

# REVISTA ESPA- ÑOLA DE ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

2.º TRIMESTRE DE 1936



PUBLICACIÓN DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE  
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL MADRID PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO, IZQ.

AÑO XXV. - V DE LA 2.ª ÉPOCA. - TOMO XIII - N.º 2.

*Presidente honorario:* SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

*Presidente:*

MARQUÉS DE LEMA.

*Vicepresidentes:*

MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS.

D. FRANCISCO BARNÉS.

*Director de Publicaciones:*

D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.

*Bibliotecario:*

D. EUGENIO D'ORS.

*Tesorero:*

MARQUÉS DE ALEDO.

*Secretarios:*

MARQUÉS DE SALTILLO.

D. JOSÉ PEÑUELAS.

*Vocales:*

DUQUESA DE PARCENT.

CONDE DE PEÑA-RAMIRO.

D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL.

D. FRANCISCO HUESO ROLLAND.

D. MIGUEL DE ASÚA.

D. LUIS BLANCO SOLER.

CONDE DE FONTANAR.

D. JOSÉ FERRANDIS Y TORRES.

D. JULIO CAVESTANY, MARQUÉS  
DE MORET.

VIZCONDE DE MAMBLAS.

D. GELASIO OÑA YRIBARREN.

*Vocales correspondientes:*

DUQUESA DE DATO.

D. JOSÉ MARÍA SERT.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL

*Redacción:*

D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL

D. LUIS BLANCO SOLER

D. EUGENIO D'ORS

D. FRANCISCO HUESO ROLLAND

*Secretario de la Revista:*

D. JAVIER CORTÉS

## SUMARIO

	Páginas
JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.—Miniaturas de los marqueses de Ariza. . . . .	44
(Con 2 reproducciones.)	
AUGUSTO L. MAYER.—Anotaciones al arte y a las obras de Murillo. . . . .	46
(Con 4 reproducciones.)	
A. MÉNDEZ CASAL.—Pedro Cotto, pintor mallorquín del siglo XVII. . . . .	49
(Con 3 reproducciones.)	
RICARDO MARTORELL Y TELLEZ-GIRÓN.—Alonso Carbonell, arquitecto y escultor del siglo XVII. . . . .	50
(Con 3 reproducciones.)	
C. M. <sup>A</sup> DEL RIVERO.—El mito de Teseo en la pintura de los vasos griegos y la copa de Aison, su obra capital . . . . .	59
(Con 8 reproducciones.)	
MIGUEL HERRERO - GARCÍA.—Un dictamen pericial de Velázquez y una escena de Lope de Vega. . . . .	66
Bibliografía, Noticia y Resúmenes.	

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España. . . . .	Año	25 pesetas.
Extranjero. . . . .	»	30 —
Número suelto. . . . .		7 —
Idem íd., extranjero . . . . .		8 —
Números atrasados, sin aumento de precio.		

Cuota anual mínima de Socio de la Sociedad Española de Amigos del Arte, 50 ptas. Cuota anual mínima de Socio protector, 250. La cuota anual da derecho a los Sres. Socios, a recibir esta Revista y el Catálogo de la Exposición que la Sociedad celebre durante el año. Mediante la presentación de la tarjeta de socio se permite la entrada en los siguientes Museos de Madrid: del Prado, de Arte Moderno, Municipal, Palacete de la Moncloa, Sorolla, Naval, Histórico Militar y Biblioteca Central Militar.

## MINIATURAS DE LOS MARQUESES DE ARIZA

POR JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

**A**NTE la disminución del comercio de antigüedades en España por falta de afición a los objetos de arte, signo de esta época materialista, se observa en él una total carencia de miniaturas notables, las que, huyendo de nuestra patria, van en busca de otros climas más propicios al aprecio de tan interesante manifestación artística, única durante más de un siglo para ayudar al estudio del traje y, con verdadera eficacia, a la iconografía.

Entre los ejemplares salientes de tan delicado género, hablaremos de una pareja que sobre ser por sus dimensiones y factura características de un tiempo y de una escuela, tienen el evocar un afecto en sociedad tenida por frívola y ceremoniosa, sin firmes y arraigados sentimientos, a pesar de dar el monarca español Carlos III el muy grande ejemplo de amor a la que fué su esposa, Doña María Amalia de Sajonia, tanto durante su vida matrimonial como en su viudez.

D. Joaquín Antonio de Palafox y Centurión nació en Madrid en 1702; fué VI Marqués de Ariza y de Estepa, X de Guadalest y estuvo casado desde 1730 con Doña Rosa Pérez de Guzmán el Bueno, hija de los Duques de Medinasiona, de cuyo matrimonio nació D. Fausto Joaquín, que vino a heredar sus títulos. Viudo D. Joaquín, volvió a casarse en 1737 con Doña María Ana de Croy y Lanté de la Rovere, hija de los Duques de Habré, rama segunda de los Príncipes de Chimay de Bélgica, Princesa del Sacro Romano Imperio, quien desempeñó el cargo de dama de la reina Doña Bárbara de Braganza, después con la esposa de Carlos III, Doña Amalia, y por último, de la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma.

En un folleto que con el título de *Los Almirantes de Aragón* publicó el Académico de la Historia, Marqués de Laurencín, a más de los datos genealógicos que consigna, publica varios retratos de la Casa del Duque del Infantado, a la que pertenecen los títulos de Marqués de Ariza y de Estepa, donde, de tamaño natural y pintado al óleo, se representa al citado D. Joaquín con uniforme de Caballero mayor de Doña Isabel de Farnesio, de cuyo cargo, a la muerte de esta señora, pasó a ocupar, por nombramiento de Carlos III, el de igual empleo del Príncipe de Asturias en 1768. El mismo monarca en 1771 le había concedido el Toisón de Oro cuatro años antes de ocurrir su fallecimiento.

Parece natural pensar que sirviendo de original este retrato para hacer la miniatura de la cabeza y el busto con su uniforme de Caballero mayor y la cinta roja del Toisón, que ya no vivía el marqués cuando su viuda quiso emparejarlo con otra suya del mismo tamaño y factura, incluyendo en el marco de cada cual un mechón de su cabello, que aun ahora se conservan.

Por la técnica de ambas miniaturas, mezcla de rayado corto y punteado, su correcto dibujo y transparencia de colorido, no pueden ser más que obra de Jenaro Boltri, napolitano venido en 1759 al instalarse la fábrica de porcelana tierna del Retiro, que ya llevaba tres años trabajando en la de Capodimonte.

En la nómina de pintores de aquella fábrica de 1764 figura entre los de primera clase, siendo el encargado de dirigir los trabajos de los aprendices de pintura, cobrando 418 reales al mes.

Reputado por uno de los mejores retratistas en miniatura de Madrid, fué llamado a San Ilde-

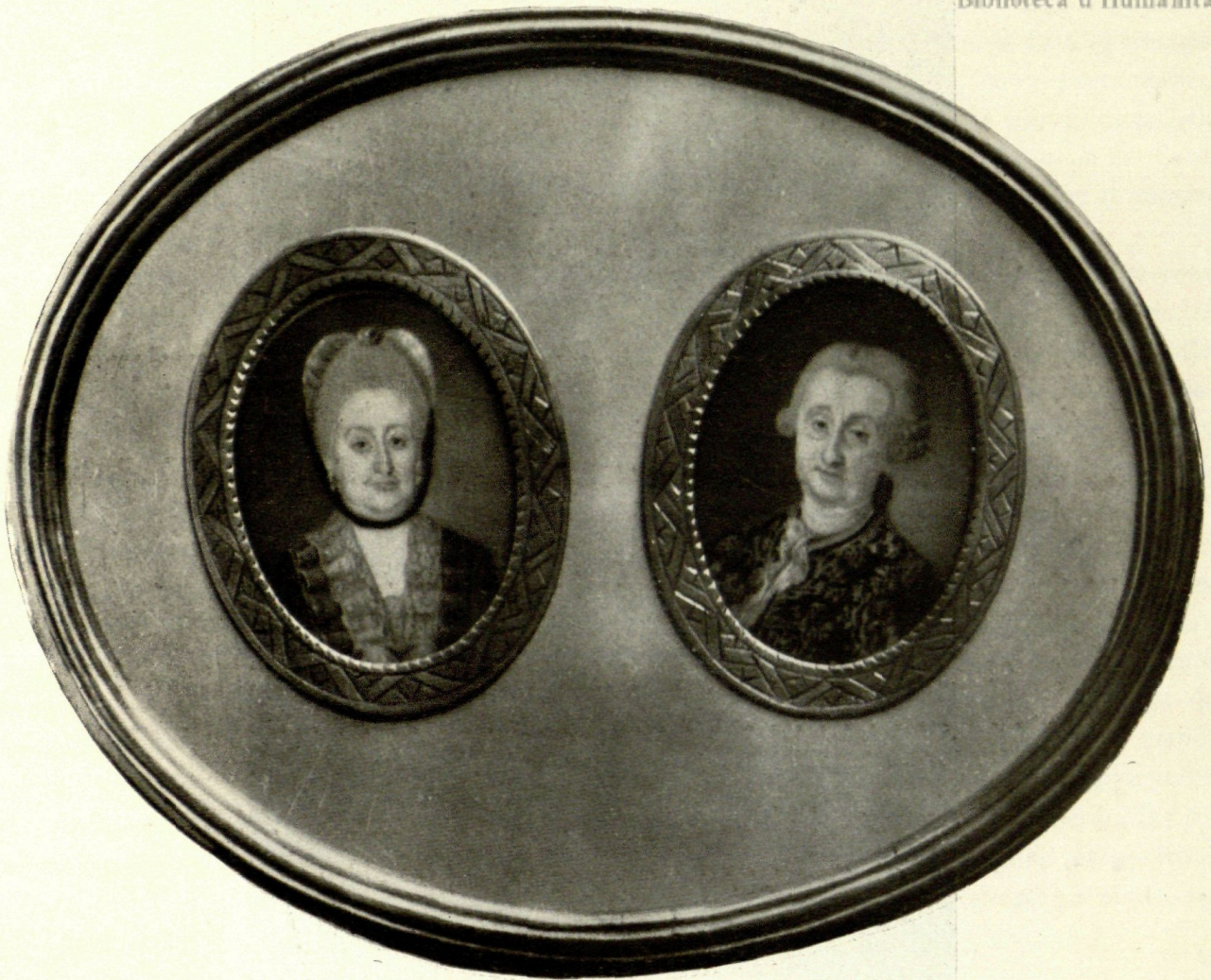


Fig. 1.<sup>a</sup>—Miniaturas de los marqueses de Ariza.  
*Don Joaquín Antonio de Palafox y Centurión y Doña María Ana de Croy y Lanté de la Rovere.*



Fig. 2.<sup>a</sup>—El Almirante de Aragón Don Joaquín Antonio de Palafox y Centurión. 6.<sup>o</sup> Marqués de Ariza.

fonso para hacer los de la Princesa de Asturias y alguno de los Infantes en 1771, los que ejecutó del natural con el real beneplácito.

Lo vemos citado por Morel-Fatio en *Etudes sur l'Espagne* en una carta de 14 de Julio de 1768 dirigida por el Conde de Fernán-Núñez al Príncipe de Salm-Salm desde Aranjuez, en la que escribe que "Jenaro ha pintado el retrato de la Embajadora rusa, muy parecida, y aunque en tal momento ese retrato sería muy apreciado en Madrid, ella dice está destinado a su madre; pero alguien pretende que quedara colgado en Barcelona".

Igualmente, pero con nombre y apellido, lo menciona la Duquesa de Medinasidonia en su testamento hablando de la "dádiva de su hermano el Duque de Alba", dozavo de su título, de una caja de oro con el retrato de ella, la cual fué escogida a su muerte por la Princesa de Asturias al serle ofrecidas todas sus alhajas conforme dejó prevenido.

Tan renombrado artista, que según Ceán Bermúdez aprendió a pintar en Nápoles con Francisco Tomachello, discípulo de Solimena, no

consiguió le dispensasen la asistencia a la fábrica, encargándose de hacer en su casa el trabajo de ella, a fin de dedicarse a los de particulares, como tampoco los honores de pintor retratista de Cámara, ordenándose tan sólo en la Casa Real se abonasen los retratos que se le encargasen.

Murió a los 56 años, dejando una numerosa familia que vivió con una pensión de 12 reales concedidos a su viuda y 3 asignados al hijo mayor Antonio, quien dedicado a la misma especialidad de su padre, le nombraron en 1815 retratista de Cámara en miniatura, con 18 reales diarios.

Estas pequeñas obras de arte, una tomada del natural y la otra interpretando un óleo por medio de planos que modelan el rostro expresivo sin fatigar el marfil, han tenido necesariamente unos marcos de oro y pedrería a la moda de aquella época de gusto exquisito. Las manos por que han pasado después las desposeyeron de ellos, pero piadosas para el recuerdo, las reunieron en uno, conservando en su integridad el sentimiento que movió al encargarlas al artista.

# ANOTACIONES AL ARTE Y A LAS OBRAS DE MURILLO

POR AUGUSTO L. MAYER

## I

QUEDA aún por aclarar la relación entre Murillo y la pintura de Bolonia. El gran maestro sevillano ha conocido ciertamente, estudiado y aprovechado, grabados de obras famosas de los Caracci-Reni y Guercino, así como lo podemos probar con las influencias de Rafael, Rubens y Ribera. Llamamos hoy la atención sobre el hecho de que la famosa Inmaculada Concepción, de Aranjuez, del Museo del Prado, es en la parte superior casi idéntica a la *Virgen de la Asunción*, de Guido Reni, de la Academia de Bellas Artes de Viena. El *San Félix de Cantalicio*, de los Capuchinos, del Museo Provincial de Sevilla, parece inspirado en el *San José*, de Reni, del Ermitage, de Leningrado, y los famosísimos *Niños de la Concha*, del Prado, tienen evidentemente relación con el grabado de Reni (Bartsch, número 13), que quizás ha sido tomado de un cuadro de Caracci. El motivo del Niño Jesús durmiendo, era ciertamente bien conocido en el arte del siglo XVII, y los cuadros de Murillo de este asunto, son mucho más naturales que los correspondientes de Reni.

Pero con todo, bien puede ser que Murillo recibiera también para esta clase de sus pinturas impulso decisivo del arte del fértil pintor de Bolonia.

Si bien tratamos de aclarar y encontrar las fuentes formalísticas del arte de Murillo, no queremos disminuir nada sus méritos personales. Al contrario; la comparación con las obras aludidas, va demostrando, cómo el pintor español supo transformar la idea ajena, y llenar su vida con una labor que ha resultado más

perdurable que aquella de los lienzos medio olvidados del Guido.

Sin duda, Murillo ha estudiado estampas y grabados de obras italianas, lo mismo que muchos paisanos suyos anteriores a él y a su tiempo. Llamamos con este motivo la atención sobre el hecho de que *La Virgen con Santos*, de Blas de Prado, de 1589, del Museo del Prado, está relacionada con una obra de Muziano, grabada por Villamena.

Antonio del Castillo parece haber conocido grabados de Pietro Testa. Su arte tiene parentesco en distintos sentidos, con el del infeliz pintor romano.

## II

No sabemos lo que Murillo conoció de creaciones de Van Dyck, transmitidas al artista sevillano por copias y estampas. Pero, sin ir a la caza de semejanzas superficiales, sin olvidar tampoco la relación espiritual entre ambos artistas (por la época, las tendencias comunes del arte barroco en su segunda etapa, especialmente en las tendencias coloristas), nos consta, aparte del coro de ángeles en cuadros como el *Extasis de Santa Rosalía*, y el *Extasis de San Agustín*, de Van Dyck, en Amberes, el gran parentesco entre la figura del San Agustín en la Visión de este Santo, hoy en el Museo del Prado, con la del cuadro mencionado del pintor flamenco, con la diferencia muy significativa de que en el cuadro español esta figura aparece en sentido contrario. A creaciones de Van Dyck recuerda algo el *Crucifijo*, de Murillo, del Museo del Prado (compárese la figura en la Composición grande, de Dendermonde), y el *Gólgota*, del Ermi-





Fig. 1.<sup>a</sup>—MURILLO: *San Agustín y el niño*. (Londres. M. R. Laughton Douglas.)



Fig. 2.<sup>a</sup>—*San Francisco Xavier.*



Fig. 3.<sup>a</sup>—MURILLO: *La Virgen en trono de nubes.*  
(Viena. E. y A. Silberman.)

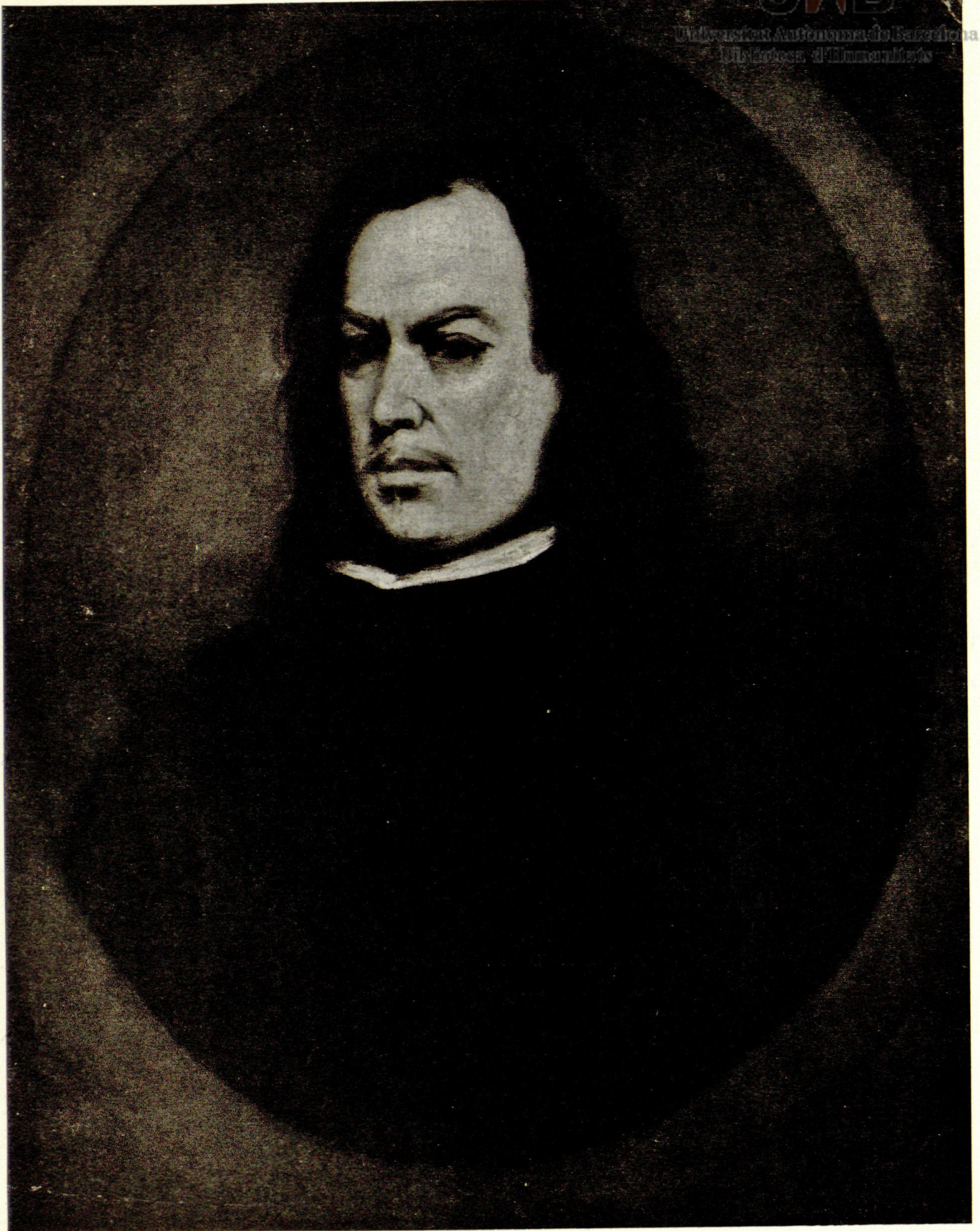


Fig. 4.<sup>a</sup>—MURILLO: *Autorretrato*.

tage. Sumamente instructiva por su parentesco, así como por sus diferencias, es la relación entre la *Virgen de los Capuchinos*, de Sevilla, y la Virgen con el Niño durmiendo, de la *Sagrada familia*, de la Colección Bromberg, en Hamburgo. El pintor flamenco es mucho más naturalista que el maestro español. Notamos también en esta ocasión, cierta relación entre la *Virgen de la Casa Santiago* (Londres, Lady Wantage) y la Madonna, del Escorial, del Tiziano, hoy en la Pinacoteca de Munich. La composición de Murillo coincide exactamente en el motivo principal, con aquella del maestro veneciano, pero en colocación inversa.

Ultimamente han surgido unos cuadros muy importantes de Murillo. Uno solo de estos está registrado en la literatura: El *San Agustín con el Niño*, figura 1, representando la famosa leyenda o parábola del mar y la cuchara. El cuadro (71 × 51) procede de la colección Mills (mencionado por Curtis —*Velázquez and Murillo*—, número 260, y grabado en el libro de Mrs. Jameson Sacred and Legendary art). El Santo recuerda aún algo a los Santos Leandro e Isidoro de la Catedral de Sevilla. El artista supo muy bien evitar el efecto de mancha "del negro del hábito del Santo y transformó este color en algo muy viviente", contrastando felizmente el tono purpúreo-violeta del traje del Niño.

No menos importante es el *San Francisco Xavier*, cuadro muy grande, figura 2, procedente de la colección Earle-Drax, que contenía una serie de cuadros procedentes de la colección Luis-Felipe. De nuestros cuadros se había olvidado en la familia, tanto el nombre del autor, como el del asunto, y he logrado precisar estos puntos, poco antes de la subasta pública de la colección por la casa Christie, en Londres (primavera de 1935). Es un cuadro muy impresionante, monumental, perteneciente a la madurez del maestro, al parecer no anterior al 1670. La pincelada es de gran soltura; no hay ningún trocito que acuse descuido. Se puede comparar el cuadro a lo mejor que Murillo hizo para el Hospital de la Caridad. Otra vez en el fondo se ve una representación del mar, pero de distinto

modo que en el *San Agustín*. Creo que no es nada exagerado pretender que este cuadro es uno de los más apasionados de Murillo, y su carácter patético es mucho más personal que en otros cuadros suyos más sentimentales, influidos por Guido Reni.

