

N. SENTENACH Y CABAÑAS

LA PINTURA EN MADRID
desde sus orígenes hasta el siglo XIX



D
3

uam

Tu

Armario 22

Número del volumen ...

B.P. de Soria



61156203
SS-D 513

SS-D
513

VAC

258 pp 3h

23 lams

53/39

Al Excmo 1.^o Duque de Fuerte
Recuerda de un af.^o 11.

El Autor

LA PINTURA EN MADRID

DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIX



LA PINTURA
EN MADRID

LA PINTURA EN MADRID

DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIX

POR

D. NARCISO SENTENACH Y CABAÑAS



BIBLIOTECA PÚBLICA
DE SORIA
SECCIÓN DE ESTUDIOS LOCALES

131237

MADRID

Administración del «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones»

LA PINTURA EN MADRID

DEBIDO A SU ORIGEN HASTA EL SIGLO XIX

Es propiedad del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

BIBLIOTECA PÚBLICA
DE SORIA
SECCIÓN DE ESTUDIOS LOCALES



Vista del Palacio Real de Madrid, y sus alrededores, en el siglo XVII (1).

PROEMIO

HAY EN las Cortes de las grandes Monarquías el privilegio de atraer á sí todos los elementos más excelentes de la nación que representan, é impulsar al mayor grado de desarrollo, á los que por la ostentación del mando, en ellas residentes, no pueden obtener tantas aplicaciones, ni motivos de existencia, en lugares más secundarios.

De aquí, que se agrupe, alrededor de los Poderes supremos, en las localidades que toman por asiento, el más alto concurso de todo lo que puede alcanzar aquella nación, aquella raza, en su labor más esmerada, en lo que somete á la competencia con los demás y de lo que en mayor grado puede enorgullecerse.

Pero es preciso también, para que tal ocurra, que sobrevenga aquel momento en que, alcanzando todos los gérmenes su perfecta lozanía, hagan su florescencia expansiva, una vez conseguida la previa constitución y enriquecimiento indispensable, tras ruda lucha, para que llegue la hora de disfrutar de las ventajas adquiridas y hasta gozar de los placeres de la victoria.

En el pueblo español acaccia aquel momento medio, cuando el rey Felipe II escogió por asiento de su Corte la villa de Madrid, de humilde condición y sin grande historia, pero convertida, desde luego, en capital de una Monarquía tan poderosa, que pudo ostentar los emblemas más paradójicos.

Mas esta misma centralización, esta cualidad de núcleo civil y político,

(1) Correspondiente á una colección de vistas de los Sitios reales de España, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.

hizo que todas las creencias, todas las doctrinas, todo el saber, que por siglos había ido formando cuerpo en el resto del territorio, se reuniera en Madrid, aunque sometiéndose entonces á un criterio más general, perdiendo algún valor lo predominante de cada extremo, para concretarse, al penetrar en más amplio conjunto, en una síntesis más característica y compendiosa.

Tal constituye el espíritu de aquella corte, que se establece en un lugar, ni rico por su naturaleza, ni comercial por sus vías, ni aplicado por sus industrias, pero centro gubernativo en que todos tienen entrada y á todos se administra.

Así se deja sentir bien pronto en la nueva corte un cierto cosmopolitismo, ó mejor dicho, provincianismo, aunque perdiendo sus variados representantes algo de sus más propios caracteres, para transigir, al cabo, con cierta igualdad, impuesta por el contacto que entre ellos se establece, realizándose así la única fórmula posible del espíritu nacional, que á todos une, vigorizada por la sangre llegada de los extremos.

El arte, flor humana, tenía que expresar y corresponder necesariamente á estas premisas, y por ello sus obras nos presentan aquí, desde luego, aquel mismo espíritu, aquellas mismos caracteres que lo informaban; hijo de gentes, en primer lugar, religiosas, y después militares y caballerescas, sus asuntos preferidos tenían que ser los de la vida de Cristo y la Virgen su Madre; apostolados y santorales; pasajes de la vida de los fundadores de las órdenes, que forman ilustradas biografías; apoteosis y tránsitos de varones, que mueren para marchar sus almas derechas al Cielo, al par que en lo terreno abundan los retratos de cuerpo entero, generalmente armados de todas armas, imágenes de aquellos bravos soldados y capitanes memorables; de las reales personas, orantes unas veces ante el Señor, á quien deben el imperio, ecuestres otras, al frente de los ejércitos; ellos imponentes y casi infundiendo terror al través de sus férreas é invulnerables armaduras; ellas honestísimas, agarrotadas por prendas que impiden toda flexibilidad y gracia á los movimientos femeniles, cuando no aceptan los cerrados monjiles, que aún les prestan mayor austeridad, y las defienden mejor de todo deseo.

Algunas veces, aquel impulso guerrero, aquel heroísmo, alentado por la fe, los lleva á la victoria, y los artistas son los encargados de representar y perpetuar entonces tales batallas y triunfos, las vistas de las plazas conquistadas y las marchas sobre ellas, para que conste, por todos los medios, el poder y respeto obtenido entre las naciones extranjeras, que bien castigadas quedaban, sobre todo por el delito de ser heterodoxas.

La religión y la política van tan íntimamente unidas, que en la defensa de la primera se funda principalmente la segunda, y aquellos generales y caudillos, al realizar sus proezas, lo hacían por el triunfo de la Iglesia de Cristo y de aquellos santos, tales como los conocían, casi personalmente, por las imágenes que los artistas les habían proporcionado.

Y, sin embargo, no eran por completo desconocidos, ni dejaban de presentarse ejemplos, de cierto mitologismo pagano, ya para simbolizar aquellos hechos modernos, que podían competir con las clásicas hazañas, ya porque el impulso del Renacimiento, del llamado humanismo en las letras, llegaba hasta penetrar y ser aceptado por sus más implacables enemigos, cuanto lo creían compatible con sus creencias y ornamento militar y civil; pero nunca la austeridad de costumbres y rigidez anticoncupiscentes de las máximas cristianas, permitió la ostentación y libertad del desnudo, como en la misma Roma lo habían presentado los grandes artistas renacientes, ante la Corte entera pontificia, haciendo ostentación de un alto criterio, superior á toda baja malicia.

Pero aunque todo esto acontece respecto á su fondo, no deja, sin embargo, de ofrecer en su forma, acomodada á tales ideas, aspectos suficientes para obtener títulos de verdadera originalidad, que la llevan á conquistar, sin discusión, la categoría de una verdadera y definida escuela.

Varias llegaron á florecer en nuestra Península con vida propia y singulares caracteres; pero ninguna, por esto mismo, puede ostentar con más motivos que la madrileña, la representación del genio puramente español.

La influencia del medio, ejerciendo su acción con intensidad incontestable, ayuda en gran parte á ello, haciendo que los artistas llegados de países extraños, olviden al cabo sus antiguas prácticas y se acomoden á la tonalidad y severo aspecto que presenta el país en que dilatan sus miradas, cuya normalidad y simpleza concluye por ser gratisima á sus ojos.

No presenta el cielo madrileño aquellas irisaciones opalinas, de inmenso prisma, que llega á envolverlo todo como en doble tono, en los países orientales; no ofrece aquella intensidad luminosa, que abrillanta todo objeto, hasta ofuscar con sus reverberaciones y destellos; ni tampoco aquellos dilatados horizontes, en que la presencia de lagunas y canales, producen brumas y vapores que esfuman sus términos; pero es, en cambio, su aire tan puro y limpio, que en ninguna otra parte se presentan más claros los efectos de su interposición, escalonando admirablemente los términos, tal cual ocurre en todas las altas mesetas, barridas frecuentemente por los frescos aires, hiriendo la luz tan plácidamente los objetos, que parecen más por completo iluminados. Efecto que nota la retina del artista educado para estas sensaciones, con gran agrado, por las ventajas que le proporciona, para la ejecución de sus obras, al interpretar tal naturaleza.

Es el paisaje pardo castellano, jugoso y fresco, con verdosidades de musgo ú horizontes vitreos, con ráfagas tan sólo de nieve en las cumbres de las montañas, como ligero plumón, pronto á desaparecer á las primeras brisas templadas que anuncian la primavera, el que sirve de fondo y ambiente á sus figuras y escenas al aire libre, cuya luz cristalina penetra también en las estancias en que aparecen exentos, agrupados sin tocarse, sus personajes,

como ninguna otra pintura lo ha realizado: porque la solución más completa de la perspectiva aérea, es una de las características de la escuela pictórica madrileña.

Aclimátanse muy pronto á este país los artistas que á él llegan en pos de gloria y provecho desde los más lejanos extremos, porque tierra tal, aunque no produce flores espléndidas, es sana y á propósito para la templada madurez de los frutos del entendimiento.

Sánchez Coello era de Benifayró; Carducci, florentino; Velázquez, sevillano; Claudio Coello, de padres portugueses; Goya, zaragozano, y, sin embargo, estas eminentes figuras de la escuela pictórica madrileña, son las que le imprimen sus más propios caracteres, olvidando bien pronto sus pristinas impresiones, y realzando el arte español por excelencia, en armonía con la naturaleza y la vida que retratan, con el aire que respiran y con la tierra que les sustenta.

Así, el establecimiento de la Corte en Madrid tuvo para el arte patrio sus terminantes consecuencias. La estética española tomó entonces sus rumbos decisivos. Al romper con todas sus tradiciones y recuerdos, con toda la historia artística, que en Toledo y otros puntos había realizado, tuvo que apelar, como único recurso para sus efectos, á la más perfecta imitación del natural, al prosaísmo de la vida, perdidos ú olvidados los idealismos que antes la habían sublimado.

Madrid no ofrecía romanticismos de ninguna especie: ni el espectáculo de su naturaleza atraía con sus espléndidas bellezas, ni el aspecto de aquella modesta villa, en que todo era somero, producía efectos de monumental grandeza. Aislada, además, del resto del mundo, en el centro geográfico de la Península, como si de su alcázar se pretendiera hacer un retiro, el arte que en ella floreciese, no procedía por evolución del antiguo nacional, sino por nueva creación, en poco propicias condiciones, y que, como siempre ocurre á los comienzos, tenía que fundamentarse en la copia fiel de la realidad.

Pero hay que convenir que, precisamente por estas circunstancias, realizó en la pintura, como ninguna otra escuela, el principio de la imitación del natural. La física del arte, la técnica, el principio de la imitación, ostentó en ella sus mayores títulos, sirviendo de escuela para casi toda la moderna pintura; pero lo metafísico, lo estético, fué hasta con saña rechazado: al gusto, esa facultad suprema del artista, apenas se le concedió manifestarse. Por eso fué tan pobre en tipos sublimes y simbólicos la escuela madrileña: por eso el sentido del gran arte decorativo y amenizador de la vida fué en ella siempre exótico, acentuándose algo, no en su grandeza, sino en su decadencia; no al servicio de las creencias, sino de la ostentación mundana, de la moda importada.

II

Pero ¿qué lugar é importancia obtuvieron las artes del diseño en la corte de España durante su mayor apogeo? ¿Hasta dónde lograron elevarse en relación con la cultura española de su tiempo?

A altísimo grado se encumbraron, constituyendo, quizá, esto el principal timbre de gloria para ellas.

Aunque, por causas varias, ni en la filosofía ni en las ciencias puras contáramos entonces con figuras que impulsaran al mundo, en cambio, en las letras y las artes, especialmente entre éstas la pintura, ó en su mayor plasticidad aquéllas, como en el teatro, dimos ejemplos tales, que superan por su espontaneidad y grandeza á todo lo que en su género, ha producido de más glorioso, la mente humana.

Pero ocurrió ésto respondiendo á los impulsos y aspiraciones de la generalidad de la raza, sentidos y percibidos por los artistas con mayor intensidad, como representantes que habían de ser del espíritu de sus conciudadanos, herederos de toda la plasticidad greco-latina, á cuya cultura sometieron siempre sus pensamientos y sentimientos.

Pero nunca el ideal clásico á la italiana fué sentido ni aceptado por la generalidad de las gentes españolas; nunca satisfizo á su aspiración artística, ni el purismo en la forma, ni la corrección esmerada, que lleva al convencionalismo, muy distante por cierto del gran momento helénico, del que todo pretende descender. El pueblo y los artistas españoles buscaron en la representación real de las cosas su mayor deleite; prefirieron y lograron comoverse más al calor de las sacudidas y manifestaciones de la vida, que por la contemplación de un ideal suprasensible, siempre frío, como fórmula abstracta, fuera de la individualidad y la organización del sujeto.

Las gentes buscaban más en las artes la palpitación de la vida, que ningún otro efecto: más les impresionaba el brazo ó el pie del anacoreta, surcado de venas y de patentes tendones, que las puristas líneas del rubicundo efebo, con proporciones de estatua y ojos inexpresivos; y á tanto llegó esto, que aquellos artistas que volvían de Italia, de educarse, en lo que se consideraba entonces, como el último progreso en el arte, no lograban todo el aplauso y aceptación deseada, en tanto que no se adaptaban á la interpretación más fiel, y hasta ruda, de la naturaleza y de los hombres entre quienes vivían.

Porque el genio español, aunque de origen clásico, quería renacer de sí propio, conquistar su autonomía, emanciparse de sus tutores, aunque á ellos debiera su ciencia toda.

De aquí que obtuvieran tanto éxito, sobre todo en Castilla, aquellos maestros, ya fueran italianos ó neerlandeses, que por sus ideales románticos dotaban á sus representaciones de una vitalidad muy expresiva, aunque para ello

prescindieran de alguna corrección demasiado atildada; pues los renacientes puros, á pesar de su reconocida maestría y grandeza, apenas eran seguidos, dejando siempre un gran vacío, por su técnica, en el ánimo de nuestros pintores.

Fué el *Renacimiento*, por fortuna para nosotros, un accidente en nuestra pintura; porque los artistas españoles, estimulados siempre por el empeño de la representación real de las cosas, emancipados ya de toda tutela extraña, avanzaron por el libérrimo campo de aquélla, con la intuición y constante deliberado propósito de su manifestación más expresiva, formulando por ello la estética realista, pero ésta en su más grandiosa forma, en su más sintético aspecto, compenetrando la escena con su fondo en perfecta armonía, sintiendo el natural en su conjunto, y presentando la vida en sus aspectos más insinuantes y atractivos.

Este carácter vital del arte español constituye su mayor originalidad y gloria, para cuya obtención altísima emplearon los procedimientos y medios más ingeniosos y valientes, por los que, preciso es reconocerlo, llegaron á ser los pintores españoles antiguos, y lo siguieran siendo, á no olvidar tales principios, los mejores de su arte en el mundo. La ejecución artística española, y al decir española podemos concretarla más á la castellana, ó mejor aún, madrileña, en su gran período, no tiene rival en ninguna otra escuela; nadie ha pintado como nuestro Velázquez, nuestro Goya, y aun pudiéramos decir como Juan Rizi, Carreño, Coello y otros; nadie cual ellos han sido los májicos del pincel, ni han acertado á interpretar mejor la realidad por más científicos procedimientos. Así, pues, llena de originalidad y trascendencia la pintura española, y sobre todo la madrileña, fué hija de sí propia, realizando en el tiempo su ciclo de una manera completa y perfectamente lógica, al evolucionar acorde con su misión encomendada, dándonos con su armónico equilibrio, el más alto ejemplo de la *normalidad* en el arte.

III

No se presta la escuela de pintura madrileña á una rigurosa división cronológica en cerradas épocas y encadenados períodos, desde sus orígenes hasta sus últimos esplendores; pero no por eso deja de presentar distintos caracteres, según los tiempos, ni carece de cierta ordenada derivación en sus etapas, al evolucionar en su historia.

Escasísima de ejemplares pertenecientes á sus primitivos tiempos, apenas presenta tampoco modelos de aquellas tablas estofadas, que constituyen entre nosotros una página pictórica perfectamente caracterizada, en que consiste toda la producción de tal arte español, de fines del siglo XV y principios del siguiente.

Sin duda debieron existir en Madrid tales ejemplares en las colecciones de la Reina Católica, cuyos pintores ejecutarían para ella varias de sus obras; pero hoy no podemos contar con muestra alguna de producción puramente madrileña en tal género de pintura, trasunto fiel seguramente, por su estilo, de las obras neerlandesas, con las que tan inmediata relación tenía Castilla y á las que debió toda una época de su historia artística.

El Renacimiento italiano, también productor de tablas tan famosas en Sevilla con Luis de Vargas y Villegas Marmolejo, y en Valencia con Juan de Juanes ó Ribalta, apenas nos dejó en la corte de España frutos sazonados de tal estilo, pues si aparece en El Escorial, es ya marchito y cuando cansado, busca otros derroteros en su propia patria.

La predilección que por Madrid tenía el Emperador, dejó huellas de su gusto artístico en su quinta-palacio, transformado más tarde en convento de las Descalzas Reales, por fundación de su hija D.^a Juana; tesoro aun hoy de objetos de arte, que patentizan el buen gusto del César. Su entusiasmo por el Ticiano y Antonio Moro fué de gran trascendencia para la pintura madrileña.

Felipe II amó el clasicismo é impuso las líneas más severas y correctas de la arquitectura romana en El Escorial, y cuantas construcciones levantó; Brabante y, sobre todo, Vignola fueron sus autores favoritos; pero aniquiló aquel Renacimiento florido y jugoso, del César, su padre, con una última abstracción de tal estilo, matemática y exenta de todo regocijado motivo.

En su tiempo sobresalen principalmente Navarrete y Sánchez Coello, como pintores españoles de la Corona, favoreciendo después con preferencia á otros extranjeros.

Hubiera, quizá, concluído para siempre la pintura en Madrid al prevalecer la tentativa de fijar la residencia de la Corte en Valladolid por Felipe III, pero al restituirse definitivamente á la villa del Manzanares, continuó en seguida la producción artística, sobre todo pictórica, debida á la afición decidida, que por tal arte tomó desde entonces la Corte española.

Preparábanse ya grandes días; en los talleres de Carducho y Caxes se formaban eminentes maestros; naturalistas todos; interpretadores de la realidad; perseguidores de sus efectos, hasta que vino por fin Velázquez á sellar estas aspiraciones, á realizar el *desiderátum* tan buscado.

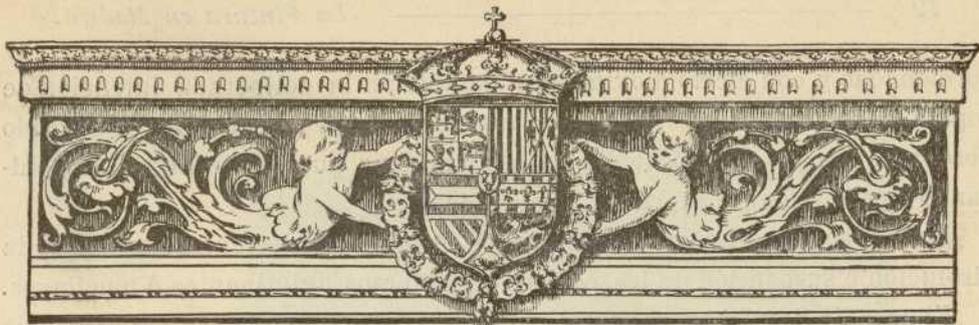
El insigne Velázquez y sus secuaces constituirán ese siglo de oro: vendrá después cierta influencia meridional á prestar más oriente y calor á las representaciones, y despidiendo un intenso resplandor de la paleta de otro Coello, perecerá al punto la perfectamente definida escuela madrileña, al perecer también la dinastía que algo la había amparado, aunque con la misma frialdad que las demás ramas de la cultura.

Muy marcada línea divisoria puede formarse con el cambio de dinastía y venida de los Borbones. Llegan con ellos otros autores extranjeros, que implantan estilos más amenos; una decadencia, ó transición, disciplinada por

las máximas de escuelas más idealistas, llega á ser admitida hasta por algunos maestros españoles, de las cuales protesta vigorosamente Goya con su pincel de pura sangre aragonesa: tal es lo que constituye el último periodo de la pintura madrileña hasta el comienzo del pasado siglo.

No dejan, pues, de verse en la totalidad de su desarrollo, ni los primeros ensayos de imitación, ni el comienzo de originalidad, ni el arribo á su plenitud, mediante la aparición de un genio que la sintetiza; todo esto ocurre en ella, notándose, además, sus consecuencias; la influencia de los grandes autores en la aparición de sus secuaces; la descomposición de tanta grandeza al introducirse é ir adquiriendo su auge elementos extraños y que responden á otros ideales; la decadencia inmediata; el último destello y la ruina más completa.

Pero todo esto la avalora más; elevándola, sin discusión, á la categoría de escuela perfectamente definida, con todos los caracteres que se requieren para ello, y obteniendo, en cuanto á su valor absoluto, la misma categoría que las más renombradas, consiguiendo sobre ellas la preeminencia, por su gran originalidad y contener la semilla del arte para el último renacimiento de nuestro tiempo



I

EJEMPLARES PRIMITIVOS

Escasísimos son los de la pintura en Madrid durante la Edad Media. Quizá queden reducidos á las representaciones que decoran la tan celebrada arca-sepulcro de San Isidro, en la que, á pesar de su lastimoso deterioro, se distinguen aún figuras y escenas, que corresponden al más elevado estado de las artes gráficas en los días en que se pintaron; algún fresco apenas visible; alguna tabla sin procedencia determinada, ó códice anónimo con miniaturas, pudieran además ofrecerse como los únicos ejemplares pictóricos madrileños, anteriores á los días del Renacimiento.

El arca de San Isidro despierta, sin embargo, gran interés, tanto por lo remoto de su antigüedad, pues fué construida, según la más probable fecha, á fines del siglo XIII, como por su iconografía, estilo y procedimientos empleados en su exorno; consistió en un gran arcón de madera, con tapa á dos vertientes, forrado todo él de cuero, sobre el que el artista extendió el aparejo que hubo de servir de imprimación á los colores.

Interésanos principalmente sus pinturas, representando los milagros del santo, que en vida se le atribuyen y otros pasajes; pero el deterioro de la mayor parte de ellas, sólo nos permiten disfrutar algo de las repartidas en los vanos de la arcada ojival que adorna todo su frente, disposición que se repite en las vertientes de su tapa y los costados (1).

Tanto los exornos, como las escenas, fueron dibujados primeramente á la caña ó pluma, y coloridos después, con poco sentido del claroscuro y de la perspectiva, al igual que vemos practicarse en el siglo XIII y siguiente, lo propio en las miniaturas, que en los frescos y hasta en las vidrieras. Su dibujo, aunque sencillo, es correctísimo para su tiempo. Las figuras bien pro-

(1) El trabajo crítico más exacto sobre este monumento, ha sido el publicado por el señor D. José R. Mélida en *La Ilustración Española y Americana*, en el mes de Mayo de 1896.

porcionadas y con cierto movimiento, patentizan la deliberada intención de copiar la naturaleza, por parte del artista que las ejecutó. En su colorido vese también el empleo de los tonos luminosos puros, brillantes, armonizando con la restante exornación relevada.

Los procedimientos son los empleados en aquellos días, consistentes en la disolución ó suspensión de los colores en diversos aglutinantes ó mucilagos.

El arca de San Isidro es, pues, un interesantísimo modelo, que responde perfectamente, en cuanto á la parte pictórica, á lo mejor que se ejecutaba entre nosotros á fines del siglo XIII, siendo por lo demás uno de los más preciosos ejemplares que pueden presentarse del arte castellano en su época, teniendo sólo que lamentar su lastimoso estado.

El fresco de Nuestra Señora de la Flor de Lis, procedente de la primitiva iglesia de Nuestra Señora de la Almudena y existente hoy depositado en la iglesia de las monjas del Sacramento, si bien en lastimoso estado y muy mal restaurado, debe considerarse como ejemplar de pintura mural madrileña, de fecha poco posterior al arca de San Isidro (1).

No debe dudarse de que al ser introducido entre nosotros la pintura al óleo, gracias al viaje por España de Van-Eyck y permanencia en nuestro suelo de su discípulo Peter Cristus, sería conocido bien tempranamente por los artistas castellanos el nuevo procedimiento, y quizá ayudaría á ello aquel pintor, de seguro extranjero, llamado Jorge Inglés, al que encargaba don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, por codicilo otorgado en Jaén en 5 de Junio de 1455, que pintase el retablo mayor y colaterales de la iglesia del hospital de Buitrago, en cuya parte inferior colocó los retratos orantes del Marqués y de la Marquesa. La importancia de estos retratos es grande, tanto por los personajes que representan, cuanto por constituir uno de los ejemplares más apreciables de los primitivos maestros de la pintura en Castilla. Trasladados á Madrid para ser grabados, los vió Cean, y de ellos se ocupa en su *Diccionario* y en el M. S. de la *Historia del Arte de la Pintura* que se conserva en la Bib. de la Academia de San Fernando.

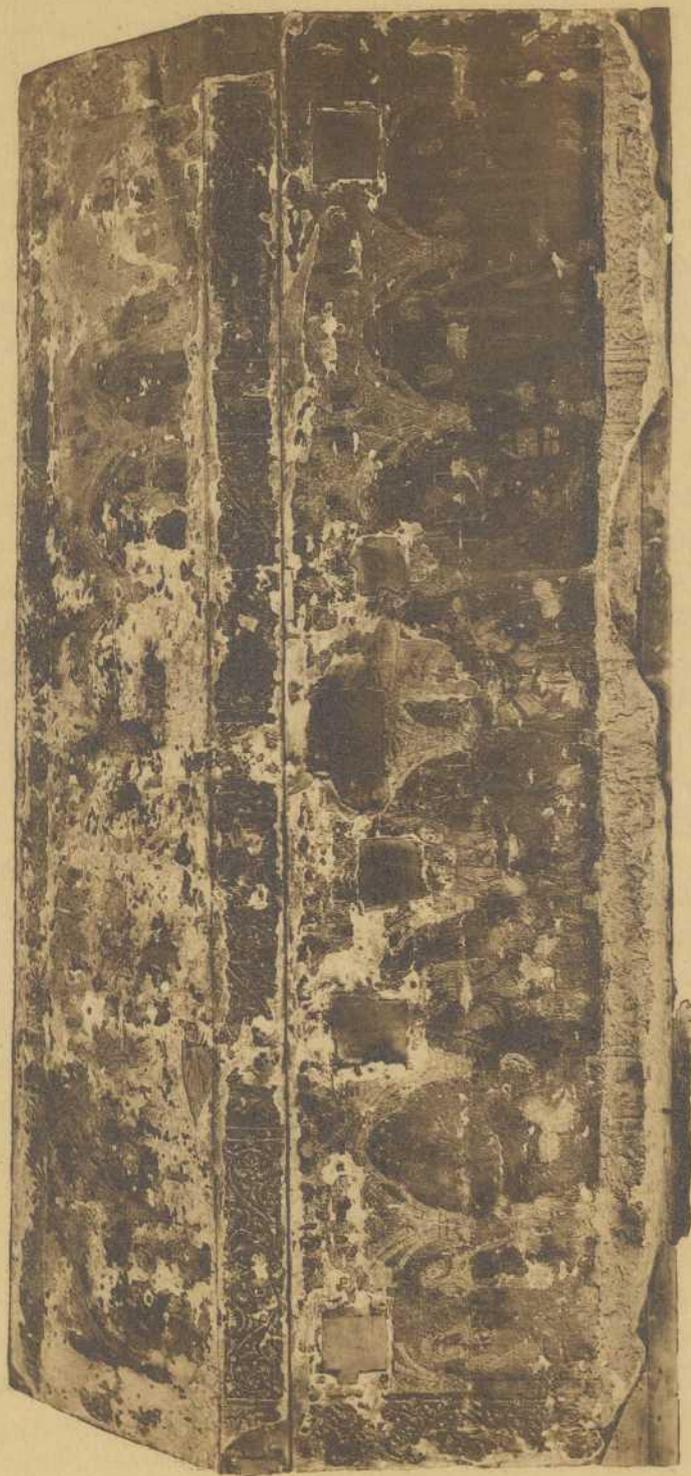
Seguramente se guardarían en el alcázar madrileño algunas de aquellas tablas que ahora, como entonces, se consideraban como prodigios del pincel; y bien pronto nuestros pintores tratarían de imitarlos, siendo el reinado de los Reyes Católicos cada vez más interesante para el conocimiento de los que debemos considerar como nuestros primitivos.

Al repasar los inventarios de la Reina Católica, vemos que desde entonces el Alcázar de Madrid comenzó á ser un verdadero Museo, según las obras que contenía (2), y al examinar el estado de la pintura española en aquellos

(1) Lo estudió primeramente D José Amador de los Ríos, en el prólogo de la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, pág. 131. No hemos llegado á ver ejemplar de la cromotipia, con que prometió ilustrar el texto.

(2) V. Madrazo (D. Pedro). *Viaje artístico*, pág. 14.

LA PINTURA EN MADRID



ARCA DE SAN ISIDRO
Hoy en el Palacio Arzobispal

años, utilizando los documentos que cada día nos ofrecen los archivos, vase reconstruyendo su página pictórica en tales tiempos.

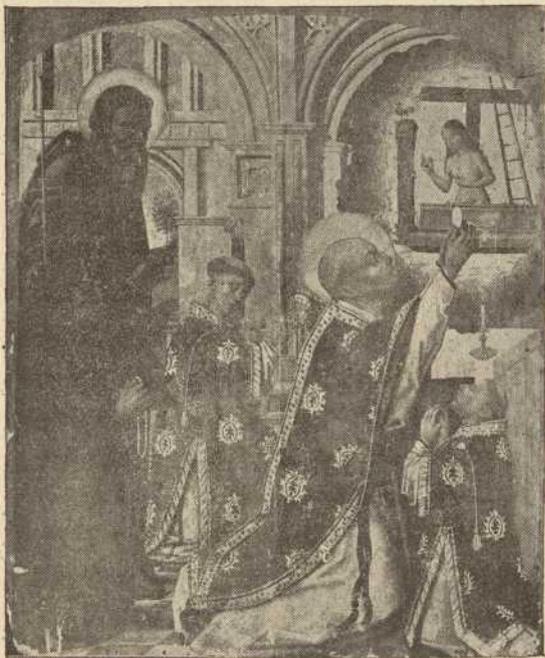
De todos aquellos pintores de la corte, el más distinguido por los Reyes fué Antonio del Rincón, del que tratamos especialmente, por radicar su obra maestra en la provincia de Madrid.

Cean Bermúdez, en su manuscrito antes citado, escribe de él: «La primera noticia auténtica que yo he tenido de Antonio del Rincón, es del año 1484, por un auto del cabildo de la Santa Iglesia de Toledo, que ordenó pintase las paredes del Sagrario viejo con Pedro Berruguete; se asegura que nació en Guadalajara el de 1446; que estudió en Italia, que fué pintor de los Reyes Católicos, que le honraron con el hábito de Santiago, que los retrató y que falleció el año de 1500. No sé si permanecen los retratos en el retablo mayor de la iglesia de San Juan de los Reyes, de Toledo, y otros semejantes de los mismos soberanos en la casa de los capellanes, contigua á la iglesia de San Juan de Letrán, en el campo grande de Valladolid, donde dice Bosarte haberlos visto. Pero la obra que más le acredita es el retablo mayor de la parroquia de Robledo de Chavela, que consta de diez y siete tablas en las que representó pasajes de la vida de Nuestra Señora, con más corrección en el dibujo que sus contemporáneos españoles, con más nobleza en los caracteres, con más expresión en las actitudes, con mejores pliegues en los paños y con más hermosura y acorde en los colores. Otras noticias de este profesor halló un amigo mio, con referencia á la amistad que tuvc con Antonio de Nebrija, á quien, dicen, también retrató. Si me las da, pues me las ha ofrecido, y si están autorizadas, las copiaré en un suplemento.»

Estas aseveraciones del concienzudo Cean, se ven corroboradas por otros textos y documentos incontestables, pues no nos puede caber duda del lugar de su nacimiento y de la concesión del hábito de Santiago, al leer, en el circunstanciado alegato en pró de la nobleza del arte, del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor en ambos derechos, impreso en 1600, titulado *Noticia general para la estimación de las artes*, en el que se hace varias veces mención especial de Rincón, diciendo entre otras (pág. 225): «El Rey católico D. Fernando el V gran guerrero fué; ocupado estuvo en guerra casi toda su vida, en Granada, Navarra, Portugal, Francia é Italia; pero con todo esto no se olvidó de honrar á los artifices de estas artes. A Rincón, natural de Guadalajara, por ser pintor famoso, sabido es que le dió un hábito de Santiago, cosa que hasta hoy no se ha visto en algunas artes liberales.» Así se dice en documento de tanta importancia, escrito antes de pasar un siglo de la muerte del artista. Y bien se explica tal galardón por parte de los Reyes; pues al hacerse ellos cargo de la administración de la Orden de Santiago en 1493 (fecha verdadera), por muerte en este año del último maestre, D. Alonso de Cárdenas, comenzaron á otorgar el hábito á personas conspicuas en todos los ramos de la cultura, como lo manifiestan los documentos de la Orden por aquellos años.

Pudiera caber duda si fuera concedido este honor á Antonio, ó á su hijo Fernando, pero entre los nombres de los caballeros que vivían á principios del siglo XVI, hoy todos perfectamente conocidos, no figura Fernando, del que tenemos testimonio autógrafo, que nos lo da vivo en los días del Emperador, al que pide se le pagasen deudas, del tiempo que sirvió al Rey Católico, sin expresar que fuera caballero de ninguna Orden (1).

En poder del Sr. D. Eusebio de Lucas, procedente de la colección Sardá, existe la tabla que reproducimos adjunta, y que con otra formaba un díptico.



La Misa de San Gregorio.—Tabla de A. del Rincón.

Su compañera lleva la firma de Antonio del Rincón, lo que le da gran interés artístico é histórico. La figura orante nos recuerda al punto á Fernando V, por su fisonomía, ofreciendo además la tabla, todos los caracteres que aún puede distinguirse, llevados al más alto grado, en el gran retablo de Robledo de Chavela, quizá la última obra de Rincón.

Pertenece este pueblo al sesmo segoviano de Casarrubios, que fué objeto de especiales atenciones por parte de los Reyes Católicos (2), quedó allí un recuerdo de su munificencia, en su gran iglesia parroquial, por ellos erigida. En el retablo mayor, sellado con sus blasones,

luce la más espléndida muestra del arte pictórico de aquel tiempo, que á conservarse en perfecto estado sería el más hermoso ejemplar de los *primitivos* castellanos, y que justifica los entusiasmos de Cean, quien, sin duda, debió verlo antes que lo desfigurara un irreflexivo cuanto inconsiderado repintador. En otra ocasión, hemos dado cuenta del estado actual de tan notable obra (3), consignando que en gran parte subsiste la obra de Rincón, ofreciendo un marcadisimo carácter de transición del gótico al renacimiento naturalista italiano, aunque ostentando sobre todo una poderosa savia castellana, que da gran personalidad á su autor. Ojalá algún día pudiéramos ver tan hermosas obras devueltas á su pristino estado.

(1) V. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1901, pág. 505.

(2) V. *La Comunidad y tierra de Segovia*, por D. Carlos Lecea y García, páginas 198 y siguientes.

(3) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903, pág. 217.

Las memorias sobre este insigne artista, diseminadas en nuestros bien informados tratadistas, nos lo hacen autor de varios retratos de la reina Isabel I, quizá alguno de ellos, el original de tantos otros, con marcados caracteres de copias, como hoy se conocen.

Respecto al retrato del célebre humanista Antonio de Nebrija, también atribuido á Antonio del Rincón, es lo más juicioso pensar fuera obra de su hijo Fernando, pues en el medallón de la portada del *Dictionarium*, impreso en Granada en 1555, que lo reproduce por el grabado, se especifica tener setenta años el retratado, ó sea, haber sido ejecutado en el de 1514 (1).

También parece existen en Madrid algunas muestras del estilo de aquel misterioso maestro Michiel, ó sea Miguel Zeitum, que ya nos va siendo más conocido, como retratista de la Reina y familia real en diversas ocasiones (2). A él se atribuye, con fundados motivos, el retrato de D.^a Juana la Loca, de la colección del Marqués de Santillana, que reproducimos.

Es de notar la mención tan temprana de obras del Bosco, que aparece en los inventarios de la Reina Católica; desde entonces comenzó la estimación de los Reyes de España por las obras de tan peregrino artista, lo que explica su abundancia en los sitios reales, y de cuyo sentido moral tan exacto concepto se formó más tarde el ilustre crítico

D. Felipe de Guevara. En el Alcázar madrileño, en El Pardo y en El Escorial, encontraremos antecedentes de algunos de los que han llegado hasta nosotros.

Heredera D.^a Juana la Loca de casi todas las riquezas artísticas de su madre, poseyó también selecta galería de cuadros, aunque no tan numerosa como la de la Reina D.^a Isabel I, pues según los inventarios, sólo ascendía al número de un lienzo y 34 tablas, todos de devoción ó de retratos.

(1) En la edición de su *Virgilio comentado*, de 1532, en Granada, se insertan diversos epigramas latinos que especifican toda la historia de este retrato.

En estudio especial que preparamos sobre los Rincón, salvaremos esta y otras omisiones, completando y documentando en lo posible cuanto á estos insignes artistas corresponde.

(2) V. *Revista crítica de Historia y Literatura*, 1902, pág. 5, artículo del Sr. Sampere y Miquel.



Retrato de Doña Juana la Loca, atribuido á Miguel Zeitum.



II

LOS RENACIENTES

El foco principal más cercano á Madrid de donde irradiaban las artes, era Toledo. En esta ciudad, por tantos motivos considerada como maravilla de todas ellas, se cultivaba entonces la pintura con tanto éxito, como lo demuestran los ejemplares toledanos que tenemos en nuestro Museo, pálido reflejo de lo que por aquel tiempo en la capital de España se ejecutaba (1).



El Tránsito de la Virgen. Tabla de Correa
núm. 2.154 del Museo del Prado.

Por ello que también podamos hallar, tanto en Madrid como en lugares próximos, pinturas relacionadas directamente con la escuela toledana. Tales son las tablas de Correa, que existían en el monasterio de San Bernardo, en San Martín de Valdeiglesias, hoy en el Museo del Prado, y las sargas de Villoldo, con que se decora en ciertos días la célebre capilla del Obispo, de que haremos especial mención más adelante.

Dispútase sobre si hubo más de un Correa pintores, padre é hijo, cosa frequentísima en las familias de artistas de aquellos tiempos, al reconocerse estilos muy distintos en las tablas que á él se atribuyen, aunque más bien se nota en ellas la evolución de un artista, que cada vez se hace más renaciente, pudiendo calificarse como tal por las que de él existen en el Museo del Prado (números 2.151 á 2.154....). Lo que Juanes y Vargas representan en sus escuelas debemos conceder á Correa entre nosotros.

(1) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900, pág. 99.

Fué el César Carlos V gran aficionado á la pintura: amigo y favorecedor del Ticiano, extendió aún su aprecio á otros maestros del pincel. Su colección de cuadros fué muy numerosa, repartidas las obras entre sus diferentes palacios del extranjero y España. Heredero de los de su abuela D.^a Isabel y de su madre D.^a Juana, aumentólos con más de ciento de su tía Margarita de Austria, que ella misma, de su puño y letra, había inventariado. Así pudo contar con famosos Van-Eyck, Van-der-Weyden, Menling y muchos del Bosco, llegando á calcularse, que por otros conceptos, sumarían más de seiscientos sus cuadros, número que no había alcanzado antes colección de ningún otro Príncipe.

De ellos separó algunos para su retiro de Yuste, principalmente retratos y asuntos de devoción, como convenia á la severidad de la vida claustral á que pensaba entregarse.

Pero aunque el afecto del César por el Ticiano era verdaderamente entrañable, no es admisible aceptar que el gran artista viniera á España, siéndonos perfectamente conocida la historia de casi todos los cuadros de su mano, que por encargo del Emperador ejecutó y fueron traídos á Madrid y que figuran hoy en El Escorial, en el Museo del Prado y algún otro en poder de particulares.

Los famosos capitanes españoles, Antonio de Leiva, Alfonso de Avalos, Gonzalo de Córdoba y el Gran Duque de Alba, fueron también por él retratados.

Pero en cambio vivieron entre nosotros pintores extranjeros, dignos del imperial aprecio, entre ellos, en primer lugar, el gran retratista Antonio Mor ó Moro (1512-1581), que aunque de origen holandés, se connaturalizó en tal grado con nuestra pintura, que se le reputa como uno de los grandes maestros de la escuela cortesana (1).

Nacido en Utrech hacia 1512, entró muy joven en la escuela de Jean Schoorl, que se había establecido en aquella ciudad, para fundar un verdadero plantel de eminentes pintores, con sus discípulos. Schoorl era un renaciente, y deseando Mor conocer aquellas obras italianas, por él tan celebradas, pasó á Florencia y Roma, perfeccionándose en el arte por su estudio. Pero no por esto prescindió de sus propias condiciones, debiendo á ellas obtener tan saliente personalidad y compartir con el Ticiano los favores del César.

El Obispo de Arras, más tarde Cardenal Granvela, lo presentó á Carlos V, comenzando en 1540 á recibir sus encargos.

Llegado á Madrid, en 1542, con el fin de retratar al Príncipe D. Felipe, pasó á Portugal, una vez terminada esta obra, para hacer el de su prometida, la Princesa D. María, hija del Rey D. Juan III y sobrina del Emperador, por su madre D.^a Catalina, hermana del César.

Habiendo sido objeto en Portugal de las mayores distinciones, después de

(1) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1905, pág. 2.

retratar á la Princesa, coronada de rosas, y á la Reina D.^a Catalina, su madre (1), volvió á Madrid al servicio de D. Felipe.



A. Moro.—Retrato del Archiduque Maximiliano.
Núm. 1.486 del Museo del Prado.

Verificado el enlace de los Príncipes en 1543, fué éste, sin embargo, poco duradero, pues murió D.^a María al tener su hijo Carlos, permaneciendo viudo D. Felipe algunos años. En éstos retrató Moro á los principales personajes de la corte, entre ellos al Archiduque Maximiliano y su mujer D.^a María, hija del Emperador (números 1.486 y 1.487 del Museo del Prado, firmado y fechado el último en 1551.)

Tratándose de casar de nuevo á Don Felipe, ya Rey de Italia, por cesión para este objeto de los dominios que su padre poseía en aquella península, con D.^a María Tudor, Reina de Inglaterra, marchó con este motivo nuestro artista á Londres, en 1554, para retratar á la Reina.

Moro salvó con su arte la gran dificultad de la empresa, realizando el admirable retrato, núm. 1.484 del Museo del Prado, y á este viaje deben pertenecer también otros de tipo inglés que se conser-

van en la propia pinacoteca. Desde Inglaterra marchó el artista á incorporarse con la corte española, entonces en Flandes, y allí debió ejecutar el famoso retrato, de cuerpo entero, de Felipe II, que hoy se conserva en El Escorial, y que, según el libro de entregas, representa al ya Rey de España con las armas que vestía por los días de la batalla de San Quintín (2).

(1) Cuadro núm. 1.485 del Museo del Prado.

(2) Este libro de entregas de El Escorial se guarda al presente en el Archivo de la Real Casa, y en él se encuentran datos muy preciosos sobre muchos cuadros que hoy conocemos y otros perdidos. En la de 1.^o de Junio de 1575 se lee, á propósito del retrato de Felipe II, que reproducimos en la lámina adjunta: «Un retrato entero del Rey



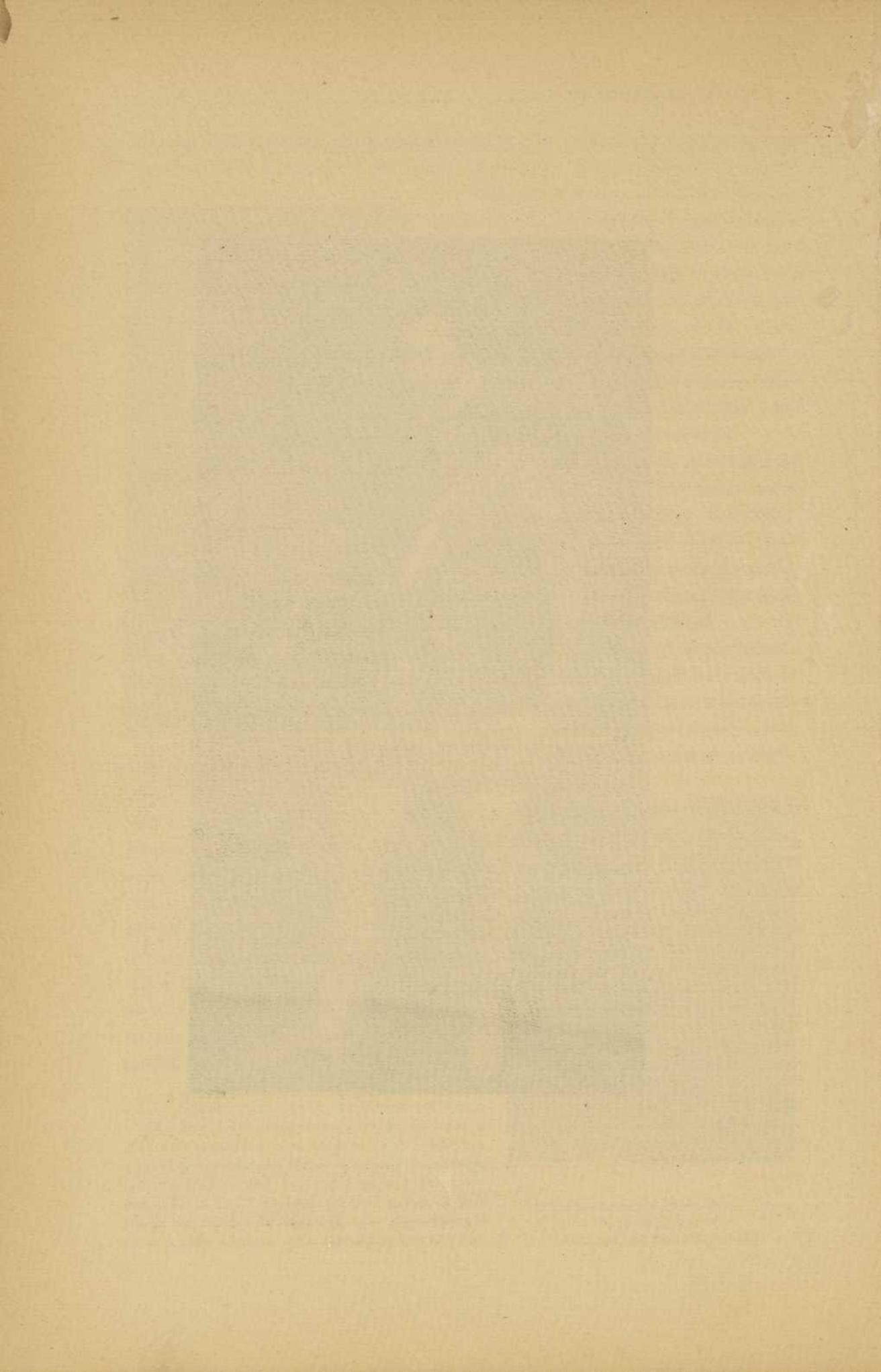
A. Moro.—Retrato de Doña María Tudor.
Reina de Inglaterra.
Núm. 1.484 del Museo del Prado.

LA PINTURA EN MADRID



A. MORO

Retrato de Felipe II
MONASTERIO DEL ESCORIAL



En 1559 volvió D. Felipe á España, y estableciendo la corte en Madrid, dió estudio al ilustre pintor en la llamada Casa del Tesoro, adjunta al Alcázar, para poder pasar á verle cuando le placiera. Entonces ejecutó Moro la mayor parte de los retratos que perecieron en el incendio de El Pardo, de los que daremos cuenta en breve, y tan frecuentes fueron las visitas y con tanta familiaridad trató el Rey al artista, que un lance originado por esta misma familiaridad, dió motivo á que Moro pidiera marchar á Flandes, para ocuparse en asuntos propios (1).

Aunque parece que el Rey le escribió repetidas veces instándole á que volviera, no regresó, permaneciendo en Bruselas al lado del Duque de Alba, á quien hizo su retrato, valiéndole que apadrinara el matrimonio de su hija, para cuyo dote le concedió parte en las rentas de la Aduana de Amberes, falleciendo al poco tiempo, hacia el año de 1578, á la edad de sesenta y seis años.

Fué Moro maestro consumado en el género á que se consagró particularmente, compitiendo en él con los más famosos retratistas.

Aunque perfeccionó su arte en Italia, no por esto abandonó jamás aquellas disciplinas holandesas, de la exactitud y perfección en el dibujo, tan propias para la fidelidad requerida al trasladar al lienzo sus modelos, y siendo analítico, no perdió ningún detalle con que caracterizarlos. El estudio de las obras italianas coloristas le prestó la mayor riqueza de las tintas, sobre todo en los tonos oscuros, proporcionándole gran severidad á sus obras, sin caer en lo tétrico y demasiado austero, é imprimiendo á sus retratos un carácter verdaderamente cesáreo. La majestad y elegancia de los modelos le condujo al estilo más egregio, y para que nada le faltara, retrató en ellos no sólo su persona, sino hasta su espíritu.

La producción de este insigne maestro influyó poderosamente entre nosotros formando la escuela representada por Sánchez Coello y sus secuaces (2).

Don Phelippe nuestro Señor armado con mangas de malla y coselete con un baston en la mano y banda roja con botas y espuelas y calças blancas, de pincel y sobre lienzo, de mano de ANTONIO MORO, puesto en su marco de madera dorado y pintado de azul, que tiene dos baras y dos tercias de alto y bara y media de ancho; es Retrato de la manera que andava quando la guerra de Sant Quintin.»

(1) V. *Alman. de la Ilust. Esp. y Amer.*, 1880, pág. 21.

(2) Sus obras en España, de que tenemos noticia, son:

Escorial.—Retrato de Felipe II (el segundo que de él hizo hacia 1558).

Museo del Prado.—Números 1.483 al 1.494, considerando como dudoso el núm. 1.492. (Es de advertir, que el retrato del Cardenal, núm. 367, que figura como de Rafael, tiene por el reverso un letrero que lo da como de Moro: realmente poco sabemos sobre la procedencia, personaje y autor de este famoso retrato.)

Descalzas Reales.—Retratos de D.^a Catalina, Reina de Portugal; D.^a Juana (?) la fundadora; D. Juan de Austria, joven.

De los que figuraban suyos en el antiguo palacio de El Pardo, daremos cuenta más adelante.

También se le atribuyen, con fundamento, uno de personaje desconocido, que fué de la propiedad del primer Duque de Medinaceli, y otro de caballero, de la señora Marquesa viuda de Flores Dávila. Ambos figuraron en la Exposición de retratos de 1901.

Con Antonio Moro vino á España Cristóbal de Utrech (1498-1557), su paisano y discípulo, que más tarde pasó á Lisboa con un embajador. Siguiendo allí el estilo de su maestro retrató á muchos caballeros portugueses y hasta al mismo Rey Juan III, quedando tan complacido que hubo de armarle Caballero del Cristo en 1550. Nada conocemos de este autor en España.

Otro artista favorecido por Carlos V, y que le acompañó en varias expediciones, fué Juan Cornelio Vermeyen (1500-1559) *el Barbalunga*, ó el barbu-do. Nacido cerca de Harlen, y llamado por el Emperador en 1534, embarcóse con él en Barcelona, cuando se dirigía á Túnez. Resultado de aquel viaje fueron los cartones con la conquista de Túnez y la Goleta, que sirvieron para ejecutar, en Bruselas, los tapices de esta colección, que aún se conservan en el Real Palacio.



Retrato de Barbalunga, según uno de los tapices de la conquista de Túnez.

Acompañando más tarde al César á Nápoles, Flandes y Alemania, tomó apuntes para representar escenas que presenciaba, siendo como su cronista gráfico, debiéndose por esto á él las tablas con las jornadas del César, que había en el Alcázar de Madrid, y los panoramas, al temple, de esta villa y la de Valladolid, Nápoles y Londres y otras grandes ciudades, que perecieron en el incendio de El Pardo. Al retirarse el César á Yuste

marchó Barbalunga á su patria, donde falleció en breve (1559).

También comenzó por el Emperador la protección para el flamenco Miguel Coxie, áel que llevó cuatro cuadros á su retiro de Yuste, siendo después muy preferido por Felipe II.

Entre los españoles, gozó muy especialmente del favor del César Diego de Arrollo, pintor miniaturista, ilustrador de algunos libros de coro de la Catedral de Toledo, y exornador de ricos objetos con sus pinceles: á él se atribuyen las escenas que decoran las más lujosas sillas de montar de la armería del Emperador y dibujos para ciertas armaduras.

Todos estos autores favorecidos con la cesárea protección, dejaron obras en la corte, que sirvieron después de gran ejemplo y enseñanza para los pintores sucesivos. El esplendor del Ticiano no se apagó jamás en la escuela, y la perfección de Moro llegó hasta el propio Velázquez. Los encargos del Cé-

sar al maestro de Cadora, al Basano y algún otro veneciano, con que se adornaron las estancias del Alcázar, como su propio retrato y el de Felipe II, Príncipe, el admirable del *Emperador en la batalla de Muhlberg*, las *Venus*, la *Danae*, el llamado de *la Gloria*, el *Ecce Homo*, la *Dolorosa*, quizá el *retrato de la Emperatriz*, y algunos otros, traídos por Felipe II, impresionaron hondamente á todos los pintores, con su calor y palpitante efecto, y el carácter, majestad y vida de los retratos de Moro perduraron siempre entre los pintores madrileños cultivadores de este género. Con tales precedentes el renacimiento puro neo-clásico, no pudo tener gran arraigo en la escuela, pues las más apuradas perfecciones de Rafael y los Florentinos no fueron traídas á Madrid hasta mucho más tarde.

Siguiendo tan alto ejemplo algunos próceres españoles, favorecieron entonces las artes, debiéndose consignar, entre los más entusiastas, al fastuoso Prelado D. Gutierre de Vargas y Carvajal, Obispo de Palencia, á los diez y ocho años, y fundador de la llamada Capilla del Obispo, contigua á San Andrés.

El pintor elegido para ilustrar con sus pinceles la suntuosa capilla, fué Juan Villoldo, artista toledano, con el que en 12 de Agosto de 1547 otorgaba escritura D. Gutierre, en Valladolid, comprometiéndose á pagarle 210 ducados por los cinco paños que había de pintar, en el término de un año, para cubrir sus muros durante las semanas de pasión (1).

Estos paños aún se conservan: están pintados al aguazo, directamente sobre el lienzo, al claro obscuro en su mayor parte, quedando compartidos en grandes recuadros, en que aparecen escenas de la Pasión, tratadas por completo á la manera italiana. Son muestra importante de aquel género de pintura de sargas, tan empleadas entre nosotros, á falta de más ricas tapicerías con que cubrir los muros.

Cean nos habla también de dos tablas, con el *Bautismo de Cristo* y *Martirio de San Juan Bautista*, del propio Villoldo, en altares laterales de la capilla, que han desaparecido.

Más adelante, en 1551, se le ve comprometerse como contratista á ejecutar el retablo mayor de la propia capilla, con la colaboración del escultor Giralte y algún otro, á los que sin duda se debe toda la lujosísima labor de talla en madera y piedra que exorna el retablo mayor y sepulcros de tan artística capilla.

Las teorías sobre el arte pictórico, y mucho de su técnica tan adelantada, la resumió el tratadista de este período, el noble y bravo D. Felipe de Guevara, de la ilustre familia de los Laadrón de Guevara, hijo natural, según algunos, del gran personaje D. Diego de Guevara, y del que sólo tenemos noticias por sus escritos, pues carecemos de obras de pincel suyas. Acompañante de Carlos I en varios de sus viajes, conoció al Ticiano en Italia, á va-

(1) V. Cean: *Nota biográfica de Villoldo*.

rios pintores flamencos en los Países Bajos, y á Barbalunga en la expedición de Argel, y bien se demuestra su afición y profundo conocimiento, que tenía de las artes, en los interesantes *Comentarios sobre la pintura*, publicados por Ponz, en 1788.

Leyendo esta obra se observa cuánta era la influencia de los autores italianos, pero también nos manifiesta la amplitud de su criterio y su aprecio por los distintos géneros del arte, al hacernos no sólo el más cumplido elogio de las obras del Bosco, sino el juicio de su valor estético, en tan precisos términos, que nada substancial podemos añadir hoy sobre lo que dejó en sus páginas consignado.



Cabeza del retrato de Perejón, por Antonio Moro.
Núm. 1,483 del Museo del Prado.



III

LOS PINTORES DE FELIPE II

En 21 de Mayo de 1527 nació en Valladolid al Emperador su hijo único, varón legítimo D. Felipe. Educado en España por el Cardenal Juan Martínez Siliceo, mostró desde luego buena disposición para las letras; pero reveló principal aptitud para la ciencia matemática, en sus aplicaciones artísticas de la arquitectura, sin dejar de cultivar y ejercer también, cuando Príncipe, la Pintura y la Escultura.

Felipe II continuó con el aprecio hacia varios artistas, de que su padre había sido entusiasta. Siendo Príncipe, y después ya Rey, recibió el Ticiano, sin cesar, encargos suyos, por afectuosas cartas, en que le llamaba *amado maestro* y le dirigía las frases más efusivas.

Para él ejecutó y envió á España el *Entierro de Cristo*, la *Cena* y otros muchos de El Escorial; la *Danae*; la *Venus y Adonis*; *Felipe II ofreciendo su hijo á la Victoria*; los de *Diana y Acteón*, y *Diana y Calisto*, y algunos otros, que sirvieron para decorar las regias estancias del palacio de Madrid, en que entonces se ejecutaban importantes obras.

De Antonio Moro ya hemos escrito á cuánto llegó su familiaridad y aprecio.

A Miguel Coxie, el Rafael flamenco, conoció también, por encargos que tenía del César; habiendo pintado el gran tríptico del *Tránsito de la Virgen* (núm. 1.300 del Museo del Prado), regalado por el Cabildo catedral de Bruselas al Rey de España, ejecutó también, por encargo de D. Felipe, una copia de la célebre *Adoración del Cordero*, de Van-Eyck, que guardaba como joya preciosa la iglesia de Gante, trabajo de gran empeño, y más tarde copió otro tríptico del *Descendimiento*, de Rogerio Van-der Weiden, que había de substituir al original, regalado por la Cofradía de Ballesteros de Lovaina á Felipe II, cuya copia y original trajo el artista á España (1).

(1) De todo esto nos informa el Cardenal Granvela en carta á Gonzalo Pérez, en la que dice: «entretanto que aquí estoy me ha mostrado el pintor maestro Miguel, que aquí está, un

La copia del *Cordero Místico* lució desde su envío (en 1558) hasta la invasión francesa, en lugar preferente de la Capilla real (1), y el artista permaneció varios años en España, siendo el autor extranjero más preferido por el Rey. Ya encontraremos en El Escorial otras obras de su mano.

Otro pintor flamenco recibido en Bruselas por D. Felipe, hacia el año de 1556, y que debía ser muy considerado en su tiempo, fué Antonio Populer ó Pupiler, según se desprende por la cédula que publica Cean en su nota biográfica: llegado con el Rey á España, pintó en El Pardo hasta el año de 1567, por lo que habiendo perecido sus obras en el incendio de 1606, no conocemos hoy nada que nos manifieste sus méritos (2). Wauters no lo incluye en la lista de los autores flamencos.

También disfrutó de las más extraordinarias distinciones del Rey de España la célebre pintora Sofronisva Anguisciola, cremonense.

De padres nobles, tan famosa se hizo en su patria que recibió encargo del Duque de Alba, entonces en Roma, de venir á España á formar parte del cuarto de la Reina. Su viaje, verificado en 1559, fué una verdadera excursión regia, acompañada de un séquito de dos damas, dos gentiles hombres, dos lacayos y otros sujetos que componían la comitiva; llegada á Palacio, fué recibida por los Reyes, y pintando al poco tiempo el retrato de Felipe II, salió tan airosa en su empresa, que le fueron señalados 200 ducados de pensión al año, regalándola además el Rey un diamante apreciado en 1.500. Retrató también á la Reina y al Príncipe D. Carlos.

Enterado el Papa Pío IV de la consideración alcanzada por esta artista en la corte española, escribió al Nuncio pidiéndole le enviara un retrato de la piadosa Reina, de mano de Sofronisva. Ejecutó la obra y enviada á Roma con respetuosa carta para el Pontífice, éste respondióle con otra, fechada en Roma, 15 de Octubre de 1561, á la *Dilecta en Christo Filia*, en la que al cabo de los mayores elogios le remitía su bendición.

Tan grata y admirada era aquella artista, que los Reyes la casaron con el noble siciliano D. Fabricio de Moncada, dotándola con 12.000 ducados sobre la Aduana de Palermo, á donde partió «llena de honores y rica, con una pensión anual de otros mil, joyas, tapicerías y otras alhajas» (3).

lienzo, que ha pintado, al olio, alto de seis pies y largo, á mi parecer, de ocho ó nueve, que es una baxada de Nuestro Señor de la Cruz, que dice que ha hecho para S. M., y á la verdad es muy linda pieza, y tengo por cierto, que puesta en sus bordes bien hechos, sería preciada de cuantos la viesen. El ha deseado que yo avisase de ello, y v. m. lo podrá decir á su magestad, que sé que holgaría de verla; y es este el mismo pintor que copió la tabla de Gante, y se muestra muy deseoso de servir y de ser empleado y creo que tratandole bien iría á do quiera que su magestad mandase».

Carta fecha de 28 de Diciembre de 1563.—Archivo general de Simancas.—Secretario de Estado. Legajo 523, folio 46.

(1) V. Madrazo.—*Viaje*, pág. 60.

(2) V. Cean.—También nos habla de él Argote de Molina en la curiosísima relación que hace de la Casa real de El Pardo, en su libro de la *Montería*.

(3) V. Cean: *Nota bibliográfica*, en la que inserta también la carta del Padre Santo.

En avanzada edad perdió la vista, pero no desesperada por ello, continuó el trato con los pintores, iluminándolos con tan sabios consejos, que hizo decir á Van Dyck «que más luces había recibido de una ciega en la pintura que de su maestro».

Sofronisva murió en Génova, de muchos años, siendo sus obras hoy completamente desconocidas, aunque Vasari cita algunas que alcanzó á ver en Italia.

Felipe II trató también de distinguir á los pintores españoles más adelantados de su tiempo, comenzando por los discípulos más sobresalientes del Buonarrotti y de Moro, que continuaban sus escuelas entre nosotros. Tales eran Gaspar Becerra y Alonso Sánchez Coello.

De Gaspar Becerra ya nos hemos ocupado en otras ocasiones, tratando de patentizar sus méritos y significación en el arte español de su tiempo (1).



Gaspar Becerra.—La Magdalena.—Tabla núm. 2.138 del Museo del Prado.

Retoño, por decirlo así, de la sangre artística clásica, en la región Castulonense, fué el más puro y refinado renaciente español, y al reunir las aptitudes para las tres artes, como nuestro Céspedes y otros italianos de aquellos días, produjo la más armónica muestra de la unión por un sólo hombre de estas tres hermanas, asociadas á una sola inspiración suprema.

En el año de 1562 le llamó Felipe II á su servicio, á poco de la muerte de Berruguete, comenzando por ocuparlo en la decoración del Alcázar y siguiendo en El Pardo, donde le encontraremos, concluyó por encargarse de la parte artística del templo de las Descalzas Reales.

En él se ejecutó, según sus trazas, el gran retablo mayor, del que sólo nos queda el dibujo (2), al haber perecido por un incendio obra tan notable, en la noche del 15 de Octubre de 1862.

Aún se pueden ver en esta iglesia, un hermoso *San Juan* y el soberbio *San Sebastián*, de cuerpo entero, de los retablos laterales, que con la *Magda-*

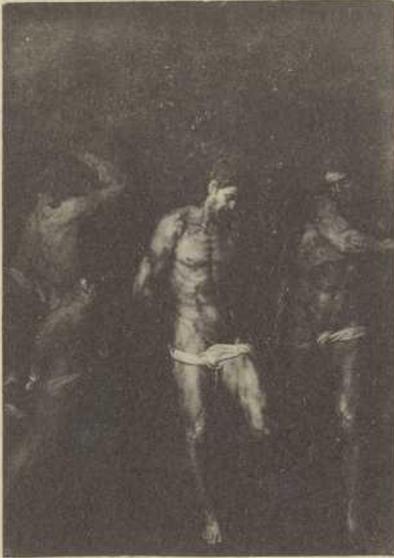
(1) V. *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, 1895, pág. 195. En este trabajo damos las razones para considerar como de Becerra la tabla de la *Flagelación*, núm. 69 del Museo del Prado, que reproducimos.

(2) En la Bibl. Nac., sección de Estampas.

lena del Museo (núm. 2.138 c) nos sirven para ir reconociendo las sobresalientes cualidades del gran renaciente español. Sus acabadísimos dibujos han sido siempre muy estimados y de ellos se ocupan especialmente todos los tratadistas antiguos (1).

Becerra murió muy joven, en 1570, cuando se disponía á emprender grandes trabajos, como puede verse por las interesantes notas que de él nos ha transmitido Ponz en sus tratados (2).

Por sus conocimientos anatómicos y estilo de sus dibujos, hemos propuesto



Gaspar Becerra?—La Flagelación.—Tabla núm. 69 del Museo del Prado.

la atribución á su pincel de la interesante tabla núm. 69 del Museo del Prado, estimada por algunos como del propio Miguel Angel; comparada con otras obras de su mano se asimila aún más á su estilo, lamentando que hayan perecido otras varias suyas, con que completaríamos el exacto conocimiento de su labor esmerada.

Mayor tiempo y más cumplidamente disfrutó del favor real el valenciano Alonso Sánchez Coello (15..... á 1590), el más genuino representante de la escuela madrileña en sus días, y que vino á heredar el papel de Antonio Moro en la Corte.

Nacido este artista en Benifayró (Valencia), aunque de origen portugués, sospéchase que pasará á Italia, donde, sin

duda, debió encontrarse con su paisano Juan de Juanes.

En 1541 residía ya en Madrid, donde casó con D.^a Luisa Reynalte, en la parroquia de San Miguel, y habiendo llegado Moro al año siguiente, bien pronto entabló con él estrecha amistad, hasta el punto de marchar juntos á Lisboa, cuando de orden de Carlos V fué Moro á retratar á la prometida de su hijo D. Felipe y otros personajes de aquella real familia.

Terminada su misión por parte de Moro, quedó Sánchez Coello al servicio del príncipe del Brasil y allí permaneció hasta la marcha de aquél á Bruselas, viniendo entonces á Madrid á sustituirlo en su plaza de pintor del Rey, con gran éxito para él, aleccionado por el suceso de su antecesor en el cargo.

Aposentado también en la Casa del Tesoro, continuó Felipe II frecuentando su estudio, con mayor familiaridad aún que anteriormente, proporcionándole el favor del Rey el contacto con los más notables personajes de su tiempo, que acudían al taller del pintor, tanto para admirar su arte y ser

(1) V. *Historia y Arte*, 1896, pág. 31.

(2) V. Ponz. V. *Noticias sobre Becerra*. Índice, pág. 303. *Testamento*, etc.

retratados, cuanto por tener ocasión de lisonjear y hacerse presentes al Monarca.

Al estudio acudieron el Gran Duque de Alba, D. Juan de Austria, el secretario Antonio Pérez, el Cardenal Granvela, presidente por muchos años del Consejo Supremo de Castilla é Italia; D. Alvaro de Bazán, los Arzobispos de Toledo y Sevilla, Don Gaspar de Quiroga y D. Rodrigo de Castro; el historiador de la Nobleza Argote Molina, gran amigo del artista, y otros muchos señores de la corte, que, por imitar al Rey, le alababan y favorecían.

Pacheco, admirado del auge de que gozaba, llegó á decir de él que fué «el pintor más lucido de su tiempo», notando además los muchos coches, literas y sillas que ocupaban los patios de su casa, y Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* cantó



A. Sánchez Coello.—Retrato de una joven.—Lienzo núm. 1.035 del Museo del Prado.



A. Sánchez Coello.—Retrato del Príncipe D. Carlos. Lienzo núm. 1.032 del Museo del Prado.

Y el español Protógenes famoso,
El noble Alonso Sánchez, que envidioso
Dejara al más antiguo y celebrado,
De quien hoy han quedado
Honrando su memoria
Eternos cuadros de divina historia.

Sánchez Coello sabía, además, sostener con su gracia natural la amistad de tan encumbrados personajes y el favor de Rey, del que mereció en alguna de sus cartas el dictado de *muy amado hijo*.

Bien es verdad que, como artista, rayaba á gran altura. No tenía aquel fuego genial del gran maestro veneciano; pero

era tan pulido y perfecto en su técnica, y además tan adaptado al medio, que debiendo la mayor parte de su educación pictórica á Moro, supo dar á su pintura aún mayor casticidad y simpatía. El empaste nacarado de sus carnes y la transparencia de sus oscuros, á él sólo pertenecen.

De diez y siete personas reales hay noticia que hiciera el retrato, entre ellas varias veces al Monarca español, en diferentes actitudes, encontrándose hoy diez de estos cuadros en el Museo del Prado (números 1.032 al 1.042), habiendo perecido lastimosamente los de El Pardo, y conservándose otros en El Escorial y en poder de particulares.



A. Sánchez Coello.—Los desposorios de Santa Catalina, firmado en 1578.—Tabla núm. 1.041 del Museo del Prado.

En sus últimos años recibió el encargo de decorar con sus pinceles algunos altares y estancias de El Escorial, y allí lo veremos desarrollando sus dotes de pintor de composición, de las que no carecía, aunque su fama principal sea como retratista (1).

Estas fueron las últimas obras que produjo su pincel fecundo, al que debió honra y fortuna, pues después de una labor constante de medio siglo en la mayor prosperidad, falleció lleno de cuantos honores y riquezas pudo adquirir un artista en aquella corte (2).

Sánchez Coello dedicó también su atención al arte decorativo, en el cual los pintores madrileños presentaron asimismo ejemplares famosos de su inspiración, si bien esto fuera en ocasiones determinadas, pero llevando á la arquitectura un sentido pintoresco, de que trataba de desposeerlo la corrección clásica, cada vez más extremada en sencillez y sequedad. Ya hemos visto á Villoldo y Becerra concebir las trazas arquitectónicas de re-

tablos y sepulcros; ya veremos á otro pintor dar la idea de la más suntuosa nota escorialense.

(1) Respecto del retrato de niña acompañada de un enano, admitido como de Sánchez Coello que damos en lámina aparte, existe curiosa nota en un inventario de bienes libres de D. Iñigo López de Mendoza, Duque del Infantado, de 1501, por la que identificamos la persona que representa. Dice así: «Item; seis retratos. con sus marcos dorados, dos del duque mi señor y otro de mi Sra. la duquesa: otro del S.^r D.ⁿ Rodrigo de Mendoza, otro de mi Sra. la duquesa D.^{ña} Ana; otro de mi Sra. D.^{ña} Juana, duquesa de Béjar con el enano.» El documento original obra en el archivo de la casa ducal de Osuna, habiendo adquirido este retrato en la subasta de cuadros de esta casa, en 1896, su actual poseedor el Duque de Montellano.

(2) Entre los escasos documentos relativos á Sánchez Coello, son muy curiosos los que forman un expediente que se conserva en el Archivo de Palacio, y que á la letra dicen:

«Cuenta de lo que yo Alonso Sanchez, retratador de S. M. he hecho para ser sy del p.^o D.ⁿ Diego rzo s.^{or} en el año de 1582.—Es lo sig.—Primeramente, en veinte de abril fice un

LA PINTURA EN MADRID



ALONSO SANCHEZ COELLO
Retrato de la Duquesa de Bejar
PROPIEDAD DEL DUQUE DE MONTELLANO

Sánchez Coello dió la traza y ejecutó, con Diego de Urbina, los arcos de triunfo que se levantaron en Madrid para la entrada de D.^a Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, y por su cuenta se ejecutó el retablo y gran cortina de la iglesia del Espinar, con la ayuda de Santos Pedriel y Diego de Urbina, que aún se conserva.

Fiel discípulo de Coello, y copartícipe del favor del Rey, fué Juan Pantoja de la Cruz (1551-1609). Conocido del Monarca en el taller de su maestro, bien pronto lo nombró su pintor y ayuda de cámara, y si en sus retratos se limitó á ser un fidelísimo continuador y copista de los de Coello, aunque sin las bellezas de entonación y de color que los de su maestro, atribúyesele por muchos autores la traza de los suntuosísimos sepulcros de los Reyes en el presbiterio en El Escorial, que por ello sólo sería merecedor del renombre concedido á los que nos ofrecen geniales inspiraciones. De ser esto así, como parece, es lo cierto que Palomino poseyó los dibujos originales, y que aún se conservan en El Escorial las copias al óleo que de ellos hizo, una vez ejecutados. Pantoja firmó siempre sus obras, las que sin esto nos serían fáciles de reconocer, por el uniforme estilo que generalmente presentan.

En 1596 firmaba el retrato del Consiliario regio Ruy Pérez de Rivera, que se llevó á Santa María la Real de Nájera, y que por los elogios que de él hicieron sus contemporáneos, debió ser uno de los más acabados de su mano. Poco antes debió ejecutar, á ser suyo, el admirable de Felipe II, de la Biblioteca de El Escorial. Aún tendremos necesidad de encontrarnos con Pantoja en otras ocasiones.

No menos obsequiada y atendida, que por el Rey había sido Sofronisva, lo fué la milanese Catalina Cantoni, tan admirada en sus días, que, según Somazo, la hizo venir á España D. Felipe «teniéndola con gran aprecio y estimación por los retratos de tamaño natural, ropas y brocados tan excelentes que hacía». Teniendo en cuenta no más que esta breve nota ¿no podría atri-

retrato del P.^o D.^o Diego rzo. s.^r que haya gloria, con un vestido de raso encarnado, bordado, calças, guerrera, que es como juraron á su alt.^a El cual yo entregué por mandato del Ilmo. S.^r Conde de Barajas, mayordomo mayor de su alt.^a, á un caballero flamenco, que se llama Adrian de Govies Court, el cual llevaron m.^{do} de S. M. a Flandes.»

En otro dice: «Digo yo Cristoval de Oviedo, guardajoyas y ropa del Rey N.^{ro} S.^r y ss. md. infantes, que es verdad que ha hecho Alonso Sanchez, retratador de V. M.^d, el retrato en cuenta consignado, el cual se envió a Flandes, como en la partida se declara. No va tasado porque a mi no me piden que dé otro recado, sino esta firma, y ansi lo afirmo de mi nombre a 3 de Febrero de 1583.=X^obal de Oviedo.»

Y aún continúa el expediente diciendo: «Yo Pedro de Quevedo, escribano de Cámara de sus alt.^{as} no hago cargo a xpval de Oviedo de este retrato en esta cuenta contenido, hecho por Alonso Sanchez, retratador de sus md.^s en el año de mil y quinientos y ochenta y dos, por haberse enviado á Flandes. como en la partida se declara, y otros retratos como este sea tasado en sesenta ducados: y asi se le han pagado, que siendo servido el Ilmo sor Conde de Barajas, mayordomo mayor de sus altz.^{as} se le pague asi: en fé de lo cual di esta. firmada de mi mano= en Madrid a seis de Febrero de 1586 años.=Pedro de Quevedo=(Archv. de la R. Casa =Alonso Sanchez).»



J. Pantoja de la Cruz. — Retrato de la Emperatriz D.^a Maria. — Lienzo núm. 923 del Museo del Prado.

buírsele á tal pintora el esmerado retrato núm. 932 del Museo del Prado, del tamaño al natural, en que á más de la belleza del tipo y condiciones sobresalientes de su pincel, se puede considerar como acabado ejemplo de indumentaria de su tiempo? Por tal motivo aquí lo estampamos, sometiéndolo al juicio de nuestros lectores. Por la moda bien puede ser de un artista que alcanzara á los últimos días de Felipe II.

No debemos omitir la estancia en Madrid del toledano Blas del Prado (155...-1600), el que «visto que en Madrid, aunque era estimado, no era tanto como por el Rey de Fez» (1), pasó á Marruecos, enviado por Felipe II, donde vivió largos años al servicio de aquel Sultán, entregado á la vida orien-

tal, aunque sin abjurar de sus creencias; extraño caso de un artista tan cristiano y renaciente, como por sus obras debe suponerse.

En Madrid existía, en la parroquia de San Pedro, un Descendimiento, y en el Museo del Prado (núm. 944) vemos un cuadro suyo que nos demuestra y hace suponer, por su italianismo rafaelesco, si no recibiría sus impresiones educadoras en la patria del Renacimiento.

Otro de los motivos de ocupación de los pintores en aquel reinado fué el decorado del Alcázar de Madrid, que bajo Felipe II obtuvo gran ensanche y enriquecimiento.

Decidido el Monarca á establecer en Madrid la Corte de su monarquía, encomendó al arquitecto Gaspar de Vega la terminación de las obras comenzadas en vida del Emperador y por varios años suspendidas.

Hacia la parte de Poniente, con vistas al Manzanares, Casa de Campo y el Guadarrama, que forma el más imponente paisaje de Madrid, construyó extensa galería llamada del Cierzo, que llegó á ser un verdadero Museo: los salones contiguos y anexos, como el llamado Guardajoyas, Contaduría y Casa del Tesoro, constituyeron los lugares más exornados por obras de pintura.

Del primero que se citan unos frescos, género de pintura empleado con gran abundancia en los edificios madrileños, y de los que apenas hoy que-

(1) Jusepe Martínez: *Nota biográfica*.

dan muestras, es del italiano Rómulo Cincinati, enviado al Rey, con Patricio Caxesi, por D. Luis de Requesens, cuando le pidió pintores para la decoración del Alcázar. En 1567 llegaron á Madrid, siéndole encargado al primero la decoración de dos piezas, al fresco, que ejecutó con tanto arte como puede apreciarse aún, por los que de él se conservan en el palacio del Infantado de Guadalajara.

A Patricio Caxes ó Caxesi, de Arezzo, le fueron encargadas otras dos piezas, pero no sólo fué la ejecución de estas pinturas lo que ocupó su atención en Madrid, sino también la traducción del toscano, del libro de Vignola, sobre los cinco órdenes de arquitectura, cuando «estaba ya comenzada la insigne y devota fábrica de El Escorial», según dice en la dedicatoria á Felipe II, que «desde Príncipe descubría igual afición, gustando del dibujo, que según Vitrubio, es uno de los fundamentos de esta ciencia», y con gran beneplácito de su arquitecto Juan de Herrera. (Madrid, 1593, impreso en casa del autor, calle de la Cruz.)



Catalina Cantoni?—Retrato de una joven.
Núm. 932 del Museo del Prado.

También se le encomendó en el mismo año á Juan B. Castello *el Bergamasco* el decorado de la torre del Mediodía, bajo la direc-

ción de Becerra, destinada á servir de despacho del Rey y que había de sobresalir por su magnificencia.

Encomendósele al Bergamasco la traída de mármoles de Génova, haciendo venir como ayudantes de la obra á Juan María y Francisco de Urbino, pintores, á Pablo Milanés, estuquista, y á Francisco de Viana, dorador y pintor, que se emplearon en la obra de tan principal pieza del regio Alcázar; hizo además por sí sólo la decoración al fresco de dos cubos de la galería de Poniente. Sus trabajos de arquitectura en El Escorial fueron de gran importancia, como veremos.

El Bergamasco falleció pronto en Madrid, en 1569, quedando sus hijos Nicolás Granelo y Fabricio Castello, al amparo del Monarca, del que fueron ambos sus pintores, llevando á cabo por su mandato obras de gran interés, en varios sitios reales.

Todo ello consta por el *Inventario real de los bienes hallados en el Guarda-*

joyas del Rey D. Felipe segundo y nuestro señor que santa gloria haya, hecho á los dos años de la muerte del Rey, y que se custodia en el Archivo de la Casa Real, del que resulta la existencia de 357 cuadros, la mayor parte en el Guardajoyas, Contaduría y Casa del Tesoro, habiéndolos tasado Pantoja de la Cruz.

En él abundan los Ticianos, Corregios, los Bosch, Dureros y otros de los que sólo nos han quedado los nombres.

De todo esto sólo resta la memoria, al haber perecido la mayor parte del Alcázar por el incendio de 1734 y haberse derruido lo salvado, para la erección del actual Palacio.



A. Sánchez Coello.—Retrato de D.ª Ana de Austria.
Tabla núm. 1.036 del Museo del Prado.



IV

LOS PINTORES DE EL ESCORIAL

Pero la empresa magna que se ofrecía á los pintores por entonces era la decoración del Monasterio de El Escorial, cuya erección ocupaba en tanto el pensamiento del Rey.

Todos los mejores maestros nacionales y extranjeros fueron llamados para llevar á término los deseos del Monarca, y si el resultado no correspondió á lo que se esperaba, debióse á que se encontraba entonces la pintura, tanto en Italia como en España, en un momento critico en que necesitaba cambiar de rumbos, sin contar aún con los impulsores que habian de señalarlos.

El siglo XVI, que tan potente se había presentado á sus comienzos, concluía, sin poder sostener aquel poderoso impulso con que pretendiera dar nueva vida al arte pagano; apagábase aquel fuego en Italia, cuna de tal renovación, sin que aún apareciera aquella otra fórmula, que nos estaba reservado definir, para dar intensa vida al arte pictórico moderno.

No discutiremos aquí el mérito ó demérito arquitectónico de aquella colosal construcción; sólo nos incumbe aportar algunas fechas, para enlazar sus progresos con los encargos que á los pintores se les hacían para ilustrarla, conforme se iba terminando en sus partes principales. También, por harto conocida, podemos dejar de hacer la historia del voto y motivo piadoso de tan colosal empresa.

Apenas llegado el Rey á España trazáronse los planos y escogióse definitivamente el lugar en que había de emplazarse el monumento, y á principios del 1562 comenzaba el desmonte y relleno del área del Monasterio y sus amplias lonjas, segun los planos de Juan B. de Toledo, llamado de Italia, donde ejercía de aparejador de la gran obra de San Pedro, en Roma, á las órdenes de Vignola, que por no poder abandonar entonces aquellos trabajos, enviaba en su lugar al eminente español, fiel discípulo de su escuela.

En 23 de Abril del 1563 se puso la primera piedra; mas aunque á los once años las obras estaban ya muy adelantadas, apenas la iglesia tenía los cimientos á flor de tierra.

Había muerto Juan de Toledo, sustituyéndole en el cargo de arquitecto el Bergamasco, y después Juan de Herrera, muy conocido por el Rey Felipe desde que le acompañara á Flandes, pero más matemático y constructor que artista, lució especialmente tales cualidades en la parte del edificio á él encomendado, careciendo por ello éste, en mucho, de aquéllo que no pudo imprimirle quien le faltaba el calor imaginativo del arte, por más que poseyera cual ninguno la ciencia de la construcción de entonces.

Mucho preocupaba al Rey el retraso de la parte más principal de su monumento; desconfiaba contar con vida bastante para verlo concluido, según los cálculos que sobre su terminación se hacían; pero dióse gran impulso á las obras; Herrera desarrolló toda su actividad, ayudado por el incansable P. Villacastin, alma de la obra; en 1576 llegábase en toda la iglesia á la altura de la cornisa, y el 23 de Junio de 1582, se colocaba la última piedra, después de emplear en aquel disforme templo toda una montaña.

Dos años no pasados, á principios del 84, quedaba todo él desembarazado de las cintras y andamiajes, luciendo ya pintadas por Luqueto las bóvedas del presbiterio y coro, más así y todo, se habían empleado veintidós años en la construcción total de tan inmensa mole.

Felipe II no descuidaba la parte decorativa pictórica, así que mucho antes se ocupaban ya los pintores de la ejecución de los cuadros, que habian de adornar el templo y otras dependencias.

Gaspar Becerra y Sánchez Coello, que eran los que entonces llevaban la palma de la pintura en España, fueron desde luego encargados de ello, pero la prematura muerte del primero (1579), y la avanzada edad del segundo, hizo necesario pensar en quien les sustituyera. Fernández Navarrete fué el llamado entonces, satisfaciendo á todos por su arte.

Navarrete comenzó sus tareas pintando varios cuadros para los altares del templo, que se abren en la parte inferior de sus grandes pilares y algunos en las capillas laterales, llegando á terminar hasta ocho de los primeros y alguno más de los segundos, representando parejas de los Apóstoles y Evangelistas. Este artista, que no lo vemos figurar antes entre nosotros, hubiera sido el gran ilustrador del monumento á no morir tan pronto. Nacido en Logroño en 1526, fué su primer maestro un Fr. Vicente, del Monasterio de la Estrella, «que sabia de pintura», según dice el P. Sigüenza.

Habiendo pasado á Italia, trabajó en casa del Tiziano, donde adquirió sus admirables tintas, y buena reputación debió conseguir, cuando Felipe II lo trajo á su servicio en el año de 1568.

Las obras que ejecutó desde entonces fueron del mayor agrado de todos, pintando para el Monasterio más de cuarenta cuadros de todas dimensiones,

entre ellos los ocho de Apóstoles y Evangelistas que aun están en los altares de la iglesia, y que es lástima no puedan á mejor luz disfrutarse.