Un boceto precioso, muy pequeño de tamaño (0,35 × 0,24 m.), figura 3, pero muy artístico y delicado en su pincelada, es la primera idea para la famosa *Virgen del Rosario*, de la Galería de Dulwich (Inglaterra). Una comparación ligera del boceto con el cuadro grande, revela ya las muchas variaciones entre ambos lienzos. En el boceto no se trata aún de una *Virgen del Rosario y el Niño Jesús*, es aún muy distinto del cuadro de Dulwich. El boceto perteneció a un aficionado vienés, y llegó al mercado hace poco. Actualmente lo posee la casa Gilberman, de Viena.

Mencionaremos aún un cuadrito pequeño procedente de la colección Luis Felipe, vendido con la colección Earle-Drax (actualmente en casa del anticuario De Boer, en Amsterdam), sobre tabla: *Santo Tomás de Villanueva*, niño, distribuyendo sus vestidos entre chicos pobres (Curtis, n.º 399 b), muy distinto de la famosa composición de la colección de Mrs. Emmery, de Cincinnati, un dibujo característico a pluma, firmado por Murillo, y una *Inmaculada Concepción*, de la colección de Mrs. Kermeth Clark, de Londres, director actual de la National Gallery.

### III

Murillo se ha retratado a sí mismo distintas veces. Conocemos los autorretratos de la colección Frick, de Nueva York (antes colección Seillere) y el famoso de la colección Lord Spencer, copiado repetidamente. Otro, expuesto en 1879 en el South Kensington Museum, de Londres, perteneciente a Mrs. Alfre Seymour, visto por Carlos Justi y mencionado por Curtis en su catálogo con el número 468, ha quedado en la familia de aquel aficionado inglés, hasta hace poco, y entró ahora en otra colección particular de Inglaterra. Podemos publicar por pri-

mera vez esta obra maestra, que se halla en excelente estado de conservación, figura 4. Mide 29 1/2 por 23 3/4 pulgadas, está pintado sobre lienzo con inusitada soltura, recordando la técnica viril y de pasta líquida de Velázquez. Los toques enérgicos, especialmente en la parte de los ojos y de la boca, hacen pensar, de una manera inesperada y asombrosa, en Frans Hals. Esta técnica indica ya los años que consideramos de apogeo del arte del "Rafael Sevillano", es decir, la época 1668-70. Los rasgos del artista corresponden perfectamente a la edad que tenía entonces. Por consiguiente, este retrato está pintado posteriormente al de la colección

Frick, y con anterioridad al de la colección de Lord Spencer. Revela esta pintura el don especial de Murillo para retratar. No dudamos en considerar este autorretrato entre las mejores obras del artista, digna de estar al lado de los más famosos autorretratos de todas las épocas. Aunque no es profuso de color, sino al contrario, reducido a muy pocos tonos, es obra sumamente pictórica, recordando nuevamente a Frans Hals, la gran hermosura de sus tonos grises y negros, por lo que, un aficionado, pudo exclamar delante de este lienzo: "esto ya anuncia a Manet". Este elogio caracteriza perfectamente la modernidad, nobleza y alta calidad de la obra.

## PEDRO COTTO, PINTOR MALLORQUÍN DEL SIGLO XVII

POR A. MÉNDEZ CASAL

EN los antiguos palacios mallorquines de los Montenegro, Despuig, Vivot, Verí, Torrella, Palmer, Sollerich, España, Berga, Maroto, de la Torre, Villalonga, etc.— era frecuente contemplar en los amplios salones, grandes arquimesas o papeleiras de un tipo balear muy característico, aun cuando de influencia italiana, muebles de cajonería abundante, teniendo por frente cada cajón, un vidrio pintado, conteniendo escenas religiosas o mitológicas, de marcado sabor italiano.

Estos muebles, de dos cuerpos, compónense de la papelera propiamente dicha y de un gran soporte o mesa, de patas salomónicas, sirviendo de fondo a este soporte una gran águila con las alas desplegadas. Todo, papelera y soporte, labrados en madera, teñida de negro, a modo de imitación de ébano.

Varios años de permanencia en Baleares, sirvieron para que uno y otro día pudiésemos contemplar numerosos ejemplares de este tipo de mueble, y admirar pinturas primorosas sobre vidrio, cosa desusada, ya que en general esta clase de pintura, propia de aficionados que no saben dibujar, fué en el resto de España piadosa distracción monjil, o entretenimiento de frailes desocupados.

Es sabido el procedimiento empleado para realizar esta clase de trabajo. Un vidrio colocado sobre una pintura o grabado, resolvía por natural transparencia, el problema del dibujo, y en muchos casos el del color. Con ligera prác-

tica del colorido, se iban cubriendo las superficies transparentadas, y según la mayor o menor habilidad del copista, tales eran los resultados; en casi todos los casos, verdaderamente lamentables. Como excepción a este resultado general, nos ha sido dable contemplar en Mallorca numerosas pinturas sobre vidrio, de tal primor y calidad dentro de su manierismo, que nos hacía lamentar lo frágil de la materia sobre que había trabajado el artista.

De este tipo de pintura no habíamos logrado encontrar hasta ahora ninguna obra firmada. Recientemente, se nos han puesto de manifiesto tres obras, que representan *La Visitación*, *La Adoración de los Pastores* y *La Huida a Egipto*. La primera aparece firmada "Pedro Coto, Mallorquín, 16F95"; la segunda, "Pedro Cotto", y la tercera, "1695, Pedro, Coto, Mallorquín F".

De este artista, cuyas primeras obras identificadas dimos a conocer no hace mucho en esta Revista (1) y que consisten en dos grandes paisajes pintados sobre lienzo, no se podía sospechar que, dada su importancia, dedicase su actividad a modesto menester industrial, como es el de la pintura sobre vidrio.

Como adición al anterior artículo, queremos publicar estas notas ilustradas, que contribuirán a ir definiendo la personalidad de un artista desconocido, digno de ser biografiado.

(1) Méndez Casal: *Pedro Cotto, Pintor mallorquín del siglo XVII*. REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE. Año IV, n.º 5, correspondiente a marzo de 1935, pág. 260.

ALONSO CARBONEL, ARQUITECTO Y ESCULTOR  
DEL SIGLO XVII

POR RICARDO MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN

**A**LONSO Carbonel forma con Juan Gómez de Mora y Juan Bautista Crescenti, el triunvirato de los grandes arquitectos madrileños del siglo XVII (1). Sin que sus méritos sean muy inferiores a los de otros maestros, en ellos se ha fijado la atención de técnicos, eruditos y aficionados, en tanto que el autor del Palacio del Buen Retiro ha sido menos afortunado, tal vez porque de ésta su obra indudable (aunque no sea íntegramente suya) apenas tenemos hoy sino el recuerdo.

A pesar de ello, el nombre de Alonso Carbonel no es familiar sino para unos cuantos — ciertamente pocos — madrileñistas e historiadores de la Arquitectura. Desde los tiempos de Llaguno y Ceán — con la sola excepción del estudio del señor Guillén de Robles —, apenas si se han aportado nuevos datos que aclaren su personalidad artística; los modernos historiadores del arte (v. gr.: Schubert, Lampérez)

---

(1) Sabido es que Juan Bautista Crescenti era romano de nacimiento; pero al decir *madrileños*, queremos significar su personalidad artística y su preponderancia dentro de la arquitectura local de la época; en cuanto a Carbonel, ignoramos de qué región de España pueda proceder. El apellido, desde luego, es de origen catalán, aunque más tarde se extendiera, según los García Carrafa (*Enciclopedia heráldica y genealógica Hispano-Americana*, tomo XXIII), por los Estados de la Corona de Aragón, Murcia, Andalucía y Madrid, y más particularmente en tierras de la hoy provincia de Almería (Gádor), a poco de la sublevación de los moriscos de 1568. Después de lo dicho, lógico sería pensar que en la Corte nació y aquí comenzó a trabajar; pero la circunstancia de firmar con doble *l*, aunque siempre se escribiera su nombre con sencilla, hace pensar que perteneciera a alguna de las ramas catalanas, y si no nació en tierras del Principado, lo fueran sus ascendientes en muy próximo grado.

o los autores de monografías, estudios o recopilaciones (por ejemplo: Quintero Atauri (1) y Larrañaga (2), a quienes correspondía haber profundizado en esa labor, no hicieron sino aprovecharse de los datos que incorporaron a su obra los beneméritos historiadores del Arte español en los comienzos del siglo XIX.

Nada sabemos de la fecha en que nació Carbonel, ni de la ciudad que le vió nacer (ya queda dicho en otro lugar), ni siquiera en donde hizo sus primeras armas como artista en su doble aspecto de escultor y arquitecto. La primera referencia que tenemos, la publicó Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*, y es como sigue:

”... hizo Carbonel, el año 1620, un altar en la... Iglesia de la Merced, por no haber todavía retablo mayor, por el motivo de una gran festividad, que se celebró en ella a la Canonización de San Isidro Labrador, y entonces pintó Caxés un cuadro para el altar que representaba a la Virgen con los bueyes de la labor del Santo, por el que pagaron doce ducados” (3). Sin embargo, cuando recibió este encargo ya debía de llevar en el oficio bastantes años, puesto que en 1627, al ser propuesto para desempeñar el cargo de aparejador de las obras del Alcázar, se decía — como veremos muy pronto — que llevaba veinte años al servicio del Rey, trabajando en el Alcázar, El Pardo, Aranjuez y el Convento Real de la Encarnación.

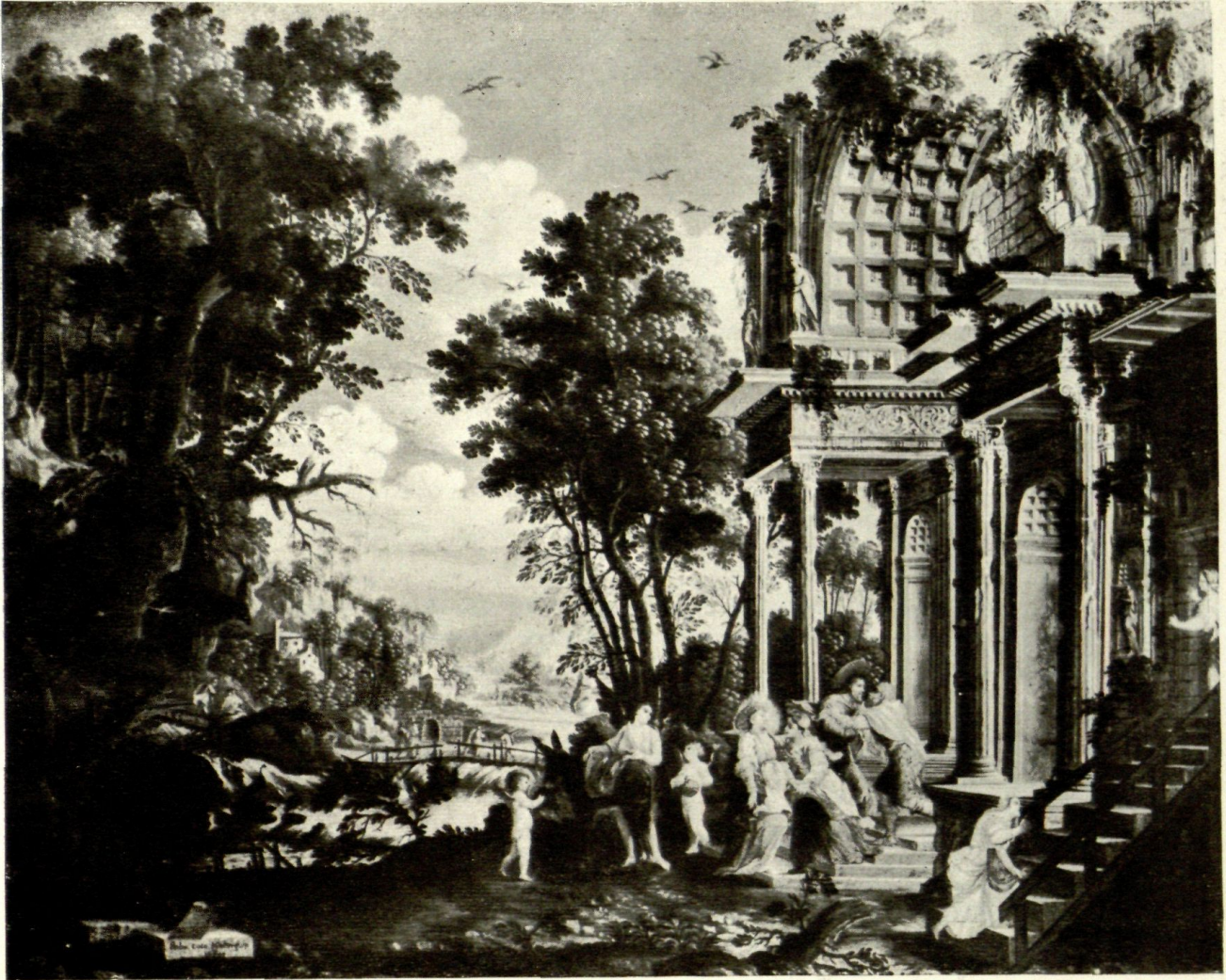
---

(1) *Uclés, Residencia Maestral de la Orden Militar de Santiago* (Primera parte, Cádiz, 1904).

(2) *Guía de Cuenca*.

(3) Tomo I, pág. 235.





PEDRO COTTO.—*La Visitación.* (Pintura sobre vidrio; propiedad particular.)



PEDRO COTTO.—*La Adoración de los pastores.* (Pintura sobre vidrio; propiedad particular.)



PEDRO COTTO.—*La huida a Egipto.* (Pintura sobre vidrio; propiedad particular.)

Según Llaguno (1), trabajó también en Uclés, aunque no determine la fecha ni las obras que allí realizó. Hemos de recurrir nuevamente a Ceán (2), quien nos informa que en 1624 terminó, en unión del mismo Caxés, el retablo mayor de la iglesia de la Merced. "Carbonel hizo la traza y ejecutó la arquitectura, el adorno y las estatuas, y Caxés las pinturas." También es del amigo de Jovellanos la siguiente apostilla — juicio de un neoclasicista — acerca del barroco altar que luego sustituyó al que fué obra de nuestra artista, en la época en que más en descrédito había caído el hoy reivindicado arte de la madurez del siglo XVII y primer tercio del siguiente: "Ya no existe el retablo, que sin duda sería mucho mejor que el monstruoso que colocaron en su lugar."

De la época en que trabajó en El Pardo, Aranjuez y el Alcázar, no tenemos noticia alguna; respecto de Uclés, tal vez hubiese sido posible encontrar algún dato esporádico de dudoso interés, estudiando la copiosa documentación existente en el Archivo Histórico Nacional; pero la reflexión de que Carbonel prestó sus servicios en la histórica ciudad manchega, siendo muy joven, y que, por tanto, las referencias que de sus trabajos hubiese, habrían de ser casi exclusivamente de asistencia a sus principales, y en los que todavía no habría impreso su propia personalidad, desistí del proyecto.

Respecto de su actividad artística en el Convento de la Encarnación, tampoco he hallado referencias que me permitiesen determinarlas. Por si acaso, consulté la relación que Alenda reseñó en su importante y siempre útil repertorio bibliográfico bajo el n.º 670 y que lleva por título: *Relación de la Fiesta Solemnísima que hubo en Madrid a la traslación del Convento y Monjas de la Encarnación, fundación de la Reina Nuestra Señora Doña Margarita de Austria, que está en el cielo, y de la suntuosidad de altares y Real acompañamiento de los Príncipes y grandes,*

a dos de Julio de este año (1616) (1). Aunque se hace en ella una somera descripción de la iglesia y convento, no se cita nombre alguno de artista o artífice. No he sido más afortunado al tratar de espigar la conocida obra del Licenciado Luis Muñoz, *Vida de la Venerable Madre de San José, Fundadora de la Recolectión de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación*. Obra de su época, no se circunscribe al título, sino que en los tres capítulos siguientes del libro segundo, nos ofrece una muy puntual y detallada descripción de la fundación más querida de la Reina Margarita. Son éstos:

Capítulo IV. Descripción de la iglesia, pórticos y sacristía del Real Convento de la Encarnación.

Capítulo V. Descríbese el interior del convento, claustros alto y bajo y capillas.

Capítulo VI. Antecoro, coro, capítulo y oficinas principales (2).

Para nada se cita a Carbonel, y sí solo al pintor Vicente Carducho, con elogios y ditiambos que no desdican de la época en que fueron escritos.

A la circunstancia de haber trabajado en Uclés debió probablemente Carbonel la posibilidad de entrar en las Obras Reales, formando parte de su plantilla, pues sabido es, como anota Ponz, "... que desde el tiempo de Carlos V hasta principios de Felipe IV, por lo menos (3), fueron arquitectos de las Obras Reales, y que los nombraba el Rey, sin duda a consulta del Consejo de Ordenes, y se les despachaba título firmado de Su Majestad" (4). Ya se ha dicho que trabajó como temporero en Aranjuez,

(1) Esta referencia la reproduce en mi edición a los *Anales de León Pinelo* (Madrid, 1931), págs. 345-46; lo que no hice constar, por ignorarlo entonces — ya que Alenda no consignaba el lugar donde se hallaba dicha relación — fué completarla. Hágolo ahora ampliando de esta manera aquella nota. Es el núm. 46 del tomo 108 de la Colección de Jesuítas, que se guarda en la Academia de la Historia.

(2) Signatura en la Biblioteca Nacional: 2/37970.

(3) No tan a principios, pues en el año 1655 todavía la Junta de Obras y Bosques dictaba órdenes concernientes a la iglesia y convento de Uclés. Véase: *Libros de la Junta de Obras y Bosques Reales*, tomo V (1652-1666).

(4) *Viaje por España*, tomo III, pág. 179.

(1) *Noticia de la Arquitectura y los Arquitectos de España* (tomo II, pág. 49).

(2) Adiciones: en la obra anterior.

El Pardo y en la Encarnación; pero la fecha que marca el primer jalón de la afortunada carrera de Carbonel — hasta entonces sus trabajos no le proporcionan ni fama, ni prestigio, ni una vida regularmente desahogada — es el 16 de Enero de 1627. Aquel día, la Junta de Obras y Bosques propone al Rey "personas para el oficio de aparejador de las Obras del Alcázar de Madrid, que está vaco por muerte de Pedro de Lizargárate". Tiene de salario 350 ducados (anuales) (1). Entre los individuos que proponía la Junta, Carbonel estaba en segundo lugar y Juan del Río en tercero, aunque por la insistencia con que se recalcan sus méri-

(1) Llaguno conoció con seguridad el documento original de la propuesta, pero ni lo publicó ni lo extractó, sacando sólo alguna noticia que incorporó al capítulo LVII de su conocida obra *Noticia de la Arquitectura y los Arquitectos de España*, que es en el que estudia la personalidad de Alonso Carbonel (tomo IV, págs. 14 y siguientes). Por la circunstancia de ser inédito, aunque no desconocido, nos vamos a permitir reproducirle en esta nota.

"... (Propone): En primer lugar a Agustín Ruiz, maestro y aparejador de las Obras Reales de Aranjuez, que ha referido es hijo de Bartolomé Ruiz, maestro mayor que fué de Uclés, y aparejador de las de Aranjuez, en que sirvió treinta años, y que él está sirviendo tres oficios: uno de aparejador de albañilería, otro de maestro de obras del río y el otro de cantería, y que los han tenido tres personas distintas, con salarios uno de 350 ducados y los otros dos a 300 cada uno. Y esta Junta tiene entera satisfacción de su suficiencia y partes, por lo bien que ha servido y sirve en Aranjuez muchos años, y ha de ser hombre de fidelidad y de las demás partes que se requieren para el servicio del dicho oficio.

"El segundo es el dicho Alonso Carbonel, escultor y arquitecto, que dice ha veinte años que sirve a V. M. en las obras del dicho Alcázar, El Pardo y Aranjuez, y en el Convento Real de la Encarnación; y la Junta le tiene por suficiente y a propósito para el dicho oficio, por la buena relación que ha habido de su persona y de lo bien que ha servido siempre en lo que se ha ofrecido del servicio de V. M.

"En tercero: A Juan del Río, de quien ha referido en esta Junta el Contador Mayor, que se ha criado y vivido ejerciendo oficio de cantería, albañilería y fontanería, y que en esto último es de los excelentes hombres."

En cuarto lugar se dice que había otro pretendiente, Miguel del Valle, "ha parecido a la Junta no sólo no proponerle para él, sino que importa mucho excluirle totalmente por ser el oficio que pretende incompatible con las obras en que está metido, porque ha tenido y tiene casi la mayor parte de las que ha habido y hay de V. M., especialmente el cuarto nuevo y el paredón de Palacio, que son de grande importancia y duración..." Archivo de Palacio. Sección de Personal. Legajo 19, C.

tos, me parece que éste era el candidato de los que los proponían; pero Felipe IV escribió de su puño y letra en el sobrescrito: "Nombro a Alonso Carbonel", estampando a continuación su inicial F., de la que se servía a menudo para firmar.

Tres años después solicitaba que a su nombramiento anterior se añadiese el calificativo de "Mayor", complaciéndosele por despacho del 9 de Noviembre (1630), expedido por la citada Junta (1), y muy poco después "se nombró por su ayudante de aparejador a Martín Ferrer, con ocho reales diarios" (2).

El decenio 1630-1640 debió ser la época de más actividad en la vida del arquitecto-escultor; sabido es que en 1633 se inauguraba el Palacio del Buen Retiro — ampliado y enriquecido constantemente en años sucesivos —, en cuyas obras colaboró primero, siendo alma de ellas después, según verá el curioso lector en este artículo (3). No es del todo exacto lo dicho por Llaguno cuando trató de la fundación de aquel Real Sitio y la participación que desde que se comenzaron las obras pudo tener Carbonel, al decir: "Era Maestro Mayor de las Obras Reales Juan Gómez de Mora, y Superintendente de todas ellas, Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre. Parece regular hiciese el primero las trazas bajo la inspección del segundo, pero sólo consta que cuando empezó el edificio en 1633 se encargaron las obras a Carbonel, dándole título de Maestro Mayor de ellas" (4). Compare el lector fechas: el nombramiento a favor de Alonso Carbonel de maestro mayordomo de obras "para la conservación de la fábrica de dicha Casa (Buen Retiro) y ermitas y otras cosas

(1) Este documento fué reproducido por Llaguno en los *Apéndices* a su ya citada obra, tomo IV, págs. 150-151.

(2) *Idem* *id.*, pág. 237.