El afecto que le profesó el Rey fué grandísimo, y grande su sentimiento al perderlo, pues murió joven, en 1579, en Toledo. Por la valentía y brillantez de su colorido fué llamado el *Tiziano español*, y al privarlo naturaleza del habla, pues como todos saben era mudo, le dió la elocuencia de los pinceles, con que hizo más sensible su pensamiento; por esto dijo por él Lope de Vega:

No quiso el cielo que hablase,
porque con mi entendimiento
diese mayor sentimiento
á las cosas que pintase:

Y tanta vida les di
con el pincel singular,
que como no pude hablar
hice que hablasen por mi.

El P. Sigüenza lamentó también su falta, exclamando:—«Si viviera ahora, ahorraríanos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido».

Sánchez Coello, en cuanto su vejez se lo permitía, ejecutó hasta diez cuadros para los altares de la iglesia, y otros tantos para las capillas, fechados de los años 1580 al 82, representando asimismo parejas de mártires y doctores.

También tomó parte en estas primeras pinturas para el templo, el toledano Luis de Carbajal, hermano del escultor Monegro y discípulo de Villoldo, dedicándose especialmente á la representación de santos Obispos, aunque no con tanto éxito como los anteriores, ya fallecidos.

Aún quisiera Felipe II que artistas españoles siguieran ejecutando las pinturas del Monasterio: pensóse para ello en Herrera el Viejo, en el divino Morales, pero no pudieron éstos venir; entonces, últimamente, se llamó al Greco; más el temperamento de este genial artista chocaba de tal modo con el carácter del monumento y de su fundador, que no es extraño fueran tan poco aceptadas las muestras que de su arte en él expuso.

Su cuadro del *martirio de San Mauricio*, que le encargó el Rey en 1579, no fué de su agrado ni de sus consejeros, y quedó sin ser colocado en el altar que le correspondía; aun así el P. Sigüenza reconoce que hizo cosas muy excelentes.

Hubo necesidad de acudir á los maestros extranjeros más acreditados, y el primero de ellos que pintó en el Escorial fué Rómulo Cincinati, que le hemos visto llegar para la decoración del Alcázar madrileño. Encargósele de ilustrar con frescos las paredes del coro, donde desarrolló, con menos arte que en otras ocasiones, historias de San Lorenzo y San Jerónimo.

Por aquella fecha (1583) llegó también Lucas Cangiasi ó Cambiaso, llamado asimismo Luqueto, que pasaba entonces por uno de los más eximios artistas, recibiendo por su mérito el renombre de príncipe de los pintores genoveses.

Conocido ya por el Rey, pues había enviado el cuadro del martirio de San

Lorenzo, que había de ser colocado en el hueco principal del retablo mayor, fué encargado, desde luego, á su llegada, de la decoración al fresco de las bóvedas del presbiterio y del coro, aprovechando estar colocado el andamiaje interior del templo, siguiendo con otros en la escalera, y varios óleos para la iglesia y sacristía, representando la *Coronación de la Virgen*, en el presbiterio, y la *Gloria*, con todos los santos, en las bóvedas del coro. En todos ellos procedió con excesiva presteza y poco gusto en la composición. En la *Gloria*, del coro, empleó tan sólo quince meses, á pesar de su enorme extensión y muchedumbre de figuras, por lo que, como decía el P. Sigüenza: —«Si no fueran tan de corrido, sus obras serian mucho mejores.» Pero su pensamiento estaba en otra parte. Todo era porque le atraía con gran fuerza á su patria el amor, á pesar de su avanzada edad, por una su cuñada, para cuyo matrimonio no lograba la deseada dispensa, que esperaba del Pontífice, por la intercesión del Rey Felipe II; encontrando á éste poco dispuesto á ello, cayó en la desesperación y murió en una celda del Monasterio en el año de 1585, á los cincuenta y ocho de su edad (1).

Su hijo Horacio, llegado con él y que le había ayudado mucho en sus trabajos, volvió á su patria á la muerte de su padre, después de recibir del Rey el coste para su viaje, que nunca D. Felipe despidió á sus artistas sin cumplir con ellos como soberano.

Muerto Luqueto, túvose de nuevo que recurrir á Italia por pintores para la ilustración de los extensos muros del monumento; quisiera el Rey que hubiese venido el Veronés, que entonces tanto admiraba en Venecia, pero no pudiendo éste abandonar sus trabajos, recayó la elección en Federico Zúcaro, recomendado por el Conde de Olivares, Embajador entonces en Roma, donde Zúcaro gozaba de gran fama, después de haber pintado en diferentes cortes de Europa con gran éxito.

En 20 de Enero de 1586 fué su llegada á El Escorial, con tal pompa y solemnidad que, según el P. Sigüenza, sólo faltó que saliera á recibirlo con pábulo la comunidad, viniendo acompañado de Bartolomé Carducho, A. Rizi y otros oficiales, comenzando por encargarse de las pinturas para el retablo mayor del templo, en el que aún no lucía más que el martirio del Tutelar, ejecutado por Luqueto.

Principió Zúcaro por el lienzo de *Cristo con la cruz acuestas*, siguiendo por la *Flagelación*, *Venida del Espíritu Santo*, *Asunción de la Virgen* y *Resurrección del Señor*, quedando colocados en los vanos de aquel correctísimo retablo, rigurosísimamente vignolista, con sus órdenes superpuestos, comenzando por el dórico y acabando por el ático. Mas el carácter del artista, un tanto pretencioso, aveníase mal con el del Monarca, con quien tenía al cabo que chocar.

(1) No nos es posible enumerar todas las obras que ejecutaron los pintores en El Escorial, pues esto por sí solo constituiría un folleto; así que sólo consignamos lo más saliente y característico, para la idea del cuadro general que bosquejamos.

Fuera porque las cualidades de su pintura no agradasen por completo al Monarca, ó porque cierta presunción lo hiciese poco grato á sus ojos, es lo cierto que todos, alentados por esto, comenzaron á murmurar de él y le indispusieron cada vez más con su egregio Mecenas.

Así, al cabo estalló el desagrado, pues al presentar al Rey lá *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, que habian de ser colocados en el retablo mayor, hizolo diciendo:

«Esto es, señor, adonde puede llegar el arte; son para lejos y para cerca.»—El Rey permaneció en silencio, que al cabo lo rompió sólo para preguntar con cierta gravedad especial: «¿Son huevos los que hay en aquella cesta?» — señalando á una que aparece pintada en el Nacimiento. Tan intencionada pregunta fué una sentencia para el artista. Colocáronse, no obstante, los cuadros en su sitio, pero diósele licencia al pintor para marchar á su tierra, para la que partió muy pronto, no sin experimentar la munificen-



Biblioteca de El Escorial.

cia del Monarca que lo había llamado. El P. Villacastin dijo entonces al Rey besando sus manos: — «Hágolo por la merced que V. M. hace al enviarlo á Italia». — «No tiene él la culpa — contestó el Monarca — sino quien lo encaminó acá.»

Quedó entonces por principal maestro de los pintores en El Escorial Peregrino Tibaldi, también llegado de Italia, y que ya antes había ejecutado la decoración de la bóveda de la Biblioteca, según el más derivado estilo de Miguel Angel, al que pretendía imitar, recordando en él las Sibilas y los Profetas de la Sixtina, con los ángeles y figuras que tan impresionado le tenían, como á tantos maestros de aquel tiempo.

Quitáronse los lienzos del Titular y Adoraciones de los Pastores y Reyes Magos del altar mayor, sustituyéndolos por otros de Tibaldi, con alguna ventaja, pero que, á pesar de todo, el mismo P. Sigüenza confiesa que no se ganaba mucho en el cambio.

También fueron picados algunos de los frescos pintados en los claustros por Zúcaro.

Tibaldi, después de concluidas estas obras, pudo volver á su patria, muy honrado por el Rey, remunerado con 100.000 escudos y un título de Marqués en los Estados de Milán, según afirman algunos autores; allí no tardó mucho en fallecer, en 1592.

A uno y otro de estos dos últimos autores ayudaba, con carácter de oficial, Bartolomé Carduci, que después ejecutó, por cuenta propia, los frescos que corren bajo los de las bóvedas por el muro de la Biblioteca, con figuras alegóricas de la Dialéctica, la Retórica, la Aritmética, la Música y otras composiciones relacionadas con la Filosofía y Teología.

Con Zúcaro vino también Antonio Rizí, que debió ayudarle en los frescos del claustro que se borraron, el cual, avecindado en Madrid, casó en 18 de Septiembre de 1588 con D.^a Gabriela de Chaves, de quien tuvo dos hijos, famosos pintores, debiendo él morir pronto, pues no se dice que recibieran éstos de su padre la primera educación artística, como parece natural, ni su nombre se ve figurar en obras posteriores á esta fecha.

Los hijos del Bergamasco, Fabricio Castello y Nicolás Granelo, ejecutaron desde los años 1584 al 87 otras interesantísimas pinturas en El Escorial, de las que debemos hacer especial mención. Tales fueron las de la galería llamada *Sala de las batallas*, con la ayuda en tan prolija tarea de Horacio Cambiaso y Lázaro Tavarón.

Hay que apreciar en estas interesantes pinturas, tanto su mérito artístico cuanto su valor de monumentos históricos, pues la propiedad de todos sus pormenores no sólo es grandísima en los que representan acciones de guerra coetáneas, sino también en las que se refieren á tiempos más antiguos. La batalla de San Quintín, las navales sobre la isla de la Tercera, fueron las desarrolladas en sus varios testeros; pero también en el lienzo de pared del lado de la iglesia reprodujeron, con gran fidelidad, el paño que se encontró en el Alcázar de Segovia, pintado por el florentino Dello, en tiempos de D. Juan II, y que representaba la batalla de la Higuera, intentada contra los moros en la vega de Granada por el Condestable D. Alvaro de Luna. Habiendo visto este lienzo Felipe II, tuvo el buen acuerdo de que lo reprodujeran al fresco en aquella galería, haciéndolo aquellos pintores tan fidelísimamente en todos sus pormenores de indumentaria, panoplia, heráldica y hasta iconografía, como en distintos estudios ha venido á comprobarse.

Pero no era esta sola la riqueza pictórica que Felipe II había de acumular en el Monasterio, pues según el curiosísimo libro de *entradas* á que ya



hemos hecho referencia, empezaron á depositarse allí desde el año de 1566 obras maestras de todos los más afamados pintores de aquel siglo, y aun del anterior, hasta el número de 144, entre cuadros y algunos relieves y estatuas, muchos de los primeros con *atapadores* y cajas con manillas y bisagras de plata, y otras con varillas y cortinas de tafetán verde. Pesado, y hasta innecesario, sería dar íntegra la relación de aquellas obras, entre las que abundan los Tizianos, Clovios, Durero, Van der Weiden, Bosco, Patinier, Rafael, Sebastián del Piombo, más otras de Moro, Coello, el Mudo y muchos más de los de primera fila; pero aún no resistimos á transcribir partidas tan interesantes como las que dicen: «En 22 de Febrero de este año de 1571, rescibió el Rdo. P. Prior Fr. Hernando de Ciudad Real, de Sebastián de Santiago, criado de S. M., ocho tablicas, en que están pintados pescados y aves y otros animales, al natural, de Alberto de Orero», ó aquella de la entrega de 15 de Abril de 1574: «Otra tabla en que está pintada la Tentación de San Antón, con tres mujeres en un paisaje; las figuras, de mano de Maestre Coyntin, y el paisaje, de Maestre Ioachin, que tiene de alto seis pies y de ancho siete» (núm. 1.523 del Museo del Prado), en cuya relación figura también esta partida (de 12 de Febrero de 1577): «Vn Xpo al natural, de marmol blanco, que tiene dos varas y cuarta de alto, puesto en una cruz de piedra negra, con las manos y pies enclavados, con diadema en la cabeza, y debajo de los pies un letrero que dice: *Benvenuto Celini, cideo florengting facievat 1562*, samblada la dicha cruz en madera, el cual dicho Christo y Cruz envió á su magestad el duque de Florencia, y ha de servir en la pieza que se hiciere Capitulo, en el dicho Monasterio» (1). Las últimas partidas de las entregas corresponden al 1593, figurando entre ellas la de la hermosa tabla del Tiziano, núm. 236 del Museo del Prado, *de la Virgen con el Niño, San Jorge y Santa Catalina*, y otros de este autor, que han desaparecido.

Pero por esta fecha aún no se habían dado en el monumento las notas más estéticas, que reservadas estaban para un pintor antes no tan inspirado.

Es lo cierto que nunca quedó por completo satisfecho el Monarca de la inspiración de Herrera, y concluido el templo en todas sus partes, aún no se habían ejecutado los sepulcros que el fundador, para sí y para el Emperador su padre, destinaba. Juan de Herrera quizá había dado por cumplida su misión de arquitecto director del edificio, y hacia el año 90 vemos á un pintor, que hasta entonces no había figurado entre los ilustradores del monumento, presentar un proyecto de sepulcros ó simulacros de grupos orantes, para los lados del altar mayor del templo, tan pintorescos, tan severos, á la par que tan ricos é imponentes, que son aprobados desde luego y se procede al punto á su ejecución por los escultores más famosos. Aquellas dos suntuosas columnatas

(1) Debemos estas y otras curiosísimas notas escorialenses, á la buena amistad del señor D. José Florit, inteligente instalador de muchas de aquellas famosas obras en las Salas Capitulares de El Escorial.

por las que se asoman de bulto el Emperador y el Monarca, acompañados de sus familias, para orar perpetuamente ante el Señor, son de un efecto tal, que nada más genial puede imaginarse. Difieren mucho, ciertamente, del estilo del arquitecto Herrera, en el que nunca vemos la nota estética, vibrante y pintoresca; son hijos de otra inspiración, hasta de otra policromía. Pantoja,



Sepulcro de Carlos V, al lado del Evangelio, en el presbiterio de la iglesia de El Escorial.

al concebirlos, sintió más que ninguno la idea que allí se encerraba. También otro pintor, Castello, el Bergamasco, trazó á la muerte de Juan de Toledo la escalera principal, menos rica, más severa, pero de grandioso desarrollo, y una de las cosas bien acertadas y hermosas que hay allí, según el P. Sigüenza.

Mas Pantoja aún no había apurado su inspiración escurialense; aún como pintor no había dado la nota más saliente, y ésta la alcanzó al retratar al Monarca fundador, de avanzada edad, tal como se ve en la imponente imagen, que de él nos dejó en la Biblioteca del Monasterio.

Pantoja que, como hemos visto, había acertado tan cumplidamente al proyectar los sepuleros del presbiterio, superóse á sí mismo en este retrato del Monarca, hasta un punto

que ha hecho dudar fuera tal obra de su mano; pero las memorias y documentos abonan todas en favor suyo.

Allí está Felipe II con toda su imponente presencia, próximo ya al sepulcro, en el que con su tristeza étnica pensó desde muy temprano, y tanto carácter le dió el artista, que por la tarde, cuando la pintura toma mayor aspecto de realidad, parece que hacia vosotros avanza, y que por las soledades de aquellos claustros os va á conducir á regiones que no son de esta vida.

LA PINTURA EN MADRID



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

Retrato de Felipe II. anciano

BIBLIOTECA DEL ESCORIAL

Ninguno de aquellos pintores fué tan artista en El Escorial como Pantoja.

Felipe II, como vemos, fué un apasionado por el arte, pero á su modo y conforme á su temperamento; romanista perfecto, convencióle siempre más, en todo, la corrección que el avance genial, el acabado detalle, que el esfuerzo gigante; en sus preferencias personales obtuvieron siempre su mayor aprecio los que acataban las reglas y apuraban los atildamientos; así estimó hasta con familiar afecto á Sánchez Coello, á Becerra, á Coxien y al Mudo, pero no supo apreciar el valor del Greco. Y para que se comprenda á cuánto llegaba su solícita previsión y amor á sus obras preferidas, nada más pertinente que transcribir la curiosísima nota-decreto, que de su puño y letra puso en una instrucción á su secretario. Decía así:

1576. Felipe II al Secretario Hoyo.—Escorial.—Pinturas.—Hoyo. «Lo que habeis de dejar ordenado aqui en lo de las pinturas, es esto, y dejadlo por escrito al Prior.

»Que unas pinturillas pequeñas que están agora en la sacristia las suban acá arriba y las tengan por las celdas ó como les pareciere, para que despues se suban arriba cuando se pasen al monasterio para el mismo efecto. Que una Nuestra Señora de tabla, con dos puertas escritas que llevó Vanderese, juntamente con la que está de tapiceria guarnecida de plata, se lleve abajo y cuelgue en la pared donde pareciera, con las que agora están colgadas; digo la de tabla, que la de tapiceria acá se la tendrán.

»Que el Descendimiento de la Cruz, de Lobaina, que se trujo del Pardo, despues que esté aderezado, se meta en la capilla mayor, dando para ello en la puerta la mejor orden que les pareciere, porque agora no cabe por ella, y que se ponga sobre el altar arrimado al Retablo, metido en los mismos maderos y sus tornillos como agora está, porque no se vuelva á abrir más. Que pasado el verano y visto que no se vuelve á abrir le aderece el mudo, pintando lo que está saltado de los colores en las vestiduras y en el campo, mas no ha de tocar en el gesto ni tocado de Nuestra Señora, ni en otra ninguna cosa que no sea vestido ó campo como se lo señalé hoy.

»Que Giles acabe de encolar con nervios todas las juntas de las tablas sin que quede ninguna, porque con esto se aseguran de no abrirse más.

»Que hecho esto se metan las tablas en la capilla mayor y se ponga la de *San Antón*, á la mano izquierda en entrando, en el lugar que le quedó señalado, junto á la de *San Cristóbal* (1) y las otras se pongan al otro lado cabo la puerta de la sacristia.

»Que de las que agora están colgadas aderece tambien M. Giles las que hoy le dige y á las que no tuvieren marcos se les pongan; como han de quedar despues, para que entonces se dejen, y agora no se tuercen estando sin ellos.

»Que porque no entre sol por las tres ventanillas que están en la capilla mayor, la una mayor que estaba antes, y las dos pequeñas en la pared nueva,

(1) Estas son de Patinier.

se cierren con unas ventanillas de madera, que se puedan abrir cuando conviniere y cuando no estar cerradas, que tambien esto conviene, porque por allí no entren golondrinas y otros pájaros que dañen á las pinturas.

»Que se hagan unos lienzos que se puedan quitar y poner, conque estén cubiertas todas estas pinturas, por el porvo.

»Que todas las cajas en que vinieron estas tablas de Madrid se guarden, para que en ellas se suban arriba en acabándose el Monasterio.

»Que se hagan luego marcos, como hoy se acordó, para todos los lienzos que no los tienen, que los que los tienen bien están en la sacristía cubiertos con unos lienzos; y han de ser estos marcos anchos como lo entendieron hoy Giles y el aparejador de la carpintería de aquí, y hase de hacer y poner el primero el Juicio de Tiziano, que hoy vimos, porque está mal tratado, y como se fueren poniendo en los marcos se han de ir colgando por las paredes de los lados del cuerpo de la Iglesia, tan altos del suelo que cuando se barra y riegue no se salpiquen los lienzos, que les haria mucho daño. Que los que estuvieren algo saltados los aderece el mudo, y todos se cubran con sus lienzos, y estén allí muy bien guardados; y las fiestas que se entra allí á decir misa se tenga cuenta con que no se arrimen á ellos.

»Que el *Noli me tangere* de Tiziano, que hoy vimos, le corte el mudo como le pareciere y le ponga en un marco pequeño y él le aderece.

»Que el otro sacado por éste, se ponga en su marco, y cuelgue en la iglesia con los demás.

»Todo esto se traslade para dejar aquí, y si se me olvida algo, añadido. — Hoyo.» (1).

Tal quedó el Monasterio de ilustrado con pinturas murales á la muerte del Rey, mas las muchas portátiles que se llevaron de Madrid, ó se recibieron de Italia y otros puntos. Si á esto se añade su abundancia en códices iluminados y libros de coro con miniaturas por Julio Clovo, Fr. Andrés de León, Fray Julián de la Fuente de Saz y otros, se comprenderá cuánta fué la riqueza pictórica atesorada en tan colosal monumento, á impulsos y por la aplicación del más laborioso de nuestros monarcas.

(1) Copiado de una nota de letra Felipe II, que ocupa justas las cuatro páginas de un pliego de papel; en otro pliego que le sirve de cubierta se lee de letra de Pedro de Hoyo: = De mano de su Mag^d — En 4 de Julio 1566. — Diose copia al P^e Prior y al g^d (Guardián?) rúbrica (la de Hoyo).





V

LAS PINTURAS DE EL PARDO

Fué la posesión de El Pardo lugar muy preferido por el Emperador en sus excursiones cinegéticas, para lo que encomendó las obras necesarias en el palacio al arquitecto Luis de Vega; pero no se dieron gran impulso á los trabajos, quedando aún por terminar cuando abandonó el gobierno.

Felipe II envió orden desde Amberes al alcaide D. Antonio de Guzmán, en 1558, para que se terminara con mayor carácter artístico, y no pasó mucho tiempo sin que fuera el palacio no sólo una obra de bella arquitectura, sino también un Museo del arte pictórico.

Argote de Molina, que lo conoció muy bien, lo describe minuciosamente en el capítulo XLVII *del libro de la Montería que mandó escribir el M. Al. y M. P. Rey D. Alonso de Castilla y de León, último de este nombre*, acrecentado con numerosas descripciones por el ilustre escritor sevillano. (Sevilla, 1582.)

Detiénese muy especialmente, á más de la descripción del bosque y Casa Real, en el gran número de cuadros que contenía y su colocación en sus distintas piezas, hablándonos de los que adornaban las altas, principiando por el célebre de *Júpiter y Antiope dormida*, del Tiziano, según él y muchos que de este cuadro se han ocupado, pero en realidad del Corregio, como puede hoy observarse en el Museo del Louvre, en que se conserva.

De Antonio Moro, á más de otros que después veremos, había dos retratos de muchachas monstruosas; una enana, con el pelo rubio erizado, y la otra, que siendo muy joven, tenía la barba completamente poblada de cabellos; también era obra de Moro la figura de un *fuelletero* de Flandes «que, con gran barriga, extraño rostro y villanísimo vestido, hace un maravilloso personaje, con los instrumentos de su oficio, completando el cuadro una joven y una vieja que le llevaban á aderezar unos fueles.» Desde entonces fueron ya objeto de interés especial estos monstruos humanos en nuestras colecciones de pinturas; extraña admiración, muy propia de espíritus vulgares.

Allí también, en pieza contigua, lucían ocho tablas de Heronimo Bosco; una de ellas, de otro monstruoso muchacho, nacido en Alemania, que siendo

de tres días, parecía de ocho años, de feísima catadura, al que su madre envolvía en sus mantillas «figura de mucha admiración», y las otras tablas eran de tentaciones de San Antonio.

Lucía en la capilla, en el retablo mayor, la copia del Descendimiento, de Rogerio Van der Weiden, hecha por Coxien, de que hemos dado ya cuenta.

También veíase en una de las estancias un lienzo con la vista de Fontaineblau, mansión que venía á representar para los Reyes de Francia lo que El Pardo para los de España, y en otro lugar, los panoramas de las islas y tierras de Zelandia, distinguiéndose perfectamente sus ciudades, con sus mares y puertos, pintado por un Antonio de las Viñas, pintor flamenco.

Aún se citan siete interesantes tablas históricas de los festejos hechos al Rey D. Felipe en Binche, al tomar posesión de sus Estados de Flandes, y otra de una célebre cacería á la que asistió el Duque Carlos de Borgoña, con la Duquesa y toda la corte, vestidos todos de blanco y luciendo mil caprichos en sus tocados y vestidos.

Pero la estancia que superaba á todos en riqueza pictórica, por su cantidad y calidad, era la Sala Real de los retratos, en la que se veían, á manera de gran friso, una serie de ellos, en número de cuarenta y cinco, á cual más sobresalientes, por ser todos de los mejores pintores de aquel tiempo, para cuyo más exacto conocimiento es mejor ceder la pluma al propio Argote de Molina, que tan minuciosamente los describe. Dice así:

—«Son todos estos retratos de vara y tercia de grandeza, que descubren el cuerpo entero poco menos que hasta la rodilla, los cuales, cercando en torno toda la sala, representan la pieza de mayor magestad y ornato que Su Magestad tiene. Los que van señalados con la letra T, son de manos del Tiziano; con las letras A. M., de Antonio Moro, y con A. S., de mano de Alonso Sánchez Coello, pintor famoso de Su Magestad. Los de las letras M. L., son de Maestre Luca, pintor flamenco, todos de los mejores y más celebrados pintores de aquel tiempo.

- 1.—El Invictísimo Carlo V Emperador de Alemania y Rey de España. . . T
- 2.—La Emperatriz D.^a Isabel su mujer. T
- 3.—La Magestad Católica del Rey D. Felipe nuestro señor Rey de España, segundo de este nombre. T
- 4.—Doña Catalina Emperatriz de Alemania, muger de Maximiliano segundo deste nombre. AM
- 5.—Doña Ioanna Princesa de Portugal, hija de Carlo quinto muger del Principe Don Ioan. AS
- 6.—Doña Catalina Reyna de Portugal, muger del Rey D. Ioan tercero . AS
- 7.—D. Ioan Principe de Portugal Padre del Rey D^o Sebastian AM
- 8.—D^o Luys Infante de Portugal AM
- 9.—La Infanta Doña María de Portugal AM
- 10.—Emanuel Philiberto Duque de Saboya T
- 11.—Madama Margarita, Inglesa. AM

- 12.—Milora Dormer, Inglesa, Duquesa de Feria. AM
 13.—La Condesa de Belduch ML
 14.—La hija del Almirante de Inglaterra ML
 15.—El Duque Dolfoch, hijo del Rey de Dinamarca AM
 16.—D. Fernando Alvarez de Toledo, Gran Duque de Alba T
 17.—Ruygomez de Sylva Principe de Eboli, Duque de Pastrana Sumiller
 del Corps del Rey Nuestro Señor AM
 18.—D. Juan de Benavides Marqués de Cortes AM
 19.—Don Luis de Carvajal, primogénito de la casa de Xodar AM
 20.—Don Luis Mendez de Haro Marques del Carpio AS
 21.—D. Diego de Cordova Primer caballerizo de Su Magestad AS
 22.—Antonio Moro Natural de Vtrec, ciudad de Olanda, pintor famosi-
 simo, retratado de su propia mano AM
 23.—El Sr. D. Juan de Austria AS
 24.—D. Carlos Principe de España, Hijo del Rey D. Felipe nuestro señor. AS
 25.—D.^a Isabel Reina de España, tercera muger del Rey D. Felipe nues-
 tro señor: hija de Eurico segundo de este nombre Rey de Fran-
 cia de Mano de Saphonisba, dama que truxo de Francia excelen-
 tisima en retratar, sobre todos los Pintores de esta edad.
 26.—Rodolfo Emperador de Alemania AS
 27.—Ernesto su hermano Archiduque de Austria AS
 28.—Tiziano Pintor, el más excelente de su tiempo, natural de Venecia,
 cuyo retrato se ve teniendo en su mano otro con la imagen del
 Rey D. Felipe nuestro señor T
 29.—Mauricio Duque de Cleves T
 30.—Ioan Federico duque de Saxonia, a quien rindió el Emperador Carlo
 quinto, nuestro señor, en Alemania. T
 31.—El Duque de Baviera T
 32.—La duquesa de Lorena T
 33.—La condesa Palatina del Rin T
 34.—Siete Infantas hijas del Emperador D. Fernando.
 35.—Anna mujer de Alverto Duque de Baviera.
 36.—Maria duquesa de Gleves.
 37.—Magdalena Monja. Catalina, mujer de Sigismundo Rey de Polonia.
 38.—Leonor Duquesa de Mantua.
 39.—Barvara, Duquesa de Ferrara.
 40.—Ioanna mujer de Cosme de Medicis Duque de Florencia, de mano
 de un valiente pintor de Alemania.
 41.—Fernado Archiduque de Austria, hermano del Emperador Maximi-
 liano AS
 42.—Carlo Archiduque de Austria su hermano AM
 43.—Maximiliano segundo, Emperador de Alemania AM
 44.—Maria Reina de Vngria, Mujer de Ladislao Rey de Vngria Hra. del
 Emperador Carlos V AM
 45.—Leonor reyna de Francia, mujer de Francisco primero Rey de Fran-
 cia, hermana del Emperador Carlos Quinto AM

Veese por baxo destos retratos dos de Stanislao Enano de Su Magestad, de quien se ha hecho memoria en este libro Y cuatro al temple de las Villas de

Valladolid y Madrid y de las ciudades de Londres y Napoles con ocho tablas de Pintura de las jornadas que el Emperador Carlo quinto nuestro señor hizo en Alemania, de mano de Ioan de Barba longa, flamenco, á quien dieron este nombre porque tenía la barba de una vara y media de largo.»

Gaspar Becerra fué el primitivo director de toda aquella magnificencia, dejando de su mano, en la torre llamada de la Camarera, los medallones del techo, que representan la historia de Perseo, de los que aún pueden distinguirse algunas figuras, aunque bastante deterioradas, continuando tan esmerada labor en la decoración de las estancias, el clásico Cincinati, el Bergamasco, Patricio Caxes, un llamado Pelegrín, por Argote de Molina, matemático, vidriero y relojero, que pintó, «de extrañísima pintura», en perspectiva, el techo de una estancia cuadrada, que debía producir una gran ilusión óptica, empleando también allí sus pinceles Antonio Pupiler, que hasta el año de 1567 trabajó en este palacio.

Un voraz incendio ocurrido en él en 1604, destruyó casi toda esta riqueza artística, salvándose muy contadas obras, entre ellas la Antiope del Corregio, por lo que, al volver la corte á Madrid, en 1606, tuvo Felipe III especial interés en que se renovara el palacio, para lo cual encomendó su restauración al arquitecto Francisco de Mora, quien con la ayuda de todos los más sobresalientes pintores nacionales y extranjeros que había en la corte, pudo reparar, en lo posible, tan lamentable pérdida y dejar otra vez el palacio de El Pardo en condiciones de ser considerado como suntuosa estancia regia. Muchos de aquellos retratos de personas reales fueron sustituidos por varias copias de Pantoja de la Cruz y de Bartolomé González; el ya anciano Bartolomé Carducho falleció en aquel sitio á poco de comenzados sus trabajos, en los que se proponía representar las hazañas del Emperador Carlos V. Su hermano Vicencio le sustituyó en su plaza de pintor del Rey, ejecutando todos los frescos de la capilla, y varios pasajes de la historia de Aquiles en la galería del Mediodía, en sustitución de los asuntos que se proponía representar su hermano. A Jerónimo de Mora se le encargó la decoración de la escalera al cuarto de la Reina; Pedro de Guzmán ejecutó el techo del cuarto del Rey; Patricio Caxes la historia de José en la galería de la Reina, cayendo tullido en esta obra, por lo que lo trasladaron á Madrid, donde murió en el año de 1912. Francisco López, discípulo muy sobresaliente de Bartolomé Carducho, ejecutó las hazañas de Carlos V, que había diseñado su maestro, y Juan de Soto, su otro discípulo, lució su arte en el tocador de la Reina.

Á Luis de Carvajal, aquel toledano, ilustre artista que encontramos trabajando en la capilla del Obispo, de Madrid, también le vemos concluir sus días en El Pardo.

Aún se citan obras de un genovés llamado Alejandro, ó Julio César Semin, que, como compañero de Vicencio Carducho, también tuvo ocupación en tan importantes obras.

Una vez éstas terminadas, se llevaron al Pardo gran cantidad de cuadros de los que había en el Alcázar de Madrid, formándose allí un verdadero Museo, del que puede formarse idea leyendo la relación que D. Pedro Madrazo hace de ellos en su excelente guía *del Viaje artístico por las colecciones de cuadros de los Reyes de España* (1).

Allí figuraron entonces el *Carlos V á caballo*, de Tiziano; el gran tríptico del Bosco, *Omnis caro fenum*; más de noventa retratos de la colección del Conde Mansfeld, enviada al Rey de España, y otros muchos, á cual más famosos.

Pero tan importantes obras habían de proporcionar algunos disgustos á aquellos artistas, dando lugar á cierto incidente, para su valoración y cobro, como no es raro ver que ocurre á última hora con tales trabajos artísticos.

Todos estos últimos pintores que hemos nombrado, ejecutaron sus obras á condición de que habían de ser tasadas por dos personas peritas, una vez que estuvieran terminadas; llegado este momento se nombraron tasadores, por parte del Rey, á Pedro Juan de Tapia, aparejador de las obras de Aranjuez, y por la de los pintores, á Lorenzo de Aguirre, declarando ambos, de común acuerdo, que las pinturas valían 617,899 reales. Pareció este precio excesivo, y la Junta de obras y bosques buscó una tercera persona que examinara el aprecio é hiciera otro nuevo, si no lo encontraba en lo justo.

Vivía entonces en Zaragoza un pintor francés llamado Pedro Horfelin de Paultiers, con gran reputación en su arte, el que por referencias é informes fué llamado por la Junta para que diera su dictamen. Su aprecio fué de 308,038 reales, casi una mitad que la de los primeros tasadores, en vista de lo cual, la Junta hizo pasar el expediente al licenciado D. Diego del Corral y Arellano, el inmortalizado más tarde por el pincel de Velázquez, y á quien por primera vez vemos figurar con esta ocasión relacionado con los pintores.

No se conoce el fin y sentencia de este pleito, que aún estaba en tramitación por el año de 1624, saliendo por lo pronto sólo Horfelin beneficiado, pues cobró 2.000 ducados, con aprobación del Rey, de 12 de Febrero de 1616, por sus derechos de aprecio, indemnización y residencia.

El palacio y bosque de El Pardo fué después lugar muy ilustrado por los pintores; allí veremos á Rubens tapizar completamente con sus lienzos la célebre torre de la Parada; allí pintó, sin duda, Velázquez muchos de los suyos, cuyos fondos aún podemos reconocer, y hasta en la última época, artistas como D. Juan Rivera, D. Zacarías Velázquez, Bayeu y Maella, acabaron de cubrir con sus composiciones al fresco, las bóvedas de todas las estancias de tan suntuosa y artística morada.

(1) Véase pág. 83 á 91.





VI

PERIODO DE TRANSICION

A la muerte de Felipe II comenzó verdaderamente á manifestarse la decadencia española en todos los órdenes de la vida, pues á no florecer entonces las letras, con los autores y sus obras más inmortales, hubiera pasado el largo reinado de Felipe III sin efemérides digna de mención en ningún concepto. La traslación de la corte á Valladolid y su vuelta á la villa del Manzanares; los excesos de las privanzas á que constantemente vivió aquel Rey sometido y la emigración al Nuevo Mundo de nuestra mejor sangre, y tantas otras causas, produjeron un estado nacional, del que mejor es no recordar sus aspectos.

En las artes notáronse al punto sus consecuencias, pues al marchar la corte á Valladolid arrastró tras sí á los únicos maestros que quedaban del reinado anterior, y á no volver en 1606, hubiérase sin duda extinguido por completo los esplendores de la escuela pictórica que reseñamos.

A Valladolid marchó Pantoja de la Cruz, Felipe de Liaño, Fabricio Castello, Alonso de Cárdenas, Vicencio Carducho y todos los que deben considerarse como los continuadores y discípulos de los maestros del siglo XVI. Sólo quedó por entonces en Madrid el modesto Pedro de las Cuevas, que en la Casa de los niños desamparados enseñaba los rudimentos del arte á sus humildísimos discípulos.

No es de nuestra incumbencia el seguir el movimiento artístico que en la nueva corte hubo, al querer tomar nuevo asiento; sólo es necesario notar que entonces vino por primera vez á España el gran maestro de Amberes, Pedro P. Rubens, llegado á Valladolid en 1603, admirando á todos con las gallardías de su pincel, y sacando él en cambio bien pobre impresión del arte y de los pintores españoles que encontraba.

Vuelta la corte á Madrid en 1606, reanudóse la afición á la pintura, en que tanto había sobresalido anteriormente, y ya hemos visto cómo trató de devolverse el esplendor al palacio de El Pardo, empleando en su exorno á todos los más sobresalientes artistas de aquellos días.

Pero estas obras eran funestas para muchos de ellos; iban muriendo los más eminentes, y así el gran Lope lloraba su pérdida, cuando decía, en 1609:

Al pie de un lauro tres sepulcros veo,
en cuyo bronce perdurable escucho:
Apeles yace aquí; Zeusis, Cleoneo,
Juan de la Cruz, Caravajal, Carducho (1),
murieron ya.....

De todos éstos fué Pantoja, sin duda, el que más descolló entre sus colegas, y cuya memoria merece ser rehabilitada en todo su valimento. Acreditado por sus últimas obras de El Escorial, en las que demostró tan varias disposiciones, fué igualmente estimado por Felipe III, quien le encargó hiciera su retrato á caballo, para que por él ejecutase en bronce, el florentino Juan de Bolonia, su estatua ecuestre, que hoy vemos en la Plaza Mayor, más feliz en el jinete que en el caballo, y si le siguiéramos á Valladolid, le encontraríamos contratando empresas artísticas de la mayor importancia (2).

Pero la semilla sembrada por los más eminentes pintores del siglo XVI aún florecía en sus continuadores y representantes.

Fiel secuaz de aquella escuela, pero más tímido y amanerado, fué el vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), que se pasó la vida copian-do á sueldo y bordando, por decirlo así, los retratos de todos los maestros citados, sin que dejara de hacer algunos originales con el propio estilo; Felipe III lo tuvo á su servicio desde 1608, recompensando sus trabajos con nombrarlo su pintor en 12 de Agosto de 1617, por muerte de Fabricio Castello, á pesar de ser el sevillano Juan de las Roelas el primer propuesto por la junta de obras y bosques (3).

La escuela de los castizos retratos españoles continuó viviente por varios

(1) Bartolomé.

(2) Marti y Monzó: *Estudios hist. art.*, pág. 611-613.

(3) El documento propuesta de la Junta de Obras y Bosques dice: «Señor—Por fallecimiento de Fabricio Castello, pintor de V. M.^d, uno de los que en tiempo del Rey n.^o s., que haya gloria, fueron traídos de Italia y servía con 72.000 mar.^s de salario al año, ha vacado esta plaza; y por no quedar mas de otros dos pintores en servicio de V. M.^d, se juzga por necesario proveer esta plaza, aunque algunas que hasta aquí han vacado se han consumido; y para ello propone la Junta a V. M.^d las personas siguientes:

=El lic. Juan de Roelas, clérigo, que ha un año vino de Sevilla, con deseo de ser ocupado en este ministerio, y su padre sirvió a V. M.^d muchos años: es muy virtuoso y buen pintor.

=Bartolomé Gonzalez, por lo que refiere que sirve de nueve años a esta parte, así en las jornadas, que por mandado de V. M.^d ha hecho a Burgos, Valladolid, Lerma, Pardo y el Escorial, como en hacer los retratos de la Reyna, n. s.^a, que haya gloria, y de sus altezas, en que está ocupado, sin que se le haya hecho merced ninguna, ni pagadole sus obras.

=Felix Castello, hijo de Fabricio, por la necesidad con que se refiere que han quedado él y tres hermanos, y dos hermanas, por lo que su padre sirvió en discurso de treinta y ocho años, habiendo sido traído de Italia para esto y lo hicieron sus tios y aguelos.

De estos, ó de otros, nombrará V. M.^d el que mas fuese servido = En Madrid a 5 de Julio de 1617. =

El Rey decretó al margen diciendo: «Dese este oficio á Bartolomé Gonzalez.»

autores, siendo uno de los más celebrados el insigne Felipe de Liaño (15.., á 1625), llamado *el pequeño Tiziano*, quien supo imprimir á sus miniaturas



F. de Liaño —Felipe IV, Príncipe.

toda la grandeza de las obras de mayor tamaño. Siendo joven, en 1584, pintó el retrato de D. Alvaro de Bazán, primer Marqués de Santa Cruz, que había de regalar el Conde Trivulcio al Emperador Rodolfo II de Alemania, y después no cesó de ser solicitado para ello por los más elevados personajes.

Liaño alcanzó todo el reinado de Felipe III, pues falleció en 1625. Sus pequeños, pero grandiosos retratos, corrieron por toda Europa, dándole gran renombre; pero son tan escasos entre nosotros, que es una suerte poder presentar la muestra que de ellos ofrecemos (1). Todos nuestros tratadistas de pintura prodigan á

Liaño los mayores elogios en sus Memorias.

Otro artista que aparece en este período es un Rodrigo de Villandrando ó Villandrando, del que vamos conociendo retratos muy estimables. De este artista se hace mención muy especial en un documento procedente del Bureo (junta de jefes de la Real Casa), de 4 de Septiembre de 1628, por el que se ve que fué pintor del Rey (2), y de sus méritos puede juzgarse ante el úni-

(1) Este retrato, del tamaño de la viñeta, pintado al óleo sobre una vitela, que forma parte de la colección del Sr. de Lázaro Galdeano, lleva al dorso manuscrito, de letra del siglo XVII, sin género de duda, un epígrafe que dice: *9 Felipe Vº Príncipe = F. Liaño fecit.*

(2) En él se dice que haga merced á Eugenio Caxes, de Ugier de cámara, atendiendo á su petición de este cargo, como «favoreciendo tan justamente la Pintura se la hizo á R.º de Villandrando»...



Rodrigo de Villandrando. —Retrato de caballero.

co ejemplar por él firmado, que hemos visto, aunque tenemos noticias de otros retratos suyos, que figuran también firmados, en la galería Corsini de Roma.

El que publicamos procede de la colección de la Casa ducal de Osuna, de cuya subasta lo adquirió su actual poseedor, el Duque de Montellano (1).

Pedro Antonio Vidal es otro pintor que aparece en esta época, al que en 1617 pagaba Hernando de Espejo 1.500 reales «por un retrato de Su Magestad, armado, y 600 por el aderezo de el retablo que estaba en la capilla del Alcázar, mas 800 por otro retrato del rey, siendo principe, mas 770 reales por otro de Victorio, principe de Saboya, sobrino del rey», según la *Relación de pinturas que quedan en este año de 1621* (2), hecha á la muerte de Felipe III.

Todos ellos continuaban fielmente las tradiciones de nuestros más afamados renacientes á la española del siglo XVI, sobre todo en sus retratos, en los que á tanta altura habían llegado.

La mención tan especial que Lope de Vega hace del ilustre literato y caballero de la Reina D.^a Isabel de Borbón, D. Juan de Jáuregui y Aguilar, del hábito de Santiago, hace que tengamos que lamentar la pérdida de las obras debidas á su pincel y que reconozcamos en él un espíritu dispuesto á todas las impresiones estéticas, de los que veían el arte en sus más amplias y armónicas manifestaciones. La *Judit*, debida á su pincel, corrió parejas, en su mérito, con la *Aminta* traducida por su pluma, y á juzgar por las estampas que dibujó para el *Vestigatio arcanis sensus in Apocalipsi*, escrito por el P. Luis Alcázar é impreso en Amberes en 1619, Jáuregui fué un inspirado artista, que, como dice Lope, alcanzó «duplicado laurel», demostrando que sentía la idéntica naturaleza de la esencia de lo bello en sus diversas manifestaciones, tan difícil de ser aceptada por sus distintos cultivadores.

Iniciábanse por entonces, aunque con timidez, nuevos rumbos en el arte español. Cada vez menos clásicos nuestros pintores, iban fijando sus miradas con más atención en la naturaleza que les rodeaba, manifestándose más patentes sus propósitos de imitarla, y que lo pintado proporcionara el efecto de la visión de lo real, como su mayor mérito. Esto hacía que fueran ellos los primeros en iniciar el movimiento estético realista, que después había de transcender á todas las artes.

Perdía por ello mucho en idealidad la pintura; hacíase preferentemente arte de pura imitación, pero en cuanto á la forma, ó, por mejor decir, al juego de sus tonos y aspecto de realidad de sus imágenes, ganaba hasta dar con sus fórmulas definitivas.

Fr. Juan B. Maino, Eugenio Caxes, Vicencio Carducho, y los que con ellos aprendían, procuraban dar este sentido á sus pinturas, pero sin lograr

(1) V. el 54 del *Catálogo de los cuadros. escul. y grab. de la antigua casa ducal de Osuna*, 1896.

(2) V. Madrazo: *Viaje artístico*, pág. 81. Arch. de Pal. Felipe III. Leg. 17.

desprenderse nunca de sus comienzos clásicos, lo que más libremente lograban, por su educación popular y aislada, los discípulos del modesto Pedro de las Cuevas, como Pereda, Leonardo y Carreño, nunca sometidos á las máximas renacientes.

Entre los artistas cuya fama llegaba á Madrid, á pesar de vivir alejados de la corte, los toledanos eran, por su proximidad, los más conocidos, y entre éstos figura, en primer término, Fr. Juan B. Maino, religioso profeso de Santo Domingo, quien por sus virtudes y talentos fué llamado para ser el maestro del Príncipe D. Felipe, luego Rey de España, el cuarto de este nombre.

Los autores lo consideran como un discípulo del Greco, y aunque en algún retrato se le vea influido por el gran maestro toledano, en las obras firmadas y fechadas de su mano, del Museo del Prado, está muy lejos de seguir las huellas del que consideran como su maestro.

La evolución de Maino se comprende perfectamente comenzando por sus obras en Toledo. Al principio, puro italianizante, va abandonando después aquellas impresiones y cambiándolas por las que la realidad le proporciona más directamente. Pero teniendo que ejercitarse por los comienzos, procura la más sincera copia de los objetos, en su primera visión, en el estudio del detalle, sin llegar aún á la armonía del conjunto. Su cuadro de la *Adoración de los Reyes Magos* (núm. 2.166 l. del Museo del Prado) es interesantísimo en este sentido; firmado *F. IO^a BATista maino F.*, como compañero de los cuatro de un retablo en San Pedro Mártir, nótase al punto en él la más atenta observación de sus modelos, hasta convertir á cada uno de ellos en inmóvil maniquí, para que no se pierda un pliegue de sus trajes, ni una línea de sus contornos; pero nada más; sin relacionarlos ni matizarlos en sus tonos y en sus luces, sin términos ni desvanecidos. Otro tanto puede decirse del número 787 del propio Museo; los tonos y las líneas de las figuras que componen la *Alegoría*, como personajes efectivos, son exactos, están bien vistos, pero aisladamente; apenas se diferencian las figuras del tapiz del fondo de las otras reales que lo contemplan.

La presencia de Fr. J. B. Maino en la corte fué muy provechosa para muchos pintores, pues gracias á él tuvieron las mayores facilidades para el estudio de las grandes obras guardadas en los palacios reales, y hasta sirvió de instrumento para la prosperidad y auge de muchos de ellos en la corte.

Ya se presentaba como una esperanza, al comenzar el siglo XVII, Eugenio Caxes, hijo de Patricio, nacido en Madrid en 1577, al que después de trabajar en El Pardo, le nombró Felipe III su pintor en 1612. Continuando su labor artística, pintó en Madrid varias obras para iglesias y conventos, y en Toledo frescos y óleos, en compañía de Vicencio Carducho, en el sagrario de la Catedral y en el monasterio de Guadalupe; pero la obra que acabó de sentar su reputación artística fué un cuadro grande, episódico de la *Historia de Agamemón*, para el exorno de importante pieza en el regio



EUGENIO CAXES

Don Fernando Giron, enfermo, impidiendo el desembarco hostil de los
Ingleses en la bahía de Cádiz en 1625

Le acompañan el duque de Medina Sidonia y dá sus órdenes al capitán Diego Ruiz: detras de este aparece el
corregidor de Jerez Don Luis Portocarrero, con el duque de Fernandina, el de Caprani y Roque Centeno.

CUADRO N.º 697. DEL MUSEO DEL PRADO

Alcázar, de tanto éxito, que la Junta de Obras y Bosques, nada larga en recompensar los trabajos de los artistas, le otorgó un premio de 11.000 reales de plata, por tasación de Pedro Núñez, cifra de verdadera importancia al lado de otras con que vemos á la misma Junta remunerar varias pinturas.

De la técnica pictórica de este artista podemos juzgar muy bien por el hermoso lienzo, núm. 697, del Museo del Prado, que habiendo lucido en el Palacio del Buen Retiro, fué salvado últimamente de segura ruina, pues en tiempos de Carlos III llegó á figurar entre las *pinturas perdidas y arrolladas por inútiles*, según sus inventarios, y ya que desgraciadamente se perdió su lienzo de la *Historia de Agamemnon*, objeto de la especial recompensa consignada, cábenos el consuelo de la salvación del *Desembarco hostil de los ingleses en la bahía de Cádiz, al mando de lord Wimbledon*, rechazados por el Gobernador D. Fernando Girón, que, anciano y enfermo, se hizo conducir al sitio del peligro, para dirigir la defensa de la plaza y rechazar al enemigo.

La solemnidad del acto y serenidad y nobleza de los principales personajes de la empresa está admirablemente representada en este lienzo, y así la emoción épica que produce es grande; la escena, por lo tanto, de carácter histórico, está dispuesta como pocas veces lo hizo la pintura de aquellos tiempos, y en cuanto á la parte técnica, vese ya á la pictórica haber dado un paso muy adelantado sobre la de Maino, en cuanto á la perspectiva aérea é ilusión de ambiente entre los personajes, y juego de luces y casticidad puramente española en todos sus detalles; nótase además la influencia del medio en grado tal, que la tonalidad es completamente madrileña, sin que presumiera su autor siquiera el meridionalismo destellante propio del lugar de la escena.

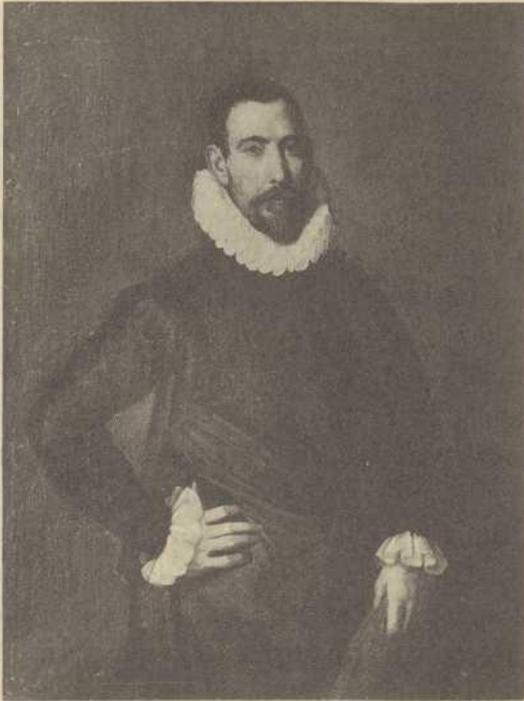
Seguramente debió pintarse este cuadro con su compañero de el *Marqués de Cadereita mandando una escuadra*, hacia el 1627, es decir, cuando su autor tenía cincuenta años, fecha en la que ya habia perdido por completo aquellas reminiscencias italianas, que debió adquirir trabajando al lado de su padre en el Alcázar y El Pardo, y cuando se complacía en imprimir á sus lienzos todo el mayor carácter posible de casticidad puramente española.

Pero el pintor de más renombre en este período y que mejor representa y compendia la transición á los tiempos que se acercaban para el arte, es Vicencio Carducho, quien no sólo se ejercitó en el pincel, con exuberante facundia, sino que encomendó á la pluma, con literario estilo, la expresión de sus ideas y sentimientos sobre lo bello en sus distintas esferas.

Trájole á España, de corta edad, su hermano Bartolomé, en 1585, adiestrándolo en su compañía, y marchando á Valladolid, comenzó allí á destacarse como hábil artista.

Al volver la corte á Madrid, trabajó en El Pardo, como hemos visto, en lugares tan principales como la bóveda de la capilla, y habiendo muerto á poco su hermano, que de padre le habia servido, le nombró el Rey su pintor en 1609, continuando los trabajos en El Pardo.

En todas estas obras desarrollaba las máximas renacentes, corroboradas después por las impresiones que recibió en Italia, su patria, en el viaje que hizo más tarde, por los días de Felipe IV, según nos cuenta en sus *Diálogos*, habiendo tenido allí ocasión de contemplar todos los modelos que entonces se consideraban como las más altas concepciones del arte. Los frescos y estatuas



F. Juan B. Maino.—Retrato de caballero.—Col. del Marqués de Cerralbo.

de Miguel Angel, los cartones y tablas de Rafael, y demás maestros puramente neoclásicos, fueron aceptados por él y presentados como los modelos insuperables, en su obra, y al llevar tales máximas á sus lienzos, procuraba no olvidarlas, aunque influido cada vez más por el culto al natural, iba abandonándolas involuntariamente, hasta llegar á ser un verdadero realista en sus ulteriores producciones.

Su misma fecunda producción le hacía ser valiente y fácil en el manejo de los pinceles, pues el compromiso, llevado á efecto, de pintar en el término de cuatro años, desde el de 1626, los 55 lienzos

colosales para la Cartuja del Paular, todos de su mano, 27 representando pasajes de la vida de San Bruno y otros tantos de sucesos de frailes de la Orden, nos dan la pauta para reconocer, si no las más concentradas cualidades en su autor, al menos la facilidad para componer y soltura para ejecutar tan vasta empresa.

La práctica adquirida en la interpretación de los hábitos blancos de los Cartujos, le dió gran maestría en el aspecto de los monjes que vestían de este color, y á haber enfocado más las luces y dado más austeridad á sus personajes, se confundiría con Zurbarán, el pintor conventual por excelencia de nuestras escuelas. Aun así nos atrevemos á considerar como suyos los mercenarios de la Academia de San Fernando, tenidos por de Zurbarán, como tuvimos ocasión de convencernos en la última Exposición celebrada, de las obras del ascético extremeño.

Si Carducho, pues, comenzó siendo un adorador entusiasta de las espléndidas bellezas renacentes italianas, las mismas circunstancias de su produc-

ción lo llevaron involuntariamente quizá á ser un castizo pintor español, en sus más generales cualidades (1).

Pero no debió ser esto sin lucha ni protesta interior, como acontece á todos los productores en periodos de transición, en que al cabo ejecutan lo contrario de lo que sienten y preconizan, como ocurría al mismo tiempo al propio Lope de Vega, quien después de poblar nuestra literatura de un mundo de dramas, protestaba de ellos desde el fondo de su alma en su *Arte de hacer comedias*, por no haberlos podido dar de conformidad con las reglas.

Esta es la idea que entrañan los *Diálogos de la Pintura*, de Carducho, en los que vierte todo su pensamiento, siempre amante de las grandezas clásicas, fustigando por ello los desmanes del naturalismo en el arte, que veía crecer é invadirlo por completo.

Pero bien muestra la obligada sumisión á tales contrariedades cuando en su prólogo, después de afirmar que nació en la nobilísima ciudad de Florencia, nos declara «que si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario á la vida, justamente me juzgo—dice—por natural de Madrid».

Esta misma necesidad de vivir le hacía considerarse á sí mismo como un decadente obligado, pues «aquel cerrar los perfiles exteriores del desnudo», como hacía Miguel Angel, nunca lo había logrado; y no era esto lo peor, sino que todos los pintores de sus días se entregaban á la *imperfecta é indocta pintura*, que sólo trata de copias al natural, sin más selección y enmienda, teniendo gran parte de culpa en ello aquel joven pintor de pícaros y borrachos, de tanto auge en la corte; aquel Velázquez, que ya se imponía con su naturalismo, aún casi salvaje y maleante.

Los inolvidables recuerdos de su viaje á Italia, Alemania y Flandes ocupan todo el primer *Diálogo* de su obra.

El II y III los dedica principalmente á la notación de los pintores antiguos y modernos, de los cuales ninguno como Miguel Angel «ha pasado de aquella raya del dibujo», y en el IV acomete las más profundas cuestiones sobre la esencia y nobleza del arte, al hablarnos de la teoría y la práctica de la pintura, del sentido de invención ó imitación de este arte, y sobre todo, «de la simpatía que tiene con la poesía».

En este interesante diálogo se descubre todo el alma artística de Carducho, más compendiosa y filosófica que pudiera creerse, pues al tratar la cuestión del naturalismo, del que ve sus inconvenientes, aboga, con razones de verdadero estético, por la elevación espiritual de la pintura, llegando á decir con elocuente frase: «Yo considero en el hombre dos pintores, uno interior,

(1) La producción de Carducho fué enorme, pudiéndose apreciar mejor que en ninguna otra parte, en la lista de sus obras consignada por Cean Bermúdez, en la nota biográfica de su *Diccionario*. Los cuadros de la Cartuja han figurado en distintos sitios después de su incautación por el Estado, y muchos de ellos penden hoy, bastante impropiaemente, de los muros de la mezquita cordobesa. Muchos otros, seguramente, se han destruido.

que es el entendimiento intelectual y discursivo teórico (1), y el otro exterior, operativo y práctico, que son las manos: ambos han de concurrir en la pintura obrada y efectuada». Á vuelta de mil razones (no todas de igual peso) sobre este tema, llega por fin á sentir, más que á formular, las relaciones entre la pintura y la poesía, como tiene que haberlas siempre, hasta á veces compenetrarse, por ser en realidad acciones nacidas de único impulso, y para ello presenta ejemplos tales que si no explanan, señalan al menos la relaciones estéticas que trata de hacer notorias. De D. Juan de Jáuregui dice, «que escribía con líneas de Apeles versos de Homero» y de Luis Vélez, que en su comedia *Esconderbei*, retórica, dió envidia á la pintura y *aun parece que trocaron colores*.

En el diálogo VI, al preguntar si puede un buen ingenio, sin ser pintor entender y juzgar de la pintura perfectamente: «No por cierto—responde—ni aun suficientemente». Aforismo que deben aplicarse muchos críticos y tratadistas de artes, de nuevo cuño.

El diálogo VIII y último es interesantísimo, sobre todo á su final, en que quiso rendir el debido homenaje histórico á aquellos próceres de depurados gustos, que en la corte de España dedicaron sus caudales á favorecer las artes y reunir en sus casas cuanto de más selecto habían producido, no sólo las artes puras, sino también las industriales, como hoy diríamos. Las visitas á las artísticas mansiones del Marqués de Leganés, del Conde de Benavente, del Príncipe de Esquilache, del Marqués de la Torre, de D. Jerónimo Muñoz, D. Jerónimo de Villafuerte, Marqués de Villanueva del Fresno, Conde de Monterrey y otros, y la reseña de lo atesorado entonces en el Palacio Real, nos da una idea de la inmensa riqueza artística reunida en Madrid en la época de nuestra grandeza; mención especial le merece la que poseía y ejecutaba el noble escultor florentino, Rutilio Gaci, tan excelente en su arte como lo demuestran las obras que de él vamos conociendo (2).

El libro de los *Diálogos de la Pintura*, de Carducho, es, pues, una verdadera joya de nuestra literatura preceptiva artística, y de las que el tiempo engrandece á medida que más se los estudia y examina, y bien se vé por él en su autor tal disposición estética, que tuvo necesidad de valerse de distintas artes para darnos la expresión de todo su pensamiento.

Después de los *Diálogos* imprimió también otros escritos acerca del ejercicio del arte, que en su tiempo fueron de mucha importancia, y que entrañan otra cuestión muy debatida, cuestión que vino á redundar en mayor aprecio del arte pictórico, por las entusiastas apologías que de él hicieron autorizadosísimos talentos.

(1) Creemos que dice en el original *práctico* por errata, pues así se desprende después del subsiguiente contexto.

(2) V. El excelente trabajo sobre este tan poco conocido artista, de D. Adolfo Herrera, titulado *Rutilio Gaci*, inserto en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1905, en que nos vuelve á la vida histórica la importante personalidad de Rutilio.

La Hacienda española, tan desastrosa siempre como poco sensible á las emociones estéticas, cayó en la cuenta de que los pintores venían ejerciendo su arte sin pagar al fisco las mismas alcabalas que los demás industriales; inmediata resolución de aquellos hacendistas fué imponerles el impuesto correspondiente, comenzando por exigirlo al Greco, como veremos, y sin duda hubieran llegado á cobrárselo, si las más autorizadas plumas no salieran en defensa de la dignidad del arte y exección de los que lo ejercían.

El primero que trató extensamente el asunto, fué el ya citado D. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que en 1600 dió á la estampa su *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, en la que á la par de exponer todas las razones que estima más pertinentes para la defensa de la tesis que sostiene, de que la pintura era arte liberal, proporciona curiosísimos detalles de los artistas y sus

obras más conocidas, que utilizaron después Pacheco, Carducho, Butrón y otros tratadistas para la formación de sus biografías y notas.

D. Juan Butrón, con estilo más fo-
rense, pero también con riqueza muy estimable de detalles, publicó en 1626 sus *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de*



Francisco Collantes.—Visión de Ezequiel (núm. 705 del Museo del Prado.)

la pintura, que sirvieron de mucho á Vicencio Carducho para el *Memorial informatorio* (1) contra las pretensiones de la Hacienda en 1632, información autorizada por el común sentir de Lope de Vega, D. Lorenzo Vanderhamen, D. Juan de Jáuregui, León Pinelo, Valdivieso y el elocuente orador sagrado Dr. Juan Rodríguez de León.

Efecto de todo ello fué que en 11 de Enero de 1633 se dictara sentencia firme, eximiendo á los pintores del pago de las alcabalas, finalizando así el célebre pleito, que tanto dió que hacer á literatos, letrados y pintores.

No debemos cerrar este capítulo sin mencionar siquiera á otro de los pintores de este período de los que forman la transición á los nuevos rumbos del

(1) Impreso al final de los *Diálogos de la Pintura*.

arte, y que educados en las máximas clásicas, acatan las conquistas que van consiguiéndose para la más exacta interpretación del natural. Nos referimos á Francisco Collantes, discípulo de Vicencio Carducho, del que se tiene noticia se dedicó especialmente al paisaje y naturaleza muerta, pero que también intentó la figura con buen éxito en sus mayores dificultades del desnudo, como se ve en su lienzo (núm. 705 del Museo del Prado), que representa la *Visión de Ezequiel*, cuadro que pudiéramos calificar hoy de perfectamente académico, pero que encaja por completo dentro del espíritu de los tiempos que nos ocupan (1).

(1) Por vía de complemento también debemos mencionar otros pintores de este periodo, discípulos ó secuaces de los dichos, y de los que sería fácil encontrar obras algún día, aunque de la mayor parte sólo nos queda la memoria.

Entre ellos aparece, como hijo de Madrid, muriendo joven en Roma, en 1626, Diego de Rómulo, hijo de Rómulo Cincinati, que habiendo pasado á la Ciudad Eterna con D. Fernando Enríquez de Rivera, retrató al Papa por tres veces, del que mereció el hábito de Cristo de Portugal. Como discípulos de los Caxés se citan á Luis Fernández (1596-1654), también de Madrid, que en 1625 pintaba notables cuadros para el claustro de la Merced Calzada de la corte, y frescos, que perecieron, en la iglesia de Santa Cruz. Antonio Lanchares, también de Madrid, que en 1620 firmaba en la Cartuja del Paular una *Ascensión del Señor y Venida del Espíritu Santo*, afirmando Cean por ellos «que le elevan á la clase de los mejores pintores españoles». En el año de 1625 fué elegido por Fr. Gaspar Prieto, general de la Merced Calzada, para pintar, con Luis Fernández y Pedro Núñez, los cuadros del claustro, celebrándose mucho los de la vida de San Pedro Nolasco, que él ejecutó. El Licenciado Pedro de Valpuesta, del Burgo de Osma, sacerdote, pero tan inclinado á la pintura, que entró en la escuela de Eugenio Caxés, ejerciendo después el arte todo el curso de su vida, citándose de él notables lienzos en San Francisco, San Miguel, Santa Clara y Buen Suceso, para donde pintó una *Sacra Familia* que pasó por su obra maestra.

Como ayudantes ó educados por Carducho aparece en primer lugar Félix Castello, hijo de Fabricio y nieto del *Bergamasco*, que siguió tan fielmente las máximas de su maestro Carducho, como puede observarse por sus dos grandes lienzos (núms. 694 y 695 del Museo del Prado), *Ataque entre españoles y holandeses*, representando la acción ganada por don Baltasar de Alfaro, y el *Desembarco del general D. Fadrique de Toledo en la bahía de San Salvador*, que reproducen casi en su disposición general y manera de estar ejecutados los otros de hechos heroicos de mano de su maestro.

Pedro de Obregón se cuenta también entre los mejores discípulos de Vicencio Carducho. Nacido en Madrid, en 1597, adelantó al lado de su maestro, dejando como su mejor obra el lienzo de la *Trinidad*, en la Merced Calzada de Madrid, que debía ser, por lo que vamos viendo, un verdadero Museo. Bartolomé Román, modesto y retraído, debió á su carácter no lucir todo lo que debiera, pues se le considera como acabado pintor. Nació en la corte, en 1596, y después de ser discípulo de Vicencio Carducho, lo fué de Velázquez, debiendo á la enseñanza de estos maestros obtener gran altura en su arte. Había cuadros suyos en San Cayetano, Doña María de Aragón y la Encarnación, de la corte.

Francisco Fernández, nacido en Madrid en 1605, fué también discípulo de V. Carducho, con el que pintó en el Salón de Retratos del Palacio Real. Murió á mano airada de su amigo Francisco de Varas, maestro de primeras letras, con el que disputó después de haber merecido amistad.

Por último, sin citar otros varios de los que quedan escasas memorias, florecía por esta época D. Juan de Vanderhamen y León, nacido en Madrid, en 1596, de padre flamenco, que en las flores y frutas sobresalió especialmente, sin que dejara de pintar cuadros de figuras como los que, con Eugenio Caxés ejecutó de la infancia de Cristo, para los Trinitarios Calzados, la Encarnación y San Gil con otros en la Cartuja del Paular; fué, además, poeta y sacerdote, y murió joven, en 1632, después de haber pretendido en 1627 la plaza de pintor del Rey, por muerte de Bartolomé González, que se confirió á Angelo Nardi, otro de los artistas de transición en este periodo.



VII

EL GRECO EN MADRID

Deber de conciencia histórica es dedicar algunas líneas á la personalidad de aquel insigne artista, que tanto influyó con su estilo en la escuela pictórica de Madrid, aunque sus efectos no se patentizaran desde el primer momento, sino más tarde, cuando fueron apreciados en todo su valor, al comprender otros pintores los fundamentos de su técnica y los progresos por ella conseguidos.

La existencia, además, de obras suyas en la corte, le dan derecho á ocupar un lugar preeminente entre los maestros que la ilustraron, y más cuando su representación es tan cumplida en el Museo que hoy las guarda.

Hay que convenir en que algo extraño y como desequilibrado se nota en ellas, pero son tan interesantes, que una vez contempladas, pronto se trueca en vivísimo atractivo lo que de primera impresión no fué tan simpático.

Y no es esto una conquista de la crítica moderna, ó mejor aún, modernísima, pues todos nuestros tratadistas clásicos, lo propio Pacheco que el Padre Sigüenza, Jusepe Martínez, Carducho, Palomino, Cean y cuantos de él se han ocupado, acaban por acatar sus méritos y reconocer lo extraordinario de su genio.

Hay que buscar los orígenes de su estilo y penetrar en la psicología de su arte, para darse cuenta del por qué de todo ello y su transcendencia en el progreso de la universal pintura.

El Greco era un extranjero en nuestra patria. Sus precedentes como pintor no se encuentran entre nosotros, aunque si los efectos anteriores de la tendencia que representaba.

Oriundo de las cercanías del Adriático, no es, sin embargo, un veneciano; más tiene siempre de oriental, de griego, que de italiano del continente.

En los días de su juventud, en que se educaba, habíase formado una escuela especial, en cuanto alcanzaba el radio de acción de las del monte

Athos y restos del arte griego, impulsadora, á la vez que receptora, de los progresos de la escuela veneciana, dándonos caracteres muy especiales en la Dalmacia é islas del Egeo.

Esta escuela respetaba en mucho todos los cánones bizantinos, pero revivía al calor de los esplendores de Venecia, la gran maestra del color en la pintura moderna.

La disposición en las composiciones era siempre sometida al estilo, un tanto hiératico, de las figuras en fila, de pie generalmente, con las cabezas á la misma altura, y arriba la gloria llena de esplendores; los rostros alargados, la aspiración general de la línea á la ascensión vertical y la composición como obedeciendo á la simetría determinada por un eje central; disposición que se manifiesta cuanto puede en las obras de nuestro autor, siempre con exuberancia de figuras y no muy resuelta perspectiva aérea, determinaciones que se van acentuando hasta llegar á la exageración en sus últimas obras, como un retorno á las primeras impresiones juveniles.

La técnica de su pintura es también puramente oriental; á nacer más pronto, hubiera dejado transparentar en sus figuras el fondo de oro propio de los cuadros de Grecia; el uso de las veladuras, en mucho hoy perdidas, debió dar á sus cuadros singular esmalte y hasta aspecto á veces de mosaicos; aun hoy muchos de ellos presentan contornos y toques propios del mosaista. Y en cuanto á la teórica que emplea en sus tintas está tan dentro de la descomposición espectral y valor de las vibraciones ópticas, que parece haber conocido toda la indagación modernísima sobre el color, adelantándose por esfuerzo de intuición genial á los progresos de la ciencia. Acaso por esto mismo se separa un poco de la casticidad española, sobre todo castellana, por alguna falta de neutralización y agrisamiento, que le hace aparecer á veces un tanto crudo y hasta disonante.

Porque no era Theotocópuli un griego á la manera helénica, en que todo ritmo y ponderación á la europea se hacía patente, sino un bizantino en que todo orientalismo se había concentrado con sus mayores caracteres de vigorosísimo efectismo, pero indisciplinado ejercicio y poco sintético conjunto; colorista preeminentemente, descuidando la armónica proporción de las formas; expresivo y nervioso, pero nunca olímpico y sereno.

Este espíritu oriental se compadecía perfectamente con ciertas tradiciones de la vida española; este rayo de sol naciente había iluminado desde muy temprano al arte español, y de aquí que, llegado el momento en que precisaba en la pintura genuinamente nacional, volviera á aparecer por providencial permisión y oportunísima coincidencia; lo que en el arte visigodo representan las lozanas influencias sirias y en el románico los coronamientos cupuliformes orientales, vienen á ser en la pintura española las vibrantes coloraciones y expresivas fisonomías de las obras del pintor de Candia.

De aquí que en sus retratos, género en el que al punto se impone, lograra

reputación tan inmediata. Los de Moro, Coello y sus secuaces habían preparado el gusto en los admiradores de este género; pero si bien solemnes y regios en su mayor parte, aquella misma serenidad y etiqueta, propia de los personajes retratados, les privaba de manifestar el fondo de su alma, á lo que estaban poco dispuestos; pero como el espíritu tenga tanto valor impulsivo y comunicativo, aquel que logre sorprenderle, por mucho que quiera esconderse, tiene que ser entendido más pronto y celebrado con más entusiasmo, provocando por ello la más eficaz simpatía. Por ello que este gran psicologismo le fuera al Greco tan provechoso; psicologismo propio de un oriental, que no solamente penetraba en el sujeto por aguda observación bizantina, sino que hasta lo engrandecía, poniendo á veces más de su genio en el retratado, que del propio temperamento del modelo:

Para el Greco cada retrato era una expresión de su pensamiento sobre el sujeto, y de aquí que su técnica fuera como una aparición, una concentración cada vez mayor de la nota moral apetecida; diríase que sobre el lienzo iba revelando la imagen, como el ácido sobre la placa, por medio de toques sucesivos, hasta llegar al último característico. Así sus imágenes no eran tanto la reproducción del aspecto personal exterior, por el que se les pudiera reconocer al punto, sino más bien la figura más adaptada posible al alma individual que representaba: la visión interior exteriorizada.

Por esto rompe con todo el detalle que le era inútil, lo propio en las partes vivas como en los trajes, á que estaban tan acostumbrados, y atendiendo sólo á lo esencial, desprecia el adorno exterior para lo más hondo descubrir.

Con estos antecedentes y condiciones, el Greco viene á España y se establece en la ciudad más concentrada de la nación, en que todas las tradiciones han anidado, en que el carácter nacional ha cristalizado mejor, mediante la selección de muchas generaciones, con la que por una ley de fatalismo histórico, el Renacimiento rompe y la abandona; y allí, en la ciudad medioeval, en la ciudad oriental y romántica cristiana, morisca y ojival, con sus templos maravillosos cincelados por el arte, y sus calles pobladas de leyendas, en la ciudad del aire azul y del sol de fuego, se establece el maestro del Oriente para continuar y complementar, por sus pinceles, toda la tradición artística allí desarrollada.

La desesperante escasez de documentos sobre nuestros artistas que despiertan el mayor interés, ha hecho infructuosas todas nuestras búsquedas en persecución de los que pudieran darnos alguna noticia de la estancia del Greco en la corte, y sin embargo, no se puede dudar que estuvo en ella, dejando muestras excelentes de su arte, tanto en grandes cuadros de composición, como en numerosos retratos, algunos de ellos de personas muy conocidas.

Palomino, entusiasta de Theotocópuli, cual todos, en lo que consideraba como sus aciertos, nos da cuenta de muchas obras de su mano en Madrid

y pueblos cercanos, por lo que vemos que su fama se extendió más de lo que es creído y su estimación á medida de su renombre.

Sus pinturas del altar mayor en la parroquia de la villa de Bayona de Tajuña, junto á Ciempozuelos, eran de un efecto tal, según consigna, que el Cardenal Portocarrero ofreció por ellas á aquella iglesia cinco mil pesos y poner otras en su lugar de Lucas Jordán, que no aceptaron.



D. T., Greco.—Bautismo de Cristo.—Núm. 2.124 c del Museo del Prado, procedente del retablo de Doña María de Aragón.

En la corte eran suyas las del retablo del Colegio de Doña María de Aragón, así como toda la escultura y traza no sólo del altar, sino de la iglesia, pinturas que bien podemos hoy gozar en nuestro Museo del Prado, y asimismo del *Cristo resucitado* que había en la sacristía del Colegio de Atocha, también en el Museo (?), á los que añade Cean dos más en Recoletos (una *vista de Toledo* y la *Ora-ción del Huerto*); un *Prendimiento de Cristo*, en la sacristía de San Sebastián; *San Francisco de Asís*, en las Recogidas de la calle de Hortaleza (existe); *San Martín partiendo la capa*, en la Merced, y un *Apostolado*, de los varios que hizo, en las Baronesas.

El motivo de habersele encargado las obras del Colegio en 1590; el conocimiento de los sucesos de su necesaria estancia en Madrid, durante aquéllas, y la ejecución de

sus muchos retratos, que quedaron en poder de las más conspicuas familias de la corte, podrian ser objeto de estudio especial si contáramos con materiales suficientes para ello; pero bástanos las huellas que de su genio aquí

dejó para comprender muchas influencias que de él hemos de hallar después, y que no se han explicado hasta ahora por causas tan directas.

El número de retratos que ejecutara debió ser grande; muchos se conservan en nuestro Museo; otros pudieron verse en la Exposición que de sus obras se celebró en 1901; entre todos ellos ocupa un lugar preeminente el que hizo del celeberrimo orador y poeta, peregrino ingenio de su tiempo, Fr. Félix Hortensio Palavicino, que para honra de su autor y de nuestro arte figura hoy en un Museo del extranjero, aunque tengamos que lamentar su destierro. Hasta el regio Palacio del Buen Retiro contuvo otros, pues la autoridad de Cean nos hace admitir allí algunos de Reyes y varios personajes.

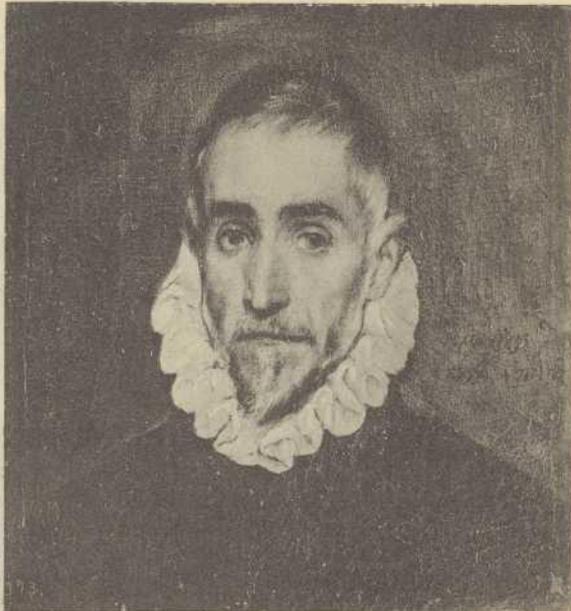
En El Escorial, á más del *Martirio de San Mauricio y sus compañeros*, que hoy puede contemplarse en una de las salas Capitulares, se ve también en la misma sala el lienzo llamado del *Infierno*, admirable nota de color y de expresión, con el *San Eugenio* y *San Pedro* en la sacristia.

El Greco fué además elevado teórico, como todos sus biógrafos consignan, y la injusta exacción del alcabalero de Illescas, provocando por primera vez, en 1600, la cuestión del impuesto industrial á los pintores, le dió

ocasión para lucir la fuerza de sus razonamientos y concepto de la dignidad del arte, que después apeló, como hemos visto, á las mismas razones, hasta conseguir el fallo de inmunidad que defendía.

Entre sus contemporáneos, al juzgarlo, ninguno le eleva tanto como el más riguroso de los preceptistas, el inflexible Pacheco, quien en su *Arte de la Pintura* le coloca entre aquellos «que no obran verdaderamente como artifices, ni es arte en ellos la pintura», añadiendo ser esta la opinión de Domenico Greco, contra la de Aristóteles y todos los antiguos. Bien es verdad que podía expresarse así el que habia sostenido, como es cierto, que Miguel Angel, con todo su génio, nunca habia sido pintor.

La personalidad de Domenico Theotocópuli es, pues, de primera magnitud en el arte español, y por lo tanto en la pintura madrileña; su nueva manera, aunque algo conocida por las abundantes obras del Tiziano que en la corte española existían, llegó á adaptarse, gracias á él, á los tipos y asuntos pu-



D. T., El Greco.—Retrato núm. 238 del Museo del Prado.

ramente nacionales, y si entre sus discípulos se cuenta á Fr. Juan Bautista Maino, de tanto valimiento en la corte, podemos suponer las atenciones de que sería objeto por parte de su discípulo.

El Greco, como todos le han llamado, murió en Toledo en 1625, siendo enterrado en la parroquia de San Bartolomé, con profundo sentimiento de los artistas, que comprendían habían perdido á un gran maestro.

Tres sonetos se conservan en elogio del Greco: uno de D. Luis de Góngora y dos de Palavicino, más encomiásticos que inspirados, pero que constituyen cumplido homenaje de las letras españolas á tan insigne ingenio de las artes del diseño. Pronto veremos sus efectos en la pintura madrileña.



D. Theotocópuli, El Greco. — Retrato de Fr. Félix Hortensio Palavicino.



VIII

LOS MAESTROS REALISTAS

La escuela de Madrid seguía, sin embargo, serenamente su evolución, sin dejarse influir aún por extrañas sugerencias.

Pero el empuje iniciado adquiriría cada vez más prepotencia, y todo iba encaminado á resolver el problema del mayor efecto de realidad por lo pintado.

Los obtenidos por aquellos que más se separaban de las máximas renacentistas alentaban á los que, deseosos del éxito, seguían con toda fe los nuevos derroteros, que se iniciaban simultáneamente en todo el mundo artístico, aunque por especial privilegio tocara afirmarlos al arte español en aquellos días de su grandeza.

En la pintura madrileña era donde el avance más se notaba, aun dado por artistas que llegaban de otros puntos.

Tal sucedió, principalmente, con los andaluces, que dieron siempre las notas más decisivas, siendo el primero que trajo tales tendencias, después de dejar de ellas incontestables pruebas en su patria, el insigne sevillano Juan de las Roelas (el licenciado Roelas ó el *clérigo Roelas*), que llegó á la corte en 1615, según nos dice el documento ha poco transcrito, para imponer su escuela con tal éxito, que antes del año era propuesto en primer lugar, para pintor del Rey, por la Junta de Obras y Bosques, como hemos visto, lo que indica el aprecio obtenido en tan poco tiempo.

Cean cita una *Concepción* suya en el salón bajo del Alcázar madrileño, que debió ser una de sus primeras obras, y varias santas vírgenes en los lunetos del claustro de la Merced Calzada; asimismo, una *Concepción* en la Academia de San Fernando (1), más un célebre cuadro de *las Aguas de Moisés*, que de ningún modo puede ser el que figura como de tal autor con el número 1.021 en el Museo del Prado, sobre el que precisa con urgencia rectificar tan caprichosa cuanto injustificada atribución.

(1) Esta *Concepción*, que vemos figurar en Palacio y en la Academia de San Fernando, con distintas atribuciones, debió ser una copia de la de Pacheco (núm. 35 del Museo de Sevilla) que trajo Roelas, fiel en cuanto á su dibujo, pero muy mejorada por las tintas del copista, según se ve en el lienzo de la Academia.

Por su carácter eclesiástico, unido á sus méritos, debió ser muy amparado por Maino, recibiendo regios encargos que le recompensaran en parte de la preterición sufrida, citándose, entre ellos, una vista del acueducto ó conducción de aguas al Palacio desde Amanuel, no del todo á su gusto, pues en la gran composición de figuras era donde más se había siempre distinguido.

Elevada en 1624 la iglesia de la villa de Olivares á la categoría de colegiata, le fué concedida una plaza de canónigo en ella, para la que marchó, no muy contento, seguramente, de la corte, falleciendo al año, después de pintar dos grandes cuadros para aquella iglesia (1).

Pero el plantel principal de maestros realistas que se había formado en la



Antonio Arias Fernández.—La moneda del César.—Lienzo núm. 649 del Museo del Prado.

corte, era la Academia de aquel modesto Pedro de las Cuevas, de cuyo centro salieron los más desembarazados secuaces de la copia del natural, que dieron por entonces los ejemplos más convincentes.

Entre ellos, debe tratarse en primer lugar del madrileño Antonio Arias Fernández, de tan precoz talento, que á los catorce años, según sus biógrafos, pintó ya

los lienzos del retablo mayor del Carmen Calzado de Toledo, con gran asombro de todos.

Por el año de 1625 ejecutábanse en Madrid importantes obras en el Real Alcázar debidas á la iniciativa del Conde-Duque de Olivares, entre ellas la decoración del salón de los Reyes, donde habian de aparecer todos los de España; encargáronse éstos á los más reputados pintores de la corte, figurando entre ellos Arias Fernández, en compañía de Francisco Camilo, Diego Polo el menor, Alonso Cano, Francisco Fernández, Carducho y otros tan conspicuos.

Arias Fernández pintó, según Palomino, los retratos de Alonso VI y su madre Doña Urraca y también los de Carlos V y Felipe II y quizá algunos otros, como en debida ocasión hemos supuesto (2), reconociendo en los números 673 y 674 del Museo del Prado aquella «diestra y larga manera de pintor

(1) Del estilo y significación de Roelas en la escuela sevillana nos ocupamos hace ya bastantes años en *La pintura en Sevilla*, pág. 55.

(2) *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.—Adiciones y Notas al Catálogo del Museo del Prado, 1904, pág. 125.

de gran fuerza», de que hablan sus biógrafos, en sus años de mayor empuje.

También citan once cuadros notables para el claustro alto de San Felipe el Real, de la *Pasión de Cristo*, hoy perdidos, y que vienen á aumentar el número inmenso de obras de nuestros pintores que han desaparecido, de seguro despiadadamente destruidas, pues asombra, cuando se estudia á tantos autores, ver las escasas muestras que han llegado á nosotros de su producción enorme.

De Arias Fernández nos queda en el Museo del Prado el importante lienzo núm. 640, que reproducimos, representando el pasaje de la *Moneda del César*, firmado y fechado en 1646, en el que, si bien se notan grandes cuali-



José Leonardo. — Toma de Acqui por el Duque de Feria. — Lienzo núm. 768 del Museo del Prado.

dades de composición y casticidad, vese ya un afán de alisar el toque, precursor, sin duda, de aquel extremo de amaneramiento de que habla Palomino, que le llevó á ser mantenido de la conmiseración de los amigos y morir en el Hospital General de la corte el año de 1684. Caso bastante repetido en aquellos artistas demasiado precoces, que alargan después mucho su vida, como si gastando impremeditadamente todo el caudal de su genio, quedaran inhábiles después para reponerlo.

También hablan de un *Bautismo de Cristo* en San Ginés, de su buena época, igualmente desaparecido, y habiendo hermanado la pintura con la poesía compuso gentiles versos castellanos, que le valieron el anatema de Palomi-

no, atribuyendo equivocadamente á esto su desdicha, pues «ya me esperaba yo (dice) que pintor y poeta no inclinase al abismo de la desventura».

Otro discípulo de Pedro de las Cuevas, también amante y decidido intérprete del natural, fué Francisco Camilo (16...-1671), su hijastro, nacido en Madrid, que á los diez y ocho años pintó el cuadro principal del *Retablo de los Jesuitas*, representando á San Francisco de Borja.

Tan joven como Arias Fernández, fué elegido por el Conde-Duque de Olivares para trabajar en el Salón de Comedias ó de los Reyes, que de ambos modos se le nombraba, y á su pincel se atribuyen los retratos de D. Alonso VII; D. Ramiro, marido de Doña Urraca; D. Juan II y D. Enrique IV, y en otro cuarto D. Silo y su mujer Adolinda, y D. Fruela y Doña Munia.

De carácter muy contrario á Arias Fernández en sus días de mayor auge, debía ser demasiado dulce y atildado, pues habiendo pintado en la galería de Poniente del mismo Real Palacio pasajes de los *Metamorfoseos* de Ovidio, dijo Felipe IV que Júpiter parecía Jesucristo y Juno la Virgen Santísima. Sus obras en las iglesias y conventos de la corte fueron numerosísimas, como se ve leyendo á Palomino, que las conoció todas, pero de las que podemos decir que no existe ni una en la corte. En Alcalá de Henares cita Cean el cuadro del altar mayor de Capuchinos, que representa á *Santa María Egipciaca recibiendo la comunión de mano del abad Sócimas*, como su mejor obra.

Otro verdadero corifeo del realismo en la pintura cortesana fué José Leonardo (1611-1656), de Calatayud, discípulo como los anteriores de Pedro de las Cuevas y también de E. Caxés, según Jusepe Martínez.

Dotado de verdadero genio para la pintura, fué asimismo de los que tomaron parte en las nuevas obras del Alcázar, ejecutando con Félix Castello los techos del sagrario de la capilla del Palacio, que quedaron terminados en 1641, continuando empleado en estos trabajos hasta el año de 1648 en que debió sobrevenirle la perturbación mental, que le imposibilitó el resto de su ya mísera existencia pasada en Zaragoza, donde murió tempranamente á los cuarenta años de su edad. Dos grandes lienzos suyos del Museo del Prado nos dan cabal idea de su estilo (núms. 1.767-768).

En el primero de ellos acometió representar, con todo el aspecto épico que pudo, el acto de *La entrega de la plaza de Breda al Marqués de Spinola*, en 1626, que después había de inspirar á Velázquez una de sus más culminantes obras, representando el hecho de un modo un tanto teatral, pero lleno de carácter y propiedad, ostentando, además, una riqueza y casticidad de tintas excelente y una técnica que iba consiguiendo todos sus procedimientos para la interpretación del natural en su más cabal conjunto.

El otro cuadro, compañero del anterior y que decoró asimismo un salón del nuevo Palacio del Buen Retiro (otra estancia real de la que muchas referencias tendremos que hacer), representa *La toma de Acqui por el Duque de Feria*, D. Gómez Suárez de Figueroa; es todavía más sobresaliente y de me-

por composición que el anterior, dándonos un movimiento y vida en todas las figuras que nos transporta con toda emoción á la presencia de la escena, gracias á la acertada disposición de los grupos, al claro objeto que los mueve y expresivas actitudes de los personajes. Pocas figuras más airoas se recuerdan, entre las trazadas por el pincel en aquellos tiempos, que la del oficial con quien habla el Duque recibiendo de éste una orden, y pocos cuadros también presentan juegos de tintas más agradables y armónicas, á la par que de mayor brío en las carnes y en todos los accesorios.

Leonardo fué mucho más que un discreto pintor; fué un sobresaliente resolutor de los problemas de la técnica que entonces preocupaban á la pintura genuina española, en la que merece y ocupa de derecho un puesto preeminente, y buena prueba de la estimación y aprecio que alcanzó es el lugar en que lucieron estos grandiosos lienzos. Lástima grande que tan pronto se imposibilitara para el arte.

Pero á todos venció en intensidad estética y más adelantada técnica pictórica aquel granadino ilustre, de inquieta vida y gran disposición para el arte, que ya acometía las más atrevidas concepciones escultóricas, como empuñaba los pinceles ó proyectaba un monumento arquitectónico. Fácil es comprender que nos referimos á Alonso Cano.

Habiendo tenido que abandonar á Sevilla por su desafío con D. Sebastián del Llano y Valdés, llegó á Madrid en 1637, donde encontró, gozando ya del mayor valimiento en la corte, á su amigo y condiscípulo Diego Velázquez, al que debió sin duda ser recibido en 1639 para algunos trabajos en los palacios reales, llegando bien pronto á ser pintor del Rey y encargársele la educación pictórica del príncipe Baltasar Carlos.

Por documentos que obran en el Archivo de Palacio, de los años 1640 al 43, se sabe que fué encargado, después de Arias Fernández y Camilo, de pintar algunos retratos de Reyes para la galería que de ellos se formaba, cuales fueron los de los Reyes Católicos, interviniendo también en la tasación de otras pinturas, ejecutadas entonces por varios de los artistas que ya nos son conocidos.

La desaparición de tantos templos como había en la corte, con todo lo que contenían, y el cambio de nombres de casi todos ellos, hace muy difícil entender las referencias de nuestros tratadistas antiguos, siendo doblemente sensible cuando ocurre lo que con Alonso Cano, cuyo número de obras desaparecidas se comprende leyendo á Palomino, Cean y cuantos de este insigne artista se han ocupado; de ellas, sin embargo, tenemos hoy muestras valiosas; tales son, la *Concepción* grande que pintó para un retablo de la iglesia del Colegio Imperial (hoy San Isidro), que se colocó después en la sacristía, donde permanece; *La Virgen con el Niño y San Ignacio* en la capilla del Buen Consejo de la propia iglesia, en cuyo primero de estos cuadros se ve la génesis para la admirable Virgen de la Catedral de Sevilla.

También corresponde á esta época el meritisimo *Cristo desnudo* de la capilla de San Ginés, que por su colorido, empaste, dibujo y entonación hay que considerarlo como verdadera obra maestra del pincel español.

Procedentes de los reales Alcázares son los del Museo del Prado (números 668 y 672) que Cean vió en el Palacio Nuevo del Retiro (*Jesucristo muerto sostenido por un ángel y San Benito*) (1). Los restantes cuadros de este autor que figuran en nuestro Museo, sin carecer de méritos, no los dan bastan-



Alonso Cano.—Jesucristo muerto sostenido por un ángel.
Lienzo núm. 670 del Museo del Prado.

tes para comprender el gran arte desarrollado por Cano y su importancia en la pintura cortesana. En la Academia de San Fernando se ven otras obras de más valía suya, llegando á tanto algunas veces que alcanzó á Velázquez, del que le separan, sin embargo, hondas diferencias. Si Cano llega en el *Cristo desnudo* de San Ginés á darnos resuelta la pintura española en su sentido realista, y en las líneas y coloraciones se sujeta á la interpretación del modelo, nunca rompe, sin embargo, con cierta idealización, que el estudio de los modelos clásicos le había imbuido y de la que había que hacer hasta escarnio, para que el ejemplo del realismo luciera en toda su casi brutal presencia. Esto no era posible para Cano, y tales pequeños

matices, lo propio en arte que en filosofía, son los determinantes que aparecen después patentizados en colosales proporciones por el genio de sus expositores.

Cano, además, representa, hasta por sus actos, el levantado ideal del arte en lucha con la realidad, que le proporciona á veces serios disgustos y hasta fama de discolo y soberbio. Cuando en cierto día se niega á formar en una procesión con los alguaciles de corte, protesta así del poco elevado concepto vulgar de que disfrutaban los artistas. Bien es verdad que esto dependía del carácter de nuestra cultura en aquellos tiempos, que predominantemente romanista, sólo consideraba á la espada y la toga como dignas en lo puramente humano de los más honorables puestos.

(1) Adiciones y notas del Catálogo del Museo del Prado —*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1904, pág. 125.



ALONSO CANO
La Purísima Concepción
(SACRISTÍA DE SAN ISIDRO)

Unido Cano en matrimonio con una mujer de liviano origen, según se dice, apareció una noche asesinada en su lecho, por lo que recayeron sospechas sobre el artista, de las que salió en la prueba victorioso; así al menos se dice y así se pretende explicar cierta exaltación en sus actos posteriores, aunque ya había dado muestras de su natural irascible en sus exageradas imposiciones de maestro con su regio discípulo.

Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que Cano buscó ocasión de salir de la corte, pretendiendo se cambiara en ración de pintor una de músico de voz que había vacante en la Catedral de Granada, obteniendo que por representación del Cabildo, el Rey concediera esto gustoso, por Real orden de 11 de Septiembre de 1651, con la condición tan sólo de que Cano habría de ordenarse *in sacris* dentro del año siguiente.

Partió para Granada, y se le dió posesión el 20 de Febrero del 1652, pero como aquel paso no había sido efecto de decidida vocación por el estado eclesiástico, y Cano era hombre que no se contrariaba á sí mismo, pasó el año y no llegó á ordenarse, y aun otros tres más, hasta que el Rey, por consideraciones al Cabildo y al artista, resolvió que, si no se ordenaba en las tómporas siguientes de 1656, se diese la prebenda por vacante.

Pasadas éstas sin haberse ordenado, el Cabildo comunicó á Alonso Cano su cesantía, que él calificó de despojo, y provisto de actas y certificados volvió á Madrid á gestionar la solución de tal asunto.

Esta segunda estancia del gran artista en Madrid no fué ilustrada con obra alguna de su pincel, que se sepa, pero sí ocupóse en terminar, á instancias de la Reina, que lo puso como condición, un Crucificado que tenía sin concluir, y que por ciertos antecedentes, que en ocasión oportuna expondre-mos, pudiera ser el que hoy luce en la Catedral de Segovia, donado hace pocos años por los Marqueses de Lozoya.

Como solución de su asunto admitió una capellanía que le confirió el Obispo de Salamanca, ordenándose de subdiácono, y resolviendo el Rey, por cédula de 14 de Abril de 1658, que se le restituyera la ración de Granada, pero con la precisa condición de que vistiese el traje eclesiástico, á que siempre se había resistido.

Durante todo esto tiempo estrechóse aún más su amistad con Velázquez. Tramitándose la información de éste para su investidura del Hábito de Santiago, aparece Cano deponiendo como testigo en las pruebas á su favor, y ya veremos cómo D. Diego supo corresponder con el amigo y en qué forma le mostró su gratitud.

Cano partió por fin para su prebenda, que disfrutó tranquilo hasta el fin de sus días, acaecido el 5 de Octubre de 1667.

En la Biblioteca Nacional y en poder de particulares existen bastantes dibujos y diseños de este genial artista, género en el que le agradó ejercitarse, haciéndolos indistintamente, ya para sus composiciones pictóricas y

escultóricas, ya también, con singular gracia y maestría, para proyectos arquitectónicos.

Porque Cano dominó igualmente las tres artes gráficas, por lo cual tuvo ocasión de comparar sus dificultades y diferencias, y aunque proclamó por ello la superioridad de la pintura diciendo «que es más trabajo dar forma y bulto á lo que no lo tiene, que dar forma á lo que tiene bulto», aún pudiéramos observar que no es lo más difícil lo más meritorio, y que el objeto es alcanzar igual grado de belleza por las distintas artes, aunque siempre debamos considerar á la pintura como la más compleja y en que más elementos se anudan; pues forma y color, luz y distancia, blandura y dureza, calidad y tamaño, todo reunido, es de bien difícil y capaz resolución, para que produzca el efecto deseado.

Fray Juan Rizi (1595-1675) fué también muy insigne artista. Hermano mayor del fecundo pintor Francisco Rizi, del que tendremos que ocuparnos con la detención debida, fué discípulo de Maino, pues debió quedar sin padre á muy corta edad, como hijo que era de Antonio Rizi, llegado á España con Zúcaro.

Pero sintiéndose con vocación al estado eclesiástico, estudió Filosofía en la Universidad de Irache y Colegio de Salamanca, costeándose sus estudios con el producto de sus cuadros.

En el Monasterio de Montserrat (Cataluña) tomó el Hábito de San Benito, siendo después abad de San Bartolomé, de Medina del Campo, y entonces, en 1653, pintó el retablo mayor y treinta cuadros más para el Monasterio de San Millán de la Cogulla, de Yuso, con los que adquirió gran fama, especialmente entre los de su Orden.

Hacia el año de 1635, estando en Cataluña, debió pintar el *retrato de don Tiburcio de Redin y Cruzat*, caballero de San Juan, que figura hoy en nuestro Museo del Prado con el núm 789. Venía siendo atribuido este interesante retrato á Mazo, pero con buen acuerdo se le cambió hace pocos años la atribución por de Fray Juan Rizi, con tan fundados motivos que debemos admitirlo así definitivamente (1).

En Madrid pintó también muchos cuadros, entre otros los de la *Vida de San Benito* en el claustro de San Martín, presentando en todos un carácter nada tétrico, sino más bien alegre y luminoso.

Ofrece la pintura de este autor caracteres muy especiales, que le dan la categoría de un verdadero interpretador del natural en su aspecto más sonriente. Quizá ningún otro maestro de Madrid aplicóse más á estudiar los efectos de la luz difusa é intensa, como puede verse en un gran lienzo de la *Misa de San Benito* en la Academia de San Fernando. Los valores relativos de las

(1) Este retrato, según se explica en la inscripción que le fué puesta al pie después de la muerte del personaje que representa, fué pintado antes del año de 1637, en que entró en Religión este caballero.

lucos y tonos en este cuadro son verdaderamente admirables y puede servir su estudio para la enseñanza de toda una escuela del color y de la luz.

Cean dice se distinguen sus cuadros «por el estilo abreviado, pues los más parecen estar pintados de primera» lo que indica el fundamento técnico de su manera de pintar, con toques decididos y brillantes, que pierden todo su efecto luminoso si se retocean y no quedan con todo el vigor de la primera intención con que fueron dados. En este sentido no tuvo rival en la escuela, y sus máximas resultan hoy de una aceptación modernísima.

Mucho efecto debió producir con sus obras en la corte, cuando damas tan principales como la Duquesa de Béjar le tomó por su maestro, á la que, como hombre de letras que también era, dedicó un libro sobre la pintura, por él compuesto, libro que Palomino vió manuscrito, doliéndose no se hubiera impreso, y con razón, pues por ello lo hemos perdido.



Fr. Juan Rizi.—Retrato de D. Tiburcio de Redín y Cruzat.
Lienzo núm. 789 del Museo del Prado.

Los últimos años de su vida los pasó en Roma, incorporado á la Congregación de Monte Casino, donde no abandonó los pinceles, llegando hasta despertar el interés del Papa por su talento artístico.

De verdadero maestro hay que calificar á Antonio Pereda (1599-1669), otro de los discípulos del afortunado en ellos Pedro de las Cuevas.

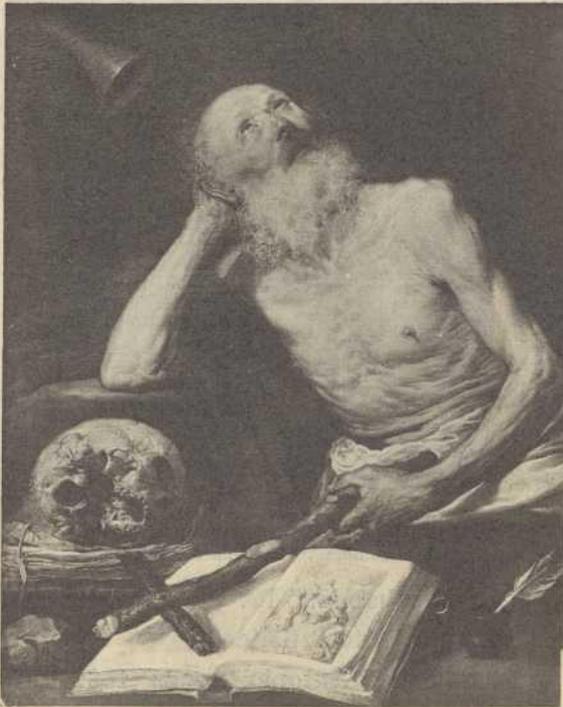
Llegado de Valladolid, su patria, cuando regresó la Corte, dió bien pronto muestras de su talento, interesando al Consejero de Castilla D. Francisco de Tejada, y al arquitecto D. Juan B. Crescencio, de tal suerte, que en breve llegó á ser el joven artista más protegido de la corte.

A los diez y ocho años pintó una *Concepción* que envió Crescencio á Roma á su hermano el Cardenal, y estando muy adelantadas las obras del Palacio nuevo del Buen Retiro, le admitió el Conde-Duque de Olivares entre los más sobresalientes artistas de la corte, para decorarlo. Para el salón de Reinos pintó el gran cuadro del *Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz*, con figuras del tamaño del natural, muchas de ellas retratos; lienzo celebrado siempre con gran encmno por cuantos lo vieron, pero que desapareció no hace aún un siglo, sin tenerse noticia alguna de su paradero.

También representó, para la colección de Reyes, al godo Agila.

Obsérvase en las restantes obras de Pereda, no sólo un dominio admirable de la técnica, en la que llega á notarse hasta una influencia directa del estilo de Velázquez en sus primeras épocas, sino un sentido profundamente artístico, al que la supedita en sus superiores concepciones.

No se trata, pues, de un realista puro; existe en él un elemento vigoroso de inspiración, que le hace dar á sus obras mayor interés que el de la sola imitación del exterior existente. En su alegoría del *Sueño de la vida*, de la Academia de San Fernando, hecha para su amigo el Almirante de Castilla, aunque todos aquellos accesorios están admirablemente pintados, su agrupación, su simbolismo, obedece á un hondo pensamiento; en la figura que duerme hay toques verdaderamente velazqueños, pero el alma de aquel hombre es de otro temple que la de los personajes del gran maestro del realismo.



Pereda.—San Jerónimo.—Lienzo núm. 939 del Museo del Prado.

En su admirable *Salvador*, de Capuchinas, la elegancia y majestad supremas de aquella figura sobrehumana, nos da el modelo iconográfico más noblemente sagrado de la persona de Cristo (1), y en todas sus composiciones, hasta en las que parece estudiar sólo accesorios agrupados, nótase una profundidad, una cierta filosofía, que hace patente su meditación al inspirarse en sus asuntos. Mal se aviene esto con la fama de analfabeto que sobre él han echado algunos de sus biógrafos, consignando, sin embargo, que era hombre poseedor de rica biblioteca, placiéndole en extremo las obras literarias, que se hacía leer; pero nada de esto consigna su entusiasta amigo D. Lázaro Díaz del Valle, ni lo deja traslucir siquiera. Es más, casi siempre firmó sus lienzos en forma tan segura y correcta, que cuesta trabajo creer que espíritu tan dispuesto y amante de las letras, no llegara á dominar las primeras. Alguna costumbre ó rasgo humorístico suyo debió quizá producir tan extraña leyenda.

Todas sus obras conocidas acusan un dominio absoluto de los elementos

(1) Dificultades insuperables fotográficas nos han impedido dar una lámina de tan inspirado lienzo.



ANTONIO PEREDA

El sueño de la vida

ACADEMIA DE SAN FERNANDO

del arte para lograr la más armónica compenetración de todos ellos; como dibujante apuró la forma hasta el último detalle; como colorista llega á su mayor riqueza y solidez en las tintas; como compositor es profundo é inspirado; es, en una palabra, un intenso analítico de la forma, un penetrante, como Leonardo de Vinci, como Durero y una de las figuras más gloriosas de la escuela madrileña con este especial acento.

De sus relaciones con sus contemporáneos se habla especialmente por su amistad con el literato D. Lázaro Díaz del Valle, cronista de los Reyes de Castilla y León, á la vez que de los artistas de su tiempo. Buen dibujante y regular poeta, fué amigo de todos los pintores, sus contemporáneos, y sobre ellos escribió unos *Apuntamientos*, desgraciadamente no ha mucho tiempo perdidos, pero que en gran parte conocemos, por lo que de ellos se han aprovechado otros biógrafos posteriores.

Palomino, que disfrutó el manuscrito, copió casi al pie de la letra muchas de sus vidas de los artistas, y aunque dice de él «que por ser tan desaliñado (como no era de la profesión) (1), ha sido menester fundirlo para vaciarlo», Cean asegura que no fué tan completa la fundición, sino más bien la copia. Este también utilizó mucho los *Apuntamientos*, pero hoy nos serían aún muy precisos, por los interesantes detalles que consignaban acerca de la historia de los cuadros de su tiempo, siendo, como decimos, doblemente sensible que casi en nuestros días haya desaparecido tan importante obra, de muchos deseada.

Por todo lo expuesto se comprende que llegaba la plenitud de los tiempos para la escuela de pintura madrileña; todos los maestros últimamente nombrados la sublimaron en competencia; después de ellos sólo faltaba un genio sintético que compendiará tanta labor pasada, y no se hizo esperar ni un momento. El nombre de Velázquez escapa ya á nuestra pluma; pero aún debemos antes consignar el de otro eminentísimo artista, que coadyuvó con todo su genio y añadió un acento más á los esplendores de la pintura en la corte española.

(1) Pág. 348.





Rubens.—Diana cazadora. (Boceto).

IX

RUBENS EN ESPAÑA

Ya hemos dado cuenta del viaje que de joven hizo este insigne artista, hallándose la corte en Valladolid, enviado por el Duque de Mantua, Vicencio Gonzaga, su primer protector, al Rey de España Felipe III, con rico presente de cuadros y varios pliegos importantes.

Encontrábase entonces la pintura española en un momento de descanso ó aparente indecisión, que el futuro gran maestro de Amberes tomó como inevitable ruina; no es, pues, extraño que así lo expresara, calificando con la frase de *increíble insuficiencia y negligencia*, la de los pintores españoles que encontró á su llegada á la corte.

Pero al volver veinticinco años después, enviado también con ciertos despachos por la Infanta gobernadora de los Países Bajos, D.^a Isabel Clara Eugenia, para su sobrino Felipe IV, habían ocurrido, como hemos visto, muchas cosas, aunque no pudo ver todavía el gran artista flamenco, entonces en todo el apogeo de su fama, hasta dónde había de llevar al arte aquel joven pintor del Rey, aquel Velázquez, que se consideraba ya como una esperanza, cumplida tan colmadamente al desarrollar las tendencias que en él germinaban.

Apenas trató á ningún otro pintor de España, de los que tan poca elevada idea seguía teniendo, pero algo encontró en éste, que le interesó en extremo y le hizo comprender sus especiales méritos.

Esta segunda estancia de Rubens entre nosotros fué de grandes resultados para el enriquecimiento en pinturas de la Corona de España y para el desarrollo y mejoramiento del colorido entre nuestros pintores, hasta un

punto que, mucho de lo que en esto adelantaron los últimamente consignados, lo debieron en gran parte al estímulo en ellos producido por los efectos de la paleta del gran colorista flamenco.

Su permanencia en la corte española fué tan larga como aprovechada, pues en el resto del año de 1628, en que llegó, y meses transcurridos hasta el 26 de Abril del siguiente, produjo incalculables obras, que parecen cada vez más acrecentarse, sin dar descanso un solo día, puede decirse, á sus pinceles.

Durante los nueve meses que permaneció con nosotros pintó más de cuarenta lienzos, entre copias y originales; que también quiso estudiar á los grandes maestros cuyas sobresalientes obras lucían decorando las estancias reales.

El Sr. Cruzada Villamil, en su excelente trabajo que tituló *Rubens, diplomático español*, publicado hacia el 1875, nos documentó perfectamente estas visitas del gran artista, y por ello vemos que á Rubens, durante su permanencia en España, le fueron encomendados ciertos trabajos, con que pudiera distraer sus ocios y desarrollar sus geniales iniciativas.

Comenzó por retratar á los Reyes é Infantes, de medio cuerpo, haciendo ecuestre el de Felipe IV, con varias figuras alegóricas, cuadro que se supone sea el que como tal figura en la galería *Gli Offici*, de Florencia. También retrató, según Pacheco, á la señora Infanta de las Descalzas, más cinco ó seis retratos de particulares.

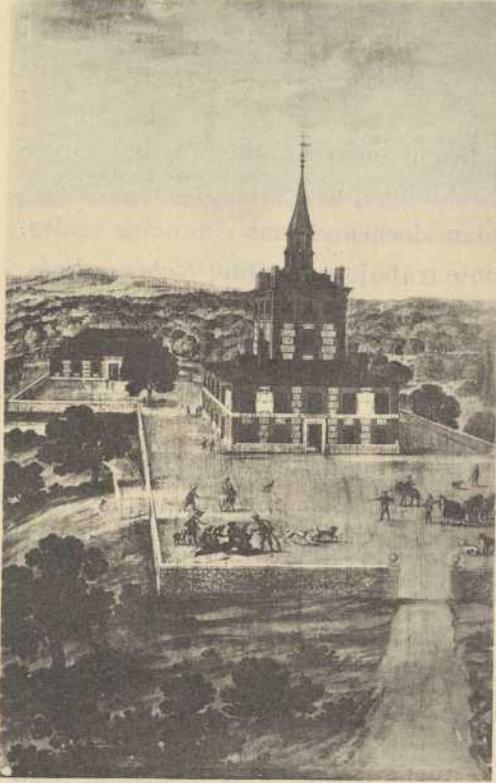
Después de copiar casi todos los Tizianos que habia en los palacios, pintó un Felipe II á caballo y una *Concepción* para su gran admirador D. Diego Mexia; un San Juan Evangelista para D. Juan de Cárdenas, hermano del Duque de Maqueda, y habiendo llegado á formar parte de la galería del Rey la *Adoración de los Reyes*, que perteneció á D. Rodrigo Calderón, la agrandó y retocó, dejándola en el estado que hoy la vemos en el Museo del Prado con el núm. 1.559. También ejecutó el *Martirio de San Andrés*, que se ve en el altar mayor de la Iglesia de este Apóstol, de los Flamencos, mas otras varias obras, que consignan los notadores de su producción entre nosotros.

Pero de lo que ninguno habla es de otros preciosos trabajos que de él quedaron en Madrid, relacionados con la decoración de la célebre Torre de la Parada.

Palomino, copiando seguramente á Diaz del Valle, dice que al levantar el Rey este edificio en El Pardo, gustó de adornarlo de diferentes pinturas de fábulas y monterías, de mano de Rubens, para lo cual se le enviaron á Flandes los lienzos ajustados á los sitios.

Pero de ser esto así, seguramente lo fué realizando en grande los preciosos bocetos que el maestro había concebido y hasta ejecutado entre nosotros, y que debieron volver con los lienzos, quedando en el Alcázar con grandísima estimación, pues figuraron en las piezas más frecuentadas por las personas reales.

Más adelante estos bocetos aparecen vinculados al ducado de Pastrana, por cuyo legado pasaron algunos al Museo del Prado, quedando otros en poder de la Casa de Osuna y el Infantado, siendo muy curioso seguir el hilo de esta historia, para darse cuenta de lo con ellos ocurrido.



Torre de la Parada.—De la colección de vistas de Sitios reales en el Museo Arqueológico Nacional.

No cabe la menor duda, examinándolos, que Rubens ejecutó de su mano los bocetos de aquellos cuadros de asuntos mitológicos, y hasta parece que tocó en los lienzos grandes, realizados por discípulos ú oficiales, no conocidos algunos ni por los críticos flamencos, como consignaremos más adelante. Muchos de aquellos primeros pensamientos, ó quizá todos, los esbozó en pequeñas tablas, que se guardaban en el Alcázar, en el cuarto llamado de las Furias, por las que figuraban en los frescos de su techo, y allí estaban á la muerte de Carlos II.

Individuo de la Junta de Gobierno que constituyó este Rey al morir, lo era el Conde de Benavente, D. Francisco Casimiro Pimentel, sumiller de Corps, gran aficionado á las artes y pintor él también de afición con bastante aprovechamiento.

Este manifestó á la Junta que el Rey le tenía instituido *legatario de todas las alhajas que habia en la pieza llamada de las Furias*, y los demás miembros, respetando el dicho del Conde, prestaron á esto su conformidad y le adjudicaron tales objetos.

No hay que decir que todas aquellas joyas del arte fueron incorporadas al caudal del condado de Benavente, y por sus entronques con las casas de Gandía y el Infantado, llegaron á formar parte del vinculo del estado de Pastrana, en uno de cuyos inventarios aparece la relación exacta de estos preciosos bocetos de Rubens, que siempre se consideraron en la casa como joyas de la mayor estimación, y que por su interés é importancia, merece ser transcripto en toda aquella parte que á ellos se refiere. Dice así:

Partida núm. 37. — Pinturas originales que dejó vinculadas la Excm. Señora Duquesa, abuela, á dicho estado de Pastrana, por su última disposición, y el que no se se ha hecho adjudicacación de ellas, lo que se ejecutará con lo demás que se deba hacer del dicho mayorazgo.

☞ Primeramente dos pinturas en tabla, de vara y cuarta y un dedo de alto, y vara y dos dedos de ancho, con marcos dorados y labrados, originales de Palo Rubens: la una del Centauro que significa «El día» (1), y la otra «La noche cuando inmortalizaron á Aquiles», tasadas cada una en seis mil reales. 12.000 reales vellón.

☞ Otras dos pinturas en tabla, de vara y cuarta de alto y una y media de ancho, con marcos dorados y labrados, originales de dicho Palo Rubens, que la una representa «El combate de Héctor y Ulises», y la otra á «Júpiter y Vulcano entregando las armas de Venus», tasadas cada una en nueve mil reales. 18.000 reales vellón.

Otras dos pinturas en tabla, de vara y cuarta de alto, y vara y tres cuartas de ancho, que representa: la una, «El robo de Elena» (2), y la otra, «Ulises quando descubrió entre las damas á Aquiles» (3), tasada cada una en doce mil reales vellón (no dice de Rubens, pero por los asuntos y su ejecución así lo parece). 24.000 reales.

☞ Otras dos pinturas en tabla, de vara y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, con marcos dorados, originales de dicho Rubens, que representan «Dos asuntos de Mucio Excebola», tasadas cada una en ocho mil reales. 16.000 reales vellón.

☞ Otra pintura en tabla, de vara y cuarta de alto y vara y dos tercias de ancho, con marco dorado, que representa «La destrucción por el Angel del Exercito de Senaquerib» (4), original del mismo Rubens, tasada en quince mil reales. 15.000 reales vellón.

☞ Otra pintura en tabla, de vara y media de alto y dos de ancho, con marco dorado y labrado, que representa «La familia de dicho Pablo Rubens», original del mismo, en treinta mil reales (5) 30.000 reales vellón.

Otra también en tabla, de vara y media de alto y poco más de vara de ancho, con marco dorado y labrado, que representa «A Moisés y al pueblo de Dios cuando cogía el maná», colocado en una orla de flores, de mano de Bruglieus, en 14.000 reales vellón.

☞ Otra pintura en tabla, de tres cuartas de alto y poco más de vara de ancho, con marco dorado y labrado, que representa «Quando el Angel trajo el pan y vino al Profeta Elias», original de dicho Pablo Rubens, en tres mil reales. 3.000 reales vellón.

(1) Más bien la educación de Aquiles.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(2) Museo del Prado.—Leg. Past.—Este y el anterior son soberbios cartones para tapices.

(3) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(4) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(5) Repetición del hoy llamado *Jardín del Amor*.—Museo del Prado, núm. 1.611.—Existe otro en el Museo de Dresde, y en el de Viena una magnífica copia hecha por Van Baleu. Del de Pastrana desconocemos hoy su paradero, pues entró en los que formaron el legado del Duque del Infantado á una renombrada Comunidad religiosa. Hace algún tiempo podía verse en el convento-colegio de Chamartín de la Rosa.

☞ Otra pintura en lienzo de «Nuestra Señora con el niño durmiendo», de dicho Rubens, de tres cuartas de alto y dos de ancho, con marco labrado, tasada en mil quinientos reales. 1.500 reales vellón.

Otra pintura en lienzo, de vara y tercia de alto y poco más de vara de ancho, con marco dorado y labrado, original de Antonio Wandit, que representa «La caridad», en seis mil reales. 6.000 reales vellón.

Otro lienzo, de poco más de vara de alto y dos varas y media de largo, con marco dorado y labrado, que representa á «Cupido durmiendo, con Flora y Vulcano», original de Pablo Wandit, en. 9.000 reales vellón.

Un retrato de «Una señora con las manos cruzadas y una rosa en una de ellas», de vara y cuarta de alto y vara de ancho, con marco labrado y dorado, original de Antonio Wandit, en. 3.500 reales vellón.

Otras dos pinturas en lienzo, de vara de alto y vara y tercia de ancho, con marcos labrados y dorados, que representan «Las dos diversiones de las bodas flamencas», pintadas al gusto de David Teniers, tasadas en seis mil reales cada una. 12.000 reales vellón.

Otra pintura en tabla, de tres cuartas de alto y vara de ancho, con marco dorado y labrado, que representa «Un estudio de Pintor», original de Bruglus, en. 8.000 reales vellón.

Una lámina, de tres cuartas de alto y vara y tres dedos de ancho, con marco labrado y dorado, que representa «El descanso de la huida de Nuestra Señora á Egipto»; el país es original de Bruglus y las figuras de Antonio Wandit, en. . . 3.000 reales vellón.



Rubens.—Apolo y Jacinto.—Museo del Prado.
Legado Pastrana.

Otra pintura, compañera de la antecedente, en tabla, del mismo tamaño con corta diferencia, que representa á «Unos pasajeros dando limosna»; el país es original de Bruglus, y las figuras originales de Bermas, en. 3.000 reales vellón.

☞ Otras seis pinturas en tabla, con cristales, de á tercia en quadro, con medias cañas labradas y doradas, originales de Pablo Rubens, que representan: 1.^a «Adi-

meon y Diana». 2.^a «Daphne y el Sático». 3.^a «Apolo y Daphne convertida en Laurel». 4.^a «Quando se remontó en el carro de Apolo Faetonte». 5.^a «Carro y Faetonte precipitado». 6.^a «Jasón con el Bellocino de Oro», tasadas á mil veinte reales cada una. 6.000 reales vellón.

Otras quatro tablas con cristales, de una tercia menos dos dedos de alto

y nueve dedos de ancho, con medias cañas labradas y doradas, que significan: 1.^a «La noche». 2.^a «La aurora». 3.^a «El día». 4.^a «La tarde», tasadas á ochocientos cuarenta reales cada una, y todas en (no dice autor, pero supongo será Rubens) (?). 3.260 reales vellón.

☞ Otras siete tablas, que tienen de alto una tercia menos un dedo y de ancho tercia y tres dedos, con cristales y medias cañas labradas y doradas, originales de Pablo Rubens, que representan: 1.^a «A Juno». 2.^a «Galatea» (1). 3.^a «Juegos olímpicos». 4.^a «Plutón y Proserpina» (2). 5.^a «Hércules en el carro de Plutón». 6.^a «Hércules quando mató al cançervero» (3). 7.^a «Hércules con su perro», tasado á 1.020 reales cada una, y todas 7.140 reales vellón.

☞ Otra pintura en tabla, de una tercia menos un dedo de alto y ocho dedos de ancho, con cristal, media caña labrada y dorada, original de Pablo Rubens, que representa el «Gigante Blifemo» (4), en. . . . 515 reales vellón.

☞ Otras seis pinturas en tabla, de siete dedos en quadro, con cristales y medias cañas labradas y doradas, originales de Pablo Rubens, que representan: 1.^a «A Narciso». 2.^a «Io». 3.^a «Cupido» (5). 4.^a «Apolo y Factonte» (6). 5.^a «El Robo de Andrómeda». 6.^a «El destierro de la Noche» (7), tasadas á trescientos quince reales cada una, y todas en. . . . 1.890 reales vellón.



Rubens: Angeles ahuyentando á los arpas.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.
Destierro de la noche, según la relación.

☞ Otras dos tablas, de diez dedos de alto y ocho de ancho, con cristales y medias cañas labradas y doradas, originales de Pablo Rubens, que representan: 1.^a «Robo de Europa por Júpiter transformado en toro» (8). 2.^a «Daianira por el centauro Nisias» (9), á quinientos trece reales cada una, que hacen. 1.030 reales vellón.

☞ Otras nueve pinturas en tabla, de tercia menos dos dedos de alto y

- (1) Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (2) Núm. 136 del Catálogo de Osuna (1896).
- (3) Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (4) Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (5) Colección de D. Guillermo Osma.
- (6) Más bien Apolo y Jacinto.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (7) Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (8) Museo del Prado.—Legado Pastrana.
- (9) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

tercia y cinco dedos de ancho, con cristales y medias cañas doradas, originales de Pablo Rubens, que representan: 1.^ª «Penélope y Telémaco matando á Cirze». 2.^ª «Júpiter y Juno» (1). 3.^ª «El robo de Proserpina por Plutón» (2). 4.^ª «El robo de Dayanira por el centauro Nisias». 5.^ª «El triunfo de Sileno». 6.^ª «Los gigantes cuando quisieron escalar el cielo» (3). 7.^ª «Cuando Carmo y su mujer se echaban las piedras» (4). 8.^ª «Disputa de Apolo y el centauro Nisias» (5). 9.^ª «Galatea y Apolo moribunda en sus brazos», tasadas á mil doscientos quince reales cada una, y todas en. 10.935 reales vellón.

☞ Otra tabla de terciá y un dedo de alto y media vara y tres dedos de ancho con cristal y media caña dorada, que representan «Diana y Endimeon (6),» originales de dicho Rubens, y otra que representa á «Yo registrando á Narciso» (7), tasada en. 1.015 reales vellón.



Rubens: Deucali6n y Pirra arrojando tras sí las piedras que se convierten en hombres.
Museo del Prado.—Legado Pastrana.

☞ Otra pintura en tabla, de terciá menos dos dedos de alto y terciá de ancho con cristal y media caña dorada, original de dicho Pablo Rubens, que representa á «Venus quando se form6 de la espuma del mar», en 1.215 reales vell6n.

☞ Otra pintura en tabla, de terciá mas dos dedos de alto y terciá menos tres dedos de ancho, con cristal y media caña dorada, original del mismo Rubens, que representa á «Siquis y Cupido», en. . . 1.015 reales vell6n.

(1) Colecci6n del Sr. Osma.

(2) Núm. 134 del Cat6logo de Osuna.

(3) Núm. 281 del Cat6logo de Osuna.

(4) M6s bien Deucali6n y Pirra.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(5) Colecci6n del Sr. Osma.

(6) Debe ser Vertumio y Pomona.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(7) Debe ser Venus encontrando dormido á Adonis.—Núm. 135 del Cat6logo de Osuna.

☞ Otra pintura en tabla, de tercia menos dos dedos de alto y quarta menos un dedo de ancho, con cristal y media caña dorada, original de dicho Rubens, que representa á «Andrómeda y Perseo» (1), en. . . 515 reales vellón.

☞ Otra tabla, de tercia de alto y dos tercios y un dedo de ancho, con cristal y media caña dorada, original del mismo Rubens, que representa una «Cacería de ciervos por Diana» (2), tasada en. 1.640 reales vellón.

☞ Otras dos pinturas en tabla, de tercia menos un dedo de alto y media vara de anchó, con cristales y media caña dorada, originales del mismo Pablo Rubens, que representa la 1.^a, «Apolo quando mató la serpiente» (3); 2.^a, «Quando Mercurio mató al pastor Argos», á mil quinientos reales cada una, y las dos en. 3.000 reales vellón.



Rubens: Vertumio y Pomona.—Museo del Prado.—Legado Pastrana.

☞ Otras dos pinturas de cartón, de media vara de alto y dos tercias menos un dedo de ancho, con cristales y medias cañas doradas, originales del mismo Rubens, que representan, 1.^a, la «Muerte de Pandora con todos sus descendientes» (4); 2.^a, los «Sabios de la escuela de Atenas» (5), tasadas en tres mil cincuenta reales cada una que las dos componen. 6.100 reales vellón.

Dos países en cobre, de tercia menos dos dedos de alto y tercia y tres dedos de ancho, con sus cristales y medias cañas doradas, que representan, la una el «Invierno», y la otra la «Primavera», y son del gusto de Bruglus, á quinientos quince reales cada uno, que los dos hacen. 1.030 reales vellón.

(1) Núm. 138 del Catálogo de Osuna.

(2) Núm. 134 del Catálogo de Osuna.—V. la cabecera del capítulo.

(3) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(4) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(5) Museo del Prado.—Legado Pastrana.

Existen además en el Museo del Prado: «Atlas», «Prometeo bajando con el fuego», «Polifemo tirando piedras á Ulises», y en poder del Sr. Osma otro de Icaro con las alas desechas precipitándose.

Un quadro de Nuestra Señora, de medio cuerpo, con el Niño en los brazos, y en la mano tiene la Virgen dos guindas, y á los lados dos ángeles con frutas, original de Antonio Wandit; tiene vara y tercia y tres dedos en cuadro, con marco dorado y labrado, tasado en. 9.000 reales vellón.

Dos flores, de tres cuartas y media de alto y tres cuartas menos tres dedos

de ancho, con medias cañas doradas, originales de Margarita Cafeé, á quinientos veinte reales cada uno, hacen. 1.040 reales vellón.

Otro florero, de tres cuartas y tres dedos de ancho, con media caña dorada, de mano de dicha Margarita Cafeé, en. 520 reales vellón.

Una copa llena de flores pintada en tabla, con media caña dorada, de dos tercias de alto y media vara de ancho, de mano de Bruglus, en. 1.020 reales vellón.

☞ Otra pintura en tabla, sin marco, compañera de la Venus, que representa á. original de Pablo Rubens, tasada en. 1.000 reales vellón.

«Un San Guillermo, Duque de Aquitania», de mano de Jacinto Corrado, de cerca

de tres cuartas de alto y dos de ancho, tasado en. 300 reales vellón.

«Un San Francisco», de mano de Josef Rivera, muy mal tratado, con media caña dorada y el baño en blanco, de dos varas de alto y una y media de ancho, en. 300 reales vellón.

«Una imagen de San Pedro Alcántara confesando á Santa Teresa», de tres cuartas de alto, de talla, y una urna de nogal, con medio punto, con sus pilastras y pie de cabra, de una vara de alto y tercia de fondo, por tres cuartas y media de ancho, con tres cristales, tasada en. 1.400 reales vellón.

«Un San Antonio con el Niño Jesús en los brazos», de talla, de Nápoles, de vara de alto, con su peana dorada, y se expresa fué cautivo, tasada en. 800 reales vellón.

Prevención.—Se previene que la pintura de Nuestra Señora de los Dolo-



Rubens: Atlante sosteniendo el Mundo.—Museo del Prado.
Legado Pastrana.

res, de Guadalaxara, también la dejó vinculada dicha excelentísima señora, pero no se realizó ni tasó con las demás por reducirse á un dibujo de lápiz en papel, con marco de media caña dorado, con su cristal, la qual podrá valer sesenta reales poco más ó menos 255.920 reales vellón.

Como se ve por la anterior relación, á pesar de sus inexactitudes de redacción, fáciles de subsanar, el número de bocetos fué de cuarenta y cuatro, muchos de ellos correspondiendo perfectamente á los grandes cuadros que hoy figuran en el Museo del Prado, y á otros perdidos, siendo de notar el efecto admirable que ofrecerían aquellas estancias, en que un día se vieron colocados, y que por sus dimensiones resultarían verdaderamente tapizadas por los más ricos paramentos imaginables.

Seguramente estos cuadros no fueron ejecutados en España, como dice Palomino, al menos todos; pero gracias á ellos, conocemos una serie de nombres de ayudantes del maestro, admirablemente connaturalizados con su estilo, hasta el punto de ser muy difícil decidir si algunos de ellos no son completamente de su mano: bien podemos decir con Langton-Douglas «que en ellos supo Rubens comuni-

car á sus discípulos algo de su maravillosa destreza en el empleo de los materiales de la pintura», como expresa refiriéndose á otras obras suyas (1).

La mayor parte de los cuadros correspondientes á estos bocetos fueron ejecutados en grande, según Díaz del Valle, en Flandes, para decorar los salones de la Torre de la Parada, conservándose memoria cierta de que allí llegaron á lucir los de *La derrota de los Titanes* (núm. 1.387 del Museo del Prado, llamado en la Relación *La conquista de los gigantes*), firmado por Jacob-Peter Gowi, pintor del que no se tiene más noticia sino el haber ejecutado este cuadro, según el boceto de Rubens, asimismo que el de *Hipome-*



Rubens: Prometeo bajando con el fuego del cielo. — Museo del Prado.—Legado Pastrana.

(1) *Les Arts*, 1905, pág. 3.

nes y Atalanta (núm. 1.387 del Museo del Prado), y el de la *Caida de Icaro* (núm. 1.389 del mismo Museo), cuyos tres grandes lienzos aparecen en los inventarios de los de la Torre de la Parada.

Asimismo, provienen de ella el de los *Lapitas y Centauros* (núm. 1.579 del Museo del Prado); *El rapto de Proserpina* (núm. 1.580 del idem id.); *El banquete de Teseo* (núm. 1.581 del idem id.); *El Orfeo y Euridice* (núm. 1.588 del idem id.); *El Mercurio y Argos* (núm. 1.594 del idem id.); *El dios Saturno devorando á sus hijos* (núm. 1.599); *Ganimedes arrebatado por Júpiter* (número 1.600) en que hay que admitir la intervención, á veces total, de la mano del maestro en su factura. También fueron allí colocados los dos famosos de *Heráclito llorando* y *Demócrito riendo*, ejecutados en Valladolid para el Duque de Lerma, cuando su primera estancia, que figuran después siempre al lado de los otros, aunque con notable diferencia de estilo, pues bien se ve en ellos ser obras de la juventud del maestro.

También figura hoy en el Museo del Prado el *Reconocimiento de Aquiles por Ulises*, ejecutado por un discípulo de Rubens, pero *enteramente retocado y concluido* por él en 1618, asunto que hemos visto figurar en la Relación de los de Pastrana, y que hoy se guarda con el otro en el mismo Museo del Prado, pero de composición muy distinta.

A Jean Cossiers el tocó ejecutar *Prometeo bajando con el fuego del cielo* (número 1.296 del Museo del Prado), y el *Narciso contemplándose en la fuente* (núm. 1.297). A Van Reyn el de las *Bodas de Tetis y Peleo* (núm. 1.546 del Museo del Prado). Erasmus Quellyn tradujo á mayor tamaño los bocetos del maestro, que representaban el *Rapto de Europa* (núm. 1.538 del Museo del Prado); *Baco y Ariadna* (número 1.539); *La muerte de Euridice* (núm. 1.540), y *Jasón con el Bellocino de Oro* (núm. 1.541); éstos dos figuraron en la Torre famosa, ejecutando también el *Amor sobre un delfin* (núm. 1.542), y los *Dos ángeles ahuyentando á los espíritus malignos* (núm. 1.543), que hemos dado como *El destierro de la Noche*. Un Van Ayck pintó la *Caida de Faetón* (núm. 1.150).

Sin autor determinado aparecen aún en el Museo del Prado los de *Cadmo y Minerva* (núm. 1.641), y *Apolo persiguiendo á Dafne* (núm. 1.642); *Apolo vencedor de Marsias* (núm. 1.636), provenientes todos de la misma Torre. Cuánta fuera la suntuosidad de ésta se comprende al considerar que apenas quedarían muros libres después de pender de ellos tan suntuosos lienzos, notables todos por la brillantez de su colorido y valentía de su composición.

Pero aún queda algo que consignar respecto á la labor de Rubens entre nosotros, ó para nosotros, pues habiendo ocurrido á la Infanta gobernadora de los Países Bajos, D.^a Isabel Clara Eugenia, enviar unos tapices para las Descalzas Reales con asuntos relativos á la *Adoración y Triunfo del Santísimo Sacramento y de la Iglesia*, encomendó á Rubens le hiciera los bocetos ó cartones, concibiendo entonces y ejecutando por su mano aquellas maravi-

llosas composiciones, que podemos ver hoy también en el Museo del Prado, de las ocho tablas núms. 1.616 al 1.623, en que no se sabe qué admirar más, si la grandiosidad de su composición ó el prodigioso alarde de ciencia del color, produciendo los efectos más admirables. Por ellos se ejecutaron después los grandes lienzos que sirvieron de cartones para los tapices, distribuidos hoy por varias galerías, algunos de ellos en la del Duque de Westminster (1), que se debieron de pintar hacia el año de 1615, tres antes de la venida del maestro á España.

Quizá los trajera él con los tapices, únicos ejemplares que por ellos se tejieron y que hoy se guardan en el convento de las Descalzas, luciéndose el día del Viernes Santo; y tanto debieron de agradar al Rey Felipe IV, que pidió á la Infanta, su tía, le enviara seis de los grandes cartones, que regaló después al Conde Duque de Olivares, con los que decoró la iglesia del convento de Dominicos de Loeches, quedando el Rey con los preciosos bocetos (2). Éstos se distribuyeron en varios Palacios reales, y de ellos fueron trasladados al Museo del Prado.

La abundancia de obras de Rubens fué grandísima, como vemos, entre nosotros; basta consignar que solamente en el Alcázar Real los inventarios arrojan el crecido número de *sesenta y dos* cuadros de tan insigne maestro, que estaban repartidos por las más suntuosas estancias del Palacio, sabiéndose, por ejemplo, que la *Danza de lugareños* (núm. 1.612 del Museo del Prado) estaba en el comedor de verano; que el *Jardín del amor* (núm. 1.611) lucía en el dormitorio del Rey; que el hermoso lienzo de *Andrómeda y Perseo* (número 1.584) adornó el gran salón de los espejos; que el admirable del *Juicio de París* (núm. 1.590), aparece tan sólo en el estudio de D. Andrés de la Calleja, pudiéndose conocer también las varias colocaciones del *Acto religioso de Rodolfo I* (núm. 1.566), *San Jorge á caballo* (núm. 1.565), el *Apostolado*, no siendo tan fácil la determinación del lugar de *La Via Láctea* y algunos otros menos importantes.

Repasando, después de conocer estos antecedentes, el catálogo del Museo del Prado, podemos asegurar que nada tiene de exagerada aquella larguísima lista de cuadros del insigne maestro, que publica (del número 1.558 al 1.623); antes al contrario, aún no consigna todos los de su pincel que guarda, tesoro riquísimo digno del mayor aprecio, en ningún otro lugar reunido.

Y para que fuera aún más valioso, joyas tales contiene, que podemos decir poseemos las producciones más acabadas y en que en más altos grados se manifestó el genio de Amberes, pues las *Tres Gracias* (núm. 1.591), el *Juicio de París* (núm. 1.590) y la *Andrómeda y Perseo* (núm. 1.584), pueden llamarse, sin que nadie lo contradiga, las tres obras más sobresalientes de su pin-

(1) V. *Les Arts.*, 1905, pág. 3.

(2) V. *L'Œuvre de P. P. Rubens*, por M. Max Rooses, t. I.

cel fecundo. Hymans ha llamado al *Juicio de París* el canto del cisne de su autor (1), y como obra en que derramó todo el gran caudal de su experiencia y maestría, á la par que la más vigorosa inspiración, llega á tanto, que hasta el asunto fué concebido á la manera helénica y dispuesto con la sencillez y vigor de un verdadero clásico. Nunca el mitologismo ovidiano de Rubens se acercó tanto al ideal helénico, y si Apeles humanizó á los dioses sin empequeñecerlos, seguramente los vería como en este lienzo nos los presenta el gran maestro: llevado á la escultura, pudiera darnos un clásico relieve, y reducido más, nos serviría para un precioso camafeo. La *Andrómeda y Perseo* es su codicilo inconcluso; la muerte le impidió imprimirle los últimos acentos, y el vigoroso pincel de Jordaens dulcificó sus toques para acabar aquella inspiración, digna de ser en todo realizada.

Afortunados debemos, pues, creernos al poseer tan insuperables muestras del ingenio de tan gran maestro.

Con esto, la preparación para la plenitud de la pintura cortesana española había llegado ya á proporcionar todos los elementos necesarios para ello; nada quedaba por hacer ni ensayar, y el avance que le estaba encomendado había adquirido todo su empuje con el vigor impreso por propios y extraños. De aquí que el momento de la síntesis hubiese llegado, y como en la historia todo ocurre cuando debe, y parar su marcha es imposible, al tiempo que maduraban todos los medios disponibles, ya los iba utilizando y aunando, con vigoroso carácter personal, el genio que, sin pérdida de momento, debemos estudiar.

(1) V. *Gazete des Beaux Arts.*, 1894, pág. 80.





Velázquez: Los borrachos (mitad superior.)

X

VELAZQUEZ

(PRIMERA EPOCA) (1)

En 6 de Junio de 1599 era bautizado en la parroquia de San Pedro de Sevilla un niño, al que sus padres, D. Juan Rodríguez de Silva y D.^a Jerónima Velázquez, pusieron por nombre Diego, y que venía al mundo para cumplir una altísima misión en el campo del arte.

De sus precedentes de familia no se deduce que proviniera elaborándose en ella esta determinación estética, pues sus padres eran unos acomodados señores, oriundos de otros Silvas portugueses, establecidos éstos en Sevilla, después de padecer grandes quebrantos por los hechos políticos acaecidos en su patria, al finalizar la dinastía á que habían servido en altas dignidades.

Trataron aquellos linajudos señores de dar á su hijo una esmerada educación literaria, propia de su alcurnia, para lo que comenzó á estudiar latín y filosofía, pero su inclinación natural le llevaba más á ilustrar con infantiles rasgos las márgenes de sus libros, que á procurar asimilarse su contenido: porque la vocación de Velázquez se reveló en él desde los primeros años,

(1) Para la bibliografía sobre Velázquez véase, como la más completa, la publicada por el Sr. D. José R. Mélida en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1899, págs. 278, 335 y 489, que terminó con lo que pudiéramos llamar la corona poética del insigne artista.

Después se han dado á luz trabajos tan interesantes como los de D. Luis de Corral en su obra sobre *D. Diego del Corral y Arellano*; el del Sr. Beruete sobre la *Venus del Espejo*, en el primer número de *Cultura Española*; el recientísimo del Sr. Mélida, *Un recibo de Velázquez*, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de este año (pág. 173), más otros á que tendremos que referirnos, y cuanto se ha publicado sobre el tan discutido retrato de Felipe IV, adquirido por el Museo de Boston.

comenzando por imponerse á sí mismo las largas tareas procedentes para llegar al dominio del difícil arte, al que se sentía tan inclinado.

Desde el primer momento se le ve seguir con paso firme la senda que había de conducirle á la cúspide por él entrevista, con tal decisión y confianza en su destino, que ni titubea ni desmaya; y así como Aquiles se educó para héroe, é Isabel de Castilla para Reina, Velázquez pasó los primeros años de su vida dedicado á la preparación necesaria para alcanzar la maestría de pintor á que aspiraba.

Así, sus padres no contrariaron tan decidida vocación, por lo que lo pusieron en la academia de Herrera el Viejo, que era entonces el más acreditado maestro en Sevilla (1).

Herrera era el verdadero precursor del naturalismo en su patria y un valentísimo pintor, cuyas gallardías del pincel impresionaban más principalmente á sus discípulos, admiradores de tal desenfado y de tantos efectos por éste conseguido.

Velázquez experimentó, con la sensibilidad propia de los tiernos años, los efectos de tal manera de pintar, aceptándola como la única conducente á los mayores resultados, á la magia más expresiva, de modo tan incondicional, que nunca desistió de ella, debiendo por esto á Herrera, sin darse completa cuenta de ello, aquel primer fuerte impulso, que había de vigorizarlo para la ejecución de sus obras, por toda su existencia.

Pero aquel vigoroso impulso era quizá demasiado brutal en sí y más para una exquisita naturaleza que después tuvo la facultad suprema de ponderar todas las mayores fuerzas estéticas, de disciplinar todas las potencias, en otros desatentadas, y así las genialidades de Herrera, en todo demasiado duro y terrible, se hicieron insoportables para él y sus demás condiscípulos, viéndose obligados los padres de Velázquez á separarlo, á los doce años de su edad, de tan duro maestro, aunque ya llevaba en sí todo el vigor y energías necesarias para patentizar que el genio del arte cosa fuerte es, y que en él los débiles naufragan.

Ocurrían entonces, sin duda, en el hogar paterno de Velázquez sucesos importantes: quizá era ya huérfano de madre; quizá su padre se disponía á contraer otras nupcias; ello es que éste cumplió del modo más absoluto su decisión de alejarlo de su casa, en los términos que de imperecedera manera lo patentiza el curiosísimo documento público que vamos á tener el gusto de dar á la luz por vez primera, gracias á la fortuna y generosidad supremas del feliz rebuscador de los Archivos sevillanos Dr. D. Adolfo Rodríguez y Jurado, que por ello se hace digno, no sólo de la expresión de nuestra gratitud, sino de la de todos los que se interesan por el inmortal artista. Dice así el documento:

(1) V. la obra *La Pintura en Sevilla*. Las cuatro academias, pág. 53.

«Sepan cuantos esta carta vieren, cómo yo, Juan Rodríguez, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Vicente, como padre legítimo y administrador que soy de la persona y bienes de Diego Velázquez, mi hijo, de edad de doce años, poco más ó menos, que está constituido debajo de mi dominio paternal, otorgo y conozco que lo pongo á deprender el arte de pintura con vos, Francisco Pacheco, maestro de dicho arte y vecino de esta dicha ciudad, en la collación de San Miguel, por tiempo y espacio de seis años cumplidos, primeros siguientes que empezaron á correr desde el primero del mes de Diciembre del año que pasó de mil seiscientos diez, para que en todo este dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dijereis y mandareis que le sea honesto y posible de hacer, y vos le enseñéis el dicho vuestro arte, bien y cumplidamente, según y como vos lo sabéis, sin encubrir de él cosa alguna, no quedando por el dicho mi hijo de lo deprender y no quedando por vos de se lo enseñar, y en todo el dicho tiempo le hayáis de dar de comer y beber y vestir y calzar, casa y cama en que éste duerma sano y enfermo, y curarle de las enfermedades que tuviere como no pasen de quince días, porque si más fuere yo lo tengo de curar á mi costa; y en fin del dicho tiempo le hayáis de dar un vestido, que se entiende calzón, ropilla y ferreruelo de paño de la tierra, y medias y zapatos, y dos camisas con sus cuellos, y un jubón y un sombrero, y pretina, todo ello nuevo, cortado y cosido á vuestra costa, y donde en este dicho tiempo el dicho mi hijo viere y supiere vuestro aprovechamiento y utilidad, me obligo que os lo llegara y que vuestro daño que os lo apartara, y si apartar no pudiese os dará noticia de ello para que lo remediéis, y los días que os dejare de servir por enfermedad ó ausencia, me obligo y al dicho mi hijo que os lo desquitara en adelante, cumplido el dicho tiempo, días por días y tiempo por tiempo; y si alguna cosa os hiciere menos de vuestro poder y casa á sabiendas, yo me obligo de os lo pagar por mi persona y bienes, según que el derecho manda, y si de vuestro poder y casa se os fuere ó ausentare, yo me obligo de lo traer de donde quiera que estuviere, sabiendo yo donde esté; y á mayor abundamiento os doy poder cumplido para que lo traigáis donde quiera que estuviere, y cualquier Juez ante quien lo pidiéredes os pueda dar y de su mandamiento registrado de apremio con sólo vuestro juramento y declaración, ó de quien vuestra causa hubiere, sin otra prueba alguna de que os relevo; y en esta manera y según dicho es, me obligo, y al dicho mi hijo, á que no se apartara en manera alguna de este dicho concierto durante el dicho tiempo; y vos el dicho maestro que no lo podáis dejar por ninguna causa que sea sopena de cinco mil maravedís, que la parte de nos que contra ello fuere dé y pague á la obediente que por ello estuviere y lo hubiere por firme, con más las costas, daños y menoscabos que sobre ello se le recrecieren y la dicha pena, pagada ó no, que esta escritura valga como en ella se contiene. Y yo el dicho Francisco Pacheco, que presente soy á lo contenido en esta escritura, habiéndola oído y entendido toda ella de *verbo ad verbum* por el presente escribano público, otorgo y conozco que la acepto en todo y por todo como en ella se contiene y recibo por aprendiz al dicho menor de vos el dicho su padre por el dicho tiempo y precios y condiciones que en esta escritura está declarado, y me obligo á la paga de todo ello, según y como por ella quedo obligado, sin faltar cosa alguna. Y para cura, paga y cumplimiento de lo que dicho es, ambas partes damos

poder cumplido á las Justicias de Su Majestad, para que por todo rigor de derecho y vía ejecutiva, y en otra manera como por sentencia definitiva pasada en cosa juzgada, nos compelan y apremien á lo ansi pagar y cumplir como dicho es, y renunciarnos cualquier leyes y derechos de nuestro favor y la general del derecho, y obligarnos nuestras personas y bienes, y de cada uno de nos habidos y por haber; fecha la carta en Sevilla de otorgamiento del dicho Juan Rodríguez, á diecisiete dias del mes de Septiembre de mil seiscientos once años; y el dicho otorgante, que yo el presente secretario público doy fe que conozco, lo firmo de su nombre, siendo testigos Melchor de Morales y Miguel del Valle, escribanos de Sevilla. — Juan Rodríguez. — Miguel del Valle, s.º de Sevilla. — Melchor de Morales, escribano de Sevilla. Pedro del Carpio, escribano público de Sevilla. — Y de otorgamiento del dicho Francisco Pacheco, en veintisiete de Septiembre de mil seiscientos once años, y lo firmo de su nombre, al cual doy fe que conozco, siendo testigos los dichos escribanos de Sevilla. — Francisco Pacheco. — Miguel del Valle, escribano de Sevilla. — Melchor de Morales, escribano de Sevilla. — Pedro del Carpio, escribano público de Sevilla.»

La lectura de tan curioso papel sugiere al ánimo varias consideraciones dignas de ser notadas: á más de la dureza de su contexto, más propia de un contrato de esclavitud que de la ternura con que todo padre debe tratar á sus hijos, bien se ve por ello que no estaba del todo fuera de las costumbres de aquel tiempo, cuando tan solemnemente se autorizaba. El niño Diego era entregado á la edad de doce años á la autoridad y cuidado perpetuo de Pacheco, al que trasladaba todo su poder paterno por término de seis años, para que al llegar á los diez y ocho se encontrara ya con oficio ó profesión con que valerse por cuenta propia, sin tener que ocuparse de él para nada. Francisco Pacheco se obligaba á enseñarle lo que debiera saber y retenerle en su casa hasta por fuerza de justicia; y gracias que en este caso el aprendiz llegó pronto á valer más que el maestro, que en el contrario, ni todos los jueces y escribanos del reino hubieran podido obligarle á ser consumado artista. La historia no vuelve á citar para nada al padre de Diego, y por lo que se ve hace bien en ello; es más, hasta su propio hijo no quiere que se immortalice su apellido, y usa desde entonces el de su madre amada, que con su genio poderoso hace imperecedero.

De la academia de Herrera pasó nuestro joven artista á la de Pacheco, el polo opuesto á la que dejaba, su antítesis completa, pero á la que iba con su espíritu tan templado, que había de producir en él un estado de latente protesta, no expresada francamente, pero sí en la forma que podía hacerlo un principiante que, por otro lado, comenzaba á sentirse halagado al reconocerse en sus obras un algo muy interesante por lo nuevo, que se separaban tanto de los ideales reconocidos como insuperables en sus dias.

La academia de Pacheco era el cenáculo donde en Sevilla se adoraba más ferviente al renacimiento neo-clásico en las artes; lo propio en la poesía que en la erudición, en la pintura que en la cultura, nada podía suponer-

se allí más perfecto que lo escrito por los clásicos ó lo ejecutado por los italianos, cuyo nombre llenaban entonces el mundo. El humanismo en las letras y el neo-clasicismo en las artes eran los dogmas á que se rendía fervoroso culto en aquella *cárcel dorada del arte*, según la frase de Palomino, cárcel dorada de la que el genial aprendiz tenía que protestar desde el fondo de su alma.

El tío de Pacheco, el canónigo D. Francisco, del mismo apellido, era consumado poeta latino, que emulaba á Horacio con sus exámetros; el divino Herrera trataba de alcanzar el renombre de Pindaro cristiano; Rodrigo Caro desenterraba la Hispalis pagana, la ciudad del César y la Itálica famosa; el Duque de Alcalá adornaba su casa oriental con los mármoles romanos, y con todos estos contertulios de la academia de Pacheco estaba el joven Velázquez en familiar consorcio, y este era el ambiente que le rodeaba y del que tenía que protestar con sus pinceles.

No es posible tildar de ignorante del clasicismo y humanismo literario á Velázquez, habiéndose criado en tan íntimo contacto con todo ello; más bien podemos decir que lo aborrecía, y gracias que el amor vino á dulcificar todas aquellas asperezas, pues tal ocurrió, que el maestro Pacheco «movido—como él mismo dice—de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio», le casó con su hija única Juana cuando tenía apenas diez y nueve años.

Pero no iban dirigidos sus pasos, como decimos, por el camino que señalaba Pacheco como el más conducente á la cima del arte; y sin embargo, el discípulo convencía al maestro objetándole con el más contrario ejemplo; porque el joven artista presentaba como prueba de su tesis aquellos estudios que hacía directamente del natural, de «un aldeanillo que le servía de modelo en diversas acciones y posturas; ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna» hechos sobre papel azul, al carbón y con realces, «con que granjeó la certeza en el retratar». Hay que observar que por entonces comenzó Pacheco una magna obra, que había de resultar la más importante suya, para la cual se exigían muy contrarias condiciones y las más opuestas ideas estéticas que las del clasicismo é idealización que tanto le preocupaban; pues al intentar hacer la gran galería de retratos dibujados de sus ilustres contemporáneos, muchos de ellos contertulios de su casa, sin



Velázquez: Retrato de D.^a Juana Pacheco, mujer del autor. — Lienzo núm. 1.083 del Museo del Prado.

duda debía ver en el sistema de su discípulo las grandes ventajas, para que sus trazos adquirieran la gran individualidad requerida en estas vivas imágenes, de modo tan notable á veces, que el que estos renglones escribe ha llegado á sospechar en algunas más la mano firme y fiel interpretadora del natural del yerno, que la amanerada y rígida línea del suegro; tanta es la vida, el encaje y blandura de ciertos retratos, dibujados con la misma observación y exactitud de un Holbein, y los propios procedimientos que describe Pacheco como usuales en su joven discípulo.

Para el ejercicio del color apeló también al estudio de aquellos objetos en que naturaleza hace gala de sus tintas, y las frutas y las flores fueron sus maestros, y la luz sevillana el luminar de sus tonos y el diapasón de su gamma. Este género de estudios constituyendo lienzos, que por sus representaciones de objetos naturales mezclados con utensilios domésticos eran llamados *bodegones*, fueron de gran provecho para ejercitar la paleta del principiante, por los que adquirió práctica tal en el uso del color y diferenciación de calidades de los objetos, que debieron ser los fundamentos tanto de su fama como de su maestría, guardados después con singular aprecio y considerados dignos de perpetua memoria. Palomino se complace en describir varios de ellos, que debían existir en su tiempo y hoy se han perdido, pero que muy grato sería el recuperarlos para notar todos los esfuerzos hechos por su autor en su afán de mayor fidelidad posible en estas representaciones; sus caminos no eran, pues, de idealización, sino de realismo, de imitación, y así se explica que manifestara el fondo de su pensamiento al decir «que más quería ser el primero en aquella grosería que el segundo en la delicadeza».

Esta decisión para el estudio directo del natural obedecía á un movimiento unánime de los artistas más progresivos sevillanos de su tiempo. Herrera lo había inaugurado de manera brusca, pero titánica. Roelas lo manifestaba triunfante, más disciplinado en las últimas admirables obras que había dejado antes de su ida á la corte, y los discípulos de las otras academias, principalmente los de Castillo, como Zurbarán, Cano y Murillo, competían en el estudio de los objetos y la manera de ser patentizados por la luz; las obras de todos estos futuros maestros se confunden en sus comienzos, como productos de un plantel alimentado por las mismas aguas y vigorizado por el propio sol.

La individualidad de Velázquez se destaca, sin embargo, de los otros por la más profunda atención é interpretación del conjunto. En las primeras obras de sus manos que han llegado á nosotros, se observa enseguida esto, efecto, sin duda, de la gran perfección de su retina, á que habría de deber sus triunfos más señalados.

El primer lienzo de él, hoy conocido, es el que existe en el Palacio Arzobispal de Sevilla, representando *La investidura de San Ildefonso por la Virgen, en Toledo* (1); y al observar sus caracteres, al punto se nota la más

(1) Es muy curioso lo ocurrido con este lienzo por parte de los críticos y tratadista que

firme decisión de producir el efecto visual del mundo exterior como objetivo principal de sus pinceles. La perspectiva lineal y aérea, el juego del claro oscuro, la constitución anatómica de las figuras y el conjunto de su silueta, siempre retocada y apurada, la notación del detalle característico, es su mayor preocupación desde el primer momento. En el *Aguador de Sevilla*, en el *Cristo en casa de Marta* notanse enseguida estas cualidades. En *Los peregrinos de Emaus*, que consideramos su última obra en Sevilla (1), el dominio de los elementos del arte le permite manejarlos ya con mayor blandura, y hasta en la composición se observa más soltura y sencillez, mayor naturalidad, que había de ser otra de sus cualidades propias (2).

Preparado ya convenientemente en la posesión de los elementos que había de aplicar, cada vez con mayor soltura, en la ejecución de sus lienzos; casado desde 1618 con la hija de Pacheco, de quien bien pronto tuvo dos hijos, y deseando ensanchar el campo de sus hazañas, algo constreñido por su suegro, determinóse á marchar á la corte, con la vista fija en la alta empresa de retratar al propio Monarca, recién elevado al trono, y medir sus fuerzas con los demás artistas que la acometieran, en la confianza adquirida de que habría de salir victorioso.

Con este objeto partió para Madrid en Abril de 1622, llegando con cartas de recomendación para conspicuos personajes cortesanos, entre ellos el canónigo D. Juan Fonseca y Figueroa, maestrescuela que había sido de la Catedral de Sevilla y ahora Sumiller de Cortina, gran aficionado al arte y del que esperaba el mayor apoyo para su pretensión, por su posición en la corte y su gran amistad con el Conde-Duque de Olivares, que ya comenzaba á ser omnipotente. También fué cariñosamente acogido por los hermanos D. Luis y D. Melchor de Alcázar, insigne poeta el último, pues siempre vemos á Velázquez en amistad íntima con los mayores ingenios de la pluma.

Aunque no logró el apetecido objeto, no se puede decir que perdiera el viaje, y más cuando, según vamos sabiendo, gracias á la aplicación del señor Mérida (3), empleó muy bien el tiempo de su primera estancia en Madrid: á más de estudiar las colecciones de los Palacios reales hizo el retrato del

de él se han ocupado; desde que dimos cuenta de él en nuestra *Pintura en Sevilla*, de 1889 (pag. 126), ha sido varias veces descubierto por cuantos de él se han ocupado. Cedemos gustosísimos á todos y á cada uno en particular los derechos de prioridad que pudieran asistirnos por el hallazgo.

(1) De sus obras conocidas, ejecutadas en su patria, creemos disponer la serie lo más probablemente en el orden que siguen: *Revestimiento de San Ildefonso por la Virgen*, *Dos muchachas*, *Aguador de Sevilla*, *Retrato*, núm. 1.103 del Museo del Prado, *La adoración de los Reyes*, fechado en 1619, Museo del Prado, *Vieja friyendo huevos*, *El vendimiador*, *Cristo en casa de Marta* y *Los peregrinos de Emaus*.

(2) De la pretendida influencia de Tristán en la educación artística de Velázquez, no hablamos nada pues la creemos, con el Sr. Beruete, especie desprovista por completo de fundamento, sobre todo en sus primeros tiempos; es más, no podemos entender en qué consista esta pretendida influencia.

(3) Véase su artículo *Un recibo de Velázquez*.—*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1906, pág. 173.

poeta Góngora, pues «por entonces no hubo lugar de retratar á los Reyes, aunque se procuró», como dice Pacheco.

Según los curiosísimos datos adquiridos, Velázquez, ya que no pudo pintar al Rey del natural, hizo por apuntes ó recuerdo, como mejor pudo, los retratos del Rey y del Conde-Duque, quizá en casa de Fonseca, lienzos que más tarde pasaron á la propiedad de D.^a Antonia de Ipañerrieta, de la que tendremos más veces que ocuparnos.

Muy lógico es pensar que Velázquez dejara en Madrid muestras de convicción de sus méritos, para que al cabo el propio Conde-Duque de Olivares le escribiera ordenándole ponerse en camino, librándole los fondos suficientes, á fin de que retratara al Rey, como apetecía, y nada más natural que éstos fuesen los que sirvieran á Fonseca para sus gestiones; pues aunque ni el Rey ni el privado se habían puesto ante él, ya representaba un esfuerzo imponente y una habilidad extraordinaria hacer aquellos dos retratos, que por lo demás ofrecían detalles tan admirables como las manos, y apostura tan seria y señorial como la de sus figuras. Las obras de Velázquez tenían la virtud de impresionar hondamente á los que las contemplaban, y en esto consistían sus triunfos.

Ello es que el joven artista tuvo que volver á la corte al año siguiente de 1623, y la misma noche del día de su llegada fué llevado á Palacio, y pudo ver más de cerca al Rey y real familia, y habiendo hecho el retrato de Fonseca, lució de tal modo esta obra en Palacio, donde fué presentada por un hijo del Conde de Peñaranda, que aquella noche quedó determinado hiciese el del Monarca. Sin embargo, hasta el mes de Agosto no consiguió se dejara retratar el Rey directamente, saliendo tan airoso de la empresa, que el Conde-Duque le ordenó trasladase su residencia á Madrid, asegurándole también que sólo él retrataría en adelante al Monarca «y los demás retratos se mandarían recoger» (1). Triunfo de artista que supera á todo otro ejemplo.

Este primer retrato, hecho directamente del Rey, debió ser el busto del señalado con el número 1.071 del Museo del Prado (pues la banda y armadura se la pintó más tarde), en el que más joven aparece el Monarca de todos los que hizo, todavía barbilampiño; estudio, seguramente, para el de cuerpo entero núm. 1.070, en que lo representó con el pie izquierdo adelantado y la capa más ancha, como aún se nota observando con atención sus *arrepentimientos*.

Tan señalado triunfo aseguró la fama de Velázquez en la corte española y su estancia en ella, pues el Rey le recibió á su servicio en 6 de Octubre de aquel mismo año de 1623 «para que se ocupase en lo que se le ordenara de su profesión, señalándole 20 ducados de salario al mes, á más de pagársele aparte las obras que ejecutara y concederle otra pensión de 300 ducados» (2).

(1) Pacheco, *Arte de la pintura*, pág. 136.

(2) Téngase en cuenta que cada ducado valía once reales de plata, no de vellón, por lo que los veinte representaban el sueldo de unas 200 pesetas al mes, y los 300 unas 3.000; el real de plata valdría hoy sobre 0,80 de peseta.

Los biógrafos de Velázquez no han parado mientes tratándose de él, en la famosa expedición de la corte á Andalucía en 1624. ¿La acompañaría el artista sevillano, como parece natural? Alguna sospecha de ello hemos apuntado en ocasión oportuna (1).

Quizá á la vuelta ejecutaría aquel otro retrato del Monarca, ya con bigote y algo moreno, señalado con el número 1.073 en el Museo del Prado, que sin motivo se ha calificado como de su hermano el Príncipe D. Carlos.

Por este tiempo calcula el Sr. Mélida, en su último estudio citado, que debió pintar el retrato de D. García Pérez de Araciel, primer marido de D.^a Antonia de Ipeñarrieta, al tenor del recibo del propio Velázquez, que reproduce, fechado en 4 de Diciembre de 1624, lienzo lastimosamente perdido, y que seguramente justificaría el renombre alcanzado por su autor en tan poco tiempo en la corte.

Según tal documento, el artista percibe el resto del precio que se le abonaba, no tan sólo por este retrato, sino por los del Rey y del Conde-Duque, que adquiriría D.^a Antonia, ya viuda de Pérez Araciel (2).

Hasta el año de 1625 no ejecutó el famoso ecuestre del Rey «con tan airosa postura, tan arrogante y brioso, que no cedía al de Apeles», según cuenta Palomino, y que expuesto en la calle Mayor, frente á las gradas de San Felipe, causó la admiración de todos y fué cantado en sonetos por D. Luis Vélez de Guevara, Pacheco y otros poetas.

Entonces fué cuando el Rey le concedió la pensión de 300 ducados, abonándole además otros 300 por su última obra.

Aconteció en aquellos días un suceso que vino á turbar la vida ordinaria de corte: nada menos que el Príncipe de Gales, Carlos Eduardo, el heredero del trono de Inglaterra, habíase presentado una noche de improviso en casa de su Embajador pidiéndole hospitalidad; venía á impulsos de su amor, no correspondido, por la hermana del Rey de España, la Infanta Doña María (3).

Esplendidísimas fueron las fiestas, tantas veces descritas, que se celebraron durante la larga estancia del Príncipe, el cual, reconociendo la habilidad especial de Velázquez, pues era gran aficionado á la pintura, quiso que éste le retratara, aunque quedó la obra sin terminar por la súbita marcha del futuro monarca inglés, tan de pronto ido como llegado. Pero buen recuerdo llevó de su visita, pues, según documento fehaciente (4), le fué regalada por el Rey la *Antiope* del Corregio, que con tanto aprecio de los Felipes venía figurando como la joya de El Pardo, llevando además gran número de otras obras,

(1) V. *Historia y Arte*; dibujos originales de maestros españoles, II, pág. 72.

(2) El recibo está redactado en estos términos: «Digo yo Diego Velázquez, pintor de Su Mgd., que recibí del Sr. Juan de Genos ocho cientos reales, en virtud de la libranza de esto notado, y lo recibí por mano de Topelucio Despinosa, vecino de Burgos, los quales recibí á cuenta de los tres retratos del Rey y del Conde de Olivares y el del Sr. Garciperez y por ser verdad lo firmo en Madrid 4 de Diciembre 1624. — DIEGO VELÁZQUEZ.»

(3) V. Cean: Apéndice á la nota de Fures y Muñiz (D. Jerónimo).

(4) V. Madrazo: *Viaje artístico*, pág. 111.

cedidas ó regaladas por los grandes coleccionistas que en Madrid habia.

Estos éxitos de Velázquez debieron producir indudablemente la consiguiente emulación entre los otros pintores de la Real Casa, y á los que tenia que superar para que quedara justificada su preeminencia.

Bien pronto se le ofreció ocasión para ello, pues el Rey, gran aficionado á las competencias y certámenes, convocó un concurso, dando por tema para un cuadro el asunto de la *Expulsión de los Moriscos*, y como premio una plaza de ujier de Cámara.

Era esta prueba decisiva para el joven sevillano, y de la que dependía en gran parte su porvenir en la corte, por lo que puestas manos á la obra presentó su cuadro, en competencia con otros de Eugenio Caxes, Vicencio Carducho y Angelo Nardi, que le disputaban el premio.

El severo Fr. Juan B. Maino y el arquitecto Marqués de la Torre, Juan B. Crescencio, fueron los jueces llamados á dirimir la contienda, los que, declarando que aventajaba á todos, le concedieron el lauro, colocándolo en el salón grande de Palacio, donde permaneció hasta su incendio.

Palomino, que lo disfrutó aún allí, lo describe en los siguientes términos: «En medio de este cuadro está el Señor Rey Felipe III, armado y con el bastón en la mano, señalando á una tropa de hombres, mujeres y niños que, llorosos, van conducidos por algunos soldados, y á lo lejos unos carros y un pedazo de marina con algunas embarcaciones para transportarlos

A la mano derecha del Rey está España, representada en una majestuosa matrona, sentada al pie de un edificio; en la diestra mano tiene un escudo y unos dardos, y en la siniestra unas espigas, armada á lo romano, y á sus pies esta inscripción, en el zócalo.

Philippo III. Hispan. Regi Cathol. Regum pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pacis et Justitiæ cultori, publicæ quietis assertori: ob eliminatos feliciter Mauros Philipus IV, robore ac virtute magnus, in magnis maximus ad maiora natus, propter antiq. tanti parentis et pietatis observantiaque ergo tropheum hoc erigit anno 1627.

En la grada más inferior, en una vitela, la firma de *Didacus Velazquez Hispanensis, Philip IV Regis Hispan Pictor ipsiusque iussu fecit anno 1627.*

El 7 de Marzo de aquel mismo año juró su empleo de ujier de Cámara, con lo que llegó á afianzar su puesto en la corte y aumentar sus medios de subsistencia, no tan mezquinos como por algunos se ha pretendido, pues ya iban sumando bastantes cientos de ducados sus provechos.

Es cierto que al año siguiente de 1628, por cédula de 18 de Septiembre se le incluía en la nómina de los *oficiales de manos de todas clases*, y que el Rey, de su puño y letra, le concedió una ración por la dispensa de la Real Casa, en especie, como las de los *barberos de mi Cámara*; pero téngase en cuenta el carácter, nunca serio, de aquel Monarca tan aficionado á distinguir á sus amigos con frases de molesta confianza: estilo considerado por algunos como de gran tono, pero que ante la Historia no lo resulta.

Bien es verdad, que por otra cédula aclaratoria se manifestaba que la ración que tenían los ayudas de barbero era de doce reales (de plata) al día.

Al año siguiente de 1628 vino á admirar á todos, con las gallardías deslumbradoras de su pincel, el genio de Amberes, Pedro P. Rubens.

Ya le vimos entregado febrilmente á sus estudios y trabajos, sin tratarse con ningún otro colega más que con Velázquez; y es de considerar ahora, cómo nuestro joven pintor supo defenderse de las incontestables influencias de aquel esplendoroso artista, en toda la fuerza de su genio, y cómo á todo su mitologismo y clasicismo redivivo, á todo su colorismo ofuscador, opuso el cuadro más sobrio y castizo que salió de sus manos y en que el númen clásico era tratado del modo más burlesco y pedestre. El cuadro de *Baco, ó los borrachos*, fué la respuesta á todos los argumentos del insigne flamenco.

Hay que reconocer ya en este cuadro la obra de un verdadero maestro en el sentido de su técnica. Igualmente acabado de uno á otro cabo, ni desmaya un momento la mano, ni deja un espacio descuidado y flojo. Todo en él está á conciencia hecho; nada se ha olvidado ni nada queda sin aunarse con fuerte enlace. Si el dibujo llega en su firmeza y construcción á ser verdaderamente estatuario, el color presenta la tonalidad más castiza y vigorosa que puede obtenerse: el difícil problema de las carnaciones está por completo resuelto; la posesión de los elementos de la pintura la tiene conseguida el autor de tan fuerte obra. Con ella cierra Velázquez todo el periodo de su formación artística: sólo falta que no tanto posea, sino que juegue y emplee aquella gran fuerza obtenida en ejercicios de todo riesgo, y ya se adivina esta soltura, este porvenir asombroso, en la última pincelada del cuadro, en la cabeza del más alejado beodo, promesa para su nuevo estilo. El arte pictórico puramente nacional dijo con ella su última palabra; sólo faltaba un supremo esfuerzo para que adquiriera el poder universal expansivo.

Por sus conversaciones con Rubens afirmó su necesidad de visitar la Italia, no tanto para estudiar sus grandes obras, cuanto para afirmarse más en sus ideas y convencerse si por ellas lograría imprimir á la pintura el avance necesario para que, según su entender, alcanzara su primordial objeto.

Así, habiéndole pagado el Rey 100 ducados por el cuadro de *Baco*, mas otros 300 por obras anteriores, partió para la nación madre de las Artes, embarcándose en Barcelona en compañía del célebre general Spínola, ya vencedor de Breda, que se dirigía á Italia, en 10 de Agosto del año de 1629. Había llegado entonces Velázquez á los treinta de su edad (1).

(1) Además de las obras consignadas, pintó antes del primer viaje á Italia, según las memorias que de ello quedan, el *retrato de un bufón llamado Cárdenas el toreador*, el *retrato de Calabacillas*, otro bufón; *una cuerna del venado que mató el rey N. S. Felipe IV, el año de 1626, con un rótulo que lo expresa*; habiéndose además de unos estudios de caballos, *bodegones*, cabezas y hasta *danzas españolas*; atribúyesele además á estos tiempos el *retrato de hombre joven*, de la Pinacoteca de Munich; el del núm. 1.103, y el de su mujer núm. 1.086 del Museo del Prado.



Velázquez: Figuras de la vista de Zaragoza (fragmento).

XI

VELÁZQUEZ

(SEGUNDA ÉPOCA)

Es tan ordenada la evolución del estilo en este gran maestro, que se prestan sus obras mejor que en ningún otro á ser divididas en distintas épocas.

Paso á paso se va viendo de una á otra el progreso que alcanza, y como consecuencia de ello, los nuevos rumbos que emprende y las sucesivas etapas que determina.

Suceso que influye muy poderosamente en estas determinaciones y que transforma y separa su primer estilo de firme aprendizaje en el de mayor soltura y maestría, fué el viaje que emprendió á la bella Italia, donde habia de ensanchar los horizontes de su campo artístico al estudiar principalmente la pintura en sus obras más famosas.

Pero no se crea por esto que las suyas posteriores nos dan el dato exacto de la producción progresiva, según la fecha en que fueran ejecutadas, pues es de notar que los cuadros de este gran maestro han llegado á nosotros de tal modo retocados que casi ninguno aparece en su primitivo aspecto.

Mas no han sido hechos estos retoques por mano extraña, sino por la del propio autor, que teniendo siempre á su disposición casi todas sus obras, pasó la vida mejorándolas á compás de sus progresos, cuando á ellos no satisficieran, viniendo así á ser muchas el resultado de toda la evolución, experiencia y atención de su autor en sus distintas épocas.

Algunas dejó, como jalones de su marcha, en intacto estado primitivo, pero la mayor parte son productos de distintas transformaciones.

En esto consisten los llamados *arrepentimientos* en los cuadros de Veláz-

que, que más se debieran llamar actos de contrición artística, pues aunque generalmente los pintores no tuvieran ocasión, aunque quisieran, de mejorar sus obras, Velázquez pudo siempre dejar en ellas la expresión de su último pensamiento.