(3) No ilustro con notas referentes a aquel Palacio el presente artículo, por preparar para ser publicado, no dentro de mucho tiempo, un libro que llevará por título: *El Palacio del Buen Retiro en el reinado de Felipe IV. Primera época, hasta la llegada de la Reina Mariana de Austria*.

(4) Archivo de Palacio: Cédulas y Despachos tocantes a Obras y Bosques, tomo XIII, folio 38, y también en un manuscrito de la Biblioteca de la Academia de la Historia: Sitios Reales. Ordenes para el Buen Retiro: 12-7-2, n.º 70.

que se han ofrecido". Aunque este texto es lo suficientemente explícito, ya que se trata de inmuebles ya existentes, las fechas acabarán de poner en claro la cuestión: este nombramiento lleva fecha de 29 de Noviembre de 1633, y en Agosto del mismo año tuvieron lugar en la nueva posesión real, las fiestas con que la Corte de España celebraba la feliz nueva del nacimiento del primogénito de los Emperadores de Alemania, sobrino — el recién nacido — de Felipe IV (1).

De cuanto antecede queda, por tanto, demostrado que las primeras obras ejecutadas en el Buen Retiro no son de Carbonel. Documentalmente consta que se encargó del "plan y ejecución de la ermita de San Antonio" (2), que era una de tantas como había dentro del recinto del nuevo Palacio. Ya antes había estado a su cargo la construcción de la de San Bruno, según consta en una de las órdenes del libro de Cédulas y Ordenes tocantes a Obras y Bosques (3), que voy a permitirme copiar:

"Por cuanto se ha experimentado que mediante el cuidado y atención con que Alonso Carbonel, aparejador mayor de mis obras reales y maestro mayor del Sitio y Casa Real del Buen Retiro, ha acudido a todo lo que allí se ha fabricado y a la obra de la ermita que se ha hecho por su cuenta de la advocación de San Bruno, se apresuró la fábrica en beneficio y ahorro de la Hacienda. Respecto de la comodidad de los precios, y se me ha representado que para la fábrica que el Secretario Diego Suárez trata de hacer en el dicho sitio del Buen Retiro, de otra ermita de la advocación de San Antonio, no ha hallado maestros que la fabriquen a los precios que la de San Bruno, y otras obras que allí corren, teniendo por conveniente que el dicho Alonso Carbonel se encar-

(1) *Relación de todo lo sucedido en España, Flandes, Alemania, Italia, Francia y otras partes del mundo, desde Abril del año 1633 hasta Abril de 1634*. B. N., Varios, Caja 1016, n.º 11. Otra igual al n.º 12.

(2) Noticia dada por Ceán, en sus adiciones a la obra de Llaguno, tomo IV, pág. 15.

(3) Tomo XIII, folio 174: Archivo de Palacio.

gue de la dicha obra por la satisfacción que tengo de su persona..."

El lector escrupuloso habrá advertido una frase del documento precedente, que interpretada en su justo sentido, desvirtúa lo dicho en párrafos anteriores respecto de la intervención de nuestro artista en las obras del Buen Retiro ("a todo lo que allí se ha fabricado"); sin embargo, a este aserto no debe dársele su sentido estricto, sino suponer que el amanuense no redactaba con la exactitud y propiedad debidas. El cotejo de fechas no se presta a equivocación alguna.

El documento anterior llevaba fecha de 2 de Agosto de 1635, y el 9 de Noviembre del mismo año, el propio Rey expedía una Cédula dispensando a Alonso Carbonel de lo dispuesto en las Ordenanzas del Buen Retiro, por las que se prohibía a todo oficial del Real Sitio tomar por su cuenta obra alguna de dicho Palacio (1).

Tratemos ahora del *Casón*, célebre edificio que data de algunos años después de las fiestas con que se inauguró el Buen Retiro y cuya construcción se proyectaba precisamente el año más brillante de su historia, por los espléndidos y continuados festejos que entonces tuvieron lugar: el año 1637.

Ceán Bermúdez escribió en las Adiciones a la obra de Llaguno: "En 9 de Marzo de 1657 se ordenó la construcción de la pieza llamada el Casón, por la cantidad de veintiséis mil ducados, conforme a la traza que había presentado." El error — pronto quedará demostrado —, por la autoridad del autor del *Diccionario Artístico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, ha sido confirmado, entre otros autores, por Mr. Paul Guinard, en su libro *Madrid, l'Escorial et les anciennes residences royales* (2), que es precisamente la última publicación en que se estudia a nuestra ciudad. Con ser esta versión equivocada, es, sin embargo, la que más se aproxima a la exactitud histórica, pues la que puso en

(1) *Cédulas y Ordenes tocantes a Obras y Bosques*, tomo XIII, folio 177.

(2) Colección *Les Villes d'Art célèbres*. H. Laurens, editor. París, 1935.

circulación Ponz, en su citado *Viaje por España*, es del todo equivocada. "La obra más considerable del Retiro — dice este autor — ... por su buena arquitectura exterior ideada por el Marqués de Crescenti" (1). Adolfo Carrasco, en su *Memoria histórica-descriptiva acerca del Museo de Artillería* (Madrid, 1876), recoge asimismo esta versión (2). Otros tratadistas y eruditos omiten al tratar del edificio en el que hoy está instalado el Museo de Reproducciones Artísticas, la fecha en que se construyó, así como el arquitecto que planeó y ejecutó la obra, desde Mesonero Romanos, en su *Antiguo Madrid* (1861), hasta el señor Deleito y Piñuela, en sus artículos acerca de la *Vida madrileña en tiempo de Felipe IV* (1928) (3), pasando por las obras de Fernández de los Ríos (*Guía de Madrid*) (1861), Amador de los Ríos (*El Antiguo Palacio del Buen Retiro*) (1880) y D. Luis Martínez Kleiser (*Guía de Madrid para el año 1656*) (1926). tal vez por la contradicción existente entre la opinión de Ceán y la de Ponz, aunque algunos de estos trabajos hayan salido de las prensas con posterioridad a la publicación del *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas* (1912), en el que D. Francisco Guillén Robles, en uno de sus capítulos: "El Casón del Buen Retiro", resolvía acertadamente la cuestión — bien que no refiriéndose a los datos contradictorios de publicaciones anteriores — insertando un documento — exhumado del Archivo de Simancas por D. Julián Paz —, y que yo, antes de tener noticia de ello, le había copiado del tomo XIII de las *Cédulas y Ordenes tocantes a Obras y Bosques* (Archivo de Palacio, folios 202 y 202 vto.). Dice así:

"El Rey.

"Por cuanto se ha tenido por conveniente para el mayor adorno de la Casa Real del Sitio del Buen Retiro, que se haga un salón entre

(1) Tomo VI, pág. 142.

(2) En la nota titulada *Origen del Real Palacio y Sitio del Buen Retiro*, págs. 119 y siguientes.

(3) IX. *El Buen Retiro y sus fiestas*. En la "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid", tomo VI.

los dos jardines altos de las flores y por la experiencia que se tiene del cuidado e inteligencia de Alonso Carbonel, Maestro mayor de las Obras del dicho Sitio, le he mandado se encargue ésta, habiéndosele señalado para esto 26.000 ducados que se ha tenido por justo valor, con beneficio conocido de mi Real Hacienda. Pagados 6.000 ducados luego para comenzarla y otros 6.000 a primero de Abril; otros seis a mediados de Julio y 4.000 a mediados de Septiembre y otros 4.000 a mediados de Noviembre, todos deste presente año de 637, dando acabado el dicho salón en todo el mes de Enero del año que viene de 638. Es mi voluntad que así se ejecute y cumpla en la forma referida y con las condiciones que se declaran, en el papel firmado de mano del dicho Alonso Carbonel, que es del tenor siguiente:

"Habiendo hecho tanteo conforme a las trazas que Su Majestad, Dios le guarde, vió del salón y las escaleras y entresuelos, todo acabado y rematado con balcones en las ventanas de los entresuelos que todos están dibujados en la planta, y el balcón que ha de dar la vuelta a todo el salón con sus trabotan<sup>s</sup>, hechos todos los adornos en la cornisa del dicho salón, conforme está, con sus puertas y ventanas en el dicho salón, con dos aces y las de los aposentos y chapados correspondientes con el cuarto, y de la misma forma por la parte de afuera, la fábrica y fachadas de un lado y otro hecho de cantería, las ventanas y espejos y lo demás que va en el blanco, conforme lo dibujado en el alzado y lo que en él se ve, todo se hará y rematará dando Su Ex<sup>a</sup> 26.000 ducados y los materiales que hay en el Sitio para la obra que se hacía y los despojos que han de salir de lo comenzado, quedando por cuenta de Su Majestad el chapado y solado de mármol y los adornos de las ventanas y puertas y del recuadro para la estatua de Su Majestad, que todo se ha de traer y dar labrado a cuenta del señor Protonotario, y no sirviéndose Su Excelencia de que esto sea en esta conformidad, se podrá administrar por el veedor y oficiales del Sitio, a jornales, que me parece que es lo más que podrá costar, habiendo la

diligencia y cuidado que en las demás obras se fabrican y haciendo los asientos con los maestros que lo han de hacer por sus manos, y en caso que se hayan de encargar de la dicha obra, se acomodarán las pagas a los plazos que fueran, mas acomodado a quien se encargue de la paga, advirtiendo que la obra se ha de hacer en un año y en él se ha de dar todo el dinero, porque está tan ajustado con el gasto que sería menester todo.

"Las fuentecillas que se han de traer de la huerta del Condestable, se han de dar para las cuatro esquinas del salón, por la parte de afuera, y se hará la dicha obra, conforme a los trazos, los cuales los rubricará Su Excelencia, y lo firma en El Pardo a 5 de Febrero de 1637."

La fecha en que se suscribió el documento demuestra que se tomó esta decisión de construir el espléndido salón situado "entre los dos jardines de las flores", precisamente cuando estaban a punto de dar comienzo las grandiosas fiestas que tuvieron lugar en el repetido año de 1637, aplazadas desde el mes de Noviembre del año anterior, y que a medida que iban retrasándose añadíanse nuevos motivos de celebración, aumentando con ellos el boato y esplendor con que habían de celebrarse; y así, las fiestas cortesanas — tal vez más aparatosas que las hasta entonces celebradas, pero todavía prudentiales — con que se pensaba conmemorar el natalicio del heredero del trono, Príncipe Baltasar Carlos, se unieron las correspondientes al buen suceso de las armas reales — en coalición con las del Duque de Lorena — por la victoria habida contra los franceses en la plaza de Dola, en Borgoña; luego, aquellas con que la Corte ceremoniosa y hospitalaria de los Reyes de España celebraba la llegada de la Princesa de Carignan, esposa de nuestro aliado el Príncipe Tomás de Saboya y, finalmente, la llegada del hijo del Conde de Oñate, con la misión de comunicar al Rey la elección del Rey de Romanos en la persona de Fernando III, cerraron el "haber" — razón de las fiestas — para comenzar en seguida el "debe", es decir, las fiestas mismas, fiestas éstas las de más aparato, lujo

e invención que hasta entonces habían tenido lugar en Corte alguna.

Para asegurarme de que la obra concertada en 1637 no se había realizado veinte años después — caso éste en que no había que rectificar enteramente a Ceán —, aunque poco probable, revisé cuidadosamente el libro de la Junta de Obras y Bosques correspondiente a esa fecha, así como el tomo XIV de las *Cédulas y Despachos tocantes a Obras y Bosques*, en los que constaban casi todas las obras reales, sin que por el año 1657, ni en los anteriores y siguientes, haya dato alguno que pudiera relacionarse con el "Casón". Por otra parte, tampoco habla en ese año de tal obra, Barrionuevo, en sus conocidos *Avisos*, que con tanto cuidado registra los dispendios hechos en el Retiro para luego relacionarlos con la penuria — verdadera miseria — de las arcas reales, que entonces era como decir nacionales; y el anónimo autor del manuscrito titulado *Sucesos de los años 1653, 4, 5, 6, 8, 9 y 60* (Biblioteca Nacional, Manuscritos, n.º 2270), guarda igual silencio respecto del salón destinado hoy a Museo de Reproducciones Artísticas.

De su vida profesional nos faltan referencias documentadas hasta 1648, en cuyo año — 3 de Junio — fué nombrado Maestro Mayor de las obras del Alcázar de Madrid, por muerte de Juan Gómez de Mora, "atendiendo a su habilidad y suficiencia y a lo que me ha servido y sirve de más de veinticuatro años" (1), cargo que se le gratificaba con 400 ducados anuales, sueldo muy importante para aquella época, aunque con anterioridad cobraba ya la suma de 1.800 reales, como consta por un Memorial que entregó al Rey pidiendo se le pagase dicha suma por adeudársele, siendo contestado favorablemente por S. M. con fecha de 19 de Septiembre de 1645.

De propio intento he escrito *referencias documentales*, porque Llaguno, tratando de nuestro artista, escribía: "En 1644 se comenzaron a edificar las Casas de Ayuntamiento y Cárcel

(1) Publicado en la obra de Llaguno, tomo IV, Apéndices, n.º III. El original, en el tomo XIV de las *Ordenes y Cédulas tocantes a Obras y Bosques*, folio 190.



de la Villa de Madrid, cuyo diseño podría atribuirse a Carbonel, se entiende la parte que mira a la calle Mayor y el gran salón que hay allí, concluido el año 1656; pero no las portadas de abominable gusto que se hicieron cuando se concluyó todo." Esta cita, que hasta por su redacción es hipotética, ha bastado para que Otto Schubert, en su conocida obra *El barroco en España*, haya incluido el primero de esos edificios entre las obras de nuestro artista. Con razón, el maestro Lampérez escribía acerca de la Casa Ayuntamiento de Madrid: "No parece comprobado que sea de Alonso Carbonel, como escribió Schubert."

Conseguida la plaza de Maestro mayor de las obras, disminuyó evidentemente sus actividades artísticas, paradojas con que la Fortuna gusta de fustigar a sus favorecidos. El exhausto Tesoro real no permitía los dispendios de otros tiempos: trabajosamente iban terminándose las obras emprendidas. Sus ocupaciones debieron ser principalmente las de conservación, que nunca habían de faltar en el riquísimo Patrimonio real, y aquellas otras, menos gratas para un artista: las que hoy llamaríamos burocráticas, trámites, aprobación de expedientes, etc., etc. (1). La última obra que tenemos noticia que se le encargó, fueron los diseños de la puerta, escalera, pavimentos y altar del Panteón Real, que por entonces se terminaba — tras laboriosas, largas y costosas obras — en el Monasterio de El Escorial, que ejecutó Bartolomé Zumbigo (2).

(1) Una referencia he encontrado en mis búsquedas en el Archivo de Palacio; consta en el tomo V de la *Junta de Obras y Bosques Reales* (1652-1666), folio 23. Da fe de estas tareas que no faltarían en los últimos años de la vida de Carbonel, quien debía de informar a la Junta de la suficiencia de Francisco Gutiérrez de la Cotera, aparejador de las Obras Reales de Segovia (5 de Diciembre de 1652).

(2) Sabido es que el Panteón comenzó en el reinado de Felipe III; pero muerto este Soberano, estuvieron abandonadas las obras en un principio y luego se continuaron sin grandes empeños. Consta que en 1639 se trabajaba en ellas, pues el Secretario del Rey, D. Francisco de Prado, escribía con fecha 18 de Junio de dicho año al Conde del Arco: "S. M. daba mucha prisa a que se acabe la obra del Panteón." Este Conde del Arco debía a la Real Hacienda determinada cantidad por haber comprado la dehesa de Chiplana, seguramente a últimos de aquel año o principios

Los últimos datos que tenemos de Carbonel lo son de cuatro años antes de su muerte. En 1656 pidió por su correspondiente Memorial que se nombrase un ayudante, pues el que hacía las veces de tal, el ya citado Bartolomé Zumbigo o Combigo, ayuda de trazador mayor, había pedido licencia para ir a Toledo para hacer la capilla del Sagrario, "que por lo menos durará doce años, y respecto de estar viejo y haber menester quien le ayude, suplica se le dé permiso, para que en el ínterin nombre persona que le ayude". La Junta informó favorablemente seis días después (19 de Febrero) y el Rey lo confirmó con un lacónico: "Está bien." Pero a pesar de la favorable apostilla del Monarca, no debió atenderse en su petición, por cuanto un año después (12 de Enero de 1657) informaba nuevamente la Junta de Obras y Bosques y el Rey ratificábalo con las mismas dos palabras de aprobación.

del siguiente, pues es curiosa la comunicación dirigida por la Junta de Obras y Bosques a D. Juan Queipo de Llano en la que se decía "se diese mucha prisa en la medida de la dehesa de Chiplana y en dar la posesión de ella al Conde del Arco, que la ha comprado, por convenir así para estorbar ciertas diligencias que se hacen por la Compañía de Jesús, que conseguidas vendría a no tener efecto la resolución de S. M." Premioso debía de andar en el pago de las anualidades el Conde, pues los años 38, 39 y 40, D. Francisco de Prado tenía que recordarle sus compromisos; estas cantidades, que eran destinadas a la obra del Panteón, las cobraba Rolando Lobanto, banquero de Córdoba designado por la Junta de Obras y Bosques, giradas desde Granada por D. Alonso de Herrera Valenzuela, Depositario General de esta ciudad. (Archivo de Palacio: *Junta de Obras y Bosques*, tomo IV, folios 97, 139, 139 vto., 140, 144 y 151 vto.)

El P. Zarco, en su muy completa *Guía del Monasterio del Escorial y la Casita del Príncipe*, incurre en un pequeño error al afirmar que Pedro de Lizargárate fué encargado, en unión de Carbonel y bajo la dirección de Juan Bautista Crescenzi, de terminar la obra del Panteón, pues recordará el lector que fué precisamente a Lizargárate a quien sucedió nuestro arquitecto en el cargo de aparejador de las Obras Reales a la muerte de aquél en 1627.

El Panteón se inauguró al ser trasladados los restos de los Monarcas de la Casa de Austria el año 1654. Existe una relación manuscrita de este suceso, que lleva por título el siguiente: *Relación de la forma con que se trasladaron los cuerpos de los señores Reyes y Reinas Católicos y demás Personas Reales en los Panteones que para ello acabó Su Majestad, que Dios guarde, Felipe IV "el Grande"*. (Biblioteca Nacional. Manuscritos, n.º 2384, folio 211.)

No sería aventurado pensar que la orden real no tuviera efecto por la estrechez que se padecía en Palacio, lástimas que no pasaron inadvertidas a Barrionuevo (1) y que modernamente han sido recogidas por diversos eruditos, entre ellos Hume y Deleito Piñuela.

Ignoramos la fecha exacta del fallecimiento de Alonso Carbonel; verosímilmente debió de ser a mediados del año 1660, pues el 10 de Octubre del mismo año se nombraba en su puesto a José de Villarreal (2).

\* \* \*

Por vía de apéndice y sólo a grandes rasgos, vamos a tratar de la personalidad de Carbonel como empleado de la Casa Real, independiente en cierto modo de su personalidad artística, pero interesante por explicarnos no pocas cuestiones que afectan a ésta. Era corriente en el siglo XVII conceder a los artistas empleos en Palacio, que regularmente empezaban siendo meramente honoríficos, para terminar asignándoles las pensiones y gajes inherentes a ellos. Este es precisamente el caso de nuestro escultor-arquitecto, quien con fecha de 6 de Septiembre de 1634, fué nombrado "ayuda del oficio de la fábrica de la Real Casa, sin gajes... teniendo por ahora entrada en su cuarto como Maestro mayor de la Casa y Sitio del Buen Retiro" (3).

El favor que dispensó Felipe IV a Carbonel, habríamos de achacarlo a su "ingenio, actividad e iniciativa y a ser bienquisto de la Corte por sus simpáticas prendas", que escribía Guillén de Robles (4), si no tuviéramos pruebas fehacientes de la causa de estas predilecciones. Veamos los hechos:

En Abril de 1643, presentáronse dos Memoria-

(1) "Come el Rey pescado en todas las vigili-  
as de la Madre de Dios y en la de la Presentación no tuvo que comer más que huevos, por no tener los compradores un real para prevenir nada." (*Avisos*. Madrid 28 de Noviembre de 1657, tomo III, pág. 392.)

(2) *Cédulas Reales de Obras y Bosques*, tomo XV, folios 94 vto. y 95.

(3) Los documentos que desde ahora se citen están tomados del expediente personal de Alonso Carbonel, del Archivo de Palacio. Legajo 19, C.

(4) En el casón del Buen Retiro.

les al Rey, firmado el uno por Carbonel y el otro por un Marcos de Encinillas, sobre quién era más antiguo en el oficio de ayuda de la furriera. Fueron remitidos al bureo (1), respaldadas con la siguiente nota autógrafa del Soberano: "Con noticia de lo que ambos tuvieren que alegar, se me consultará lo que pareciere." Contra lo que afirmaba el aparejador mayor de las Obras reales, según el cual tenía tres años más de servicios que su contrincante, la Junta del Bureo, después de "reconocer varios papeles", estimó que debía de concedérsele la antigüedad a éste; pero como Carbonel presentó una certificación de la fecha en que cobraba gajes y ración, la Junta palatina terminaba su oficio al Soberano diciendo: "V. M. mandará lo que más fuere de su real servicio"; y éste falló escribiendo en el sobrescrito: "Dese la antigüedad a Carbonel, pues dice que le toca."

Acompañó al Rey en una de las jornadas que a partir de 1642 hizo a Aragón para dirigir la campaña de Cataluña; fué en la de 1646 y por decreto del Rey de 15 de Junio de dicho año se ordenó se le diera nueva litera, "y asimismo una acémila, siete días cargada y siete de vacío, y ocho días de ración, a razón de doce reales cada día, mitad en plata y mitad en cuartos, y otros doscientos reales más, mitad en plata y mitad en cuartos" (2).

(1) Según Covarrubias, *bureo* era "la Junta de los Mayordomos de la Casa Real para el gobierno de ella; es nombre alemán y vale tanto como *esplendor domus*". *Tesoro de la Lengua Castellana*.