No es posible calcular cuándo dió los postreros toques á *la Fragua de Vulcano*, y dos veces aparece pintado el *retrato ecuestre del Rey*; la figura de Spínola en *Las lanzas*, fué hecha muchos años después de dado por concluido el cuadro de primeras, cambiando por completo la actitud del personaje; el perro, y gran parte del retrato del Infante D. Fernando es, seguramente, de tiempos muy posteriores á los de la edad que representa el retratado, y así todos ellos se ven igualmente retocados en distintas épocas ó agrandados en otras para que cubrieran espacios mayores.

Esta repetida labor sobre los mismos lienzos dificulta bastante su verdadera clasificación en épocas, y hay que tenerlo muy en cuenta para disertar precisamente sobre ellos, aunque otros existan en que no hayan ocurrido estas enmiendas. Lo que sí podemos asegurar es que siempre ganaban las obras con ellas, tanto



Velázquez: Perro del Infante D. Fernando.—Cuadro núm. 1.075 del Museo del Prado (fragmento.)

por pertenecer á días de mayor adelanto técnico en su autor, siempre progresivo, cuanto por ser hijas de su repetida observación, dejando pasar el largo tiempo requerido por los preceptistas para que la nueva impresión hiciera más patentes sus deficiencias á los propios ojos del autor, borrado el primer contento de ver las obras realizadas.

También debemos reconocer en Velázquez gran habilidad y maestría adquiridas para pintar algunas veces de recuerdo, produciendo el efecto de hacerlo directamente del natural: sólo él sería capaz de haber hecho de memoria la cabeza de Spínola en *Las lanzas*, alguna otra en las *Hilanderas* y en la vista de Zaragoza y otros casos, aseveración que parecerá atrevida, pero á cuyo convencimiento se llega después de repetidas observaciones. Porque su dominio de la técnica llegó á tanto que se permitió prescindir á veces del natural, sin que perdiera de efecto por ello la imagen realizada; y es que Velázquez no tendría fantasía, imaginación, las facultades psíquicas de los románticos, pero sí observación y memoria prodigiosas.

Los efectos de su viaje á Italia tenían que ser en él transcendentales, viajando más para ver y estudiar en provechó de su arte que para copiar servilmente y esclavizarse á los estilos de los grandes maestros, como habían hecho otros muchos.

Durante el año y medio que permaneció en Italia visitando á Venecia, Ferrara, Roma y Nápoles, estudió más que produjo, como decimos, pues sólo trajo los dos cuadros grandes de la *Fragua de Vulcano* (otro asunto mitológico tratado de un modo verdaderamente lucianesco), la *Túnica de José*, más en serio, y las dos vistas de la villa Médicis, adonde habitó por algún tiempo; también debemos suponer que traería el estudio de la cabeza de la Reina de Hungría, hermana de Felipe IV, que hizo en Nápoles (núm. 1.072 del Museo del Prado), para realizar después el de cuerpo entero, hoy en el Museo del Emperador Federico, en Berlín.

No podemos calcular el verdadero efecto de la *Fragua* al traerla de Italia, pero sin duda no sería tan interesante como hoy aparece, después de haberle pintado muchos años más adelante toda la figura de Vulcano y casi la mitad derecha del cuadro, pero sin duda no resultaría tan admirable como *Los borrachos*, si se tiene en cuenta para este juicio el otro cuadro que hizo de la *Túnica de José*, en que parece que decae el maestro. Fenómeno es éste que ocurre á los artistas en los momentos de transición, cuando abandonando las prácticas pasadas, emprenden nuevos rumbos con pasos aún no tan seguros. Más favorables juicios han merecido siempre las *vistas de la villa Médicis*.

Restablecido en Madrid, adonde volvió á principios del 1631, dió comienzo en seguida á la serie no interrumpida de sus obras, que más general realce le granjearon. Desde entonces no cesó de producir, siendo siempre las últimas las más aplaudidas, aunque tuviera que hacer sus trabajos compatibles con sus cargos en Palacio, que mucho le embargaban. Tanto era así que, en 1634, cedió su plaza de ujier de Cámara á Juan B. del Mazo, desposado ya con la única hija que le quedaba, Francisca, siendo nombrado entonces ayuda de la guardarropa, sin ejercicio, para poder entregarse más libremente á su arte.

El Rey, imitando al Emperador y á Felipe II, le dió estudio en el propio Palacio, para poder pasar cuando le placiera á verle pintar, y uno de los primeros encargos que debió encomendarle fué, sin duda, el retratar á su hijo primogénito, heredero de la corona, el Príncipe D. Baltasar Carlos, entonces de dos años de edad «en faldas»; retrato que aparece consignado en el inventario de la galería del Marqués de Leganés (1), y que algunos pretenden sea el que se guarda en el castillo Howar del Conde de Carlisle, con un enano.

Pero el Conde-Duque de Olivares, que no perdonaba medio de aturdir con sus adulaciones al monarca, encontró la idea de erigirle ecuestre esta-

(1) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1898, pág. 127.

tua, al uso de los héroes antiguos, en que luciera toda la gallardía y grandeza del monarca más poderoso de la tierra, y los trabajos preliminares para la ejecución de tan grandioso simulacro fueron los que ocuparon por aquellos años, principalmente, los talentos del artista, después de su viaje á Italia.

Desde el año de 1633 comienza para ello la correspondencia con el gran Duque de Toscana, quien recomienda á Tacea, aquel escultor florentino, discípulo de Juan de Colonia, hábil fundidor, que ya había demostrado su pericia con las estatuas de bronce de Enrique IV de Francia y del gran Duque Francisco; y Velázquez, á su vez, empieza los estudios convenientes de caballos en briosas posturas, estudios de la cabeza del Rey, de perfil y de frente, retratos de éste de medio cuerpo en la más airosa presencia de jinete, porque se deseaba que apareciese sobre el caballo en el momento que éste galopara, apoyado sólo sobre sus remos traseros, *en chazas*, para que así presentase más inusitado y grandioso aspecto.

No parecieron suficientes estos estudios de Velázquez y se hizo venir al escultor de más fama, entonces en Sevilla, á Martínez Montañés, el cual, llegando á Madrid en 1636, permaneció varios meses ejecutando el modelo en pequeño y otros accesorios igualmente necesarios para la realización de tan famoso proyecto, que se llevó á término con sujeción á este modelo, tan encomiásticamente aplaudido como mal pagado (1).

Alternando con estos trabajos llevó Velázquez á efecto otros no menos importantes; entre ellos el retrato, otra vez, del Príncipe Baltasar Carlos, ya mayor, de seis años (1635), según expresó en el lienzo, y de tan bella presencia como lo manifiesta el núm. 1.076 del Museo del Prado.

Este es ya muestra acabada de su nuevo estilo: el dominio de la paleta le permite ya conseguir los más intencionados propósitos. presentándonos con este lienzo la decisión en firme hacia los nuevos rumbos que ha de seguir en adelante.

El cambio es completo, comparándolo con todo lo anterior, y con él inaugura su segunda manera, ó sea aquel modo de conseguir el efecto de lo real por la interpretación de lo que constituye la imagen de las cosas en el momento de su visualidad primera.

Su retina adquiere toda la sensibilidad orgánica; y así, la impresión de los cuadros de Velázquez será desde entonces más humana que mecánica, más sintética y compendiosa que analítica.

Pero no por ello pierde en intensidad, porque auna de tal modo el objeto principal con el ambiente que lo rodea, que los armoniza en justísima relación, y lleva tan á la par todas las relaciones de las imágenes, que transporta al lienzo como ninguno la visión total del exterior en cada caso.

(1) Sobre todo el proceso del *Caballo de bronce*, v. «Almanaque de la Ilustración Española y Americana» de 1883, art. del Sr. Madrazo, pág. 11: en el que da cuenta circunstanciada de todo ello, aunque para sostener una idea falsa sobre el retrato de Velázquez que motiva su artículo.



Velázquez: Retrato de Felipe IV.—Lienzo núm. 1.080 del Museo del Prado.

Ha llegado á sentir en tal grado la armónica disposición de lo creado, que no es posible al pincel interpretarla ya de otro modo; por eso cada lienzo suyo es desde entonces un compendio de la realidad exterior, sostenida por la ley suprema de la armonía, alcanzando, por este medio, en la pintura aquel *pondus* que los griegos lograron en la escultura en sus momentos más sublimes.

En este retrato del Príncipe se nos muestra el pintor ya en todo su apogeo, porque en él, no sólo domina su técnica,

sino que manifiesta además la calidad de su temperamento sensible á la distinción y elegancia cortesana, como supremo grado de forma de vida.

Si como obra de pincel es justísima relación de valores sin refuerzo ninguno, por lo que resulta un tanto neutra en sus tintas, como es la Naturaleza en su más plácido aspecto, como expresión de simpática presencia infantil no cabe más distinguida figura, expresando vivamente la alta alcurnia de aquel infante.

Toda esta estética, toda esta psicología en tan breve espacio, da á este lienzo un valor inapreciable.

Esta interpretación de la Naturaleza es, sin embargo, en Velázquez de su conjunto *normal* generalmente, pues la gran variedad que presenta en sus aspectos, ó no la apreció ó no la sintió lo bastante. Lo más constante, lo más *normal* es lo que le interesa, en lo cual influye decididamente el medio en que se desarrolla, por cuanto es el carácter de la naturale-



Velázquez: Retrato del Príncipe Baltasar Carlos. Lienzo núm. 1.076 del Museo del Prado.

za castellana, persistente en su equilibrio y neutra por su armonía. Frecuentes son, sin embargo, en Madrid las bellas alboradas y los encendidos crepúsculos, pero nunca se propuso fijarlos en sus lienzos, por creerlos quizá aspectos demasiado fugaces, y como una excepción á la marcha solemne y rítmica de lo creado.

Pero sigamos examinando sus obras, tan variadas como interesantes.

Una de las primeras á su vuelta de Italia fué, sin duda, el retrato de don Diego de Corral y Arellano, segundo marido de D.^a Antonia de Ipeñarrieta, pintado ciertamente antes del 20 de Mayo de 1632, en que murió este tan probo como integérrimo magistrado.

Toda su noble cuanto severa figura adquiere verdadera corporeidad viviente en el lienzo, pero el modelado de su admirable cabeza y de sus maravillosas manos nos ofrecen sobre todo una patente enseñanza de la suma maestría adquirida ya por Velázquez en aquel tiempo: como obra castiza y en que la personalidad de su autor va destacándose palpablemente, quizá sea de las suyas la que reúne en mayor grado estas cualidades, haciéndose D. Diego de Corral, tanto por sus dotes personales cuanto por los méritos del artista que nos lo transmitió, así como por el rasgo patriótico de la gran dama última poseedora del retrato, digno de figurar perpetuamente en el templo de nuestras artes (1).

En 24 de Septiembre del mismo año 1632 se extendió el recibo para el envío á Alemania de los retratos del Rey y la Reina pintados por Velázquez, que existen hoy en la Galería Imperial de Viena (2).

También pertenece á aquellos tiempos el del maestro Juan Mateos, autor del *Tratado del origen y dignidad de la caza*, publicado en 1634, cuyo retrato, de mano de Velázquez, figura hoy en la Galería real de Dresde, destacándose por su modelado y empaste, de un efecto extraordinario.

En él comienzan á iniciarse palpablemente ciertas influencias que habían de obrar en el ánimo de su autor y determinar acentos especiales en su estilo.

Porque no fué sólo la naturaleza bajo su aspecto visual lo que le preocupaba, sino la forma de interpretarla para que causara la imagen todo su mayor efecto, y entonces comenzó á comprender el profundo sentido con que la había penetrado aquel otro singular pintor que, procedente de Toledo, estuvo en la corte para dejar muestras de sus talentos, no sólo en la ilustración de los retablos, cuanto en los retratos, de los que existían en Madrid abundantes ejemplares; del Greco, en una palabra.

Velázquez vió en él un precursor al que había que seguir, y sus retratos

(1) Pocas obras habrá más documentadas: en los estudios del Sr. Mélida y Corral citados se explana cuanto concierne á la biografía y retrato de tan simpático personaje, que sobreponiéndose á las pasiones de su tiempo nunca quiso firmar la sentencia de muerte de D. Rodrigo Calderón.

(2) V. Cruzada Villa-amil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, págs. 75 y 76.

responden á esta idea de tal modo desde aquella fecha, que llega á veces á la imitación, como se observa en el llamado del Conde de Benavente, cuya armadura y tonalidad nos recuerda de tal modo la del Conde de Orgaz, en su entierro de Toledo, que adquiere por ello aquel aspecto veneciano, por el que llegó á ser estimado en algún tiempo como de autor de tal escuela.

Aquel espiritual toque con que el gran Domenico intencionaba más que terminaba sus trabajos, aquellas tintas en que tanta ciencia demostraba del color, de la luz y sus efectos, eran para Velázquez otras tantas revelaciones y argumentos para proseguir la senda que se había trazado; considerábalo superior á cuanto en Italia había visto, y era además necesario apoderarse de ello á nuestro *sevillano* para que también por esto llegara á ser el más completo dueño de todo el carácter de la paleta española.

Pero nunca esta influencia, ya tan reconocida, dejó de estar en Velázquez disciplinada por todos los rigores del dibujo, que había adquirido al lado de Pacheco; jamás fué á costa de este elemento, tan sacrificado por el autor de Candía; ni tampoco llegó á penetrar tanto en la psicología de sus modelos, como aquel lo hizo, por lo que los retratos de Velázquez, á cambio de su arte maravilloso, no llegaron á ser tan expresivos.

Bien es verdad que sus modelos se prestaban poco á mayor psicologismo, pues difícilmente se pueden concebir fisonomías más vulgares é indigestas que las del Rey y su segunda consorte D.^a Mariana de Austria, como otras tantas personas de que nos dejó el retrato; pues así como hay épocas de exaltación en que todos los vivientes parecen poseídos de cierta idea ó ardimiento, en los días del maestro, al menos en el mundo en que él se impresionaba, parecía ser el de los indiferentes y desposeídos de todo ideal ó estímulo.

Sin embargo, un día, el 6 de Diciembre de 1637, toda la corte y pueblo de Madrid se puso en movimiento para recibir á una viajera extranjera que se acogía á nuestra hospitalidad huyendo de sus implacables enemigos. La célebre María de Rohan Montbason, tan influyente en la corte francesa, llegaba á Madrid, y hasta los Reyes quisieron presenciar la entrada de aquella mujer peregrina, que por su belleza y los arranques de su ingenio había brillado de modo tan extraordinario en su patria.

Acogida por los Reyes de España, aseguran los cronistas que Velázquez hizo su retrato y Palomino nos transmite el epigrama, ó lo que sea, que el poeta Gabriel Bocangel escribió con tal motivo:

Llegaste los soberanos
ojos de Lisi á imitar
tal, que pudiste engañar
nuestros ojos, nuestras manos.

Ofendiste su belleza
Silvio, á todas desigual,
porque tu la diste igual
y no la naturaleza.

Lástima grande que imagen tan bella haya desaparecido. ¿Pertenería á ella esa mano delicadísima, que con la firma del artista se conserva en el Real Alcázar? Bien pudiera ser, pues la mano seguramente es resto de un

LA PINTURA EN MADRID



VELÁZQUEZ

Retrato de D. Diego del Corral y Arellano

MUSEO DEL PRADO

retrato de mujer, de Velázquez, y por su aspecto parece de extranjera: los de aquel tiempo la llamaban *la inglesa*.

Á este retrato debió preceder, aunque poco, el *ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos* (núm. 2.068 del Museo del Prado), pues por la edad del Príncipe no á otro tiempo puede corresponder. Obsérvase, además, en su estilo, una gran paridad con el de la mano mencionada, representando igual dominio absoluto de la técnica y un momento de preocupación por los grises azulados, propios de la atmósfera que envolvía á sus modelos.

De este retrato, que pudiéramos llamar ecuestre infantil, parece que hizo Velázquez algunos ensayos hasta llegar á la definitiva inspiración del que nos ocupa, proceso psicológico de algunos artistas, pues existen discutidos lienzos con el mismo asunto, aunque figurando en ellos el Conde-Duque, su caballero mayor, tan interesado en que el Príncipe fuera consumado jinete. Palomino hace referencia especial de uno de estos lienzos, entonces en poder del sobrino del de Olivares, marqués de Heliche, hoy en *Dulwich Collège* de Londres. Nuestro *Príncipe Baltasar Carlos* ecuestre supera á todos los ensayos anteriores, despertando hoy tales simpatías, que nunca faltan ante él copistas para darlo á conocer lo más fielmente posible al mundo entero.

Aquellas influencias grequianas se acentúan más en el retrato que hizo del Duque de Módena, Francisco III de Este, cuando estuvo en la corte de España, por el año de 1638, como padrino de la Infanta Maria Teresa; este retrato ó estudio de cabeza, para otro mayor perdido, lo guarda hoy con la mayor estima el Museo de Módena, y tan complacido debió quedar el Duque que regaló rica cadena de oro sobre su precio al artista, quien la lucía en los días de mayor gala. Este ejemplar de Módena nos demuestra una vez más cómo Velázquez procedía para sus grandes retratos haciendo siempre antes estudio, todo lo compendioso posible, de la cabeza de su modelo.

En el año de 1639 ejecutó otro famosísimo del capitán de la Armada don Adrián Pulido Pareja. Mención muy especial hace de él Palomino, copiando sin duda á Díaz del Valle, y tal debió ser su efecto que al punto se fraguó la leyenda de que hasta al mismo Rey había engañado, tomándole por el personaje efectivo. «¿Qué, todavía estás aquí? ¿No te he despachado ya, cómo no te vas?», dicen que dijo. Cosas del gran Filipo.

El retrato es hoy uno de los más selectos ornamentos de la National Gallery de Londres, y por la bizarría de su tipo, intensamente español, como por los méritos de su ejecución, da á los londoneses idea muy sugestiva de la escuela y nación á que pertenece el retratado; que más impresiona á veces una imagen, una representación gráfica sintética, que ninguna otra información más circunstanciada.

Está también firmado, como el de *la inglesa*, cosa que hemos visto ya hacer á Velázquez en distintas ocasiones, en esta forma: *Didacus Velázquez fecit—Philip IV a cubiculo eiusque Pictor: anno 1639.*

A esta fecha ó muy próximos días corresponde sin duda el gran retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares (núm. 1.069 del Museo del Prado), en el que el agradecimiento del artista para con su protector se excedió hasta el último grado, tanto por la perfección de su pintura como por el halago al sujeto que representa.

Varios fueron los retratos que Velázquez hizo de su decidido protector. Uno de los ejecutados en su primer viaje á la corte fué el de su poderoso paisano, según nos ha demostrado el Sr. Mélida (1), y varias veces lo trasladó al lienzo y hasta en miniatura; tales son el busto del Museo de l'Ermitage, el diminuto del Palacio Real y el de cuerpo entero de Dorchester House, del que muchas copias se hicieron. En todos ellos aparece el personaje con la suntuosidad y prosopopeya que debían serle propias, pero en ninguno tan ampulosamente como en el ecuestre de nuestro Museo.

No podemos penetrar en el pensamiento de Velázquez al representar al Conde-Duque dirigiendo, en heroica actitud, una batalla imaginaria, pero nos inclinamos á creer que la idea no nació en su mente. Sin duda fué una exigencia del modelo, en cuyo carácter cabía muy bien esta vanidad suprema, quedando para el artista la noble actitud de su agradecida resignación por tanto beneficio, salvando sobre todo su arte soberano.

El retrato resultó, después de varios estudios previos, admirable, á la par que la apoteosis del Conde-Duque, cuando se creía en la cumbre de su poderío. Alguna referencia se encuentra del efecto moral causado por este lienzo, émulo por su tamaño y proporciones de los de las personas reales que figuraban en el Alcázar, y en que el valido se ofrecía á la faz de todos como un héroe, obligando hasta el arte á su servicio; pero considerándolo tan sólo bajo este aspecto, hay que darle la categoría de obra definitiva, en que todo en ella es admirable.

Para llegar á ella realizó Velázquez trabajos previos, tanto del caballo como del jinete, siendo la primera idea que el bruto fuese blanco, realizando un estudio de menor tamaño, así como quizá otros del caballo en su difícil actitud (2); el ejemplar de lord Elgin, considerado como repetición del de Madrid, por W. Stirling, pudiera más bien tomarse como ensayo para el nuestro.

Otro existe en el castillo Scheissheim, de Baviera, de más dudoso origen.

Pero aquél retrato, por el que el valido pretendía «que le viesen General, para que por tal le confesasen», según el Marqués Malvezzi, notador de los sucesos de aquel tiempo, vino á colmar la paciencia de aquellos, que veían en él la pretensión de que no se tuviesen en cuenta sus fracasos, que ya eran muchos; Felipe IV, por vanidad, amaba en todo el éxito, y éste, lejos de co-

(1) V. *Revista de Archivos, Bib. y Museos*, 1906, pág. 179.

(2) Conocemos en galería particular estudio de caballo blanco en la propia actitud que el del Conde-Duque, que por sus méritos sugiere la idea de estos primeros trabajos para tan famoso retrato.

LA PINTURA EN MADRID



VELÁZQUEZ

Retrato del Príncipe Baltasar Carlos (Fragmento)

N.º 1.068 DEL MUSEO DEL PRADO

ronar las empresas, quedaba siempre á favor del contrario. Tales fueron los reveses, que el Monarca dijo un día á la Condesa: — Dile á tu marido, que deseo no vuelva por este Alcázar.—La sentencia fué irrevocable, y el poderoso ministro falleció en Toro al poco tiempo.

Como hechura suya creyó el artista que podría correr igual suerte respecto á su colocación en el Palacio, pero el Rey, reconociendo sus méritos, lo conservó á su lado, llevándolo consigo, en el año de 1644, en la segunda jornada que hizo á Aragón para apaciguar el levantamiento de Cataluña.

Estuvo con él en Zaragoza, en Fraga, y le vió entrar triunfante en Lérida, plaza oprimida por las armas francesas. Estando en Fraga, ejecutó en tres días tan sólo, en estudio improvisado para el efecto, un retrato del Rey, según consta por documentos curiosos del Real Archivo, y que consideramos sería el señalado con el núm. 1.077 en el Museo del Prado. Aparece en él de pie, armado de todas armas, *de soldado*, según convenía á la empresa guerrera en que se ocupaba, y la brevedad en su estilo se explica perfectamente recordando su curiosa historia (1). También retrató allí al bufón *el Primo*, del que más especialmente nos ocuparemos.

El gran retrato triunfal hay que reconocerlo en el núm. 1.066 del Museo del Prado, aunque Palomino dice que vestía el Monarca de carmesí, refiriéndose sin duda al color de sus divisas.

En él aparece el Rey cabalgando de muy semejante manera á la del bronce ecuestre realizado por Tacca, con toda la gallarda apariencia de un triunfador feliz. El Sr. Beruete, en su obra *Velázquez*, estima haberse ejecutado este retrato con ocasión del encargo al escultor florentino (2), mientras que don Pedro Madrazo, en distintas ocasiones, ve en él la imagen de Don Felipe cuando entró en Lérida.

Un examen detenido del lienzo quizá nos proporcionara la congruencia de tan incompatibles opiniones.

Es muy cierto que la disposición general nos recuerda al punto el de la plaza de Oriente; pero si pudiéramos ver el lienzo tal como estaba antes de que lo repintara el gran maestro, quizá nos encontraríamos debajo de la actual imagen con la primitiva del Rey en tal disposición, porque nunca Velázquez rehizo más una obra que la presente. Otro fué el caballo que primitivamente montaba el Rey, otro el jinete por completo, otro el fondo, que al añadirlo por ambos lados tuvo que ser casi rehecho, y esto se ve hoy muy claro patentizado por efecto del tiempo.

Hay, pues, que admitir la existencia de un retrato ecuestre del Rey para hacer pareja con el de la Reina, representándolo según la idea del mo-

(1) V. Cruzada Villa-amil; *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, pág. 144. No comprendemos cómo no se haya antes reconocido en este lienzo al de Fraga, pues sólo Velázquez pudo hacer tan hermoso aunque abreviado retrato: téngase en cuenta que lo acabó en tres días.

(2) V. *Velázquez*, pág. 111.

delo enviado á Tacca, cuyo lienzo fué utilizado para el definitivo, que recordara por ciertos detalles la entrada del Monarca en Lérida.

Por su estilo se asimila mucho al del Conde-Duque de Olivares, y también corresponden con él otras enmiendas y repintes llevados á efecto en los demás ecuestres de personas reales, que por los lugares que venían á ocupar en el Palacio del Buen Retiro, fueran asimismo añadidos y repintados (1).

Entonces, sin duda, se rehicieron los de la Reina Doña Isabel de Borbón y los de los Reyes padres, Felipe III y Doña Margarita de Austria, pintados por Bartolomé González y repintados por Velázquez, como tan patentemente se puede hoy observar en ellos.

Esta práctica de los repintes nos lleva á tratar ahora de otros dos retratos del Rey y de su hermano, que corresponden á una serie de asuntos venatorios, tratados por Velázquez en época circunscripta.

Existe en la National Gallery de Londres el cuadro de *la caza del jabalí en el Hoyo*, del que tenemos copia en el Museo del Prado (núm. 1.116) por el que vemos al gran maestro realizar en pequeño tamaño innumerables figuras que aisladas serían otros tantos cuadros; tal es el carácter y movimiento de todas ellas. Otro lienzo, compañero del anterior, ejecutó representando *la caza del ciervo*, presenciada por la Reina y damas de la corte desde un estrado, ó *del tabladillo*, que se pretende sea el que posee Lord Ashberton de Londres (2).

Esta inspiración venatoria le llevó á representar á las personas reales en traje y actitud propias de su deporte preferido, poetizados por el recuerdo clásico de Marcial al describir al Emperador Domiciano, bello en su desaliño al volver sudoroso y lleno de polvo de tan viril ejercicio. Tal vemos al Rey y á su hermano en nuestro Museo (números 1.074 y 1.075) rodeados de sus canes favoritos, sirviéndoles de fondo los umbrosos bosques y montes más abundantes de reses y toda clase de caza.

(1) Es verdaderamente un problema determinar cuántos fueron los retratos ecuestres de Felipe IV que ejecutó Velázquez, pues cada tratadista los enumera á su modo, ocurriendo por ello las necesarias confusiones. Lo que parece deducirse más en claro de todo ello, es que hasta el final del siglo XVII se conservó el primitivo de 1625, al que se refiere la inscripción que transcribe Palomino, y que debió ser el que expuesto al público fué objeto de las censuras de los caballistas; por ello lo repintó, firmándolo después con el expresivo *ex-pinsint*. (Palomino, II, pág. 496).

Más adelante, en 1633, pintó un modelo ecuestre para la estatua de Tacca, que es el que se conserva en el palacio Pitti de Florencia (núm. 243), y por entonces debió ejecutar otro grande en la propia postura, con objeto de que sirviera de compañero al de la Reina, pintado por Bartolomé González. Sobre este lienzo, añadido después por ambos lados y supliéndole el ángulo inferior, que á los otros ecuestres también falta, repintó el que lo presentaba á su entrada en Lérida tal como hoy lo vemos en el Museo del Prado (núm. 1.066), vistiéndolo con la propia coraza del de cuerpo entero de Fraga.

A éstos, entiendo, que se pueden reducir los varios retratos ecuestres del Rey que se citan, no consignando los inventarios antiguos, como es natural, más que el primero y el último, de los que señalamos.

(2) Otros lienzos similares pintó, de los que sólo queda la memoria. (V. Cruzada Villa-amil, *Anales*, pág. 95.)

El del Rey fué también bastante retocado en época posterior, procurando darle mayor gallardía y bella presencia, pero donde el retoque llega al casi total repinte es en el del Infante D. Fernando, ya muerto por aquellos días, y del que sólo quedó la cabeza del primitivo. Este total repinte es tan visible que ya el Dr. Justi lo notó muy especialmente hace años, no comprendiendo por nuestra parte cómo cosa tan palpable no quiera ser reconocida por el Sr. Beruete.

A este tiempo, pero posteriormente á los viajes del Rey á Zaragoza, corresponden las figuras con que ilustró la vista de esta ciudad, pintada por Mazo (número 788 del Museo del Prado), fecha de 1647, comenzando en este lienzo su colaboración en obras de su yerno, de que habremos que encontrar otros ejemplos.

Por estos años ejecutó Velázquez otros retratos famosos cuyos originales se han perdido, pero de los que podemos formar idea por buenas copias antiguas que de ellos nos han llegado.

Del de D. Francisco de Quevedo, su gran amigo, las tenemos tan estimables como la que perteneció al Conde de Valencia de Don Juan (1), y la que guarda Apsley House: del Cardenal Borja, á más de la de Toledo en la Catedral y la del Instituto Stoedel de Francfort se conserva en nuestra Biblioteca Nacional, bello dibujo, calificado como copia, de extraordinario mérito (2).

Aún en inventarios de la Casa de Altamira figuran otros retratos de Velázquez, hoy todos desconocidos. En el formado por D. Manuel José Palomino, académico, en 1781, aparecen consignados como tales *uno que dicen ser de la Excma. Sra. Duquesa de Nájera*, en traje de viuda.—*Un retrato de hombre*, vestido de golilla, con un perro al lado.—*Un retrato de un clérigo*, con sobrepelliz y el bonete en la mano.—*Y un retrato de niño*, vestido de vaquero.

También citan los autores por este tiempo otro retrato, que si bien fué hecho del personaje difunto, aun así sólo pudo haberlo ejecutado en años anteriores. En el de 1629, se verificó, con especial solemnidad, la exhumación del beato Simón de Rojas, muerto hacía seis años, encontrándose su cuerpo incorrupto ó momificado; esta ceremonia fué consignada en escritos especiales, y encomendada como asunto para obras de arte que la inmortalizara.

En otra ocasión hemos dado á conocer curiosísima talla en madera que representa el solemne acto, y tomamos notas que ahora debemos recordar (3).

Ocurrió este suceso un mes antes de la partida de Velázquez para Italia, y bien pudo exigirle el Rey que también empleara sus pinceles en retratar al santo varón en el estado en que se hallaba.

Existe en Bélgica curioso lienzo reproduciendo también la escena, con al-

(1) Publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1902, pág. 75. La amistad de Velázquez con Quevedo pudiera formar el tema de interesantísimo estudio, dada la altura y temperamentos de ambos ingenios.

(2) Publicado en la *Revista de Arch., Bibl. y Museos*, 1898, pág. 43.

(3) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1902, pág. 215.

gunas variantes de la tabla tallada, que se ha querido atribuir, al menos en parte, al pincel de Velázquez, pero aunque estimabilísima obra por su iconografía, no se le puede conceder mayores méritos; en cambio, figura en la pinacoteca de Brera (Italia) hermosa é imponente cabeza de *Frate morto*, cuyos rasgos fisonómicos convienen bastante con los del protagonista del relieve tallado, y que sentimos no conocer más que por lámina, para poder establecer comparación más fundada. ¿Será éste el retrato del beato Simón de Rojas á que aluden los biógrafos de Velázquez?

Tanto el relieve como el cuadro, ofrecen, sin embargo, interés extraordinario para la identificación iconográfica de muchos y conspicuos personajes, y de su examen se llega al convencimiento de que no es el Conde de Benavente el del lienzo número 1.090 de nuestro Museo del Prado.

Ningún argumento serio existe para semejante afirmación; sólo se funda en la existencia de otro retrato de la propia persona, que figuraba como tal en la colección del ducado de Osuna (1); pero eran tan caprichosas las identificaciones en esta galería, que con varios motivos ha tenido la crítica que rechazarlas. Tampoco se encuentra memoria ó nota en ningún autor de que Velázquez retratara á tal personaje, ni aparece en *Las Lanzas*, donde debiera estar. Sólo persiguiendo las biografías de los Caballeros del Toisón de Oro, que lleva el retratado, en la fecha probable de su ejecución, pudiera quizá llegarse á reconocer el sujeto.

Repasando la lista de los personajes á los que el Rey Felipe IV concedió tan alta distinción, nos encontramos con el nombre de D. Nicolás M.^a Guzmán y Carrafa, séptimo Príncipe de Stigliano y tercer Duque de Medina de las Torres, que entre otros varios cargos tuvo el de Alcaide del Buen Retiro. Ahora bien; Palomino y Cean nos dicen que pintó el retrato de un D. Nicolás de Cardona Lusigniano, maestro de Cámara del Rey (Cean dice Córdoba por Cardona), quien por su nombre y último apellido ó título, que de varios modos se halla escrito, nos parece sea la misma persona. Este prócer aparece en preferente lugar en el relieve del beato Simón de Rojas, como que asistió al acto en representación del Rey, y por su fisonomía recuerda mejor que el de Benavente, que también allí figura, al retrato núm. 1.090 del Museo del Prado. En el cuadro del propio asunto citado, fué sustituido por el Conde-Duque de Olivares. Creemos, pues, que asisten más razones para ver en él al Alcaide del Retiro que al Conde de Benavente.

Como estilo, es este lienzo de los que más acusan en su autor las influencias del Greco, que llegaron á hacerse patentes, sobre todo en los cuadros religiosos por esta fecha pintados.

Pocos son éstos, pero todos corresponden á su segundo período de produc-

(1) V. Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, 1896, núm. 287. En aquella ocasión lo dimos como representando al Conde de Benavente, habiéndonos ocurrido después las dudas sobre esa identificación.

ción artística. El primero, de indeterminada fecha, parece ser el del *Cristo á la columna*, de la National Gallery, de Londres, cuadro de buena técnica, pero de tan escasa inspiración que resulta una prueba negativa de los talentos de su autor para estos asuntos. Ninguna memoria antigua existe sobre este lienzo, avanzando tan sólo al 1862 el historial de su venta en Madrid, sin más antecedentes ni fundamentos para su atribución. La crítica al presente lo acepta, sin embargo, como del maestro que estudiamos.

En el otro cuadro religioso que por estos tiempos ejecutó, la inspiración y ejecución rayan unidas á insuperable altura. El *Cristo en la Cruz* (núm. 1.055 del Museo del Prado) procedente del convento de monjas de San Plácido, es de las obras en que más luce el genio del gran maestro; y si por ella se propuso dejar en tal casa una severa imagen del Señor al que se había ofendido, á pesar de su pasión y sacrificio, más imponente y conmovedor simulacro no pudo ponerse ante los ojos de ningún fiel cristiano.

Bien es verdad que los sucesos y maledicencias que sobre el convento pesaban así lo requería, pues en aquella casa en que á los pocos años de habitada, todas las monjas estaban *endemoniadas* y cuya tribuna era más frecuentada de lo debido por el Rey Felipe IV, mediando su protector y patrono el protonotario de Aragón, bien exigía que la severa imagen del Crucificado impresionara vivamente á sus devotos, infundiéndoles los mayores respetos. Velázquez tuvo sin duda todo esto muy presente. La más suprema discreción envuelve aquella cabeza del Señor, que perdona sin ver ni permitir que se trasluzca su amargura, haciendo de sus propios cabellos velo de separación entre él y el pecador al presidir las penitencias.

No hay que encarecer las bellezas de estilo y ejecución de este admirable lienzo; su técnica es tan magistral, que se considera como modelo admirable de corrección y modelado, y sus procedimientos de tanto efecto, que nunca alcanzó el Greco mayores transparencias ni esmalte en sus desnudos (1).

En el otro cuadro de asunto religioso, también de esta segunda época, la verdadera obsesión por el Greco es tal, que llega á comprometer la personalidad del gran maestro; por su composición, por su técnica, *la Coronación de la Virgen* (núm. 1.056 del Museo del Prado) nos recuerda al punto lienzos del mismo tema del pintor de Candía, llegando á tanto que hace que Velázquez olvide por un momento las disciplinas del dibujo, cosa que no vuelve á repetirse en ninguna otra obra suya. Después de examinar la *Coronación de la Virgen*, del Greco, de la galería del Sr. Bosch (2), quizá procedente del retablo de D.^a María de Aragón, no cabe dudar de lo que vamos exponiendo.

Aún aparece esta influencia en la obra capital de este período, en el cuadro llamado de *Las Lanzas*. Si examinamos con detenimiento el *Martirio de*

(1) Sobre las vicisitudes de este admirable lienzo hasta figurar en el Museo del Prado, véase la circunstanciada nota que publica su *Catálogo extenso* de 1872, en su pág. 683.

(2) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900, pág. 217.

San Mauricio, del Greco, en El Escorial, quizá encontremos en los grupos del fondo algunos que nos recuerde la disposición general de la *Rendición de Bredá* (núm. 1.060 del Museo del Prado): el cuadro de *Las Lanzas* tiene allí sus precedentes.

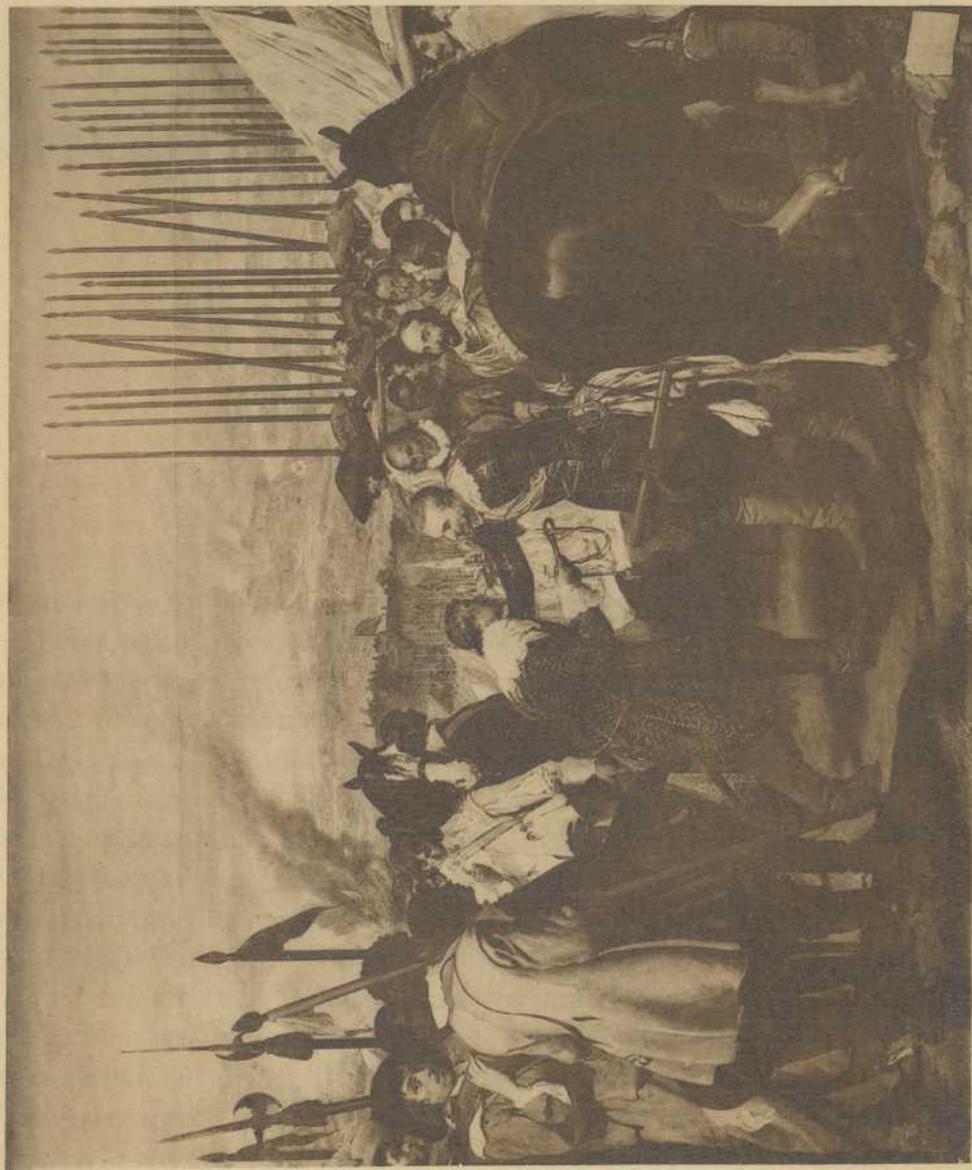
Lo conocido de su asunto y disposición nos excusa de describirlo; sólo diremos que produce emoción épica profundísima, obtenida por la idea de la reconstitución más exacta posible de la escena, presidida por la grandeza moral de los contendientes.

Calderón en su drama, *El Sitio de Bredá*, circunstanciada glosa escénica del gran hecho de armas, nos retrata también los personajes que asistieron á la entrega, y según él debemos reconocer entre ellos al Marqués de Barlanzón, al Conde de Benavente, á D. Francisco de Medina, á D. Gonzalo de Córdoba, al ayudante de Spínola, el capitán Alvaro Ladrón; habiendo además memorias de que acompañaron á Justino de Nassau un hijo de D. Manuel de Portugal, otros dos suyos y otros de Mauricio. A la derecha también se retrató el propio Velázquez. Y aún podemos decir que tal obra abarca en totalidad aquel período considerando, que si el lienzo fué terminado hacia el año de 1640, no quedó concluido tal como hoy lo vemos hasta mucho más tarde, pues la figura de Spínola fué por completo repintada, vistiendo la armadura del Rey en Fraga; y cosa extraordinaria, su cabeza admirable, superior al resto del cuadro, fué indudablemente pintada de memoria.

Con todo esto, mas algunos retratos, entre los que debemos contar con los del propio autor, queda reseñada á grandes rasgos la producción de tan insigne maestro en aquellos días, quedándonos aún por examinarlo en sus más culminantes obras.



Grupo de cabezas de *Las Lanzas*.



VELÁZQUEZ

Entrega de la plaza de Bredá al general Spinola (Las Lanzas)

N.º 1.060 DEL MUSEO DEL PRADO



Velázquez. — Mercurio y Argos.

XII

VELÁZQUEZ

(TERCERA ÉPOCA)

Hacia el año de 1648 la Corte se hallaba bastante entristecida. Viudo Felipe IV de su primera mujer, había perdido también al nunca bastante llorado Príncipe Baltasar Carlos y á sus hermanos los Infantes D. Carlos y don Fernando.

Urgía un segundo matrimonio para el Rey, quien debiendo escoger nueva esposa, eligió á su sobrina de corta edad, D.^a Mariana de Austria, que poco antes había sido la esposada del Príncipe Baltasar Carlos.

Preparábase la embajada que debía marchar á recibir á la Princesa en Trento, y hallándose además Velázquez contrariado á causa de competencias suscitadas en sus nuevos cargos, culpa del Rey, que nunca tuvo la oportunidad de otorgarle nombramientos propios de su profesión, aprovechando la idea de fundarse una Academia, para lo que se requerían modelos que sólo en Italia podían adquirirse, obtuvo del Monarca que lo agregara á la embajada, lo que otorgado púsose en marcha, con gran contento suyo, en 25 de Noviembre de aquel año; y embarcándose en Málaga en 2 de Enero del siguiente, pisó de nuevo la tierra de las artes el 11 de Febrero.

No nos incumbe reseñar especialmente los triunfos que obtuvo en Italia durante su segunda estancia, aunque sería punible no celebrarlos, pues el éxito alcanzado por el maravilloso retrato del Papa Inocencio X y otros allegados de la Corte romana, fueron de los que forman la corona de los mayores artistas.

Las compras que realizó en Venecia y Roma, las estatuas que hizo vaciar y los pintores que contrató, principalmente fresquistas, entretuvieron

su grata estancia lejos de la corte de Filipo, pasando días y días en Italia, poco dispuesto á volver á España.

El Rey, sin embargo, se impacientaba; escribíale á su embajador, el Duque del Infantado, para que le devolviera lo más pronto posible su artista, pues tenía que retratar á la nueva Reina y hacer otros encargos; pero aun así hasta un año después, en 1551, no aparece de vuelta en la Corte española.

Al comenzar de nuevo sus tareas artísticas, retratando á la Reina, ya madre de la Infanta D.^a Margarita, hizo patentes los nuevos progresos que determinan su tercera y última manera.

En ella se presenta ya dueño absoluto de su arte y también de su voluntad impuesta, por lo que se destaca su personalidad por completo, así en la ejecución como en la invención de sus obras.

Hasta ahora hemos visto al maestro; desde ahora veremos más al genio, pero á su manera, persiguiendo sobre todo un fin, enfocando aún más su vista en dirección determinada.

Si el arte consiste en la consecución de los ideales, en la manifestación de las altas leyes estéticas, que son las de la sublimidad, del orden, de la corrección y el purismo, habrá que reconocer que nuestro genio se cerró cada vez más á estos principios, puesta la vista en otros, siéndole completamente indiferente por ello resultar el defensor de lo vulgar y hasta de lo abyecto, de lo deforme y del mal gusto.

Pero dejando estas consideraciones y volviendo á nuestro artista, ya de nuevo en Madrid, y habiendo retratado á la Reina del modo admirable que se ve en el Museo de Viena, tuvo que emplear sus pinceles en inmortalizar á los seres más abyectos que amparaba la casa real, comenzando la serie de sus bufones é idiotas, que como obras del pincel son otras tantas maravillas.

Años antes había aprisionado en el lienzo la estampa de aquel singular personaje llamado *Pablos* ó *Pablillos*, de Valladolid (núm. 1.092 del Museo del Prado), que por algo debía ser notable, y que nos sugiere la idea de su presencia en los solaces y literarios devaneos á que con los más famosos ingenios de la corte se entregaba el Monarca. Por su estilo se acerca mucho á los tiempos de D. Diego de Corral y Arellano.

Ya hemos visto también que en Fraga retrató á D. Luis de Aedo, llamado *el Primo* (núm. 1.095 del Museo del Prado), homúnculo, de cuyo carácter é ingenio nos quedan algunas memorias y que debía ser muy apreciado cuando el Conde-Duque lo llevaba frecuentemente consigo, y hasta algo padeció cuando le ocurrió el percance de Daroca, por ir con el valido en su coche. La inteligente fisonomía del enano nos hace ver en él más á un redomado que á un imbécil, más á una *sabandija* que á un monstruo, siendo su reconocida afición tipográfica rasgo de su carácter y nota de su historia.

Compañero del anterior en los inventarios es el de *Morra* (D. Sebastián), enano de cortísimas piernas y abultada cabeza, vestido payasescamente, y

que si bien tiene expresión de bastante mal genio, no por ello deja de creérsele completamente inofensivo.

Más magistralmente ejecutados aparecen los otros dos enanos ó raquíticos, conocidos vulgarmente por el *Bobo de Coria* y el *Niño de Vallecas*; el primero de ellos, que debe ser el *calabazas* de los inventarios, es modelo acabado de un degenerado organismo, en que la escrófula ha hecho sus mayores estragos, y el segundo, quizá el *soplillos* de las relaciones antiguas, es sencillamente un hidrocéfalo, cuyo solo aspecto produce la más honda compasión. Como ejemplares patológicos no pueden ser más perfectos, y sólo el arte maravilloso con que están hechos neutraliza la penosa impresión que en el vivo nos producirían.

Mejor aspecto ofrece *D. Antonio el Inglés*, más lujosamente ataviado y en el que cierta presunción de raza llega á manifestarse. Debía disfrutar de cierta preeminencia entre sus compañeros; tenía un ayo, y por la elegancia de su traje y apostura se ve que no era un enano vulgar, sino un conato de *gentleman*.

Pero en el que Velázquez hizo gala de todo su estilo fué en la imagen de aquel perturbado ó ladino, que viviendo en Palacio llegó á creerse ó decir que era el propio Don Juan de Austria, mote con que le distinguía la corte, con no muy acendrado respeto á la memoria del héroe de Lepanto.

La ejecución de este lienzo llega á la suma maestría, no cabe más experiencia ni dominio del arte, pareciendo que por ello quiso demostrar el pintor que la virtualidad del estilo es tal que puede suplir las mayores incorrecciones y dislocaciones del humano organismo, convirtiendo lo repulsivo en cómico y lo deforme en gracioso. Si tal se propuso lo logró colmadamente.

De otros menguados seres hay también memoria que hizo Velázquez el retrato, como de Bautista el del Ajedrez, de cerca de cien años; Cárdenas el Toreador y otros varios con que se completara la galería de innobles fachas admirablemente retratadas. Contraste singular el de estos deformes y enfermos seres sublimados por el más sano y robusto arte que puede imaginarse, y es porque si los modelos eran escorias de la naturaleza, ésta había revelado al artista sus secretos para vigorizarlo con todo su grandioso ritmo.

Sensible es de todos modos que pincel que tan alto temple había adquirido se aplicara á estos asuntos, pudiendo haberse empleado en inmortalizar seres más dignos de tan bello estilo, y bien lo expresa un ilustre escritor de nuestros días, biógrafo también de Velázquez, diciendo con amargo acento: «El Rey, que alardeaba de literato, no le mandó retratar á los poetas que dieron gloria á su reinado... sino á sus bufones; y no hace falta fantasear para creer que los pintó con cierta dulce simpatía; eran sus compañeros juntos figuraban en las nóminas de Palacio» (1).

Pero los placeres de la corte derivaban á lo bajo y vulgar de modo la-

(1) D. Jacinto Octavio Picón, *Vida y Obras de Diego Velázquez*, pág. 133.

mentable: según sospechas muy fundadas de D. Felipe Pérez y González, un episodio ocurrido al más conspicuo personaje de la corte, D. Luis Méndez de Haro, de un ridículo absoluto, fué el asunto de un cuadro del maestro, que hizo las delicias de aquellos señores, dignos todos ellos del enojo del ministro burlado.

Sensible es que esta obra haya desaparecido, siendo su asunto quizá la causa del abandono y deterioro en que últimamente se hallaba (1).

Aún debemos incluir en esta serie aquellas dos astrosas figuras que ostentan nombres clásicos, y cuya idea no acabamos de penetrar en su autor. Aunque en el *Menipo* nos podamos encontrar con el personaje lucianesco que tanto figura en los *Diálogos* del gran prosista de Samosate, modelo de nuestro Quevedo, con los que tanto debió simpatizar Velázquez, no vemos, sin embargo, la oportunidad de bautizar como de *Esopo*, el gran fabulista, á su compañero. Por su desaseo y escasa indumentaria, más propio hubiera sido calificarlo de Diógenes, pero entonces no hubiera suprimido la indispensable linterna.

Pintados estos dos lienzos para la Torre de la Parada, donde figuraban también el *Heráclito* y *Demócrito*, de Rubens, parece debieron representar alguna pareja de características entidades de la antigüedad; pero si los epígrafes son de la época, más confunden que aclaran su concepto.

El desenfado de su ejecución y riqueza de sus tintas avaloran de tal modo á tan pobres y mezquinas humanidades, que en cualquiera nace el deseo de alojarlos en su casa y presentarlos como meritísimos sujetos.

Pero dejando ya estas caricaturas vivientes, aparece otro grupo de obras no menos interesantes de este tiempo, cuales son las mitológicas, tratadas siempre de muy especial manera por Velázquez.

Cuatro lienzos de él de esta especie figuraron en el salón principal del Alcázar, ó sea en el *de los espejos*; tales fueron: *Mercurio y Argos*, *Psiquis y Cupido*, *Apolo y Marsias* y *Venus y Adonis*, á los que hay que agregar el *Marte* en otra dependencia; de ellos sólo ha llegado á nosotros el primero y el último, y bien se ve el modo especial con que el maestro español tradujo á su idioma aquellos asuntos.

En el *Mercurio y Argos* la escena está concebida del modo más prosaico, pero también más intencionado posible, y en el *Marte* llega casi á ofrecernos la estampa de Monipodio. Hoy no cesan los elogios ante el primero por la valiente manera como está ejecutado y la sencillez de su composición tan expresiva; es verdaderamente un lienzo de colosal concepción y ejecución, que nos hace presumir cómo serían los otros, con qué crueldad, verdaderamente rivereña, no desollaría Apolo á Marsias, y con qué gracia cervantina no estaría representada la curiosidad de Psiquis.

(1) V. Almanaque de *La Ilustración Española y Americana*, 1903, pág. 67; el título del artículo es: *Una lavativa de R. O. y un cuadro realista de Velázquez*.

Se ha querido reconocer como este último otro famoso lienzo de Velázquez, hoy muy en voga, cual es el de la *Venus del espejo*, ya en la National Gallery de Londres, gracias al patriotismo de los entusiastas ingleses del maestro. Pero después de las afirmaciones de Justi y Cruzada Villa-amil, y del notable artículo del Sr. Beruete (1), que refuerza los argumentos de los anteriores, todos estamos convencidos que tan excelente obra no fué ejecutada para el Palacio Real, ni corrió los peligros de su incendio.

Con éstos debió alternar, dado su estilo, aquel gran lienzo, no tan grande al principio, en que representó con mayor gala de la paleta que en ningún otro suyo una corriente escena de la fabricación de tapices, que entonces se ejecutaban en España por cuenta de la Corona. *Las Hilanderas* es el cuadro en que más alardeó de colorista el gran maestro; sin duda debió impresionarle la riqueza de tonos que en aquellos talleres producían tanto los estambres preparados para la trama cuanto los trajes y accesorios de las obreras, dando lugar á los más bellos juegos de la luz, al descomponerse de forma tan variada por tanta diferenciación de calidades.

Antes ha sido el aire ambiente el que más le ha preocupado; ahora es la luz lo que más le interesa. *Las Hilanderas* son realmente un trozo del natural, trasladado al lienzo por un maestro sobrado de experiencias, que todo lo ataca con brío y decisión increíbles; un trozo de pintura en que el color produce sus mayores efectos. Parece como un



Trozo principal de *Las Meninas*.

rayo de la luz que impresionó al artista en su juventud, despertándole los más gratos recuerdos al herirle la retina, llegando á ser por ello el cuadro más sevillano que pintó. Grandísimo es su efecto, pero quizá fuera mayor suprimiéndole los trozos superior y laterales, añadidos no sabemos cuándo.

Otro lienzo famoso, el mayor de cuantos pintó Velázquez, *Las Meninas*, es también la obra capital suya; corresponde á este tiempo, y en él hizo el artista cuanto supo y pudo, que tanto era.

(1) *Cultura española*, núm. 1.º

Importa poco lo insignificante de la escena, el mal gusto de los trajes de los personajes, la escasa belleza de sus tipos; todo esto desaparece ante el efecto prodigioso de realidad que produce el cuadro. En este sentido y por estos méritos, es sin duda el primer lienzo del mundo, y si la pintura fuera un arte de pura imitación, bien pudiéramos dar por dicha en él la última palabra. Luca Jordan, con frase un tanto ambigua, llamó á este lienzo, en el colmo de su entusiasmo, *la teología de la pintura*; nosotros más bien lo estimamos el testamento del mejor pintor que ha existido. *Las Meninas* están tan sancionadas y admiradas, que nuestro elogio sólo sería añadir un voto más á lo universalmente reconocido. No es tan luminoso como *Las Hilanderas*; dominan principalmente en él los tonos grises ó agrisados, pero como escena de interior no cabe mayor ilusión de aire y espacio; pero tampoco falta allí un rayo de sol, que empezaba á ser adorado por el meridional artista, alegrando aquel triste ambiente, como un rayo de esperanza para nuestra historia, exteriorizada en primer término.

Los retratos de esta su última época tenían que ser todos prodigiosos, y en cada uno realizó, en efecto, una idea especial, dándoles singular encanto, y siempre apareciendo nuevo, nunca amanerado.

A los de la Reina y varios de la Infanta Margarita de Viena, París y Madrid, hay que añadir el bellissimo del Infante Felipe Próspero, con aquella viviente perrilla, «que mucho estimaba Velázquez», según Palomino.

También á este tiempo corresponden los orantes del Rey y la Reina, de El Escorial, comenzados por Mazo, pero entonados por su suegro con toques de los que sólo él sabía dar.

También hay que lamentar la pérdida de la miniatura de la Reina, hecha en placa de plata del tamaño de un real de á ocho, ó sea del de un duro de nuestra moneda; pero el más interesante de todos y uno de los últimos que ejecutó, es el de su gran amigo el escultor Alonso Cano, vestido al cabo de cura y modelando la cabeza del Rey, que tanto se había interesado en la solución de sus asuntos. En algún tiempo se ha querido rechazar la tradicional noción de ser Alonso Cano el retratado, pero hay tal imposibilidad en ello que no podemos admitir más que la identificación primitiva.

El Sr. Cruzada Villa-amil, en su notable cuanto poco leído libro, por contingencias singulares, *Anales sobre la vida y obras de Diego de Silva Velázquez*, dice en su pág. 236: «En los retratos que conocemos que hizo Bocanegra, su discípulo, en Granada, la cabeza es de más edad y el traje ya clerical, y *distinguiendo de manos* no hay repugnancia de uno á otro parecido. La tradición aquí, al suponerse que este escultor es Alonso Cano, se ajusta á la verdad y acusa la certeza». En estudio especial sobre este punto hemos expuesto cuantas razones nos ocurren para que el personaje reintegre el verdadero nombre que debe ostentar (1). El retrato constituye una acendrada efusión de afecto,

(1) *La Ilustración Española y Americana*, 1905, pág. 394.



VELÁZQUEZ

Cuadro de La Familia; llamado de Las Meninas

En el centro la infanta Margarita entre sus meninas, D.ª María Agustina Sarmiento, que le ofrece un búcaro de agua y D.ª Isabel de Velasco. En primer término la enana Mari Bárbola y el enano Nicolasito Pertusato. Detrás, á la derecha Doña Marcela de Ulloa y un guarda-damas á la izquierda Velázquez. En el espejo del fondo se reflejan los reyes y tras la puerta se destaca la figura de D. José Nieto, aposentador de la Reina.

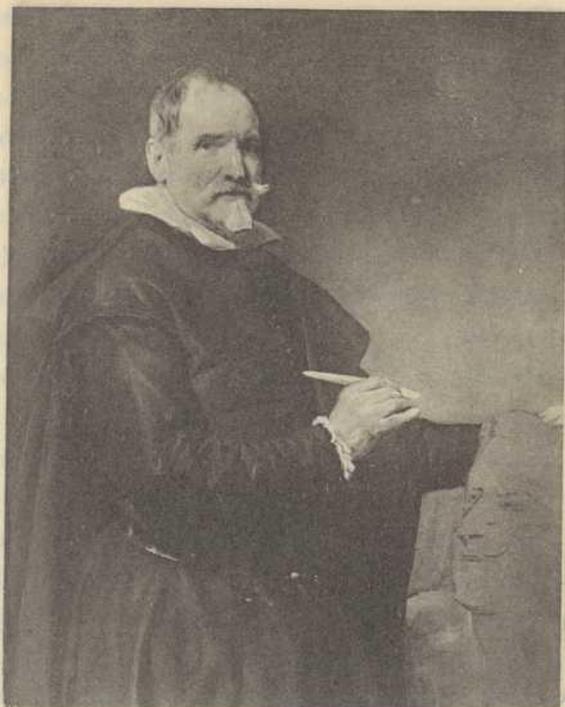
LIENZO N.º 1062 DEL MUSEO DEL PRADO

de artista á artista, que se admiran mutuamente desde las serenas alturas de su genio reconocido, y una expresión de gratitud al amigo por su proceder en asunto que mucho interesaba á Velázquez.

La última obra que ejecutó, *San Pablo y San Antonio en el desierto*, abre un nuevo horizonte á su pintura.

Durante toda la vida, Velázquez consideró á sus modelos más como objetos corporales que como personas; más atendió en ellos á lo objetivo que á lo subjetivo que encerraban; en ésta, por el contrario, la psicología de los dos ancianos, su espíritu se revela aún mejor que sus imágenes corpóreas.

Preciso era que el pintor se hubiese penetrado de toda la honda belleza del poema de



Velázquez.—Retrato de Alonso Cano (núm. 1.901 del Museo del Prado.)

San Jerónimo para que lo interpretara de modo tan perfecto. Es este un nuevo aspecto en su producción artística, ó un rumbo más de los muchos que señaló á su arte con genial intuición de lo futuro.

Hay que leer y sentir toda la nueva estética de las estrofas del doctor de Hipona para apreciar hasta dónde llegó el pintor al ilustrarlas. Quizá por su sentido demoledor del clasicismo latino decadente las sintió tanto, y por ello nos marcó el rumbo en que la belleza trascendente rebasa á la imanente en el objeto mismo, llevándonos á más sublimes goces. Este fué el último lienzo que pintó nuestro artista, señalando con él un rumbo, por el que después pocos se han sentido con fuerzas para seguirlo.

Pero tampoco él mismo pudo acabar de manifestarnos su pensamiento, pues cuando ya consideraba toda su maestría adquirida como una preparación tan sólo para expresar más claramente sus más íntimas ideas, le sorprendió la muerte, cortando, como en otros tantos casos, tan altos propósitos.

Y así debió ser sin duda, pues habiendo vivido siempre en lucha, ya con sus ideales, ya con los hombres, llevó seguramente al sepulcro mucho que sólo á costa de tanto esfuerzo podía ser manifestado.

Quien tanto logró con su pincel, respecto á la forma, no podemos calcular hasta dónde hubiera profundizado en el fondo, si al no tener que pintar por complacer al Rey tan sólo, como decían los testigos de su proceso para

hacerlo caballero, hubiera ejercido el arte por complacerse á sí mismo.

Momentos tuvo, como en el *Cristo* de San Plácido, en *Las Lanzas* y en *San Pablo y San Antonio*, en que nos reveló algo de lo más grande que alentaba en el fondo de su alma. Como Cervantes, como Quevedo, corresponde á la casta de aquellos que demuestran su disconformidad con las impurezas de la realidad, presentándolas en sus más descarnados aspectos; mas lo hacen con arte tan supremo, que más sancionadas y embellecidas que atacadas las dejan.

Pero no por esto se apaga en ellos por un momento el vivo lumínar que los elevaría á más sublimes esferas, y bien lo declaran hasta con deseos de excelsitud personal, patentizando íntimas aspiraciones que al cabo no pueden dejar ocultas.

Velázquez, tan grande como artista, llegó por ello á enlazar demasiado su gloria con la consecución de ciertos honores puramente mundanos.

Su íntimo contacto palaciego lo extimuló más á ello, y la misma categoría de cargos con que el Rey premiaba sus méritos, lo alimentaba en sus deseos.

Aunque hubiera bastantes dificultades burocráticas para hacer efectivas las mercedes con que honró á Velázquez el Monarca, hay que reconocer, sin embargo, que éste benefició en cuanto pudo á su artista, si bien no siempre en la forma más oportuna. Recién llegado le nombró su pintor de Cámara en 1623; á los cuatro años, en 1627, juró el honorífico cargo de Ugier de Cámara, que cambió más tarde por el de Ayuda de Guarda Ropa. En el año de 1642 recibió el nombramiento de Ayuda de Cámara y en el siguiente el de Aposentador mayor, que tuvo hasta su muerte. Si á esto se agregan las mercedes, que valuadas en ducados nos relata Palomino, habrá que convenir en que á cobrarlas todas bien se podía considerar afortunado. Es cierto que difícilmente hizo algunas efectivas y que algunos cargos suscitaron fundados celos por parte de otros funcionarios, como la encargada intervención en las obras del Palacio, que tanto molestaron al arquitecto Joan Gómez Mora y otros; pero siempre tuvo el apoyo del Rey, que no dejó un momento de distinguirlo otorgándole gracias, comisiones y honores, reconociendo así sus grandes méritos, por los que se imponía á la estimación del Monarca, aunque no se diera éste por completo cuenta de tal afecto.

Todos sus biógrafos se lamentan, sin embargo, de que el Rey lo embargara tan por completo á su servicio, privándole de dar mayores muestras de su inspiración artística. «El cargo de Aposentador de Palacio—dice Palomino—es de tanto embargo, que ha menester un hombre entero»: llegando á tal punto, que fué la causa de su muerte, producida por tanta fatiga. Las molestias del viaje á Fuenterrabía y los trabajos para la disposición de los estrados en la isla de los Faisanes, donde habían de celebrarse las ceremonias de la entrega de la Infanta Doña María Teresa, que marchaba para ser Reina de Francia, quebrantaron de tal modo su salud, que apenas si pudo volver á Madrid para entregar su espíritu en 6 de Agosto de 1660.

Grandemente sintió el Rey su muerte, haciendo entonces ostentación de afecto extraordinario para honrar su memoria en forma que en vida no pudo lograr, aunque en ello tuvo gran empeño.

Al contemplar el cuadro de *Las Meninas*, donde se retrató el artista, nótese al punto sobre su pecho la roja Cruz de Santiago. La versión más corriente es la de que, entusiasmado el Rey ante tan sublime obra, manifestó que algo le faltaba, y tomando un pincel, por su propia mano le decoró con tal premio. Esta versión es inexacta, teniendo aquella cruz, sin embargo, más interesante historia.

Años hacia que Velázquez soñaba con alcanzar honor semejante. Entre las cartas inéditas de las *Curiosidades de la Historia de España*, publicadas por el Sr. Rodríguez Villa (tomo II, pág. 27) hay una en que se escribe: «á Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira á querer ser un día ayuda de Cámara y ponerse un hábito á ejemplo del Tiziano» Esto se decía veinte años antes de los tiempos que nos ocupan.

Bien fuera porque así lo pensara el Monarca cuando vió concluidas *Las Meninas*, ó por alguna insinuación discreta del artista, ello es que por iniciativas regias comenzáronse en Septiembre de 1658 el expediente y las pruebas para la obtención del hábito deseado. Larguísimos fueron los trámites, notándose desde el primer momento la oposición por parte de los caballeros á admitir al artista en la Orden. Comenzado el proceso en aquella fecha puede decirse que no llegó á terminarse. Nada menos que noventa y ocho fueron los testigos que depusieron en Madrid y Galicia, siendo la declaración de Alonso Cano, entonces en Madrid, de las que más favorecieron al pretendiente, y terminada la información en la corte, fué preciso que marcharan á Sevilla D. Fernando Antonio Salcedo y D. Diego Lozano de Villamejor, para que se informaran de la nobleza y condición de los ascendientes de Velázquez, y de los trabajos y clase de vida de éste antes de venir á la corte.

Con temor hubo de ver marchar á Sevilla á los comisionados, y entonces debió acordarse del famoso contrato de aprendizaje, que era uno de los puntos que deseaban conocer, y aunque no debieron dar con él volvieron á los cien días los comisionados informando, que no era posible admitir la nobleza de sus cuatro abuelos y que la baronía del paterno estaba en litigio.

No bastó que el Rey pidiera al Papa la dispensa de nobleza de aquellos señores (1), ni que con fecha de 28 de Noviembre de 1659 le hiciera hidalgo, *por su propio real y absoluto poder* para ello, el mismo día (el del cumpleaños del Príncipe Próspero) que se le despachaba el título de caballero de la Orden de Santiago (2), cometiéndolo al Conde de Niebla D. Gaspar Alonso Pérez de

(1) V. el artículo «Velázquez, caballero de Santiago», en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1899, y los *Nuevos documentos sobre Diego de Velázquez en la Orden de Santiago*, 1902, II, pág. 57, por D. Francisco de Uhagón.

(2) En el libro de *despachos* de la Orden de Santiago, desde 1657 al 1659 (núm. 100, C, de Archivo Histórico Nacional, folio 380), aparece el asiento en esta forma: En Madrid á 28 de

Guzmán el Bueno y al religioso el maestro Gregorio Román, siendo este despacho el último documento que en el proceso se extendió, quedando sin cruzarse y recibir el hábito, conforme á la nota que lleva el asiento, de que se le relevó del montado, galeras y *profesión*, por decreto de su Majestad.

Aun así hemos buscado en los libros secretos de la Orden (hoy en el Archivo Histórico Nacional) el acta de toma de hábito, y como era natural, por ninguna parte aparece, quedando por lo tanto sin ser recibido en la Orden, cuanto más que en 7 de Abril del 1660 tuvo que partir de Madrid con Moro, Villarreal y Goetens, seguido de todo el convoy necesario para disponer las estancias en donde había de pernoctar la corte y disponer los pabellones en la isla de los Faisanes.

La resistencia de los caballeros de la Orden fué absoluta. D. Lázaro Díaz del Valle escribió un *Elogio y nomenclatura de algunos pintores que por famosos han sido honrados con hábitos de Ordenes militares*, en los que reproducía muchos argumentos del alegato de D. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, de 1600.

Recordáronse los casos de Rincón y del Tiziano, pero ante los inconvenientes de la *no probada nobleza* de los abuelos y el peligro de ser rechazado en el acto de la profesión, ni el Rey pudo hacer más, ni hubo ocasión para que el artista llegara á tal momento.

Palomino, que nos describe hasta el traje que lució Velázquez como aposentador mayor en las fiestas de la entrega de la Infanta, nota muy especialmente que de un collar llevaba pendiente rica venera con la cruz de la Orden de Santiago, pero no empece que esto fuera tan sólo por la complacencia del Monarca después de sus decretos.

Vuelve Velázquez á Madrid para morir á los pocos días, y en las exequias especiales que se le hacen brillan por su ausencia los caballeros de Santiago, y para nada figura la Orden ni toma parte en ellas, como es de rigor en sus estatutos. Entonces el Rey, en su más alto grado de sentimiento, ordena, ó por su propia mano pinta en el cuadro de *la familia* la insignia en el pecho del artista, para que ya que no en vida, en muerte nadie se atreva á quitársela.

Así lo expresa Palomino, fiel apuntador de todo, aunque mucho tergiverse, explicándonos en esta ocasión perfectamente lo ocurrido al decir, describiendo el cuadro, que Velázquez «lleva en el pecho el hábito de Santiago, que después de muerto le mandó su Majestad se lo pintasen; y algunos dicen que su Majestad mismo se lo pintó para aliento de los profesores de esta nobilísima arte con tan superior cronista, porque cuando pintó Velázquez este Noviembre de 1659, se despachó título de hábito de Caballero de la Orden de Santiago á Diego de Silva Velázquez, natural de la ciudad de Sevilla, por cédula de 12 de Junio del año pasado de 1658, inserto en él el breve de Su Santidad en que dispensa la no probada nobleza de sus cuatro abuelos. Cometióse á D. Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Conde de Niebla, y al maestro Gregorio Román, Religioso de la misma Orden, capellán de Su Majestad, en la forma ordinaria y con calidad de no deber el derecho de la med. annata. En la nota marginal dice: *Relevósele del montado Galeras, y profesión por decreto de Su Majestad.*

cuadro no le había hecho el Rey esta merced». Bien se explica así la un tanto ambigua frase de su epitafio: *Tandem D. Iacobi stemmate fuit condecoratus*. Tal fué el curso y no acabado proceso de aquella humana debilidad del buen Velázquez, en que llegó á cifrar su mayor empeño, pudiéndosele perdonar si por conseguirlo le sirvió de estímulo algunas veces, para obtener las mayores perfecciones al realizar sus obras.

Hasta después de su muerte persiguióle la contrariedad propia del medio impuro en que mostró sus excelencias; sólo tuvo un gran amigo, el grafier don Gaspar de Fuensalida, su testamentario, que llevó la amistad al extremo de cederle su última morada, para que descansaran tranquilos sus restos, al me-



Velázquez.—San Antonio Abad visitando á San Pablo, primer ermitaño.

(Mitad inferior del cuadro núm. 1.057 del Museo del Prado.)

nos hasta que él la ocupara. Pero aún ciertas miserias burocráticas quisieron manchar su memoria, molestando injustamente á los herederos de su nombre y de su arte. De los pretendidos alcances que se le imputaban sólo sacamos en consecuencia la vil condición de quien los exigía. El Rey se mostró, con este motivo, algo amparador de la buena memoria de su artista (1).

Tal fué el hombre y tal fué el artista en uno, que no es posible separar en

(1) De todos estos detalles tan enojosos nos informa muy cumplidamente, para honra de Velázquez y Mazo, el Sr. Cruzada Villa-amil en su obra citada; páginas 273 y siguientes. Todo el alcance que se le imputaba de 610,585 maravedises, reducidos á nuestra moneda, á razón de 476 maravedises el escudo de oro, que era lo que entonces estos valían, dan 1.282 escudos, ó sean unos 5.136 duros. Por el retrato de D. Diego de Corral le fueron ofrecidos á la Duquesa de Villahermosa un millón de francos.

los humanos la doble naturaleza pretendida; y si Velázquez aspiró á que se le reconociera la pureza de raza, tuvo razón en ello, pues por los caracteres de su arte no puede presentarse ejemplar más puro de concepción aria; seguramente no llevaba en su sangre una gota de semita, que era de lo que principalmente pretendían alardear los caballeros de Santiago, y de ello dependió aquel sumo equilibrio manifestado por los medios que aplicó, como propio y exclusivo de los más eminentes corifeos de las razas superiores.

Así se comprende su justa concepción del color, nunca llevado á los deslumbradores efectos con que el Oriente ha disimulado siempre sus deficiencias de forma; así logró ser el gran dibujante moderno de la figura humana en toda su majestad corpórea y expresión anímica; así inventó la más racional y compleja expresión de la realidad por la más científica experiencia, y á haber tenido tiempo nos hubiera llevado, después de comprender de tal modo la física de la naturaleza á la metafísica del arte.

Por esto no pudo atender á los ideales que otros pintores habían perseguido, pues buscando primeramente los fundamentos de la forma, tuvo que hallarlos más en la realidad que en la poesía, más por la observación que por la intuición inspirada.

No está por ello desprovisto de fundamento el tacharlo de poco elevado en sus concepciones y hasta de haberse complacido en retratar la realidad en sus más antiartísticos aspectos, pero si lo hizo como protesta al clasicismo renaciente para hallar nuevos rumbos, no fué sin exponerse á esta censura, como todos los que llevan un sistema hasta las últimas consecuencias.

Es imposible prescindir del ideal, de la inspiración y del gusto que sublima la existencia, y atendiendo á esto tendremos que concluir por confesar que si Velázquez fué el primero de los grandes pintores, el más agudo interpretador del natural, quedó muy lejos de podersele considerar en el mismo grado como artista, como poeta del arte que cultivó.

Tiene Velázquez á su favor la vulgar idea de que la pintura es arte de pura imitación, y que un cuadro es mejor cuanto más causa el efecto de la realidad; sin duda en ella es donde la imitación más valor obtiene, pero aunque en este sentido sea indiscutiblemente el primero, habrá que admitir que en nada amenguan sus méritos los de aquellos otros que como Menling y Durrero, F. Angélico, Vinci y Tiziano, Miguel Angel, Murillo, Rafael, y hasta Goya, supieron ser poetas del pincel, y fundándose en la realidad lo sublimaron, produciendo los más hondos entusiasmos: que no es la propiedad de toda especie suprema condición estética, ni se exige á las más bellas ideas ir más allá de la verosimilitud en sus representaciones.

Muy lejos de negar que la naturaleza encierre bellezas insuperables; pero no fueron éstas precisamente las que Velázquez buscó, ni menos á las que aplicó sus maravillosas facultades.

Bien es verdad que no era de ello por completo responsable. Sensible al

medio nos transmitió el estado social en que se encontraba, porque después de los desastres nacionales ocurridos, de la emigración á las Américas y de la imposición de los elementos más intransigentes, la España que quedó, triste es decirlo, fué la retratada por Velázquez en sus últimos tiempos.

Entonces tomó todo su desarrollo aquella literatura picaresca, al principio graciosa y ejemplar, pero luego desenfrenada y vergonzosa: entonces se estragó el gusto literario y en todo se impuso lo infimo y hasta soez, sin revelaciones de la conciencia. Efecto era todo de los grandes desastres sufridos, consecuencia de los grandes abandonos; pero á pesar de las fuerzas incontestables de la evolución, no obligan éstas á que tan de pronto se malogre un pueblo; de ello nace la esperanza de que la misión del nuestro no pueda darse por cumplida, y que respecto al arte, si Velázquez es el que más lo adelantó entre los nacidos hacia su progreso, aún quedó su misión interrumpida bruscamente, aún resta mucho que avanzar siguiendo sus huellas, y ojalá que á otro compatriota le esté encomendada algún día el proseguirla, pues algunos intentos lo abonan y varios nombres lo preparan.

Retratos de Velázquez.—En distintas ocasiones se retrató á sí mismo Velázquez, ya aisladamente ó ya formando parte de la composición de sus cuadros, como en *Las Lanzas* y *Las Meninas*. Entre los primeros nos quedan noticias de uno que envió desde Roma, en su primer viaje, á su suegro Pacheco, calificado por éste como «á la manera del gran Tiziano, no inferior á sus cabezas». Otro existe en el Museo Capitolino, que se dice pintado en 1639, y otro en el de Valencia, de 1644; además, en el inventario de la galería del Marqués de Leganés figura «un retrato de Velázquez de medio cuerpo pintado por él mismo», que parece perdido, si no es el de la Galería del Duque de Wellington, de Londres. Aún se tiene por suyo el de la Galería Gli Offici de Florencia, contándose con varios más ó menos dudosos en otras particulares.

Lista completa de las obras de Velázquez.—Varias se han pretendido hacer, siendo quizá la más amplia la que trae el Sr. Cruzada Villa-amil en sus *Anales*, y la más restringida la del Sr. Beruete en su *Velázquez*; á ellas remitimos principalmente á nuestros lectores; en ninguno hemos visto figurar dos preciosos lienzos pequeños del Rey á caballo y del Conde-Duque de Olivares, que existían en el Palacio de San Telmo de Sevilla.

Memoria sobre los cuadros de El Escorial.—Entre los encargos de confianza que encomendó el Rey á Velázquez fué uno de ellos la traslación y envío al Monasterio de El Escorial de varios cuadros, pretendiéndose con este motivo que escribió entonces el pintor una *Memoria* descriptiva de ellos y de otros que existían en el Monasterio. El Sr. Cruzada Villa-amil reproduce íntegra la Memoria, demostrando á la vez que no pudo ser ésta la escrita por el maestro, opinión tan unánimemente aceptada después, que hoy todos convienen con el Sr. Menéndez y Pelayo en que se trata de una sofisticación de reciente fecha, quizá más reciente aún de lo que el maestro de la erudición española sospecha. (V. *Velázquez*, por el Sr. Beruete, pág. 178).

La herencia de Velázquez.—A su muerte no dejó más parientes que su mujer, que le siguió al sepulcro á los siete días, y una hija casada con Juan B. del Mazo. A los

tres días de morir se hizo inventario de todo lo que tenía en su estudio, perteneciente al monarca, entre los que figuraban tres cuadros del Greco, otros del Tiziano y Rivera y algunos estudios suyos, con otros curiosos objetos (véase Cruzada Villamil, *Anales*, pág. 474). Embargado el resto de su hacienda por el Bureo, y sin llegar nunca á una liquidación verdadera, se vió obligado su yerno á elevar al rey la siguiente instancia:

«Señor: Juan Baptista del Mazo dice que es padre y legítimo administrador de D. Gaspar, D. Baltasar, D. Melchor y D.^a Teresa del Mazo y Velázquez, sus hijos, nietos y herederos de Diego Velázquez, Aposentador que fué de Palacio; y porque por su muerte están embargados los bienes, metidos en una bóveda de la Casa del Tesoro, donde con la humedad y no manejarse se está destruyendo todo. — Suplica á V. M. le haga merced de mandar se le entreguen con cuenta y razón para cuidar de ellos, que desde luego se obliga á tenerlos de manifiesto como se le entregaren, para que no se acaben de perder, de que se sigue gran pérdida sin que se consiga el servicio de V. M., en que recibirá singular merced. 6 de Junio de 1662.— En Bureo, á 19 de Junio de 1673.—*No ha lugar.*»



Velázquez.—Detalle de la coronación de la Virgen.



XIV

DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS DE VELÁZQUEZ

Los esplendores de tan poderosa lumina no podían extinguirse sin dejar brillante estela, ni era posible que careciese Velázquez de fervientes secuaces que pretendieran imitarle; y aunque el arte del maestro insuperable no fué tan definitivamente reconocido en sus días como en los nuestros, no por eso faltaron algunos que desde su mismo taller procurasen asimilárselo y continuarlo. Pero era muy sublime para que pudiera ser por todos fácilmente alcanzado.

El primero y al que asistían más motivos para haber sorprendido el secreto del maestro, era su yerno y colaborador Juan Bautista del Mazo, ó Martínez del Mazo, madrileño, casado con la hija única que quedaba á Velázquez cuando ésta tenía sólo quince años, efecto de lo cual obtuvo la plaza de Ugier de Cámara, que su suegro disfrutaba, jurando el cargo en 23 de Febrero de 1634, de la que «S. M. le hizo merced con la antigüedad y en la forma que él la tenía», según dice la cédula en que se le concede.

Pero no fué éste sólo el cargo palaciego que obtuvo, pues á la marcha de Alonso Cano á Granada le sucedió en el de maestro del Príncipe Baltasar Carlos, siendo ya Ayuda de furriera, y á la muerte de Velázquez le substituyó en su plaza de pintor de Cámara; fiel y agradecido á la memoria de su segundo padre, ayudó en cuanto pudo á dejar en lucido lugar su memoria, imponiéndose sacrificios, quizá superiores á sus fuerzas, en las liquidaciones que á su muerte le exigieron.

Disfrutando de la intimidad y confianza del gran maestro, no sólo pudo observarlo en el ejercicio de su arte, sino que también experimentó seguramente el beneficio de sus consejos, y aunque al trazar la figura humana tuvo que admitir el retoque y corrección del suegro, que tanto avaloraron sus cuadros, en el paisaje, fondos y accesorios alcanzó gran altura, aplicando las máximas tan compendiosas del natural por aquél formuladas.

De su habilidad tenemos muestras por la *Vista de Zaragoza*, del Museo del Prado (núm. 788), hecha por indicación del Príncipe Baltasar Carlos cuando estuvo en aquella ciudad y tan admirablemente ilustrada en primer término por Velázquez, á la que había precedido otra de Pamplona, por indicación del Rey, hoy perdida; también están clasificados como de tal autor los paisajes núms. 791 al 802 de nuestro Museo.

En la figura humana necesitó más de la ayuda del suegro, como decíamos, efecto de lo cual casi todos sus cuadros de este género han sido alguna vez considerados como de Velázquez. Podemos contar entre ellos el retrato de su discípulo el *Príncipe Baltasar Carlos* (núm. 1.083 del Museo del Prado), que debió pintar poco antes de la muerte de tan gallardo heredero del trono, ocurrida en Zaragoza en 1647. Incluido entre las obras de Velázquez en el Catálogo del Museo, no se puede admitir como de su mano en totalidad, siendo más verosímil deputarlo como del yerno, aunque entonado por el suegro.

En igual caso está el célebre cuadro de *La Familia*, de la Galería Imperial y Real de Viena, pintado seguramente hacia el año de 1652, y en el que bien se notan los retoques, que han hecho sea por muchos admitido como del maestro (1).

Restituido á su verdadero autor, F. Juan Rizi, el retrato de D. Tiburcio Redín (v. pág. 73), queda, pues, caracterizado el estilo de Mazo como una derivación directa del de Velázquez, aunque sin alcanzar aquellos supremos grados de perfección á que llegó el pintor insuperable.

Mazo sobrevivió poco á Velázquez, pues murió aún joven en el año 1667.

Más artista y aprovechado discípulo de tan gran maestro fué aquel fiel esclavo suyo que siempre le siguió en sus viajes, y que empezando por ayudarle en las manipulaciones más mecánicas del taller, llegó á fuerza de aplicación y entusiasmo á envidiable altura en el arte que su señor cultivaba.

El esclavo Pareja merece ser tenido por el más aprovechado discípulo del gran maestro y el que por la intimidad con él, tomó más que ningún otro de su estilo inimitable.

Velázquez por su parte debió de apreciar grandemente los méritos de su fiel servidor, al que utilizó también varias veces como modelo para adiestrarse y no perder la agilidad necesaria en sus más arriesgadas empresas. Cuando en Roma trató de retratar al Papa Inocencio X, como hiciera algún tiempo que no pintaba, ejercitose antes en estudiar la cabeza de Pareja, ejecutando el hermoso retrato suyo que guarda el Conde de Rednor en Longford Castle.

Los progresos alcanzados en el arte por Pareja, movieron á su señor á preparar la patética escena en su estudio, por la que el Rey, sorprendido de la para él desconocida habilidad del siervo, le otorgó la libertad, diciendo que quien tal mérito tenía no podía ser esclavo. Pareja se arrojó á los pies

(1) V. Cruzada Villa-amil., *Anales*, pág. 285.

del Monarca y besó su mano, agradeciendo también el favor perpetuamente al dueño á quien tanto debía y á su hija mientras vivió.

Todos los autores manifiestan que la perfección alcanzada por Pareja en los retratos fué tal, que muchos de ellos se confundían con los del maestro, y aunque no podamos señalar hoy ninguno, debemos colegir su excelencia por los méritos de los cuadros que de él conocemos. El del Museo del Prado (número 935) de *La vocación de San Mateo*, firmado y fechado en 1661, es decir, un año después de la muerte de Velázquez, los ofrece tales, que en su mayor parte acusa un pincel de primer orden, especialmente en las cabezas, que



Pareja.—La vocación de San Mateo.—Lienzo núm. 935 del Museo del Prado.

ofrecen todas el aspecto de retratos. La riqueza de los accesorios patentizan más que en el maestro los efectos de sus viajes á Italia, y principalmente su entusiasmo por los venecianos.

Otro del *Bautismo de Cristo*, cuyo paradero ignoramos, quizá le excedía en méritos y efecto, según autorizada opinión de quien llegó á verlo en el antiguo Museo Nacional de la Trinidad, donde figuraba (núm. 741). Pareja sobrevivió poco á Velázquez y Mazo, pues murió en 1670.

Otro retratista, discípulo afortunado del gran maestro, fué D. Francisco de Burgos Mantilla, hijo del licenciado D. Francisco, de la Real Audiencia de Burgos, y de los que también asistieron en su niñez á la academia de Pedro de las Cuevas. Decía de él D. Lázaro Díaz del Valle (1) que fué discípulo del gran Diego de Silva Velázquez, al cual siempre procuró imitar en su admi-

(1) Cruzada Villa-amil. *Anales*, pág. 244.

rable manera, y «famoso en hacer retratos por el natural, como lo manifiestan muchos que ha hecho en esta villa de Madrid de diferentes señores, con lo que ha ganado grande opinión». ¡Cuántos de éste y de Pareja pasarán hoy como de Velázquez!

También disfrutó de sus bondades Juan de la Corte, teniéndose por su discípulo, pues habiendo pintado un cuadro de gran tamaño que representaba el *Socorro de Valencia del Pó por Carlos Coloma* para el salón de Reinos del Buen Retiro, le pintó Velázquez la cabeza del caudillo, citándose además otros suyos mitológicos para el mismo salón, y asimismo en la propia regia estancia varios de batallas, países y perspectivas, en las que sobresalió especialmente. Murió el mismo año que su maestro.

También se cita como imitador y discípulo de Velázquez á Antonio Puga, al que por cierta dureza de estilo se comparan sus obras con las de su primera época, calificando así Cean las que D. Silvestre de Collar y Castro, Secretario del Consejo y Cámara de Indias, de él poseía.

D. Tomás Agiar aplicó á las miniaturas las máximas del estilo velazqueño, y tan satisfecho dejó á D. Antonio Solís de haberlo retratado, que le compuso un soneto encomiástico de insuperables elogios.

Pero los más entusiastas discípulos y admiradores del maestro fueron los hermanos Alfaros (D. Juan y D. Enrique Baca de Alfaro), cordobeses; el primero pintor de profesión, y el segundo, aficionado y erudito, ambos igualmente reconocedores del mérito extraordinario del insigne artista.

El pintor Juan proporcionó muchos datos á Palomino acerca de la vida de Velázquez en Memorias especiales que escribió sobre ella (1), componiendo á su muerte, con la colaboración del hermano, el epitafio latino, que hizo imprimir para eterna memoria.

Juan de Alfaro entró muy joven en la escuela de Velázquez, ó mejor dicho, bajo su amparo, efecto de lo cual pudo estudiar á todo placer las obras de los grandes artistas que existían en los Palacios reales, aficionándose muy especialmente á Van Dyck, como se observa en sus obras.

Volvió á su patria para impacientar á su maestro Antonio del Castillo, que era el que en Córdoba gozaba entonces de más crédito, y habiendo regresado á Madrid, ya casado con D.^a Isabel de Heredia, con ánimo de dedicarse al arte, pintando entonces el *Angel de la Guarda* de San Isidro, no se consagró á él profesionalmente, por no aceptar el impuesto que se trató de hacer pagar á los pintores, dedicándose á otras ocupaciones que le proporcionaban medios de vida, aunque teniendo que pasar el mayor tiempo fuera de la corte.

Eximidos al cabo los pintores de todo montado, volvió á ejercer la pintura bajo la protección del Regidor D. Pedro de Arce, grande aficionado á las

(1) También las tenía sobre Céspedes y Becerra, que mucho aprovechó Palomino, según él mismo confiesa.

Bellas Artes, al que pagó sus favores con los retratos de él y de su familia y de algunos contertulios de la casa, entre los que se contaba D. Pedro Calderón de la Barca. El retrato de este insigne vate, hecho por Alfaro, fué colocado sobre su sepulcro, primitivamente en la parroquia de San Salvador, y después de estar algún tiempo en igual forma en la capilla del cementerio de San Nicolás, lo guardan hoy cuidadosamente los Presbiteros Naturales de Madrid, para colocarlo igualmente sobre los restos del gran poeta, en el templo de la nueva casa de Asociación tan benéfica.

Entonces «ya se podía preciar de pintor en Madrid cualquier hombre honrado», según sus propias palabras transmitidas por Palomino, «pero que antes era cosa indigna, porque en tiempo de su maestro habían pretendido allanar la pintura y hacerla gremio, para que pagase como los oficios y artes mecánicas».

También recibió encargos del Almirante de Castilla, gran coleccionador de cuadros, al que hemos visto ya como amigo de Pereda, y habiendo envidado, pasó á Córdoba, cual buen hijo de aquella ciudad, que tanto atrae y consuela á sus naturales.

Allí conoció á D. Antonio Palomino, á quien alentó mucho para que viniera á Madrid, impulsándolo á su carrera artística y literaria con sus relaciones y entusiasmos por el estado de las artes en la corte.

Sintiéndose enfermo en Córdoba, y de ánimo inquieto, volvió otra vez á Madrid, en 1680, contando con la protección del Almirante, pero encontróle muy resfriado en su amistad, á causa de no haberle seguido en su destierro, y molestado mucho por sus desaires, murió al poco tiempo, en Noviembre del propio año.

Esta sencilla relación «da bastante idea — dice Ceán — del mérito de un joven que pasó lo más precioso de su vida en viajes, sin haber estudiado con fundamento su profesión».

A más del retrato de Calderón, es suyo el *Angel de la Guarda*, del primer retablo de San Isidro: en el Catálogo del Museo de la Trinidad figura la *Anunciación de la Virgen* (núm. 723), firmada por él en 1668. En la Biblioteca Nacional tiene el retrato de Solís.

Pero si Velázquez no fué más numeroso en discípulos, sostuvo á otros maestros en alta tensión artística con su ejemplo, alentando á la vez la afición, que siempre se desarrolla cuando los grandes maestros encienden el entusiasmo de las gentes con sus producciones.

Muchos eran los poderosos aficionados con que contaba la corte, unos por verdadero amor al arte y otros por seguir los gustos de los Monarcas de la Casa de Austria, á los que hay conceder gran afición á la pintura. Ya hemos citado á algunos de estos mecenas en distintas ocasiones, y relación muy circunstanciada hace de ellos Carducho en sus *Diálogos*, conservándose durante todo el siglo XVII aquel mismo gusto y afición por las obras del pincel.

Eran aún tiempos de prosperidad, y los caudales de América daban hasta para estos lujos supremos.

Cuando estuvo en Madrid el Príncipe de Gales, encontró muchos señores que guardaban en sus casas verdaderos museos, visitando algunas de aquellas tan exornadas estancias, entre ellas la de D. Jerónimo Fures y Muñiz, Conservador general del Real Patrimonio en los reinos de Nápoles, Sicilia y Estado de Milán, que no satisfecho con ser uno de los grandes aficionados de su tiempo, ejerció también la pintura, cultivando el género alegórico, celebrándose mucho aquella composición con el lema de *Non credas temporari*, en la que simbolizaba la inseguridad de las prosperidades humanas.

En su casa tenían empleo los pinceles de algunos artistas, que si no estaban dotados de inspiración suficiente para ser originales, poseían en cambio habilidad suma para copiar á los grandes maestros, entre los que la historia consigna á Miguel de la Cruz, á quien el Príncipe de Gales encargó copiara los más importantes cuadros que Felipe IV poseía, y que á haber vivido más, quizá hubiera alcanzado las alturas de la originalidad, según las buenas disposiciones que para el arte presentaba.

También se cuenta entre los entusiastas del pincel á D. Tomás Labaña, Caballero de Santiago, que decoró con el mayor gusto su propia casa, en gran parte por su mano, y que era considerado como uno de los más entendidos que en su tiempo en la corte había.

Provocaba además el auge de Velázquez distintas pasiones en los pintores sus contemporáneos, comenzando por la noble emulación de los más eminentes, y llegando hasta la envidia en otros de espíritu menos templado. Sus relaciones con Carducho nunca fueron cordiales ni mucho menos; en su obra ni lo nombra éste siquiera, y sólo le alude con punzantes frases; no podía perdonarle que le hubiese vencido en el certamen de la *Expulsión de los Judíos*.

Sus otros contrincantes, Eugenio Caxes y Angelo Nardi, el primero ya de madura edad, soportó mejor el fallo, compensándosele con el encargo del cuadro de D. Fernando Girón defendiendo á Cádiz, y el del Marqués de Cadereita, y Angelo Nardi obtenía también por ello bastante importancia y cargos de confianza en la corte.

Este artista, florentino, vino á ella de pocos años. Pasó á España por el de 1607, según declaración propia, por aquellos en que Felipe III se ocupaba de la nueva decoración de El Pardo. Estimando su mérito el Rey Felipe IV, lo nombró su pintor en 4 de Junio de 1625, sin sueldo, asignándosele más tarde de 6.000 maravedises, cuando vino á sustituir á Bartolomé González en la plaza que dejó á su muerte.

Después del certamen de la *Expulsión de los judíos*, en que le vimos figurar, quedó con gran estimación del Rey, atendiéndolo en cuanto se refería á la clasificación de los cuadros pertenecientes á las escuelas italianas, con

que aumentaba sus colecciones, y aunque en algunos no resulta en su atribución todo lo acertado posible ante la crítica moderna, sin duda no debería de carecer de razones para otras, acostumbrado y conocedor desde sus tiernos años de los autores italianos.

Aún debemos concederle mayores facultades críticas que artísticas, pues sus cuadros de las Bernardas de Alcalá de Henares y los del Colegio que fué de los jesuitas, más acusan á un artista de estilo retrasado é imitador de los clásicos, que un pintor de alientos propios.

Suscitada por cuarta vez la cuestión sobre el impuesto que habian de pagar los pintores por los administradores de aquel derecho, fué uno de los más enérgicos defensores de la excepción, consiguiendo un triunfo más en este asunto, por sentencia eximente del Consejo de Hacienda, en 14 de Agosto de 1638.

Amigo de Velázquez, figura entre los testigos que depusieron en las pruebas para su hábito de Santiago, afirmando que lo conocía desde más de treinta años, y que por haber estado en Sevilla con D. Luis Méndez de Haro también había conocido á sus padres.

De avanzada edad por entonces, murió el mismo año que Velázquez, año fatal para muchos pintores, según vamos viendo, pues en él desapareció casi una generación de maestros, contemporáneos todos del más insigne de ellos.



Zurbarán.—San Francisco de Asís.—Colección del Sr. D. Aureliano Bernete.

Además de dejar obras importantes en Madrid, en demolidos conventos é iglesias, como la de Atocha, San Francisco, Hospital de la Orden Tercera y otros templos, pintó también en Vallecas, La Guardia y en Jaén por encargo del obispo auxiliar D. Melchor de Vera.

D. Sebastián Herrera Barnuevo, hijo del escultor del mismo apellido, y también él escultor y arquitecto, manejó los pinceles con verdadero aprovechamiento, dejando obras públicas en Madrid en San Jerónimo, Recoletos y Santo Tomás, todas ellas desaparecidas, quedando sólo las de la capilla de *Jesús, María y José*, y frescos en la de Nuestra Señora del Buen Consejo en San Isidro, cuyo exorno total de esta capilla también le pertenece.

La importancia adquirida por Velázquez en la corte española; el auge y poderío alcanzado por el Conde-Duque de Olivares; la protección de éste á

los ingenios sevillanos, tanto artistas como literatos, pues él se trajo al insigne Rioja por su secretario, cuando la expedición del Rey á Andalucía; la correspondencia de Velázquez con su suegro, de la cual ni una carta ha parecido, las que serían interesantísimas, hacía que se alimentase en los artistas sevillanos el deseo de venir á la corte, en que tanto auge alcanzaban los ingenios de aquella gran ciudad y tantas maravillas se iban acumulando para ellos desconocidas.

No es, pues, de extrañar la decisión del modesto Murillo, quien á pesar de los grandes trabajos y privaciones á que se veía obligado, emprendió el viaje á Madrid en el año de 1643 para estudiar las obras maestras de los más insignes pintores que en la corte había, sacando de aquel ejercicio el propio estilo que le hará siempre sostenerse en el puesto de uno de los genios de la pintura española.

Murillo fué recibido y agasajado por Velázquez, proporcionándole todos los medios para que estudiara y copiara cuantos cuadros quisiese de las colecciones reales; más de dos años permaneció el joven sevillano en la corte, en los que debió presenciar sucesos muy importantes. Entonces acaeció la caída del Conde-Duque de Olivares; entonces afirmó Velázquez su puesto en Palacio, recibiendo el cargo de ayuda de cámara; en el año de 1644 partió el Rey para la jornada de Aragón, y efecto de todo esto fué, sin duda, que el pintor del Rey no pudiera apreciar por completo los méritos de su paisano, tanto como éste debió sentir la admiración por el maestro.

Partióse después Murillo para su patria, y aunque debieron llegar ecos de sus progresos, es lo cierto que hasta mucho más tarde nunca se pudieron apreciar desde la corte las maravillas de color y de expresión que en su patria alcanzaba, donde llegó á hacerse el jefe de aquella escuela.

Ya hemos visto cuán estrecha fué la amistad de Velázquez con Alonso Cano, y no menor afecto se señala hacia su otro antiguo camarada Francisco Zurbarán, que también vino á la corte atraído por sus esplendores. El mismo pintor de Cámara le hizo venir de orden del Rey y por recomendación suya, sin duda, hacia el año de 1650, para que su pincel ilustrara los salones del Palacio del Buen Retiro, con *Los trabajos de Hércules*, de los que parece sólo ejecutó cuatro de ellos.

Su aceptación debió ser completa, pues se cuenta que, habiéndole sorprendido el Monarca firmando una obra suya, que no se determina cuál fuera, con el título de «pintor del Rey», éste añadió hallándose á sus espaldas: «Y rey de los pintores.»

Habiendo vuelto á Sevilla, reaparece, sin embargo, en Madrid en 1658, testificando en las pruebas del proceso de Caballero de Santiago para Velázquez (testigo núm. 86), al lado de Alonso Cano, Carreño y Angelo Nardi, permaneciendo después siempre en la corte, hasta su fallecimiento, que fué á los dos años siguientes al de su protector, el maestro insigne, ó sea en 1662.

De estos últimos años de su vida existen en Madrid cuadros firmados que deben considerarse como lo más selecto de su labor tan importante: el *San Francisco de Asís*, propiedad del Sr. Beruete, lleva la fecha de 1659, la misma que la de la *Virgen y el Niño* muy restaurado (núm. 49 del Catálogo de la Exposición de Zurbarán). Del de 1661 son la *Concepción*, del Museo del Budapest, y el *Cristo despojándose de sus vestiduras*, de San Juan de Jadraque, que pudimos admirar en la última exposición de sus obras, celebrada en el Museo del Prado en el pasado año de 1905. Aún hay memoria de un *San José* que existió en la sacristía de las Carmelitas descalzas de la corte, con firma también del año 1661.

Son todos estos cuadros que ejecutó en Madrid, los más acabados, sin duda, que salieron de sus manos, conservando aún algo de la dureza acerada de sus obras sevillanas, efecto de los contrastes de aquella luz, dispuesta en sus mayores juegos de claro-oscuro, pero que templada por otra atmósfera, había de darle más suaves contrastes, por lo que llegó á realizar entre nosotros las más dulces producidas por su enérgico pincel.

Ningunos otros pintores pueden confundirse á sus comienzos como Velázquez y Zurbarán; sobre algunas obras de sus mocedades han existido disputas aún no por completo resueltas; pero mientras que Velázquez evolucionó siempre progresivamente, ampliando y profundizando prodigiosamente en el sentido de la total interpretación del natural, al extremo de no recordar en sus últimas obras ni uno siquiera de los caracteres de las primeras, Zurbarán se conservó siempre fiel á sus pristinas prácticas é impresiones, perfeccionándolas con el ejercicio, pero no ampliándolas con nuevos puntos de vista. La perspectiva aérea nunca llegó á comprenderla; el ambiente le estuvo vedado; la distinción de calidades la consiguió en pequeña escala; en el color apenas pasó de la iluminación local; sólo los valores luminosos fueron por él delicadamente percibidos, sometiendo por ello siempre sus figuras y escenas á aquel punto de claro dominante, que es su característica, y por el que logró dar especial interés á sus cabezas, á sus figuras y á sus composiciones; en este particular aspecto quizá superó á todos. Esto en cuanto á su técnica, porque respecto á filosofía fué siempre un aferrado tomista, un lógico conventual, no un asceta ni un místico, por lo que nunca dió la nota patética, y no tocando por ello al corazón, mal puede despertar humanas simpatías. Los vigorosos cuadros de Sevilla se imponen por su lógica contextura y la honradez de su dibujo; los capítulos del Louvre son la más característica muestra de la España conventual, y sus obras de Madrid, las mitológicas, un fracaso inevitable, y las otras una aspiración á más risueños días, sin poder prescindir de la levadura regular á que se había acostumbrado su espíritu por tan largo ejercicio. Los frailes sábios fueron sus maestros, así como los caritativos, los humildes y menores, pero principalmente los hijos de Asís, los del ardiente Murillo.

Tal fué el menos meridional de los pintores de la escuela sevillana (1).

También durante sus viajes á Italia tuvo ocasión Velázquez de trabar amistad con varios pintores de aquel país, algunos de los cuales llegaron á figurar entre los de la corte española, ya por el envío de obras suyas ó por sus personales trabajos en ella.

De recordar es el conocimiento que en Nápoles hizo con el gran pintor español José Rivera, que entonces daba vigorosísimo impulso á aquella escuela, del que, gracias á su estrecha amistad con los virreyes el Duque de Osuna y el Conde de Monterrey, llegaban á España muestras de su enérgico pincel en cuadros de asuntos bíblicos y mitológicos, que se repartían en los Palacios reales, donde pudo estudiarlos Murillo, gran entusiasta de aquel estilo. Los inventarios del tiempo de Felipe IV y Carlos II dan cuenta de muchos de ellos, cuya sensible pérdida tenemos que lamentar, aunque otros los reconozcamos en El Escorial y en varios Museos.

Pero no fué solamente para los sitios reales, pues en el altar mayor de la iglesia del convento de Santa Isabel, de esta corte, se colocó también su gran cuadro de la *Purísima Concepción*, que corre parejas con el bellissimo del mismo asunto de las monjas de Salamanca, asimismo agustinas, donación éste de su protector el Conde de Monterrey, durante su virreinato de Nápoles.

Particularidad interesante ofrece el lienzo de Santa Isabel; la de no ser el actual rostro de la Virgen el que le pintara Rivera, pues habiéndose sabido en la corte que el modelo de que se valió el artista era su propia hija María Rosa, víctima de los arranques juveniles del regio bastardo D. Juan de Austria, pareció que, lejos de mover á devoción aquella divina imagen, recordaba sucesos muy humanos de la hermosa joven, y más cuando tuvo aquel incidente por epilogo su profesión en las Descalzas Reales, donde acabó sus días.

Con motivo de la pasada Exposición de retratos de 1902, llegamos hasta conocerla en imagen (núm. 592 del Catálogo). La actual cabeza de la Virgen fué repintada por Carreño. Este lamentable incidente causó tan profunda pena al artista, que no viendo reparación posible á la burla inferida, pereció de despecho y melancolía.

Pero si Rivera no llegó á venir á Madrid, no ocurrió lo propio con otros diestrísimos especialistas en el procedimiento de la pintura al fresco, género que casi había caído en olvido, y que necesitó nuevo impulso de parte de artistas extranjeros, conocidos también por Velázquez en Italia.

Los boloneses Miguel Angel Colona, asociado con Miguel Mitelli, diestrísimo en la exornación arquitectónica, habían decorado con el mayor arte

(1) La representación de Zurbarán en el Museo del Prado es muy deficiente; los cuadros números 1.120 al 1.133 apenas dan idea de sus méritos. Mas bien puede reconocérsele en el único que de él hay en la Academia de San Fernando, de *La visión del Beato Alonso Rodríguez*.

muchos palacios de los Príncipes italianos, y como necesitara fresquistas para adornar las estancias que á su cargo se construían en el Palacio Real, trató de que vinieran estos acreditados maestros de Italia, pues el procedimiento del fresco había caído casi en el olvido entre los españoles por aquellos días.

Hubiera querido Velázquez volver á Italia por el año de 1657, pero el Rey no se lo permitió. Entonces se les propuso á Colona y Mitelli su venida, y conformes en ello llegaron los dos grandes amigos á España, al año siguiente, para ejecutar las proyectadas decoraciones que en Palacio había ideado Velázquez (1).

Recibidos muy cordialmente por éste y habiéndoseles dado hospedaje en la casa del Tesoro, procedieron desde luego á ilustrar los desnudos techos del Alcázar, ejecutando Mitelli las perspectivas y arquitectura con singular efecto, pues en ello era diestrísimo, completando Colona la decoración con los asuntos historiados.

Pintaron primeramente los techos de varias piezas bajas, representando en una la alegoría del día; en otra la de la noche, y en otra la caída de Faetonte, con singular arte, llevado á tanto efecto en una galería, que no era posible distinguir la arquitectura real de la fingida, ni las figuras de relieves de las pintadas.

Pero donde tuvieron la mayor aplicación sus pinceles fué en el decorado del salón de los espejos, el principal de la fachada del Alcázar, distribuido su gran techo en varios compartimentos, todo según el plan de Velázquez, para cuya realización valiése además de otros notables artistas de la corte, que muy pronto aprendieron de los italianos el procedimiento del fresco. Con este motivo comenzaron á figurar en Palacio Carreño y Rizi, colaboradores también en la pintura de esta gran sala.

Comenzada la obra en Abril de 1659, cuando ya los días y la estación lo permitían, trazó Mitelli todas sus molduras y arquitecturas con la habilidad que le asistía, tocando á Colona á más de los faunos, ninfas y amorcillos decorativos, el gran medallón central de la fábula de Pandora, ó sea la Eva helénica, dotada de todos los dones por los dioses, presidiendo la escena Júpiter sobre el águila, rodeado de los dioses y diosas en tronos de nubes, escena tan bellamente dispuesta, que fué objeto de los mayores elogios por cuantos la contemplaron.

A Carreño le fué encomendada la representación del encargo de Júpiter á Vulcano de forjar la más bella estatua de mujer, que fué Pandora, en el acto de contemplarla el padre de los dioses, formando el fondo de la escena la fra-

(1) El Conde Carlos César Malvasia, en su *Felsina Pittrice*, llega á negar que los dos artistas boloneses vinieran á España por el aprecio que de ellos hiciera Velázquez, fundándose en que en un diario que el propio Mitelli escribió de su estancia entre nosotros, para nada nombra á Velázquez. Es verdaderamente demasiado extraño esta omisión del decorador italiano en su manuscrito. (V. Cruzada Villa-amil, *Anales*, pág. 172.)

gua donde los ciclopes forjaban el hierro y los rayos, y también comenzó á pintar el matrimonio de Epimeteo con Pandora; pero tan fatal había de ser éste, que hasta al artista llegó su maleficio, pues enfermado gravemente tuvo que concluirlo Rizzi; á éste le fueron encomendados los otros dos grandes medallones en que Júpiter entregaba á Pandora la caja fatal que encerraba todas las pasiones por las que los hombres luchan sin piedad, y el pasaje en que el prudente Prometeo la rechazaba.

Con esto vino á completarse el exorno de aquel soberbio salón, donde lucían además en sus muros cuadros tan notables como el *Carlos V en la batalla de Mulberg*, del Tiziano; el *Felipe IV ecuestre*, de Rubens; la *Expulsión de los moriscos*, de Velázquez, mas las sobrepuestas mitológicas del mismo de que hemos dado cuenta, que hacían juego con los otros cuatro lienzos de Tintoretto, colocados sobre los cuatro grandes espejos, del *Robo de Elena*, *Judith y Holofernes*, *Piramo y Tisbe*, y *Venus y Adonis*. Aún todavía eran de admirar en aquella estancia los retratos del *Infante Don Fernando con el traje que entró en Bruselas*, de Van Dyck, y otro del mismo *Infante á caballo en la batalla de Nordlinga*, con otros cuadros históricos, debidos á los pinceles de Carducho, Caxes y Guido Reni. Si á esto se agrega el exorno del mobiliario de tan suntuosa estancia, en mesas de bronce y jaspes, espejos, relojes y sillones, lámparas y candelabros, se comprenderá el regio aspecto de tan suntuosa sala, expresado por Palomino con frase cervantina, al decir que pieza tan hermosa deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se inicia la voluntad y está, finalmente, publicando toda majestad, ingenio y grandeza (1).

Pero no fué solamente en el Alcázar donde lucieron sus disposiciones estéticas los dos grandes amigos italianos, sino que también ilustraron aquella otra regia mansión del Buen Retiro, donde por acuerdo del Marqués de Heliche, en la ermita de San Pablo, primer ermitaño, (para cuya capilla ejecutó Velázquez su último maravilloso lienzo de *San Pablo y San Antonio*), pintaron una bóveda con la fábula de Narciso.

Quizá excediera el Palacio del Buen Retiro en riqueza artística al Alcázar, pues como hemos visto, muchos de los principales lienzos consignados figuraban en sus salones de *Reinos y Comedias*, algunos trasladados del Palacio antiguo y otros hechos directamente para figurar en el nuevo.

Allí fué donde principalmente brillaba el genio de Velázquez, pues en él lucieron, desde luego, *La Rendición de Breda*, *Las Hilanderas*, los cuatro *retratos ecuestres de los Reyes*, los *enanos y bufones*, al lado de otros tan importantes que hemos señalado de Félix Castello, Caxes, Leonardo, Juan de la Corte y otros.

Aún todavía tuvieron aplicación los pinceles de Mitelli y Colona en un

(1) En nota que publicaremos más adelante constarán todos los cuadros que decoraban este salón.

jardín del Marqués de Heliche, ejecutando frescos de maravilloso efecto, y en la iglesia de la Merced, donde estando preparando la cúpula murió Mite-lli en el fatal año de 1660.

Enterrado éste en aquel convento con gran solemnidad y literarias exequias, tuvo Colona que concluir solo la cúpula, pero apesadumbrado en gran manera por la pérdida de su amigo y sócio, asegurada de terminar también otros trabajos en una quinta del Marqués de Heliche, partió para su patria en Septiembre de 1662, después de haber dado nueva vida al fresco entre nosotros y adiestrado en tan simpático procedimiento á artistas eminentes españoles.

Pero aún la influencia de Velázquez alcanzó á más, pues á él se debieron ciertos acrecentamientos que hubo en las colecciones de Felipe IV, decidido á que éstas superaran á todas las conocidas y á las que poseían otros monarcas.

En el segundo viaje que hizo á Italia adquirió para el Rey notables lienzos que llamaron poderosamente la atención, y desde entonces quedaron para la corona de España obras tan importantes como el gran lienzo *El Paraíso*, del Tintoretto (núm. 428 del Museo del Prado), asimismo otro del mismo autor de *Los hijos de Israel cogiendo el maná*, ó *La purificación del botín de vírgenes madianitas*, según quiere el Catálogo del Museo del Prado en su núm. 415, mas otros dos cuadros del Tiziano, que no se determinan. También adquirió el bellissimo de *Venus y Adonis*, de Pablo Verones (núm. 526 del Museo del Prado), con toda una colección de Césares, Emperadores romanos y varios estudios y bocetos de eminentes autores italianos, que venían á enriquecer las ya riquísimas colecciones reales de España (1). Solamente en los cinco cuadros que compró en Venecia gastó la cantidad de 12.000 escudos (más de 140.000 pesetas), cifra para entonces bastante respetable.

Años más tarde, en 1653, llegaron más cuadros notables á aumentar aún las colecciones reales, pues á la muerte del infortunado Carlos I de Inglaterra, tuvo un empeño especial Felipe IV en aparecer como el comprador de las más sobresalientes obras de las colecciones de aquel Príncipe, puestas á la venta por acuerdo del Parlamento inglés.

Habiendo dado amplios poderes á su embajador cerca de Cromwel, don

(1) También en este viaje adquirió varias estatuas é hizo vaciar otras que no pudo traer, consideradas entonces como las más perfectas obras de la escultura. Según Palomino, por él vinieron la Ariadna abandonada, que él llama una Cleopatra; un Hermes Antinóo; un Apolo pitio; Mercurio, con otras estatuas de mármol y bronce, en las que podemos reconocer algunas de las que posee el Museo del Prado en su planta baja; de otras que no pudo obtener trajo moldes que fueron después vaciados por Jerónimo Ferrer, en bronce y estuco. Muchas de estas estatuas se han perdido, y curiosísimo estudio se podría hacer para dilucidar con toda exactitud este capítulo especial de la gestión de Velázquez en Roma. También fué debida á la influencia de Velázquez la llamada del escultor Moreli á la Corte, aunque llegó cuando ya el maestro había muerto; pero no fué esto obstáculo para que el Rey le hiciese repetidos encargos, que ejecutó con su real beneplácito hasta la muerte del monarca.

Alonso de Cárdenas, fué éste el que más objetos de arte adquirió, en competencia con Eberhard Jabach de Colonia, el Archiduque Leopoldo Guillermo, Gobernador de Flandes; Gerad Reyust, Regidor de la ciudad de Amsterdam; la Reina Cristina de Suecia y el Cardenal Mazarino.

D. Alonso de Cárdenas aparece rematando:

La Conversión de San Pablo, de Palma *el Joven* (núm. 325 del Museo del Prado), adjudicado en 100 libras.—Fué llevado por el propio Velázquez á El Escorial en 1656, por encargo del Rey, donde permaneció hasta su traslado al Museo por orden de la Reina gobernadora Doña María Cristina.

David, vencedor de Goliath, de Palma *el Joven* (núm. 324 del Museo del Prado). De igual precio é historia que el anterior.

Sacra Familia (La Perla), por Rafael de Urbino (núm. 369 del Museo del Prado), adjudicada en 2.000 libras á D. Alonso de Cárdenas.—Pintada por Rafael para el Obispo de Bayeux, pasó á ser propiedad de los Duques de Mantua al recibir éstos las joyas artísticas del castillo de Canossa de Verona. Tanto agradó á Felipe IV, que al verle, según se cuenta, exclamó: «Esta es la perla de mis cuadros.» Fué enviado también á El Escorial, y de allí pasó á nuestro Museo.

Asunto místico, por Andrea del Sarto (núm. 385 del Museo del Prado), adjudicado en el precio de 230 libras.—El asunto de este cuadro, que es de los llamados *de conversación*, no ha sido aún satisfactoriamente interpretado. Quizá la versión de D. Enrique Asensio, que ve en la actitud del Niño de Dios el anhelo por dar cumplimiento á las profecías, sea la más cercana á la idea del autor. Pintado por Andrea para Lorenzo Jacobi, según los más verosímiles antecedentes, debió ser comprado al Duque de Mantua por Carlos I.

Venus recreándose con la música, por Tiziano (núm. 459 del Museo del Prado), adjudicado en 165 libras.—Varios lienzos de composición semejante ejecutó el Tiziano, y como quiera que existen en nuestro Museo dos de ellos, es difícil asegurar cuál fuese el adquirido en la almoneda del desgraciado Rey de Inglaterra. Sea cual fuere, el de este número es el que ofrece mayores títulos de originalidad y valor artístico.

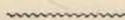
Santa Margarita, por Tiziano (núm. 469? del Museo del Prado), adjudicado en 100 libras.—Dos cuadros representando á la santa figuran en el Museo (núm. 469 y 486); pero nos inclinamos á creer que el comprado en Londres debió ser el más grande, con la figura completa de la santa; apareciendo en Palacio en tiempos de Carlos II, fué después trasladado á El Escorial, de donde procede (véase relación, núm. 30).

Jesús en las bodas de Caná, por Pablo Veronés (núm. 534 del Museo del Prado).—No hallamos dato del precio que alcanzara este cuadro. Pasó de El Escorial á nuestro Museo.

El lavatorio, por Tintoretto, adjudicado á D. Alonso de Cárdenas por 250 libras.—Tan hermoso lienzo, quizá el más admirable de su autor, permanece en el monasterio de El Escorial en el propio sitio en que fué, seguramente, colocado por Velázquez.

El Sr. Cruzada Villa-amil cuenta, entre los procedentes de aquella almoneda, la *Huída á Egipto*, de Tiziano (núm. 472 del Museo del Prado), aunque como regalada á Felipe IV por D. Luis Méndez de Haro; el *retrato de Carlos V, Emperador de Alemania* (núm. 453), rescatado por 150 libras por haber sido de los que llevó de España Carlos I de Inglaterra cuando estuvo en Madrid, asimismo que el *retrato del Marqués del Guasto arengando á las tropas* (número 471), rescatado igualmente por 250 libras, más *doce Césares*, de Tiziano, valuados en 1.200 libras, que decoraron una galería del Real Alcázar.

A la preciosa tabla de Mantegna, *el tránsito de la Virgen* (núm. 295 del Museo del Prado), da también esta procedencia.



Pero si Felipe IV pagó á todo el mayor precio de su tiempo estos lienzos, también recibió otros como regalo, que les superan quizá en mérito y sin duda competían con los de mayor valor artístico de cuantos poseía.

Como que uno de ellos fué el llamado el *Pasmo de Sicilia*, ó sea aquella gran tabla que poseían los Padres Olivetanos de Palermo (núm. 366 del Museo del Prado), en el que el divino Rafael dió la mayor expresión gráfica á aquellas amargas palabras del maestro: «No lloréis por mí, llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos», cuando cargado con la cruz se dirigía al patíbulo.

Su nombre, por proceder del convento de *Santa Maria dello Spasimo de Palermo*, se ha hecho universal; y su curiosa historia, salvado primero de un naufragio, sobrenadando en la caja que lo conducía á Palermo, y que fué á parar á las costas de Génova, de donde lo reclamaron los Padres Olivetanos, no fué obstáculo para que en 1661 el abad y general de la Orden ofrecieran el cuadro á Felipe IV, que lo aceptó con *la gratitud y buena forma* que tan espléndido regalo merecía.

Hoy no produce esta hermosa composición los entusiasmos que en otros tiempos. La crudeza de sus tonos y sequedad de su dibujo es incompatible con la impresión alcanzada por la moderna pintura; pero quizá los rigores del incendio del Alcázar de 1734, en cuya capilla figuró siempre, alteraran algo su tonalidad general, y las operaciones á que fué sometido en París acabaran de darle más seco aspecto.

Más belleza conserva y hondo efecto produce la *Virgen del Pez* (núm. 365 del Museo del Prado), también de Rafael de Urbino, otro regalo hecho á Feli-

pe IV por el Duque de Medina de las Torres, quien durante su virreinato en Nápoles, deseoso de adornar su palacio con obras de arte, no tuvo inconveniente en resucitar los procedimientos con que Verres había hecho también sus museos en la antigüedad.

No dejó de protestar el prior del convento de Santo Domenico del despojo de tan hermoso cuadro, que lucía de la capilla de Santa Rosa, para el que fué pintado, pero el prior salió á las pocas horas de Nápoles, escoltado por cincuenta jinetes hasta la frontera. Á la vuelta del virrey á España se trajo el cuadro, que regaló á Felipe IV en el año de 1645, quien lo mandó á El Escorial, de donde, después de estar en París y ser devuelto á España en 1822, pasó al Museo del Prado.

Pero es de notar que en el Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada «La Rivera», en Valladolid, aparece en el oratorio, descrito como la principal de las pinturas que lo adornaban, «un cuadro guarnecido de negro de dos varas y media, pintado una Nuestra Señora con un niño Jesús y un San Jerónimo y Gabriel y Tobías, con una cortina de tafetan colorado, que se entiende es de mano de Rafael de Urbino» (1), lo cual hace suponer por lo menos una buena copia del que nos ocupa, si no llegara á ser una repetición del mismo artista. Interesante sería que apareciera este otro cuadro para poderle comparar con el que conocemos.

Al mismo duque de Medina de las Torres debemos la preciosa tabla del *Noli me tangere*, del Corregio (núm. 132 del Museo del Prado), con otros varios más, y al desprendimiento del Marqués de Leganés debió también el Rey la posesión de obras tan importantes como el *Don Fernando de Austria en la batalla de Nordlinga* (núm. 1.608) del Salón de los Espejos; la interesante tabla de *Los desposorios de Nuestra Señora* (núm. 1.854); el *Retrato de Sebastián Veniero*, del Tintoretto (núm. 411); otro del Duque de Alba (perdido); el del *Duque de Terranova*, del mismo (núm. 452), con otros, hasta ocho, del Tiziano, como se consigna expresamente en su inventario (2).

También ingresaron por donación en las colecciones de Felipe IV los dos admirables lienzos del Tiziano, *La bacanal* y la *Oferta á la diosa de los amores* (núms. 450 y 451 del Museo del Prado), hechos por el gran artista para Alfonso I de Ferrara, cuando comenzaba á admirar al mundo con las bellezas de su paleta, y que después de pasar por varias colecciones italianas y ser copiados por los más grandes artistas, pasaron de la casa Panfli de Roma á engrosar las colecciones del Rey de España.

Aún recibió regalos importantes del Príncipe Filiberto de Saboya, del Almirante de Castilla, de su tía D.^a Isabel Clara Eugenia, Infanta gobernadora de los Países Bajos, y del Archiduque Leopoldo, con que se aumentaron notablemente las colecciones con las firmas de los más famosos autores fla-

(1) *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1906, pág. 154.

(2) *Idem id.*, 1898, pág. 125.

mencos, hasta el punto que hoy se observa recorriendo las salas destinadas á estas escuelas en nuestro Museo, riquísimas en ellos, aunque con mengua de los holandeses, para nosotros casi desconocidos.

Tan enorme cantidad de obras del pincel requerían estar de algún modo registradas y anotadas. Sólo en el palacio de Madrid, llegaron á contarse en los días de Felipe IV, *mil quinientos cuarenta y siete* cuadros.

Ya en los de su padre Felipe III, cuando la corte se dió por definitivamente establecida en Madrid, se hizo un inventario, en 1614, reproducido con ligeras variantes en 1623, referente á las colecciones de El Pardo, de las que se encargaba el conserje Carlos Valdovín Vique; de él sacóse una repetición aumentada, cuando en 1653 comenzó su ejercicio el nuevo conserje D. Eugenio de los Ríos.

De los del Real Alcázar parece ser el primero aquel por el que Juan Gómez Mora entregó en Noviembre de 1623 los cuadros que guardaba á los hermanos Antonio y Alonso Gutiérrez de Grimaldo, después de las obras y transformaciones verificadas en el Palacio; pero el más completo fué el redactado más tarde, en 1637, para la entrega de todas las pinturas al ayuda de furriera Simón Rodríguez, en el que se consignaban las procedencias de muchos de aquellos cuadros, de los que más adelante dispuso Velázquez para su colocación, cuando ejercía el cargo de aposentador mayor.

Más interesante aún fué el formado á los pocos meses de morir el Rey, en 1666, bajo la dirección y tasación de Juan B. del Mazo, que quedó incompleto, pero que sirvió de base para la redacción de las *Relaciones generales* hechas ya en el reinado de Carlos II, y que son los verdaderos inventarios de toda la riqueza pictórica de la Corona de España en aquel siglo.

La *Memoria de las pinturas* que S. M. C. el Rey Felipe IV envió á El Escorial en 1556, de que hemos hablado (pág. 127), aunque supuesta de Velázquez en su actual redacción indebidamente, ofrece, sin embargo, apreciable valor de información, pues en muchos casos se nota en ella la veracidad de los antecedentes en que se apoya (1). Lo difícil es discernir la procedencia de los distintos elementos que componen tan discutida *Memoria*, de la cual sólo podría admitirse en último caso como de Velázquez la parte correspondiente á la distribución de los cuadros en el monasterio y su colocación en sus distintas dependencias. Algunos ocupan hoy, según ella, el propio lugar en que los colocara el maestro.

No debemos concluir este capítulo sin hacer notar la mención que Vélez de Guevara hace de los retratos de las personas reales, que por lo visto estaban colocados en sitio tan céntrico de la corte cual la Carrera de San Jerónimo, para satisfacer sin duda la curiosidad de los forasteros, como en Exposición permanente: de ello nos habla en el *Diablo cojuelo*, *Treno VIII*.

(1) La inserta íntegra el Sr. Cruzada Villa-amil, en sus *Anales de la vida y obras de Velázquez*, pág. 206.

También merecen notación especial las aplicaciones que el arte de la pintura tuvo al escénico, comenzando entonces el de las decoraciones en tantos teatros de la Corte, y entre ellos, en primer lugar, en el del Buen Retiro, donde las farsas y representaciones diurnas y nocturnas, formaban parte muy principal de los solaces de los Reyes.

El Teatro del Buen Retiro tuvo siempre sus artistas especiales á él agregados: bajo la dirección escénica del propio Francisco Rizi, en colaboración con Pedro Núñez, se decoró de fantástica manera para celebrar en él, en 22 de Marzo de 1649, la fiesta del cumpleaños de la aún desconocida Reina Doña Mariana de Austria; más adelante, desde 1656, estuvo muchos años bajo la dirección del arquitecto y pintor bolonés Dionisio Mantuano, célebre por sus perspectivas, interpretadas con singular efecto por Francisco Gutiérrez, pintor madrileño, luciendo allí también sus efectismos el singular Cosme Lotti, tan hábil trazador de jardines como atrezzista admirable, cual lo demostró en la decoración de la *Selva de amor*, de Lope de Vega, sorprendiendo con tan mágicas mutaciones y decoraciones, que fué aplaudidísimo por su especial talento para ello.