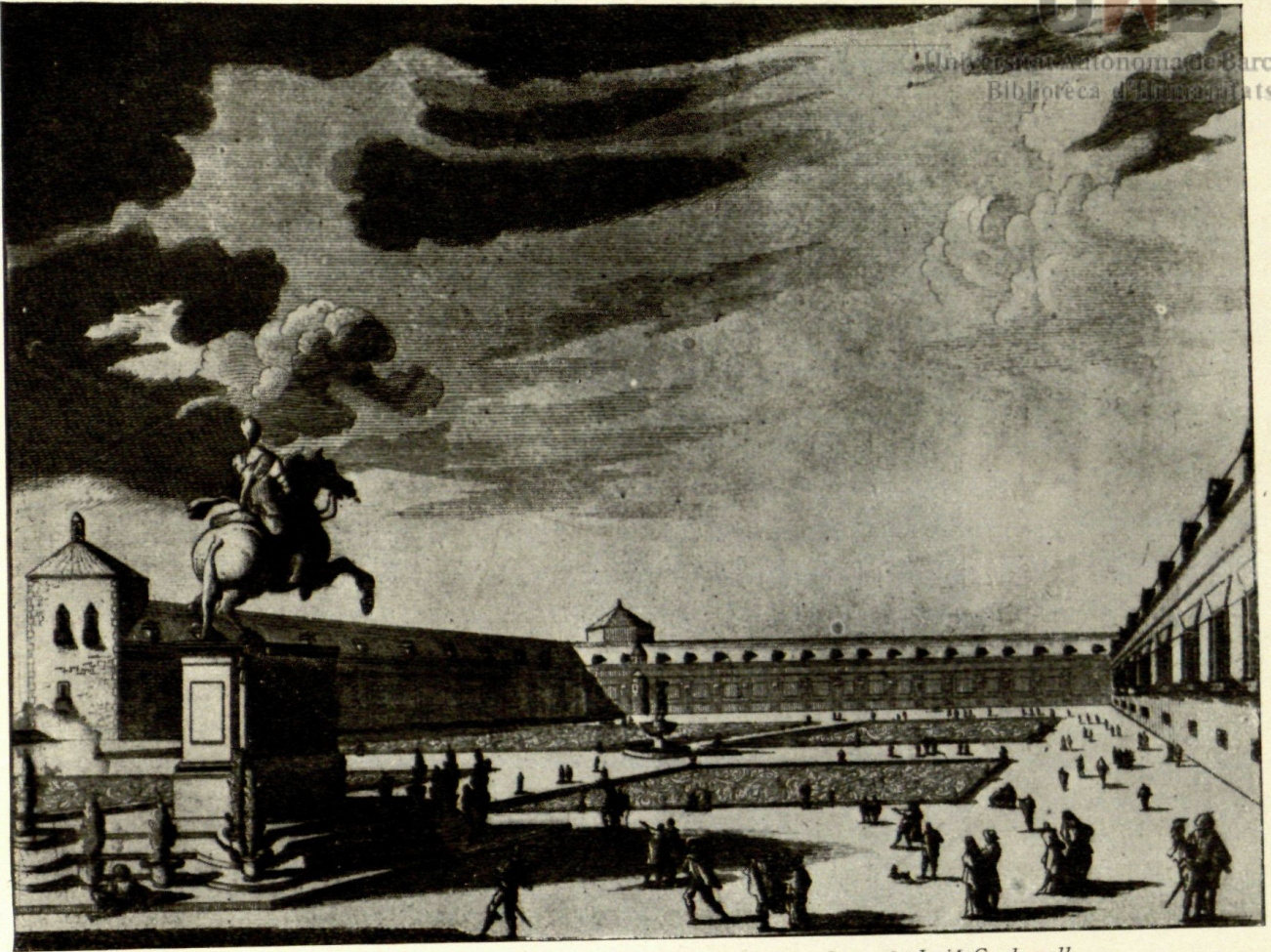
(2) Deseoso de buscar una explicación a tan extraño viaje, he estado el mes pasado en la histórica villa de Agreda, pues en aquella jornada fué el Rey a entrevistarse con la Venerable. Mal me habían informado al decirme que la traza de la iglesia y convento donde pasó su vida Sor María de Jesús, era completamente madrileña, y que en la correspondencia de la insigne religiosa con Felipe IV, ésta pidió al Monarca que atendiera a la obra de su retiro espiritual. Yo relacioné estos informes con el documento precedente, y a la villa castellano-aragonesa me encaminé. Pocas esperanzas me dieron las religiosas, aunque prometieronme revisar muy detenidamente cuantos papeles, notas, cuentas y demás documentos hubiese en su poder. No ha muchos días recibí noticias dándome cuenta del resultado infructuoso de esta erudita y santa rebusca. Yo, por mi parte, he repasado cuidadosamente la colección de cartas — muy conocidas — que publicó D. Francisco Silvela, sin haber encontrado referencia alguna que abonase las de mi comunicante.

Esta jornada era una prueba más del favor real; veamos el siguiente documento, que es lo bastante significativo para que tengamos que insistir acerca del particular:

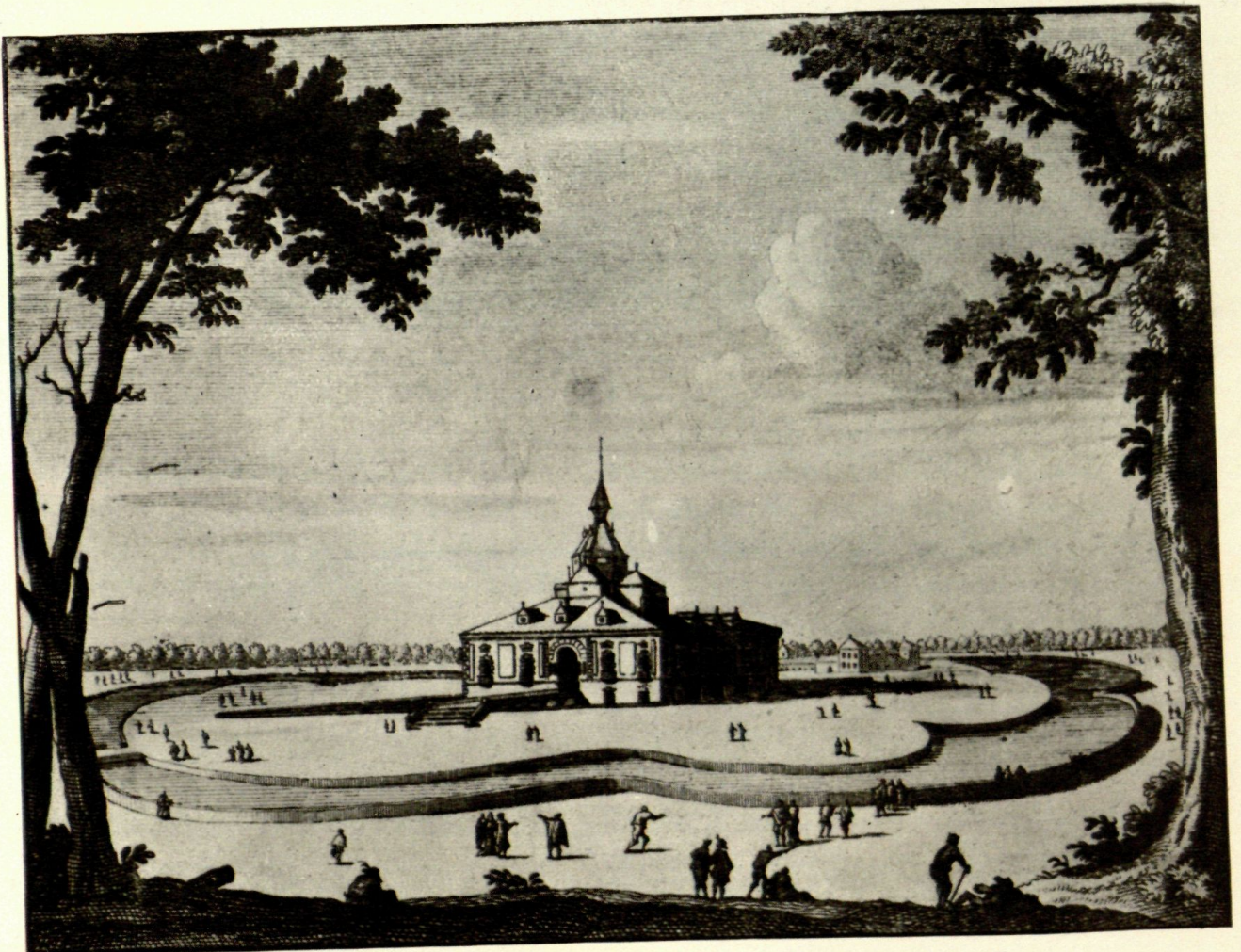
"Alonso Carbonel entró a servirme de ayuda de mi furriera, sin gajes ni ración al principio, y poco después le hice merced de uno y otro en consideración de haberme servido con 20.000 reales que puso de su hacienda en la fábrica de la ermita de San Bruno, en el Buen Retiro, y porque hasta ahora no se le ha vuelto la dicha cantidad, es mi voluntad que los dichos gajes y ración de ayuda de la furriera, se le continúen sin interpolación, mientras no se le dé

satisfacción de los dichos 20.000 reales, sin embargo de cualquier órdenes en contrario, y tendráse entendido en el Bureo y se ejecutará en esta conformidad." Lleva fecha de 3 de Abril de 1647 y el documento va signado con la F., letra que usaba el Rey para firmar en no pocas cartas, cuentas y otros papeles similares.

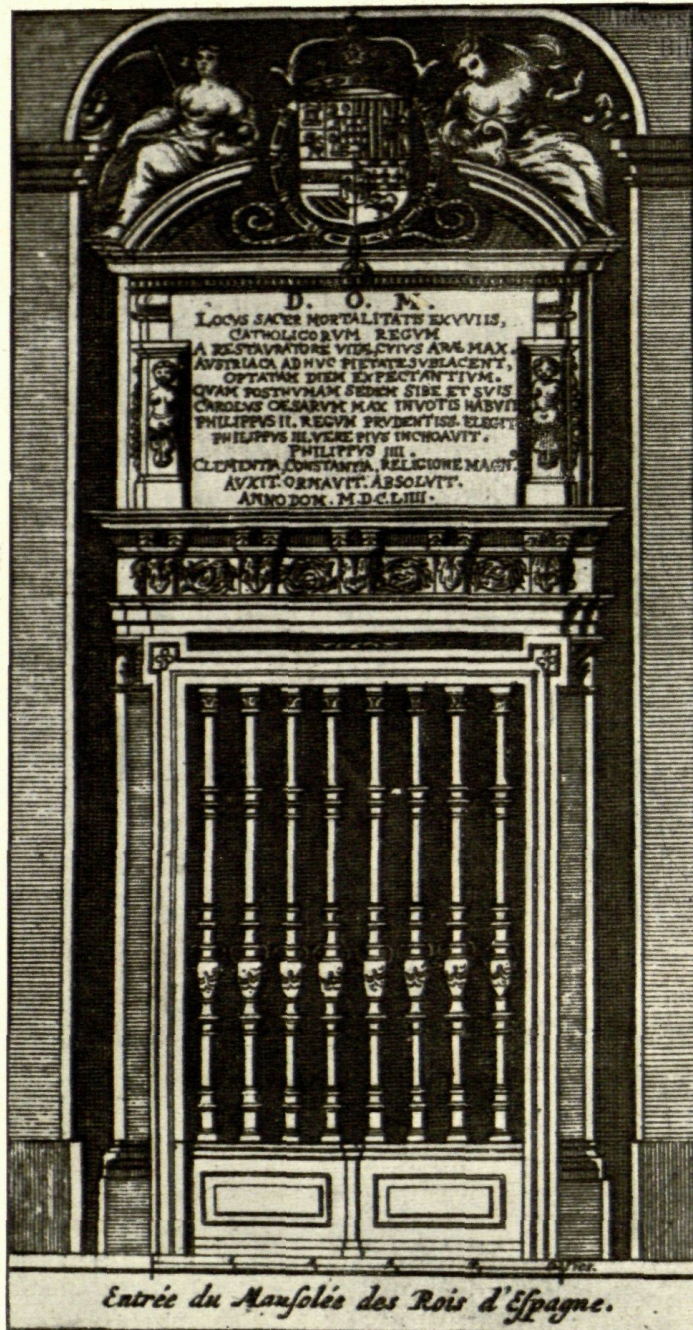
El texto precedente no debe extrañar demasiado a los lectores de este trabajo. El siglo XVII está muy lejos de nosotros, eran "modos" y costumbres distintas; lo que sí prueba es que "El Rey de Velázquez" era agradecido... virtud rara en quien prodiga favores y no necesita de los favores de los demás.



*El Patio del Caballo en el Palacio del Buen Retiro, para el que trabajó Carbonell.*



*La ermita de San Antonio en el recinto del Buen Retiro; obra de Carbonell.*



*Entrada del Panteón del Escorial que diseñó Carbonell.*

# EL MITO DE TESEO EN LA PINTURA DE LOS VASOS GRIEGOS Y LA COPA DE AISON, SU OBRA CAPITAL

POR C. M.<sup>a</sup> DEL RIVERO

**S**I la religión de los griegos, como doctrina, ha ejercido escasa influencia sobre las ideas de las sociedades que les siguieron, en cambio su influjo en las artes ha sido tan poderoso, que a ella es preciso atribuir en manera principalísima el progreso y la perfección que éstas lograron en edades posteriores y que en el transcurso de los siglos no han superado a sus modelos.

Los poemas homéricos, representan el triunfo del antropomorfismo; los dioses no son sino hombres idealizados, más poderosos y más rápidos que los héroes, con la facultad de hacerse visibles o invisibles, habitando moradas celestiales que se suponen construídas según el plan de las terrenas.

En el aspecto moral, su limitación aun es mayor, pues vemos a los inmortales poseídos de pasiones, del amor, del odio, del patriotismo local.

El valor artístico de la mitología griega está en haber realizado la alianza de la religión con el arte, a costa de poner en riesgo el sentimiento místico por la preponderancia del contenido poético sobre el dogmático.

En los siglos VII y VI se generaliza el culto de los héroes, que a la vez de ser exaltados por la epopeya, venían a suplantarse a algunas divinidades.

La devoción a los muertos elevaba a los antepasados ilustres a la categoría intermedia entre los hombres y los dioses, a la vez que las ciudades y regiones buscaban nombres gloriosos con que ilustrar sus anales, a quienes dedicar sus santuarios y honrar con sus fiestas.

La leyenda de Teseo, el Minotauro y Ariadna

se supone proceder de Creta y haber llegado al continente unida al culto de Dioniso por la costa de Beocia, desde donde pasó a Maratón y a las otras ciudades de la Tetrápolis que venían a constituir el foco de la fama del héroe.

Al Peloponeso, donde se localiza su infancia, llegó esta leyenda primitivamente bajo la forma de considerar a Teseo como divinidad marina por ser hijo de Poseidón.

En Atica, la leyenda de Teseo no alcanzó carta de naturaleza hasta una época relativamente tardía, hacia la segunda mitad del siglo VI, cuando el gobierno de Pisistrato, en que, al lado de la diosa epónima de la ciudad y relacionándole con ella, los atenienses rendían homenaje de gratitud al hijo de Egeo, que contaban entre sus reyes como sucesor de éste.

En el mito de Teseo se distinguen, aparte de su infancia en Trezene al lado de Etra, su madre, y de Piteo, su abuelo, dos ciclos o períodos: lo que constituyen las hazañas de su mocedad desde la salida del Héroe de su ciudad natal, cumplido cuanto su padre había dejado dispuesto, para presentarse y hacerse reconocer de éste, hasta la vuelta victoriosa de Creta. El segundo ciclo, que se desenvuelve en una zona mucho más extensa, lo constituyen las aventuras de la edad madura, de que son episodios principales los amores y rapto de Antíope en la ciudad de Temiscira y río Termodonte, en la región del Ponto; la guerra con las Amazonas; el rapto de Helena, a quien tuvo escondida en Afidna, y la lucha con los Tindáridas, sus hermanos; el combate con los Centauros, habitantes del monte Pelion, en las bodas de su amigo Pirítoos, rey de los lapitas en Tesalia, con Hipoda-

mia; la excursión con éste a Epiro y la prisión que ambos sufrieron en el Averno, de donde le libertó Hércules, y por fin, la vuelta a Atenas, que abandona airado, y su triste fin en la isla de Scyros.

La tradición de estos hechos maravillosos fué recogida episódicamente en la *Iliada* en lo relativo a Helena (I-144, VII-392, XIII-626) y a Piritoo (I-263-65).

También inspiró algunos poemas cíclicos como el *Nestoi* de Hagias de Trezene, de que eran protagonistas Teseo y Antíope; los *Cantos cípricos*, cuyo asunto era los amores de Teseo y Ariadna, y la *Theseida*, antiguo poema que fué objeto de una recensión en que se inspiraron los grandes líricos, Píndaro entre ellos; los trágicos y los logógrafos.

La hegemonía alcanzada por Atenas sobre todas las Repúblicas griegas en el siglo V necesitaba el nimbo de la leyenda y de un héroe nacional que oponer al de sus rivales los dorios, que era Hércules, cuyas hazañas o trabajos sirvieron de guía para los de Teseo, que no es sino el Hércules ático.

El apoyo que los espartiatas habían prestado a Pisistrato para mantener su gobierno personal, hizo que la democracia ateniense tomase por símbolo a Teseo para oponerle al héroe de

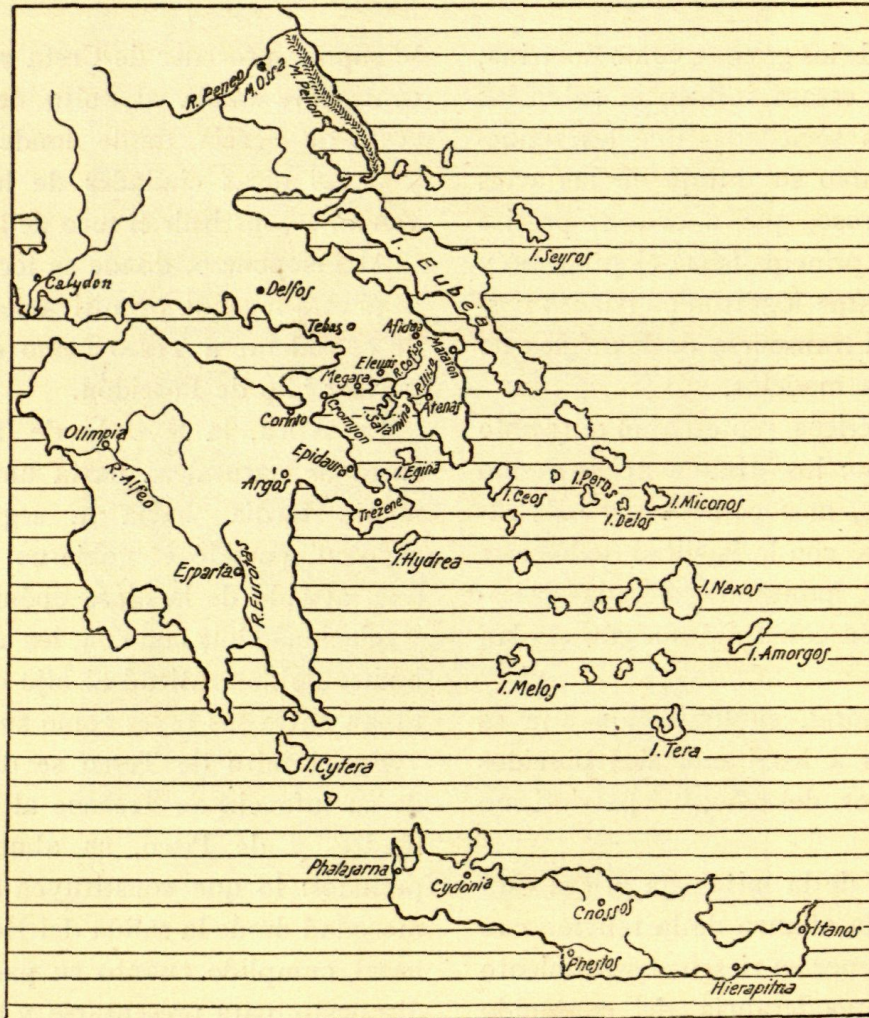
aquéllos que, como hemos dicho, era Hércules, y que la exaltación del sentimiento patriótico consiguiente a la gloria militar alcanzada en las victoriosas guerras contra los persas, realizase aún más su fama. Así, en recuerdo de la expedición de Teseo a Creta se estableció una ceremonia anual consistente en la travesía a la isla de Delos, en cuyo templo dedicado a Apolo

se custodiaba el tesoro de la confederación de las ciudades griegas, cuya supremacía ejercía Atenas, de una solemne comitiva a cuya cabeza figuraban los *theorios*, embajadores sagrados, y el navío que había conducido a Teseo a la corte del rey Minos.

El carácter de héroe marino que se atribuía a Teseo como hijo de Poseidón, convenía bien al poderío naval de Atenas, cuya supremacía

se sentía halagada por ello; así que los contemporáneos de Tucídides conmemoraban la entrega hecha por Anfítrite a su héroe de la corona de oro, símbolo de la dominación sobre el mar.

Cimón, en su obra reconstructiva utilizó con miras políticas la leyenda de Teseo, y habiendo consultado al Oráculo de Delfos acerca del lugar en que se hallaban sus restos, obtenidas las indicaciones precisas, se propuso encontrarlos y los trasladó con gran solemnidad al templo



Teatro del primer ciclo del mito de Teseo.

llamado *Thaseion*, consagrado a su culto en el centro de la ciudad.

Perdida la *Theseida* y reducido a algunos fragmentos y noticias aisladas contenidas en la *Periégesis* de Pausanias y en la obra de Diodoro Sículo, queda como principal fuente de conocimiento acerca del tema la biografía incluida por Plutarco en sus famosas *Vidas paralelas*.

\* \* \*

El arte figurativo ha venido a suplir con esplendidez la pérdida de los textos literarios más antiguos que acabamos de mencionar.

Al producirse, en virtud de las circunstancias históricas conocidas, el admirable florecimiento de la civilización griega representada por Atenas, que culminó en la reconstrucción de la Acrópolis, la figura de Teseo vinculada a las glorias de la ciudad adquiere señalado relieve; así, Fidias incluye su figura entre las esculturas del frontón oriental del templo de Atenea Partenos, y episodios de la guerra de los atenienses y las amazonas, en las metopas del Oeste. También en el frontón occidental del templo de Zeus, en Olimpia, representó Alcámenes la lucha entre los centauros y los lapitas sobrevenida en el banquete de las bodas de Piritoo con Hipodamia, y en él aparece entre las principales figuras la de Teseo formando parte de uno de los grupos más próximos a la que representa a Apolo, y que constituye el eje de la composición.

La pintura mural se inspiró asimismo en el héroe de Trezene para desarrollar importantes composiciones: Polignoto ejecutó en los muros de *Thaseion* asunto de la guerra de las Amazonas y de la Centauromaquia, y Micón pintó la escena de la entrega por Anfítrite al joven Teseo de la corona de oro que le consagraba hijo de Poseidón. Este mismo artista, al decorar el *Poecile*, trató de nuevo el tema de la lucha con las Amazonas y la batalla de Maratón, donde aparecía entre los combatientes Teseo como encarnación del vencedor de las invasiones asiáticas.

Pero donde se desenvuelve más ampliamente

la ilustración del mito en que nos ocupamos, es en las pinturas de los vasos.

Sabido es el enorme valor que para el conocimiento de la vida helénica en todas sus manifestaciones ofrece la cerámica pintada que además, perdidas las obras de los grandes pintores suple, en cuanto al dibujo y a la composición se refiere, el conocimiento de aquéllas. Los asuntos inspirados en la mitología propenden a las fábulas de los héroes: la guerra de Troya; los trabajos de Hércules; Dioniso y su séquito; las empresas de Teseo, objeto de esta nota, etc., pues, como queda apuntado, la generalización del culto de los héroes se produjo en los siglos VII y VI coincidiendo con el momento en que la fabricación de los vasos alcanzaba su máxima perfección en Atenas, a partir de la decadencia de Corinto, que con su expansión marítima y sus numerosas colonias había alimentado una industria importantísima.

Los decoradores de los vasos, particularmente apegados a la representación de asuntos teseicos, como producción ateniense que eran, parecen respetar la génesis de la leyenda en la elección de los episodios, pues se observa en los más antiguos lo que podemos considerar como tema capital, o sea la muerte del Minotauro a manos de Teseo en presencia de Atenea y Ariadna, a quienes acompañan las parejas de jóvenes atenienses que constituían el tributo del rey Minos y habían sido libertadas por el héroe salvador. Este es el asunto de la decoración que, con algunas variantes, como la presencia de Hermes en el cortejo que figura en el kalpis del Museo de Leyden; de los vasos de estilo arcaico como el kilix de Vulci, del Museo de Munich, que lleva las signaturas de Glaukytes y Archikles; la hidria de la colección Bassaggio y el celebrérrimo *Vaso Francois* en cuyo cuello se representa, en vez de la lucha de Teseo y el Minotauro, al héroe después de logrado el triunfo, tañendo la lira, precedido de Ariadna, acompañada de su fiel nodriza, y seguido del coro formado por siete efebos e igual número de doncellas, y detrás de todo, la nave de Teseo con numerosos tripulantes. Parece digno de notarse



que lo mismo en este vaso que en el kylix de Munich esta representación se halla a seguida de la Cacería del jabalí de Calydon.

Los vasos de figuras rojas presentan los asuntos cíclicos cuyo orden, según Plutarco, conforme al itinerario que desde Trezene siguió el héroe, es el siguiente:

1.º, Teseo vence y dá muerte al gigante Perifetes en Epidauro y se apodera de la maza de éste; 2.º, en el Istmo castiga al cruel Simis de la misma manera que éste a sus víctimas; 3.º, mata a la cerda o jabalí de Cromión, terrible animal que acometía a los caminantes; 4.º, en Megárida despeña a Skiron después de golpearle con el caldero en que lavaba los pies a los viajeros, durante cuya operación los precipitaba por el despeñadero; 5.º, lucha en Eleusis con el atlético Cercion, a quien vence; 6.º, impone a Procusto el suplicio de sufrir la mutilación en el mismo lecho sobre que tendía a sus víctimas; 7.º, sujeta y doma al toro de Maratón para ofrecerlo después en sacrificio a Apolo de Delfos; 8.º, expedición a Creta, donde mata al Minotauro.

Este ciclo de hazañas de la juventud del héroe, tratadas en forma episódica, tuvo gran aceptación, como lo demuestra el gran número de vasos en que aparecen representadas, en muchos de los cuales figuran las firmas de artistas, entre ellos: Chachrilos, Eutímides, Euphronios, Brygos, Duris y algunos imitadores del estilo de Micón y de Hierón.

Continuando el examen de las representaciones del mito de Teseo, observamos que los episodios relativos a Antíope y las Amazonas fueron tratados con preferencia por los decoradores de vasos del estilo libre, entre los que se cuenta el famoso *Aribalo de Cummas*, que con la *Copa de Aison* son las dos obras capitales de asunto teseico, correspondiendo a cada uno de los dos ciclos que se distinguen en la leyenda.

Los productos cerámicos de Italia meridional, especialmente los de Campania, presentan particularidades dignas de atención, siendo una de ellas la manera de componer los asuntos, funerarios casi siempre, de manera que las figuras

se agrupan formando diferentes escenas de la vida en las regiones infernales en torno de Hades y Proserpina, siendo frecuente que entre ellas esté el cautiverio de Teseo y Piritoo, así como su liberación por Hércules.

Además de estas representaciones, que por referirse a un tema aislado llamamos episódicas, existen otras que ofrecen una sucesión de escenas relacionadas que pueden calificarse de cíclicas y son propias de los vasos de forma de kylix, que se presta más que ninguna otra, por el medallón que presentan en su parte interior y la superficie externa, al desarrollo de una sucesión de escenas. Estos vasos, entre los que se cuentan los modelos más acabados y perfectos de la cerámica pintada, suelen ser los que abundan más en signatures de artistas cerámicos.

Más de sesenta vasos con asuntos del mito de Teseo se incluyen en el conocido libro de Salomon Reinach (*Repertoire des Vases peints Grecs et Etrusques*, París, Leroux, 1923-24, 2 vols., 8.º mlla.), que con recoger un número considerable de monumentos, dista mucho de comprender la totalidad de los existentes en museos y colecciones.

Por su parte, en el artículo *Theseus*, del *Diccionario* de Daremberg y Saglio, firmado por Luis Lechat, se inserta, tomándolo de Wulff y Sarnow, un cuadro, que reproducimos abreviado, en la página siguiente, en que figuran once copas (kylix) con representaciones cíclicas de la leyenda del héroe ateniense, con expresión de los episodios que cada uno comprende.

Nuestro Museo Arqueológico Nacional cuenta entre la numerosa serie de vasos griegos y etruscos que posee, ocho con asuntos del mito de Teseo: cinco de ellos son áticos con figuras negras: cuatro ánforas (núms. 10.915, 10.922, 10.925 y 10.993 del Registro de entrada) y un lekitos (n.º 17.233). Los otros tres vasos son de figuras rojas: dos cráteras campaniformes (números 11.013 y 11.021) y la copa de Aison (número 11.265) verdadera joya de la colección y aun pudiéramos agregar de las antigüedades clásicas. Gaston Leroux, en su *Catalogue des vases grecs et italogrecs du Musée Archéologique de Madrid*,

Bordeaux, 1912, lo describe magistralmente y recoge en una nota al fin del artículo la bibliografía, a la cual remitimos al lector curioso que desee ampliar las noticias aquí expuestas acerca de este insigne monumento.

Es un kylix del estilo libre del tiempo de Pericles (444-429), de 0,36 m. de borde a borde y de 0,13 de altura, de recipiente sumamente plano y elegante y de pie corto y robusto, con un resalte en la unión con la base como único adorno; es de arcilla rosada y la pintura de un negro brillante con ligeros retoques blancos y rojos.

jeto debajo de los brazos por un cinturón, egida, casco de cimera pronunciada). Tiene la lanza en la mano derecha y la otra bajo el himatión. Alrededor del medallón: una greca alternando con un cuadrado de escaques. Encima de los personajes, la inscripción ΑΘΗΝΑΑ ΘΗΣΕΥΣ ΜΥΝΩ [ταυρος]. Debajo de la línea sobre que descansa la composición: ΑΙΩΩΝ ΕΙΡΑΥΕΝ.

B) *Asuntos que decoran el exterior:*

1.º TESEO Y SCIRON. Este, sentado sobre una roca, barbado y desnudo, vuelto de tres cuartos hacia la izquierda. Teseo, desnudo (sólo

MONUMENTOS	EPISODIOS							
	1.º Perifetes.	2.º Sinis.	3.º C. de Cromión.	4.º Sciron.	5.º Cercion.	6.º Procusto.	7.º Toro de Maratón.	8.º Minotauro.
A, Copa de Chachrylion, Orvieto. Museo Arqueológico de Florencia . . . . .		◊		◊	◊	◊	◊	◊
B, Copa de Euphronio, Caere. Museo del Louvre. . . . .		◊		◊	◊	◊	◊	
C, Copa de Duris, Vulci. Museo Británico . . . . .		◊	◊	◊	◊			◊
D, Copa de Vulci (anónima). Museo Británico . . . . .			◊		◊	◊	◊	◊
E, Copa de Brygos, Citt` delle Pieve. Museo Arqueológico de Florencia . . . . .		◊		◊		◊	◊	◊
F, Copa de la Col. Luynes, Vulci. Biblioteca Nacional de París. .		◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊
G, Copa de Chiusi. Museo de Bolonia . . . . .				◊	◊	◊	◊	◊
H, Copa de la Col. Canino. Museo de Munich. . . . .	◊			◊		◊		◊
I, Copa de Aison. Museo de Madrid . . . . .		◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊
J, Copa de Vulci. Museo Británico . . . . .		◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊
K, Copa de Nola . . . . .		◊	◊	◊	◊	◊	◊	◊

A) *Al interior, en el centro, formando el medallón:*

TESEO VENCEDOR DEL MINOTAURO. El héroe, desnudo, teniendo en la mano derecha una espada, marcha hacia la izquierda, la cabeza vuelta (bandolera de la espada). Arrastra consigo el cadáver del Minotauro cogido por la oreja con la mano izquierda. El cuerpo del monstruo está en parte oculto en un edificio del cual se aprecia un muro adornado con grecas y escaques, y dos delgadas columnas jónicas soportando un frontón sobre una plataforma con dos escalones. La greca dibujada sobre el muro de la derecha es la planta reducida del Laberinto. A la izquierda del grupo, Atenea, en pie, hacia la derecha, mira al monstruo (peplos largo festoneado con cenefa negra, su-

lleva la bandolera de la espada), le tiene cogido de los cabellos con la mano izquierda y blande con la derecha el caldero de bronce. Encima, pintadas en blanco, las inscripciones: ΘΗΣΕΥΣ ΣΚΙΡΩΝ. Detrás de la roca, una tortuga.

2.º TESEO Y EL JABALÍ DE CROMIÓN. El héroe avanza hacia la derecha con el brazo derecho levantado y envuelto en el himatión. El jabalí le hace frente con la cabeza levantada (pelos pardos por todo el cuerpo). Junto a ella, la vieja ninfa Cromión, vuelta hacia la derecha, apoyada con la mano izquierda en un bastón (cabellos blancos, quitón con mangas y doble lista sobre el lado) y tendiendo la otra hacia Teseo. Entre el héroe y la fiera, un árbol. A los pies de Teseo, un peñasco. Encima, las inscripciones Θ[ησεως] ΚΡΟΜΥΩ

3.º TESEO Y SINIS. Este, desnudo y barbado, se apoya sobre la rodilla, agarrado con la mano izquierda a un tronco que Teseo coge con la mano derecha y curva violentamente. El héroe (espada en bandolera) marcha hacia la izquierda, teniendo asido a Sinis por los cabellos. Encima, la inscripción ΘΗΣΕΥΣ ΣΙΝΙΣ.

4.º TESEO DOMANDO EL TORO DE MARATÓN. El animal huye saltando hacia la derecha. Teseo, vuelto en el mismo sentido, le coge con la mano derecha por la oreja y levanta con la otra la maza (bandolera y brodequines sujetos con correas). Encima, la inscripción ΘΗΣΕΥΣ.

5.º TESEO Y PROCUSTO. Este, barbado y desnudo, está tendido sobre un lecho medio vuelto hacia la derecha, tiene el brazo derecho extendido hacia delante. Teseo avanza hacia la izquierda blandiendo con ambas manos un hacha larga (espada en bandolera y brodequines sujetos con correas). Detrás del lecho hay un árbol y un peñasco pintados en rojo, indicación de monte Koridalos. Colocados sobre la roca, un casco, un manto y una lanza. Encima de ambos personajes, ΘΗΣΕΥΣ ΠΡΟΚΡΟΣΤΗΣ.

6.º TESEO LUCHANDO CON CERCION. Aquél está vuelto hacia la derecha, levantando por encima del suelo a su enemigo, a quien oprime entre los brazos (espada en bandolera). Cercion, barbado y desnudo, vuelto hacia el mismo lado, apoya sus manos sobre el brazo de Teseo para desasirse de su opresión. Encima, las inscripciones ΘΗΣΕΥΣ ΚΕΡ[Χ]ΥΩΝ.

Por debajo de los asuntos, una zona de ovas. Debajo de cada asa, un amplio adorno compuesto de varios tallos y de grandes palmetas de largos pedúnculos. En el pie, un círculo.

\* \* \*

A pesar de su importancia, ha tardado mucho en hacerse camino la justa apreciación del valor extraordinario de esta pieza, que pasó desapercibida para los primeros ceramógrafos que estudiaron la colección y dieron a conocer muchas de sus obras, sin señalar la firma que le avalora, hasta que una restauración del vaso permitió leerla, y a consecuencia de ello apareció una interesante monografía de él por el año 1895

debida a la autorizada pluma de D. José R. Mélida, pero a pesar de todo mantuvo un concepto equivocado respecto a su estilo.

La verdadera valoración de esta obra correspondiente al momento culminante del clasicismo griego, o mejor, del aticismo, ha de hacerse mediante un estudio comparativo con otras obras maestras, que desenvuelven el mismo asunto, por fortuna tan abundantes.

El episodio capital de la leyenda de Teseo lo constituye su victoria sobre el Minotauro. La leyenda del tributo de sangre que a título de compensación por la muerte dada por Androgeo en Atenas, había de pagar la ciudad al poderoso rey de Creta, padre de aquél, corresponde seguramente a una tradición indoeuropea que tiene su representación en la España medieval con la leyenda del *Tributo de las Cien doncellas*, en Inglaterra con las gestas del rey Artus. Con ser tan famosos los trabajos de Hércules, nada hay en ellos comparable a esta hazaña de carácter local atribuida a Teseo, que por este hecho, si no fuera también por otros, se hacía merecedor a los honores divinos que se le tributaban en la ciudad cuyo cetro llegó a empuñar.

Los decoradores de los vasos teseicos, contra lo que parecía lógico, prefirieron pintar en el medallón de los kylix, bien el Eros alado volando (copa de Orvieto), bien la figura de un efebo (copa de Florencia). La hazaña del Minotauro no suele figurar entre las que sirven de decoración de la zona exterior, que por excepción aparece en el último de los vasos mencionados. Eufronio trató en el medallón de su famosa copa un tema extracíclico, pero congruente, como es la entrega que hace Anfítrite a Teseo en presencia de Atenea, del anillo de Minos, para probar la descendencia divina alegada por Teseo ante éste.

Brygos, Duris y el autor anónimo del vaso de Bolonia adoptan como emblema central la lucha de Teseo y el Minotauro, pero su maestría lucha con un obstáculo insuperable para lograr un resultado artístico: la concepción iconográfica del Minotauro.

Los artistas griegos que tuvieron el acierto de infundir a las representaciones de algunos seres imaginarios como el Centauro, el Aqueloo o Gelas, y hasta la Esfinge y las Harpías, la belleza de la fuerza arrolladora y salvaje o el sentimiento de la sabiduría y de la piedad, no acertaron a darle al Minotauro una forma estética aceptable, porque acaso era imposible de tratar así este monstruo, ser híbrido de hombre y toro, tan distinto de aquellos otros símbolos de la fuerza y de la inteligencia que decoraban los palacios asirios. Por eso, la solución dada por Aison presentándonos solamen tela cabeza y la parte delantera del monstruo, que cogido de una oreja es arrastrado por el héroe para depositarlo a los pies de Atenea, que con plácido semblante lo contempla, representa un acierto que le coloca por encima de los demás artistas. La presencia de la diosa en la composición armoniza perfectamente con el carácter religioso de la escena representada y es nueva en la serie de los vasos en que nos venimos ocupando. La copa de Duris presenta también a la diosa en el episodio de la muerte de Sciron, que es uno de los que se desarrollan en torno de la superficie exterior del vaso, de una manera innecesaria y sin el relieve que correspondía a esta figura, que en cambio bajo el pincel de Aison presta una gran elevación al tema. Es de señalar el contraste entre la Atenea arcaica de Duris, muy próxima al tipo eginético, y el de la de Aison, inspirada sin duda en el prototipo fidiaco, dentro del cual se verificó la evolución del tipo monetario entre los años 430 y 322, que corresponde al tránsito entre la cabeza de la Atenea tradicional y la de los tetrádracmas del llamado *nuevo estilo*.

Las escenas que se desarrollan en la superficie exterior de la copa de Madrid son las seis descritas, formando dos grupos de tres separados por las asas y por la triple palmeta que rodea a cada una de éstas.

En esta serie de episodios se repite la figura del protagonista como en una cinta giratoria, en actitudes cuya elegancia no resta nada al vigor que conviene al momento respectivo, pre-

sentando originalidad en cuanto a las fórmulas establecidas, especialmente en el episodio de Sciron, a quien aplica la ley del Talión dándole el golpe con el caldero de que se servía para entretener a sus víctimas antes de despeñarlas. La captura del toro de Maratón se nos ofrece al asirlo de una oreja, mientras levanta la maza para reducirle. Ese realismo y libertad que venimos señalando deja paso al convencionalismo únicamente en el episodio de la caza del jabalí de Cromión, donde tanto el bruto como la Ninfa están tratados conforme a un concepto tradicional, aunque distinto del que suele informar al de los demás ceramistas.

Por desgracia, es esta copa la única producción que se conoce con la firma de Aison (circunstancia que a su vez le presta mayor interés), cuyo estilo le coloca entre los artistas que se formaron dentro del movimiento cultural y estético más completo e importante que ha conocido la humanidad: bajo la protección de Pericles y las enseñanzas del genial Fidias.

La pintura avanzaba influída por Polignoto, cuyas fórmulas, trascendiendo a los decoradores de vasos, producían obras tan admirables desde el punto de vista de la expresión, como la copa de Munich y como el arribalos de Cummas, ya citado, en que se manifiesta la afición a las perspectivas. Ambas tendencias, que abrían un ancho campo a la pintura mural, al mosaico, etc., no eran propias para ser aplicadas a la decoración de los vasos, sino que, al contrario, llevaban el germen de la decadencia y transformación de esta industria. Aison, que participó, como hemos señalado, de un gran ideal, supo, sin embargo, mantenerse dentro de la noble serenidad y elevación que correspondía al asunto por él elegido, distribuyendo los diversos episodios que el mismo comprendía con el mayor acierto y mostrándose en la composición central a una altura no superada por ninguno de los demás grandes decoradores, lo que justifica el juicio del ilustre arqueólogo español citado antes, al decir que con este monumento el Arte se ha independizado verdaderamente de toda traba y marcha sin obstáculo hacia la traducción precisa del pensamiento.

# UN DICTAMEN PERICIAL DE VELÁZQUEZ Y UNA ESCENA DE LOPE DE VEGA

POR MIGUEL HERRERO - GARCÍA

**L**LAMA la atención de literatos y críticos de arte el silencio que guardan las obras de Lope sobre el éxito del pintor contemporáneo Velázquez. ¿Cuáles serían las relaciones entre los dos genios, de la poesía y de la pintura? En este artículo ofrezco un curioso detalle que puede tal vez contribuir a esclarecer tan sugestivo punto. El año 1633 intervino Velázquez en un asunto policíaco contra determinados pintores, y tiene ocasión de tomar una actitud contraria al criterio con que Lope de Vega había resuelto el mismo asunto en escena. Esta escena de Lope, que luego copiaremos, tiene su fuente histórica perfectamente conocida. Se trata de un dicho de Felipe II, que alcanzó resonancia de sentencia filosófica entre sus cortesanos.

El duque de Frías asiló en su colección especial de anécdotas y frases agudas el dicho de Felipe II sobre los pintores pinta-monas:

"Dixo Don Diego de Cordova en la presencia de su Magestad, que no era bien permitido se vendiessen Retratos de la Real Persona de mala pintura, y que solo debian correr los de Alonso Sanchez, como en Alexandro Magno los de Apeles, y Lysipo. A que respondió piadoso: Dexad que ganen de comer esos Pintores, pues no son las costumbres las que me copian" (1).

Conoció Lope ambas cosas: la anécdota del Rey Prudente y el criterio opuesto de Alejandro Magno, que alegaba Don Diego de Córdoba. He aquí el elemento clásico tratado por Lope en una de sus comedias:

(1) *Deleyte de la Discreción y Facil Escuela de la Agudeza*, de DON BERNARDINO FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, DUQUE DE FRÍAS. Ed. Sociedad de Bibliófilos Madrileños, t. IV, p. 140.

"Tantos retratos había  
De Alejandro en toda Grecia,  
Por lo que ya el mundo precia  
Su grandeza y valentía,  
Que muchos malos pintores  
Le retrataban, por ver  
Que ganaban de comer  
Con el nombre y los colores.  
Y así, Alejandro mandó  
Dar licencia sólo a Apeles,  
De cuyos raros pinceles  
Este retrato salió."

LOPE, *Grandezas de Alejandro*, II; Acad. VI, 340.

En posesión, pues, de entrambos criterios respecto de los malos pintores, Lope llevó a la escena hacia 1614 la anécdota de Felipe II, atribuyéndola al "Príncipe Perfecto" de Portugal, y aprobando sin titubeo la manga ancha del rey en asuntos de pintura. He aquí el episodio escénico. El Monarca portugués se sienta en su tribunal, como otro Salomón, y un ministro le presenta como detenido por los agentes de policía a un pobre pintor de retratos reales:

LOPE. Este, Señor, es pintor.

REY. Honralde, por la excelencia  
De la pintura.

LOPE. No es este  
De los que el arte profesan,  
Sino destes que en las calles  
Pinturas infames cuelgan.

REY. ¿Qué ha hecho?

LOPE. Retratos tuyos,  
Mas con pintura tan fea,  
Como es él tan mal pintor,  
Que es en tu notable ofensa.