Memorias singulares han quedado de aquellas representaciones escénicas, tan variadas como sorprendentes, hasta un punto que en cierta noche se levantó un escenario en el centro del estanque del Retiro, donde comenzó á representarse una égloga, presenciada por espectadores que ocupaban un sinnúmero de barcas, todo profusamente iluminado con antorchas y bengalas, y que hubiera terminado con el mayor contentamiento á no zozobrar algunas de las barcas al peso crecido que soportaban, lo que produjo la consiguiente confusión, sustos y baño involuntario de bastantes espectadores. En la Sección de Dibujos de la Biblioteca Nacional se guardan muy caprichosos bocetos para estas decoraciones y exornación de los teatros.

~~~~~

Aun debemos mencionar como coetáneos, á Francisco Palacios (1640-1676), de Madrid, cuyos padres pudieron conseguir que Velázquez lo admitiera como discípulo, aunque disfrutó poco de las lecciones de su maestro, no alcanzando él tampoco larga edad. Cean sólo cita un *San Onofre* suyo en la iglesia de las Recogidas.

Juan de Licalde, que hizo á la pluma un excelente retrato del Conde Duque de Olivares y otros dibujos para la Casa de la Moneda.]

Mateo Gallardo, citado por D. Lázaro Díaz del Valle, como residente en Madrid por el año de 1657, con crédito de buen pintor, como demostraba en su cuadro firmado del *Bautismo de Cristo*. En el Museo de la Trinidad tenía un *Tobías y el Angel*, firmado.

Don Francisco de Solís (1629-1684), de Madrid.—Habiendo pintado un cuadro á los diez y ocho años, lo vió Felipe IV, y enterado de la precocidad del autor, mandó que lo firmara y fechara escribiendo su edad. Fué de los que pintaron paramentos para las fiestas y entradas reales. Tuvo academia en su casa, escribiendo además las vidas de varios pintores, escultores y arquitectos españoles, ilustradas con retratos grabados de su mano, que se han perdido, aunque debió ser adquirida la obra inédita á su muerte por algún aficionado, pues fueron valuados sus dibujos y obras en 6.000 ducados. En el Museo de la Trinidad figuraban cuatro cuadros suyos firmados.

Benito Manuel de Agüero (1626-1670), de Madrid, que por ser discípulo de Mazo, llegó á

ver colocados sus paisajes y perspectivas en Aranjuez y el Buen Retiro; por sus agudezas y gracia era muy estimado de Felipe IV.

Pedro de Villafranca, de Alcolea de Calatrava. Más grabador que pintor, le nombró Felipe IV su grabador de Cámara, por cédula de 8 de Diciembre de 1654. También pintó paramentos, entre ellos los del altar mayor de San Felipe el Real, para las fiestas de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, en 1660, por los que le pagó el Prior 19.916 reales.

Alonso de Mesa (1628-1668), de Madrid, discípulo de Alonso Cano, con cuadros en Guadalupe y en Madrid.

El P. Adriano Dierix, apellidado entre nosotros Rodríguez, flamenco de nación, coadjutor de la Compañía de Jesús en Madrid desde el 13 de Octubre de 1648. Pintó cuadros muy agradables para su religión, falleciendo en la casa profesa en 30 de Octubre de 1669.

Juan Montero de Rojas (1613-1683), de Madrid. Fué discípulo de Pedro de las Cuevas, y estuvo en Roma, volviendo después á su patria para ejercer la pintura. Suyo es el *Sueño de San José* en la iglesia de las monjas de D. Juan de Alarcón, con otros que tenía en Santo Tomás, Merced calzada, y varios templos que no existen.

Eugenio de las Cuevas (1613-1667), de Madrid. Hijo de Pedro de las Cuevas, cultivó la pintura, aunque también se consagró muy especialmente á la música. Pasó á Orán con el Marqués de Viana; fué maestro de D. Juan de Austria, y después de hacer su deporte de la pintura, la música, el canto y la poesía, murió, siendo muy sentido por sus amigos, entre los que gozaba de las mayores simpatías.

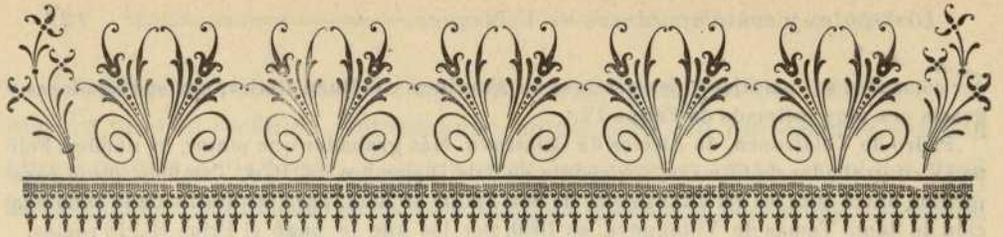
Diego Polo (1620-1655), de Burgos. Fué de los que pintaron para la colección de Reyes del Palacio de Madrid, ejecutando Don Ramiro II y Don Ordoño II, con otros cuadros religiosos, que fueron celebrados por Velázquez. Murió muy joven, cuando despertaba las mayores esperanzas.

Cristobal García Salmerón (1603-1666), natural de Cuenca, donde pintó una fiesta de toros con que se celebró el nacimiento de Carlos II, por encargo del Rey, con cuyo motivo vino á la corte, pintando entonces un lienzo del *Buen Pastor* para uno de los claustros del Carmen calzado, núm. 433 del Museo de la Trinidad.

Por último, hacia 1660, vino á Madrid el capitán Juan de Toledo, célebre por sus *bataallas*, pero que encargado del gran cuadro central en el altar de las monjas de Don Juan de Alarcón, dejó muestras de su habilidad en tan extenso lienzo, en el que representó á la *Purísima Concepción* entre coros de ángeles, recibida por la Trinidad, con buen gusto en la composición y colorido. Falleció en la corte en 1665.



Velázquez: Las Hilanderas.—Reducidas á sus primitivas proporciones. (V. pág. 119.)



## XV

### ULTIMOS MAESTROS DEL SIGLO XVII

Llegada la pintura madrileña á tan lozana existencia, tenían que continuar cultivándola eminentes maestros, que fueran los aprovechadores de tan altas máximas, así como los que las llevaran á sus últimas consecuencias.

Muerto Velázquez y tantos otros pintores, casi simultáneamente, habían de surgir otros nombres que prosiguieran el impulso iniciado, y de ellos el más notable y que mejor supo comprenderlo, fué D. Juan Carreño y Miranda, eminente pintor, quizá el más legítimo heredero en el arte del gran maestro.

Ya hemos visto cómo un poco antes de morir Velázquez, reconociendo sus méritos, lo trajo á su lado, para que así comenzara á disfrutar del renombre merecido.

Había nacido en Avilés, de padres nobles, pues á uno de sus antepasados otorgó Sancho IV de Castilla el privilegio de recibir el traje que usara el Rey en el día del Jueves Santo (1).

Traído por su padre á Madrid en 1623 con motivo de un pleito, y demostrando el niño gran afición á la pintura, púsole en la tan renombrada Academia de Pedro de las Cuevas, de aquel gran pedagogo del arte, cuyos talentos se encargaron de acreditar sus discípulos con sus obras, pues todos los más famosos recibieron de él sus lecciones.

Debió alcanzarlo Carreño seguramente en sus postrimerías, porque pronto cambió de maestro, apareciendo en la escuela de Bartolomé Román, otro modesto benemérito, insuperable en el magisterio del dibujo y buen tono del colorido, según frase de Cean.

Sus adelantos debieron ser muy rápidos, pues colaboró muy joven con su segundo maestro en los claustros de Doña María de Aragón, y pintó de corta edad por su cuenta en la iglesia del Rosario.

(1) V. Su biografía del *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1880, página 49.

Cargos de nobleza, por comisión de los hijosdalgos de su patria y de Madrid, lo distrajeran al principio de cultivar de lleno la pintura; pero Velázquez, comprendiendo su mérito, comprometiólo para su ayuda en la exornación del salón de los Espejos del Alcázar; allí ejecutó, como hemos visto, las fábulas de Vulcano y Pandora, en dos veces, primero interrumpida su labor por grave dolencia y más tarde en totalidad, por deterioro, saliendo tan airoso de su empeño, que Felipe IV le nombró su pintor, comenzando así su carrera artística en Palacio.

El nuevo Rey Carlos II, al fallecer D. Sebastián Herrera en 1671, le nombró su pintor de Cámara y ayuda de Aposentador, siendo tan entusiasta de él aun en su adolescencia, que trató de distinguirlo en igual forma que su padre había honrado á Velázquez, hasta el punto de quererle otorgar también un hábito de Santiago. Pero aleccionado Carreño con lo que había acontecido á su predecesor por este motivo, en cuyo proceso declaró como testigo, rehusó la gracia que el Rey niño le otorgaba algo inconscientemente, y no quiso admitirla nunca, llegando hasta malhumorarse cuando de esto le hablaban, diciendo que la pintura no necesitaba honores, pues ella podía darlos á todo el mundo.

Quizá el retrato que provocó la curiosa escena de que dan cuenta sus biógrafos, del deseo del Rey ante su madre y el Almirante de Castilla, con que comenzó á captarse las simpatías del Príncipe, debió ser el que presentamos á seguida, pues nunca el último Monarca de la Casa de Austria se vió más bellamente representado.

Su corta edad le proporcionó aún rasgos estéticos, y la delicadeza y finura de su ejecución demuestran cuánto impresionaban al artista aquellas dulzuras y primores del gran retratador flamenco, que habían de llevarlo á ser considerado como el Van Dyck castellano.

El retrato representa al Príncipe de unos diez años de edad, por lo que debió ser pintado hacia el de 1671, fecha en que le vemos llegar á pintor de Cámara.

Siguió después ejecutando varios otros de las reales personas; el del Rey, de más edad, del Museo de Berlín, y por tercera vez el del mismo Monarca con armadura, para enviarlo á Francia, cuando se trató de casar con Doña María Luisa de Orleans; de la Reina madre hizo también algunos bellísimos, dándole aquel carácter tan especial, vestida con los monjiles que adoptó por su viudedad.

También entre los cortesanos retrató á D. Juan de Austria, al privado Valenzuela, al Patriarca Benavides, al *Embajador moscovita D. Pedro Iwanowitz Potemkin*, que vino á Madrid en el año 1682 (núm. 690 del Museo del Prado), y hasta algunos enanos y monstruos de Palacio, como lo había hecho Velázquez, de lo que es prueba el de la obesa presentada en la Corte, que tanto encantó á Carlos II (núm. 691 del Museo del Prado), y el del *bufón*



Carreño: Retrato de Carlos II niño.—Colección del Sr. Bernete.

*Francisco Bazán* (núm. 692 del mismo Museo). En poder de un aficionado vimos hace tiempo un curiosísimo boceto de las bodas de Carlos II con doña María Luisa, que ofrecía todos los caracteres del pincel de Carreño.

Pero al contrario que Velázquez, se prodigó mucho más este artista en obras públicas, algunas de colosales proporciones, cultivando con gran destreza el género del fresco, que entonces renació con gran fuerza en la Corte. Muestra de ello, aunque bastante alterada, tenemos aún en la extensa cúpula de San Antonio de los Portugueses,

bellísima por su composición y juego de sus tintas, retocada más tarde por Lucas Jordán, que completó la decoración de la iglesia.

En otras derruidas ejerció igual género de pintura, en capillas y bóvedas, como ocurrió en la de Atocha, Santo Tomás, San Francisco, conservándose tan sólo de los otros cuadros que Cean conoció y consigna en Madrid, los de la capilla de San Isidro, el *Cristo desnudo abrazado á la Cruz*, en Capuchinas, y el *San Sebastián* (núm. 2.149<sup>e</sup> del Museo del Prado) (1), de muy semejante aspecto al anterior. En ellos lucen aquellas divinas tintas «entre Tiziano y Van-Dyck, que, igualándose á los dos, era superior á cada uno», efecto «de aquel soberano gusto que le dió el cielo», según frases de Palomino.

Fué Carreño fecundísimo pintor desde que Velázquez lo redimió al arte, no solamente para la Corte, sino para otras ciudades también, lo que indica su mucha fama adquirida; á él se debió el retoque total del *Martirio de San Andrés*, de las Carmelitas de la calle de la Imagen, en Alcalá de Henares, que aunque no llegó á convertirlo en notable, no pudo por ello prescindir de las bellas tintas de su paleta (2); á él también debió la parroquia de Alcorcón

(1) V. sobre este cuadro y otros muchos el *Catálogo del Museo Nacional de Pinturas*, por D. Gregorio Cruzada Villa-amil.—Madrid, 1865, pág. 40.

(2) Este cuadro, obra de un pintor alcalaíno llamado Otande, fué salvado y pagado gracias á los retoques de Carreño; su autor, reconocido, regaló al pintor del Rey una *cantarilla de miel*, con la que se dió por satisfecho é hizo célebre al cuadro.

el grandioso cuadro de la *Asunción de Nuestra Señora*, de su altar mayor, con los Apóstoles del tamaño del natural, citándose también los de San Francisco de Paracuellos, de San Luis Obispo, San Antonio y San Pascual Bailón.

Numerosos fueron los discípulos de Carreño, entre los que contó algunos de excepcional mérito.

Ocupan el primer lugar dos pintores, que ha alcanzado [más larga vida, hubieran llegado á ser dos colosos de la escuela madrileña, pero que bastante hicieron para suponer cuánto pudieran haber hecho. Juan Martín Cabeza-



Carreño: Retrato de la Reina madre de Carlos II, Doña Mariana de Austria.  
Colección del Sr. Beruete.

lero (1633-1673) y Mateo Cerezo (1635-1675) son los dos ilustres contemporáneos, ambos malogrados cuando mayores frutos nos ofrecían.

Nacido Cabezalero en Almadén debió llegar en temprana edad á la corte, entrando en la escuela de Carreño, donde bien pronto se impuso de los secretos del arte. Palomino, que conoció todas sus obras, califica de «cosa soberana» el óvalo de la *Asunción de la Virgen*, que estaba en la parroquia de

San Nicolás, en competencia con otro de un altar frontero, de la *Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso*, y en la capilla del Almirante, junto á Recoletas, había un techo al fresco de su mano, el *Padre Eterno entre querubines*, «que no se podía hacer cosa mejor».

No nos es dado hoy disfrutar de estas obras desaparecidas, pero sí justifican tales elogios las que intactas aún se pueden ver en la preciosa capilla de la Orden Tercera, junto á San Francisco el Grande, que de su mano se conservan. Son estos cuatro lienzos otras tantas hermosísimas composiciones con figuras del tamaño natural, tan admirablemente dibujadas como coloridas, representando pasajes de la Pasión del Salvador, el *Ecce-Homo*, la *Calle de la Amargura*, la *Crucifixión* y el *Calvario*.

Porque la especial genialidad de Cabezalero fué el sentido eminentemente dramático y como escénico que dió á sus composiciones, dentro de lo que hoy pudiéramos llamar la más estricta tendencia realista; á tal punto llegó en esto, que algunos de aquellos grandes lienzos hubieran encajado admirablemente en cualquiera de las exposiciones celebradas en el siglo XIX bajo esta determinación estética.

Buscaba, como consecuencia de esto, la mayor caracterización posible en las figuras, unida á una expresión tal en ellas, que las hacía vivientes con toda realidad, y nada más vivo cabe que las figuras de los judíos que piden la muerte de Jesús en el *Ecce-Homo*, ni nada más intensamente dramático que los grupos de la *Crucifixión*, en que hasta los caballos y soldados, los ladrones que esperan su suplicio, y el Cristo en la cruz aún en el suelo, imponen pavor é impresionan hondamente con todo su aspecto patibulario. Nunca tan cruenta escena creemos que haya sido tan admirablemente representada, pues no hay detalle en ella que no esté inspirado en la más dramática fantasía con forma más realista, obteniendo por ello este lienzo, y los otros tres sus compañeros, importancia capital en el examen de la pintura madrileña.

Aún de su habilidad en el fresco tenemos muestra digna de ser conservada como reliquia preciosa (1), pues en la capilla del Sepulcro, en San Plácido, existen aún en sus bóvedas y paredes pasajes de la Pasión de Cristo, que acusan un gusto del color y un talento en las composiciones verdaderamente geniales. Lástima grande que la muerte atajara los altos vuelos de tan eminente artista, cuando aún no contaba cuarenta años.

El otro gran realista, su competidor Mateo Cerezo, aunque no tan expresivo, no le cedió en sincera atención del natural, ni en vigorosa interpretación del exterior. Hijo de un pintor burgalés del mismo nombre, vino muy joven á Madrid, entrando en la escuela de Carreño, donde hizo tales progresos, que bien pronto pudo campar por cuenta propia, dada la aceptación que tenían sus obras. Palomino consigna algunas de las primeras que le gran-

(1) En su día, cuando puedan ser vencidas dificultades aún insuperables, esperamos poder dar fiel trasunto de tan admirables frescos.



MATEO CEREZO

La Asunción de la Virgen

(CUADRO N.º 699 DEL MUSEO DEL PRADO)



jearon temprano crédito, comenzando por las que decoró los altares de la iglesia de Santa Isabel, sosteniendo la competencia con la gran Concepción central de Rivera.

Habiendo marchado á su patria detúvose en Valladolid, donde se conservan aún algunas muestras de su raro pincel, de lo mucho que hizo en aquella ciudad, como consigna Palomino; y vuelto á Madrid pintó su último cuadro de la *Cena de Emaus*, con tan peregrinas bellezas, que los que lo vieron lo colocan á la altura de los de Tiziano y Verones, representando la interesante escena con tal efecto, que dicen parecía estar sucediendo.

Buena muestra de sus méritos es el hermoso lienzo de la *Asunción de la Virgen* (núm. 699 del Museo del Prado), en que podemos observar los caracteres de su estilo. Es éste eminentemente realista, pero escogiendo en la realidad sus bellezas y aplicando á ellas el dominio de la forma y el color en grado eminentísimo. Apenas podemos decir que procuró ofrecer en tan sobrenatural pasaje los efectos fantásticos que la imaginación presupone, pero es el aire en ella tan diáfano, la luz tan pura y los tipos tan bellos, que no cabe mayor efecto de escena á pleno día, ni más brillante resultado de limpísima paleta (1). Poco sobrevivió á su competidor Cabezalero, pues murió de su misma edad en 1675.

Carreño sobrevivió bastante á aquellos jóvenes y por esto ejerció más influencias. Tiene Carreño una significación muy especial en la pintura madrileña, y con su temperamento representa cierto indispensable paso en la evolución de la escuela. Velázquez, el maestro por excelencia, señala la norma real y efectiva del arte de la paleta: su enseñanza, su disciplina tiene un valor absoluto, pedagógico, del que no puede salirse para la fiel interpretación del natural; pero si bien señala en su última obra una aplicación metafísica de aquellos principios, no desarrolla por ella los de la idealización, á que tiene que aspirar el arte para obtener toda su completa altura. La intención, la voluntad del artista, la idea necesita de la forma que el maestro ha conseguido; pero para llegar á ella tiene que pasar por un período de cierta síntesis y alarde de maestría que le preste nuevos recursos, que la haga más flexible, y entra entonces en la etapa de la *estilización*, que es como el más incondicional acatamiento al progreso obtenido.

Carreño inaugura este momento con sus méritos especiales, pues al presentarse como dibujante estiliza la línea dándole una elegancia y blandura que modifica en parte su natural rudeza; estiliza el color sacando de su paleta aquellas armonías de las tintas, que por sí solas forman en sus lienzos y frescos los juegos más atractivos; estiliza su toque insuperable por su efecto

(1) Las restantes obras de Cabezalero y Cerezo que figuran como de tales en el Museo del Prado, no ofrecen caracteres importantes para reconocer por ellas los méritos de sus autores: bien es verdad que las de éstos y algunas de Escalante, Rizi y hasta de Coello, de menor importancia, son bastante difíciles de distinguir. Hubo un tiempo en que todos pintaban de muy semejante manera.

y delicadeza; estiliza en fin sus retratos haciéndolos más decorativos, más soñados que la propia efectividad los presenta. No tienen tanto cuerpo ni tanta alma como los de Velázquez ó el Greco, pero sí obtienen una distinción y elegancia que los otros no alcanzan.

Y lleva esta intención de su arte tal transcendencia, que todos los demás



Francisco Rizi: La adoración de los Reyes Magos.  
(Número 2.176 del Museo del Prado.)

artistas que le suceden son cada vez mayores estilistas del pincel, hasta que pasado el tiempo preciso viene el arte á adquirir aquel sentido puramente decorativo, en que la idealidad se muestra con todo desembarazo, perdiendo el cuadro su valor absoluto y entrando á ser parte de un conjunto más complejo.

Sin duda, influyó en este sentido la aceptación tan general que tuvo el fresco en su segundo período entre nosotros, pues todos aquellos pintores lo

cultivaron, y para él tuvieron que aplicar más los avances de su fantasía que los efectos de su concentrada atención de la naturaleza.

Gran estilista fué Carreño, aunque respetando todos los fueros de la realidad en la pintura; pero nunca imitó al natural servilmente, nunca fué su esclavo, antes al contrario lo esclavizó á sus mandatos.

La falange de sus discípulos fué por ello tan nutrida como entusiasta y eminente, haciendo asimismo más fácil la colaboración en sus empresas. Su discípulo y colaborador, D. José García Hidalgo, fué el que más se compenetró con sus máximas, por lo que llegó á formularlas en obra especial que escribió, publicada en 1691 con grabados al agua fuente, que él mismo compuso. Las atenciones de que fué objeto por parte del maestro suscitaron los celos de Palomino, que ya vivía en la corte, hasta el punto de haber omitido su biografía entre las que escribió tan encomiásticas de otros artistas. Pero Ceán reparó esta falta dándonos detalles de sus obras y de su vida, que prolongó hasta los días de Felipe V. No se conservan pinturas suyas en Madrid, ni se sabe el paradero de aquellos veinticuatro lienzos de la vida de San Agustín, que pintó para el claustro de San Felipe el Real, ya muy deteriorados en tiempos de Ceán.

Pero el gran estilista y continuador de Carreño fué el fecundísimo Francisco Rizi.

Hijo del bolonés Antonio, á quien vimos trabajar en El Pardo, y hermano de Fr. Juan, tan ilustre para el arte, nació en Madrid en 1608, catorce años después que su hermano, por lo que habiendo quedado pronto huérfano, tuvo que recibir las enseñanzas de Vicencio Carducho. En su escuela dió desde luego grandes muestras de facilidad para la pintura, y sin tener noticias de sus primeras obras nos lo encontramos á los cuarenta años decorando el Teatro del Alcázar, en unión con Pedro Núñez, como hemos consignado.

Poco después, en 1650, firma el gran cuadro de *la Purísima* entre legiones de Querubines, del altar mayor de Capuchinos de El Pardo, y en 9 de Junio de 1656 lo nombra el Rey su pintor, «para repararse de la necesidad que tiene», según dice otro decreto del mismo mes y año, al que añade solicitud de que se le concediera casa, como la que tenía Angelo Nardi: Carlos II le otorgó además la merced de ayuda de furriera.

Remediado de sus penurias, nombrado además pintor del Cabildo de Toledo por ciertas obras que habia hecho en la Catedral, empieza su producción enorme, ya al fresco en el Alcázar madrileño en unión de Carreño, cuando vino Calona y Mitelli, ó en la Basílica toledana, con Carreño y el Mantua-

no, y después otra vez en la corte asociado con Herrera el Joven; ya pintando al óleo retratos y cuadros de composición, sin cuento, como los del Parral de Segovia (*San Jerónimo*) de 1658; el de Uclés (*Santiago*) de 1670; *El Arzobispo D. Rodrigo ante San Fernando* en Toledo, de 1671; *la Magdalena* de Burgillos de 1675; *el auto de Fe* de Madrid, de 1683, y el de *La Sagrada Forma* de El Escorial, comenzado por él en 1685, sin citar otros tantos de fecha no determina-



Francisco Rizi: La presentación del Niño en el templo.  
(Número 1.277 del Museo del Prado.)

da, como *el Milagro del Pozo* y *la Victoria de las Navas* en la capilla de San Isidro, en San Andrés; *el Santiago* titular de su iglesia, en Madrid; *el San Ginés* en su iglesia, retocado más tarde por Donoso; los de San Isidro de *San Francisco de Borja* y el frontero de *San Luis Gonzaga*, con otros en la capilla del Cristo, y muchas más que en Madrid y en provincias pudiéramos

aún enumerar, completando así la lista interminable que Palomino y Ceán forman de sus obras.

En todas ellas se vé prevalecer un temperamento artístico vigorosísimo, una naturaleza de pintor de grandes alcances, aceptando en el ejercicio de su arte cuanto creía de feliz aplicación para salir airoso de sus empresas. Esto le conduce á cierto eclecticismo que llega á veces á la imitación, pues ya se muestra castizo á la manera antigua, ó realista á lo Velázquez y hasta oriental á la veneciana cual Escalante y Herrera el Mozo, como se observa en sus cuadros pequeños del Museo del Prado.

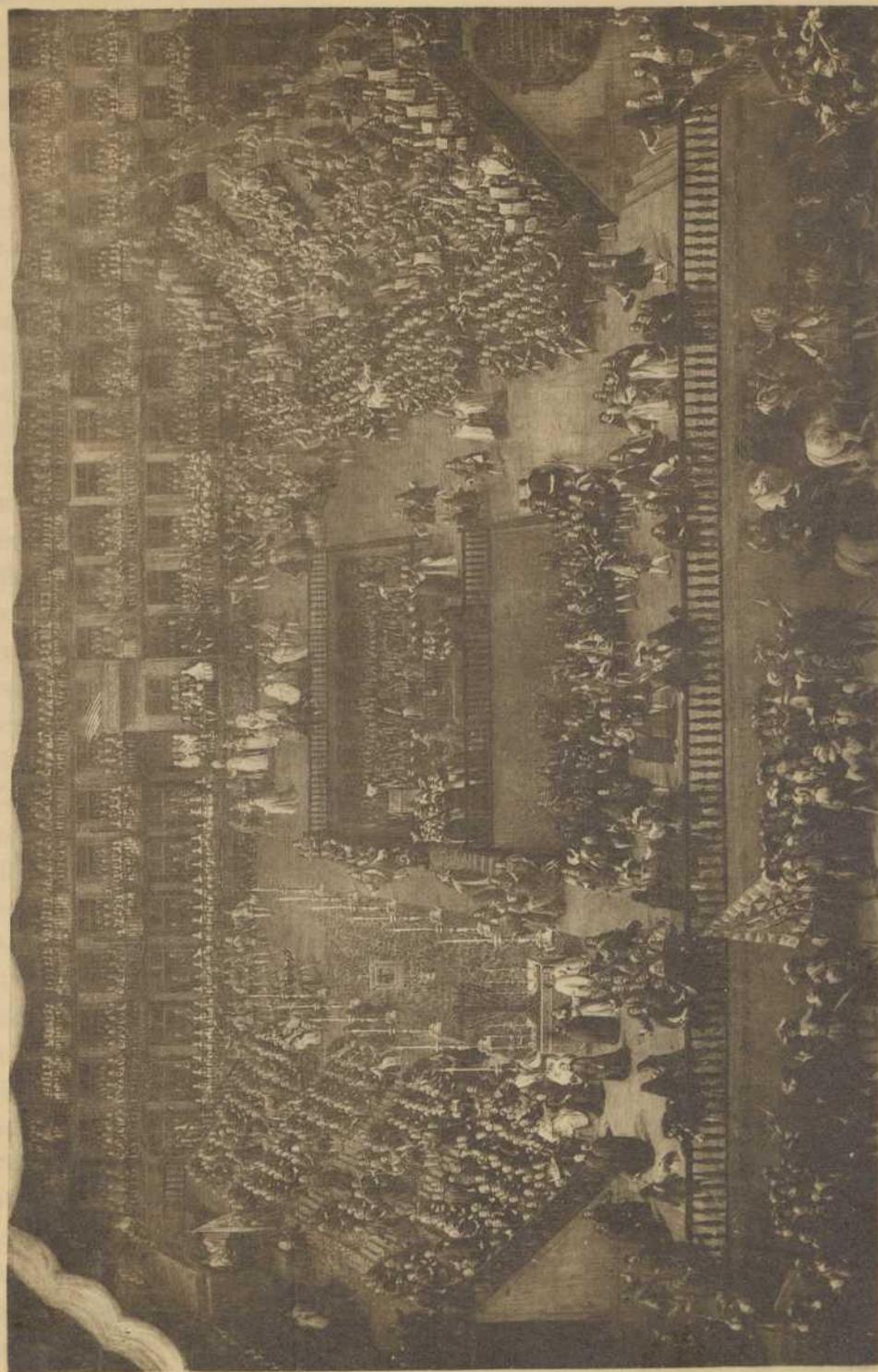
Esa cierta falta de personalidad propia de los artistas que cifran su auge en la exuberante producción, quita á su obras el carácter propio que pudiera exigirse de sus naturales condiciones, pero aun así en algunas de ellas alcanza envidiable altura no fácil de obtener. Sus últimas, sin embargo, son las más apreciables. No podemos calcular cuánto tiempo emplearía en ejecutar el enorme lienzo del *Auto de Fe celebrado en Madrid* en 1680 como ilustración gráfica admirable y documento histórico de subidísimo valor, de aquel suceso que constituye la página más culminante de la exaltación religiosa en España, en el momento de mayor rebajamiento también del poder civil; suceso que tuvo su cronista en José del Olmo, quien escribió su *Relación Histórica* en el que refería *con curiosa puntualidad todas las circunstancias de tan glorioso triunfo de la fe*, insertando además *la estampa de toda la perspectiva del teatro, plaza y balcones*, de que se valió Rizi para ejecutar su gran lienzo, sobre el que ninguna otra información puede haber más circunstanciada (1).

Si como asunto el cuadro es verdaderamente execrable, como trabajo artístico asombra por lo prolijo y acabado; más de mil figuras aparecen en él, la mayor parte retratos, y todos tan movidos, tan caracterizados, que no cabe más completa galería iconográfica de aquellos personajes. Es además por su carácter tan netamente español de aquel tiempo, que debe considerarse por ello de un realismo absoluto, y bien se ve que ésta era entonces la tendencia de su autor, ó al menos lo que consideró más oportuna para obra de tal especie.

En la última que le fué encomendada puede decirse que resumió todo su saber artístico, tanto como pintor cuanto como decorador y arquitecto, pues al encargarle Carlos II que dispusiera el retablo y camarín para la *Santa Forma* incorrupta de El Escorial, dispuso aquel espléndido frente de la Sacristía, de mármoles y bronce, que sirve de marco á la maravillosa pintura de su centro, comenzada también por Rizi, pero ejecutada por Claudio Coello, á causa de haber fallecido aquél cuando solo había comenzado á bosquejarla, en 2 de Agosto de 1685.

Lugar propio es éste para ocuparnos de la personalidad artística de aquel

(1) Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680, con asistencia del Rey Nuestro Señor Carlos II y de las magestades de la Reina Nuestra Señora y la augustísima Reina Madre, siendo Inquisidor general el Excmo. Sr. D. Diego Sarmiento Valladares, por José del Olmo.



FRANCISCO RIZI

Auto general de Fé celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de Junio de 1680.

En el dorsal del centro la familia Real; á su derecha las damas inquisidoras; á su izquierda los gentiles hombres. Al lado de las damas las gradas y altar de los inquisidores. Al pie del balcón del Rey el Inquisidor general con sus capellanes. Frente á las gradas del Santo Oficio las de los reos con los familiares y religiosos que les asisten. En el centro el tribunal en que se leen las sentencias. En primer término se ven los soldados del Marqués de Malpica, y los de la guardia de á caballo del Rey, que reco-  
gen á los reos al apartarlos de sus juicios.

(CUADRO N.º 1016 DEL MUSEO DEL PRADO)



vástago real que llegó á figurar en la gobernación del Estado, y que tuvo un papel tan importante en la política del reinado de Carlos II, á veces con mayor acierto que sus antagonistas y enemigos.

D. Juan de Austria fué un espíritu despierto, que, á haber sido hijo legítimo de Felipe IV, nos hubiera evitado, con mucho, los desastrosos sucesos del ocaso de aquella dinastía. Sus aficiones artísticas fueron muy tempranas; á ellas debió la amistad con Rivera en Nápoles, que tan malamente pagó, á pesar de haberle hecho el gran maestro su retrato ecuestre, conservado aún en El Pardo. Entusiasta de Teniers á él debemos muchas de sus obras.

Amante de las ciencias al igual que de las artes, unió á veces ambos extremos, rodeándose y hasta ejerciendo él mismo tanto las mecánicas como las bellas, y cultivando su espíritu con el trato de los sabios.

En la pintura hizo adelantos tales, que examinando Carreño una de porcelana de su mano, dijo: «Á no haber nacido Príncipe, pudiera con su habilidad vivir como tal.» Parecería anecdótica, si no estuviese históricamente confirmada, la aplicación que dió á los pinceles en cuadro que le valió la indignación más completa de su padre, hasta el punto de prohibirle que volviera á parecer ante su presencia, como así ocurrió, por representar el himeneo de Júpiter y Juno ante Saturno, poniendo á éste la cabeza del Rey su padre; á Juno, la de la Infanta Margarita, con quien pretendía casarse, y la suya propia á Júpiter; extraña mitología, cuyo sentido irritó de tal modo á Felipe IV, que hasta se negó á dejarse ver de D. Juan en la hora de su muerte (1).

Como grabador adoptó las iniciales J. J. (Juan José), que ostenta la estampa copia de Calot, custodiada en la Biblioteca Nacional. Murió aún joven, en 1679, con síntomas de envenenamiento, no habiendo llegado á ser Rey de España más por cierto reparo suyo, que porque le faltara partido para ello.

Aquel orientalismo que venia manifestándose en la pintura madrileña, como nota indispensable en la evolución del arte hispano, tenía que ser acentuado principalmente por ciertos artistas andaluces, que llegaban siempre para imprimir cambios en la marcha de la pintura cortesana. Juan Antonio de Frías Escalante (1630-1670) de Córdoba, fué el más decidido impulsador del arte madrileño por esta corriente.

El colorismo, propio de las escuelas orientales, deslumbrador y de irizados cambiantes, tenía que llevar al artista andaluz á aceptar más bien la gamma veneciana que la flamenca y netamente europea que rigió la paleta de Carreño; de aquí que al estudiar, por la mediación de su maestro Rizi, las obras de los grandes pintores que existían en los palacios reales, se decidiese por el gusto y estilo del Tintoretto, asimilándosele de tal modo á su especial temperamento que bien pronto exhibió obras en que el color lucía sus galas más deslumbradoras. Esto le valió la aceptación más entusiasta por los lienzos de la *Vida de San Gerardo*, ejecutados á los veinticuatro años de su edad, y

(1) Véase la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de 1906, pág. 34.

que con otros que preparaba le proporcionaron los mayores elogios por parte de D. Lázaro Díaz del Valle, augurándole los mayores adelantos. Diez años más tarde, en 1667, pintó 18 lienzos firmados y fechados, todos ellos de asuntos de la *Sagrada Escritura*, que figuraron en el disperso Museo Nacional de



Escalante: Niño Jesús y San Juan.—(Lienzo núm. 711 del Museo del Prado.)

la Trinidad (núms. del 325 al 781, salteados), entre los que había algunos de entonación bellísima. Poco después le sorprendió la muerte, en 1670, cortando así aquella existencia tan lozana para el arte, en la edad precisa en que la gran experiencia que requiere empieza á tener las más felices aplicaciones.

Artista que de tal modo comenzaba, hubiera llegado sin duda á eminentísimo nivel, á haber contado con tiempo para ello.

Otro andaluz que llegó á hacerse muy famoso en la corte fué el más meridional de todos ellos, Francisco de Herrera el Mozo, hijo del sevillano Herrera el Viejo, tan genial en aquella escuela, pero de tan agrio carácter, que tuvieron que huir de él hasta sus propios hijos.

Marchando á Roma Francisco, permaneció allí bastante tiempo precariamente, y habiendo vuelto á su patria, tomó de Murillo y de Valdés sus más eminentes cualidades, aunando la mayor belleza posible de las tintas del pintor de los cielos con la fantasía más exuberante de Valdés. Tal se nota en el gran cuadro que dejó en Sevilla de *San Francisco de Asís elevado entre coros de ángeles*, muestra palpable de las dos tendencias que le embargaban.

Fiado en ellas vino á la corte con cierta pretenciosa confianza que le engañaba á sí mismo. Bien se vió esto cuando habiendo pintado su *Apoteosis de San Hermenegildo* para el retablo mayor de los Carmelitas Descalzos, que según él debía haberse colocado con clarines y timbales, el parecer de los demás pintores no le fué muy favorable, y aun hoy nos cuesta trabajo aceptarlo con el propio aprecio que su autor lo presentaba (lienzo núm. 744 del Museo del Prado).

Pero habiéndose adiestrado en Roma en el ejercicio del fresco, obtuvo en él más señalados triunfos. Las bellezas de la bóveda del coro de San Felipe el Real llegaron hasta Palacio, pues deseando Felipe IV que se pintara la cúpula de la iglesia de Atocha, dijo á D. Sebastián de Herrera Barnuevo, su arquitecto: «Me han dicho que hay un pintor de tu apellido que tiene habilidad para esto», por lo que respondiéndole Barnuevo afirmativamente, quedó encargado de ello y salió muy airoso de su empresa, figurando

en la cúpula la *Asunción* de Nuestra Señora presenciada por los Apóstoles, que aparecían apoyados en la balaustrada del anillo de la media naranja.

Todos estos éxitos halagaban su vanidad y aseguraban su renombre, pues á más de ser nombrado pintor del Rey, lograba que los coleccionistas más amantes de lo selecto admitieran su firma en sus galerías, como el Almirante de Castilla, con lo que su humor atrabiliario, heredado de su padre, se manifestaba más desembozadamente, con dichos y hechos molestos para los demás artistas; temperamento propio de algunos meridionales, más vidriosos que confiados en el valor de sus méritos, sembrando así vientos para recoger tempestades.

Habiendo manifestado también disposiciones para la construcción arquitectónica, logró asimismo el nombramiento de maestro mayor de las obras reales en 1677, por muerte de Gaspar de la Peña, con plaza de furriera.

Tuvo por esto que marchar á Zaragoza para construir el moderno templo del Pilar, debido á sus planos, en el que, en honor de la verdad, bien poco

acertado estuvo, teniendo que cesar por ello en el manejo de los pinceles, dadas las atenciones que le proporcionaba tan importante obra. Hallándose en Madrid, falleció en 1685, otro año fatal para los artistas, pues en él perecieron también Carreño (1) y Rizi.

Herrera el Mozo obtuvo sus éxitos gracias á la fantasía y gusto verdaderamente oriental de su colorido, manejando con acierto las tintas más simpáticas para cautivar la retina, aunque con escasa firmeza del dibujo, siempre retorcido y poco atento al carácter de la forma naturalista.

Por muchos podría ser calificado como el primer declarado borroco de la pintura madrileña, si no fué el que más incurrió en este estilo en ella.

Otro autor sevillano, eminente colorista, deslumbrador por sus tonalidades y transparencia de sus tintas, fué José Antolínez.

(1) Se cuenta que asistiendo Carreño al entierro de Herrera, exclamó: «Esto no es más que llevarnos un poco de delantera.»



José Antolínez: Extasis de la Magdalena.  
(Lienzo núm. 629 del Museo del Prado.)

Los biógrafos antiguos confundieron á los dos Antolínez, tío y sobrino, atribuyendo indistintamente á uno y á otro hechos que á cada cual singularmente corresponden. Aún todavía subsisten las dudas de los antiguos en modernos críticos (1) cuyos juicios vienen á complicar más la cuestión, teniendo en cuenta los precedentes que en cada uno concurren; pero induciendo por los datos con que contamos, procuraremos de ver con alguna claridad en el asunto.

José Antolínez, nacido en Sevilla en 1639, trasladóse muy niño á la corte, donde es probado que venía ejerciendo la pintura al amparo y bajo los auspicios de Francisco Rizi, en cuya academia se ejercitó en el arte; pero era de genio tan altanero y mordaz, como su paisano Herrera el Mozo, que hizo blanco de sus críticas hasta á su propio maestro, el que se vió obligado á avergonzarlo por haberle llamado pintor de paramentos. El maestro se limitó á obligarle á que le ayudara en la ejecución de uno de los que hacía para el teatro de Palacio: pero se dió tan malas trazas, que hubo que borrar aquellos en que había puesto sus manos, poco diestras en tal género de pintura.

Esto no fué obstáculo para que dejara de molestar á Cabezalero y hasta á Claudio Coello, con frases y agudezas que demostraban su carácter presuntuoso. Bien es verdad que el joven que había logrado tener un cuadro en la galería del Almirante, que pintaba lienzos como los que había en el Museo de la Trinidad (dos Concepciones firmadas por José Antolínez), y que llegaba á ejecutar los de *la Magdalena* del Museo, y la de propiedad particular que dió á conocer el Sr. Quintero, tenía motivos para estimarse como pintor de grandes méritos, que preocupara á Rizi con sus dichos, y se creyera tan artista como Cabezalero.

A nuestro entender, los lienzos que nuestro querido amigo atribuye al sobrino (el mejor de ellos firmado sólo Antolínez F-73) bien pudieran ser todos de su tío José, quedando reservado para D. Francisco, el abogado artista, aquellos otros pequeños y amanerados con que se ayudaba con el mayor incógnito, durante su estancia de pretendiente en la corte. Los números 2.135 al 2.138 del Museo del Prado, bien pudieran ser suyos, pues su filiación es puramente murillesca, sevillana, y no es muy humano creer que protestara de llamarse artista el autor de las bellísimas Magdalenas y Concepciones, ni que las firmara, si tanto deseaba conservar el incógnito.

José Antolínez vivía con gran crédito en la Corte desde niño, y cuando tenía treinta y tres años vino á su casa su sobrino D. Francisco á pretender y ayudarse con los pinceles, ejecutando entonces países y cuadritos de inspirado carácter murillesco, que agradaban lo bastante para que los aficionados, al pasar por las calles próximas á Palacio, donde los exponía, se los compraran.

El tío, durante aquellos años, firmaba cuadros tan importantes como *La*

(1) V. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903, pág. 220; artículo del Sr. D. Pelayo Quintero.

*Magdalena*, de 1673, y poco más tarde moría aún joven, de treinta y siete años, por efecto de un acaloramiento que tuvo en un asalto de *espada negra*, pues presuntuoso en todo, se creía tirador de primera línea, y mucho le afectó que otro diestro le venciese.

D. Francisco era poco más joven; había nacido también en Sevilla, en 1644, y mal podemos suponer que á los veintinueve años ejecutase obra tan notable cual la *Magdalena*, del 73, para después seguir ocultando su nombre mientras pretendía cargos públicos, teniendo luego que volver á la Corte á lo mismo por su mal carácter, pues como dice Palomino, «era hombre de tecla, extravagante y maniático».

Habiendo enviudado, parece que deseó abrazar el estado eclesiástico, y negando siempre que fuera pintor y sí letrado, murió cerca del año 1700, siendo vecino del barrio de Lavapiés.

Como se ve, hay, pues, más motivos para suponer á José Antolínez consumado pintor profesional que no un aficionado, al que pudieran atribuirse obras tan importantes como las por él firmadas, quedando reducido D. Francisco á un agradable anónimo sevillano, de los muchos que nutrieron su paleta con los esplendores de la de Murillo, acento que en honor de verdad no se patentiza en las que creemos de su tío.

Porque los caracteres de las *Magdalenas* y *Purísimas*, de que hacemos mérito, corresponden por completo á la escuela madrileña, si bien orientalizada, por así decirlo; la *Magdalena* del Museo sorprende por la brillantez de sus tintas, en que el juego de los grises irisados es admirable, y en la del año 73 ofrécese en las carnes y en el fondo una influencia marcada del Greco, muy distinta de la gamma puramente sevillana. Su toque es diestrísimo, nervioso, magistral; diríase de esgrimidor, conviniendo estos caracteres de tal modo con los de las *Purísimas* firmadas de la Trinidad, si mal no recordamos (1), que no es posible suponer entre ellas distintas manos.

Es de notar la psicología de estos artistas eminentemente meridionales, que hacían de la exaltación en todo como la fuerza de su genio, á la vez que el origen de sus mayores disgustos; pues mientras los equilibrados, como Velázquez, y hasta el propio Murillo, llevaban el ritmo absoluto de su arte hasta á su propio temperamento, estos otros, quizá más semitas, sometíanlo todo á su desquiciado impulso, dominados por una fantasía sin freno, que apenas les dejaba gustar de la realidad serena. Tal acontecía á otro exaltado artista, cordobés ó sevillano, que en ello aún no hay perfecto acuerdo, y que, floreciendo en Sevilla y considerándose el rival de Murillo, también vino por entonces á la Corte. D. Juan Valdés Leal se llamaba.

Notable era por la brillantez y espontaneidad de sus toques, por los bríos

(1) Sería muy interesante perseguir la ruta de las obras que formaron el llamado Museo Nacional, de las que muchas se ignora su paradero; de algunas tenemos apuntes muy curiosos.

de su fantasía y apasionamiento de sus composiciones, y bien han hecho los sevillanos en honrarlo con sala especial en su Museo (1).



Bartolomé Pérez: Florero (lienzo núm. 941 del Museo del Prado).

Apenas podemos decir que saliera del género religioso y del retrato la gran pintura en este tiempo; ningún hecho histórico recordamos que conmemorara, como no fuese el célebre Auto de Fe de 1680, amplificándose tan sólo á los paramentos para los teatros y exorno de fiestas religiosas, en los que también se desarrolló un gusto escénico, que aún en algunas ocasiones perdura. La tendencia á las perspectivas y fondos de paisajes dió lugar, sin embargo, á que algunos pintores se dedicasen á este especial aspecto, habiendo algunos, como Juan Fernández de Laredo (1632-1692), que llegó á ser el mejor templista de su tiempo, sobre grandes lienzos y sobre el muro. Discípulo de Francisco Rizi, á quien ayudó en las decoraciones y exornos del Buen Retiro, llegó á obtener de Carlos II los honores de pintor de cámara en el año de 1687, sustituyendo á su maestro en la dirección del teatro. También ejecutó los paramentos para varias funciones en las iglesias, algunos harto caprichosos y hasta impropios de un templo, y después de hablarnos sus biógrafos de su buen humor y felices ocurrencias, nos dicen que murió de una desgraciada caída que dió en su estudio, con gran sentimiento de sus colegas.

Matías de Torres (1631-1711) es otro de aquellos hábiles artistas dotados de fantasía suficiente para la decoración de arcos de triunfo, túmulos y perspectivas, que tan de moda estuvieron entonces. Fué discípulo de su tío Tomás Torrino, «pintor vulgar y de tienda», pero que aplicado en grado máximo y atento á las prácticas de Herrera el Mozo, logró elevarse á buena altura y gozar de envidiable crédito, si bien aplicándose á todo cuanto se le proporcionaba, lo mismo á cuadros que á miniaturas para privilegios y ejecutorias, llegando también á ejecutar muy apreciables lienzos de segunda fila, siendo quizá en lo que más altura alcanzó en el temple, al decorar arcos triunfales, monumentos y altares de perspectiva. Las fiestas de la canonización de Santa Rosa de Lima y la de los mercaderes de San Francisco, fueron las más celebradas por sus tramoyas y perspectivas.

(1) No se tiene noticia de que pintara en Madrid cuadro alguno; sólo dejó recuerdo de su fogosidad y prontitud en el dibujo, por los que hizo las noches que asistió á las Academias de los profesores de aquel tiempo: por otra parte, es digno de notarse el mutismo artístico, por decirlo así, en Madrid, del más inquieto pintor de Sevilla.



ARELLANO

Canasta con Flores

(CUADRO N.º 632 DEL MUSEO DEL PRADO)



Vivió largos años, hasta 1711, muriendo, sin embargo de haber trabajado mucho, pobre y desamparado.

Roque Ponce se distinguía especialmente por pintar estas perspectivas, á las que ponía figuras Antonio de Castrejón, que también á los paisajistas animaba sus panoramas con edificios, ruinas y monumentos.

El espectáculo de la naturaleza y vida del campo tuvo así mismo entonces sus pintores, siendo Alonso del Barco el que quizá más adelantó en este género del arte, no muy predilecto de los pintores madrileños, pero en el que éste fué muy celebrado.

Otro género de cuadros tuvo también entonces bastante desarrollo, cual fué el de flores y frutas, algunas veces ennoblecidos con figuras y medallones, al estilo de los flamencos é italianos, en cuya especialidad descolló muy mucho Juan Antonio Arellano (1614-1676) de Santorcaz, quien á los treinta y seis años de edad, después de haber pretendido en balde adelantar en la representación de la figura humana, halló al cabo el campo especial de sus disposiciones, al copiar unas flores de Mario Nuzzi, que tan admirablemente las hacía. El éxito alcanzado lo determinó á continuar esta senda, con tan buenos resultados, que apenas haya habido otro pintor entre nosotros que con tanta verdad las represente.

Quizá el excesivo análisis que de ellas hacía y el abuso de los fondos demasiado oscuros dé á sus floreros cierto aspecto un tanto duro, defectos remediados en mucho por su yerno Bartolomé Pérez (1634-1693) de tonalidad más artística y suntuosa en sus floreros, combinando la belleza de las flores con la de las ricas telas y bordados, vasos de plata y objetos de mármoles y broncees, y hasta figuras, como se observa en algunos lienzos del Museo del Prado atribuidos á Mario Nuzzi (núm. 300). Buen templista, fué ocupado en el teatro del Buen Retiro y nombrado pintor del Rey en 22 de Enero del 89. Murió de la caída de un andamio, pintando la escalera del Duque de Monteleón en

su casa de las Maravillas y fué enterrado en San Ildefonso. Ceánvió muchos floreros de su mano en casas particulares y en las piezas del Palacio del Buen Retiro. También se distinguió en



Bartolomé Pérez: Florero (núm. 301 del Museo del Prado.)

este género Gabriel de la Corte (1648-1694), hijo y discípulo de Juan de la Corte, quien siguiendo las huellas de Nuzzi y Arellano pintaba guirnaldas y

ramos decorativos, ayudando á Castrejón y Matias de Torres, cuando de su cooperación necesitaban. En el ejercicio de los *bodegones*, ó sea de las frutas y enseres domésticos, descolló principalmente entonces Andrés Leyto, pintor que residía en Madrid por el año de 1680.

Así el númen de la pintura netamente madrileña iba apurando el desarrollo completo de su ciclo en todas sus manifestaciones, no faltando más que una personalidad que sintetizara y aplicara en su último momento toda aquella maestría, aquella experiencia técnica alcanzada, y que fuera como el resumen y última palabra de lo pasado y resuelto.

Esta personalidad apareció á su debido tiempo con el nombre de Claudio Coello, nacido en incierto año, pero que floreció en la segunda mitad del siglo XVII, cerrándolo con su muerte, acaecida en 1693.

Hijo del bronceista portugués Faustino Coello, y deseando éste que su hijo adquiriese la mayor perfección en el dibujo, púsolo, en vista de sus disposiciones gráficas, en el estudio de Francisco Rizi, adonde al poco tiempo ayudaba al maestro en sus numerosos encargos.

Amistado con Carreño, proporcionóle éste ocasión de que se perfeccionase en el colorido, copiando y estudiando los cuadros de los mejores maestros que había en los palacios. Uno de los primeros grandes cuadros que debió pintar con general aplauso, fué, sin duda, el del *Asunto místico*, núm. 701 del Museo del Prado, firmado y fechado en 1669, en el que patentizando aún ciertas durezas é inexperiencias, luce, sin embargo, últimos toques que auguran las mayores esperanzas.

Luego en Toledo ejecutó obras importantes en las iglesias de Santa Cruz y Catedral, en la Cartuja del Paular y en San Isidro el Real de Madrid, Casa Panadería y cuarto de la Reina del Alcázar, siendo además una de las suyas de mayor lucimiento el célebre arco del Prado y exorno de su avenida, en que estaban representados los reinos de España ofreciendo sus frutos á Doña María Luisa de Orleans, que llegaba para casar con Carlos II. Esto le valió muy principalmente para que en 1684 fuera nombrado pintor del Rey, que era ponerse en condiciones de llegar á serlo de Cámara.

No se dejó esperar mucho este nombramiento, pues habiendo muerto en el año de 1685 Carreño, Rizi y Herrera el Mozo, quedó él solo en disposición de recibir tal cargo, que le fué concedido por el Rey en 23 de Enero de 1686 con otros varios gajes, llegando así á ser el heredero general de los honores de todos los artistas pintores más sobresalientes en su tiempo, y el que los compendió en sus talentos y progresos obtenidos.

Habíasele encargado á Rizi, como hemos visto, la decoración y ejecución del camarín y retablo de la *Forma incorrupta* de El Escorial; pero habiendo muerto sin llegar apenas á bosquejarlo, le fué encomendado á Coello la empresa, que llevó á cabo con el acierto, esmero y sobresaliente arte que puede aún verse; para ella pintó el retrato del Rey tan á su satisfacción, que el

Conde de Benavente, árbitro y mecenas entonces de los artistas, dijo al Rey: «Ya tiene Vuestra Majestad pintor de Cámara»; y así se le concedió (1).

Puede decirse que aquella obra ocupó el resto de sus días, tanto por las dificultades que tuvo que vencer en ella, como por ciertas interrupciones que ocurrieron para satisfacer los deseos del Rey de que decorase el techo de la Galería del Cierzo en el Alcázar, en el cuarto de la Reina, en cuya empresa tuvo que ayudarse, por elección suya, de D. Antonio Palomino por la práctica que en el fresco tenía, llegado de Córdoba á la corte en 1678, por instigaciones de Alfaro. Presintiendo éste su próximo fin, dió encargo especial á su paisano, en su testamento, de que acabara los cuadros que tenía comenzados, y estimado por todos los primeros maestros de su tiempo, encomendole Coello la ejecución de aquellos frescos, sobre la fábula de Psiquis y Cupido, en Palacio, con lo que pudo él volver á El Escorial á continuar tranquilo la ejecución de su grande obra.

Representó en ella Coello, con la más sincera ingenuidad, la escena que presenció en el momento de ser adorada la Sagrada Forma por el Rey con la corte y la Comunidad, con tal exactitud y propiedad, que no hay figura que no sea un retrato, ni utensilio, tela ni detalle que no pueda aún hoy reconocerse: hasta el fondo es la propia sacristía del Monasterio, que parece prolongarse más allá del hueco arquitectónico que limita el lienzo.

El Padre Santos, Prior de la Comunidad, eleva, bendiciendo, el viril con la Sagrada Forma que adora el Rey, arrodillado á la derecha entre sus cortesanos, el duque de Medinaceli, primer ministro, el de Pastrana, el conde de Baños, el marqués de la Puebla, gentil hombre, con exactitud tal en los parecidos que en ellos reconocían la propia persona los que los trataron. En segundo término aparece la Comunidad que en procesión ha llegado hasta aquel sitio, dejando en el centro á los cantores y acólitos, entonando sus salmos al compás del órgano portátil de Carlos V. A la altura de las bóvedas vuelan varios ángeles y figuras alegóricas, que por sus atributos vienen á representar la religión y el amor acendrado al dogma propio de la casa de Austria.

Los accesorios todos que concurren á la solemnidad del acto; la riqueza de las telas de los trajes civiles y eclesiásticos, las diferenciaciones de las calidades de todas las cosas, la distinta luz de cada grupo y cada personaje, el aire interpuesto, la perspectiva lineal, luminosa y aérea, en una palabra, están tan fielmente interpretados y responden de tal modo á todo lo que había preconizado el pincel netamente castellano, que bien podemos considerar esta obra como su última frase, su conclusión definitiva, al par que la mayor protesta de toda extraña ingerencia. Bien se declara ante aquel lienzo que es la última obra del último gran maestro de la escuela madrileña.

En sus trabajos al fresco, de los que se conservan los del techo del salón de

(1) Este retrato debió ser el del Museo de Franfort.

la Casa Panadería y después en San Isidro, se auxilió principalmente de José Ximénez Donoso, pintor y arquitecto nacido en Consuegra, que por haber pasado algunos años en Roma adiestróse grandemente en el fresco, y habiendo hecho amistad con Coello formó con él una verdadera sociedad para esta clase de trabajos, pues unía á ellos el trazar retablos y portadas al gusto borrominesco que entonces privaba en Italia. Buena muestra de ello fué la construcción de la iglesia de San Luis, cuya portada realmente traspasa los límites de todo lo arquitectónico.



Claudio Coello: Carlos II adorando la Santa Forma en El Escorial.—Sacristía de este monasterio (1).

Como pintor al óleo hay que considerarlo igualmente cual un borroco al estilo de Herrera, aunque aplicando cierta sorprendente impresión en la totalidad de sus manchas de color, como aún se observa en mayor grado en los techos de la Casa Panadería y cúpula de las capillas de San Luis y San Isidro.

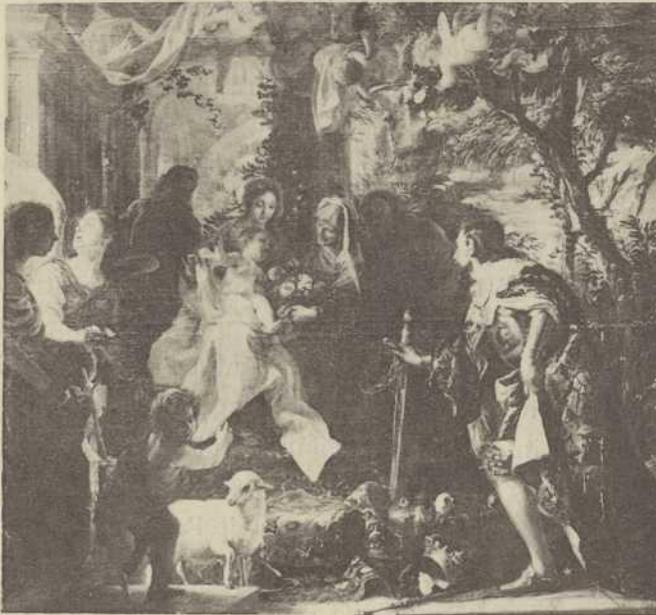
En el Museo de la Trinidad figuraron suyos un interesante *Retrato de Don Juan de Austria* de 1677, firmado; *San Francisco de P. ahuyentando la peste*,

(1) Debemos el excelente cliché de esta lámina á la constancia del P. Fr. Eleuterio Manero, de El Escorial, más meritorio por las casi insuperables dificultades fotográficas que presenta el original.

que pintó para el convento de la Victoria en 1691, según su firma; el *Milagro de San Francisco*, de la misma procedencia, y una *Anunciación* de procedencia desconocida; también retocó el cuadro de San Ginés, pintado por Rizi. Murió Donoso de muy avanzada edad en 1690.

Estas puede decirse que eran las postrimerías de la pintura puramente madrileña, atacada de síntomas de verdadera decadencia. La evolución ya se imponía; el cambio de ideales era necesario; el tránsito al nuevo siglo inminente; un genio perturbador le dió el golpe de gracia.

Ufano Claudio Coello con el éxito de su gran lienzo de El Escorial, considerábase como el primer pintor de la corte; tenía encargo de retratar á la Reina madre, Doña Mariana de Austria, y á la segunda mujer de Carlos II, Doña Mariana de Neoburg; el Cabildo de Toledo le había nombrado su pintor



Claudio Coello: Asunto místico (cuadro núm. 702 del Museo del Prado).

en 1691; hallábase en el auge de su fortuna, cuando alguien debió sugerir en el ánimo del débil Rey la idea de que se pintaran las desnudas bóvedas del templo de El Escorial, y fuera llamado para ello el gran fresquista de aquel tiempo, Lucas Giordano ó Jordán, del que ya había cuadros en Palacio, como así fué acordado.

Mucho empeño mostró en ello D. Cristóbal Ontañón, que llegó á decir en la satisfacción de su triunfo al insigne Coello: «Ahora vendrá Jordán á enseñar á V. ms. á ganar mucho dinero.» «Sí, señor, y á absolvernos de muchas culpas y quitarnos muchos escrúpulos», fué lo que le ocurrió responder al bueno del maestro español.

Jordán llegó, en efecto, en Mayo del 1692; Lucas Jordán, ó *Luca fá presto*, como le llamaban sus paisanos, era un napolitano, aunque oriundo de España,

de imaginación fogosa y facilidad tal en el manejo de los pinceles, que apenas podía contarse el tiempo que empleaba de la concepción á la ejecución de sus asuntos; su fama volaba por el mundo entero como del más prodigioso pintor por su ligereza y valentía, que contrastaba bastante con la lenta pero perfecta labor de Coello.

Llegó aquel hombre extraordinario acompañado de un hijo suyo, de su yerno y dos discípulos; fué acogido entusiastamente por el Rey, que casi se complacía en molestar por ello á su pintor de cámara; señalaronle en el acto 1.500 ducados de plata de sueldo; se relevaron de derechos de Aduanas cuantos objetos y enseres había traído consigo, honrándole además con el oficio y llave de furriera.

Apenas encargados, presentó al Rey dos grandes cuadros para la capilla del Buen Retiro, de *San Miguel venciendo á los ángeles rebeldes*, y *San Antonio de Padua predicando á los peces*, pasando después á El Escorial para ilustrar la gran bóveda y frisos de la escalera, presentando en el techo *la Gloria*, y en los frisos *Episodios de la batalla de San Quintín*. Tanto agradó esta grandiosa decoración, que al punto dispuso el Rey que pintase diez bóvedas de la iglesia.

Tratóse de dar los asuntos para tan grandes superficies, y encargado de ello un eclesiástico ajeno á las artes, ocurriéronsele tan abstrusos, que Jordán se declaró imposibilitado de poderlos interpretar; entonces encomendó el Rey á Palomino que los escogiera, y dice Ceán que se los sugería con tanto arreglo al texto y al arte, que Jordán besaba aquellos apuntes y decía: «Estos sí que vienen ya pintados.» ¡Con cuántas infelices y legas ocurrencias han tenido que luchar á veces los artistas!

Esta satisfactoria intervención por parte de Palomino acabó de herir el amor propio de Coello. Veíase pospuesto y aniquilado por completo por el auge de Jordán, y cayendo en la mayor melancolía, apenas tuvo tiempo para concluir *el Martirio de San Esteban*, encargo del P. Matilla, confesor del Rey, para su convento de Dominicos de Salamanca, obra que fué celebrada hasta por el mismo Jordán, muriendo en Madrid el 20 de Abril de 1693.

Entonces quedó Jordán árbitro y jefe del arte cortesano; después de concluir las diez bóvedas de El Escorial en menos de dos años, no con tanto acierto como la de la escalera, y varios cuadros al óleo para los Reyes, emprendió el techo del llamado Casón en el Palacio del Buen Retiro, hoy Museo de Reproducciones Artísticas, en el que bien se explayó en la invención, alegorías, grupos y accesorios con que pobló aquella antes desierta bóveda, representando con tal brío y calor la alegoría del Toisón de Oro, que realmente parece que por aquellas alturas algo sobrenatural ocurre entre personajes que pertenecen á otras esferas y que se congregan para celebrar algo muy solemne.

Está reputado este fresco como el mejor de cuantos ejecutó entre nosotros,



LUCA GIORDANO: Alegoría del origen y triunfo en España de la Orden del Toisón  
PARTE DEL FRESCO DE LA BÓVEDA DEL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS



y sin que podamos determinar en qué y por qué exceda al de la *Gloria* de El Escorial, es realmente un *non plus ultra* de composición decorativa, en que tanto ingenio poético derrochó el artista cuanta riqueza en su composición, tonalidad y movimiento, comprendiéndose el entusiasmo que á su terminación causaría.

Artista que era capaz de producir tan vigorosas obras, nunca se le puede llamar decadente, por más que así lo digan los que entienden el arte bajo un estilo y patrón cerrado.

Aún quiso Carlos II que Jordán ejecutara otras obras semejantes, por lo que le encargó pintase el techo de la sacristía de la Catedral de Toledo, en el que extendió con alguna menos variedad y tonalidad que en los anteriores *La Descensión de la Virgen para imponer la casulla á San Ildefonso*, entre coros de ángeles, vírgenes y bienaventurados. Dicese que no ejecutó esta obra con gran entusiasmo, lo que bastante se nota en ella, pero dejó allí su retrato, y volviendo á Madrid aún ejecutó frescos admirables en el Palacio Real, en Atocha y San Antonio de los Portugueses (donde retocó la cúpula de Carreño y Rizí, añadiendo las historias de los muros) con otros encargos de cuadros y frescos para comunidades y particulares; pero habiendo muerto Carlos II en 1.º de Noviembre de 1700, cesaron los que principalmente del Rey recibía, y aunque Felipe V le hizo algunos y lo agregó á su corte, salió en 8 de Febrero de 1702 de Madrid para Nápoles, formando parte de la comitiva real, aunque se separó del Rey en Barcelona para llegar por tierra á su patria.

Lucas Jordán abrió una nueva época en la pintura madrileña; así como Coello cerró la anterior con llave de oro, este genial artista se presenta con todos los esplendores de luz de la aurora de un nuevo día. La sobriedad, la casticidad austriaca se hizo cada vez más incompatible con los ecos que de fuera llegaban. El arte había tenido ya algunos destellos de ello en sus últimos tiempos; el nuevo siglo comenzaba con derroches de esperanzas y con anuncios de que en él se habían de implantar ideas luminosas y regeneradoras, y ya en una forma ó en otra estaba decretado que había de comenzar con Giordano y concluir con Goya entre nosotros.

La terminación de esta primera etapa de la pintura madrileña fué además acompañada de la necesaria documentación é información literaria indispensable, para que todo quedara anotado en forma debida; de lo primero se encargaron los inventarios más generales y circuntanciados que existen, y de las memorias de las obras y sus autores se hizo eco principalmente Palomino en su famoso libro, que resume y anota cuanto de interesante se refiere á las que tan de cerca le habían precedido.

Hemos dicho ya que en los días del reinado de Carlos II se hizo el «Inventario y tasación de las pinturas que quedaron por fin y muerte del Señor Rey D. Felipe Quarto, que santa gloria aya», hecho con su tasación por Juan B. del Mazo; pero no habiéndose terminado entonces, acabóse en 1686 con el



algún Monarca ó Príncipe, como lo confiesan aún los extraños; esto después de tantas y tan singulares como S. M. tiene en los palacios del Buen Retiro y los Bosques, y los del primer lugar en San Lorenzo el Real, adonde sólo en el año de 1656 mandó llevar el Rey nuestro Señor Don Felipe IV (que esté en gloria) 41 pinturas originales de los mayores autores y estimación. Y el Rey nuestro Señor (q. D. g.) envió el año de 1675, 20 juntas y otras tantas que después en diferentes partidas se han llevado, todas originales». Bien se comprende que el encargado de redactar en completo las relaciones tuviera este desahogo después de anotar tanta riqueza.

Todavía en 1700, á la muerte de Carlos II, se hizo otro inventario general de todos los cuadros existentes, no sólo en Madrid, en los distintos Palacios

Sigue la descripción; y empezando por la capilla aparece en el altar mayor como principal.

El Pasmó de Sicilia *mandado traer y colocado en la capilla en el año de 1663 por Felipe IV*, con otros hasta completar el número dicho.

*En la sacristia.*—San Francisco contemplando á Cristo crucificado, de Alonso Sánchez. Una resurrección de Lázaro, de Rivera, algo *maltratada*.

*Oratorio de la torre del despacho.*—San Jerónimo con una muerte. (Tabla) y geroglíficos; de Alberto Durero.

Un Ece-Homo, de mano de L. de Vinci.

Dos rostros, de Josef Leonardo (generalmente relicarios).

*Salón de los Espejos.*—Retrato del Emperador, del Tiziano.

Retrato de Felipe IV á caballo, con un bastón en la mano derecha y unas empresas y niños, original de Rubens.

Cuatro Furias de tres varas, Tiziano.

Retrato de Felipe II ofreciendo á su hijo, Tiziano.

Dos cuadros iguales: El robo de las sabinas y batalla de romanos y sabinos (5 varas y media por 5 varas), Rubens.

Visita de Jacob y Esau (3 por 5 varas), Rubens.

La expulsión de los moriscos por el Rey Felipe III (3 por 5 varas), Velázquez.

Andrómeda y Perseo, de Rubens (hoy Museo).

Mucio Savola (3 por 3 varas), Rubens.

Aquiles y Derdomia (3 por 3 varas), Rubens.

Hércules matando al hijo de la tierra (3 por 1 y media varas), Rubens.

Cuatro cuadros iguales sobre los espejos. El robo de Elena, Judith y Olofernes, Piramo y Tisbe, Venus y Adonis (2 y media por 3 de ancho), Tintoreto. Dos pinturas iguales (5 y media por 3 varas de alto). La disputa del Niño entre los doctores, Pablo Verones.—La fragua de Vulcano, del Bassan.

Dos cuadros iguales (3 por 4 de ancho): Moisés sacado del Nilo. Jacob dando de beber al ganado de Raquel, de Pablo Verones.

Dos cuadros iguales (2 y media por 2 varas): Uno un sátiro esprimiendo un racimo de uvas y una leona; el otro unas ninfas con una cornicopia de flores y frutas, ambos de Rubens.

Otros dos cuadros iguales sobre las ventanas (3 por 2 varas): Uno Jael y Sisara, Sansón y Dalila, originales de mano de Josef Ribera.

Otros dos cuadros iguales de entre ventanas (3 por 1 vara): Uno Apolo desollando un sátiro, otro Mercurio y Argos con la baca, ambos originales de mano de Velázquez.

Otros dos cuadros iguales (1 por 1 y media): Adonis y Venus, Psiquis y Cupido, originales de mano de Velázquez.

*Gabinete del salón de los Espejos.*—Guarnecen 29 cuadros, entre los que aparecen algunos originales de Rubens, unos del Tiziano y otros de Bruguel con otras copias, etc., etc.

y Sitios Reales de El Pardo, El Escorial, Valsain y Aranjuez, sino también de los que existían en Toledo, Granada, Sevilla, Valladolid y Segovia, de la propiedad de la Corona, instituyendo comisario de todo ello al conde de la Estrella, ayudado de los tasadores Lucas Jordán, Francisco Ignacio Rizi, (hijo de Francisco) y D. Isidoro Arredondo.

Don Pedro Madrazo, que tuvo tiempo y ocasión para comparar este con los anteriores inventarios, señala las diferencias y vicisitudes que determinan sus contextos, haciendo notar las disgregaciones y deterioros más salientes; la introducción de varios autores más modernos fué debida principalmente á la influencia y aficiones de D. Juan de Austria, gran aportador de escenas de Teniers, de las que era muy entusiasta, con otros extremos en verdad curiosos é interesantes (V. el *Viaje artístico*, pág. 146 y siguientes.)

Seis tomos forman el inventario general comenzado en 1700, de los que el primero no llegaba á dar cuenta de todo lo existente en el Palacio Real, incluyendo las cinco restantes toda la demás riqueza artística del Patrimonio; su redacción no se dió por terminada hasta el año de 1709. Por ellas se advierte el verdadero aluvión de obras con que inundó Lucas Jordán los sitios y Palacios reales, con mengua de los demás pintores españoles últimamente consignados, á los que pocos encargos especiales parece que hizo el último Monarca de la Casa de Austria.

Aún todavía á estas alturas tuvieron que luchar los pintores por la dignidad de su arte, á pesar de las constantes sentencias favorables que habían obtenido durante el transcurso del siglo XVII. La Hacienda española, cada vez más necesitada de recursos, pretendió en 1676 gravar á los pintores con el tributo de cincuenta ducados cada año, á cuenta de un soldado voluntario que había venido dando en caso de necesidad pública, «pretendiendo hacer carga precisa lo que fué sólo acción voluntaria», como dice Palomino.

En aquella época en que tan falso concepto se tenía de la razón de los tributos, esto era una vejación por la que el arte no podía pasar; así, que llevado á pleito el asunto y mediante informes de tan sobresalientes plumas como las del propio Calderón de la Barca y otros letrados de gran distinción social, no llegó á ser sentenciado, ni á los pintores se les volvió á molestar con el tributo. Este es el llamado pleito *del soldado*, que realmente comenzó en Valladolid al exigirle el representante de las milicias la presentación de uno por los pintores, ejecutoriándose por aquella Chancillería en favor de la excepción en 22 de Mayo de 1671, cuya sentencia sirvió de precedente decisivo para el tácito sobreseimiento del pleito en la corte. De todo esto y de los demás casos de excepción, nos da muy circunstanciada cuenta Palomino en su tomo I, libro II, cap. III, párrafo tercero de su *Museo Pictórico*.

Cierran también el siglo XVII, y aun algunos avanzan al siguiente, otros pintores dignos de ser consignados.

José Ledesma (1630-1670), de Burgos. Discípulo de Carreño, con escasas obras públicas.

D. Lorenzo Soto (1634-1688), de Madrid. Entró en la escuela de Benito Miguel de Agüero, á quien imitó. No queriendo esperar el fallo del pleito del Soldado dejó la pintura, pero deseando volver á ejercerla de ya madura edad, no logró sobresalir de nuevo, teniendo que vender sus obras en la plaza de Palacio y puerta de Guadalajara; murió miseramente en el año consignado.

Sebastián Muñoz (1654-1690), de Navalmorcuero. Discípulo de Claudio Coello, adquirió á su lado gran manejo en el temple, ayudando al maestro, sobre todo, en el exorno de la carrera para la entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Orleans, cuando vino para casarse con Carlos II.

Habiendo marchado á Roma, fué allí discípulo de Carlos Marata; y de nuevo en España, en 1684, volvió á unirse á su primer maestro Coello en Zaragoza. Regresando ambos á la corte tuvo Muñoz mucha aceptación por sus retratos y composiciones al fresco, siendo nombrado pintor del Rey en 1688. Es curioso lo ocurrido con un cuadro suyo representando los funerales de la Reina María Luisa, pintado para los Carmelitas y que éstos no quisieron aceptar por decir que la Reina muerta no se parecía á la que era en vida. Resolvió Muñoz la dificultad pintando en el mismo lienzo un medallón con el retrato de la Reina sostenido por dos ángeles.

Murió muy joven, de treinta y seis años, en 1690, de la caída de un andamio, retocando la bóveda de Atocha que había pintado Herrera el Mozo; sus cuadros del *Milagro de San Agustín* y el *Entierro del Conde de Orgaz*, núms. 2.173 a y 2.173 b del Museo del Prado, nos revelan sus altas cualidades.

Por su accidentada historia merece ser mencionado Juan Cano de Arévalo (1656-1696), de Valdemoro, discípulo de Francisco Camilo; gran pintor de abanicos al principio, que decía recibir de Francia, pero que acreditado acabó por presentar como suyos; hábil también en el fresco y temple pasó á Alcalá de Henares, donde dejó las pinturas del presbiterio y colaterales de la parroquia de Santa María y la capilla de las Santas Formas del Colegio de los jesuitas.

Pero de genio inquieto y hábil en la esgrima, presumía de valiente, en lo que ocupaba su tiempo, no sin graves compromisos para él. Fué llevado á Andalucía para lucir allí su guapeza, y estando en Alcalá de Henares en una fiesta de toros salió desafiado con otro espectador, al que venció en el terreno; pero dos amigos le acecharon y atacaron, dejándolo tan mal herido que apenas pudo llegar Cano á Madrid para expirar, teniendo sólo cuarenta años, en el de 1696.

El licenciado D. Diego González de la Vega (1622-1697), de Madrid. Discípulo de Rizi; habiendo enviudado abrazó el estado eclesiástico, presentando como cógrua su habilidad en el arte de la pintura, que no debía ser extraordinaria, pues al calificar Ceán sus obras las deja sin dibujo, colorido ni expresión. Cruzada Villa-amil, en su catálogo del Museo de la Trinidad, celebra mucho su *San Ramón* de 1572 (núm. 89 de aquel Museo).

D. Vicente Benavides (1637-1703), nacido en Orán, por estar su padre en aquella guarnición. Fué discípulo en Madrid de Francisco Rizi, haciéndose gran templista y atrezzista en el teatro del Buen Retiro. Pintó además al fresco varios techos y fachadas, siendo de su mano los de la ermita de los Angeles, en el cerro de este nombre.

D. Pedro Ruiz González (1633-1709), de Madrid. Discípulo primero de Escalante y después de Carreño; á él debió sus progresos en el arte, que le dieron bastante fama y crédito. Fué muy diestro en sus bocetos y dibujos, y como tuviera el hábito de firmar cuanto hacia, dijo que era «para que sus defectos no se atribuyeran á otros». Suyos son los cuatro Cardenales de la sacristía de San Isidro, lo mejor que ejecutó según Ceán asegura.

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de Madrid, donde nació á mediados del siglo XVII, y después de ser discípulo de Camilo, Carreño y Donoso, llegó á manejar el temple y fresco con gran soltura, por lo que ayudó á Coello y Palomino en sus empresas. Nombrado pintor del

Rey por Carlos II no disfrutó de este título hasta que Felipe V lo agregó á su corte; pero no habéndole podido acompañar en su viaje á Italia en 1702, volvió enfermo á Madrid, donde murió á poco en 1704. Acabó el *Martirio de San Andrés* comenzado por Sebastián Muñoz en Casarrubios.

P. Juan Vankesel (1644-1708), flamenco de nación. Habiendo venido á Madrid, se dió á conocer por sus retratos, con tanta aceptación, que la Reina Doña Maria Luísa de Orleans quiso también por él ser retratada. Pintó después varios frescos en el Alcázar, y también retrató á la segunda mujer del Rey en varias ocasiones con singular agrado, así como al Monarca, por lo que recibió muchos honores.

Aún retrató á Felipe V, pero ya decadente en sus facultades, no fué su obra del agrado del nuevo Monarca.

Además, Manuel de Castro firma en 1695 los dos grandes cuadros de la iglesia de San Juan de Dios: *Hece Homo* y *Calle de la Amargura*, de relevantes méritos por su color y composición.

Por último, tampoco merece quedar olvidado José Cieza, pintor granadino que llegó á la corte en 1686, donde con gran manejo del temple pintó telones para el Buen Retiro.



Luca Giordano: La derrota de Sisara.—Boceto núm. 179 a del Museo del Prado.



## XVI

### CASA DE BORBÓN

Muerto Carlos II sin sucesión en el año primero del siglo XVIII, siguiéronse las conmociones políticas necesarias al arraigo de una nueva dinastía que había de cambiar radicalmente la forma de vida cortesana.

No faltaron las ambiciones naturales entre los que se creían con derechos á aquel trono desierto, y sobrevino una guerra que dió el triunfo á la casa francesa de Borbón, entrando España por ello en una nueva era de vida, consiguiendo á tan radical cambio de dinastía.

La francesa que se implantaba, venía de una nación amante siempre de las artes, aunque con un sentido muy distinto al nuestro; pero hallábase la pintura cortesana muy preparada para seguir nuevos rumbos, gracias á la influencia de Jordán y su más decidido secuaz Palomino.

Al sentarse Felipe V en el trono, encontróse con estos y otros maestros españoles á quien poder otorgar los más altos honores oficiales cerca de su persona; así que deslumbrado por los esplendores del pincel de Jordán, ya hemos dicho que le ratificó en las preeminencias que gozaba debidas á su antecesor en el solio.

Había mucho de extraordinario y prodigioso en la paleta de Giordano, lo que tendrá que reconocerse al observar con atención sus obras. Antes se le llamaba un decadente, ahora preciso es considerarlo como un exuberante, y esto se manifiesta no sólo cuando ataca las mayores empresas encomendadas á su solución, sino también cuando trata de imitar los estilos de los demás maestros, con los que llega á compenetrarse de tal modo, que pone en duro aprieto á los más peritos para clasificar algunas obras que difícilmente se comprende salieran de sus manos.

Sólo dominando en absoluto las dificultades del color; sólo comprendiendo

maravillosamente su teoría y su técnica, se pueden llevar á cabo en tan breve tiempo tan extensas composiciones, en que no cabe enmienda ni retoque. Sólo gozando de una fantasía exuberante y de una facultad esquemática maravillosa, pueden concebirse aquellas agrupaciones, aquel dominio de los coros y multitudes, que acompañan con toda clase de esplendideces al tema principal de sus composiciones.

Para él los límites del marco son un obstáculo que hay que rebasar; las líneas arquitectónicas tienen que desaparecer; sus bóvedas aspiran al espacio infinito; es la extensión, no la concentración lo que nos manifiesta, y en esto, después de tanto tiempo, nadie le ha vencido. No aspira á la fiel imitación del natural, sino á la invención y revelación de sus mayores galas; no es naturalista ni psicológico, por eso no hace retratos; es principalmente decorador, y aún más que esto, descubridor de lo sobrenatural y lo bello de realidad sobrehumana. La crítica realista no puede encontrar en él su ejemplo, pero desde otros puntos de vista su penetración es asombrosa. El entusiasmo de sus admiradores de su tiempo estaba perfectamente justificado.

Felipe V quiso retenerlo á su lado, como hemos dicho, pero la nostalgia de su patria hizo al gran artista abandonar á su nuevo protector.

Antonio Palomino no presenci6 aquellos cambios tan importantes de la política española, pues hallábase entonces en Valencia empleado en la realización de su gran obra de la bóveda de San Juan del Mercado, en la que emuló á Jordán, y en la de la Virgen de los Desamparados de la misma ciudad; pasó después á Salamanca, donde dejó el medio punto del coro de San Esteban; pero habiendo sido nombrado pintor del Rey, con sus gajes, por Carlos II, en 1798, volvió á la corte, donde siguió pintando y redactando su tan renombrado libro del *Museo pictórico*, cuyo primer tomo dió al público al día siguiente del fallecimiento de la Reina Doña María Luisa de Saboya, que fué el 14 de Febrero de 1714, cuyo túmulo para sus honras ilustró con toda clase de emblemas y adornos.

El segundo tomo no lo dió á luz hasta diez años después.

No queriendo el primer Borbón valerse de autores franceses para los cargos artísticos palaciegos, llamó como arquitecto y pintor de Cámara á D. Teodoro Ardemans, por nombramientos de 10 de Mayo de 1702 y de 20 de Junio de 1704 respectivamente. Este artista, que había nacido en Madrid en 1664, de padre alemán, guardia de Corps de Felipe IV, fué un aprovechado discípulo de Claudio Coello, que ejercía en Granada con gran crédito los dos nobles artes en que sobresalía. El nuevo Rey lo llamó á la corte otorgándole los antedichos nombramientos, y aunque aplicó principalmente sus disposiciones artísticas á la construcción del palacio y jardines de San Ildefonso en La Granja, quedan hoy memorias de haber dejado algunas pinturas en la corte del Manzanares. Amigo y admirador de Palomino le escribió el *elogio* que va al frente del segundo tomo de su obra. Las que él publicó también se refieren

principalmente á la arquitectura é ingeniería (1). Ardemans murió en 1724.

Herederó de los cargos de D. Teodoro fué Andrés Procaccini, llegado de Italia, por recomendación del Cardenal Acquaviva, verdadero *manierista* del pincel y arquitecto borroninesco, como se observa en la capilla de La Granja.

Hay que tener en cuenta la situación de las artes del color en las naciones de Europa por aquellos días: si en el siglo XVI el cetro de la pintura había pertenecido á Italia, en el XVII nutriase allí más que nada de sus recuerdos, pasando el poder á España, como hemos tenido ocasión de ver en la historia de la escuela madrileña, á cuyo compás se elevaron asimismo la sevillana, la valenciana y las de las demás regiones peninsulares.

En el siglo XVIII tenía que corresponder á Francia dictar el gusto artístico en todo, y bien se reconoce que en el de Natier, de Mignar, de Vateau, de Fragonard, de Boucher y de Greux, desarrolló el númen francés tal poder estético, que sólo á él correspondía el imponer su dominio y llevar la palma en las artes.

No es ya tiempo de que llamemos decadente á este siglo en las artes porque lo fuera para las nuestras, y si el luminar de París no nos subyugó tanto como el de Florencia y Roma, fué, sin duda, porque estábamos más preparados y predispuestos para estos últimos que para el primero; y sin embargo, la imposición francesa en las artes fué absoluta.

En Italia sólo quedaba de aquella especial pintura renaciente el auge que le prestaba Carlos Marata, el gran maestro de aquellos días, y también el último de la pintura clásica italiana.

Entre nosotros, después de Claudio Coello en Madrid, de Valdés Leal en Sevilla y de los Espinosas en Valencia, puede decirse que la pintura española se había rendido á su gran esfuerzo: sólo en Francia el arte de los retratos se elevaba á una altura grandísima, y el heroico decorativo adquiría formas insuperables.

No es, pues, extraño que el Rey francés gustase de favorecer é introducir entre nosotros el gusto tan floreciente en su patria, así como las Reinas, italianas ambas, volvieran sus recuerdos á la suya, reputada por la primera para el arte.

Los pintores franceses é italianos tenían, pues, que figurar en primera línea en la corte de los Borbones, y lástima grande fué que los llegados no respondieran á las esperanzas que despertaban.

La introducción del gusto francés se verificó sin esfuerzo al no tener obstáculo poderoso que vencer: después del glorioso siglo XVII, la espontaneidad se agotó entre nosotros, y el arte entró en un período de imitación que no cesó hasta que Goya vino á darle nueva vida.

De dos fuentes principales se nutrió, pues, aquí el del siglo XVIII; de la

(1) Á él se deben las *Ordenanzas de Madrid*, en gran parte vigentes.

italiana y la francesa, ejemplarizadas por los autores que de ellas vinieron, traducidos á su manera por los nuestros; ambas abundosas y alborotadas, produciendo con sus giros el barroquismo; más movido y aéreo el italiano, más pulido el francés, pero arrojando igualmente á nuestros artistas por los delirios del churriguerismo ó por las fastuosidades verdaderamente espléndidas de nuestros incomparables tallistas.

Á ellos pasó todo el vigor estético que perdió el pincel, sostenido sólo entre tanto por los pintores que de fuera vinieron.



Leonardoni?: La Reina Doña Luisa de Saboya,  
primera mujer de Felipe V. (1)

Los Houasse (padre é hijo) fueron los que primeramente llegaron de París para ejercer su arte en la corte española: de Renato Antonio apenas quedó muestra; de Miguel Angel, su hijo, pueden verse aún algunos lienzos en nuestro Museo, que bien escasa gloria le conquistan (números 1.991 al 2.002).

¿De quién sea, pues, aquel lindo retrato de Luis I, de diez años de edad, que tan elegante pincel acusa? (Número 2.111 del Museo del Prado.) Bien difícil es determinarlo. Su inscripción dice: *Louis de Bourbon, Prince des Asturies, age de dix ans. Le mois d'aoust, 1717*. Lo que manifiesta la mano francesa

que lo ejecutara y la fecha fija de su conclusión. Ceán, en su artículo sobre Vanloo, nos lo describe como de este autor, diciéndonos que estaba en la villa de Haro en casa de los Ollauris, en memoria de haberse aposentado allí la Reina María Luisa de Saboya, su madre, con él cuando niño; pero evidentemente se trata de una copia de éste, pues Vanloo no vino á España hasta diez años después de la muerte de Luis I.

(1) Existen innumerables retratos de Felipe V y doña Luisa de Saboya, jóvenes, de medio cuerpo, todos ellos copias de algunos originales que se desconocen. Del de la Reina, el mejor que hemos visto es el que reproducimos, de la colección del Sr. de Lázaro y Galdeano, y que por sus caracteres de colorido veneciano y originalidad de ejecución deducimos si no podría ser de Leonardoni, aquel desterrado de Venecia, que habiendo llegado á Madrid retrató á los monarcas en los primeros años de su reinado, logrando tanto aprecio de ellos que hasta le concedieron habitación en el Alcázar. Palomino, que le conoció, nos da otras curiosas noticias de su vida y persona.

De ser obra de Houasse, hay que concederle por ella mayores títulos de maestro que por cuantas otras nos dejó.

Más indiscutibles nos los patentiza de tal Juan Ranc, discípulo del gran Rigaud, llamado por Felipe V en 1724, en cuya fecha le nombró su pintor de Cámara, encomendándole primeramente que pasara á la corte de Portugal á retratar á la familia real, y vuelto á Madrid ejecutó el hermoso retrato ecuestre de Felipe V, número 2.058 del Museo del Prado, en el que se nota



Retrato de Luis I. (Lienzo núm. 2.111 f del Museo del Prado).

cierta inspiración rubenesca, aunque sin los bríos del color del maestro de Amberes, pues los franceses siempre fueron más correctos dibujantes y compositores de buen gusto, que no deslumbradores maestros de la paleta. Este gran retrato se colocó en el Palacio Real, adonde también había otro gran lienzo, aún de mayores dimensiones, en que agrupó Ranc á toda la familia real y que debía ser de extraordinario conjunto (1).

Aún todavía retrató en lienzos aislados y en traje de corte á la Reina Isabel Farnesio y al Rey, de los que innumerables copias se hicieron, algunas de ellas quizá tocadas por el maestro.

(1) De este gran lienzo, desaparecido, consideran algunos como boceto el señalado con el núm. 2.107 en el Catálogo del Museo del Prado.

A todo esto el númen de la pintura española parecía haber fenecido, siendo el último maestro de ella, Palomino, el encargado de ponerle su epitafio.

Ya hemos indicado que en el año 1724 dió á luz el segundo tomo de su libro, sin duda el más interesante, y por el que se salvaron infinitas memorias de pintores y sus obras dignas de recordación eterna. Al año siguiente falleció el autor, después de haber levantado tan gran monumento á las artes españolas, y cerrado aquella historia que escribía, con su propio ejemplo, de compendiador de todo lo pasado y anunciador de la transición que se verificaba.

No hay que encarecer los méritos del libro de Palomino; harto nos ha ayudado en nuestra tarea; lunares y errores tiene, aunque en la totalidad sea tan valioso, pero son fáciles de subsanar, y no inducen á ninguno substancial; es más, en muchos casos hay que concluir por reconocer su exacta información. Como obra teórica, sus ideas estéticas son castizas y derivadas del ideal que habían perseguido los pintores españoles; es decir, la de la dignidad del arte como *derivada del concepto interno del entendimiento divino*, manifestada en la naturaleza y en el hombre, conseguida por los medios de interpretación científica de que se vale. Todo cuanto de teoría y de técnica había conquistado el pincel español, quedó anotado en aquella completa obra de la erudición precisa al pintor que quiera continuar las tradiciones de la escuela, sancionadas y ejemplarizadas por el catálogo completo de los maestros que la habían fundamentado con sus hechos: todo cuanto constituye el secreto del taller y los resortes de la expresión, quedó por ella revelado. Por esto, el *Museo Pictórico y Escala Óptica* es el comentario y epílogo necesario al gran espectáculo del puro arte hispano, que acababa de cumplir su cometido.

Pero ya tenía el Monarca con Ranc un artista francés de primera línea con quien expansionarse algunas veces de sus melancolías, y que por los rasgos de su pincel, sus elegancias y amenidades le recordaba su patria, nunca olvidada. Porque Felipe V no era feliz en el trono de España.

Muerta su amada primera mujer en el Alcázar, no volvió á habitarlo, trasladando su domicilio al palacio de Medinaceli. Habiendo abdicado en su hijo Luis I, bien pronto la muerte de éste le hizo tomar de nuevo las riendas del Gobierno. Casado en segundas nupcias con Doña Isabel Farnesio, dejó á Madrid, que se le hacía intolerable, y trasladándose á Sevilla con futil motivo, permaneció en aquella ciudad cuatro años, olvidándose en parte de sus constantes melancolías con los encantos de la pintura de aquella escuela.

La Reina, sobre todo, quedó maravillada de las celestiales visiones de Murillo. ¿Cómo de aquel autor no había nada en Palacio, siendo en Madrid por completo desconocido? No era extraño, dada la nula mentalidad y precaria existencia del último Austria, en cuyo reinado había producido Murillo muchas de sus obras. Ranc participaba de esta admiración, y buscando algún

artista que continuara aquella manera, y en lo posible aquella inspiración, sólo hallaron á Alonso Miguel de Tobar, que pudiera considerarse en parte como el heredero de tan gran artista.

Nacido en Higuera, junto á Aracena, poco antes de la muerte de Murillo, fué desde su llegada á Sevilla su más fiel copista y admirador, llegando á asimilarse de tal modo el estilo del maestro, que muchas de estas copias se confundían y siguen confundiéndose con sus originales ó inspiradores.

Presentado á la corte, supo hacerse grato á ella, tanto por su habilidad como por sus simpatías de carácter, interviniendo muy directamente en la satisfacción de un nobilísimo deseo de aquella Reina, vástago de una de las Casas más amparadoras del arte en su patria.

Entusiasmada, como decimos, por Murillo (que siempre y en toda ocasión tocará con sus cualidades estéticas el corazón femenino, mejor que ningún otro pintor habido), quiso dotar á la Corona de España de tan singulares obras, adquiriendo aquéllas que pudieran conseguirse.

No hemos encontrado, aunque mucho lo hemos buscado, el expediente y justificantes de aquellas adquisiciones, pero ayudada con seguridad del consejo de Tobar y del mismo Ranc, adquirió entonces la Corona lienzos tan bellos de Murillo como *Los niños de la Concha* (núm. 866 del Museo del Prado); *La Sacra Familia del pajarito* (núm. 854); *Rebeca y Eliezer* (núm. 855); *El Niño de Dios Pastor* (núm. 864); *La Anunciación* (núm. 869); el gran lienzo de *San Bernardo gustando el néctar del pecho de la Virgen* (núms. 868); *Santa Ana dando lección á la Virgen* (núm. 872); el de *Cristo crucificado* (número 875); la bellísima *Concepción* de medio cuerpo (núm. 877 del propio Museo), y las otras dos grandes *Concepciones* de cuerpo entero (núm. 878 y 879), lienzos todos de fama universal, que admirablemente hacían conocer los méritos de tan divino artista, y que indiscutiblemente deben admitirse como á él debidos.

Aunque aparece de la misma procedencia el de la *Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso* (núm. 869), nunca hemos creído que este lienzo fuera del gran maestro, así como es muy prudente dudar de la legitimidad de todos los otros que como suyos figuran, excepción hecha del *Martirio de San Andrés*, los dos *medios puntos*, y la *Santa Isabel*, de historia tan conocida, y últimamente ingresados en el Museo del Prado. También Ceán nos asegura la existencia de la *Sacra Familia con San Juanito*, de Murillo, en el Palacio nuevo, de la que Tobar había hecho copia tan excelente para Sevilla, que se confundía con el original.

A la vuelta de la corte fueron enviados todos aquellos cuadros al palacio de San Ildefonso en La Granja, y algunos otros, también adquiridos en Sevilla, hasta completar el número de 49, quedaron en Aranjuez, residencia de los reyes, nada gustosos de habitar en Madrid, bajo la dirección y cuidado de Tobar, que desde entonces permaneció con la Corte hasta su muerte en 1758.

Estando en este Real Sitio, día de Navidad de 1734, llegó la noticia de haberse declarado un horroroso incendio en el Alcázar madrileño y hallarse á punto de perecer toda la riqueza artística en él acumulada. El Rey acudió á Madrid, y con gran presencia de ánimo, en lo que mucho influía el escaso interés por aquella riqueza, dirigió con acierto los trabajos conducentes á la extinción del incendio, aunque la intensidad de éste fué tal que quedó el Alcázar casi en sus muros.

Los cuadros y riquezas artísticas que en él había fueron salvados como se pudo, cortando los lienzos de los grandes cuadros y hasta arrojando los más pequeños por los balcones, siendo no pocos presa de las llamas, entre ellos la *Expulsión de los judíos*, de Velázquez; las tres sobrepuestas del mismo, compañeros del *Mercurio y Argos*; el *Felipe IV ecuestre*, de Rubens; y otros tan notables, cuya pérdida nunca será bastante sentida, como los más grandes de Rivera y de Rubens consignados en la nota que de los del Salón de los Espejos hemos transcrito.

Varios de los salvados padecieron mucho, como el retrato de Carlos V en la batalla de Mulberg, de Tiziano; el ecuestre de Felipe V, de Ranc, y otros en que aún hoy se patentizan los efectos del incendio; terrible siniestro que acabó con gran parte de la riqueza allí acumulada por varios siglos.

Extinguido éste, dispuso el Rey que los cuadros salvados fuesen depositados en la casa que hoy lo es arzobispal, en la próxima calle del Sacramento, donde quedaron encerrados bajo tres llaves, conforme al catálogo formado por los pintores de Cámara M. Juan Ranc, Alonso Tobar y Pedro de Peralta. Las llaves quedaron en poder de los oficiales palatinos el Contralor, el Greffier y el jefe de la Furriera, para que nada pudiera hacerse con ellos sin asistencia de los tres (1). Allí permanecieron la mayor parte por muchos años, pues los Reyes prefirieron adquirir nuevas obras flamencas, italianas y francesas para decorar su residencia favorita de La Granja, que utilizar aquellos lienzos del consumido Alcázar. El mismo año del incendio de 1734 murió Procacini y al poco tiempo Ranc, y al siguiente vinieron á España el abate Jubara, arquitecto, y el pintor Vanloo, el primero para reedificar el destruido palacio, y el segundo por sustituir á Ranc en su plaza de pintor de Cámara.

El abate Jubara ideó el plan del nuevo Palacio Real de Madrid con una extensión y suntuosidad inusitadas. Discípulo del Caballero Fontana, sus construcciones tenían una lógica proporción y un sentido clásico que se imponían como reacción necesaria á las extralimitaciones de los secuaces de Barromini y Churriguera; así que al trazar su plan del nuevo palacio, desde luego lo concibió con un carácter de corrección y majestad en sus líneas que le imprimían suntuosidad extraordinaria dentro de su sencillez y pretendido purismo.

(1) *Inventario general de todas las pinturas que se han librado del incendio acaecido en el Real Palacio de Madrid, ejecutado por orden del Excmo. Sr. Marqués de Villena, Mayordomo Mayor de S. M., de 28 de Diciembre de 1734.* Archivo de la Casa Real, con otro posterior de 1747.

La gran extensión y coste de la obra detuvo al Monarca en la empresa, y habiendo fallecido inopinadamente Jubara, encargó á su discípulo Sacheti más reducido proyecto, que al cabo se llevó á término en la forma que hoy lo vemos.

El nuevo palacio venía á construirse sobre el propio solar del antiguo, pero con fábrica mucho más suntuosa; comenzados los trabajos en 7 de Abril de 1737 se emplearon veinte años en levantar tan suntuosa mole, considerada por su estilo como escuela de clasicismo, aunque por tanto detalle y elemento especial no fuera más que un ejemplo de bella transición, característica de los días en que se erigía. Esta edificación requerirá pintores que la ilustren y decoren debidamente.

Entretanto, Vanloo (Luis Michel), llegado á Madrid en 1736 para sustituir á Ranc, retrataba á las reyes é infantes y los reunía en el gran cuadro número 2.108 del Museo del Prado, que sustituía al deteriorado de Ranc, de las mismas proporciones y asunto, y que fué colocado en el Palacio del Buen Retiro, única mansión oficial de los reyes entonces en la Corte.

Muchos retratos hizo el pintor francés de los personajes cortesanos, todos ellos con un marcadísimo acento por completo exótico para nosotros.

El pincel español procuraba entretanto hacerse patente, aunque habiendo perdido todo su vigor para imponer sus máximas y estilo: sólo D. Jerónimo Antonio Ezquerro, discípulo de Palomino, sostenía con brillantez las tradiciones de la pintura madrileña, á juzgar por las escasas muestras que de su estilo nos quedan (núm. 727 del Museo del Prado); D. Bernabé García, que había nacido en Madrid en el siglo anterior (1679), gozaba de bastante crédito en la Corte, no faltándole encargos con que poder figurar entre los más conspicuos de sus contemporáneos, aunque sin llegar á relacionarse directamente con los más ilustres personajes de ella. Murió en 1731, dejando algunas muestras de su pintura en iglesias que ya no existen. D. Juan García de Miranda logró mayor fortuna, pues habiendo adquirido regular maestría para la restauración de las pinturas deterioradas, fué presentado al Rey por D. José Patiño, con el objeto de que se encargara de reparar en lo posible los que se habían salvado del incendio del Alcázar, demostrando tal habilidad, que Felipe V le nombró al año siguiente del siniestro, en 1735, su pintor de Cámara, con sueldo de 200 ducados y 500 de ayuda de costa. Trató especialmente la imagen de las Purísimas Concepciones de las que pintó muchas para templos y particulares. Falleció en 1749.

También se distinguía por sus condiciones de restaurador D. Andrés de la Calleja (1705-1789), quien habiendo concluido unos cuadros por bocetos de Miguel Menéndez con sumo acierto, para San Felipe el Real, alcanzó la estimación del Monarca, llegando á obtener más tarde el honor de pintor de Cámara. Muchos de los cuadros salvados del incendio del Alcázar obtuvieron nueva vida en su taller, gracias á su habilidad suma para esto. Miguel Me-

néndez era también pintor del Rey desde 1712, en la plaza que dejó vacante Manuel de Castro. De este Menéndez no conocemos cuadro alguno que pueda ser tenido de por él, ni Ceán tampoco los consigna.

De todos éstos el que presentaba más dominio del arte español, armonizado con las tendencias extranjeras, era D. Antonio González Ruiz, el que habiendo sido discípulo de Houasse marchó á París, Roma y otras ciudades de Italia, donde adquirió la maestría suficiente para que en 1738 pudiera firmar los lienzos que sobre la *Invención de la Cruz* pueden aún verse en la capilla del Santo Cristo en San Sebastián, con bastante grandiosidad en su composición alegórica, que fué su característica, gracia en el color y corrección en el dibujo, con otras pinturas en el mismo templo que han desaparecido.

Felipe V le nombró presidente de la Junta preparatoria en 1744 para el establecimiento de una Academia pública, idea que ya comenzaba á germinar en el ánimo de los amantes de las artes y sobre cuyo motivo pintó un cuadro alegórico. Ya le volveremos á ver muy interesado siempre en la fundación definitiva de aquella Academia.

Gran entusiasta de ésta era también otro pintor apreciadísimo en la corte por los méritos que presentaba como miniaturista, pues con sus diminutos retratos logró adquirir fama extraordinaria. D. Francisco Antonio Menéndez se llamaba aquel singular artista, que habiendo nacido en Oviedo en el año de 1682 vino á la corte, á impulsos de su afición, á casa de su hermano Miguel, pasando más tarde á Italia en 1699, donde deseoso de ver tanta maravilla llegó hasta sentar plaza de soldado para así poder visitar más ciudades, sirviendo en la de Nápoles y logrando gran estimación por sus trabajos artísticos, que alternaba con las guardias y servicio de la milicia.

En el año de 1717 volvió á España, y logrando introducirse en la corte retrató, con gran beneplácito, en miniatura á todas las personas reales, poniéndose tan en moda sus trabajos, que no había joya, medallón ni regalo en que no luciera algún ejemplar de su pincel.

Entusiasta también por el establecimiento de una Academia, adonde se estudiara el arte, elevó en 1726 un memorial al Rey con el título de «Representación al Rey Nuestro Señor, poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, á ejemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente á su real servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española», que fué un impulso más para que en 1744 se nombrara la Junta preparatoria de que hablábamos.

Como vemos, iba surgiendo la idea de que el Estado se ocupara del desarrollo de las artes, considerándolas dignas de su particular predilección, y no era poco lo que aseguraba la consecución de la empresa el entusiasmo de D. Francisco Menéndez, consiguiéndolo al cabo el escultor D. Domingo Oli-

vieri, que logró se diera existencia legal á la *Junta preparatoria* en 1744, á la que acudieron todos cuantos maestros y amantes del arte había, entre los que se repartieron los cargos al tenor de sus estatutos. Púsose todo aquel organismo al amparo de un Protector, un Viceprotector y cinco Consiliarios; estableciéronse seis premios anuales para los alumnos más sobresalientes de las clases de pintura, escultura y arquitectura; se nombraron varios profesores, y todo esto por la consignación de 13.920 reales anuales. Aún sin domicilio, obtuvo la Academia el local de Casa Panadería al año siguiente de 1745, marchando aquel incipiente organismo bajo la dirección y entusiasmo de Villanueva y Menéndez. Esta fué la obra de emulación artística con que Felipe V coronó su reinado; pues agravándose el Monarca en sus achaques y melancolías, cesó de existir á poco, en 1746, dejando establecida una nueva dinastía en España y comenzando también una nueva era oficial para el arte, que sus sucesores habían de completar, cumpliendo así una necesidad de sus tiempos. (V. el *Apéndice* de la Real Academia de San Fernando, que trae Ceán en la nota sobre D. Juan Domingo Olivieri.)

No son dignos de quedar en el olvido algunos otros pintores que aún en este tiempo rendían culto á las tradiciones gloriosas de la escuela madrileña, tales como Bernabé García (1679-1731), de Madrid, que gozaba de mucho crédito á principios del siglo XVIII, por obras muy estimables que ejecutó para la corte y Alcalá de Henares.

Juan Delgado.—De la misma fecha en su florecimiento, con un San Francisco Javier en la ermita de la Virgen del Puerto, pintado en 1719. Siendo grande amigo de Palomino y algo poeta le compuso las cuatro décimas en alabanza de su *Museo Pictórico*, que aparecen al principio del tomo II.

Francisco de Ortega, natural de Andújar.—El Consejo de Castilla, por acuerdo del año de 1725, le nombró tasador de pinturas con otros siete profesores, algunos de ellos ya citados. Fué sobre todo un hábil fresquista.

D. Isidoro Rodríguez de Rivera.—Uno de los tasadores nombrados por Real Cédula de 1725. (Véase esta Real Cédula en Ceán. *Diccionario Histórico*. Artículo de D. Juan García de Miranda.)





Bayen: Vista del Canal del Manzanares.—Lienzo núm. 682 del Museo del Prado.

## XVII

### MAESTROS DEL SIGLO XVIII

El reinado de Fernando VI fué próspero para todos los órdenes de la vida nacional española. Los desahogos de su tesoro, y cierto buen criterio encaminado al sostenimiento de la paz, hizo que las artes pudieran desarrollarse á su benéfico influjo.

Amante el Rey de ellas, al igual que la Reina Doña Bárbara de Braganza, y también más dispuestos que sus padres á vivir en Madrid, fundaron el suntuoso convento y Palacio de las Salesas Reales, ejemplar acabado de la arquitectura de su tiempo y con mayores bellezas que las que generalmente en él se reparan.

La pintura encontrábase entonces en un período especial, sometida al canon arquitectónico y como servidora de él para completar su conjunto decorativo. El cuadro como cuadro casi había perdido su interés; sus tonalidades, su composición, sus líneas y acentos respondían al efecto total del conjunto con la exornación arquitectónica.

Los pintores, fuera del retrato, dedicábanse, pues, á este género de su arte, y los Reyes, al necesitarlos para decorar sus construcciones, acudieron á los que entonces más compenetrados se hallaban con esta especial aplicación de sus pinceles.

De los del reinado anterior ninguno quedaba á quien poder confiar la ilustración de los nuevos monumentos, pensándose entonces en D. Santiago Ami-

coni, un veneciano de mucho nombre en aquellos días, que llegó á España para ello en 1747, pero que poco disfrutó de su cargo, pues murió á los cinco años, en 1752, dejando tan sólo una bóveda en Aranjuez y cuatro grandes lienzos de las *Estaciones*, en el Retiro, con otro de un pasaje de la *Jerusalén libertada*, y algún otro cuadro de su mano.

Para sustituirlo llamóse á Corrado (Guiaquinto) (1), llegado á España en el año 1753, notable en la composición de los frescos, de tan brillantes cualidades como decorador, que á un crítico tan neo-clásico como Ceán le hace decir: «Bien sé que su estilo no es el mejor camino por donde se llega á la sencilla y verdadera imitación de la naturaleza; pero también sé que conviene haya de cuando en cuando en esta profesión algunos artistas que, sin faltar al dibujo,



Corrado: Nacimiento del Sol y alegría de la Naturaleza (boceto).—Lienzo núm. 118 del Museo del Prado.

tomen rumbos extraordinarios, para hacer ver la variedad de genios, de gustos y de sendas por donde se consigue el buen efecto y la admiración del espectador», acabando por confesar que «sus obras manifiestan un genio creador, un espíritu extraordinario y un gusto nuevo y admirable en el fresco.»

Estas palabras en boca de Ceán son de una ingenuidad y transcendencia admirables, y dan idea perfecta de su valor artístico. Era oriundo de Molfetta, pueblecito de Nápoles; estudió en aquella escuela con Solimena y Conca, y

(1) Ocurre con este artista que mientras unos biógrafos le llaman Corrado Guiaquinto, otro le nombra Guiaquinto Corrado, sin que haya acuerdo entre ellos cuál sea el nombre y cuál el apellido. Dejamos la dilucidación de este punto á la crítica notorial del arte.

después en Roma, viniendo por fin á España para ser el primer gran ilustrador del Palacio nuevo, entonces ya muy adelantado. En él pintó el fresco de la primitiva escalera principal, representando á *Apolo guiando el carro del Sol*, con otras muchas figuras mitológicas; en la actual escalera, que entonces era salón de baile, *España ofreciendo sus dones á la religión*, mas otros varios recuadros y medallones. En un salón, *La Justicia y la Paz*; en la capilla, todos los frescos; la cúpula, con *La Santísima Trinidad* y muchos ángeles y bienaventurados, más las pechinas; la *Batalla de Clavijo*, en la bóveda de entrada, y todas las restantes. Para el Retiro, fueron catorce los lienzos que pintó de asuntos religiosos, ejecutando también los de la Iglesia de las Salesas de *San Francisco de Sales y Santa Juana de Chantal*, con otros para el interior, mas algunos para el palacio y la capilla de Aranjuez, todos religiosos, pero no ascéticos y de imponente aspecto, sino plácidos, de dulces tintas y atractivas expresiones.

En el Museo del Prado existen casi todos los bocetos para estas obras (números 117 al 130) en cuyo catálogo extenso se especifican los asuntos y lugares á que cada uno correspondía. Por ellos se observan las cualidades sobresalientes de su autor; más que un *estilista* castizo es un *manierista*, pero con tales gracias en el colorido y composición, que atrae y seduce al ánimo más opuesto á sus tendencias. Corrado permaneció en Madrid muchos años llevando á cabo tan importante labor, y alcanzando al reinado de Carlos III, en cuyos días la dió por terminada; pero antes, en el de Fernando VI, ayudó con gran eficacia á la instalación definitiva de aquella Academia que en el reinado anterior no había pasado de la categoría de un plausible conato, pero que ahora obtuvo toda su forma y carácter definitivo.

Apenas llegó á la corte le nombró el Rey su pintor, y deseando el Monarca completar la obra de su padre, expidió decreto en 12 de Abril de 1752, creando la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en honor al santo de su nombre. En 13 de Junio del propio año fué constituida solemnemente, celebrando con pompa extraordinaria su sesión inaugural, bajo la protección y presidencia de D. José de Carvajal y Lancaster, ministro de la Corona, rodeado de los Académicos de honor, que eran cuantos próceres se tenían entonces por amantes del arte.

La dirección de las distintas enseñanzas se confirió á los más conspicuos artistas; Vanloo, y muy luego D. Antonio González Ruiz, al retirarse aquel á su patria, se hizo cargo de las de pintura; de la de escultura se encargó don Juan Domingo Olivieri; la arquitectura cayó bajo la competencia del célebre D. Ventura Rodríguez; el grabado á D. Juan Bernabé Palomino, ayudados con la categoría de honorarios de todas las eminencias que entonces trabajaban en la Corte. Corrado fué además nombrado por el Rey director general de la nueva Academia.

Esta cumplió entonces la misión que le está encomendada y que sigue



GIAQUINTO CORRADO

Coronación de San Cayetano

(CUADRO N.º 128 DEL MUSEO DEL PRADO)



cumpliendo con más ó menos eficacia, según los tiempos y los hombres, de sostener el fuego sagrado de las artes, comenzando por reunir á todas aquellas personalidades que se tenían entonces por amantes de ellas, ya admirándolas ó ya ejerciéndolas, y siguiendo por enviar al extranjero á los jóvenes de más esperanzas, para los que creó sucesivamente seis pensiones para el grabado y diez más para la pintura, escultura y arquitectura, por Real orden de Septiembre de 1758, sin contar con los premios y certámenes que sin interrupción anunciaba (1).

Por este concepto marcharon á Roma Juan B. Peña, José Dussent, Antonio González Velázquez y otros que veremos figurar en adelante en primera línea.

La influencia de Corrado dentro y fuera de la Academia fué grandísima, por reunir en sí todos los caracteres más distintivos de la pintura de su siglo; los González Velázquez, Bayen, Maella y cuantos fresquistas-decoradores les siguieron, aceptaron en todo su estilo y máximas más ó menos ampliadas, y hasta Maella y D. Vicente López llegan las reminiscencias de sus concepciones.

Los González Velázquez fueron sus más inmediatos discípulos; estos tres hermanos, Luis, Antonio y Alejandro, hijos de un escultor andaluz que vino á la corte á los comienzos del siglo XVIII, trabajaron directamente á sus órdenes. El mayor de ellos, Luis (1715-1764), nacido en Madrid, fué uno de los discípulos en quien más se complacía la Junta preparatoria, y á las órdenes de Alejandro, más adelantado, aunque algo menor (1718-1772), pintaron ambos muchas obras al fresco y al temple, aunque siempre encargándose Luis de las figuras y Alejandro de los adornos. Habiendo llegado de Roma el más pequeño de ellos, Antonio (1729-1793), acometieron los tres la exornación de la iglesia de las Salesas Reales, las bóvedas de la Encarnación, de las Descalzas, de Santa Ana y de la iglesia de San Justo y Pastor, en las que desarrollaron mayor gusto en la composición que gracia en el colorido, harto seco y yesoso, aunque en la de las Salesas lograron más altos grados de belleza que en todas las otras.

Los antedichos, con D. Pedro Rodríguez de Miranda (1696-1766), discípulo de su tío D. Juan García de Miranda, y con Luis de Menéndez, hijo del miniaturista del mismo apellido, puede decirse que completan el catálogo de los más sobresalientes pintores de la corte de Fernando VI. El primero fué hábil retratista, muy protegido del P. Aller, confesor del Infante Don Felipe, distinguiéndose sobre todo en los países y bambochadas, y especialmente en el exorno de carrozas y literas, con tal arte, que algunos de aquellos tableros eran después conservados, como verdaderos cuadros, por los aficionados. A Menéndez preocupaban otros aspectos del arte, pues al observar sus nu-

(1) Caveda, «Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando», tomo I, página 45-48.

merosos estudios de frutas y naturaleza muerta, de que tan abundante colección hay en el Museo del Prado (núm. 806 al 842), se nota en ellos una tan exacta observación del natural y una tendencia tan realista, que ningún otro



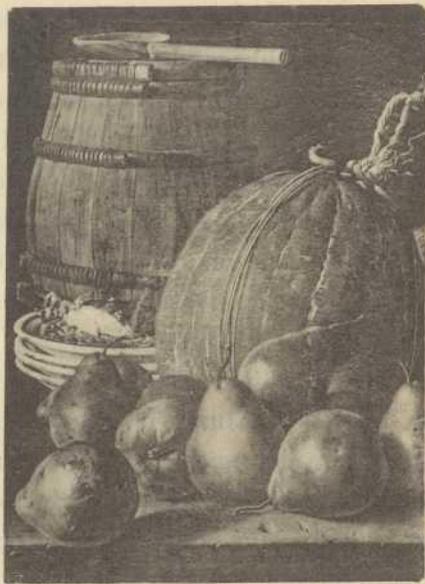
Menéndez (Luis): Bodegón. Núm. 812 del Museo del Prado.

pintor cortesano había aplicado más análisis y más perfección á sus obras en este sentido. Responde por ello á cierto sentido de naturalista que entonces comenzaba á imponer sus observaciones de los seres creados, y sus plantas, frutas y animales pudieran servir de ejemplares para los botánicos y zoólogos de sus días. En este sentido

difiere muy mucho de las tendencias de su tiempo, y forma un eslabón de unión entre los antiguos y modernos realistas.

Carlos III en Nápoles y Fernando VI en España lo distinguieron mucho, encargándole este último la iluminación de los libros de coro de la Capilla Real, y en 1773 le hizo pintar Carlos III una *Sacra Familia* en miniatura para el oratorio portátil del Príncipe de Asturias, entonces muy celebrado.

El reinado de Carlos III fué muy beneficioso para las artes españolas. Proverbial es el amor de este Monarca á todos los ramos de la cultura y lo que hizo porque su nueva corte fuera digna de su nueva corona. Ya en la de Nápoles protegió decididamente tanto á las artes puras cuanto á las industriales y aplicadas. A él debíase la traslación al Retiro de la gran fabricación de porcelanas que en Capo di Monte había llegado á tan extraordinaria altura; á él se debieron Institutos, jardines, Museos y edificios de que careció siempre la corte de ambos mundos, y á él es deudora la pintura madrileña de una de sus páginas más brillantes.



Menéndez (Luis): Bodegón. Núm. 823 del Museo del Prado.

Las obras del nuevo Palacio iban terminándose, pero faltaba aún decorar las piezas principales; entonces el Rey quiso que se encargara de ello el artista de más fama que existiera, y como la del napolitano Juan B. Tiépolo fuera tanta que se considerase como el prime-



JUAN B. TIEPOLO.—La Anunciación

DE LA COLECCIÓN VILLAHERMOsa

PROPIEDAD DEL DUQUE DE LUNA

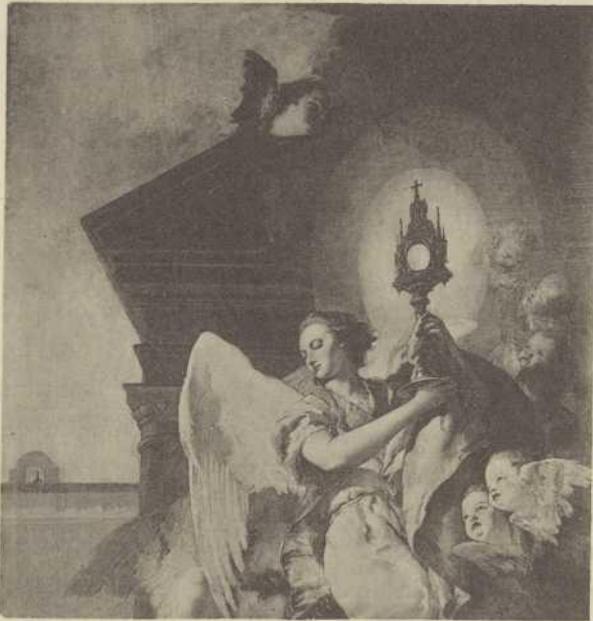


ro entre todos, á éste se le llamó, queriendo tener en Palacio muestra de sus talentos.

Estos eran tan grandes como su fama merecida, pues sin género de duda, no existía artista más genial en aquellos días, compitiendo por sus rasgos y arranques personales en el arte con los que más lo hayan elevado.

Por cima del dominio magistral de su técnica, dió la nota más certera sobre la luz, iluminando sus composiciones con tintas más diáfanas y esplendorosas.

Nacido en Venecia, en 1693, fecunda patria inagotable de grandes pintores, fué el mejor discípulo de Gregorio Lazzarini, ejecutando á los dieciséis años obras que llenaron de admiración á sus paisanos.



Tiépolo (Giovan Batista): La Eucaristía.—Lienzo núm. 408 del Museo del Prado.

Solicitado por varias corporaciones trabajó en muchas ciudades de Italia y en Wurtzbourg, adquiriendo fama tan europea que por su nombre llegó, como hemos visto, á interesar vivamente á Carlos III.

En una época en que las tintas y entonaciones iban adquiriendo finezas que las hacían palidecer, él atacó la gamma más aguda, en su afán de interpretar la naturaleza en sus efectos de mayor claridad y esplendidez luminosa. Con esto se anticipó á los artistas adoradores de los efectos de la luz meridiana, siendo el primero que descórrió el velo que parecía envolver á la pintura antigua, observando más los efectos exteriores al aire libre, que los interiores de salón ó de templos.

Observando por ello los celajes en sus distintos matices, pudo después aplicarlos á los frescos con aspectos de diafanidad atmosférica y de luz como ningunos otros lo habían logrado, y cuando envolvía sus figuras en aquellos

reflejos celestes ó crepusculares, producía efectos nunca antes logrados por la paleta.

Su vista se elevó siempre á las cúspides, á las copas de los altos árboles, á las nubes y á las más subidas cimas, penetrando por ello en las inmensidades del ambiente y en los más irisados cambiantes de la luz solar en sus distintos matices.

Por ello era tan genial, adquiriendo individualidad tan saliente, uniendo á todo un gusto singular, un ritmo tan solemne y una caracterización á veces tan dramática y variada, que sus ideas adquirirían formas precisas, y la alegoría resultaba siempre justa y evidente.

Todas estas cualidades las aplicó en grado máximo en las empresas que Carlos III le encomendó, llevadas á la mayor perfección por efecto de su gran maestría, pues cuando llegó á Madrid, en 1763, contaba ya setenta años, en los que sólo á las naturalezas privilegiadas le es concedido unir tanta lozanía de inspiración, con el dominio de la forma que presta la práctica de toda la vida.

Tiépolo llegó en compañía de sus hijos Domingo y Lorenzo, y ayudado de ellos comenzó por pintar la bóveda del salón de guardias del Real Palacio, en la que representó á *Vulcano forjando las armas de Eneas por intercesión de Venus*, poblando de desnudeces mitológicas cielos etéreos. Terminado éste, comenzó el de la antecámara que entonces lo era del cuarto del Rey, figurando la *Monarquía española* apoyada en el león, y rodeándola Apolo y otras divinidades mitológicas. También dió muestra de su dominio en el claro-oscuro en los cuatro medallones de las esquinas.

Pero donde desplegó toda la fuerza de su ingenio fué en la gran bóveda del salón del trono, reputada con razón como su obra maestra entre nosotros, en la que desarrolló la alegoría de *El poder de España* entonces, con sus dominios en las distantes partes del mundo sometidas á su cetro, á su religión y á sus leyes.

Están representadas en grupos admirables, sobre la cornisa, las distintas provincias españolas, perfectamente caracterizadas por sus trajes y productos, lo propio las de la Península que las de allende los mares en las cinco partes del mundo, y sobre ellas se desarrollan más abstractas ideas concernientes al poder real.

Preside tan hermosa composición la Monarquía, sentada bajo trono, entre Apolo y Minerva, teniendo también al lado la Ciencia del buen gobierno: en frente aparecen la Paz y la Justicia, inspiradas por celestial Virtud. Cruza toda la bóveda el arco iris, y á uno y otro lado se agrupan entre nubes la Clemencia con la Abundancia; la Paz con Mercurio, que vela por la Monarquía; la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Prudencia, con la Fortaleza y la Victoria, forman también aéreo grupo. Otro de ellos, dedicado á la Magnanimidad, Humanidad y Gloria de Carlos III, aparece en uno de los lados, carac-



JUAN B. TIEPOLO

Parte de la bóveda del Salón del Trono en el Palacio Real de Madrid



terizado por la excelsitud de la pirámide, que conserva eternamente los nombres y memorias en ella inscritos. Un gran círculo en que aparecen las principales divinidades mitológicas, Júpiter, Minerva, Baco, Océano y Tetis, Venus, Apolo y Marte, Céfito, Flora y Neptuno, circundan y acompañan al trono de la Monarquía.

Después de dar por terminadas estas obras tan importantes, al fresco, empleó sus pinceles al óleo Juan B. Tiépolo en la ejecución de los cuadros para el convento de San Pascual Bailón de Aranjuez; éstos fueron, el titular para el altar mayor (del cual es un fragmento el de *La Eucaristía*, del Museo del Prado, núm. 408), con *la Concepción* (núm. 407 del mismo Museo); *San José*, *San Francisco*, *San Carlos*, *San Antonio de Padua* y *San Pedro Alcántara* para los establos laterales.

Pero estos cuadros no permanecieron mucho tiempo en el lugar para que estaban ejecutados, haciéndose á su autor el desaire de sustituirlos por otros, algunos de ellos debidos á la mano de un pintor que entraba entonces en la escena del arte madrileño para ejercer por mucho tiempo una verdadera dictadura:



Domenico Tiépolo: *La Oración del Huerto*.—Lienzo núm. 2.128 del Museo del Prado.

D. Antonio Rafael

Mengs, del que tendremos que ocuparnos muy especialmente. El cuadro de San Pascual, de Tiépolo, se colgó en la escalera, perdiéndose por ello su parte inferior; los demás en el claustro alto, y el San Pedro Alcántara vino á parar á la portería. Tiépolo sintió agudamente aquel desaire, y no pudiéndolo sufrir su ancianidad, falleció al poco tiempo, en 27 de Marzo de 1770.

¿Qué motivo justificó aquel acto tan violento para tan insigne artista? Ninguno deshonoroso para él, sino la lucha encarnizada de las ideas de entonces, el impulso revolucionario que á todo llegaba y que Mengs traía al arte.

Pero no por ello murió el sistema del gran veneciano, conservándolo cuidadosamente en cuanto podían sus mejores discípulos, sus propios hijos, sobre todo Domenico, como lo demostró en los ocho cuadros de *La Pasión de Cristo*, pintados para la iglesia de San Felipe Neri de esta corte, y que trasladados del Museo de la Trinidad, figuran en el del Prado con los números 2.126 al 33. Según la firma del *Entierro de Cristo*, fueron pintados en 1772.

Aunque no de tantos bríos como los del padre, conservan tanto de su estilo y técnica que deben considerarse como una verdadera continuación de su manera de concebir y de pintar, patentizando además que el heredero del nombre del gran artista lo fué asimismo en mucho de su arte y de su genio. Á él pertenecen también varios pasteles, dibujos y grabados que guardan algunos aficionados; acabó sus días en la corte con bastante estimación, incluso del Monarca.

De su otro hermano Lorenzo, después de pintar otra bóveda en el Palacio y haber grabado, como su padre, algunas aguas fuentes, volvióse á su patria, desapareciendo así de nuestra escena.

Extraño es verdaderamente que Carlos III no llegara á apreciar en todo su valor los méritos de tan insigne artista como lo era el viejo Tiépolo, que tan brillantes muestras había dejado de sus talentos en piezas tan principales del nuevo Palacio, pero precisamente esta inspiración era la más combatida por los que comenzaron á llamarse entonces los regeneradores del arte, al pensar eximirse de los propios defectos en que incurrian inconscientemente, no comprendiendo lo muy lejos que estaban de haber logrado el ideal que les seducía.

Consideraban al arte decadente y necesitado de una completa renovación en su más fundamental sentido; estimábanlo desviado por completo de sus principios más eternos, productores de sus mayores excelencias, logradas sólo por la corrección, por el purismo y la sencillez clásica, y era preciso que aquel rigor filosófico, aquella nueva estética se opusiera con toda su fuerza á los desmanes á que se había atrevido el arte, para que volviese al buen sendero.

Estas ideas, derivadas de la novísima filosofía que en el Norte de Europa abría un nuevo horizonte al pensamiento humano, que en la política traía aparejado el movimiento revolucionario más intenso que ha conmovido á la humanidad, y en el arte un acatamiento más al ritmo del clasicismo, eran verdaderamente incompatibles con la última etapa de un ciclo estético que había recorrido por completo las de su evolución y contra el que había que reaccionar enérgicamente, á fin de entrar en nueva era y lograr nueva vida para el arte que se consideraba moribundo.

El hombre que en la pintura representaba completamente este movimiento era D. Antonio Rafael Mengs; por su educación, por sus amistades, por su raza y por su temperamento estaba llamado á cumplir una misión decisiva por cima de las tempestades que excitaba, dividiendo á la crítica en favor y en contra de él con el mayor apasionamiento.

Mientras su gran amigo Azara llegaba en su entusiasmo á decir ante su *Descendimiento* que «había acertado á reunir en él la gracia de Apeles, la expresión de Rafael, el claro-oscuro del Correggio y el colorido del Tiziano», su terrible adversario Cumberland exclamaba, «que examinada su gran tabla de

la *Natividad* con la autoridad de la ciencia, podría decirse que aquella obra tan lujosamente guarnecida y ataviada y tan esmeradamente puesta bajo cristal, de modo que ni las mismas brisas del cielo puedan desflorar su superficie, quizá tendría mucho que agradecer á aquella luna si fuera menos transparente en algunas partes».

Y ni el uno ni el otro tenían razón por completo, porque ambos se apoyaban en poco seguros fundamentos.

Veamos al artista y sus obras para luego deducir su psicología.

Mengs había nacido en Aussig (Bohemia) en 1728; su padre, eminente químico y hábil esmaltador, decidido á que fuera pintor desde su primer aliento de vida, púsole Antonio y Rafael por nombres; es decir, los del Correggio y Sanzio de Urbino, que él consideraba como los primeros que habían existido.

No demostraba el niño Antonio gran afición á las artes gráficas; pero el autor de sus días, empeñado en que fuera artista, sometiólo á la férula del más metódico y severo dibujo, llegando á castigarlo duramente por su poca aplicación y escasos progresos, aunque á los pocos años ya dibujaba bastante correctamente.

Dadas las ideas del padre, era preciso á todo artista connaturalizarse y compenetrarse de las bellezas de los mármoles antiguos, así que cuando juzgó se encontraba en disposición para ello lo llevó á Roma, encerrándolo en el Vaticano á pan y agua tan solo, hasta que le presentaba la tarea cotidiana impuesta.

Si el arte pudiera ser odioso para alguien, sólo Mengs tendría razones para ello, pues la tiranía paterna encaminada á que fuera aventajado pintor llegó á tanto, que le hizo despreciar la protección del Rey de Sajonia; y vuelto á Roma, y después de nuevo á Dresde, concluyó aquella ingerencia paterna por entablar tan tirante situación entre el padre y el hijo, que tuvo que salir éste de su casa, ó mejor dicho, fué arrojado de ella.

El Rey de Sajonia encontró entonces ocasión de protegerlo, nombrándole su primer pintor de cámara.

Vuelto á Roma por tercera vez, sobrevinieron sucesos políticos que acabaron con el poder de su egregio protector, y tras muchas vicisitudes y amarguras pasó á Nápoles, donde se encontró con Carlos III. Tampoco pudo permanecer en esta ciudad por haber tenido que venir Don Carlos á ser Rey de España; y vuelto de nuevo á Roma y á sus penurias, hubiera perecido si Carlos III no se acordara de él y lo llamara á su nueva Corte.

Tantos dolores requerían una compensación por parte de la fortuna; y al cabo llegó para él la hora de ellas, pues al venir á España, á cuyo puerto de Alicante arribó en 7 de Septiembre de 1761, llegaba para cosechar sus mayores triunfos.

Las primeras obras que ejecutó en el Palacio Real nuevo fueron los dos frescos de *Las Gracias* y la *Apoteosis de Trajano*, en las bóvedas contiguas al

salón del Trono, y si coincidió esta labor con la de Tiépolo, dióse el caso de la competencia de estos dos paladines de tan distintas escuelas, que se encontraban frente á frente y dejaban en lugares contiguos los testimonios de su lucha entablada. *La Apoteosis de Trajano* fué considerada como el argumento mayor presentable «del poder del arte mediante una meditación profunda y una aplicación constante», y habiendo recibido el nombramiento de académico de honor en 1764, entró á ejercer su imperio en aquella casa para imponer en todo su vigor sus teorías, sobre todo después de volver á Roma, adonde fué, una vez más, á recoger á su familia.

Establecido definitivamente en Madrid, siguió trabajando en los Palacios Reales de Madrid, Aranjuez y El Escorial, con tanto éxito, que sus obras eran admitidas sin discusión y con todo beneplácito por el Monarca y la Corte.

Ya hemos visto lo que ocurrió con su cuadro de *San Pascual*, de Aranjuez, que por darle todo honor se hizo quitar el de Tiépolo, quien menos avisado que Corrado, permaneció en la corte, cuando éste, al venir Mengs, marchóse á Nápoles, adivinando algo de lo que había de ocurrir.

El retrato fué también acometido con resolución por Mengs, y, cosa extraña, nada más anticlásico que las imágenes de sus protectores que nos ha dejado. El Museo del Prado cuenta con veintiuna de ellas, que con otros varios retratos conocidos elevan á muchos los que debió pintar.

En estos retratos es donde más se puede admirar á tan extraño maestro: algunos de ellos son verdaderamente magistrales y hasta castizos; en todos se observa una ciencia de pintor y una percepción delicadísima del natural que hay reconocer como de gran mérito. Era que sólo en ellos respondía á su verdadero temperamento; sólo por ellos nos patentizaba su alma, libre de tantos perturbadores ideales como le atormentaban.

Al observar algunos de estos retratos, sentimos toda la impresión de su tiempo, toda la coquetería de sus modelos y todas las inquietas ideas que les conmovían. Son los más refinados y aristocráticos personajes los que nos presenta, pero de aquella época revolucionaria en que lo aristocrático se liberalizaba y lo popular conquistaba el privilegio.

Cuando se contempla el retrato del Conde de Campomanes, por Mengs; el de la Marquesa de Llanos (en la Academia de San Fernando); algunos de Carlos III, el de la Duquesa de Toscana, la Infanta María Luisa (núm. 1.440 *b* del Museo del Prado), y el del Archiduque Leopoldo (núm. 1.440 *a*), ambos procedentes del Palacio de Aranjuez, y muchos otros, se lamenta que tan refinado y elegante artista, tan agudo pintor, apreciador de las mayores finezas en el color y la forma, no hubiera dedicado toda su atención á retratar á su tiempo y á sus contemporáneos, representantes de una de las épocas de mayor interés que nos ofrece la historia.

Indudablemente que en esto nadie fué en todo el siglo más notable que

Mengs; muchos supremos toques nacarinos de Goya y prodigios de su técnica, son ciertamente un acatamiento por parte del genio á los méritos reconocidos en tal maestro.

Y, sin embargo, aquel ideal clásico que resucitaba en toda Europa, no dejaba un momento de atormentar á éste y á todos los artistas de aquel tiempo. Porque ocurría que el genio ario, europeo, se revelaba en toda su pujanza,



Mengs: Retrato de la Reina María Carolina, mujer de Fernando IV de Nápoles.  
Lienzo núm. 1.434 del Museo del Prado.

tratando de enlazar directamente su labor con la de aquel pueblo que siempre tendrá que considerarse como su primer precursor en la conquista de la más sintética cultura, y volviendo á él los ojos en todos los órdenes, sentía otra vez los efectos de aquel sol naciente que habia de iluminar la Edad Moderna, fenómeno repetido siempre que se manifestaba en el horizonte de todo renacimiento.

En el siglo XVI, al conocerse la ciencia, la filosofía y algo del arte de aquellos tiempos clásicos, produjose un verdadero desbordamiento de entusiasmo por tales modelos; pero bien pronto cedió tanto hervor, por mermarle

su virtualidad la excesiva levadura latina que en su traducción había; ahora, en el siglo XVIII, más puras fuentes surgen de aquel mundo helénico, más típicos modelos se presentan, y todo el encanto griego, toda la espontaneidad del alma y del ingenio del pueblo estético aparece como el ideal tantas veces buscado y al cabo conseguido. Después de todo el proceso medioeval, de toda la cristianización del mundo, Fausto encontraba al fin á su Elena, según el simbolismo del gran poema de Goethe.

La filosofía, la ciencia, la política, el arte de la nueva Era, tenía que ser una continuación, un acatamiento á aquel brillantísimo abolengo, y la Europa entera tenía que helenizarse para ser libre, para ser sabia y para ser bella.

No había más inconveniente en todo ello que, á pesar de los nuevos descubrimientos, de las nuevas traducciones y las nuevas ideas, partiase de un principio fundamental erróneo para establecer el carácter de aquella cultura, pues enlazando las doctrinas de Platón con los caracteres del arte que resurgía, atribúyesele á aquél un exclusivo sentido idealista que sólo adquirió en sus momentos de decadencia.

El ideal era la enseña del arte, y Winckelman al estudiar y catalogar todos los restos por él conocidos, sintetizábalos en esta compendiosa fórmula; y los retóricos, al estudiar sus letras, lo llevaban al teatro, al discurso y hasta á la política.

Así nacieron aquellos preceptistas retóricos de nueva especie, que no transigían con la menor impureza en la forma y que buscaban la perfección á fuerza de atildamientos.

Mengs participaba completamente de todos estos ideales; era un germano que despertaba al sentido clásico de la vida, á gusto de Winckelman, de Azara, del propio Kant y de toda la pléyade revolucionaria, y por ello, sin darse cuenta, representaba mejor que ningún otro artista el espíritu de su tiempo.

Siempre la literatura, la arquitectura y demás artes han ido, en armónico consorcio, obedeciendo al ritmo de los tiempos; pero nunca quizá ha sido más consciente su acuerdo que en los últimos del siglo XVIII. Luzán era el dictador literario y Mengs el de la paleta.

Azara decía de él «que si la transmigración fuera cosa razonable se podría pensar que algún genio de la Grecia, de la florida Grecia, había tomado nuevo cuerpo en él», pues de tal modo respondía su acento estético á aquel soñado purismo, patentizado por los primeros descubrimientos de Pompeya y por otros restos que el mundo helénico entonces nos devolvía.

Pero todo ello, como decimos, era tan sólo una impresión de aquella luz en su momento del ocaso, porque aún no se habían sospechado siquiera el proceso tan vario de aquel arte que creían troquelado en un sólo cuño, pues á ninguno de aquellos críticos le asaltaba la menor sospecha de que el Apolo

LA PINTURA EN MADRID



MENGES

Retratos de dos Infantes

(CUADRO N.º 1432 DEL MUSEO DEL PRADO)



del Belvedere estaba muy lejos de representar el estilo de Fidias, ni que hubiera existido siquiera un arcaísmo en la Grecia tan interesante, seguido de un período de grandioso realismo que aniquilaba y relegaba á la decadencia á aquellos modelos para ellos tan insuperables. La teoría de la evolución ni aun posible se creía en el arte.

Era un helenismo alejandrino el que tanto les había seducido y el que tantos efectos produjo en todos los órdenes de la cultura, y así debía de ser para que Europa enlazara su aurora con el ocaso del día anterior que había vivido. Y sin embargo, no era Mengs un artista de estilo Imperio, que fué en lo que vino á parar todo aquel movimiento estético: no era un Canova ni un David, sino un pintor de transición, cuya alma se acomodaba al casacón que llevaba puesto; un retórico, en cuya coleta se habían enredado algunas ideas de neo-clasicismo.

Los asuntos religiosos tratados por semejante maestro tenían que ofrecer un carácter aún más profano y externo que los del primer Renacimiento. Ninguna unción, ninguna piedad acendrada, ninguna escolástica podía esperarse en él; sólo el arte por el arte, la forma con todas sus gracias y elegancias, la pulcritud llevada al grado máximo era lo que en ellos prevalecía.

Si el padre de Mengs hubiera podido contemplar las obras de este género que al fin llegó á ejecutar su hijo, le hubiera abrazado delirante de entusiasmo al verle concluir *El Nacimiento*, el célebre *Descendimiento* ó *La Anunciación*, pues al fin se había hecho digno de sus nombres de pila, y de la crítica, que por boca de tan eminente pluma como la de Azara, proclamaba que en ellas había reunido la expresión de Rafael, la gracia del Corregio, etc., como hemos dicho.

Con este eclecticismo quería suplirse la falta de inspiración religiosa, convencidos, ó al menos sintiendo, que ésta no podía prender ya en el alma de ningún escéptico por tales ideales.

*El Nacimiento* (hoy en el Museo del Prado, núm. 1.435), *La Magdalena* (número siguiente), *La Trinidad*, de San Isidro, con los pintados para Aranjuez del *San Pascual* y *La Anunciación*, última obra suya entre nosotros y que quedó en el Palacio Real, son buena muestra de lo que decimos, y ante ellos se comprende el total valor del llamado estilo académico, con toda su frialdad y atildamiento, por él ejercitado, é impuesto como una regeneración necesaria para vigorizar el arte decaído. No era ésta, sin embargo, la sangre de que necesitaba, y bien pronto se encargó de demostrarlo un aragonés que la llevaba muy pura española en las venas. Poco vigoroso Mengs de constitución física, el trabajo y las antiguas penurias rindieron su cuerpo, y vuelto una vez más á Roma, donde perdió á su mujer, por él muy amada, falleció á poco, en Junio de 1779, á los cincuenta y un años de edad.

Dejó varios escritos sobre teoría del arte y modo de ejercerlo, que fueron publicados en Madrid, en 1780, por su gran amigo Azara.

Como todos los retóricos y académicos de su tiempo, formó escuela, germinando la semilla de sus máximas, proporcionando por ello aplicación provechosa á sus discípulos, que fueron numerosos. Bayeu, Maella, Ferro y Ramos aceptaron en mucho sus principios, aunque ninguno de ellos dejó por completo de ser barroco; que nunca llegaron á entender aquellos ideales clásicos, ni aun en la medida que los concibiera el apóstol de ellos entre nosotros.

D. Francisco Bayeu y Subías fué un ilustre pintor zaragozano (1734-1795),



Mengs: La Marquesa del Llano.— Academia de Bellas Artes de San Fernando.

á quien podemos considerar como el precursor de otro más genial paisano suyo, que había de venir á brillar como astro de primera magnitud en el arte madrileño.

Discípulo Bayeu de Luján tenía mucho adelantado por ser un idealista académico, pues este maestro zaragozano era quizá el que más se asimilaba á los preceptos de Mengs.

Habiendo visto este maestro algunos trabajos suyos, lo llamó á su lado, y dice Ceán que «es increíble lo que adelantó Bayeu con los sabios consejos de Mengs». Lo que sí es cierto es que lo favoreció grandemente, proporcionándole

pintar al fresco nada menos que siete bóvedas en el Palacio Real de Madrid, tres en El Pardo, la cúpula de San Ildefonso en La Granja, todo lo de la Capilla de Aranjuez, más las once enormes historias del Claustro de la Catedral de Toledo, que suman, con lo que por su mano ejecutó en Zaragoza, una extensión superficial superior á la manchada por ningún otro fresquista entre nosotros (1).

Tenía para ello condiciones de pintor excepcionales, y tanto en el Palacio de Madrid como en el del Pardo, y sobre todo, en Toledo, hay que admirar mucho en aquel valiente pincel, que supo destacar notas brillantísimas de color y efectos luminosos y perspectivas de gran impresión, cayendo todo lo menos posible en los amaneramientos de los que se tenían por sus maestros. Lástima grande tan sólo que para que él se luciera en Toledo se destruyesen otras pinturas primitivas, de gran interés para sus orígenes en España.

El valenciano Maella no era tan eminente (1739-1819), aunque mucho se valió de él Bayeu para sus grandes obras; esto no obstante, llegó á ser pintor de Cámara y Director general de la Academia de San Fernando; los frescos en los Palacios Reales nos lo ofrecen como un continuador sumiso de Bayeu.

Con estos podemos decir que terminaba el auge y preponderancia de la Pintura española. Durante todo el siglo XVIII hemos visto que su impulso y ensalzamiento se debió al pincel de los artistas que vinieron de fuera, imperando éstos por sus ideas y estilos. La Musa española, cansada de su gran esfuerzo en el siglo anterior, se entregaba al reposo; pero no fué este completo, ni dejó de prepararse para nuevas empresas, pues atenta además á lo que en el mundo ocurría, vino á inspirar al gran aragonés Goya todas aquellas ideas revolucionarias, todas aquellas inquietudes, y sintiéndolas éste con intensidad aguda y con todo el calor que su sangre hispana le prestaba, nos dió al punto la nota revolucionaria española, fijando con geniales rasgos la forma que entre nosotros podían tomar aquellas nuevas ideas. Con su nombre cerraremos, cual con broche de oro, nuestro desaliñado trabajo, pues sólo falta ocuparnos de él para darlo por concluido.

---

También florecen bajo el reinado de Carlos III otros pintores de cuya memoria no debe prescindirse, pues algo meritorio hicieron por conservar la dignidad del arte en sus días entre nosotros.

De todos ellos el que mayores esperanzas despertaba era Luis Fernández (1745-1766), de Madrid, discípulo de D. Antonio González Velázquez, aventajadísimo también de la Academia de San Fernando, muriendo tan joven que causó sentimiento general su malogrado entre todos sus profesores.

D. José del Castillo (1737-1793), de Madrid, alcanzó más larga vida, consagrada por completo al arte; discípulo de la Junta preparatoria, y de la Academia, obtuvo en ésta el primer

(1) Para la descripción de todas las bóvedas del Palacio Real, véase el *Tesoro artístico del Palacio Real de Madrid*, obra ilustrada por D. José Suárez Robles, editor. Madrid, 1871.

premio; pensionado por el Ministro de Estado, D. José Carvajal, pasó á Roma á los catorce años de su edad, siendo allí discípulo de Corrado. Habiendo venido con su maestro á España, volvió, sin embargo, á Roma, en 1758, con nueva pensión conquistada en público concurso.

Terminada su pensión, á los seis años, obtuvo la protección del Rey, quien entregándolo á Mengs, recibió de éste el encargo de pintar cartones para la fábrica de tapices, ejecutando, según Ceán, cerca de ciento.

Considérase como su mejor obra el *San Agustín dando limosna á los pobres*, de la iglesia de la Encarnación; pero da quizá más idea de su estilo el *San Francisco y Santo Domingo*, de San Francisco el Grande; hizo dos buenos retratos de Carlos III con el manto del Toisón, proporcionando también acabados dibujos para los grabadores de sus días, de varones ilustres y láminas del *Quijote*. El también fué grabador al agua fuerte y hábil restaurador de los frescos del Casón, de los que hizo copia al óleo. Académico de mérito de la de San Fernando, se le otorgaron los honores de Teniente director en 7 de Septiembre de 1788.

También merece por muchos títulos mención especial entre los artistas de su tiempo, el Excmo. Sr. D. José M. Aguirre Hortes de Velasco, Marqués de Montehermoso y Teniente general de los ejércitos reales, nombrado individuo de honor y mérito por la Academia de San Fernando en 1756, por los que se reconocieron en las obras de sus manos presentadas; sobrino de D. Tiburcio Aguirre, uno de los más entusiastas protectores de la Academia, ejerció el arte con entusiasmo, llegando á ser maestro de su hijo D. Ortuño, considerado en su tiempo como un sobresaliente aficionado. Murió el Marqués en 1798.

Digna de muy especial mención es en este lugar la hija de Mengs, Doña Ana, artista eminente, y que á juzgar por el retrato que de su marido el grabador Carmona conserva la Academia de San Fernando, hay que considerarla como una eminente pintora, con especialidad en el procedimiento del pastel, en el que tan perfectas obras realizó. (V. el estudio «Ana Mengs», del Sr. Quintero, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, página 13 del año de 1907.)

Todavía encontramos en los días de Carlos III á D. Andrés de la Calleja ejerciendo con crédito su arte. Este Monarca lo nombró Director general de la Academia de San Fernando en 1778, cuyo cargo ejerció por prórroga hasta su muerte en el 85. Suyo es el retrato de *D. José de Carvajal*, de la Academia, consagrando especialmente sus últimos años á la restauración escrupulosa de muchos cuadros, que aún quedaban deteriorados del incendio y por otras causas. El suyo de *San Antonio*, en San Francisco el Grande, da idea muy completa de su estilo.

Entre nosotros vivió por entonces el artista francés D. Carlos Francisco Traverse, discípulo de Boucher, entre cuyas obras quizá fué la mejor de todas el infundir el fino gusto que tenía en Luis Paret y Alcazar, que tan elegantes muestras nos dejó de su pincel como veremos.





Goya: La Pradera de San Isidro. —(Lienzo núm. 743 del Museo del Prado).

## XVIII

### GOYA (SIGLO XVIII)

Por una razón histórica, que sin duda tiene su origen en la índole propia de los tiempos, vemos en la pintura cortesana corresponder á cada Monarca su artista pintor que representara admirablemente sus días. Si Velázquez nos retrató de modo insuperable la corte de Felipe IV, con toda su insubstancialidad y bajo nivel psíquico, Coello nos transmitió los últimos destellos místicos de aquella dinastía moribunda. Entre los Borbones, los pintores extranjeros franceses é italianos, nos van patentizando los ideales de aquellos Reyes; el nuevo reinado de Carlos IV, con todas sus intrigas y debilidades, con todas sus solaces y amarguras, tendrá un espejo fidelísimo, un trasunto exacto en los cuadros de su gran pintor, hijo perfecto de su tiempo, tan sensible á todas las impresiones y tan vigoroso de cuerpo como de espíritu, que se llamó D. Francisco de Goya y Lucientes. Nacido, como por todos se sabe, en 30 de Marzo de 1746 en Fuendetodos (cerca de Zaragoza), aunque hijo del artista dorador José Goya, vecino de Zaragoza (1), recibió las enseñanzas del arte en la Academia de Luxan, el maestro también de Bayeu.

Poco tiempo permaneció en ella, pues antes de los veinte de su edad, según los más probables cálculos, vino á Madrid, donde se halló sin duda con su paisano Bayeu, que ya había venido á la corte por aquella fecha, llamado por el omnipotente Mengs.

Con tan buena amistad, que vino á convertirse en parentesco, pudo Goya ponerse en comunicación bien pronto con cuanto informaba el arte en aque-

(1) Tal es la verdadera filiación de Goya, según nos ha demostrado el Sr. D. Mario de la Sala Valdés, con sus investigaciones sobre los primeros años de este artista. (La Viñaza: *Adiciones al Ceán*, pág. 240-42.)

llos días, y muy especial campo de su estudio debió ser sobre todo el Palacio del Buen Retiro, en el que se guardaba entonces el tesoro de las más genuinas pinturas españolas, recorriendo á la vez las colecciones de El Pardo, Torre de la Parada y demás Sitios reales, verdaderos museos de los mejores ejemplares de la gloriosa escuela.

Tan provechosa le fué aquella estancia en la corte, que hallándose de vuelta en Zaragoza en Octubre de 1771, la comisión encargada de las obras del Pilar le propuso la decoración de la bóveda del coro de la capilla, presentando al mes siguiente una muestra de su destreza en el fresco, que le valió el inmediato encargo de los bocetos para *La Gloria* en ella representada.

Al año siguiente concluyó esta primera obra suya de empeño, y pensando en marchar á Italia hizolo con los recursos que pudo reunir y procurarse, emprendiendo el largo viaje á la Meca de las Artes entonces, donde *se concluyó y existió á sus expensas* durante dos años.

Entonces es cuando se dice que llegó á efectuar el viaje, hasta toreando de plaza en plaza, con que reunió lo suficiente para la travesía, comenzando así la leyenda popular sobre este artista, que tan connaturalizado estuvo siempre con el carácter de la vida española en aquellos días.

Una vez en Italia (al menos así hay que suponerlo), acudió al certamen de la Academia Parmesana, en la que obtuvo el segundo premio por el cuadro de *Anibal vencedor contemplando desde lo alto de los Alpes los campos de Italia*, del que sólo queda la memoria.

En Roma parece que se amistó con el artista francés que más podía contrastar con sus tendencias, con Luis David, pero á semejanza de lo ocurrido entre Rubens y Velázquez, sólo sirvió aquel conocimiento para aferrarlo aún más en sus ideas.

Acostumbrado Goya á valerse de sus propios recursos, á ellos parece que debió, como hemos dicho, su estancia en Italia; pero vuelto á su patria, aparece indudablemente en Madrid en 6 de Septiembre de 1775, en donde al año siguiente casó con D.<sup>a</sup> Josefa Bayeu, hermana de su paisano, colega y amparador del mismo apellido.

Habiéndose trasladado á Zaragoza los nuevos esposos, fué llamado Goya por Mengs al poco tiempo para que se encargara de proporcionar cartones de escenas populares con destino á la fábrica de tapices, comenzando entonces á desarrollar su genio pictórico, dando á estas escenas una vida y carácter tan nacionales, que por ellas comenzó realmente á adquirir su popularidad y su fama.

Este primer encargo se redujo á diez cartones para los tapices del comedor del Príncipe de Asturias en El Pardo, presentando para ello los que llevan hoy los números 1 al 10 de la Colección del Museo del Prado, ó sean: la *Merienda á orillas del Manzanares*; el *Baile en San Antonio de la Florida*; la *Riña*

en la Venta Nueva; la Maja y los embozados; el Ciego de la guitarra; la Cometa; los Jugadores de naipes, con las sobrepuestas de los Niños inflando una vejiga; Muchachos cogiendo fruta; el Quitasol, y el Bebedor (1).

No sabemos lo que Mengs y sus secuaces pensarían de aquellas composiciones, que en cierto modo rompían con los cánones consagrados para esta clase de trabajos, aunque Goya, por su parte, hubiera querido acomodarlos lo posible á lo tenido como más propio para ello; pero su espontaneidad era tan grande, que hasta á su pesar se desbordaba en aquellas escenas, tratadas tan al natural y tan directamente impresionadas de la vida.

Los cartones de Teniers le facilitaron el camino para que la fábrica aceptase sus escenas madrileñas, bastantes desiguales en verdad respecto á su mérito é inspiración, pero en las que á cambio de ciertas transigencias con las más altas consecuciones de Mengs cuando no pintaba por lo sublime, ya se veía el determinado intento de abandonar todos los idealismos académicos é inspirarse directamente en la naturaleza.

Hay que reconocer sinceramente que estos diez cartones para los tapices son tan solamente una labor de iniciación del genio de su autor, sin que luzca aún en ellos ninguna de sus más sobresalientes cualidades; como obras de su juventud, ofrecen aún rudezas é inconsecuencias que más tarde remediara por completo, ofreciendo tan sólo los más felices un punto de transición de la paleta decorativa de su tiempo á los nuevos esplendores que sólo él le hará destellar en lo sucesivo; por sus tonalidades y estilo pertenecen por completo al de Carlos III en nuestras artes.

Debieron ser bien aceptados, sin embargo, cuando al poco tiempo recibió el encargo de nuevos cartones para más tapices con destino al dormitorio de los Príncipes en el Palacio de El Pardo, serie de 29 de ellos, ejecutándolos desde Enero de 1778 á igual fecha del 80, conforme á la colección ordenada de los números XI al XXX, en los que desarrolló ya animadas escenas de feria y de mercado, solaces en la pradera y grupos aislados de niños y muchachas, tipos populares y de vida corriente, que le conquistan el título del Teniers español, pues á él trataba de emular, con la ventaja de la mayor belleza de los trajes y garbo de sus modelos.

Alentado por estos triunfos y vacante la plaza de pintor de Cámara por la muerte de Mengs en Roma, pretendió Goya esta plaza por instancia de 24 de Julio de 1779, que no le fué concedida, pues aunque se sintiera gran pintor, aún las muestras que de ello había dado no eran suficientes para sustituir á tan reputado maestro.

Una vez terminada su tarea para los tapices, hubo de trasladarse Goya á Zaragoza, á instancias de su cuñado Bayeu, que deseaba tomara parte en la terminación de los frescos de las bóvedas del Pilar, aunque allí ocurrieron entre los cuñados y el Cabildo ciertas cuestiones y diferencias, dimanadas

(1) V. La Viñaza, copiando á Cruzada Villaamil, pág. 303.

principalmente de la poca disposición que siempre presentó el artista de Fuentodos para la feliz traza de los asuntos religiosos.

Terminados aquellos incidentes y aquellas obras en Mayo del año 1771 tomó Goya el camino de Madrid, no sin despedirse de sus paisanos y amigos



Goya: La Cometa.—Cartón para un tapiz.

con frases poco afectuosas, pues siempre dió rienda suelta á su natural fiereza, cuando se creía molestado en sus empeños.

Establecido definitivamente en la corte, adonde había de residir, comenzaron para él los éxitos más continuados, revelándose en cada obra más genial é inspirado, y obteniendo desde entonces los aplausos más entusiastas.

El Conde de Floridablanca obtuvo para él el Real orden de 20 de Junio, encargándole un cuadro para la iglesia de San Francisco el Grande, que aún hoy se conserva, representando á *San Bernardino de Sena predicando á Alfonso de Aragón*, en cuya entrega tardó dos años; y aunque no fué más afortunado en esta obra que en otras religiosas que había emprendido, no por esto mermó sus prestigios, pues por aquel tiempo había comenzado á distinguirse en otro género de su pincel, en que habría de reconocérsele al cabo como insuperable: en los retratos.

Uno de los primeros que le dieron mayor fama fué el de su protector *Floridablanca*, en el que se retrató él mismo como ofreciéndole un cuadro, incluyendo también en la composición al secretario del Conde, y en el fondo, sobre un caballete, el retrato de Carlos III. Fué pintado este cuadro en 1783, reconociéndose entonces las cualidades sobresalientes de su autor, aunque después de ver hoy hasta dónde llegó en otros, se tenga que convenir que aún Goya ofrecía entonces más esperanzas que realidades.

Pero el artista ibase introduciendo en las altas esferas, pues en este mismo año retrataba á la *Familia del Infante D. Luis*, en Arenas de San Pedro, en cuyo lienzo podemos decir que realmente comienza á ofrecernos los más subidos quilates de su genio. Tanto gustó el grupo (junto al que se retrató el artista ejecutándolo) que le fueron dados por él 20.000 reales, y una bata bordada de plata, para su mujer, que valía 30.000 lo menos.

Los estudios de las cabezas principales para el grupo, el retrato de la *Condesa de Chinchón*, del *Cardenal Borbón*, del *General Ricardos* y del *Almirante Mazarredo*, formaban una serie de los que entonces dejó en el palacio de los Condes de Chinchón, en Boadilla del Monte, con los que tantas peripecias han ocurrido.

Ya podía considerarse Goya con fama suficiente adquirida para entrar de lleno en la imposición de su estilo y de su personalidad artística; académico de San Fernando desde 7 de Mayo de 1780; reconocido como el vencedor en el certamen que representa el primer intento de decoración pictórica de San Francisco el Grande, en el que alternó al lado de Bayeu, Maella, Ferro, Velázquez, Castillo y Calleja (1), cuyas obras se descubrieron con gran solemnidad en 8 de Diciembre de 1784; nombrado por la Academia su Teniente-director, en sustitución de D. Andrés de la Calleja, y pintor del Rey con sueldo de 15.000 reales á la muerte de D. Cornelio Vandergotem, con la jefatura artística de la Real fábrica de Tapices, por nombramiento de 28 de Junio de 1786, ya se encontraba Goya en condiciones desahogadas y propicias de dar de sí cuanto su genio y su actividad pudieran alcanzar, que era tanto.

Hay una fuerza misteriosa que eleva á los hombres extraordinarios á los altos niveles que les corresponden, sin que de esto se den cuenta ni aquellos que los impulsan ni el que por ellos es ensalzado. Bien poca cosa había hecho Goya por aquella fecha, en comparación con lo que había de realizar más tarde, pero bastaban algunas briosas notas de los tapices, algunas finezas en sus retratos y algún superior acorde en su San Bernardino, para que el público entusiasta, que nunca falta al genio, lo proclamara como la personalidad más



Goya: La Vendimia.—Cartón para un tapiz.

saliente que en su arte existía; y aun superaron las realidades á las que po-

(1) V. Conde de la Viñaza, notas de las páginas 42-43.

«dían pensar los más esperanzados. Goya siguió desde entonces su triunfal carrera de artista, dilatando aquella vigorosísima naturaleza de que estaba dotado á sus obras llenas de espíritu del arte, de intención en sus ideas y de vigor en su expresión, como hijas de un cerebro poderoso, en el que tanta comprensión era posible.

La curiosidad natural acerca de todos los actos de los hombres extraordinarios, á la par que la leyenda que al punto forma como su aureola, ha hecho que desde entonces se considere á Goya como un hombre con el que algo extraordinario ocurría, y en que no sólo á sus méritos artísticos era debido tanto auge. La novela del Goya pendenciero, amigo y colega de toreros, majos y manolos, valentón y tenorio, hasta irreligioso y conspirador, se formó desde entonces alrededor de su persona, y al describirnos su tiempo, con todas sus luchas y desmayos, supersticiones y escepticismos, de modo tan maravilloso, se ha creído que era él todo aquello, como si en él se compendiará y á él sólo aconteciera.

Fueron en verdad tiempos muy interesantes los suyos, pues verificóse entonces una de las más profundas transformaciones que ha experimentado la Historia.

Habiendo llegado el dogmatismo á su mayor dominio, comenzó la crítica de todo por dar la mayor imposición al pensamiento propio y al libre examen como base de nuestro criterio: «el sueño de la razón había creado monstruos», según frase del propio Goya, y era preciso que él mismo nos hiciera reír con sus brujas y duendes, y nos presentara amable la vida con la alegría de sus escenas.

La religiosidad en sus días había adquirido en España todas las formas de la superstición más vacía; la nobleza, agobiada por sus propios vínculos, deseaba ser más libre con lo suyo propio; las virtudes cívicas y privadas apenas existían; el honor habíase refugiado ya en los majos pendencieros, y la honestidad era bien escasa. En este mundo caduco se encontró Goya, y de él sacó sus más punzantes sátiras, imprimiéndoles un sentido agudo y una intención tan honda, que concluyó por ser poeta del pincel y sentencioso de la línea.

Ninguna obra suya fué tan sólo un cuadro bien pintado; de todos los artistas de su clase quizá ninguno puso en ellos más intención é ideas personales: si pintaba escenas, en cada una nos dió una sentencia ó un chiste; si hacía retratos, dejaba en ellos su juicio sobre el modelo, llegando en muchos casos á la más discreta caricatura. Contemporáneo casi de Hogarth y de Greuze, venció á éstos y á todos en la intención y gracia de sus concepciones.

Aquellos años que siguieron á los en que fué elevado á los mayores cargos que podía como pintor apetecer, fueron para Goya la iniciación y entrada en las más aristocráticas esferas de su tiempo, admitido con aceptación plena, efecto de sus méritos y prendas personales.

Mucho le valió para ello su maestría adquirida como grabador al agua fuerte, inaugurada con la serie de copias de Velázquez, de las que ofreció á los Reyes *un juego* en 1779.

Eran aquellos días felices para el artista: relacionado con las más altas personalidades, con los Reyes en primer término, y las casas más aristocráticas, escribía ya en el año 86 á su amigo Zapater: «Me había yo establecido un modo de vida envidiable; ya no hacía antesala ninguna; el que quería algo mío me buscaba; yo me hacía desear más, y si no era personaje muy elevado, ó con empeño de algún amigo, no trabajaba nada para nadie.» Y bien le salían las cuentas á D. Francisco, pues á poco le llamaba la Condesa de Peñafiel y Benavente para que ilustrase su preciosa *villa* MI CAPRICO, como ella la llamaba, más conocida hoy por la Alameda de Osuna, en que aquella opulentísima aristócrata había realizado un verdadero sueño. Nada más hermoso que aquel consorcio de la naturaleza y el arte, donde los arquitectos Machuca y Medina habían apurado sus purismos y perspectivas.

En aquel palacio, tras clásica columnata, había un gabinete en cuyos cuadros tenía que lucir el pintor todas sus mayores finezas, y bien pronto fueron cubiertos por alegres escenas, que recordaban en mucho á las de los tapices (1), aunque con mayor gusto en el colorido y más movimiento y gracia en sus figuras.

(1) Las cuentas de estos trabajos se conservan en el archivo de la Casa ducal de Osuna, en esta forma:

*Cuenta de los cuadros que he pintado por orden de la Excm. Sra. Condesa de Peñafiel.*

Reales vellon.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Primeramente un cuadro en pequeño de los retratos de los tres señoritos, de cuerpo entero, al óleo; su valor.....                                                                                                                                                                                                                                                                    | 3,000 |
| Idem para la Alameda siete cuadros todos de composición, asuntos de campo. El primero representa un apartado de toros, con varias figuras de á caballo y de á pie, y los toros, para formar una composición, con su país correspondiente; su valor.....                                                                                                                              | 4,000 |
| 2.º—Otro que representa unos ladrones que han asaltado á un coche y después de haberse apoderado y muerto á los caleseros y á un oficial de guerra que se hicieron fuertes, están en ademán de atar á una mujer y un hombre, con su país correspondiente; su valor.....                                                                                                              | 3,000 |
| 3.º—Otro cuadro que representa unos gitanos divirtiéndose columpiando á una gitana, y otros dos sentados, mirando y tocando una guitarra, con su país correspondiente; su valor....                                                                                                                                                                                                  | 2,500 |
| 4.º—Otro cuadro que representa una procesión de una aldea, cuyas figuras principales son el Cura, Alcalde, Regidores, gaiteros, etc., y demás acompañamiento, con su país correspondiente; su valor.....                                                                                                                                                                             | 2,500 |
| 5.º—Otro que representa una romería en tierra montuosa, y una mujer desmayada por haber caído de una borrica, que la están socorriendo un abate y otro que la sostiene en su brazos, y otros dos que van en borricas, expresando el sentimiento, con otro criado que forma el grupo principal, y otros que se atrasaron y se ven á lo lejos, y su país correspondiente; su valor.... | 2,500 |
| 6.º—Otro cuadro que representa un Mayo, como en la plaza de un lugar, con unos muchachos que van subiéndolo por él á ganar un premio de pollos y ros-                                                                                                                                                                                                                                |       |

Estos fueron, al tenor de las fechas, los primeros cuadros decorativos que pintó para el palacio de la *Alameda*, debiendo adquirir poco después la opulenta Condesa el preciosísimo lienzo más miniado y de más brillante esmalte que salió de la paleta del gran artista, representando la *Romería de San Isidro*, pues según carta que dirigía á su fiel amigo de Zaragoza, Zapater, en 31 de Mayo del propio 1788, le daba cuenta de estar entonces pintando «asuntos tan difíciles y de tanto hacer como la pradera del Santo, con todo el bullicio que en esta corte acostumbra á haber».

La aceptación del artista en la Casa ducal de Osuna fué mayor con esto cada día: poco después procedió á retratar al aristocrático matrimonio rodeado de sus hijos, entonces ya cuatro, ejecutando con tal motivo el interesante grupo de la *Familia del Duque de Osuna*, como lo vemos hoy en el Museo del Prado, gracias al buen acuerdo de sus descendientes (núm. 743): aparece la Duquesa sentada, el Duque detrás, de pie, y los cuatro niños, que rubios querubines parecen, alrededor, entretenidos con distintos juguetes.

La cabeza de la Duquesa, sobre todo, demuestra hasta qué grado maravilloso de finura de tintas y empaste había ya llegado el pincel del artista.

Muerto á poco el buen Rey de las Españas, Carlos III, y pasados los días de luto oficial, verificóse la proclamación de Carlos IV con las solemnidades debidas, en Enero de 1789.

La Casa ducal celebró por su cuenta suntuosas fiestas con motivo de tan fausto acontecimiento, transformando en magnífico salón de baile el picadero en sólo once días, aderezado con bastidores, lienzos y adornos de pasta, dirigido seguramente todo por Goya, del que lucían en el testero los retratos de los nuevos Reyes Carlos IV y María Luisa, en cuyo honor se celebraba la fiesta (1).

Pocos meses después, con motivo de la entrada y coronación de los Reyes y jura del Príncipe de Asturias, en los días 21, 22 y 23 de Septiembre, se celebraron parecidas fiestas en la Casa de Osuna, para las cuales se construyó en el mismo sitio otro magnífico salón de baile y nueve salas para la cena.

Reales vellon.

|                                                                                                                                                                                                                                                      |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| cas que están pendientes en la punta de él, y varias gentes que están mirando, con su campo correspondiente; su valor.....                                                                                                                           | 2,500 |
| 7.º—Otro cuadro que representa una obra grande, á la que conducen con dos pares de bueyes, y un pobre que se ha desgraciado, que llevan en una escalera y tres carreteros que lo miran lastimados, con su país correspondiente, que es su valor..... | 2,500 |

Importa esta cuenta, según resulta de sus partidas, 22,000 reales vellón. — Madrid y Mayo de 1788.— *Francisco de Goya*.

(1) El asiento de estos cuadros aparece con el de otro de que daremos cuenta: Ha de haber el mismo D. Francisco Goya diez y seis mil reales vellón, importe de dos cuentas que ha presentado en esta contaduría con fecha 16 de Octubre de 1788, y la otra de 27 de Febrero de 1790, por los retratos de nuestros augustos Reyes para las funciones de su coronación, y un cuadro de los retratos de S. S. y sus cuatro hijos, de cuerpo entero, signado.....

16,000

Alternaba Goya estos trabajos con los de su cargo de director de la Fábrica de tapices, emprendiendo nueva serie de cartones para ellos, por lo que inmediatamente después de ser nombrado pintor del Rey, en 1786, daba el de la *Florera*, siguiendo con los más extensos de *La era*, la *Boda de aldea*, *Los zancos*, con otros más pequeños, que completan la serie, dando fin á la de los cartones con los de *El pelele*, *Muchacho trepando á un árbol*, *La gallina ciega* y *El niño del cordero*, que fueron los últimos que ejecutó, ya en el año 1791, no volviendo á emplear más sus pinceles en este género de pinturas. Quizá se consideraría eximido por los más importantes trabajos que le estaban encomendados al ser nombrado pintor de Cámara, en 25 de Abril de 1789, y más cuando de ello se había relevado á su cuñado Ramón Bayeu, teniendo que sufrir por esto ciertos disgustos y rozamientos (1).



Goya: Busto de la Condesa Duquesa de Benavente.  
Del cuadro núm. 743 del Museo del Prado.

Entre su viaje á Valencia, en el verano del 90; otro á Zaragoza en el siguiente; una terrible enfermedad que le produjo la sordera en 92, y su estancia en Andalucía en el 93 para su convalecencia, transcurrieron estos cuatro años, en que no por ello tuvo por completo ociosos sus pinceles, y menos aún sus buriles, con los que se ejerció en sus obligados ocios y convalecencias.

A estas fechas corresponde también otro interesante episodio de la vida del artista, en que la leyenda ha saciado su afán de suposiciones, aunque con fundados motivos para que la fantasía haya ejercido sin trabas sus fueros. Por entonces data su conocimiento con la célebre duquesa de Alba, apareciendo en adelante en íntima amistad con esta dama, con la que mantuvo sostenidas relaciones, que tanto han dado que hablar y discutir á los críticos y biógrafos del gran artista.

Mientras que unos han tomado motivo de ciertas notas de esta intimidad para llevarla á la categoría de verdaderos amoríos, otros, mirando por el crédito de hombre de bien con que quieren adornarlo, han llegado hasta suponer en él una continencia é impassibilidad propias de un santo.

Unos y otros han exagerado sus notas respectivas. Hombre Goya de su

(1) V. La Viñaza, *Goya*, pág. 49.

tiempo, ni aspiró á la categoría de asceta ni se puso en contradicción con las costumbres y tendencias de sus días, y siendo éstos de transición, de inseguros principios, transigió á la vez con sus deberes y debilidades, no dejando un momento de cumplir con los domésticos, sin que por eso rechazara las que la fortuna por fuera le deparaba.

Padre de veinte hijos que tuvo en su mujer Josefa Bayeu, su renombre de tenorio estaba además bastante justificado, y afortunado con las hembras, sus prestigios y sus prendas personales le proporcionaban otras especies de fama que la de artista.

El contacto con las más conspicuas damas de la corte de Carlos IV, amigas de María Luisa, le dió ocasión para que éstas le conocieran, y no es extrañío del todo que la duquesa rival de la Benavente se entrara un día por las puertas de su estudio con la extraña pretensión de que le pintara las mejillas.

Esto ocurría más tarde, en Julio de 1800, según confidencia por carta del propio artista á su gran amigo Zapater, en que le decía: «Más te valiera venir á ayudarme á pintar á la de Alba, que se me metió en el estudio á que la pintase la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo...»

La duquesa, por lo demás, era criatura capaz de trastornar el seso á los más firmes cerebros; las poesías que vates como Quintana y Meléndez la dedicaban, inspirados por su gracia y juvenil hermosura, y los propios retratos que el gran artista nos dejó de ella (el de cuerpo entero, de pie, firmado en 1795) prueban á cuánto llegaba su distinción y elegancia, y cuánto interés despertaban aquellos «tan lumbrosos ojos», y aquella «boca todo risas», según Menéndez.

Quintana la decía cuando le presentaron su estatua:

Pudo el cincel representar la gloria  
de tu belleza, el poderoso halago  
de tus ojos por siempre abrasadores  
y tu triunfo ostentar y tus victorias,  
de las gracias en medio y los amores;  
mas era la amistad quien le guiaba.  
Ella dijo al artista: «De tu mano  
un monumento singular espero  
donde el genio del bien solo respire;  
que de Alba la deidad en él se mire  
y que por él eternizada sea  
la bondad celestial, inagotable,  
que su apacible corazón recrea.

.....  
.....

No podemos calcular lo que pensaría la seria y enjuta Josefa Bayeu de las amistades de su marido con aquellas señoras, pero bien poca gracia debió hacerle que al marchar la de Alba desterrada de la corte á Andalucía, marchara también con ella D. Francisco y permaneciera cerca de dos años en su ausencia. Tenía entonces Goya cuarenta y seis años tan sólo.

De aquella estancia en Sanlúcar han quedado ciertos íntimos apuntes de artista, ciertas huellas de intimidad que no dejan lugar á dudas respecto al grado de complacencias estéticas que la duquesa tuvo para con el pintor, y si *las majas, la vestida y la desnuda*, no son fiel traslado de aquel modelo, cuyo rostro desfiguró el pintor intencionadamente, suscitan de tal modo estas ideas, que difícil será convencer al mundo de lo contrario.

El modelo debió, por lo demás, quedar complacido con la obra, pues si bien sus líneas tenían poco de clásicas y sus proporciones pecaban de exiguas, nunca tez humana se asemejó más á los pétalos de las rosas, ni pintor alguno la perpetuó con más frescura y transparencia.

Cumplido el destierro, la duquesa volvió á la corte con su artista, continuando en su intimidad y mayor aprecio. En 1795 aparece éste ejecutando cuadros en que ella figura, pues con esta fecha firma los de *la Duquesa y una de sus servidoras* y el de *Luis Berganza y la negrita*, tan agradecida, que decía por boca también de Quintana (1):

Esclava fui, ya soy libre;  
la mano que me sustenta  
miró con horror mi ultraje  
y quebrantó mis cadenas;  
la misma que tantas almas  
esclavizó á su belleza,  
y cuyos ojos, si miran,  
no hay corazón que no venzan.

Mas por este tiempo dedicábase también Goya á otro género de labor en que había de conquistar fama imperecedera.

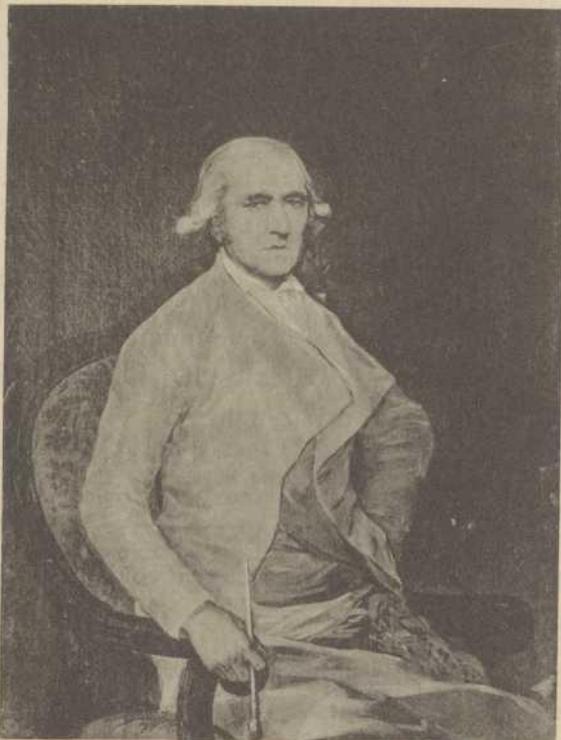
Muchos motivos tenía para hallarse dispuesto á protestar de alguna manera de las cosas que en su tiempo y ante su vista se sucedían. Conocedor de la vida española de entonces en todas sus esferas, desde las más humildes á las más elevadas, la general corrupción y rebajamiento tenían que repugnar grandemente á su superior espíritu, y ya que de otros medios no podía valerse, acudió á los suyos propios; y comprendiendo que la línea y el color pueden ser medios de expresión de ideas, aguzó sus buriles, para con sus agudas puntas herir profundamente á aquellos degenerados seres y que se avergonzaran de sus propias acciones y costumbres.

Así se reveló el genio satírico de aquel gran hombre y así tuvo una verdadera representación en él el movimiento de regeneración que se ve-

(1) Núm. 102 y 103 del Catálogo de la Exposición de Goya de 1900.

rificaba en el mundo, al compás del pensamiento de los filósofos, de los estadistas y de los poetas iniciadores de la nueva era.

Lo que pensaba Quintana, Somoza, el abate Marchena, Moratín y Hermosilla, todos entrañables amigos de Goya, tenía que ser expresado por éste de modo artístico y con indeleble línea de expresión insuperable.



Goya: Retrato de D. Francisco Bayeu.—Lienzo núm. 2.161 del Museo del Prado.

Los célebres *Caprichos* de Goya, al agua fuerte, comenzaron á revelarse entonces sobre las planchas de cobre heridas por la espiritual mano del burilista; ya por los años 96 y 97 eran conocidas gran parte de las pruebas de la serie, y cuando más adelante el propio Estado, en 1803, amparó tan curiosa obra, veremos á cuánto llegaron sus méritos y lo que en sí entrañaban.

El pincel de Goya había adquirido por este tiempo toda su blandura y delicadeza de toque, pues el pintor que por entonces ejecutaba el insu-

perable retrato de su cuñado Bayeu, que murió en 1795, de sesenta y un años de edad, poco podía adelantar más en la técnica de su arte, pues este retrato tendrá que ser considerado siempre como uno de los más admirables que han salido de mano humana (núm. 2.161 del Museo del Prado). La impresión de blandura y jugo de sus carnes es tal, la fineza de sus tonos y transparencia de sus tintas llega á tanto, que desaparece por completo el aspecto de lo pintado y produce el efecto de ser la propia persona la que tenemos delante. Nunca creemos que las carnes hayan sido interpretadas con mayor jugo y transparencia del vivo.

Si algunas diferencias existían entre los cuñados, debieron desaparecer en aquel momento, pues obra hecha con más amor y esmero, poniendo su autor en ella sus más delicadas percepciones, no existe: milagros del arte, que eleva el ánimo á las puras esferas, sobre todo cuando intervienen en ello tiernos é íntimos afectos. Siempre Goya se esmeró muy especialmente con sus más allegados modelos (1).

(1) Existe en el Museo de Valencia otro retrato de Francisco Bayeu, algo más joven,

No es, pues, extraño que el que tan admirable obra había ejecutado llevase á efecto con superior maestría el retrato de otra personalidad de gran mérito en aquellos tiempos, muy estimada por la Casa de Osuna, y por encargo de la cual lo ejecutó en 1798, el del *General Urrutia*.

Fué éste, sin duda, uno de los Generales de más valer de su tiempo; en su historia contaba con hechos tan gloriosos como la resistencia á la entrada en Cataluña de las armas francesas en el año de 1795 por la línea del Fluviá, y en el que le retrató Goya era un verdadero prestigio militar de España, con el solo defecto de suscitar los celos del Príncipe de la Paz.

Goya, que tanto penetraba en el espíritu de sus cuadros, revistió á Urrutia con la mayor presencia de dignidad y respeto que le merecía, realizando ese admirable retrato, en que no cabe mayor naturalidad, dentro del noble tipo físico y moral de tan distinguido caudillo.

Es este lienzo una muestra más de todo lo que se esmeraba el gran pintor cuando ocupaba sus pinceles en honor de personajes simpáticos (1).

No menos que el general debía de serle aquella gran actriz, que, conocida con el sobrenom-

firmado y fechado por *Goya, 1786*; no satisfecho con éste, debió seguramente emprender más adelante el del Museo del Prado, demostrándonos así cómo sabía deponer todo enojo el gran artista cuando trataba de hacerse inmortal con sus obras.

(1) Existen de este retrato varias copias, que alguna vez se han pretendido pasar por repeticiones del original. Respecto de una de ellas se conserva curioso documento en el archivo ducal que explica perfectamente su existencia. Es una carta de la sobrina de Urrutia, doña María de Uria y Alcedo, en que le pide permiso á la Condesa de Benavente para que el pintor Esteve haga una copia del célebre retrato de su tío, y que dice así:

«Excm. Sra.: Muy señora mía: Deseando sacar un retrato por el que V. E. tiene de mi difunto tío el General Urrutia, y habiéndome valido de D. Agustín Esteve, estimaría muy particularmente el que V. E. se sirva mandar se ponga dicho retrato á la disposición de este pintor, á cuyo favor quedará sumamente reconocida.

»Nuestro Señor guarde la vida de V. E. muchos años. — Madrid, 12 de Mayo de 1803. — B. L. M. de V. E., su afectísima servidora, *María de Uria y Alcedo*. — Excm. Sra. Marquesa de Osuna.»

La Duquesa la contestó atentamente diciéndola que lo tendría á su disposición en cuanto le devolviera el retrato el Duque del Infantado, que se lo había pedido.



Goya: Retrato del General Urrutia.—Lienzo del Museo del Prado.

bre de *La Tirana*, llenó la escena española de aquellos días, y que hoy llena también, como obra de primer orden, uno de los salones de la Academia de San Fernando; retirada del teatro Rosario Fernández en 1794, nos dejó, sin embargo, el gran artista su arrogante estampa, tal cual debía presentarse en alguno de sus papeles de más empeño, para admiración de las generaciones futuras y gloria de la actriz insigne.

Pero donde vemos hasta dónde llegaba la exquisita sensibilidad y profundo psicologismo de genial pintor es en otros dos retratos de una misma persona, que debió ejecutar por estos tiempos y en los que se encierra toda la historia de un alma soñadora que vive y muere mecida por los más altos ideales; mujer de raza de poetas y de artistas, madre de una gloria literaria, la señora D.<sup>ña</sup> Antonia de Zárate.

Si en el primero que pintó representóla sonriente y con el aspecto de la más completa salud, en el segundo bien comprendió que estaba minada su existencia por dulce, pero traidora enfermedad, que había de conducirla al sepulcro. Nunca hemos sentido más la impresión de lo patético que ante aquella imagen, más de un alma que de persona, ante aquel rostro, envuelto entre transparentes velos á cuyos ojos asoma la vida, pero con melancólica expresión de muerte próxima, de tránsito á otras regiones.

Con todo esto, Goya se preparaba para llevar á efecto las obras más importantes que habían de salir de su pincel maravilloso. Acercábase el final del siglo XVIII y le era preciso cerrarlo con creaciones tales, que fueran las que le diesen mayor fama y lo llevaran á la cumbre de su maestría.

La primera de ellas, de gran empeño, era la decoración de las bóvedas de aquella pequeña, pero poética ermita de San Antonio de la Florida, cuyos lisos techos había de poblar de angélicas visiones, comenzando aquella empresa con tanto auge, que hasta puso el Rey á sus órdenes sus carrozas para que fuera en coche el pintor á su trabajo.

En aquellos techos pudo Goya desarrollar con todo desembarazo sus cualidades y aspiraciones estéticas más excelentes, y en ellas nos dejó la prueba más palpable de su delicadeza y sensibilidad exquisita, demostrándonos que nadie cual él había interpretado *la feminidad* en la pintura española, nota que sólo con Murillo comparte, pero con más halago mundano.

Los ángeles con que pobló aquellos lunetos, son todos encantadoras hembras nupcialmente ataviadas, y en la cúpula central representó al Santo predicando con gran empeño por convertir á un público poco dispuesto á ello, dadas sus expresiones y atavíos.

Era entonces aquel lugar donde se congregaba el más aristocrático y mundanal concurso de la corte, y la fantasía, á la que hay que dejar ejercer algunas veces sus fueros, se complace en reconocer que el pintor extrajo de allí sus modelos, y principalmente uno, cuya obsesión le tenía cautivo el ánimo de tal modo, que sin querer le representaba por todas partes.



GOYA: La familia de Carlos IV.

En el centro la reina Maria Luisa que abraza á la Infanta Maria Isabel y dá la mano al niño D. Francisco de Paula Antonio; delante de este el Rey Carlos IV y detrás su hermano el Infante D. Antonio; completan el grupo de este lado el Príncipe Luis de Parma con su mujer Maria Luisa que lleva un niño en sus brazos, viéndose de perfil la cabeza de la Infanta Carlota Joaquina. Forman el grupo del lado opuesto el Príncipe de Asturias D. Fernando y su hermano D. Carlos; la primera mujer de D. Fernando, Maria Antonia y la anciana hermana del Rey Doña Maria Josefa. —En el fondo se distingue el retrato del autor.

(CUADRO N.º 736 DEL MUSEO DEL PRADO)



Los procedimientos de que se valió el maestro para obtener aquellas encantadoras tonalidades fueron tan varios que escapan á su determinación concreta; mezcla del fresco con retoques al temple y hasta al óleo, aplicó toda su experiencia á la consecución de efectos de gran colorista, que sólo él podía soñar y traducir á la realidad (1), y en cuanto á su inspiración y carácter, nada más lejos del religioso, pero nada en lo humano más divino y rebosante de gracia arrebatadora.

En cuatro meses dicen los biógrafos de Goya que realizó todos aquellos prodigios; poco tiempo parece, pero es lo cierto que en 1.º de Julio de 1799 se abrió al culto la linda capilla, decorada tan genialmente por el pincel del más poeta de todos los aragoneses. El Rey, queriéndole demostrar una vez más su aprecio, le nombró poco después, en Octubre del propio año, su primer pintor de Cámara, con el sueldo de 50.000 reales anuales y otra cantidad para coche, con casa, en unión de Maella, que recibía igual nombramiento en el mismo día.

Una vez ya primer pintor de Cámara, le fué encargado que retratase á toda la real familia formando un grupo; empresa árdua, para la que se preparó haciendo estudios preliminares de las cabezas de aquellos personajes, que son otros tantos prodigios del pincel, aún más valiosos en detalle quizá que los del cuadro definitivo; si se reunieran los del Museo del Prado (números 739 al 743) con los que existían en el Palacio de San Telmo, de Sevilla (núms. 62 al 65, pág. 18 de su Catálogo), contaríamos con los modelos más acabados de que se sirvió el gran pintor para realizar aquella importante obra, digna de admiración por tantos conceptos.

Agrupados en distintos términos los miembros de la familia real, según especificamos en la lámina que adjunta reproduce el cuadro número 736 del Museo del Prado, cada uno de ellos aparece en su lugar y á la luz correspondiente, para que se destaquen en la forma más artística y oportuna.

Dueño por completo de una técnica deducida del estudio del natural, conforme en mucho con lo que había visto Velázquez, aunque percibiendo mayores finezas en los tonos y medias tintas (efecto en parte de los colores de las telas de aquel tiempo y delicadeza obtenida en el decorado y mueblaje de las estancias), logra por ello mayores transparencias, tanto en las carnes como en los trajes y accesorios; pero no menos sintético que el gran maestro, presenta alardes de ejecución tan valientes, y efectos tan picantes por su manera abreviada, que admira cómo con tan ligero toque tanto consigue, cómo supera la intención y la maestría al trabajo en grado tal, que más parece aquel cuadro un juego, una fiesta de tintas y de formas, de destellos de luz hiriendo joyas y sedas, que una obra hecha con colores tomados de la paleta.

(1) Las cuentas de todos los materiales para estos frescos existen en el Archivo de Palacio, y pueden verse también en el *Goya* del Conde de la Viñaza, pág. 196.

Y llega á tanto en la intención, que mayor psicologismo no cabe respecto al de aquellos personajes, pues no sólo se muestra agudo penetrador de sus almas, sino hasta profeta en la de aquellos reservados á figurar en la historia.

Si perdidos todos los retratos de María Luisa y Carlos IV sólo los conociéramos por sus hechos, *esos son*, exclamaríamos al ver sus imágenes en este lienzo; y si sabiendo á cuánto llegaron las diferencias entre sus hijos Fernando y Carlos los observamos en el cuadro, parece como que el artista adivinó la poca entrañable fraternidad que entre ellos existía.

Cual Velázquez en *Las Meninas*, también se retrató el pintor como ejecutando su obra, y si quiso establecer el parangón con aquella *teología de la pintura*, por ella nos dejó la más alta *psicología del retrato* y la más expresiva página de la historia de sus días.

El Rey y todos aquellos personajes quedaron satisfechos de verse tan bellamente retratados, y con esta felicísima obra selló su autor aquel siglo XVIII, tan escaso de arte patrio (1).

(1) Este cuadro fué ejecutado en Aranjuez en 1800, según lo prueban los documentos que sobre él existen. — V. La Viñaza: *Goya*, pág. 215.



Goya: Retrato del Infante D. Carlos María Isidro.—Estudio núm. 741 del Museo del Prado.



Goya: La Maja vestida.

## XIX

### GOYA (SIGLO XIX)

Sería patente inconsecuencia cortar en este momento la relación de los méritos del maestro, porque continuaran en el curso del siglo propuesto como término á nuestro estudio, pues ni los hechos se ajustan en la Historia al rigor de las centurias, ni implica el cambio de sus tareas discontinuidad con los trabajos que de él por examinar aún nos quedan.

Bien es verdad que tendrán un carácter bastante distinto que los apuntados, pues mucho cambian las circunstancias al verificarse en el nuevo siglo sucesos transcendentalísimos que venían preparándose en el que concluía; mas por cima de todo la genialidad del artista perdura, aunque haciéndose cada vez más personal y espontánea.

Había llegado, como decíamos, á la cumbre del dominio de su arte; ninguna dificultad invencible para él se le presentaba en la técnica, y era preciso que aplicara toda aquella habilidad adquirida á la expresión de sus más íntimos pensamientos y sus más pasionales afectos.

Lo que Velázquez apenas inició estaba destinado para que él lo realizase, y por esto, tomando el arte donde el genio del realismo lo dejó, prosiguió su obra con alientos propios.

No era Goya un discípulo de Velázquez, sino un continuador. En él había fundado su técnica; en él había estudiado su manera de entender el natural, pero más sensible á las notas estéticas, más delicado de retina y más colorista, refinó la nota demasiado viril de la paleta clásica española, haciéndola

más dulce y delicada, como más dulce y humanamente sensible era el ambiente que respiraba.

Una vez obtenido este progreso en la técnica, aplicóla á más altos fines, y después de llegar á ser maestro pasó á ser artista, á ser poeta del color y de la línea.

Por ello que en ocasiones sacrificara la corrección y la justeza al superior objeto que perseguía, y siendo dibujante consumado desdibujara, y colorista soberano se complaciera á veces en emplear escasas tintas.

Toda aquella intención, todo aquel espíritu de elocuencia gráfica venía ejerciéndolo principalmente desde que encargó al buril la expresión de sus ideas, y al grabar *los caprichos* grababa con líneas indelebles los alcances de su pensamiento.

*Los caprichos* fueron por él comenzados, como hemos expuesto, por el año de 1795, cuando saciado de experiencia y de halagos pudo mejor hacerse cargo del misero y atrasado mundo en que vivía. Amistado, además, íntimamente con Quintana y sus secuaces, fué uno de los más penetrados de las ideas del gran poeta (1) quien á su vez reconocía sus grandes méritos diciéndole

. . . . . Sí; vendrá un día,  
vendrá también, ¡oh Goya!, en que á tu nombre  
el extranjero estático se incline.

por lo mismo que de fuera percibía los latidos del pensamiento moderno.

Y de aquella entrañable amistad, acrecentada por la comunidad de ideas, tenía que surgir la unidad de miras, tan distintamente manifestadas por cada uno en su esfera.

*Los caprichos* estaban ya completos en el año 1799, según documento fehaciente de la casa de Osuna, en cuya fecha percibía 15.000 r. v. «por los cuatro libros de *Caprichos grabados á la agua fuerte por mi mano*» (2), y tal aceptación habían logrado, tanta oportunidad contenían, que, á pesar de su aguda sátira y hasta desvergonzada expresión, fueron por todos admirados como rasgos de un ingenio supremo, y hasta el Estado se interesó por su publicación y amparo.

Si por la belleza de su línea y entonación sólo tienen paridad con los más acabados de Rembrandt, por la intención y carácter supera á todos. En algunos llega, es cierto, á la caricatura, pero en todos rebosa la gracia y el espíritu cómico, tan profundo, y á veces tan melancólico, que si excita la risa, también conmueve en otros casos los resortes de la piedad y de la lástima.

En las ochenta y dos láminas que forman la colección, lo propio se fusti-

(1) Véase la composición que el poeta escribió para el artista al enviarle el libro de sus inspiraciones. La inserta La Viñaza en su *Goya*, pág. 54.

(2) Véase *La España Moderna*, Junio de 1900, pág. 52; *Notas sobre la Exposición de Goya*.

gan los vicios de todas las clases sociales, que se moraliza presentando sus efectos; y es tan elevada esta sátira, tan poco personal, aunque lo propio los contemporáneos que los subsiguientes pudieran aplicar aquellos agudos dardos á individuos dañados del mal á que alude, que tuvieron desde luego la mayor aceptación y nadie se vió en ellos retratado, aunque viera al vecino (ventaja que ampara á los grandes satíricos); hasta el Estado, considerándolos como joyas del arte, adquirió su propiedad en 1805 para que se editaran oficialmente y se divulgasen en honra y prez del artista.

Debida fué principalmente esta protección al entusiasmo de aquel *Príncipe de la Paz*, retratado por Goya de bien equívoca manera, como puede verse en la Academia de San Fernando, en el propio campo de batalla, rodeado de trofeos y emblemas militares, pero en tan poco clásica postura, que no deja de patentizarse cierta solapada intención al representar de tal modo al héroe de la *Paz de las naranjas* (1801).

Notan casi todos los críticos la depresión, por decirlo así, que acusa el pincel del maestro en estos años del comienzo del siglo XIX, después de haber realizado obras tan extraordinarias como los techos de la Florida, la *Familia Real* y aquellas otras que le habían precedido; quizá se durmió en sus laureles, quizá influyó en ello la muerte de su musa inspiradora, pues en temperamentos tan apasionados hay que buscar su más íntima psicología en sus más íntimos afectos, y ciertamente produjo poco en aquel largo período que acabó con la elevación al trono de Fernando VII y la invasión francesa (1).

Acusan verdaderamente alguna vulgaridad las obras que corresponden á este tiempo, como si habiendo alcanzado tan gran altura no se preocupara ya de su progreso, aunque en el *Retrato ecuestre de Fernando VII*, que pintó para la Academia de San Fernando, protestara de que se proponía que por él *tuviera un buen cuadro, y no meramente un retrato de circunstancias*.

Pero bien pronto debió cesar en sus laudables propósitos respecto al nuevo Monarca, á quien nunca miró con buenos ojos, pues en los otros retratos que de él ejecutó (núm. 743 del Museo del Prado), le dió tal expresión y mala estampa, que menos favor no se le podía hacer á un Rey, y bien se comprende quedara éste muy poco complacido del artista. En el de Fernando VII *de Majestad*, con el manto real, se ensañó tanto, que llegó á la verdadera caricatura; pero bien pagó Goya después estos excesos, pues no era aquel Monarca de los que olvidan ni perdonan fácilmente.

Sin embargo de todo esto, cuando se trataba de personas que le eran simpáticas, aún su paleta despedía destellos de arte prodigioso, lo que bien se observa en el *Retrato del Marqués de San Adrián*, de 1804, que vimos en la Exposición de 1900 (núm. 40 de su Catálogo); en los de *D. Ignacio Garcini y su señora* (núms. 107 y 108 de la Exposición), firmados por Goya en el mismo

(1) Para el inventario y secuestro de los cuadros de Godoy, véanse las *Adiciones y notas* correspondientes á este capítulo.

año que el de San Adrián; no menos consumado maestro se presentaba en el de *D. Evaristo Pérez de Castro*, en artística actitud, estudio de luz admirable que hoy luce en el Museo del Louvre al lado del Embajador francés en España *M. Fernand Guillamordet*, de cuerpo entero, de fecha algo anterior.

También debe corresponder á esta época el de su sobrina *La Feliciana*, entonces de edad de trece años, según especifica el mismo artista en epígrafe de su mano que puso en el precioso estudio: era esta niña sobrina suya, hija de *Ramón Bayeu*, huérfana desde 1793, y que retrató el cariñoso tío, con gran amor y esmero, en tonos tan tiernos y suaves, que es sin duda una de las obras más delicadas salidas de sus manos, compitiendo con lo más acabado que el arte francés pudiera presentar del tiempo del Directorio, al



Goya: Retrato de su sobrina *La Feliciana*.—Propiedad del Sr. D. Cristóbal Ferriz.

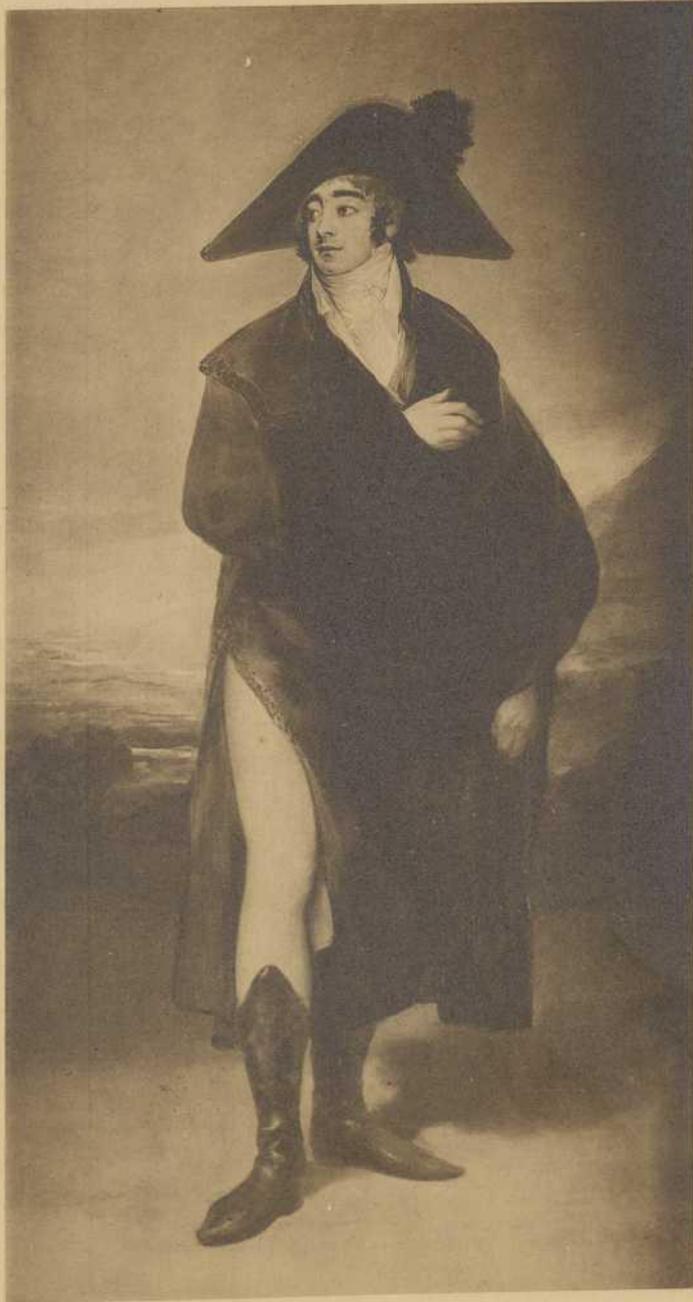
que pertenece por completo el tocado con que adorna su cabeza.

También á esta moda concurre con el gallardo retrato del Duque de Fernán Núñez, *D. Carlos Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento*, que reproduce la lámina adjunta (1), figura que por su aire decidido y elegante aspecto parece arrancada de una estampa francesa de aquel tiempo, pues es de tener en cuenta cómo Goya atendió siempre muy especialmente al pronto conocimiento de las modas extranjeras, y cómo tuvo su vista fija, no solamente en la indumentaria y novedades que venían del lado allá del

Pirineo, sino en los aspectos del arte y hasta en el conocimiento de sus más famosos colegas contemporáneos.

Por ello que muchos lo tomaran por afrancesado, como en efecto lo era por sus ideas y amistades, pero esto no quita para que cuando vió de cerca los estragos que el Atila derrumbador de los viejos sistemas cometía en la madre patria, se indignara su espíritu, y expresara esta indignación con la misma fuerza y por los mismos procedimientos con que había atacado lo que consideraba como caduco y digno de ser demolido.

(1) El retrato de la Duquesa, compañero de éste, ofrece carácter mucho más español por su indumentaria y presencia.



GOYA

D. Carlos Gutierrez de los Rios  
DUQUE DE FERNÁN NÚÑEZ







GOYA

D. Gaspar Melchor de Jovellanos  
PROPIEDAD DEL DUQUE DE LAS TORRES

La invasión francesa fué un estímulo que despertó todas las mayores energías del artista y le proporcionó intensísimas inspiraciones. Tanto por el pincel como por el buril, nos transmitió aquellas fuertes emociones que de tal modo le impresionaron por los episodios de la lucha, como por los *Desastres de la guerra*, entrando en una nueva etapa de actividad y de progreso, de la cual parecía haberse un tanto entibiado.

Pero artista sobre todo, supo colocarse en cada momento acorde con la empresa que acometía, y ya retratará á sus amigos más entrañables que volvía á ver después de largos destierros, ya cumpliera encargos oficiales y se inspirara en los episodios de la lucha, todo cuanto entonces hizo fué otra vez excelente, vibrante y lleno de vida y de calor estético.

Al subir Fernando VII al trono, uno de los pocos actos de clemencia que tuvo fué levantar el destierro al eminente repúblico, al patriota insigne arrestado por Godoy en el castillo de Bellver en Mallorca, D. Gaspar de Jovellanos. Enfermo y quebrantado llegó tan gran hombre público á la Península, en 1808, y recibido cariñosamente por su amigo y tutor D. Juan Arias de Saavedra en Jadraque, allí acudió Goya y allí hizo su retrato, que es otra de las maravillas de expresión y de psicología que salieron de sus manos; todas las amarguras pasadas, todas las fatigas de una existencia consagrada al bien público por una de las mayores inteligencias de sus días, puso Goya en aquella cabeza admirable, que apenas se sostiene sobre aquel cuerpo enflaquecido, exornando el fondo con bellos y característicos detalles, demostradores del gran movimiento de simpatía que embargaba su espíritu al dedicarle aquel homenaje al entrañable amigo. El retrato quedó presidiendo la biblioteca de aquel palacio, dejando su huella en él las bayonetas francesas como agravio al patriota integérrimo (1).

Posesionado del trono español José Bonaparte, uno de sus decretos fué confirmar á Goya en su plaza de pintor de Cámara, recibiendo, desde luego, encargos del Monarca francés, que habian de repugnar grandemente á su espíritu, entre ellos los de elegir, en unión con Maella y Napoli, los cincuenta lienzos escogidos de la escuela española, que habian de marchar á Francia para formar el *Museo Napoleón*, y que afortunadamente volvieron, gracias al tratado de París (2).

Otro encargo que se relaciona directamente con el reinado del Rey José, es el de la composición del cuadro alegórico que pintó por acuerdo del Municipio de Madrid, y que tantas y tan curiosas vicisitudes ha sufrido, sobre todo en determinado espacio del lienzo.

Nuestro antiguo y excelente amigo el feliz rebuscador de curiosos detalles de la Historia, D. Felipe Pérez y González, prepara interesante trabajo sobre este cuadro, que ha de ser nota de gran novedad en la documentación

(1) Afortunadamente la mano airada alcanzó al lienzo en lugar poco importante.

(2) V. la lista de ellos en *La Viñaza: Goya*, pág. 61.

de las obras de Goya; él nos dirá mejor que nadie el motivo del encargo por el Ayuntamiento de Madrid de un cuadro alegórico al advenimiento al trono de España de José Bonaparte, cuyo retrato apareció primitivamente en el óvalo del fondo, y las sucesivas imágenes que en él se han repintado hasta hoy, según se han sucedido los acontecimientos, con detalles tan curiosos, que revelarlos sería imperdonable indiscreción y uso de lo que á él solo por tantos títulos pertenece.

Los autores señalan además como obra del primer pintor de Cámara del Rey José un retrato de éste, pero como sea ignorado su paradero, quizá se refieran sin darse cuenta al que antecede.

A esto puede decirse queda reducida su gestión artística como pintor de José I, sin que otras obras aparezcan debidas á su pincel en el corto tiempo que duró el reinado de tal Monarca entre nosotros, ocupada principalmente su atención en pintar *Los desastres de la guerra*, tan hondamente impresionados que bien se comprende no tuviera inspiración para otros asuntos quien tenía que odiar á los invasores, aunque comulgara con ellos en ideas, pues no eran las ideas si no los hechos lo que execraba.

*Los desastres de la guerra* superan en inspiración y en maestría á los *Caprichos*, y la completa colección de ellos, compuesta de ochenta y dos láminas, forma el álbum gráfico más expresivo de lo ocurrido en aquellos días en la nación española.

Según los datos más probables, estas láminas comenzó Goya á grabarlas en 1810, es decir, cuando más fuerte ardía la lucha entre los invasores y naturales, y cuando los desmanes y atropellos eran mayores en todas partes, continuando su labor el artista hasta el año 15 en que cesaron los motivos de sus composiciones.

No prescindió por completo de la sátira en aquellos terribles episodios, dedicando algunas láminas á imputar á los frailes la culpa de mucho de lo ocurrido, y á presentar ciertas alegorías ó pesadillas expresivas de sus protestas.

El mérito de ejecución de las ochenta y dos láminas es algo vario, como no podía menos de ocurrir, pero la mayoría son admirables obras del grabado, insuperables muestras de cuanto puede alcanzarse con el buril y el agua fuerte, en que tanto llega á revelarse todo el espíritu del autor, habiéndolas tales como la de *Escapan entre llamas* (núm. 41), *Yo lo vi* (núm. 44), *También éstos* (núm. 25), *Expiró sin remedio* (núm. 53), y tantas otras, en que el fuego de la inspiración destella tan vivo y se manifiesta con líneas tan admirables, que nada superior puede contemplarse.

Todavía como consecuencias de la guerra tuvieron que trabajar los pinceles del maestro, entre otras ocasiones, con motivo de honrar las víctimas, pues según se dice, tuvo que ejecutar en cortísimo plazo los dos grandes lienzos de los *Fusilamientos en la Moncloa* y el *Ataque á los mamelucos en la Puerta del Sol*, para decorar un catafalco erigido con tal motivo