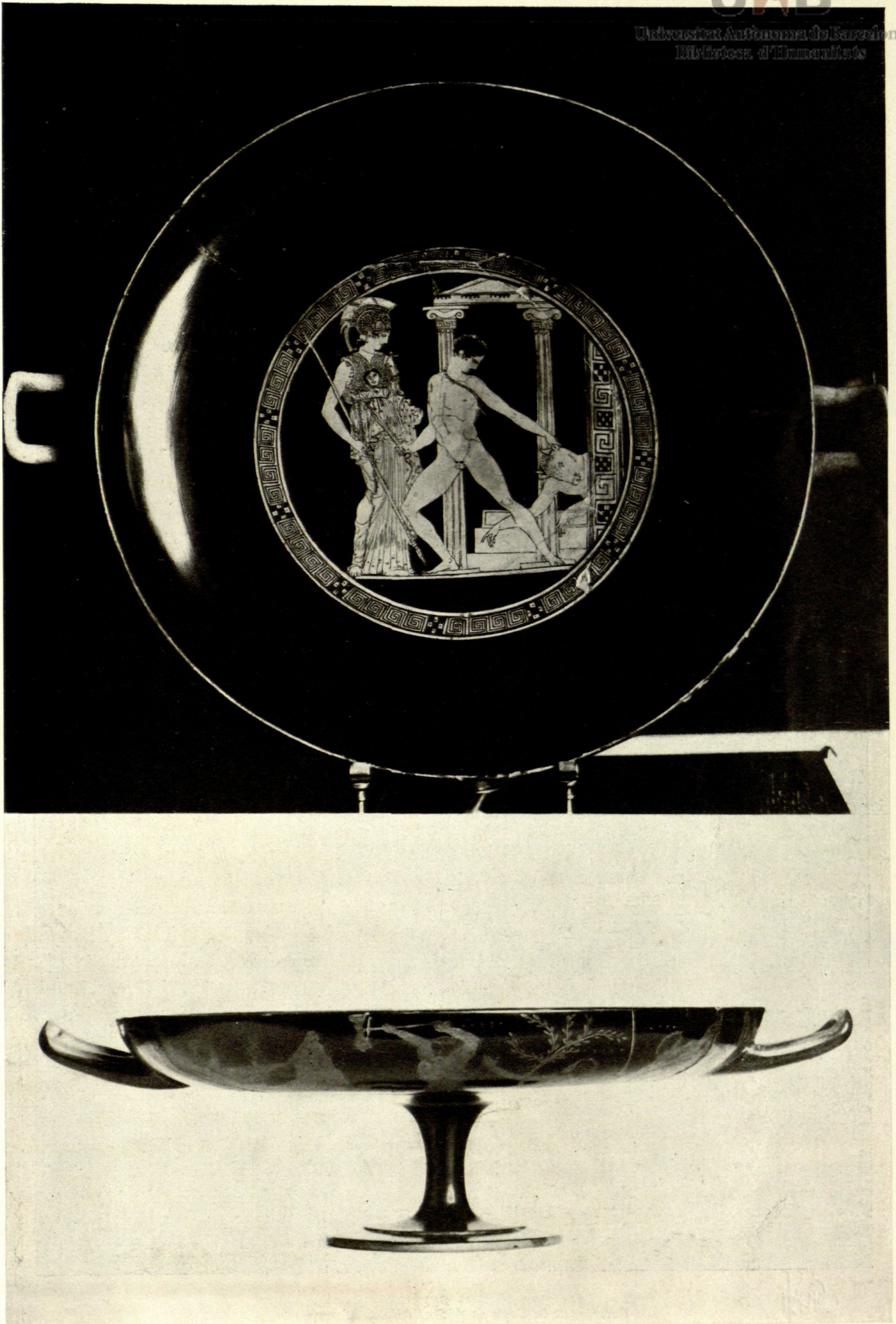
REY. ¿Cómpranos?

LOPE. Los ignorantes  
de aquesta divina ciencia,  
De tan pocos conocida...

REY. Abridle luego la puerta;  
Que ya que pinta mi rostro  
Con mano torpe y grosera,  
No a lo menos mis costumbres.

PRIOR. ¡Piedad cristiana y discreta!

*El Príncipe Perfecto*, 2.<sup>a</sup> III; Riv. IV 135.



Figs. 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>—La Copa de Aison vista de frente y de perfil. (Fotos Moreno.)

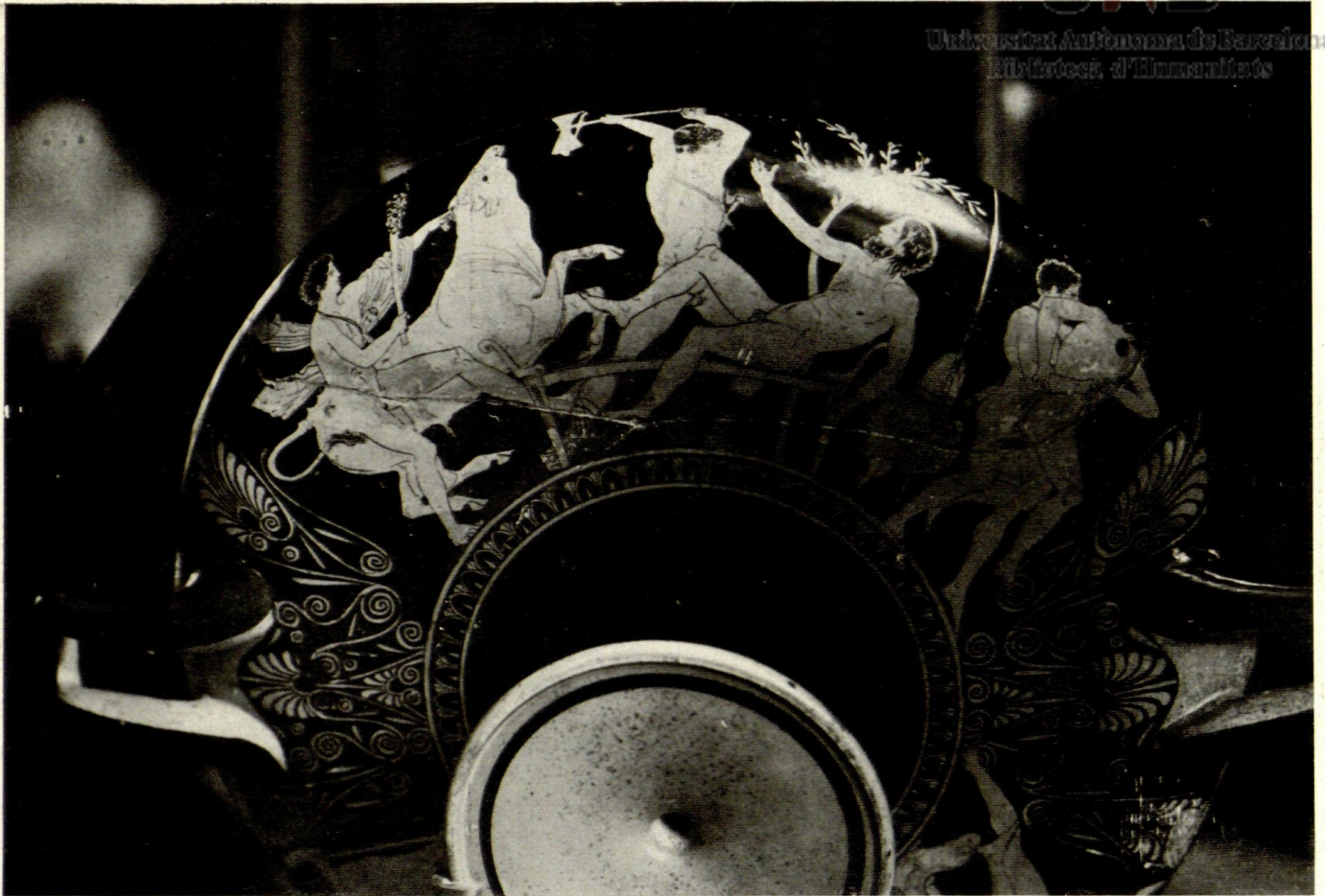


Fig. 3.<sup>a</sup>



Fig. 4.<sup>a</sup>

*Exterior de la Copa de Aison. (Fotos Moreno.)*

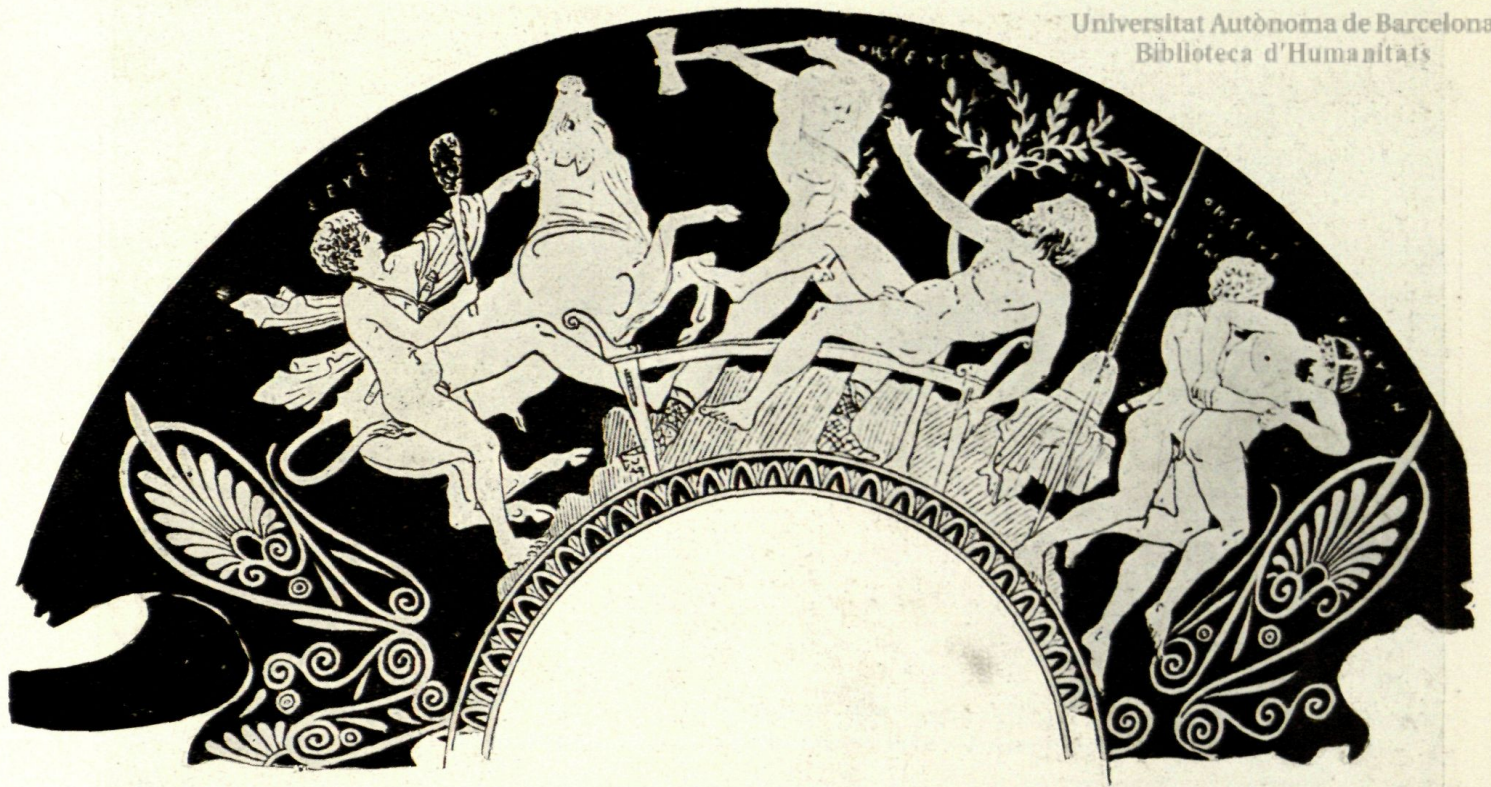


Fig. 5.<sup>a</sup>—Caza del toro de Maratón. El lecho de Procusto. Lucha con Cercion.



Fig. 6.<sup>a</sup>—Castigo de Sciron. Lucha con el jabalí de Cromion. Suplicio de Sinis.

Dibujos de la decoración exterior de la Copa de Aison que ilustran el artículo de D. José R. Mélida, publicado en la Revista "Historia y Arte", Madrid 1896.





Fig. 7.<sup>a</sup>—Medallón que decora el interior del vaso. (Foto Moreno.)

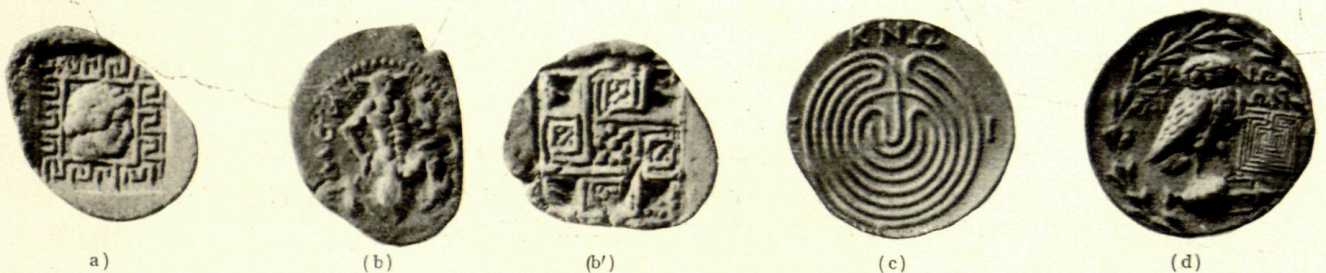


Fig. 8.<sup>a</sup>—Monedas de Cnosos (Creta).

Representando: (a) La cabeza de Teseo; (b) el Minotauro; (b'-c) el Laberinto en proyección; (d) imitación de un reverso de las monedas de Atenas, con el Laberinto.

Ahora viene la segunda parte de este parangón de criterios de los dos gigantes de nuestro arte nacional. Creo que los documentos que revelan la posición de Velázquez son enteramente desconocidos, y, desde luego, nunca relacionados con la escena de Lope.

A comienzos de Octubre del año 1633, "los Señores Gobernador y Alcaldes de la casa y Corte, de S. M. dijeron que por cuanto en muchas casas de *pintores* de esta Corte hay muchos retratos, del Rey Nuestro Señor y de la Reina nuestra Señora, Señores Infantes y otras personas Reales, no parecidos los más de ellos, y otros con hábitos indecentes, y algunos pequeños hechos en figuras menudas; y conviene que no se hagan, vendan, ni pongan en publico, retratos de la calidad dicha, que no estén bien obrados, conforme a arte y parecidos de las personas que representan, y con la decencia que es justo, mandaron que cuatro aguaciles de Corte recogan todos los retratos que hallaren de personas reales, así puestos y colgados en las Calles y otras partes públicas, como los que tuvieren los pintores en sus casas, y se traigan, para que vistos y examinados por personas peritas en el arte de la pintura, se provea y mande lo que convenga".

En consecuencia de este acuerdo se nombró una comisión de peritos por el siguiente auto: "En la Villa de Madrid, a tres días del mes de Octubre de 1633 años, los Señores Gobernador y Alcaldes de la casa y Corte de S. M., dijeron que para ver y examinar los retratos que los aguaciles han traído, en ejecución del auto de primero deste, nobraban y nombraron a Vicencio Carducho y Diego Velazquez, pintores de S. M. y mandaron que habiéndolas visto y examinado, declaren con juramento los que pueden venderse, y a los que hallaren no estar conforme a arte los aparten y declaren lo que debe hacerse de ellos."

He aquí el dictamen de los dos famosos pintores:

"En la Villa de Madrid, a 3 días del mismo mes y año, en nombramiento del auto, hecho por los Señores Gobernador y Alcaldes de la

Casa y Corte de S. M., se recibió juramento, en forma, a Vicencio Carducho y Diego Velazquez, pintores de S. M. y habiendo jurado y prometido de decir verdad, dijeron que habiendo visto los treinta y siete retratos del Rey nuestro Señor y Reina nuestra Señora y otras personas Reales, que los Aguaciles Gabriel de Quirós y Tomás de Orduña trajeron a la Sala, declaran que los retratos grandes, los tres de ellos y cinco pequeños, que son cabezas, están buenos y conforme al arte y quedan rubricados, del dicho Vicencio Carducho; y los otros diez grandes y los diez y nueve pequeños, que son cabezas, se han de borrar los rostros para que se vuelvan a hacer, y sean parecidos y conforme al arte; y uno de los dichos diez retratos grandes, que es del príncipe Nuestro Señor, se ha de enmendar y borrar todo él; y asimismo han visto otros cuarenta y siete retratos, que el Agente Juan de Vega quitó a los dichos pintores de esta Corte, y declaran que los cuatro de ellos, que los dos son de medio cuerpo y los otros dos cabezas, que los rubricó el Vicencio, dicho Carducho, están buenos y conforme a el arte; y los veinte y seis retratos grandes y pequeños, se han de borrar las cabezas de ellos; y en cuanto a los diez y siete retratos pequeños, de cuerpos enteros, que necesitan en cuanto al arte del mismo remedio que los grandes. La sala de los Señores Gobernador y Alcaldes provean lo que convenga y así lo decretaron y firmaron. Y uno de los dichos retratos grandes, del Rey Nuestro Señor, que está con calzones y medias verdes, se ha de borrar el color del vestido, y hacerle decente; y este dijeron ser su parecer y la verdad y se afirmaron.=Y en dicho día, por mandado de la Sala, se ejecutó la declaracion de suso, y se proveyeron las tablas a sus dueños. Dello doy fe.=A los cuales notifiqué de que adelante no hagan, ni tengan, ni vendan los retratos pequeños de su Magestad y Reina nuestra Señora, so la pena contenida en el auto.=Antonio de Toledo.=Los pintores dueños de los retratos a quien se notificó: Simón de Cienfuegos, Antonio Grijal, Antonio Ponce, Juan de la Fuente, Gerónimo de Tos, Francisco Barrera."

El auto dictado por la Sala y notificado a los pintores, reza así:

"En tres días del mes de Octubre de 1633, los Sres Gobernador y Alcaldes de la Casa y Corte de S. M. habiendo visto la declaración hecha por Vicencio Carducho y Diego de Silva Velázquez, pintores de S. M. Mandaron se ejecute la dicha declaración, y se borren los retratos que por ella parecen no están parecidos, decentes y conforme a el arte, y se notifique a los Pintores que de aquí adelante los hagan parecidos y decentes y conforme al arte, y que no hagan, vendan ni tengan ningún retrato de los pequeños, de cuerpo entero, del Rey Nuestro Señor y la Reina Nuestra Señora y demás personas Reales, pena de perdimiento de los dichos retratos, y de cincuenta mil maravedis para la Camara de S. M. Y vuélvanse los retratos borrados y los que se han declarado por buenos, y así lo probeyeron y señalaron." (1)

Queda, pues, de manifiesto que Velázquez, en la realidad, resolvía en sentido restrictivo, selec-

(1) Archivo Histórico Nacional, Secc. Consejos. Libros de gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, año 1633, fol. 467.

tivo y depurador los problemas pictóricos que Lope, en su mundo teatral, solucionaba con criterio opuesto. En la desoladora carencia de datos sobre las relaciones del Poeta y del Pintor, creo que no son desdeñables las observaciones precedentes.

Se podrá objetar que la discrepancia de criterio nada pone ni quita a las relaciones entre el Pintor y el Poeta, pues el dictamen pericial lo firmó también Carducho, al que Lope cita y elogia reiteradas veces, lo cual aduce Lafuente Ferrari como prueba de la amistad que unía a entrambos. No hay que fiarse de los versos *oficiales* de Lope, para deducir sus sentimientos respecto de la persona elogiada. Lo prueba el caso de Luis Cabrera de Córdoba, al cual alababa *oficialmente*, y menospreciaba en la correspondencia privada con Sessa. Por eso, de esta clase de elogios lopianos hay que decir aquello de *timeo Danaos et dona ferentes*. Era muy difícil captarse el verdadero afecto de Lope por nadie que pudiera menoscabar en lo más mínimo su absorbente popularidad.

Otras consideraciones cabría hacer relativas a la resonancia de Velázquez en la literatura contemporánea. Ello será objeto de un próximo artículo.

IMAGINERIA POPULAR EN LOS "NACIMIENTOS"

En el número anterior de esta Revista anunciamos fechas y asunto de la Exposición de nuestra Sociedad correspondiente al año en curso. El tema acordado es la escultura popular española en barro policromado, representando la "Natividad de Jesús". Nuestros históricos y populares "Nacimientos" de los siglos XVII, XVIII y XIX. Se expondrán en estos "Nacimientos" con las figuras sagradas de la "Natividad", la cabalgata de los Magos y una muchedumbre de graciosos aldeanos y pastores orantes y donantes, danzarinnes, músicos, vendedores, arrieros, zagales... reveladores de un arte barroco lleno de vivacidad y realismo, en el que se destacaron escultores castellanos, levantinos, andaluces y catalanes. Aparecerán estas figuras en los tradicionales tablados o retablos sobre fondos de paisaje pretendiendo una mitación naturalista, con el convencionalismo histórico y

geográfico de los países y fondos de nuestra pintura cuando representa la "Natividad" y la "Adoración" de reyes y pastores. Y en vitrinas adecuadas se expondrán algunas figuras que no formen ni tengan cabida en un conjunto.

La Junta Directiva de esta Sociedad tomó el acuerdo de inaugurar esta Exposición en los meses del próximo otoño, en vez de hacerlo en primavera como es costumbre, con objeto de que alcance su celebración hasta los días de Navidad, por razón del tema elegido.

Recordamos, pues, como en otras ocasiones ha hecho nuestra Sociedad, a aquellas entidades y particulares que posean ejemplares de este orden y deseen contribuir con su exposición a la obra cultural y artística que prepara nuestra Sociedad, lo comuniquen en su Secretaría, Paseo de Recoletos, 20, bajo izquierda (edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales).

ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

MINIATURES OF THE MARQUIS AND MARCHIONESS OF ARIZA, by JOAQUIN EZQUERRA DEL BAYO. Spanish miniatures, interesting for the study of dress and iconography of past days, and appreciated in other countries, have almost disappeared owing to the dwindling of the antique trade.

Our attention is drawn to that of the Marquis de Ariza y Estepa, Don Antonio de Palafox y Centurion, chief equerry to Queen Isabel of Farnesio and later to the Princes of Asturias, and that of his second wife Doña Maria Ana de Croy y Lanté de la Bovere, daughter of the Duke and Duchess of Havré, who was lady in waiting to several queens of Spain.

These miniatures, judging by the style in which they are executed, are the work of Jenaro Boltri, a Neapolitan who came to Madrid in 1759 to take charge of the painters' apprentices at the pottery works in the Retiro. He earned the reputation of being one of the best portrait painters in miniature in Madrid, and in 1771 was called to San Ildefonso to do those of the Princess of Asturias and several of the young princes. Morel-Fatio, in his *Etudes sur l'Espagne* mentions him in a letter from Count Fernan-Nuñez to Prince Salm Salm as having painted the portrait of the Russian Ambassadress, furthermore he is mentioned in the Duchess of Medinasidonia's will as the painter of her gold-framed

portrait, a present from her brother the Duke of Alba; this was selected as a souvenir by the Princess of Asturias, who had been offered all the Duchess's jewels.