Restablecido Fernando VII en el trono, no fué para el artista fausto este acontecimiento, pues persiguiéndole el Monarca, tuvo que ampararse á la amistad de su paisano y gran amigo D. José Duaso y Latre, quien le tuvo oculto en su casa por espacio de tres meses, huyendo de las iras de Fernando VII, en cuyo tiempo, por entretener su reclusión y mostrar su agradecimiento á tan gran amigo, quiso retratarlo, pero tales dificultades ofrecía el modelo, que hasta cuatro veces lo repitió, sin quedar satisfecho en ninguna de su obra (1).

El Rey perdonó al cabo al artista, pero si éste lo había sido tanto de Carlos IV, nunca llegó á cumplir igual misión con su hijo Fernando VII, aunque de él recibió honrosos encargos. Uno de éstos fué marchar á Zaragoza para pintar episodios que conmemoraran aquel sitio, hacia cuya ciudad salió en compañía de su discípulo Luis Gil Ranz, aunque no llegó á hacer nada, por incidentes y molestias que frustraron el viaje.

Poco fecundo se mostraba ya el viejo Goya por estos años; comprendiendo que habían pasado sus días de auge en la corte, vivía retirado en su quinta del Manzanares (ó *del Sordo*, como la llamaban las gentes), al lado del único hijo sobreviviente de los muchos que había tenido (2).



Goya: Retrato del torero Costillares. — Colección del Sr. de Lázaro Galdeano.

Allí se entretenía en ilustrar las paredes de la quinta con fantásticas visiones, que llegaban á darle un aspecto lúgubre y espantable; los recuerdos de la guerra ennegrecían su risueña fantasía de un modo terrible, á un extremo, que aquellas pinturas, hoy arrancadas del muro y guardándose en el Museo del Prado (núm. 2.166), producen impresión muy penosa y parecen partos de un cerebro calenturiento. Allí acudían, sin embargo, algunos de

(1) D. Vicente la Fuente escribió la biografía de este digno sacerdote, y en ella consigna detalles muy interesantes sobre estos puntos.—V. *Boletín del Clero español*, 1849.

(2) En 3 de Junio de 1811 otorgaron testamento Goya y su mujer, consignando que instituiran heredero de todo su haber á su hijo único Francisco Javier de Goya.

sus admiradores, atraídos por el gran nombre del artista, y allí debió ocurrir entre él y Lord Wellington la violenta escena que á propósito de su retrato se refiere, por lo que llegó á amenazar con dos pistolas al héroe de Ciudad-Rodrigo.

En esta quinta también padeció Goya grave enfermedad, de la que fué asistido con gran esmero por el médico Arrieta, al que pagó su afecto retratándolo en actitud de suministrarle una medicina (núm. LXLIII de La Viñaza), para cuyo lienzo pintó antes su autoretrato de la Academia de San Fernando. En su retiro debió buscar al artista la Duquesa de Abrantes, para obtener de él preciosa semblanza en que manifestara sus méritos de insigne cantatriz, poniendo en sus manos el papel de su aria favorita, el mismo año que retrataba también al Duque de Osuna, hijo de la Benavente, ya heredero del título de su padre. A estos años corresponde, según algunos, *El cura Llorente*, célebre historiador de la Inquisición, y por este tiempo debió ejecutar también los varios que se conservan de su nieto Mariano, todos notables, aunque el mejor de ellos sea el que damos en la lámina, cuya ejecución supera quizá como primorosa á todo cuanto hizo.

Otros retratos del niño Mariano existían en Sevilla, lo que hace suponer si por él se haría acompañar en su viaje á la capital andaluza en 1817, cuando pasó á ella para pintar las *Santas Justa y Rufina* de aquella Catedral, según el precioso boceto que conserva el coleccionista Sr. Bosch (núm. 75 del Catálogo de la Exposición).

A su vuelta ejecutó los retratos de sus amigos los académicos *D. José de Munárriz* y *D. Juan Antonio Cuervo* (años 1818 y 19), dando después las dos notas más felices de pintura religiosa que de él se conocen, el admirable boceto de la *Oración del Huerto* y la *Comunión de San José de Calasanz*, ambas en las Escuelas Pías de San Antón.

La permanencia en Sevilla debió hacerle sentir la belleza de los asuntos religiosos, pues nadie los trató entre nosotros con más carácter, unción y místico sentimiento que Murillo y los pintores sevillanos, y sensible á toda clase de belleza, bastante se nota en la *Oración del Huerto* y en la *Comunión de San José de Calasanz*, haber sido dictados estos cuadros por muy distinta inspiración que el de *Santas Justa y Rufina*, de carácter tan madrileño.

Con estas obras cerró el maestro su producción en Madrid, no volviendo después á ejercitar sus pinceles entre nosotros en obra alguna conocida.

Antes, para distraer sus soledades, había emprendido otra serie de láminas al agua fuerte, que llegaron á ser cuarenta y una, y en la que se propuso, no sabemos si satirizar ó representar los lances más pintorescos de las corridas de toros. *La Tauromaquia* se ha titulado esta serie de láminas, en general atacadas con gran maestría como procedimiento, pero bastante más inferiores por sus condiciones estéticas que los *Caprichos* y los *Desastres*.

Como representación de las suertes de la lidia no se sabe qué pensar de



GOYA

Retrato de su nieto Mariano

PROPIEDAD DEL MARQUÉS DE ALCAÑICES



ellas, pues, ó entonces el arte del toreo era cosa completamente distinta de lo que hoy vemos, en estado de brutal lucha con la fiera, mil veces más repugnante que es ahora, ó Goya, á pesar de decir que él también había toreado, no sabía ni lo más rudimentario del arte de Pepe-Hillo y Costillares.

Todo lo más lamentable que puede ocurrir en el espectáculo, ó todo lo que puede hacerse más fuera de las reglas en cada suerte, fué lo que le ocurrió representar: nunca á las figuras de los toreros les dió gracia ni belleza alguna, y los toros y los caballos los presenta con líneas tan extrañas que no revelan atención especial al tratar de caracterizarlos. Las verdaderas multitudes que acumula en el redondel, tampoco parecen verosímiles; en una palabra, que para formarse idea de la fiesta, nada menos apropiado que las aguas fuertes del maestro. Y es esto doblemente extraño habiéndose pretendido considerarlo como un gran aficionado.

Todavía se conserva en la Academia de San Fernando otra serie de láminas, llamadas no sabemos por qué *Los Proverbios*, en las que Goya dió rienda suelta á su fantasía esquemática de aspectos pavorosos y aquelarrescos, grabando varias planchas de obscuro sentido concreto, pero con gran expresión y movimiento. Faltas todas de epígrafes explicativos, es muy difícil determinar en ellas la idea de su autor, pero en todas se nota un sentido pasional y hasta satírico, que nos lleva á asimilar á Goya con el Bosco, en aquella *pintura ética* que tanto cultivaron ambos psicólogos del arte. Sólo el *Modo de volar*, de admirable dibujo, y *Disparate claro* llevan letreros, y si en el primero parece expresarse el deseo del hombre de obtener la condición de las aves, en el segundo nada aclara el epígrafe su sentido.

No debemos omitir, tratándose de estos grabados, la indicación de otros que no forman serie, entre ellos el admirable de *El Coloso*, reputado como su mejor obra de este género, y del que afortunadamente se guarda una prueba en la Biblioteca Nacional, de las tres únicas que tiró el artista. No menos notable, aunque más abundante, es la del *Agarrotado*.

De casi todos estos grabados y de muchos cuadros, existen además los primitivos dibujos con que Goya daba la primera forma á sus pensamientos. Todos los días aparecen nuevos trazos de los innumerables que el artista ejecutó, pues era para él un consuelo al aislamiento en que le colocaba su sordera, pasar las horas trazando sobre el papel el mundo que llevaba dentro y el que le inspiraban los tipos que á su paso encontraba.

Son estos dibujos la más fiel manifestación del genio de su autor, la más franca y espontánea muestra de su facultad esquemática, y de ellos solos podría formarse un museo, descontando con cuidado los muchísimos que sus falsificadores han realizado. Un ojo práctico distingue, sin embargo, enseguida la pulsación de la mano del maestro, á la que ningún imitador ha llegado.

Sintiéndose á los setenta y seis años achacoso, y poco confiado en el aprecio del Rey, pidió licencia para tomar los baños de Plombieres, en Francia,

para donde partió en el verano de 1824, permaneciendo después, puede decirse, fuera de España, hasta exhalar allí su último aliento.

Llegó primeramente hasta París, deseoso de conocer á aquellos artistas sus contemporáneos, que iniciaban un renacimiento pictórico en su patria, para él no aprovechable, y que formaba un gran contraste con su genialidad tan personal y espontánea.

Sin duda, mucho llamaría la atención de aquellos artistas los retratos que hizo de su compatriota D. Joaquín María Ferrer y su mujer (números 113 y 118 del Catálogo de la Exposición), compendio de las grandes experiencias de su autor, y acercándose más á su patria establecióse en Burdeos, donde vivía tranquilo al lado de muchos compatriotas, complaciéndose en retratarlos.

Moratin, ya viejo, nuevamente lo fué por él; D. José Pio Molina, Monsieur Jaques Golos, Silvela y varios de la familia Goicoechea salieron entonces de su paleta, dedicándose además á grabar y dibujar al agua fuerte y á la litografía, procedimiento este último en que le agradaba mucho entonces ejercitarse.

Admirado de todos, recibía allí el homenaje perpetuo á sus grandes méritos, y muy especialmente de su antigua amiga Mme. Weiss y de su tierna hija, que experimentaba por él ese desinteresado afecto sentido á veces por los jóvenes hacia los ancianos prestigiosos, sobre todo cuando son maestros reconocidos del arte á que se notan inclinados (1).

Goya tuvo que volver á España; y aprovechando su estancia en Madrid, pudo entonces D. Vicente López dejarnos esa admirable semblanza del gran viejo, que lloró al ver cómo se rebelaba su pincel á pagar en igual especie la atención á D. Vicente.

Obtenida su jubilación con cincuenta mil reales, en 17 de Junio de 1826, marchó de nuevo á Burdeos con su nieto Mariano, por el que sentía un entrañable afecto.

Allí el ocaso de su genio y su vida era manifiesto. El pintor Brugada acompañaba al anciano en sus paseos, sufriendo paciente sus intemperantes reproches, y hasta tocaba el piano á sus instancias, que él ansiaba oír sin lograrlo; todavía, sin embargo, su genio destelló por última vez en aquellos días, retratando de admirable modo á D. Juan B. de Muguiro, última obra que salió de sus manos, *á los ochenta y uno años*, según la expresiva dedicatoria con que firmó el retrato.

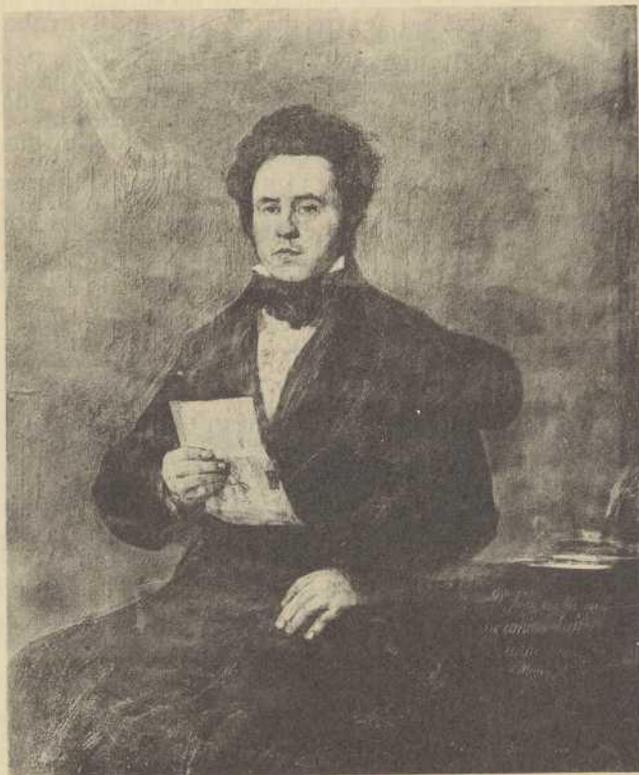
Sabiendo la llegada de su hijo Francisco Javier, experimentó tal impresión, que tuvo que guardar cama (2) para no levantarse de ella, pues sobre-

(1) Mlle. Weiss llegó á ser consumada pintora.

(2) «Querido Javier: no te puedo decir más que de tanta alegría me he puesto un poco indispuerto y estoy en la cama. Dios quiera que te vea venir á buscarnos para que sea mi gusto completo. Adiós. Tu padre,—Francisco.» Estos fueron los últimos renglones que escribió en su vida al pie de una carta enviada á su hijo por Marianito.

viniéndole una ataque apoplético en la madrugada del 16 de Abril de 1828, expiró el gran artista rodeado de sus hijos y de sus amigos.

Guardadas sus cenizas en el cementerio de la *Grand Chartreuse*, en el enterramiento de la familia Goicoechea, allí permanecieron hasta fines del siglo XIX, en que el reconocimiento patriótico los trasladó á la madre patria, descansando desde la tarde del día 11 de Mayo de 1900 en el cementerio de San Isidro de Madrid, al lado de sus amigos Menéndez Valdés y Leandro Moratín.



Retrato de D. Juan B. de Muguero.—Último que pintó Goya en Burdeos (1827).

Fué Goya, como se ve, un gran artista dotado de todas aquellas singulares condiciones que sólo adornan al genio, teniendo, entre otras, la de sentir hondamente su tiempo y saber sellarlo con las cifras más estéticas. Todo cuanto se diga en su loor é indague en su estudio servirá para admirarlo más y reconocer sus méritos, pues ya se aprecie por la leyenda ó por la verdadera historia, siempre encontraremos en él á uno de los mayores interpretadores de la humana vida que han existido. Fué principalmente pintor de seres humanos, más que de seres naturales; por eso dió siempre poca importancia al medio ambiente, y fué, además, un manifestador de ideas, de conceptos por medios gráficos, por lo que tanto se ejercitó en los dibujos, grabados y bocetos. Su técnica llega á la perfección suma y su maestría le permite realizar cuanto sueña.

Hay que suponer también en Goya un gran desprendimiento en el ejercicio de su arte, un gran placer al producirlo, pues aunque se hiciera pagar algunos retratos, otros muchos fueron debidos menos al interés que al afecto amistoso. Seguramente experimentaba, además, una gran complacencia al ejecutar muchos de ellos, pues sin temor podemos decir que no hubo personalidad distinguida en las letras, las armas, las artes y las ciencias, que no fuera inmortalizada por sus pinceles. Moratín, Menéndez Valdés, Maiquez, Munárriz, Vargas Ponce, Urquijo, entre los hombres de letras; Ricardos, Urrutia, Palafox y Aristizábal, entre los de armas; el grabador Estebe; los arquitectos Rodríguez, Villanueva, Caveda y D. Tiburcio Pérez; los pintores Asensi, Camarón, Arango, Ferrer y el naturalista Azara, fueron, sin duda, solicitados por él en su mayor parte, pues ni su vanidad ni sus medios les permitían emplear á su servicio al gran pintor cortesano. Siempre que salió de Madrid dejó también muestras de su agradecimiento á los amigos que debía favores; cuando estuvo en Valencia retrató allí á D. Mariano Ferrer (Viñaza, CXXIV); cuando en Sevilla, á Arango.

Sólo se echa de menos, sin decir que no lo hiciera, el del insigne sainetero D. Ramón de la Cruz, tan favorecido y considerado, en sus mismos días por la casa de Osuna, y cuyos méritos tenían que ser por él tan reconocidos, pues no se comprende que no fueran amigos.

Su influencia como artista no fué, sin embargo, sensible en los días que siguieron á los de su producción, y apenas tuvo discípulos ni fundó escuelas; pero la admiración por las obras que de sus manos salían fué grandísima desde el primer momento, y el aprecio de su genio, como no podía menos de ocurrir, inmediato y delirante.

No es, pues, extraño que la leyenda se apoderara de su interesante figura y formara de él un tipo extraordinario en todo, sacando de los episodios de su vida las más exageradas consecuencias, pues aunque por los hechos de los hombres se quieren explicar sus obras, siempre en las de los inspirados hay algo inconsciente que responde á más alto origen.

Hoy que el arte español nutre y da vida á tantas escuelas extranjeras, modernas y modernistas, al buscar los grandes modelos que deben servir de luminares eternos, venera en Goya al más esplendoroso de ellos, formando con Velázquez y el Greco, la trinidad que informa y vivifica á toda la pintura novísima. Tanta es su importancia y tanta la transcendencia de su arte universalmente ya reconocido.

---

Goya ejecutó también varias obras para fuera de Madrid, pero en honor de verdad nunca brilló en ellas á la altura de las que produjo al ambiente de la corte: ni los frescos del Pilar de Zaragoza, ni los cuadros del Colegio de

Calatrava en Salamanca, que ejecutó poco después, en 1784, representando *La Purísima Concepción, San Bernardo, San Benito y San Raimundo*, y que le valieron los entusiastas elogios del entonces presidente del Consejo de las Ordenes, D. Gaspar Melchor de Jovellanos, pueden compararse con los que dejó en la corte.

Los de *San Francisco de Borja asistiendo á un moribundo impenitente y El Marqués de Lombay despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía de Jesús*, aunque ejecutados en su buena época, 1788, si ofrecen trozos hermosos de pintura, como inspiración dejan mucho que desear. Fué este encargo de la Duquesa de Osuna, como lo justifica el recibo que de ellos aún existe (1). *El Prendimiento*, de la catedral de Toledo, impresiona más favorablemente por su efecto de luz y bastante dignidad de la figura de Cristo, aun dentro de su amadrileñada indumentaria.

Cítanse en Valladolid, en la iglesia de Santa Ana, tres cuadros de *Santa Omelia, La Muerte de San José y San Bernardo y San Roberto*, pero por el recuerdo que de ellos tenemos son los que menos acusan la personalidad de su autor, si es que á él son debidos. Hasta para América se dice que pintó un *San Juan* y un *San Francisco*.

En 1817 marchó á Sevilla, como hemos dicho, para ejecutar un cuadro de *Santas Justa y Rufina*, que hoy se conserva, aun sin barnizar, en la llamada sacristía de los Cálices de aquella Catedral. Es cuadro que nos ha encantado muchas veces por la gracia mundanal de sus tipos, que recuerdan bastante los de los frescos de la Florida, pero de aspecto tan profano que no creemos se haya postrado ante aquellas imágenes ningún católico hispalense. Esto no obsta para que se deba considerar como la mejor pintura de Goya, entre las de fuera de la corte.

Es curioso que todos estos lienzos sean de asuntos de religión, pero hasta en los retratos que fuera de Madrid hizo, no descolló á la altura que él acostumbraba. En los que hizo en sus postreros años en Francia, así como en sus litografías de sus últimos tiempos, parece que le falta el ambiente que más provechoso le fué siempre para las flores de su paleta.

---

El catálogo de las obras de Goya, hasta hoy conocidas, es muy extenso: los más circunstanciados que han aparecido son, en primer lugar, el del Conde de la Viñaza en su obra sobre *Goya*, en general de amplia información; algo añade, aunque más sucinto, el Sr. Araujo en su trabajo sobre este pintor, publicado primeramente en la *España Moderna* de 1897, á lo que debe

(1) V. *Historia y Arte*, t. I, pág. 199.

añadirse el Catálogo de la Exposición de obras de Goya de 1900 y los artículos que en la misma Revista y otras se publicaron por aquella fecha, con que se completa mucho la información sobre ellas.

Además de esto nos han dado cuenta de otras obras M. Paul Lafond en su libro sobre el insigne artista, y el crítico alemán Herr Valerian von Loga en su *Francisco Goya* (Berlín, 1903).

Cierran hasta el día los trabajos sobre tan interesante artista los excelentes artículos de M. P. Lafond sobre *Les dernières années de Goya en France* (1) y el discurso del Sr. D. José R. Mélida en la sesión del 24 de Febrero de 1907 en la Academia de San Fernando: en él da cuenta del hallazgo de un retrato de Floridablanca en la iglesia de San Isidro.

(1) *Gazette des Beaux Arts*, 1907, I, págs. 114 y 241.



Estudio de aves, por Goya.—Museo del Prado.



## XX

### DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS DE GOYA

No es de extrañar que hombres tan eminentes como Goya y otros de la propia altura, carezcan de continuadores inmediatos de su genio y sus tendencias; tiene tanto de individual y de propio esfuerzo su labor admirable, que llevan con ellos al sepulcro secretos á los que sólo por el lapso del tiempo y la meditación continuada se llega á penetrar su sentido.

Suelen ser además desgraciados con sus afecciones personales, pues si bien á Goya no le faltaron discípulos y entusiastas capaces de ser en parte sus herederos, desaparecieron éstos antes de que el maestro pudiera depositar en ellos sus mayores confianzas. Ascensio Juliá, llamado el *Pescadoret*, contó con el mayor afecto del maestro, hasta obtener de él preciosísimo retrato; y Vicente Calderón de la Barca, muerto en temprana edad, llevaba también camino de haber continuado en lo posible los méritos de tan gran artista.

Del primero pocas noticias nos quedan y menos obras con que poder juzgarlo; el retrato que de él nos dejó su maestro, apareciendo de pie sobre un andamio, nos hace sospechar si no le ayudaría en sus faenas de San Antonio de la Florida (La Viñaza, núm. CX); otro retrato le hizo Goya de solo busto (núm. 230 de Araujo). Más adelante, cuando estuvo enfermo el maestro y se retrató con su médico Arrieta, copió Juliá dos veces este cuadro en el propio estudio de Goya; y de su otro discípulo Vicente Calderón de la Barca (1762-1794), nos dice Ceán que fué natural de Guadalajara; que recibió sus lecciones, logrando pintar retratos muy estimables y asuntos campestres, pero que su temprana muerte, acaecida á los treinta y dos años de su edad, en el de 1794, quebró las bellas esperanzas y el porvenir con que este joven artista entraba en la vida. El *Nacimiento de San Roberto*, en los Premonstraten-

ses de Ávila, se considera como su mejor cuadro. Ya hemos visto también marchar á Goya á Zaragoza en compañía de Luis Gil Ranz, natural de Renales, á cuyo pueblo tuvo que acogerse el maestro con su discípulo, para no ser presos, por sospecharse que eran espías.

También se debe considerar como discípulo suyo, y sobre todo su más afortunado secuaz, á D. José Rivelles y Helip (1778-1835), valenciano establecido en Madrid desde 1799, donde ejerció el arte en sus variados géneros y procedimientos, por lo que dejó techos al fresco en el Palacio Real, y del que asimismo se conservan memorias de algunos buenos temples en los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral. Retrató á Quintana joven (núm. 70 de la Exposición de retratos de 1902), y de él se conserva un *Edipo ciego* en la Academia de San Fernando; por sus dibujos se grabaron las láminas del *Quijote* de la Academia de 1819, y las 112 de los trajes de las provincias españolas: sus trabajos corresponden más al siglo XIX.

Por lo demás, no muy influidos todos por el genio de Goya, que aún no había lanzado sus mayores esplendores, pero si arrastrados por similares aspectos de su técnica, florecieron en aquel tiempo otros pintores que compartieron con él, en lo que quedaba, la consideración de sus contemporáneos.

A más de Bayeu y Maella, con los que tan estrechos lazos le unían, don Agustín Esteve (1753-1812), de Valencia, obtuvo el favor de poderosas casas, y antes que Goya fuera llamado ya había hecho los retratos de los Duques de Osuna, y aun ejecutó más tarde el del hijo mayor heredero del título; pero no satisfechos por completo, fué enmendado por Goya este último retrato, dejando, sin embargo, la firma de Esteve, dándose así el curioso caso de aparecer el cuadro con una firma auténtica, pero supuesta á la par en cuanto á su definitivo estado (1). La delicadísima cabeza y gran parte de la elegante figura del futuro Duque fué repintada por Goya de magistral manera, pudiéndose distinguir aún cómo la primitiva de Esteve llevaba puesto el sombrero, del que lo despojó el maestro.

El retrato del Duque padre, vistiendo el uniforme de Coronel de guardias de Infantería española (2), es quizá lo más notable que pintó Esteve, y en él se ve el propósito de imitar las tonalidades y manera del gran colorista su contemporáneo; quizá en la fineza de las tintas y conjunto de la entonación fuera Esteve el que más se acercara á Goya, faltándole, sin embargo, la valentía y gracia del toque y el vigor de concepción y ejecución sólo por éste logrados. Los retratos de los Infantes *D. Carlos María Isidro* y su mujer *Doña María Francisca de Asís*, en la Academia de San Fernando, son buena muestra de todo ello.

(1) Véanse las consideraciones que sobre este cuadro nos ocurrieron cuando su venta, aceptada después por cuantos han examinado este lienzo á luz conveniente. (*La Ilustración Española y Americana*, 1896, pág. 387). Lo posee actualmente el Duque de Tovar.

(2) Fué adquirido por el Marqués de Santillana en la subasta de la Galería de Osuna, de 1896, núm. 44 de su Catálogo.

No tan aceptado por la de Osuna fué el distinguido Juan Gálvez, que en el año 1799 obtenía el primer premio de primera clase en la Academia de San Fernando, pero que habiendo sido llamado por la Duquesa para que la retratara de cuerpo entero, tan poco favor la hizo y tanto acentuó sus defectos, que apuñaló ella misma su retrato con gran ira y enojo.

Más afortunado como dibujante, dió los modelos para la colección de estampas del Sitio de Zaragoza, grabadas por Brambila, y también en la casita del parque de El Escorial y en El Pardo dejó muestras de la habilidad de su pincel.

Digno de más especial mención es Luis Paret y Alcázar (1747-1799), de Madrid, discípulo de A. González Velázquez, y más adelante de aquel Monsieur Carlos F. Traverse que infundió en él cierto gusto delicado francés, gracias al cual llegó á ser apreciado por los Borbones, comenzando por recibir encargos de Carlos III.

Los dos grandes cuadros del Museo del Prado, el uno llamado de las *Parejas reales* y el otro de la *Jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias en la iglesia de los Jerónimos* (núms. 938 y 938 a), acreditan las finezas de su pincel y elegancia de su dibujo, pues mirados despacio aquellos cuadros, percíbense en ellos grandes bellezas, si bien quedan en parte obscurecidas por lo aglomerado y numeroso de su composición, que le impide dar conjuntos grandiosos; pero considerados en detalle, hay que reconocer el dominio de la paleta en quien los llevó á término y las supremas elegancias de color y de forma en ellos acumuladas. Recibido Académico de mérito el año 80 en la de San Fernando, fué encargado por el Rey de que pintara algunas vistas de puertos, para lo que pasó á Calabria, trayendo varios lienzos con aquellos panoramas, por los que se le puede apellidar el Vernet español.

En la Academia de San Fernando existe un cuadro suyo lleno de primores de ejecución, de muy obscuro asunto fantástico, y que es conocido por el título, un tanto indescifrable también, de *La circunspección de Diógenes*. Son asimismo notables sus dibujos, entre ellos los de las Musas para el *Viaje al Parnaso*, de Quevedo. En el Ceán anotado de la Academia de San Fernando se da cuenta de una *Puerta del Sol* suya que tenía el Infante D. Luis, y existen memorias de otras vistas, como la de la inauguración del Jardín Botánico, y unas fiestas antes en la Plaza Mayor. Son notables también sus dibujos para las portadas y viñetas de algunas obras editadas por Sancha.

Si no hubiera realizado Jacinto Gómez más que los techos de la casita del Príncipe en El Escorial, tendría con ellos títulos suficientes para considerarlo como el más primoroso y acabado templista que ha existido; es verdaderamente prodigiosa la labor de este artista en aquellas bóvedas, del más delicado gusto á lo pompeyano, llegando á tal extremo, que toca con la miniatura. Pintáronse en Madrid varios techos en este gusto, y otros aún más al estilo del Imperio, de extremada belleza, como aún pueden verse en el Ministerio

de Hacienda, Marina y Casino de la Reina y otros centros, pero sobre todos están los de la preciosa casita de El Escorial, debidos á tan distinguido artista.

Fué Gómez discípulo predilecto de la Academia de San Fernando: obtuvo en 1772 el primer premio de primera clase, y de Carlos IV el título de su pintor de Cámara, ocupándole desde entonces en los Sitios Reales, ya en El Escorial en los techos de la casita de abajo, donde también tiene una *Huida á Egipto*, ó en Aranjuez en San Pascual, y en la cúpula del oratorio de la Granja, donde representó al *Espíritu Santo adorado por las jerarquías angélicas*, según el boceto núm. 728 a que se guarda en el Museo del Prado. Son de él también en San Antonio de la Florida los cuadros de la *Purísima adorada por varios santos*, y el frontero de *San Isidro y San Fernando*.

Fernando Brambila, italiano establecido en Madrid desde el tiempo de Carlos III, se distinguió principalmente por sus perspectivas al guache, en las que hizo verdaderos prodigios de detalle y limpieza: son numerosas las obras de esta especie que ejecutó entre nosotros, y de ellas existen varias en los Sitios reales, y algunas poseía la casa de Osuna.

Conocemos una gran vista de la Plaza Mayor adornada para una función de toros en la coronación de Carlos IV y Jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias en Septiembre de 1789, de cerca de dos metros de anchura, que es un prodigio de paciencia al par que de bella entonación, y cuyas numerosísimas figuras no pueden contarse; quizá sea obra de Brambila, con la colaboración de Paret, que le hacía las figuras, y que constituyen una página interesantísima de nuestra pintura y de la historia de la corte (1).

Llegó á ser pintor de Cámara de Fernando VII y Académico de mérito de la de San Fernando, debiéndose á su mano numerosa colección de vistas perspectivas de los Sitios reales, que se conservan en la casa de Príncipe de El Escorial, del Labrador en Aranjuez, y en la corte en el Palacio Real.

José López Enguidanos fué otro minucioso decorador y pintor de detallados lienzos; algo inspirado en aquellos acabados pintores flamencos de bodegones é interiores, llevó el primor de su pincel á grado máximo, tanto como el de su buril, por el que nos dejó apuradas planchas dentro del estilo del grabado en su tiempo. En el casino ó casita del Príncipe, en El Escorial, llaman la atención de los visitantes sobre algunos cuadros suyos, especialmente sobre aquel en que representó un vaso de agua, imitando con gran esmero el brillo y transparencia de su fino cristal. Se cita de él una *Sacra Familia* en la Academia de San Fernando.

Era esta época de ejecución miniada, de limpieza de detalle en la pintura, llevada á punto inverosímil, haciéndose de esta cualidad condición estima-

(1) La posee en la actualidad el Sr. D. Miguel Ortiz Cañavate.— Véase la *Descripción de los ornatos públicos con que la corte ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes nuestros señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, y la jura del Serenísimo señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, en la pág. 38.

disima; época en que se ejecutaron también entre nosotros paisajes de abanico primorosos, láminas de colecciones botánicas en cuyas especies se cuentan las venas de las hojas de cada planta, colecciones de figurines y escenas elegantes de gran propiedad hasta en sus más mínimos pormenores, como los de Manuel de la Cruz y Cano, y en todo ello se ejercitaron los más renombrados artistas, sin que se desdeñara el propio Goya de llegar á tan minuciosa labor algunas veces, á pesar de su gran fuego y desembarazo (1).

Artista muy dedicado á transmitirnos aquellas modas y aquellas elegancias, fué Antonio Carnicero, de Salamanca (1748-1814), llegado á la corte con su padre el escultor del propio apellido, que ejecutó algunos de los reyes de Palacio (Wamba y Sisebuto, hoy en Toledo). Estudió en Roma y fué á su regreso pintor de cámara de Carlos III, y á más de sus cuadros, todos bastante graciosos, ejecutó varios dibujos y grabados para el *Quijote* de la Academia.

A más de la *Vista de la Albufera*, que figura en los catálogos del Museo del Prado, se le atribuye también con fundamento el curioso lienzo de la *Elevación de un Mongolfiere*, que adquirió el Estado de la subasta de la casa de Osuna. Otros cuadros de su mano se guardan con estimación en poder de los aficionados. Ceán Bermúdez, en su *Vida de Jovellanos*, habla de un retrato que hizo á D. Vicente García de la Huerta.

Su hermano D. Isidro, escultor y también pintor, era Director general de la Academia de San Fernando, cuando Ceán de él se ocupaba.

No debemos omitir entre estos pintores, más ó menos miniaturistas, á don José Juan Camarón y Meliá (1760-1804), que en los últimos años de su no larga vida llegó á ser Director de pintura de la fábrica de china del Retiro, y honorario de la Academia de San Fernando, donde se conserva de su mano una *Dalila cortando á Sansón los cabellos*.

Goya lo retrató en la edad de treinta y ocho años, según su dedicatoria que firma, es decir, en el de 1798, cuyo retrato figuró con el núm. 858 en la Exposición Iconográfica de 1902. En algunos de los productos de la famosa fábrica podríamos encontrar muestras de su delicado estilo.

La más acertada interpretación del paisaje ha sido una de las glorias de la pintura moderna, pues al compenetrarse los artistas con el aspecto, y sobre todo con la luz de la naturaleza, han dado vida estética á este género de la pintura. Corresponde en parte la iniciativa de esta tendencia á algunos artistas del tiempo de Goya, que completaron así la comenzada tarea de la imitación del natural en sus más panorámicos aspectos, obedeciendo á aquel auge de las ciencias naturales que entonces realizaron sus mayores progresos. Los países de Bartolomé Montalvo fueron aceptados con entusiasmo tal, que formó verdadera escuela, y de él arrancan verdaderamente entre nos-

(1) Recuérdense las miniaturas de su familia y los dibujos para los retratos de los Reyes que habian de grabarse en la *Guía*.

otros las especiales inspiraciones que el espectáculo de la naturaleza ha proporcionado á muchos pintores modernos. También ejecutó estudiados bodegones, como se observa en los números 843 al 46 del Museo del Prado.

---

No debemos avanzar más; trazado á tan grandes rasgos el proceso de la pintura cortesana española, aunque éste no cese por un momento, adquiere sin embargo muy especiales caracteres en el siglo XIX, que forman realmente capítulo aparte con todo lo que le precede.

La condición de síntesis á que nos hemos querido someter habrá quitado, sin duda, interés al más circunstanciado estudio que cada uno de los autores merecen; pero quede este avaloramiento para más delicadas plumas y profundos análisis, dignos de la grandeza de tan eminentes maestros.

Satisfácenos tan sólo el haber llamado la atención una vez más sobre sus méritos, el haber tratado de reconocerlos, sacando la innegable consecuencia de que son de tal grado, que en sí encierran y compendian las únicas fórmulas universales del arte á que se consagraron. Y si para apreciarlos en todo su valor se requieren casi tan superiores dotes como las que poseyeron, ya que no por otra cosa, perdónesenos nuestro atrevimiento en honor á la intención de haber procurado hacerlos más generalmente conocidos.



## ADICIONES Y NOTAS



---

## ADICIONES Y NOTAS

---

### CAPÍTULO I

Entre los cuadros de autores españoles que se citan en la colección del Rey Carlos I de Rumanía, de los que ha dado cuenta la revista *L'Art et les Artistes* de 1906 (pág. 277), se habla de algún Antonio del Rincón, *Cristo bendiciendo á la Virgen*, que nos sería muy interesante conocer, para añadirlo á los que vamos sumando y que forman los materiales para el interesante estudio de éste y los demás autores del reinado de los Reyes Católicos.

### CAPÍTULO II

*The Connoisseur* de 1903 (pág. 247) publica un desconocido retrato de Antonio Moro, presentado en la Exposición de Utrech, obra maestra de este autor, que representa á un antepasado del Duque de Aumale, Barón de Hardenbrock. Figura de medio cuerpo, viste jubón negro que deja ver las mangas blancas del traje interior. Su auto-retrato del Museo di Offizi está firmado de este modo: *Ant Morus Philipi Hip Reg Pictor sua ipse depictus manu 1558*.

### CAPÍTULO III

Entre los ayudantes de Sánchez Coello se citan á Santos Pedriel, que le ayudó en el dorado y estofado del retablo del Espinar, y á Diego de Urbina, que también colaboró con él en la decoración de los arcos triunfales que se levantaron en Madrid á la entrada de D.<sup>na</sup> Ana de Austria, última mujer de Felipe II. De Urbina aparecen algunos cuadros en los libros de Entregas de El Escorial, tales como los números 45, *Cristo con la Cruz á cuestas, con Nuestra Señora y un sayón*, figuras de medio cuerpo (tabla); núm. 52, *Una pintura de la adoración de los Reyes, sobre tela de plata lisa, que tiene ocho pies de alto y diez y medio de ancho*; núm. 104, *Un retablo en lienzo, al óleo, de la Magdalena y Santa Marta*, figuras grandes solas; otro ídem íd. (núm. 105) de *San Eugenio y San Ildefonso*, y otro ídem íd. de *San Gregorio y San Ambrosio*. También acabó el *San Felipe y Santiago*, bosquejados por Navarrete el Mudo. Según Butrón y Carducho, es de su mano el de los *Santos Justo y Pastor*, también de El Escorial, aunque esté firmado por su maestro Sánchez Coello.

Lope, en el *Laurel de Apolo*, le dedica un elogio en verso, en que le llama *generoso Urbina*.

## CAPÍTULO IV

Sería de gran interés el transcribir íntegro lo referente á pinturas que figuran en el libro de Entregas de El Escorial, desde los años de 1566 al 1593. La descripción de los cuadros es tan completa y los antecedentes tan exactos, que proporcionan las notas más interesantes y fehacientes para su historia. Pero como su extensión sería muy grande, nos vamos á limitar á transcribir algunos asientos, á más de los apuntados en el texto, que se refieren á obras muy conocidas, pero que rectifican algunos generalizados conceptos sobre ellos, ó dan mayor interés á los mismos. Sirvan de ejemplo:

Núm. 30.—Un lienzo en que está pintada Santa Margarita, de mano de Tiziano, que tiene nueve pies de alto y siete y medio de ancho.

Núm. 33.—Una tabla grande en que está pintado Cristo nuestro Señor en la Cruz con Nuestra Señora y San Juan, de mano de Maese Rugier, que estaba en el bosque de Segovia, que tiene trece pies de alto y ocho de ancho. Estaba en la Cartuja de Bruselas.

Núm. 67.—Un retablo de la Adoración de los Reyes, con las figuras de Nuestra Señora y su hijo, y otras muchas figuras, con pilares y traspilares, friso, cornisa y architrabe, bordado todo sobre tela de plata, raso con torzales de oro y aljófara, con tres vasos para remate, con ramilletes en ellos de seda de diferentes colores, bordados los vasos al romano, con muchas frutas y flores, que hizo D.<sup>a</sup> Isabel Camps, que tiene cinco pies y tres cuartos de alto y cuatro pies y medio de ancho, con una cortina de tafetán.

Núm. 136.—Un cuadro de pintura al óleo sobre tabla antigua, de mano de Ticiano, de Nuestra Señora con el Niño Jesús, y Sanct Giorxe armado, y una santa de Venecia que está dando unas rosas al Niño Jesús, en su marco con guarnición de madera tallada, dorada y barnizada, con varilla dorada y cortina de tafetán verde; tiene de alto vara y cuarto y de ancho vara y dos tercios. (Núm. 236 del Museo del Prado), etc.

## CAPÍTULO V

En el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* del año 1904, pág. 55, nos dió á conocer el Sr. D. Pelayo Quintero la tasación de los cuadros á que nos referimos en el texto, en la pág. 47; en este documento se especifican las obras objeto de aquella tasación, debidos á Patricio y Eugenio Caxés, Vicencio Carducho, Francisco López, Juan de Soto, Francisco Carvajal y Julio César Senim, determinando hasta el último detalle y precios de cada una, lo que le da un gran interés al documento transcripto, que testifica tan cumplidamente de estos trabajos ejecutados en el Palacio del Pardo.

## CAPÍTULO VI

Sobre el memorial y gestiones para que Felipe III instituyera una Academia pública de pintura en la Corte, véase *El Arte en España*, tomo VI, pág. 168 y siguientes, en que se dan á conocer todos los pormenores de este asunto.

Parécenos de alguna oportunidad é interés dar cuenta en este lugar de la estan-

cia y episodios artísticos de aquel bendito varón llamado Fr. Juan Narduck, ó de la Miseria, oriundo del reino de Nápoles y aficionado al ejercicio del arte de la pintura, pero que siéndolo aún más á la vida contemplativa y eremítica se refugió en el Fardón de Córdoba.

Habiendo venido á la corte en compañía de su colega y paisano, el hermano Ambrosio Mariano, para tratar asuntos de la comunidad, impulsado por su amor á la pintura penetró en el estudio de Sánchez Coello, donde llegó á ser conocido por las personas reales y algunas otras grandes señoras de la corte.

D.<sup>a</sup> Leonor de Mascareñas, aya del príncipe D. Carlos, encargóle unos asuntos de devoción y lo llevó á su casa, adonde también concurría Santa Teresa de Jesús, gran amiga de D.<sup>a</sup> Leonor, y entonces se propuso y llevó á efecto el que retratase á la santa. Poco experto Fr. Juan aún en el ejercicio y destreza que requiere la ejecución del retrato, hubo de hacer sufrir paciente á la hermana Teresa de Jesús la quietud del modelo; pero no pudo reprimir ésta al fin su contrariedad, cuando apurando Fr. Juan su habilidad resultó el retrato tan poco aceptable que exclamó la santa: "¡Válgame Dios, fray Juan, y tanto tiempo me habéis tenido quieta para resultar después tan legañosa y tan feal,..."

Fr. Juan falleció en Madrid, de noventa años, en el de 1616.

## CAPÍTULO VII

Decíamos en el texto que la autoridad de Ceán nos hace admitir algunos retratos de Reyes del Greco, en el Palacio del Buen Retiro. No especifica cuáles fueran, pero ante el *San Fernando* (ó *San Luis*) que figura en el Museo del Louvre, no hace mucho tiempo por este centro adquirido, de procedencia española, nos ha asaltado la idea de que quizá éste fuera uno de los que nuestro primer biógrafo de los artistas vió en el palacio y consigna en su Diccionario.

Como técnica es este retrato un verdadero prodigio de impresión del natural, pero como imagen quizá pudiera ser una lamentable muestra de la extraña manera de revestir la majestad real que tuvieron algunos de nuestros artistas. Si en las colecciones regias abundaban imágenes como las que hemos aplicado á Arias, y ésta del Greco, bien pudieran calificarse de verdaderas series de caricaturas aquellas galerías. La *Gacette des Beaux Arts* publicó este retrato en su número del 1906, pág. 298.

También aparecen nuevos Grecos en la colección del Rey Carlos I de Rumanía.

## CAPÍTULO VIII

De estos *maestros realistas*, precursores de Velázquez, abundaban obras en el lastimosamente disperso Museo de la Trinidad, cuyo catálogo de 1865, redactado por el Sr. Cruzada Villaamil, debe consultarse para mayor información sobre cada uno de ellos; solamente de Francisco Camilo consigna 13 cuadros, y de todos los demás aumenta los ejemplares, muchos firmados y fechados.

De Pereda han llegado últimamente algunos más á nuestro conocimiento, pues en la revista *La Alhambra*, de 1900, pág. 156, nos describe el Sr. D. Joaquín Vilaplana, como existente en el Museo diocesano de Lérida, el retrato de *Agila, Rey godo*, catorce en España, de la serie de Palacio, del que dice que "es un cuadro de

primer orden, que compite en mérito con el *San Jerónimo* del Museo del Prado., (V. pág. 74). Ceán lo cita en su Diccionario.

Ultimamente hemos visto en poder del Sr. D. Fernando Villares Amor un cuadro de su mano firmado y fechado en 1664, representando *San Félix y la Virgen*.

En el testero de la escalera del palacio del marqués de Cerralbo se ve hoy el cuadro que Pereda pintó para la capilla que tenía el marqués de Lapilla en la iglesia de Santo Tomás, representando á *Santo Domingo in Soriano*, gran lienzo lleno de bellezas pictóricas, que le valió al hijo del artista una plaza de ujier de cámara y 2.000 ducados de guantes. Debió ser ésta una de sus últimas obras.

En la lista de los cuadros escogidos por Maella, Goya y Napoli, de orden del Rey José, para el *Museo Napoleónico*, figuran dos de Pereda, *San Guillermo* y otro de *San Agustín y Santa Mónica*.

## CAPÍTULO X

Nada substancial hemos hallado que modifique los conceptos sobre Velázquez emitidos, pero deseosos de llegar á la mayor exactitud, debemos decir, no obstante, que documentos posteriores al contrato de aprendizaje que publicamos, existen pruebas de que aún vivía su madre y que además era costumbre usada algunas veces en Andalucía de anteponer el apellido materno al paterno; pero todo ello no modifica en lo más mínimo el concepto que nos merece el contrato, pues aunque se ajuste á los corrientes de la época, ninguno hemos visto más duro y despiadado, sobre todo tratándose de padres de cierta alcurnia.

Respecto al retrato original de Quevedo por Velázquez, véase el interesante artículo de D. Manuel Mesonero Romanos *¿Cuál es el verdadero retrato de Quevedo?*, publicado en la *Revista Contemporánea* de 15 de Diciembre de 1898. Según las razones que aduce, el retrato debió pintarse antes del año de 1639, y ser el que en la actualidad posee el duque de Wellington en Londres, que reproduce por el fotograbado.

## CAPÍTULOS XII Y XIII

Posteriormente á la publicación del texto ha sido puesto á la venta en Londres un retrato de *Calabacillas*, por Velázquez, del que se ocupan y publican fotograbado algunas revistas inglesas de este año de 1907.

El retrato, que por su estilo y edad del retratado parece pertenecer á los primeros años de la estancia de su autor en la corte, acusa aún bastante inexperiencia, y casi puede considerarse la obra quizá menos feliz que salió de sus manos. Bien se nota en él que no pudo recibir enmienda posterior del maestro, lo que nos corrobora en la idea de que la gran maestría que ostentan la mayor parte de su producción es debida en mucho á los posteriores retoques con que conforme la iba adquiriendo los mejoraba, habiendo llegado á nosotros con ésta máxima expresión-estética.

Respecto al pretendido *Rolando* ú *Orlando muerto*, que fué adquirido hace años en el extranjero por de Velázquez, pero del que bien pronto se comenzó á dudar, véase lo que acerca de él publicó *El Arte en España*, tomo V, pág. 50.—La *Gazette de Beaux Arts* de Febrero de 1865 se ocupó de este cuadro, y el Sr. Cruzada Villaamil da cuenta de él en su inventario con el núm. 39.

## CAPÍTULO XIV

Muchos de los cuadros que figuran en la lista de los escogidos en 1810 para el Museo Napoleónico, pertenecen á estos autores contemporáneos de Velázquez. Los cuatro de Cabezalero de la capilla de la Orden Tercera; el del *Socorro de Valencia de Po*, por Juan de la Corte, algunos de Zurbarán, Alonso Cano, Mazo y otros, fueron reconocidos como ejemplares superiores para representar la escuela española, y gracias al tratado de París quedó sin efecto aquel despojo.

Por lo demás, Velázquez fué siempre amparador y generoso compañero de todos aquellos maestros. A él debieron muchos su introducción y auge en la corte, pues la venida de Zurbarán desde Sevilla fué á sus instancias, como había ocurrido con otros sus paisanos. En 1639 pedale al Marqués de las Torres, representante de las obras del Alcázar, doradores sevillanos para el dorado del salón grande, dirigiéndose entonces á Zurbarán con este objeto. La carta en que Zurbarán anunciaba la salida de los once doradores figura en el legajo de las cuentas del pagador Pedro Jerónimo Mancebo. (V. Catálogo Extenso del Museo del Prado; biografía de Zurbarán, página 646).

Por error de pluma se dice también en este capítulo que la cabeza de la Purísima de Ribera, en Santa Isabel, fué retocada por Carreño, en vez de decir por Coello.

## CAPÍTULO XV

Muy digno de mención, á más de los consignados en el texto, es también el pintor Alonso del Arco, del que quedan obras muy estimables de las muchas que ejecutó.

Nacido en Madrid en 1625, fué discípulo de Pereda (y por ser sordo era llamado el sordillo de Pereda), ejercitose en el arte de la pintura durante toda la mitad del siglo XVII con un estilo algo ecléctico, pero con mucha maestría y buen gusto en el colorido, empleando sus pinceles en variados géneros, acabando sus días en el último año del siglo en que floreció.

Ceán trae la larga lista de sus obras en lugares públicos, y de ellas la que más fácilmente puede estudiarse es el gran lienzo del altar mayor en la iglesia de las Niñas de Leganés con la *Presentación de la Virgen niña*.

El Sr. de Lázaro Galdeano posee un gran lienzo firmado y fechado por este autor que representa *La Anunciación de Nuestra Señora*; conocemos algunas otras obras suyas en poder de aficionados.

Aclara y explica mucho la composición del techo del Casón la descripción hecha por el actual director de este Museo, el Sr. Mélida, que dice así:

*„Descripción del techo pintado á fines del siglo XVII por el artista napolitano Lucas Jordán, en este que fué Salón de Recepciones del antiguo Real Palacio del Buen Retiro, restaurado, á la fundación del Museo en 1880, por D. Germán Hernández; (dimensiones de la bóveda por su base: 21,16 metros de longitud, 12,90 metros de anchura y 5 metros de elevación); asunto: Origen y triunfo en España de la Orden del Toisón.*

„En la base de la bóveda, por la parte que cae al Oriente, se descubre en el mar, protegida por Neptuno y Anftrite, la nave Argos, en la que fueron los héroes grie-

gos de que nos habla la fábula á la conquista del vellocino de oro. Al lado derecho se ve un peñón que figura ser la Cólquida, cuyo Rey Aetes, guardador del dicho vellocino ó piel del carnero maravilloso, aparece sujetado por Hércules, volviendo la vista hacia tan preciada joya, que el jefe de los expresados navegantes ó *argonautas*, Jason, vencedor del dragón Cadmo que la custodiaba y yace enroscado á la encima de que estaba colgada, entrega á Felipe *el Bueno*, Duque de Brabante y Borgoña, el cual la toma con la diestra mano, pronto á suspenderla del collar de la Orden, que coge con la izquierda y sostiene en los aires ninfas y amorcillos que rodean á un grupo, también aéreo, de matronas, cuyos mantos blasonados indican ser personificaciones de los antiguos Reinos de Castilla y León, Aragón, Sicilia, Granada, Austria, Artois, Borgoña, Alemania con Flandes y el Tirol, y Brabante, de quienes espreciado don el collar; y destacan sobre una nube, formando en conjunto el escudo vivo de la gran Monarquía de España, que llena el orbe, alumbrado por el Sol, dejando obscurecida al lado derecho á Latona ó la Luna, que oculta su débil fulgor bajo el manto de la noche y despide de su seno tenue lluvia de rocío, mientras por el lado izquierdo Palas rechaza á los Titanes, que pretendieron escalar el cielo y aquí representan á los enemigos de la Fe, para cuya defensa fué creada la Orden del Toisón, cayendo vencidos por el ímpetu de la espada que blande la diosa de la guerra y por los rayos del Omnipotente. El astro del día brilla bajo la Corona de España y entre dos ninfas, que ostentando respectivamente la diadema, signo de la realeza, y el olivo, símbolo de la paz, le señalan para hacer más elocuente la intención de que el artista quiso representar en toda esta parte, la principal de su composición, el poderío de España cuando "no se ponía el Sol en los dominios del César Carlos V.", que dejó estatuido en ella el gran Maestrazgo de la Orden. En la Corona asienta el globo celeste, con las constelaciones, la nave Argos, el águila, Casiopea, la copa, el triángulo, el cisne, la serpiente, la Osa mayor y la menor, Perseo, el toro, el delfín, el Pegaso, etc., y los signos del Zodíaco: Leo, Escorpio, Géminis, Aries, Virgo y Piscis. Encima del globo se descubre el Olimpo, destacando en medio de él y de los rayos que le alumbran, rodeado de querubines, á Júpiter con Juno, Mercurio, Neptuno, Plutón, Marte, Cupido, Baco y otros inmortales, sobre una nube que les sirve de trono. El omnipotente padre de los dioses tiene la vista fija en el águila, su atributo y emblema de su poderío, que se cierne en la altura, trayendo en el pico una corona de laurel para premiar al Duque de Brabante.

„A la parte de Poniente se levantan sobre la base de la bóveda las gradas del trono de la gran Monarquía de España, la cual, personificada en una matrona que empuña diferentes cetros, aparece sentada sobre el globo terrestre, teniendo al lado un geniecillo que lleva en las manos una cinta con el lema *Omnibus unus*, y á sus pies el manto y las coronas de los distintos reinos á que se extienden su dominios, defendidos por el león, junto al cual se agita furioso el monstruo de la Herejía, y al extremo izquierdo se ve al Error encadenado por una matrona que debe representar la Paz, apareciendo entre ambos victoriosa la bandera de Borgoña con las aspas de San Andrés. Al otro lado se muestran postrados sobre las dichas gradas reyes y príncipes infieles sometidos y prisioneros, apareciendo victoriosa al extremo del grupo la bandera de Ausón. Circundan en los aires á la Monarquía, formando, por decirlo así, su corona, las Virtudes, entre las cuales se destaca la Fama, pronta á

pregonar el triunfo de la Fe católica en España, teniendo por égida el Toisón de Oro.

„Por los costados, sobre las ventanas, completan la composición unos grupos de figuras simbólicas. Las del costado que cae al Norte, contando de derecha á izquierda, comienzan por la de Eolo, personificación aquí del viento favorable, acompañado de varias ninfas que representan las brisas, uno y otras impulsando á la Agricultura y la abundancia hacia España. A ésta se dirige también otro grupo formado por Minerva con su buho y otras aves, con Marte y Belona, á los que guía el furor bélico, pues tal nos parece representar el personaje con cabeza de león y con un látigo en la diestra, que va precedido de un grupo de ninfas y niños portadores de un yelmo y una espada, que recuerdan las preciadas armas de Aquiles. Al costado del Mediodía, siguiendo la sucesión de los grupos, de izquierda á derecha, se ve primero el de las cuatro partes del Mundo, entre las que figura como principal Europa, cuya frente se adorna con la cabeza del toro; aparece luego el Tiempo ó Saturno, protegiendo á las cuatro Estaciones; y delante, en un carro arrastrado por leones, se dirige triunfalmente á España la diosa Cibeles con la llave de la prosperidad llevando por conductor del carro á su sacerdote Cloreo y seguida de una ninfa que vuela para ceñirle la corona de torres. Junto á los ángulos de la bóveda hay cuatro figuras que representan las cuatro Edades de oro, plata, cobre y hierro.

„En los lunetos que hay entre las ventanas representó el autor á Apolo, según Palomino, y las nueve Musas. El Apolo fué sustituido en la restauración por el dios Pan, que se ve hacia el ángulo de la izquierda en el lado del Mediodía. A contar desde esa figura se suceden las de las Musas Erato, Terpsícore, Euterpe, Talía; y en el lado opuesto, contando también desde la izquierda, Clío, Melpómene, Polimnya, Caliope y Urania, todas con atributos y su nombre respectivo escrito al pie. En la arquitectura fingida que completa el decorado de la bóveda corre sobre los dichos lunetos una balaustrada, en la que apoyan varias figuras, y sirviendo de coronación á los mismos se alzan sobre ellos unas estatuas de sabios y filósofos antiguos, como Aristóteles, Platón, Sócrates, Arquímedes, etc.

„En resumen: Jordán, interpretando por lo heroico la protección divina, alcanzada por el esfuerzo de la Orden del Toisón, representó el triunfo de España dueña del mundo, señora de lo creado y favorecida de los elementos y de los bienes que sobre ella derrama el cielo.

## CAPÍTULO XVI

Completan mucho la ilustración de la estancia de la corte en Sevilla, en sus consecuencias artísticas, las noticias que tenemos respecto de Domingo Martínez, en gran manera apreciado por Rang y los caballeros de la Corte de Felipe V, hasta el punto de querer traerlo á Madrid é introducirlo en la Corte.

También tuvo mucha intervención en aquellos asuntos D. Juan José Navarro, Marqués de la Victoria, que de simple soldado llegó á ser Capitán general de la Real Armada.

Durante la estancia de la Corte en Sevilla, concurrió mucho al palacio de los Reyes, ante los cuales dibujó y pintó con mucha soltura varias veces, interviniendo en la compra y elección de los cuadros de Murillo que se trajo la Corte.

De éstos mucho pudiéramos quizá precisar al conocer el *Diario de los viajes de Felipe V*, que Ceán cita y que no hemos podido encontrar, cuya estampa-portada fué compuesta por Ardemans y grabada en París por el caballero Edelinck.

## CAPÍTULO XVII

En el Archivo Histórico Nacional existe un legajo (núm. 4.817 de Estado) que contiene los documentos por los que "D. Andrés de la Calleja informa con relación á las pinturas que ejecutó D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara de Su Majestad en el tiempo que estuvo á su real servicio," año de 1779.

En el mismo Archivo y sección de Estado, legajo núm. 4.824, se guardan muy curiosos documentos sobre los puntos siguientes:

— Carta de M. Juan Ranc (Sevilla, 10 de Febrero) suplicando el pago de tres años de sueldo que le adeudan. Dice que terminó los retratos del Príncipe y Princesa de Asturias y que va á terminar los de los Infantes é Infanta (año 1731).

— Cuenta de once cuadros presentados á S. M. por Mariano Nani (1790).

— Sobre copias de cuadros de la sacristía de la Catedral de Segovia para Sus Majestades, por Josef Baraton (1794).

— D. Francisco Agustín da gracias por habersele concedido los honores de pintor de Cámara, por la ejecución de dos cuadros—que no enumera (1796).

— Sobre adquisición por S. M. de un Divino Señor por Bouchardón (1799).

— Sobre adquisición por S. M. de un cuadro original del célebre pintor Francisco Ribalta, *La piedad*, de siete por cinco palmos (1804).

También en el mismo legajo se guarda un curioso expediente que comienza por solicitud firmada por Angel Gómez Marañón, pidiendo se le entreguen cuadros deteriorados, para por su procedimiento, de que es exclusivo poseedor en España, pasar las pinturas viejas á lienzos nuevos, que nos lo presenta como el introductor de este útil procedimiento entre nosotros; el documento, que es por cierto un primor caligráfico, de su propia mano, merece ser transcrito, y dice así:

"Excmo. Sr.:

„A mediados del mes pasado manifesté á la sabia penetración de V. E. las ventajas que ofrece el secreto del ciudadano Bartolomé Morcón, sobre trasladar las pinturas deterioradas de los más célebres autores, de un lienzo viejo á otro nuevo, evitando por esta operación la total ruina de los más curiosos monumentos que recuerdan y engrandecen las épocas y las ciencias, que á tanta costa se conservan en los Reales Palacios, en los particulares, y en las Catedrales, Parroquias y Conventos de la Península; y en vista de todo, se dignó V. E. anunciarme la sencilla y grata esperanza de que en este sitio se trataría de materia tan benéfica á las artes; en cuyo concepto espero de la característica justificación de V. E. y de su amor decidido á las ciencias y á todo lo útil, tendrá la clemencia de elevar á la noticia del Rey, que únicamente el deseo de contribuir al concepto que justamente se debe á los talentos de mis compatriotas, y el llenar los conatos de su Real Persona, estimularon mi aplicación á un prolijo y práctico examen hasta conseguir la evidente traslación de la pintura de un lienzo á otro, lisonjeándome por la sencillez del experimento á efectuarla con ventajas de perfección al célebre ciudadano Morcón, cuyo secreto es des-

conocido en la mayor parte de las Naciones cultas de Europa; y por lo mismo la Inglaterra, Alemania y otras se ven precisadas á enviar sus pinturas para transmitir las á las extrañas, de que se deduce lo conveniente que sería á cada una, respectivamente, tener en sus dominios sujetos que ejecutasen con tino este secreto. En la actualidad, *Señor Excmo.*, podemos gloriarnos de tener en nuestro territorio los mejores originales de pintura que se conocen y que sería muy oportuno y apacible un medio de conservarlos largos siglos; pues ya le hay también, y no así como quiera, sino real, efectivo y sólido, y nada más recto para la comprobación, que el espíritu de justicia y de benevolencia de S. M. y V. E. se digne resolver la prueba, que estoy pronto á realizar cuando se me mande.—San Lorenzo, 25 de Octubre de 1799. Excmo. Sr.—*Angel Gómez Marañón.*„

Después de varios trámites se le concedieron unos lienzos viejos y deteriorados para que ensayara su procedimiento, saliendo tan airoso de la empresa que logró se le confiriera la misión de restaurar otros muchos. No gustó esta determinación á Maella, y con este motivo se cruzaron varias comunicaciones, figurando entre ellas un dictamen firmado por Goya, en 1801, por el que deplora, no que forre los cuadros, sino que pase á restaurarlos, por lo que el Rey vino á acordar que cesara Marañón en su cometido.

Dice así:

“Excmo. Sr.: En cumplimiento de la R. O. que V. E. se ha servido comunicarme con fecha 30 de Diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que se halla encargado D. Angel Gómez Marañón, reconociendo los que ha pasado á lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestando las ventajas ó detrimentos que puedan padecer las pinturas por esta composición, examinado el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debo exponer á V. E. que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, vi y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

„No puedo ponderar á V. E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía. A continuación se me mostraron otros y todos igualmente deteriorados y corrompidos á los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen, y que aun los mismos autores reviviendo ahora no podrían retocarlas perfectamente á causa del tono y rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

„Por lo tocante á la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre á las

pinturas, aunque pregunté de cuáles se valía, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicación; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen y que, como todo lo que huele á secretos, es poco digno de aprecio.

„Tal es el dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre á mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de V. E., aprovechando esta oportunidad de ofrecerle mi respeto.

„Nuestro Señor guarde á V. E. muchos años.—Madrid, 2 de Enero de 1801.—Excmo. Sr.—*Francisco de Goya*.—Excmo. Sr. D. Pedro Cevallos.

## CAPÍTULO XVIII Y XIX

De la estancia de Goya en Roma se ha fantaseado tanto como de otros episodios de su vida artística. Quizá no fué ésta tan prolongada como se ha querido suponer, ni de tanto auge para el novel pintor que llegara hasta retratar al Papa. Los que tal afirman deben confundirse por algunas pretendidas copias que del celeberrimo *Inocencio X* por Velázquez debió de hacer, impresionado con la maestría de este cuadro, si no es que tuvo á su alcance alguna réplica existente en el palacio del Buen Retiro ó en otro sitio real.<sup>1</sup>

Entre las obras que hemos mencionado de Goya no hablamos de su *Cristo crucificado*, núm. 2.165 del Museo del Prado.

Aunque el Catálogo consigna que procede del Convento de San Francisco el Grande, es muy difícil determinar la época de su ejecución, pues si bien algunos autores lo llevan á los tiempos en que pintó el *San Bernardino de Sena* de la iglesia, difiere tanto por su estilo de lo que entonces ostentaba en sus obras, que no podemos concederle tal fecha, sino mucho más posterior; no hemos encontrado documentos ni datos ningunos referentes á este admirable pero no inspirado *Cristo* de Goya.

Respecto á su ausencia en compañía de la Duquesa de Alba, por error de pruebas aparece como de dos años, en vez de decir dos meses. En Enero de 1793 se le concedió licencia por Real orden para que pasara á Andalucía á reponer su salud, y en Abril del propio año se quejaban Stuik y Vandergoten de que no quería Goya pintar más cartones para los tapices de Santa Bárbara. Entonces recibió el nombramiento para ello D. Zacarías González Velázquez.

En ninguno de los Catálogos de obras de Goya figura el bellissimo retrato de *Doña Joaquina Téllez Girón, Marquesa de Santa Cruz, por Goya, 1805*, que posee su descendiente el Excmo. Sr. Marqués de Pie de Concha, de cuerpo entero, reclinada en un diván y con una guitarra de forma de lira en la mano.

La ejecución de los *Caprichos* valió á Goya, además de su adquisición por la Calcografía Nacional, una pensión de 12.000 reales para su hijo Francisco Javier, "para que viajando en países extranjeros é instruyéndose en la pintura, pueda distinguirse como su abuelo materno y su padre". Nada sabemos de los aprovechamientos artísticos de Javier Goya, ni de la suerte de sus numerosos hermanos admitidos por algunos biógrafos del gran artista, quizá no todos habidos en su mujer Josefa Bayeu.

El catálogo ó inventario de los cuadros del Príncipe de la Paz puede verse, en

efecto, como indica el Sr. Madrazo en su *Viaje* (pág. 278), en el Archivo de la Academia de San Fernando. En legajo especial consta el *Inventario de los cuadros y demás efectos que existen en la casa de D. Manuel Godoy, perteneciente á las Bellas Artes*, y que arroja un total de 286 objetos, en su mayor parte cuadros.

Entre ellos figuran como de Velázquez los números 32 y 163; el primero "representa Cristo muerto en la Cruz; autor, original de Velázquez,, y que es el tan citado de San Plácido, adquirido de las monjas, según parece, por el Infante D. Luis,, padre de la Condesa de Chinchón, por lo que figuraba en la casa de su marido; y el otro, "de 6 pies de alto por 3 y 12 dedos de ancho, representando un viejo con un palo en la mano y una zorra á los pies,,.

De Goya aparecen los números 8, 11, 15, 83, 122, 128 y 145, siendo el núm. 122 en el que se consigna la existencia de "dos cuadros de 5 pies y 4 dedos de alto por 6 pies y 10 dedos de ancho, representa una Venus desnuda sobre el lecho, autor Francisco Goya: la una vestida., (Parece haber error en las primeras medidas).

El resto del inventario es muy curioso, pues en él figuran obras de Esteve, Carnicero y demás pintores contemporáneos de Godoy, á los que sin duda favorecía.

Otras curiosas relaciones obran en el mismo legajo, por las que pueden seguirse la historia de muchos de aquellos lienzos.

## CAPÍTULO XX

Aún merecen no ser omitidos algunos otros datos y memorias sobre estos autores contemporáneos de Goya, que más interesan cuanto más se estudian, y sobre los que por inverosímil caso escasean acerca de ellos las noticias.

De Ascensio Juliá posee el Sr. Boix dos curiosos grabados por él compuestos, con los epígrafes el uno de *El heroico Marqués de la Romana saca de la esclavitud á la desolada Galicia y le infunde nuevo ser*; y el otro alusivo á la guerra de la Independencia, con el lema:

Allá va estocada,  
por el Hércules Britano,  
al padre de la torada,

que debemos considerar como la primera caricatura política de nuestra época.

De Rivelles tenemos el dato de haber sido uno de los primeros litógrafos en España, ejercitando este procedimiento en el Depósito del Ministerio de la Guerra, en el que prestó sus servicios.

Además, son muy dignos de mención: Gregorio Ferro, de Galicia (1742-1812), discípulo de un benedictino de Santiago y de Corrado en Madrid. Acompañó á Ponz en sus viajes, llegando á ser Director general de la Academia en 1804.

De él es el cuadro de *San Bernardo y San Benito adorando al Santísimo*, en las monjas del Sacramento. *La Sacra Familia* en un patio bajo un emparrado en San Francisco el Grande, que representa una dirección nueva al tratar los asuntos religiosos; citándose además un *San Sebastián* y una copia del Crucifijo de Velázquez en la Academia.

Dibujó también el retrato de Cervantes y varias láminas para el *Quijote* de 1780 y el retrato de Fr. Sebastián de Jesús, que grabó Carmona.

Aunque hemos citado á D. Ramón Bayeu, hermano y discípulo de D. Francisco, en cuyas obras le ayudó, no hemos consignado las que por cuenta propia ejecutó en la corte, tales como el *San Miguel* del altar mayor de la capilla de Palacio; *San Fernando manifestando la Virgen del Pilar á San Carlos y San Luis*, de la Escuela Pfa de Avapiés, distinguiéndose también como grabador al agua fuerte de asuntos de su hermano. Fué pintor del Rey, y falleció en Aranjuez en 1.º de Mayo de 1793.

D. Zacarías González Velázquez (1763-1834) (hijo de D. Antonio), es el último de la numerosa familia de pintores de este apellido. Fué también un aplicado artista, que dejó muestras de sus buenos talentos para el género decorativo al temple y fresco en la casita del Labrador de Aranjuez y otros sitios públicos.

Fué nombrado pintor de la Fábrica de Tapices á la muerte de Bayeu, en 1793, cuando Goya se negó á pintar más cartones, y habiendo llegado á ser Académico de San Fernando, dejó en la Academia el retrato de su padre, que había sido Director de la misma.

Pudiéramos completar este trabajo dedicando especial atención á las pintoras que también se han ejercitado en el arte, pero á más de algunas enunciadas remitimos al lector al trabajo del Sr. Parada y Santín, que muy recientemente ha indagado sobre este punto, devolviendo á la historia muchos nombres de eminentes pintoras.

Complemento, á nuestro entender precioso, de todo lo dicho sería un estudio de los dibujos originales de los maestros consignados, pero esto requeriría por sí solo un tratado especial.

Es ya muy numerosa é importantísima la colección que de ellos posee la Biblioteca Nacional, adonde se encuentran verdaderas obras maestras é inspiraciones admirables de aquellos autores, y de tal riqueza se puede juzgar por el catálogo que de ellos publica al presente, y ya casi al concluir, el Sr. Barcia y Pabón, jefe de tal departamento, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.



## ÍNDICE ALFABÉTICO POR APELLIDOS

de los autores citados en esta obra, con las páginas en que más especialmente se mencionan.

|                                   | Págs.     |                                  | Págs.       |
|-----------------------------------|-----------|----------------------------------|-------------|
| Agiar (Tomás).....                | 132       | Carreño (Juan).....              | 148         |
| Agüero (Benito M. de).....        | 146       | Carvajal (Luis de).....          | 35 y 64     |
| Aguirre (D. José M.).....         | 202       | Castello Bergamasco (Juan B.)... | 31          |
| Alfaro (Los).....                 | 132       | Castello (Fabricio).....         | 38          |
| Anguisciola (Sofronisva).....     | 24        | Castello (Félix).....            | 58          |
| Antolínez (Los).....              | 159       | Castillo (D. José del).....      | 201         |
| Arco (Alonso del).....            | 245       | Castrejón (Antonio de).....      | 163         |
| Ardemans (D. Teodoro).....        | 176       | Castro (Manuel).....             | 174         |
| Arellano (Juan A.).....           | 163       | Caxes (Eugenio).....             | 52          |
| Arias Fernández (Antonio).....    | 66        | Caxes (Patricio).....            | 31          |
| Arroyo (Diego de).....            | 20        | Cerezo (Mateo).....              | 152         |
| Austria (D. Juan de).....         | 157       | Cieza (José).....                | 174         |
| Ayck (Van).....                   | 86        | Cincinnati (Rómulo).....         | 31 y 35     |
| Barco (Alonso del).....           | 163       | Coello (Claudio).....            | 164         |
| Bayeu (D. Francisco).....         | 200       | Coello (Alonso Sánchez)..        | 19, 26 y 35 |
| Bayeu (D. Ramón).....             | 252       | Colona (Miguel Angel).....       | 138         |
| Becerra (Gaspar).....             | 25        | Collantes (Francisco).....       | 58          |
| Benavides (D. Vicente).....       | 173       | Corrado (Giacinto).....          | 187         |
| Bergamasco (v. Castelló).....     | 31        | Correa.....                      | 16          |
| Brambila (Fernando).....          | 236       | Corte (Gabriel de la).....       | 163         |
| Burgos Mantilla (Francisco).....  | 131       | Corte (Juan de la).....          | 132         |
| Cabezalero (Juan M.).....         | 151       | Cossier (Juan).....              | 86          |
| Calderón de la Barca (Vicente)... | 233       | Coxie (Miguel).....              | 20 y 23     |
| Calleja (D. Andrés).....          | 183 y 202 | Cruz (Manuel de la).....         | 237         |
| Camarón y Meliá (D. José J.)..... | 237       | Cruz (Miguel de la).....         | 134         |
| Camilo (Francisco).....           | 68        | Cuevas (Eugenio de las).....     | 147         |
| Cangiasi (Luca).....              | 35        | Cuevas (Pedro).....              | 48          |
| Cano (Alonso).....                | 69        | Delgado (Juan).....              | 185         |
| Cano de Arévalo (Juan).....       | 173       | Diereix (P. Adriano).....        | 147         |
| Cantoni (Caterina).....           | 29        | Donoso (D. José).....            | 166         |
| Carduci (Bartolomé).....          | 38        | Enguidanos (v. López).....       | 236         |
| Carducho (Vicencio).....          | 53        | Escalante (v. Frías).....        | 157         |
| Carnicero (Antonio).....          | 237       | Esteve (D. Agustín).....         | 234         |

|                                       | Págs.     |                                              | Págs.          |
|---------------------------------------|-----------|----------------------------------------------|----------------|
| Ezquerria (Jerónimo A.).....          | 183       | Lotti (Cosme).....                           | 146            |
| Fernández (Francisco).....            | 58        | Luqueto (v. Cangiasi).....                   | 35             |
| Fernández (Luis).....                 | 58        | Maella (D. Mariano Salvador)....             | 201            |
| Fernández (Luis).....                 | 201       | Maino (Fr. Juan B.).....                     | 52             |
| Fernández de Laredo (Juan).....       | 162       | Mantuano (Dionisio).....                     | 146            |
| Fernández Navarrete (Juan).....       | 34        | Mazo (Juan B.).....                          | 129            |
| Ferro (Gregorio).....                 | 251       | Menéndez (Francisco A.).....                 | 184            |
| Frías Escalante (Juan A.).....        | 157       | Menéndez (Luis).....                         | 189            |
| Gálvez (Juan).....                    | 235       | Menéndez (Miguel).....                       | 184            |
| Gallardo (Mateo).....                 | 146       | Mengs (Rafael Antonio).....                  | 194            |
| García (Bernabé).....                 | 183       | Mengs (D. <sup>a</sup> Ana).....             | 202            |
| García Hidalgo (D. José).....         | 154       | Mesa (Alonso de).....                        | 147            |
| García de Miranda (D. José).....      | 183       | Miseria (Fr. Juan de la).....                | 243            |
| García Salmerón (Cristóbal).....      | 147       | Mitelli (Miguel).....                        | 138            |
| Gómez (Jacinto).....                  | 235       | Montalvo (Bartolomé).....                    | 237            |
| González (Bartolomé).....             | 49        | Montero de Rojas (Juan).....                 | 147            |
| González de la Vega (D. Diego)...     | 173       | Mora (Jerónimo).....                         | 46             |
| González Ruiz (Antonio).....          | 184       | Moro ó Mor (Antonio).....                    | 17 y 43        |
| González Velázquez (Los).....         | 189       | Murillo (Bartolomé E.).....                  | 136            |
| González Velázquez (D. Zacarías). 252 |           | Muñoz (Sebastián).....                       | 173            |
| Granelo (Nicolás).....                | 38        | Nardi (Angelo).....                          | 134            |
| Greco (v. Teotocopuli).....           | 59 y 243  | Navarrete (v. Fernández Nava-<br>rrete)..... | 34             |
| Goya (D. Francisco).....              | 203       | Obregón (Pedro).....                         | 58             |
| Guevara (D. Felipe de).....           | 21        | Ortega (Francisco de).....                   | 185            |
| Gutiérrez (Francisco).....            | 146       | Palacios (Francisco).....                    | 146            |
| Guzmán (Pedro).....                   | 46        | Palomino (Antonio)....                       | 165, 176 y 180 |
| Herrera Barnuevo (D. Sebastián). 135  |           | Pantoja de la Cruz (Juan). 29, 40 y          | 49             |
| Herrera (el Mozo).....                | 158       | Pareja (Juan de).....                        | 130            |
| Hidalgo (v. García).....              | 154       | Paret y Alcázar (Luis).....                  | 235            |
| Houasse (Los).....                    | 178       | Pedriel (Santos).....                        | 241            |
| Jauregui (D. Juan).....               | 51        | Pereda (Antonio).....                        | 73 y 243       |
| Jordán (Lucas).....                   | 167 y 245 | Pérez (Bartolomé).....                       | 163            |
| Juliá (Ascensio).....                 | 233       | Polo (Diego).....                            | 147            |
| Labaña (D. Tomás).....                | 134       | Prado (Blas del).....                        | 30             |
| Lanchares (Antonio).....              | 58        | Procaccini (Andrés).....                     | 177            |
| Ledesma (José).....                   | 173       | Fuga (Antonio).....                          | 132            |
| Leonardo (José).....                  | 68        | Pupiler (Antonio).....                       | 24             |
| Leonardoni (D. Francisco).....        | 178       | Quelin (Erasmus).....                        | 86             |
| Leyto (Andrés).....                   | 164       | Ranc (D. Juan).....                          | 179            |
| Liaño (Felipe de).....                | 50        | Reyn (Van).....                              | 86             |
| Licalde (Juan de).....                | 146       | Ribera (José de).....                        | 138            |
| López (Francisco).....                | 46        |                                              |                |
| López Enguidanos (José).....          | 236       |                                              |                |

|                                      | <u>Págs.</u> |                                    | <u>Págs.</u> |
|--------------------------------------|--------------|------------------------------------|--------------|
| Rincón (Antonio del).....            | 13 y 241     | Tiépolo (Domenico).....            | 193          |
| Rivelles y Helip (D. José).....      | 234          | Tobar (Alonso Miguel de).....      | 181          |
| Rizi (Francisco).....                | 155          | Toledo (El capitán Juan de).....   | 147          |
| Rizi (Fr. Juan).....                 | 72           | Torres (Matías).....               | 162          |
| Rodríguez de Rivera (D. Isidoro)..   | 185          | Traverse (Mr. Charles Francisco).  | 202          |
| Rodríguez de Miranda (D. Pedro).     | 189          |                                    |              |
| Roelas (Juan de las).....            | 65           | Urbina (Diego de).....             | 241          |
| Rojas (v. Montero).....              | 147          |                                    |              |
| Román (Bartolomé).....               | 58           | Valdés Leal (Juan).....            | 161          |
| Rómulo (Diego de).....               | 58           | Valpuesta (El Lic. Pedro de).....  | 58           |
| Rubens (Pedro P.).....               | 76           | Vanderhamen (Juan).....            | 58           |
| Ruiz González (D. Pedro).....        | 173          | Vankesel (Juan).....               | 174          |
| Ruiz de la Iglesia (Frco. Ignacio).. | 173          | Vanloo (Luis Michel)..             | 183          |
|                                      |              | Velázquez (D. Diego de Silva) 89 y | 244          |
| Sánchez Coello (Alonso). 19, 26 y    | 35           | Vermeyen (Juan Cornelio).....      | 20           |
| Semán (Juan B.).....                 | 46           | Vidal (Pedro Antonio).....         | 51           |
| Solís (D. Francisco de).....         | 146          | Villafranca (Pedro de).....        | 147          |
| Soto (Juan de).....                  | 46           | Villandrando (Rodrigo de).....     | 50           |
| Soto (Lorenzo).....                  | 173          | Villoldo (Juan).....               | 21           |
|                                      |              |                                    |              |
| Tavarón (Lázaro).....                | 38           | Ximenez Donoso (José).....         | 166          |
| Tibaldi (Peregrino). .....           | 37           |                                    |              |
| Teotocopuli (v. Greco).....          | 59           | Zeitum (Miguel).....               | 15           |
| Tiépolo (Juan B.).....               | 191          | Zucaro (Federico).....             | 36           |
|                                      |              | Zurbarán (Francisco).....          | 136 y 247    |





## Ilustraciones intercaladas en el texto.

|                                                                                | <u>Páginas.</u> |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Vista del antiguo Palacio Real de Madrid.....                                  | 3               |
| La Misa de San Gregorio, por A. del Rincón.....                                | 14              |
| Retrato de Doña Juana la Loca, atribuido á M. Zeitung.....                     | 15              |
| Tránsito de la Virgen, por Correa.....                                         | 16              |
| Retrato del Archiduque Maximiliano, por A. Moro.....                           | 18              |
| Idem de D. <sup>a</sup> María Tudor, por ídem íd.....                          | 18              |
| Idem de Barbalunga, por él mismo.....                                          | 20              |
| Cabeza de Pejeron, por A. Moro. ....                                           | 22              |
| La Magdalena, por Gaspar Becerra.....                                          | 25              |
| La Flagelación, por ídem íd?.....                                              | 26              |
| Retrato del Príncipe D. Carlos, por A. Sánchez Coello.....                     | 27              |
| Idem de una joven, por ídem íd.....                                            | 27              |
| Los desposorios de Santa Catalina, por ídem íd.....                            | 28              |
| Retrato de la Emperatriz D. <sup>a</sup> María, por J. Pantoja de la Cruz..... | 30              |
| Idem de una joven, Catalina Cantoni... ..                                      | 31              |
| Idem de D. <sup>a</sup> Ana de Austria, de A. Sánchez Coello.....              | 32              |
| Vista de El Escorial (cabecera).....                                           | 33              |
| Biblioteca de El Escorial (interior).....                                      | 37              |
| Sepulcro de Carlos V (iglesia de El Escorial).....                             | 40              |
| Felipe IV, Príncipe, por F. de Liaño.....                                      | 50              |
| Retrato de caballero, por Rodrigo de Villandrando.....                         | 50              |
| Idem de íd., por Fr. Juan B. Maino.....                                        | 54              |
| Visión de Ezequiel, por Francisco Collantes.....                               | 57              |
| Bautismo de Cristo, por el Greco.....                                          | 62              |
| Retrato, por ídem.....                                                         | 63              |
| Idem de Palavicino, por ídem.....                                              | 64              |
| La moneda del César, por A. Arias Fernández.....                               | 66              |
| Toma de Acqui, por José Leonardo.....                                          | 67              |
| Jesucristo muerto sostenido por un ángel, por A. Cano.....                     | 70              |
| Retrato de D. Tiburcio de Redín, por F. J. Rici.....                           | 73              |
| San Jerónimo, por Pereda.....                                                  | 74              |
| Diana Cazadora, por Rubens.....                                                | 76              |
| Torre de la Parada.....                                                        | 78              |
| Apolo y Jacinto, por Rubens.....                                               | 80              |
| Angeles ahuyentando á las arpías, por ídem.....                                | 81              |
| Deucalión y Pirra, por ídem.....                                               | 82              |
| Vertumio y Pomona, por ídem.....                                               | 83              |
| Atlante sosteniendo el mundo, por ídem.....                                    | 84              |
| Promoteo, por ídem.....                                                        | 85              |
| Los Borrachos (fragmento), por Velázquez.....                                  | 89              |
| Retrato de D. <sup>a</sup> Juana Pacheco, por ídem.....                        | 93              |

|                                                                  | Páginas. |
|------------------------------------------------------------------|----------|
| Vista de Zaragoza (fragmento), por Velázquez.....                | 100      |
| Perro del Infante D. Fernando (fragmento), por ídem.....         | 101      |
| Retrato de Felipe IV, por ídem.....                              | 104      |
| Idem del Príncipe Baltasar Carlos, por ídem.....                 | 104      |
| Grupo de cabezas de Las Lanzas (fragmento), por ídem.....        | 114      |
| Mercurio y Argos, por ídem.....                                  | 115      |
| Trozo principal de <i>Las Meninas</i> , por ídem.....            | 119      |
| Retrato de Alonso Cano, por ídem.....                            | 121      |
| San Antonio y San Pablo, por ídem.....                           | 125      |
| Detalle de la coronación de la Virgen, por ídem.....             | 128      |
| Vocación de San Mateo, por Pareja.....                           | 131      |
| San Francisco de Asís, por Zurbarán.....                         | 135      |
| Las hilanderas, por Velázquez.....                               | 147      |
| Retrato de Carlos II, niño, por Carreño.....                     | 150      |
| Retrato de la Reina madre de Carlos II, por ídem.....            | 151      |
| La Adoración de los Reyes, por Francisco Rizi.....               | 154      |
| La Presentación del Niño, por ídem íd.....                       | 155      |
| Niño Jesús y San Juan, por Escalante..                           | 158      |
| Extasis de la Magdalena, por J. Antolínez.....                   | 159      |
| Florero, por Bartolomé Pérez.....                                | 162      |
| Idem, por ídem íd.....                                           | 163      |
| Carlos II adorando la Sagrada Forma, por Claudio Coello.....     | 166      |
| Asunto místico, por ídem íd.....                                 | 167      |
| La derrota de Sissara, por L. Jordán.....                        | 174      |
| Paisaje (cabecera).....                                          | 175      |
| La Reina Doña Luisa de Saboya, Leonardoni?.....                  | 178      |
| Retrato de Luis I.....                                           | 179      |
| Vista del Canal de Manzanares, por Bayeu.....                    | 186      |
| Nacimiento del sol, por Corrado.....                             | 187      |
| Bodegón, por L. Menéndez.....                                    | 190      |
| Idem, por ídem ídem.....                                         | 190      |
| La Eucaristía, por J. B. Tiépolo.....                            | 191      |
| La Adoración del huerto, por D. Tiépolo.....                     | 193      |
| Retrato de la Reina María Carolina, por Mengs.....               | 197      |
| La Marquesa de Llano, por ídem.....                              | 200      |
| La pradera de San Isidro, por Goya.....                          | 203      |
| La Cometa, por ídem.....                                         | 206      |
| La Vendimia, por ídem.....                                       | 207      |
| Busto de la Duquesa de Benavente, por ídem.....                  | 211      |
| Retrato de D. Francisco Bayeu, por ídem.....                     | 214      |
| Idem del General Urrutia, por ídem.....                          | 215      |
| Idem del Infante D. Carlos M. <sup>a</sup> Isidro, por ídem..... | 218      |
| La maja vestida, por ídem.....                                   | 219      |
| Retrato de la Feliciana, por ídem.....                           | 222      |
| Idem del torero Costillares, por ídem.....                       | 225      |
| Idem de D. Juan B. de Muguero, por ídem.....                     | 229      |
| Estudio de aves, por ídem.....                                   | 232      |



## PLANTILLA PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

---

### PORTADA.

|                                                          |                    |     |
|----------------------------------------------------------|--------------------|-----|
| Arca de San Isidro.....                                  | Frente á la página | 12  |
| Felipe II, por A. Moro.....                              | " "                | 18  |
| La Duquesa de Béjar, por A. Sánchez Coello.....          | " "                | 28  |
| Felipe II, por Pantoja.....                              | " "                | 40  |
| D. Fernando Girón, por E. Caxes.....                     | " "                | 52  |
| La Purísima Concepción, por A. Cano.....                 | " "                | 70  |
| El sueño de la vida, por Pereda.....                     | " "                | 74  |
| D. Diego de Corral, por Velázquez.....                   | " "                | 106 |
| El Príncipe Baltasar Carlos, por ídem.....               | " "                | 108 |
| Las Lanzas, por ídem.....                                | " "                | 114 |
| Las Meninas, por ídem.....                               | " "                | 120 |
| La Asunción, por Meteo Cerezo.....                       | " "                | 152 |
| Auto de fe, por Rizi.....                                | " "                | 156 |
| Florero, por Arellano.....                               | " "                | 162 |
| Techo del Casón, por Lucas Jordán.....                   | " "                | 168 |
| Coronación de San Cayetano, por Corrado.....             | " "                | 188 |
| La Anunciación, por Tiépolo.....                         | " "                | 190 |
| Techo del salón del trono, por Tiépolo.....              | " "                | 192 |
| Retratos de dos Infantes, por Mengs.....                 | " "                | 198 |
| La familia de Carlos IV, por Goya.....                   | " "                | 216 |
| Retrato de D. Carlos Gutiérrez de los Ríos, por Goya.... | " "                | 222 |
| Ídem de Jovellanos, por ídem.....                        | " "                | 223 |
| Ídem del nieto de Goya, por ídem.....                    | " "                | 226 |

## ERRATAS Y ENMIENDAS

| PÁG.    | LÍNEA      | DICE                                                                                                                 | LÉASE                           |
|---------|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| 17      | 8          | Menling                                                                                                              | Memling                         |
| 22      | 12         | (En algunos ejemplares):<br>Perejón                                                                                  | Pejerón                         |
| 24      | 46         | (En la nota): <i>bibliográfica</i>                                                                                   | <i>biográfica</i>               |
| 34      | 35         | que no lo vemos                                                                                                      | á quien no vemos                |
| 39      | 9          | Piambo                                                                                                               | Piombo                          |
| 45      | 1          | <i>Los pintores de El Pardo</i>                                                                                      | <i>Las pinturas de El Pardo</i> |
| 49 á 57 | 1          | <i>Los pintores de El Pardo</i>                                                                                      | <i>Período de transición</i>    |
| 86      | 21         | el tocó                                                                                                              | le tocó                         |
| 117     | 16         | <i>gentlemant</i>                                                                                                    | <i>gentleman</i>                |
| 121     | 28         | del doctor de Hipona                                                                                                 | del doctor de Panonia           |
| 138     | 7, 22 y 33 | Rivera                                                                                                               | Ribera                          |
| 138     | 32         | Carreño                                                                                                              | Coello                          |
| 155     | 20         | Calona                                                                                                               | Colona                          |
| 177     | 14         | En algunos ejemplares apa-<br>recen incorrectos los nom-<br>bres de autores franceses;<br>en otros están enmendados. |                                 |
| 184     | 4          | de por él                                                                                                            | por de él                       |
| 196     | 35         | La Marquesa de Llanos                                                                                                | La Marquesa de Llano            |
| 213     | 5          | cerca de dos años                                                                                                    | cerca de dos meses              |
| 224     | 15         | en pintar                                                                                                            | en grabar                       |
| 232     | 9          | <i>annes</i>                                                                                                         | <i>années</i>                   |
| 241     | 11         | Utrech                                                                                                               | Utrecht                         |
| 243     | 22         | del Greco                                                                                                            | por el Greco                    |

# INDICE GENERAL

|                                                    | <u>Páginas.</u> |
|----------------------------------------------------|-----------------|
| PROEMIO.....                                       | 3               |
| I.—Ejemplares primitivos.....                      | 11              |
| II.—Los Renacientes.....                           | 16              |
| III.—Los pintores de Felipe II.....                | 23              |
| IV.—Los pintores de El Escorial.....               | 33              |
| V.—Las pinturas de El Pardo.....                   | 43              |
| VI.—Período de transición.....                     | 48              |
| VII.—El Greco en Madrid.....                       | 59              |
| VIII.—Los maestros realistas.....                  | 65              |
| IX.—Rubens en España.....                          | 76              |
| X-XIII.—Velázquez.....                             | 89              |
| XIV.—Discípulos y contemporáneos de Velázquez..... | 129             |
| XV.—Últimos maestros del siglo XVII.....           | 148             |
| XVI.—Casa de Borbón.....                           | 175             |
| XVII.—Maestros del siglo XVIII.....                | 186             |
| XVIII y XIX.—Goya (siglos XVIII y XIX).....        | 203             |
| XX.—Discípulos y contemporáneos de Goya.....       | 233             |
| Adiciones y notas.....                             | 240             |
| Índice alfabético de autores.....                  | 253             |
| Ilustraciones intercaladas en el texto.....        | 257             |
| Plantilla para la colocación de las láminas.....   | 259             |
| Fe de erratas.....                                 | 260             |

*Se acabó de imprimir esta obra de **La Pintura en Madrid,**  
por D. Narciso Sentenach, á expensas del "Boletín de la  
Sociedad Española de Excursiones,, en la Nueva  
Imprenta de San Francisco de Sales, calle  
de la Bola, número 8, ilustrada con  
fototipias de los Señores Hauser  
y Menet, calle de la Ba-  
llestá, número 30, en  
Madrid, mes de  
Junio de  
1907.*

# BOLETIN

DE LA

## Sociedad Española de Excursiones.

---

DIRECTOR:

D. ENRIQUE SERRANO FATIGATI

PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD

POZAS, 17

ADMINISTRADORES:

SRES. HAUSER Y MENET

---

Administración: Ballesta, 30.—Madrid.

Este BOLETÍN, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al mes. Toda la correspondencia relacionada con la redacción del BOLETÍN debe dirigirse á nombre de D. Enrique Serrano Fatigati, encargado de la dirección desde 1.º de Enero de 1900, y la de índole administrativa al de sus Administradores.

Los adheridos á la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETÍN, por el que abonarán **una peseta** al mes, que se satisface al recibir la publicación. Las adhesiones de nuevos socios deben entenderse á partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones dirigirse á D. Enrique Serrano Fatigati, Pozas, 17.

REVISTA

# Sociedad Española de Excursionistas

DE FERIA Y EXCURSIONES

SEMANAL Y MENSUAL

NUMERO 10 - 1900

El presente número de la Revista de la Sociedad Española de Excursionistas, dedicado a la excursión por el interior de España, contiene una serie de interesantes artículos que describen y recomiendan algunas de las zonas más bellas y desconocidas de nuestro país. Entre ellas se mencionan las montañas de Guadarrama, Sierra de Guadalupe y Sierra de Guadalete, así como las zonas de Sierra de Guadalupe y Sierra de Guadalete. Los artículos están acompañados de fotografías que muestran la belleza de estos lugares y sirven como guía para los excursionistas que deseen visitarlos. Además, se incluye un índice de los artículos y una lista de los excursionistas que han colaborado en este número. La Revista de la Sociedad Española de Excursionistas es una publicación que ofrece información valiosa para los amantes de la naturaleza y el turismo en España.









EN SENTINACHT

Y GABANAS

LA  
PINTURA  
EN  
MADRID

SS-D  
513