Boltri, who was a pupil of Francisco Tomachello (who in turn was one of Solimena's), in spite of his fame was not allowed to be absent from the porcelain works, therefore had to paint at home in his spare time.

He died at the age of 56, leaving a large family, who lived on a pension of 12 reals allowed to his widow and a further 3 allowed his eldest son Antonio, who, following his father's speciality, was in 1815 appointed portrait painter to the Court, with a salary of 18 reals a day.

The works of art reproduced are, firstly the Marchioness, painted from the model, and secondly an interpretation of a portrait in oils still preserved by the Duke del Infantado. They were originally framed in gold and precious stones after the fashion of those days, but the frames have been lost, and they are now united in one.

NOTES ON MURILLO'S ART AND WORKS, by AUGUSTO L. MAYER.

I.

The relationship between Murillo and the Bologna school still has to be cleared up. The great painter certainly studied and made use of engravings of famous

works by Caracci, Reni, and Guercino. Attention is drawn to the resemblance between certain works by Murillo and those by Guido Reni, such as the *Immaculate Conception* in the Prado, and Reni's *Virgin of the Assumption* in the Fine Arts Academy, Vienna, and others, from which it seems that, in his religious subjects, Murillo derived inspiration from the Bologna painter.

In endeavouring to trace the sources of Murillo's art, it is with no wish to demean his own personal merit, but rather to point out how he was able to transform the ideas he picked up into more lasting works than Guido Reni's half forgotten ones.

Spanish painters other than Murillo were influenced by Italian works, such as Blas de Prado and Antonio del Castillo.

II.

Bearing in mind the spiritual affinity between Murillo and Van Dyck, the great relationship is evident between the figure of St. Agustin in Murillo's *Vision of St. Agustin* in the Prado and in Van Dyck's *Ecstasy of St. Agustin* at Antwerp. The *Crucifix* in the Prado and the *Golgota* at the Ermitage, both by Murillo, savour of Van Dyck. The *Capuchin Virgin* at Seville and the *Virgin with the sleeping Babe* in the Bromberg collection, Hamburg, are in-

structive in their similarity as well as in their differences.

Lately some very important works of Murillo have come to light, only one of which is mentioned in literature, i. e. *St. Agustin with the Holy Child* (fig. 1.) ex the Mills Collection; this is spoken of in Curtis' «Velazquez and Murillo» (n° 260) and is reproduced in James' «On Sacred and Legendary Art».

No less important is *St. Francis Xavier* (fig. 2) ex the Earle Drax Collection which contained some pictures proceeding from the Louis Philippe Collection, and which was sold at Christie's in the spring of last year. The work is excellent, doubtless one of the most passionate ones of the artist, and much more individual than others in which Reni's influence is visible.

A small sketch (fig. 3) at present held by Gilberman, Vienna, is the original idea for the *Virgin of the Rosary* at Dulwich Art Gallery. However, many differences are visible between the sketch and the large painting.

Also worthy of mention are a small painting on board ex the Louis Philippe Collection, *St. Thomas of Villanueva* (Curtis, n° 399b) a characteristic pen and ink sketch signed by Murillo, and an *Immaculate Conception* of the Ker-meth Clark Collection, London.

### III.

Murillo painted his own portrait several times; besides the well known ones in the Frick Collection, New York, and Lord Spencer's Collection, London, there is another in England which was exhibited in the South Kensington Museum in 1879 (mentioned in Curti's catalogue, n° 468) and which used to belong to Mrs. Alfred Seymour, but is now in another private collection. This is reproduced for the first time in fig. 4. It is carried out with a brilliant technique which goes to prove it was executed around 1668-70. The portrait shows Murillo's special ability in portrait painting and is worthy of being classified with the most famous self-portraits of all periods.

**PEDRO COTTO, 17<sup>TH</sup> CENTURY MAJORCAN PAINTER** by A. MENDEZ CASAL.—In the old Majorcan palaces—belonging to the Montenegro, Despug, Vivot, Neri, Torrella, Palmer,

Sollerich, España, Berga, Maroto, de la Torre, Villalonga, etc. families—frequently one found, in the spacious halls, large writing desks or paper-stands of a characteristic Balearic type, though with traces of Italian influence. These had many drawers, and on the front of each was a painted glass panel of a religious or mythological scene, decidedly Italian in tone. They were in two pieces, the paper stand proper and a large support or table with turned legs: a large eagle with outstretched wings formed a base for the latter. The whole was worked in wood, stained black to imitate ebony.

A stay in the Balearic Islands of several years enabled the author to view numerous examples of this kind of furniture and to admire excellent paintings on glass, an unusual thing, for generally speaking this class of painting, exclusive to amateurs unable to sketch, was a pastime for monks or idle friars in the rest of Spain. The method used in carrying out this kind of work is known. A piece of glass was placed over a painting or engraving, and the problem of sketching, and often of colouring too, was solved by the transparency of the glass. The different coloured spaces were filled in, and the results, which depended on the skill of the tracer, were generally thoroughly regrettable! In Majorca the author was able to study a number of these paintings on glass which were an exception to this, and which were of such quality and beauty as to make one regret the fragility of the material on which the artist had worked. Until recently, no signed work had been found, but three have come to light, viz. *The Visitation*, *The Adoration of the Shepherds*, and *The Flight into Egypt*. The first is signed "Pedro Coto, Mallorquin, 16F95", the second "Pedro Cotto" and the third 1695, Pedro, Coto, Mallorquin F."

A short time ago in this Review (1) we dealt with the first identified works of this artist, which are two large landscapes, on canvas: in view of their importance no-one would have imagined that he would have devoted his activity to such a modest industrial pursuit as that of painting on glass. It is hoped

(1) Méndez Casal; *Pedro Cotto, Pintor Mallorquin del siglo XVII*. REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, March 1935, p. 260.

that these illustrated notes, in addition to the previous article, may help to define the personality of an unknown artist, whose biography however is worth while writing.

**ALONSO CARBONEL, ARCHITECT AND SCULPTOR OF THE XVII CENTURY**, by RICARDO MARTORELL Y TELLEZ-GIRON.—Alonso Carbonel, Juan Gómez de Mora and Juan Bautista Crescenti form the triumvirate of the great Madrid architects of the XVII century; nevertheless, very little information regarding Carbonel is available, and his personality has not been studied or revealed sufficiently.

His first known work in Madrid was as sculptor and assistant architect in the Merced and Encarnación churches, and shortly afterwards he was also assistant architect for the Royal Alcazar in Madrid, also at El Pardo and Aranjuez. In 1627 he was appointed overseer of the works of the Royal palace at Madrid: six years later he became chief foreman at the new Palace buildings under construction in the Buen Retiro; he subsequently was in charge of the buildings in the new royal property which followed on, viz. the Hermitage of St. Anthony, 1635, and the *Casón* in 1637, as well as of odd buildings which may be called circumstantial and due to different kinds of celebrations. In 1648 he succeeded Juan Gómez de Mora as chief overseer of the building of the Alcazar at Madrid, the peak of a court architect's career, carrying with it a gratuity of 400 ducats per annum, no mean sum in those times.

The Town Hall and Prison of the City of Madrid, building of which began in 1644, have not been proved to be the work of Carbonel.

His last work was the design for the door, stairway, pavements and altar of the Royal Pantheon, which was commenced in the reign of Philip III and finished in that of his son (1639 - 1654).

Carbonel was also an employee of the Royal Household (assistant to the keeper of the keys from 1634); this post was at first honorary, but finally, on account of his having contributed 20.000 reals of his own towards the construction of St. Bruno's Hermitage in the Buen Retiro, he drew a salary and living allowance.

He died in 1660, and was succeeded by José de Villareal as chief overseer at the Alcazar.

THE FABLE OF THESEUS FOUND IN THE PAINTINGS ON GRECIAN VASES, AND AYSON'S CUP, THE FOREMOST OF THESE, by C. M.<sup>a</sup> DEL RIVERO.—One must attribute to the influence of the religion of the ancient Greeks the perfection attained by them in the arts of that time, whose works have not been surpassed during the course of centuries.

The Homeric poets, according to Huby, represent the triumph of anthropomorphism: the gods were in the form of man, living in celestial dwellings and possessing similar moral limitations to mortals, such as passion, hate, etc.

In the VI and VII century the cult of heroes became general, to the detriment of certain divinities. Ancestor worship brought the famous dead into a category between men and gods, and at the same time cities and districts looked for glorious names for their annals and sanctuaries, and to honour with feasts.

The legend of Theseus, Ariadne, and the Minotaur is supposed to have originated in Crete, whence it came to the mainland, and when it reached Peloponnesus it had reached the stage of considering Theseus as a sea-god, son of Poseidon. In Attica the legend came to life in the latter part of the VI century.

Apart from the hero's childhood spent with Aethra, his mother, and Pittheus, his grandfather, his history is divided into two cycles. The first is from the time he leaves his native city, carrying out instructions left by his father, to whom he reveals himself, until his victorious return from Crete. The second covers the adventures of his riper years, such as the wooing of Antiope, the carrying away of Helen, the battle with the Centaurs, etc. until his sad end on the isle of Skyros.

The sway held by Athens in the V century over all the Greek republics made necessary the glamour of a national legend and a hero, in order to compete with the Dorians, whose hero was Hercules, and whose «labours» serv-

ed as a pattern for those of Theseus.

Cimon, having consulted the Oracle at Delphi as to Theseus' last resting place, and having ascertained the spot, had the remains brought to the *Thaseion* temple in the centre of the town.

Other sources of information as to Theseus having been lost or destroyed, the chief one in existence today is the biography in Plutarch's «Lives».

\* \* \*

Figurative art has filled the gaps produced by the loss of the old documents.

When Grecian civilisation reached its peak at Athens at the time of the rebuilding of the Acropolis, the figure of Theseus was prominent; Phidias included it among the statues at the Parthenon, and episodes of the war with the Amazons in the metopes in the East. The hero of Troezen also appears in several episodes in mural paintings. The fable with which we are dealing, however, is most fully treated in paintings on vases, as the manufacture of these was at its height during the VI and VII century, when hero worship was common.

The vases with red figures present the episodes of Theseus' journey, which *vide* Plutarch, are in the following order: (1) killing the giant Periphetes at Epidaurus (2) punishing the cruel Simis (3) killing the Kromion boar (4) throwing Skiron over a precipice at Megarida (5) conquering Cercion the athlete at Eleusis (6) torturing Procustus in the same way as he tortured his victims (7) taming the Marathon bull, afterwards sacrificing it to Apollo at Delphi, and (8) killing the Minotaur at Crete. These adventures appear on many vases, a number of which bear the artists' signatures.

The episodes relating to Antiope and the Amazons were those preferred by the painters of vases in the «free style», among which one includes the famous *Aribal of Cummas*, which with *Ayson's cup* are the foremost works on the subject of Theseus. More than sixty vases relating to this subject are to be found mentioned in Reinach's *Repertoire des Vases peints Grecs et Etrusques*, which however far from deals with all

those still to be found in museums and collections.

The Spanish National Museum of Archaeology possesses eight Grecian vases dealing with the fable of Theseus, five of which are Attic with black figures (four amphoras and one lekitos), and the other three with red figures, one of them being the famous *Ayson's cup*, the jewel of the collection, whose true value can only be appreciated by comparing it with the many other works dealing with the same subject.

The episode of the Minotaur does not often appear on the body of the vases, and in the cases where it does the artists have been unable to overcome the difficulty of adequately depicting the Minotaur. The Grecian artists, who successfully rendered such beings as the Centaurs, Achelous, and even the Harpies, were not so fortunate in giving the Minotaur a really acceptable aesthetic form. *Ayson* got over this difficulty by only showing the head and forequarters of the monster.

The scenes depicted on the body of *Ayson's cup* illustrate the six episodes mentioned above relating to Skyron, the boar of Kromion, Simis, the bull, Procustus, and Cercion.

*Ayson* shewed great skill in carrying out this work, not going beyond the limits set by his subject and by the form of the material on which he painted; a great archaeologist rightly has said that in this cup, Art has shaken off all fetters and has advanced unhindered towards the exact depicting of thought.

AN EXPERT REPORT BY VELAZQUEZ, AND A SCENE BY LOPE DE VEGA.—Documents found by Sr. M. HERRERO-GARCÍA in the National Historical Museum, Madrid, bring to light an expert report by Velazquez and Carduchi made in the year 1633, on the value of certain portraits of the King and other royal personages. The incident, exactly as it appears in the documents, had been put on the stage years before by Lope de Vega. Sr. Herrero-Garcia points out the contrast between the severe judgement of Velazquez and the indulgent and ample one of Lope.

TRANSLATOR: F. R. HOOK

## RESUMÉ DES ARTICLES CONTENUS DANS CE NUMÉRO

PAR LOUIS PARROT

MINIATURES DES MARQUIS D'ARIZA, par JOAQUIM EZQUERRA DEL BAYO.—La baisse du commerce des antiquités en Espagne a fait disparaître presque complètement, les miniatures de quelque intérêt; elles demeurent très appréciées en d'autres pays de goûts plus raffinés où elles servent à l'étude du costume et de l'iconographie.

Parmi celles qui retiennent notre attention, citons celle du Marquis d'Ariza y Estepa, D. Antonio de Palafox, Premier Ecuyer de la reine Isabelle Farnèse, et plus tard du prince et de la princesse des Asturies, — et celle de sa seconde épouse, Doña Marie Anne de Croy et Lauté de la Bovère, fille du duc d'Habré, de la branche cadette des Chimay de Belgique, qui remplit la charge de dame d'honneur auprès de plusieurs reines espagnoles.

Ces miniatures dont la facture est typique, sont l'oeuvre de Janero Boltri, artiste napolitain venu en 1759, lors de la création de la fabrique de porcelaine du Retiro, pour y diriger les travaux des apprentis peintres. Il avait la réputation d'être l'un des meilleurs portraitistes en miniature de Madrid et fut appelé à St.-Ildefonse, pour exécuter celle de la princesse des Asturies et celle des Infantes, en 1771. Morel-Fatio cite dans ses *Etudes sur l'Espagne* une lettre écrite d'Aranjuez par le comte de Fernán Núñez au prince de Salm Salm et dans laquelle il est question d'un portrait qu'il aurait exécuté pour l'Ambassadrice de Russie; dans son testament, la duchesse de Medinasidonia le cite également comme étant l'auteur de son portrait. Cette miniature était enfermée dans un boîtier d'or, cadeau de son frère le duc d'Albe et fut choisie comme souvenir par la princesse des Asturies lorsqu'on lui offrit ses bijoux.

Boltri fut l'élève de Fr. Tomachesso qui l'était lui-même de Solimeux; malgré sa célébrité il ne parvint pas à se dispenser d'être présent à la fabrique et ne put jamais travailler chez lui. Il mourut à 56 ans, laissant une nombreuse famille, qu'il soutenait avec une pension de 12 réaux; cette pension fut maintenue

à sa veuve et il y fut ajouté trois autres réaux qui furent assignés à son fils Antoine. Ce dernier se consacra à la même spécialité et fut, en 1815, nommé portraitiste en miniature de la chambre avec une pension de 18 réaux par jour.

La première des petites oeuvres représente la Marquise; c'est un travail exécuté d'après le modèle. L'autre est une interprétation d'un portrait conservé chez le duc de l'Infantado; il est fait à l'huile. Ces deux miniatures devaient être conservées dans des cadres d'or et de pierreries comme c'était la mode à l'époque; mais elles les perdirent par la suite; réunies aujourd'hui en un seul cadre, elles restent intégralement fidèles au sentiment qui inspira leur commande à l'artiste.

NOTES SUR L'ART ET LES OEUVRES DE MURILLO, par AUG. L. MAYER.—Les rapports entre Murillo et la peinture bolonaise restent obscurs, Murillo a certainement connu et étudié avec profit les gravures d'oeuvres des Carracci, Reni, Guercino, ainsi que nous pouvons en juger par les influences de Raphael, Rubens et Ribera: la fameuse *Immaculée Conception* d'Aranjuez (Musée du Prado), est, dans sa partie supérieure, presque identique à la *Vierge de l'Assomption* de Réni (Ac. Bx-Arts, Vienne). Le *Saint-Félix de Cantalice* des Capucins (Musée provincial, Séville) paraît inspiré par le *St. Joseph* de Réni (L'Ermitage Léningrad) et le célèbre tableau *Enfants au coquillage* (Prado), offre certains rapports avec la gravure de Réni, prise sans doute d'un tableau de Caracci. Le motif de l'enfant Jésus endormi était bien connu au XVII<sup>ème</sup> siècle, et les tableaux de Murillo sur ce sujet sont beaucoup plus naturels que ceux de Réni sur le même thème; mais il est probable que l'art du peintre de Bologne eut une influence décisive sur Murillo, tout au moins dans cet aspect de son oeuvre.

Si nous tentons ainsi de rechercher les sources de Murillo, ce n'est pas pour diminuer ses mérites; au contraire. La comparaison avec les oeuvres citées ci-

dessus, nous montre comment il sut transformer cette influence et créer une oeuvre plus durable que celle du Guide. Sans doute, Murillo a étudié des estampes et des gravures d'oeuvres italiennes, comme le faisaient bon nombre de ses compatriotes, antérieurs ou contemporains. A ce propos rappelons que la *Vierge avec les Saints*, de Blas de Prado, de 1589 (Musée du Prado) offre maints aspects avec une oeuvre de Muziano, gravée par Villamena. De son côté, Antonio del Castillo paraît avoir connu des gravures de Pierre Testa. Sur bien des points, son art est apparenté avec celui du malheureux peintre romain.

## II

Maints rapprochements avec Van Dyck s'imposent également. Nous ne savons pas si Murillo connut l'oeuvre de ce dernier d'après des copies ou des estampes; mais même en tenant compte des rapports spirituels et des tendances communes aux deux artistes, on est frappé de leur parenté: des motifs de l'*Extase de St. Augustin* (Van Dyck, Anvers), se retrouvent, bien que modifiés, dans l'*Extase de Ste. Rosalie* (Prado). Le *Crucifié* (Prado) et le *Golgotha* (L'Ermitage), tous deux de Murillo, nous font souvent penser à Van Dyck. Très caractéristiques également nous paraissent les rapports entre la *Vierge de Capucins* de Séville et la *Vierge avec l'enfant endormi* de la *Sainte-Famille* (Collec. Bromberg, Hambourg). Le peintre flamand est beaucoup plus naturaliste que le maître espagnol. Notons aussi certains rapports entre la *Vierge de la "Casa Santiago"* (Londres, Lady Wantage) et la Madone de l'Escorial du Titien (aujourd'hui à Munich).

Deux tableaux très importants de Murillo ont été découverts récemment: un seul d'entre eux est mentionné dans la littérature. C'est le *Saint-Augustin avec l'Enfant* (fig. 1), qui provient de la collection Milles (Cité dans *Velasquez and Murillo*). Le saint fait penser un peu aux Sts. Léandre et Isidore de la Cathédrale de Seville. Non moins considérable est la *Saint François Xavier*, toile très im-

portante qui provient de la coll. Earle-Drack, où se trouvait une série de tableaux de la collec. Louis-Philippe. On avait oublié le nom de l'auteur et jusqu'à celui du sujet, et je suis arrivé à préciser ces deux points, peu avant la vente publique de la collection. C'est une toile très impressionnante, monumentale, qui ne paraît pas antérieure à 1670. Le coup de pinceau est vif, aucun fragment n'a été négligé; on peut comparer cette toile aux meilleurs tableaux qu'exécuta Murillo pour l'Hôpital de la Charité. On y distingue, au fond, une interprétation de la mer distincte de celle du *St. Augustin*. Il n'est pas exagéré d'affirmer que cette oeuvre est une des plus passionnées de Murillo et que son caractère pathétique est beaucoup plus personnel qu'en certains autres de ses tableaux influencés par Guido Reni.

Citons également une délicieuse esquisse, très petite (35 × 24) (fig. 3), premier projet de la fameuse *Vierge au Rosaire*, de Dulwick (Angleterre); une comparaison, même rapide, de l'ébauche avec le grand tableau révèle déjà de nombreuses différences entre les deux oeuvres. Dans cette esquisse, il ne s'agit pas encore d'une *Vierge au Rosaire et de l'Enfant Jésus*; nous sommes encore loin du tableau de Dulwick (actuellement chez Gilbermann, Vienne).

Mentionnons encore un petit tableau provenant de la coll. Louis-Philippe, vendu avec la coll. Earle-Darck (actuellement chez de Boers, Amsterdam); un *St Thomas de Villanueva* (Curtis, N.º 399 b), très différent de la fameuse composition de la coll. Emmerly, de Cincinnati; un dessin caractéristique à la plume, signé Murillo et une *Immaculée Conception*, de la coll. Kermeth Clark, de Londres, directeur actuel de la National Gallery.

### III

Murillo s'est représenté lui-même, plusieurs fois. Nous connaissons les autoportraits de la coll. Frick de New-York (ancienne coll. Seillière) et celui de la coll. Spencer qui fut exposé en 1879 et appartenait alors à M. Alfre Seymour dans la famille duquel il resta jusqu'à ces derniers temps; il figure actuellement dans une autre coll. particulière. Nous reproduisons ici pour la première fois ce chef d'oeuvre, très bien

conservé, peint sur toile, avec une facilité peu commune et dont la technique fait penser à celle de Vélasquez; les touches énergiques rappellent le métier de Frans Hals. Situons cette oeuvre vers 1668-70; les traits de l'artiste correspondent parfaitement à l'âge qu'il avait alors. Ce portrait fut donc peint après celui de la coll. Frick et avant celui de la coll. Spencer, et révèle chez Murillo un don spécial pour le portrait. Nous n'hésitons pas à le classer parmi les meilleurs de l'artiste, et à estimer qu'il est digne de figurer à côté des autoportraits les plus fameux de toutes les époques. Bien que sobre de couleur et réduite à peu de tons, cette oeuvre, au plus haut point picturale, fait penser à Frans Hals. Un amateur, devant les tons noirs et gris du tableau s'écria: "Cela annonce déjà Manet". Cet éloge caractérise parfaitement le modernisme, la noblesse et la haute qualité de l'oeuvre.

PEDRO COTTO, PEINTRE MALLORQUIN DU XVIII<sup>ème</sup> SIECLE, par A. MENDEZ CASAL.—Dans les anciens palais mallorquins —des Montenegro, Despuig, Vivot, Verí, Torrella, Sollerich, España, Berga, Maroto, de la Torre, Villalonga, etc.— il était fréquent de rencontrer dans les vastes salons, de grands secrétaires d'un type très caractéristique des Baléares, malgré l'influence italienne; ce sont des meubles composés de petits tiroirs, dont chacun est orné d'un verre peint représentant des scènes religieuses ou mythologiques, d'un goût italien très prononcé.

Ces meubles de deux corps se composent du secrétaire proprement dit et d'un grand support ou table aux pieds salomoniques, et, servant de fond à ce support, un aigle aux ailes déployées. Le tout, secrétaire et supports travaillés en plein bois et teint en noir imitant l'ébène.

Nous avons eu souvent l'occasion, au cours de quelques années de séjour aux Baléares de contempler de nombreux exemplaires de ce type de meuble et d'admirer de savoureuses peintures sur verre. Chose inusitée, ce genre de peinture, en général propre aux amateurs qui ne savent pas dessiner, fut dans tout le reste de l'Espagne une pieuse distraction monastique ou le passe-temps de religieux désœuvrés.

On connaît le procédé employé pour la réalisation de ce genre de travail. Un verre placé sur une autre peinture ou gravure, résolvait par transparence le problème du dessin et, en bien des cas, celui de la couleur. Avec une légère pratique du coloris, on recouvrait peu à peu les superficies transparentes et selon la plus ou moins grande habileté du copiste, les résultats étaient plus ou moins satisfaisants; et dans presque tous les cas véritablement lamentables.

Il nous a toutefois été agréable de contempler à Mallorca, une exception à ce résultat général. De nombreuses peintures sur verre d'une telle saveur et d'une telle qualité, jusque dans leur maniérisme, qu'elles nous font regretter la fragilité de la matière sur laquelle avait travaillé l'artiste. De ce genre de peinture nous n'étions arrivé jusqu'à maintenant à trouver aucune oeuvre signée. Récemment nous avons découvert trois oeuvres qui représentent *La Visitation*, *L'Adoration des Bergers* et la *Fuite en Egypte*. La première est signée "Pedro Coto, Mallorquin, 16 F 95"; la seconde, "Pedro Cotto", et la troisième, "Pedro Coto, Mallorquin F".

De cet artiste dont nous avons fait connaître, il y a peu de temps dans cette revue (1) les premières oeuvres identifiées et qui consistent en deux grands paysages peints sur toile — on ne pouvait soupçonner qu'étant donné son importance, il eut consacré son activité à de modestes besognes commerciales, comme celle de la peinture sur verre. Nous publions ces notes illustrées pour compléter l'article antérieur. Elles contribueront à définir un peu plus la personnalité d'un artiste inconnu, mais digne cependant d'être biographié.

ALONSO CARBONEL, ARCHITECTE ET SCULPTEUR DU XVII<sup>ème</sup> SIECLE par RICARDO MARTORELL Y TELLEZ-GIRON.—Alonso Carbonel forme avec Jean Gómez de Mora et Jean-Baptiste Crescenti, le triumvirat des grands architectes madrilènes du XVII<sup>ème</sup> siècle; cependant, nous n'avons de lui que bien peu de références et l'on n'a pas encore suffisamment étudié et fait connaître sa personnalité.

Il travailla d'abord à Madrid (Eglises

(1) Méndez Casal: *Pedro Cotto, Pintor Mallorquin del siglo XVII*, REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE. 5<sup>ème</sup> Année, N<sup>º</sup> de Mars 1935, page 260.



de la Merced et de l'Incarnation) à titre de sculpteur et d'architecte auxiliaire; et, peu après, il travailla à ce dernier titre à l'Alcazar Royal qui se trouvait alors à Madrid, puis au Pardo et à Aranjuez. En 1627, il est nommé Grand Ordonnateur des travaux du palais de Madrid; 6 ans plus tard, il dirige comme "Majordome en chef" les travaux du nouveau palais du Buen Retiro; et à partir de cette date il est chargé de tous ceux qui furent entrepris successivement dans la nouvelle possession royale (Ermitage de San Antonio, 1635, *Le Cason*, 1637 et sans compter les décorations et les constructions qu'on peut qualifier de circonstancielles, à propos de fêtes de toutes sortes). En 1648, il succède à Juan Gómez de Mora dans l'emploi de Grand Maître d'oeuvre de l'Alcazar de Madrid, point culminant de la carrière d'architecte de la cour, avec une gratification de 400 ducats annuels, somme respectable pour l'époque.

Il n'est pas prouvé que Carbonel soit l'auteur des maisons de la mairie et de la prison de la ville de Madrid, dont on commença la construction en 1644.

Sa dernière oeuvre fut le croquis de la porte, de l'escalier, du pavage et de l'autel du Panthéon royal, commencé sous le règne de Philippe III, pour être terminé sous celui de son fils (1639-1654).

Carbonel fut aussi employé de la Maison Royale (aide fourrier à partir de 1634); cette charge fut d'abord honorifique, mais finit par lui rapporter, pour le récompenser d'avoir fourni 20.000 réaux de son pécule personnel pour la construction de l'Ermitage de Saint-Bruno au Buen Retiro.

Il mourut en 1660 et fut remplacé par José de Villarreal, dans la charge de Grand Maître d'oeuvre des travaux de l'Alcazar de Madrid.

LE MYTHE DE THÉSÉE DANS LA PEINTURE DES VASES GRECS, ET DANS LA COUPE D'AYSON, LEUR OEUVRE CAPITALE, par C. M. DEL RIVERO.—Si la religion des grecs, en tant que doctrine a exercé une faible influence sur les idées des sociétés qui les suivirent, par contre, son influence sur les arts a été si puissante qu'il faut lui attribuer en grande partie le progrès et la perfection auxquels ils atteignirent et qui, au cours des âges, n'ont jamais été dépassés.

Les poèmes homériques, dit Huby, représentent le triomphe de l'antropomorphisme; les dieux ne sont que des hommes idéalisés, plus puissants que les héros, ayant la faculté de se rendre visibles ou invisibles et habitant des demeures célestes édifiées sans doute sur le modèle des terrestres.

Cette limitation est encore plus grande dans l'aspect moral, car nous voyons les immortels agités par les passions de l'amour, de la haine, du patriotisme local.

La valeur artistique de la mythologie grecque réside dans la réalisation de l'alliance de la religion et de l'art, au risque de mettre en péril le sentiment mystique par cette prépondérance du contenu poétique sur le dogmatique.

Au VII<sup>ème</sup> et au VI<sup>ème</sup> siècles, le culte des Héros se généralise; et l'épopée les exaltant, ils en arrivent à supplanter quelques divinités. Le culte des morts élevait les ancêtres à une catégorie intermédiaire entre les hommes et les dieux, en même temps que les cités et les régions se mettaient en quête de rechercher des noms glorieux pour illustrer leurs annales, pour leur consacrer des sanctuaires et organiser des fêtes en leur honneur.

On suppose que la légende de Thésée, le Minotaure et Ariane, procède de la Crète et que, unie au culte de Dionysios, elle est arrivée au continent par la Côte de Béotie, d'où elle passa à Marathon et aux autres villes de la Tétrapolis qui finirent par devenir les foyers de la gloire du Héros.

Dans le Péloponèse, où l'on situe son enfance, cette légende représenta primitivement Thésée comme une divinité marine, comme un fils de Poséidon.

En Attique, sa légende n'atteignit ses lettres de noblesse, qu'à une époque relativement tardive, vers la seconde moitié du VI<sup>ème</sup> siècle, à l'époque du gouvernement de Pisistrate, sous lequel les Athéniens qui comptaient entre leurs rois un descendant d'Enée, rendaient au fils de ce dernier un tribut de gratitude, uni à celui qu'ils offraient à la déesse éponyme, protectrice de la cité.

Dans le mythe de Thésée, on distingue, à part son enfance, deux cycles ou périodes: le premier, constitué par les exploits de l'adolescence, depuis le départ du Héros de sa cité natale, jusqu'au retour victorieux de Crète. Le second

cycle est constitué par les aventures de l'âge mûr, dont on connaît les principaux épisodes: les amours et le rapt d'Antiope, la guerre contre les Amazones, l'enlèvement d'Hélène, la lutte contre les Centaures lors des noces de son ami Piritos, l'excursion avec celui-ci à Epire, et la prison dans l'Averne, d'où Hercule le libère, le retour à Athènes, qu'il abandonne, enfin sa triste mort dans l'île de Scyros...

L'hégémonie atteinte par Athènes sur toutes les Républiques grecques du V<sup>ème</sup> siècle avait besoin du nymbe de la légende et d'un héros national pour l'opposer à celui de ses rivaux, les Doriens: Hercule dont les exploits ou *travaux* servirent de guide pour dénombrer ceux de Thésée, qui n'est autre, au fond qu'un Hercule attique. Le caractère de Héros marin que l'on attribuait à Thésée, en tant que fils de Poséidon, convenait fort au pouvoir naval d'Athènes, dont la suprématie se sentait flattée par cette protection; de même les contemporains de Thucydide commémoraient la remise faite par Amphytrite à son héros de la couronne d'or, symbole de la domination sur la mer.

Cimon, dans son oeuvre de reconstruction, utilisa, pour des fins politiques, la légende de Thésée, et ayant consulté l'oracle de Delphes pour savoir en quel lieu se trouvaient les dépouilles du Héros, il obtint des indications précises, parvint à retrouver les restes du demi-dieu et les transporta, en grande pompe, au temple appelé Thasaïon, consacré à son culte, au centre de la cité.

Il ne reste aucun document sur ce thème à part les fragments et les renseignements isolés contenus dans la *Périégèse* de Pausanias et dans l'oeuvre de Diodore Sicile; la source la plus importante pour le connaître, reste sans conteste la biographie que Plutarque a insérée dans ses *Vies parallèles*.

\* \* \*

L'art figuratif est venu suppléer à la perte de ces textes littéraires: lorsque, en vertu des circonstances historiques connues se produisit l'admirable épanouissement de la civilisation grecque dont le point culminant est la reconstruction de l'Acropole, la figure de Thésée acquiert un relief singulier: Phidias le place entre les sculptures du fronton oriental du temple d'Athéné et sculpte

des épisodes des guerres entre les Athéniens et les Amazones, dans les métopes du côté Ouest.

En même temps, la peinture murale s'inspire des exploits du Héros pour développer d'importantes compositions. Polignotus reproduit sur les murs du Thaseion des épisodes de la guerre des Amazones et de la Centaureomachie et Micon peint la scène de remise, par Aphrodite, de la couronne d'or qui consacre le jeune Thésée, fils de Poséidon. Ce même artiste, en décorant le Poecile, traite de nouveau le thème de la lutte avec les Amazones et la bataille de Marathon dans laquelle Thésée apparaît comme l'incarnation du peuple vainqueur des invasions asiatiques.

Mais où se développe le plus abondamment l'illustration de ce mythe c'est dans la peinture des vases.

On connaît la grande valeur qu'offre la céramique peinte pour la connaissance de la vie hellénique dans toutes ses manifestations; les oeuvres des grands peintres étant perdues, elle les remplace. Et les sujets inspirés de la mythologie se rattachent aux fables des Héros: la guerre de Troie, les travaux d'Hercule, Dionysios et sa suite, les entreprises de Thésée. Comme nous l'avons noté en effet, la généralisation du culte des Héros se produisit au VI<sup>ème</sup> siècle et coïncide avec le moment où la fabrication des vases atteignait sa plus grande perfection à Athènes, à partir de la décadence de Corinthe qui, grâce à son expansion maritime et à ses nombreuses colonies avait alimenté une industrie très florissante.

Les vases à figures rouges représentent des sujets cycliques dont l'ordre, selon Plutarque, est conforme à l'itinéraire que suivit le Héros. 1<sup>o</sup> Thésée vainc et tue le géant Périphète à Epidauré et s'empare de sa massue; 2<sup>o</sup> Il châtie le cruel Simis avec la même torture que celui-ci faisait à ses victimes; 3<sup>o</sup> Il tue la laie de Kromion, terrible animal qui s'attaquait aux voyageurs; 4<sup>o</sup> A Mégaride, il précipite Skiron du haut d'un rocher; 5<sup>o</sup> Il lutte à Eleusis avec Kromion qu'il vainc; 6<sup>o</sup> Il impose à Procuste le supplice de la mutilation sur le même lit où il étendait ses victimes; 7<sup>o</sup> Il dompte le taureau de Marathon pour l'offrir ensuite en sacrifice à Apollon de Delphes; 8<sup>o</sup> Il fait une expédition en Crète, où il tue le Minotaure.

Ce cycle d'exploits de la jeunesse du Héros, traités sous la forme épisodique fut très en vogue, ainsi que nous le démontrent le grand nombre de vases sur lesquels apparaît la signature d'artistes tels que Charchrlios, Eutimides, Euphronios, Brygos, Duris et quelques autres, imitateurs du style de Micon et de Hieron.

Si nous continuons l'examen des productions du cycle de Thésée, nous observons que les épisodes relatifs à Antiope et aux Amazones furent traités de préférence par les décorateurs de vases de style libre; parmi les pièces les plus connues figurent l'*Aribalo de Cummes* et la *Coupe d'Ayson*. Ce sont là deux pièces capitales décorées avec des motifs de ce thème, chacun d'eux correspondant à l'un des deux cycles de la légende.

Plus de 60 vases décorés avec des motifs qui rappellent le mythe de Thésée, sont énumérés dans le livre de S. Reinach (*Répertoire des Vases peints Grecs et Etrusques*, Paris, Leroux, 2 vol. 1923-24) qui, bien que recueillant un nombre considérable de pièces est loin de comprendre la totalité de celles que conservent les Musées et les collections.

Dans son abondante collection de vases grecs et étrusques, notre Musée archéologique, en compte 8 consacrés au mythe de Thésée: 5 de provenance attique, avec des figures noires, dont 4 amphores et un lekitos. Les trois autres sont des figures rouges 2 cratères campaniformes et la *Coupe d'Ayson*, véritable joyau de la collection, et de toutes les antiquités classiques elles-mêmes. Voir dans le *Catalogue des vases grecs et italo-grecs du Musée archéologique de Madrid*, de Gaston Leroux (Bordeaux, 1912), une magistrale description de cette pièce célèbre.

La véritable évaluation de cette oeuvre qui correspond au moment culminant du classicisme grec, ou mieux, du classicisme attique, doit se faire d'après une étude comparative des autres chefs d'oeuvre qui traitent le même thème et qui, par bonheur, abondent.

Quelques uns des décorateurs des vases consacrés à Thésée, contrairement à ce qui semblerait logique, préférèrent peindre dans le médaillon des Kyrix, soit Eros ailé et volant (coupé d'Orvietto), soit la silhouette d'un éphèbe (Coupe de

Florence). La lutte de Thésée et du Minotaure ne figure pas d'ordinaire dans la décoration de la partie extérieure or, par exception, elle paraît dans le dernier des vases mentionnés. Euphonio, dans le médaillon de sa fameuse coupe traite d'un thème extra-cyclique, tel que la remise à Thésée par Aphrodite de l'anneau de Minos qui prouvera son ascendance divine.

Brygos, Duris et l'auteur anonyme du vase de Bologne adoptent comme emblème central la lutte de Thésée et du Minotaure mais leur maîtrise se heurte à un obstacle insurmontable pour un résultat artistique: la conception iconographique du Minotaure.

Les artistes grecs qui eurent l'esprit de mêler à ces représentations de quelques êtres imaginaires tels que le Centaure, les Gémeaux et jusqu'au Sphinx et aux Harpies, la beauté de la force furieuse et sauvage ou le sentiment de la sagesse et de la piété, ne réussirent pas à donner au Minotaure une forme esthétique acceptable, peut-être parce qu'il était impossible de traiter ainsi ce monstre, être hybride d'homme et de taureau, si distinct de ces autres symboles de la force et de l'intelligence qui décoraient les palais assyriens. C'est pour cette raison que la solution donnée par Ayson nous présentant seulement la tête et la partie arrière du monstre qui, saisi par une oreille est traîné par le Héros qui vient le déposer aux pieds de Minerve impassible, représente une réussite qui le place bien au-dessus des autres artistes. Il convient de signaler le contraste entre la Déesse archaïque de Duris, très proche encore du type éginétique et celle de la coupe d'Ayson, inspirée sans doute par le prototype des oeuvres de Phidias; c'est dans ce cadre qu'eut lieu l'évolution du type monétaire entre 430 et 322; il correspond au passage de la tête de l'Athéné traditionnelle à celle des tétradrachmes du *nouveau style*.

Les scènes qui se déroulent à la surface extérieure de la coupe de Madrid forment deux groupes de trois séparés par les anses et par la triple palme qui entoure chacune d'elle.

La peinture avancée influencée par Polignotus, dont les formules dépassant les décorateurs de vases, produisaient des oeuvres admirables du point de vue de l'expression telles que la coupe de

Munich et l'aribalo de Cummes, dans lesquelles se manifeste une tendance vers la perspective. Ces deux tendances qui ouvraient un vaste champ à la peinture murale, à la mosaïque, et caetera, n'étaient pas propices pour la décoration des vases; au contraire, elles portaient le germe de la décadence et de la transformation de cette industrie. Ayson qui participa à un grand idéal sut cependant se maintenir dans une noble sérénité, qui correspondait au sujet qu'il avait choisi en distribuant ces divers épisodes dont il comprenait lui-même profondément le sens. Il atteignait dans la composition centrale un niveau qui ne fut jamais dépassé par aucun des autres grands décorateurs. Ainsi se trouve pleinement justifié le jugement d'un illustre archéologue qui prétendait qu'avec ce monument, l'art s'était rendu véritablement indépendant de toute entrave et marchait sans obstacle vers la traduction précise de la pensée.

UNE EXPERTISE DE VELASQUEZ ET UNE SCÈNE DE LOPE DE VEGA, par MIGUEL HERRERO-GARCÍA.— Les littérateurs et les critiques d'art ont eu l'attention attirée par le silence que gardent les oeuvres de Lope sur le succès de son contemporain Vélasquez. J'offre dans cet article un détail curieux qui contribuera peut-être à éclaircir les relations entre les deux génies. En 1633, Vélasquez intervint dans une affaire de police et prit une attitude contraire à celle que Lope avait adoptée en portant à la scène ce même sujet. Cette scène de Lope a une source historique parfaitement connue: il s'agit d'un mot de Phi-

lippe II que le duc de Frias recueillit dans sa collection d'anecdotes et qui a trait aux mauvais peintres. Diego de Cordoue en présence du roi, dit... "qu'il ne devrait pas être permis de peindre de mauvais portraits de sa royale personne et que seuls devraient circuler ceux d'Alfonso Sánchez, comme autrefois ceux de Lysippe et d'Apelle étaient les seuls que l'on connût d'Alexandre..." A quoi le roi avait répondu avec bonhomie: "Il faut bien que ces peintres mangent; ce ne sont point mes moeurs qu'ils peignent". Lope connut les deux choses, l'anecdote du roi prudent et l'opinion opposée d'Alexandre le Grand à laquelle Diego de Cordoue faisait allusion.

En possession de ces deux opinions sur les mauvais peintres, il mit en scène vers 1614 l'anecdote de Philippe II l'attribuant au "Prince Parfait" de Portugal et approuvant sans hésiter la largesse d'esprit du roi en matière de peinture.

Mais voici la seconde partie de cette comparaison d'opinions des deux grands génies de notre art national. Je crois que les documents qui révèlent la position de Vélasquez sont entièrement inconnus et, bien entendu, ne présentent aucun rapport avec la scène de Lope.

Dans un acte officiel daté du début d'Octobre 1633. "Les Gouverneur et Alcalde de la Ville et de la Cour, ordonnent de recueillir et d'interdire la circulation et la vente de mauvais portraits du roi, de la reine, des Infants et autres personnages de sang royal, exécutés par de mauvais peintres et que l'autorité légale d'une Commission d'experts n'a pas reconnus et approuvés". Vicente Carducho et Diego Vélasquez, peintres

du roi, présidaient cette commission. Nous reproduisons dans notre article un rapport des deux célèbres peintres sur les portraits qui leur furent soumis et leur jugement sur chacun d'eux, rapport vu et approuvé par l'autorité légale. C'est aussi le sujet d'une autre ordonnance qui mande d'effacer les traits qui ne sont pas ressemblants ni exécutés selon les règles de l'art.

Il est donc évident que Vélasquez résolvait dans un sens restrictif les problèmes picturaux que Lope dans son théâtre résolvait d'une façon tout à fait opposée. Devant cette désolante ignorance des relations du Poète et du Peintre, je crois que les précédentes observations ne sont pas à dédaigner.

On pourrait objecter que cette différence d'opinion n'ajoute ni n'enlève rien aux relations entre le peintre et le poète, étant donné que la déclaration des experts était signée aussi par Carducho que Lope cite et loue bien souvent, ce que Lafuente Ferrari considère comme une preuve de l'amitié qui les unissait. Il ne faut pas se fier aux vers officiels de Lope, pour en déduire que ses sentiments étaient favorables à la personne qu'ils louaient. Le cas de Luis Cabrera de Córdoba nous en offre la preuve: Lope le louait officiellement et le méprisait dans sa correspondance avec Sena. Il était très difficile de s'attirer la véritable affection de Lope, lorsqu'on diminuait, un tant soit peu, son absorbante popularité.

Il conviendrait de faire d'autres considérations sur l'influence de Vélasquez sur la littérature contemporaine. Ce sera l'objet d'un prochain article.



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres  
Sala de Revistes

EMILIO OLALDE

Restauración de cuadros  
antiguos

Calle de la Magdalena, 9, 1.º  
Teléfono 27770  
MADRID

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitat  
K A L M E Y E R

y  
GAUTIER

Calle de Londres, 5. MADRID  
Teléfono 52908

Reproducciones industriales,  
artísticas y científicas para  
toda clase de obras

TARJETAS POSTALES, ETC., EN  
FOTOTIPIA Y HUECOGRABADO

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID. - AYALA, 49 DUPLICADO

La Casa Editorial más importante de España

Colección Labor. - Biblioteca de iniciación cultural. - Más de  
300 volúmenes publicados

ARTE - Las galerías de Europa en colores

GOYA - Joyas de la pintura religiosa

HISTORIA DEL ARTE LABOR

14 volúmenes con cerca de 600 ilustraciones cada uno,  
lujosamente encuadernados

HISTORIA DEL ARTE LABOR (actualmente en publicación)

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats







UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats