

X

REVISTA CRÍTICA

HISPANO-AMERICANA

AÑO II (1916).—TOMO II.—NÚM. 2.º

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

DE RIBALTA, PADRE, FUÉ EN CASTILLA

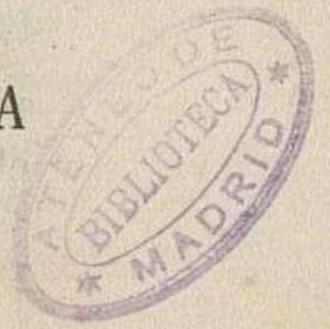
(*Conclusión*)

II

**La necesaria confirmación de
la tesis.**

En la lucha de la inteligencia por la verdad desconocida, como lucha que es al fin, se revelan las mismas o parecidas leyes de la realidad viva, de esas que los guerreros sistematizan llamándolas «Estrategia». Y en la estrategia, al ataque frontal parece que es bueno se acompañe un ataque envolvente; sin él el adversario escapa inmune a la persecución. Es que no basta, en la investigación científica, dar con la verdad, descubrirla y formularla; es preciso comprobarla, para poder imponerla a todos por el convencimiento, para persuadirles, para hacerla evidente.

Que Ribalta había pintado en Madrid era, desde 1911, para mí una verdad; verdad de prueba extensa, y verdad, a la vez, preñada de explicaciones de cosas que veía yo confusas y vi claras cuando el dato concreto y externo me la reveló. Pero pensaba que para muchos el dato no era sino un hecho demasiado concreto: que Ribalta estuvo y que pintó un cuadro en Madrid en 1582, y que la preñez de las tales explicaciones podría dar lugar a que mis lectores creyesen que no eran sino ideas ocasionadas en mí por el dato, en vez de



haber sido, más o menos definidas, elaboración anterior a la adquisición del mismo.

Por eso comprenderá el lector mi honda emoción al hallar en el pasado estío, en Algemés, en obra firmada por Ribalta, avanzada en la labor del artista, y además obra plenamente documentada como suya, la prueba total, absoluta, palpable, tangible para el reacio más porfiado, de que el fundador de la escuela valenciana se había formado artista en el arte castellano del Escorial, y había aquilatado el suyo imitando cuadros italianos, en su tiempo ya existentes en El Escorial.

Porque no era solamente esclarecer la biografía y monografía artística de Ribalta; era, además, estrechar el árbol genealógico de la cultura y el arte patrios; era, por añadidura, demostrar la eterna posibilidad de que, sembrando a granel fermentos de cultura, como Felipe II en El Escorial, renazca la semilla donde menos el sembrador lo pudiera pensar, en otro rincón de la patria.

Navarrete y lo que significa
en la escuela madrileña-escorialense
cuando Ribalta pintó
en la Corte.

En 1582 y pocos años antes, es Madrid el laboratorio del Escorial. Aquí murió el buonarrotesco Gaspar Becerra, el rey de los manieristas de nuestra Escultura y Pintura: en 1570; aquí cerca, por caso en Toledo, había fallecido en 1579 el pintor, único que logró entusiasmar a Felipe II, entre los infinitos que allegó: Juan Fernández Navarrete, *el Mudo*. Si suponemos a Ribalta de aprendiz o de oficial de unos u otros maestros, nos encontramos con la fortuna de que ya no pudo alcanzar el grandioso manierismo de Becerra, y que en 1582 aún no pudo alcanzar, por otro lado, el manierismo más fatuo de Luccheto Cambiaso, de Federigo Zúcaro y de Pelegrino de Pelegrini Tibaldi, pues estos tres archifamosos artistas, traídos al Escorial por los mejores de toda Italia, vinieron a nuestra Península en 1583, 1585 y 1586, para no gustar nunca, en definitiva, al solo con ellos espléndido fundador del Escorial.

Mientras rápidamente avanzaba con aquella «furia de la fábrica de la casa» (que dijo el P. Sigüenza), la casi inverosímil masa arqui-

tectónica de la llamada «octava maravilla del mundo» (las otras siete eran ruinas de la antigüedad oriental o pagana), y mientras los muros de la iglesia subían y subían (primera piedra de ella en 1575, última en 1582), Felipe II, satisfecho y entusiasmado con las obras del *Mudo*, para las cosas de pintura era para lo que no acertaba a tener prisa, encargándole al *Mudo* y todo de su mano, todos los 32 retablos que había de tener la iglesia, grandes (de dos figuras de santos cada uno) y más grandes (de composición), y por lo visto (cosa que hasta hace poco no sabíamos) le daba también el encargo de hacer la pintura de muchos cuadros del retablo mayor. Felipe II demostraba, con la inverosímil cachaza con que esperaba tantísima obra de Navarrete, y precisamente de su mano todo lo principal de las figuras y de los cuadros, que ya muerto Ticiano (que para dependencias El Escorial aún alcanzara viejísimo a pintar bastantes cuadros) y viejos el Tintoretto y Veronés (que otros le remitieron), negados a trasladar a Castilla sus reales, había visto en Navarrete, desde que a su vera transformó su estilo atizianándolo milagrosamente, su pintor, su único verdadero pintor de asuntos religiosos. Para retratos tenía, ya no joven, en Madrid, a Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, su viejo pintor de Flandes: también empeñado en atizianar su manera con encargos del rey como el de la copia de las Furias de Ticiano, que en parte pasan por originales en el Museo del Prado.

Pero la muerte inesperada, aunque bien presumible (por ser tan enfermo), de Navarrete el *Mudo*, verdadero y único precursor de la escuela de Madrid, quebró todos los cálculos del monarca. Había dejado hechos muchos cuadros para las dependencias del Escorial, pero solamente ocho de los 32 contratados para otros tantos altares de la iglesia, y ninguno de los correspondientes al magno retablo mayor.

Si el cronista de la casa y del rey, el P. Sigüenza, no nos lo dijera tantas veces, bastaría la cronología para demostrar lo que sintió Felipe II la muerte del pintor, por él personalmente reeducado, al ofrecerle el monarca por modelo las obras de Tiziano y al darle el consejo, sanísimo, de que se diera a tomarle el estilo.

En efecto; los 36 cuadros de los retablos restantes los dió el Rey a pintar, ya no a uno, sino a muchos pintores, y desde luego los restantes de parejas de santos, completando las magnas *Letanías mayores*, única cosa pictórica digna del templo, los dió todos a va-

rios pintores españoles: Sánchez Coello hizo diez; Luis de Carbajal, diez; Gómez, dos, y Urbina, uno—Luqueto, años después hizo de los cuadros de composición en los retablos, dos; Tibaldi, dos; Cincinati, otro; dando a Zúcaro el retablo mayor, en parte rehecho por Tibaldi—; y todos (los de españoles que podemos saber cuándo), pintados a la vez en los años inmediatos a la muerte de Navarrete, pues todas las firmas fechadas de tales cuadros son de 1580, 1581 y 1582. No hablemos de que dió también la muerte de Navarrete la ocasión y fué su presunta y digna sucesión la causa de que el Greco entrase al servicio de Felipe II, a quien no logró dar gusto con su San Mauricio, correspondiente (o que había de corresponder) a uno de los retablos del templo también. Repito que la necesidad de artistas de más notoriedad que los citados, y particularmente la falta de fresquistas, ocasionaron la llamada al Escorial del Luqueto, Tavarone, Zúcaro, Carducci, Tibaldi, Cincinati, Urbino, los Castello, Rici (padre), Camilo (padre), etc.; pero que todo ello es después de 1583, es decir, un año después de pintar en Madrid Ribalta el primer cuadro que se atrevió a firmar, lleno de vanagloria juvenil.

Yo no soy de los que desprecian las obras de Sánchez Coello, de Carbajal (mejores), de Juan Gómez, tan poco estudiadas en las penumbras del templo. Valen mucho menos que sus modelos, los cuadros del *Mudo*; pero muchísimo más que toda la labor de los infatuados italianos que luego fueron llegando, para desesperación del rey, del obrero Fr. Antonio de Villacastín, y del cronista Fr. José de Sigüenza. Lo que sí que digo es que Carbajal y Sánchez Coello y los otros son menos pintores, por lo menos, menos avenecianados, menos tizianescos que Navarrete en sus últimos años; que en sus lienzos se siente aquel menudo ideal estético de los españoles, que, según el P. Sigüenza, preferían labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen: común vicio de los pintores en España, añade, afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, cobardía sin duda en el arte, y que, en suma, lejísimos de Bolonia y del eclecticismo de los Carracci, los españoles (no los italianos) del Escorial, con Navarrete, ya muerto, a la cabeza, andaban sanamente *encaminados (incamminati)*.

Navarrete primero, más, y Carbajal y Sánchez Coello y otros después, hubieron de tener en sus talleres jóvenes aprendices, oficiales en formación y formados ayudantes, que no aparecerán en las

cuentas de la fábrica escurialense. Pasó lo mismo con los italianos, en los años siguientes. Conocidísimo en Italia Lazzaro Tabarone, artista de relativo mérito, sabemos que estuvo en El Escorial y que allí ayudó a Luccheto, y, sin embargo, nada se le pagó como obra suya, y en Valencia conocemos frescos importantes de otro fresquista del Escorial, de Bartolommeo Matarana, del que tampoco hay obra y noticia documental concreta en El Escorial, en que antes trabajara. En los españoles habría de ocurrir lo mismo, y es bien de presumir que en un tan inmenso laboratorio de tareas artísticas como fué el del Escorial (principalmente establecido en Madrid), muchos jóvenes españoles habrían de aprender lo mecánico del oficio primero, los rudimentos del arte después, la técnica y el espíritu más tarde y más poco a poco, y que de todos esos hombres, pocos nombres pueden llegar a nosotros en las cuentas y en la documentación general de la obra.

Que el caso de Francisco Ribalta pudo ser el de uno de los artistas jóvenes aludidos, ya lo demostraba el cuadro de la Crucifixión de San Petersburgo, con la que llamé técnica cobardecilla, cual la de un Carbajal, con decisión personal por los partidos francos de sombras y de luz, en unidad en el cuadro; pero con algo de aquella afectación de dulzura en las obras y «aballarlas», como decían, y sin esa *valentía* de la malhadada caligrafía manierista, aunque resintiéndose un tanto del contacto con el ideal que ponía el valor de la obra de arte en el juego, volumen, detalle y variedad de las musculaturas y de las variadísimas actitudes.

En la Historia del arte español, desde Navarrete hasta Claudio Coello, el principal resorte es la mayor modestia (que ya no conocieron los italianos, después de Rafael y Miguel Angel), la mayor sencillez, mayor seriedad, mayor severidad y mayor ingenuidad, ante la interpretación honrada del natural. La evolución de Ribalta habría de ser, y fué, apartarse cada vez más del triunfante manierismo itálico (toda Italia del Centro y del Norte, menos Venecia), y seguir las huellas de los venecianos, como Navarrete, hasta donde ello le era posible, no siendo Ribalta, en puridad, un colorista espontáneo.

Todo esto ya no son hipótesis, después del descubrimiento del verano pasado. El cual, con tener toda la trascendencia que pregondando vengo, se reduce a la vista de cosa bien sencilla: otro huevo de Colón.

Ribalta, en 1603, en Algemesí, recuerda modelos escurialenses de Navarrete y el Tiziano.

Ribalta en Valencia desde fines del siglo XVI, trabajando, creé que febrilmente, para toda la región y aun para afuera, pero alejado del todo de la corte de Felipe III y de Felipe IV, en que tantos artistas suenan, recibió en la última década de su vida el enorme encargo de un retablo para la iglesia de Algemesí, población (hoy muy rica) que, emancipada de su aldeazgo y sumisión a Alcira por Felipe II, daba en su templo notas de su ganada plenísima soberanía municipal. El retablo se dió a Ribalta, de quien se suele decir que se casó en Algemesí, y que cierto es que en Algemesí residió, otorgando allí algún documento para cosas de Valencia referente. Además del retablo mayor, hay otros dos, todos de muchas tablas, importantes en el Arte de Ribalta, y acaso en parte alguna se puede estudiar mejor que allí su escuela: son, en el retablo mayor, 27 cuadros (grandes, medianos y chicos); 7 en el retablo, ribaltiano puro, de la primera capilla del lado del evangelio, inmediata al altar mayor, y otros 7 en el de la segunda capilla del lado de la epístola.

De todos los 43 cuadros ribaltianos, llevan firma dos principales del altar mayor, no siendo cosa de Ribalta el titular, Santiago el Mayor, obra de escultura. Dichos dos cuadros importantes, cada uno el más grande e importante de uno y otro costado (habiendo en el viaje central mucha obra de escultura), representan el Martirio del Apóstol (al lado del evangelio) y Santiago «matamoros», apareciendo en la legendaria batalla de Clavijo (lado de la epístola). Ambos tienen casi igual firma, en capiteles, con una ligadura AL la segunda, siempre en tres líneas que dicen igual «F. RIBALTA PINXIT ANNO MDCIII»; la segunda firma con el mismo año, con la variante dicha y la de «AÑO» por ANNO. Dos AA de la segunda y una de la primera van sin travesaño.

El descubrimiento trascendental consiste en ver allí, desde el primer momento, que el primero de los pintados cuadros es copia de otro de Navarrete el *Mudo* del Escorial, firmado en 1571. conservado hoy (es el más visible de los cuadros del pintor riojano) en la galería de cuadros de las salas capitulares del Escorial: el cuadro de

la Degollación de Santiago, de Navarrete, cuarenta y un años después de ser pintado, lo repetía Francisco Ribalta en 1603, ayudándose de exactísimos dibujos, y ello cuando asunto tan poco frecuente en la pintura cristiana, era tema obligado de un encargo de retablo, en el cual el artista tuvo que poner a contribución toda su inventiva, pues le fué forzado crear asuntos, tan raros en pintura, desde el Renacimiento, como los siguientes: el embarcamiento del cadáver de Santiago, Santiago apareciendo a Ramiro I, la vigilia de la batalla de Clavijo, el descubrimiento de las reliquias de Santiago en Iria Flavia, la pérfida reina Lupa dando de cenar a los discípulos del Apóstol para mejor engañarles, y la escena evangélica en la que Salomé afana por sus hijos Santiago y San Juan evangelista, pidiéndole a Cristo para ellos el seguro del reino de los cielos.

La lista de estos temas y la facilidad con que los compuso Ribalta (comprobada en tantas otras, en ese y en muchísimos otros retablos), demuestran que el pintor no necesitaba de los plagios, que cuando copia o plagia, lo hace por modestia y por entusiasmo artístico, por predilecciones conocidas, y que al repetir siluetas, contornos, dintornos e impresión de color (distintas) o de luces, aspira a mantenerse devoto de un maestro admirado y no a hacer del todo confundible con su labor integralmente personal, la que seguramente confesaría él imitada o copiada. Alonso Cano, que es de nuestros buenos artistas quien más se aprovechó de obras de otros, lo hacía todo suyo, por la ejecución, por los tipos, por la manera, por todo.

En el propio retablo mayor de Algemés, hay otro plagio procedente del Escorial, de Tiziano. El uno y el otro los vi cuando por primera vez en mi vida visité Algemés (8 Julio 1915); el uno y el otro los comprobé línea por línea, tono por tono, escrupulosamente y a base de fotografías escurialenses, poco después (19 Agosto 1915). Ahora se trata de la figura de Jesús orando en el Huerto de las Olivas: el modelo, desde los días de Tiziano, en el altar de una de las salas capitulares, y la imitación de Ribalta en uno de los cuadros de predella o estilobato del mismo gran retablo de Algemés, cuadro absolutamente de Francisco Ribalta, aunque no de los firmados; allí, las dos firmas tan principales, valen para todo el retablo.

Notaré, cuidadosamente comprobado, que lo que aprovechó Ribalta fueron más que copias pequeñas al óleo, notas detalladísimas de dibujo. Ni memoria lejana guarda Ribalta del interesantísimo tono blanco amarillento de la capa de Santiago en el cuadro de Nava-

rrete, que es, colorísticamente, lo interesantísimo de la obra; el manto de Santiago en Algemesi es rojizo, apenas un punto amarillento. Y en cuanto al Salvador en Getsemani, con nimiedad pasmosa repetidos los pliegues del ropaje, en vez de repetir la soberana armonía de tonos de la túnica y manto del cuadro de Tiziano, ofrecen la túnica violada o morada y el manto azul; dándose en esto un detalle muy curioso, el de que determinados pliegues que en el original son del manto de alto abajo (al pecho izquierdo de Cristo), son en la copia, por errata de colorido, parte de la túnica.

Esta lección de cosas explica absolutamente la educación del pintor, no colorista, y no es en ello leal continuador del aticianado Navarrete; pero como dibujante, como *compositor* de asuntos, como intérprete de cabezas, como traductor de la realidad finalmente (avanzada la labor de su vida), hombre nada manierista, nada romano, nada florentino, y, en puridad, educado en España y no en Bolonia.

Comprenderá el lector, prevenido, que los plagios o vivísimos recuerdos escurialenses de Ribalta, veinte y un años después de su cuadro de San Petersburgo, pintado en Madrid, no sólo confirman su estancia en Castilla en los años decisivos de su educación artística, sino que la explican también por modo plenamente satisfactorio.

No cabe explicar por grabados el caso.

Porque no cabe pensar en que sin venir y aun vivir en la provincia actual de Madrid, pudo aprovecharse de obras cual las de Navarrete y Tiziano, directamente para El Escorial pintadas (la una en Madrid, la otra en Venecia) cuando Ribalta era un mozuelo sin duda. Para que Ribalta aprovechara en su gran San Bruno, de Valdecristo, hoy en Castellón de la Plana, una Trinidad pequeña y en lo alto de las nubes, que plagió de Alberto Durero, no necesitó alcanzar los días de Durero ni visitar Nurenberg, porque la tal Trinidad es de un grabado del gran maestro alemán que corría de mano en mano. De algún Tiziano pudo conocer Ribalta reproducción por el grabado, más no (que yo sepa) de la Oración, de su ancianidad, pintada ex profeso para El Escorial y hasta hace poco nunca reproducida.

da. Y en cuanto a Navarrete, el caso es de una evidencia absolutísima, pues hoy mismo, en 1916, la gloria de Navarrete es casi inédita (para vergüenza nuestra), y todavía sus obras maestras, los ocho retablos del Escorial, se mantienen, sobre oscurecidas, inéditas y nunca fotografiadas. Con Felipe II y el P. Sigüenza murieron los cultos entusiastas del *Mudo*, y entonces, al publicarse en 1605 la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, del P. Sigüenza (la tercera parte), es cuando sonó por primera vez debidamente el nombre de Juan Fernández Navarrete, el interesantísimo sordomudo analfabeto (o mejor, pseudo-alfabeto) de nuestra Historia nacional.

Cuando veo, estropeadísimo y todo, olvidado en el claustro alto grande del Escorial, cayéndose el polvo seco del color, el cuadro del Nacimiento o Adoración de los Pastores, del *Mudo*, nunca fotografiado, y veo allí tan maravillosa plenitud de matices del pardo, con unidad pictórica de luces nocturnas, cargadas como son de rayos rojizos, y recuerdo lo que con los grises pardos harán un siglo después pintores madrileños como Antonio Puga y como José Antolínez, es cuando veo cuánto nos falta todavía que hacer para rehabilitar toda la gloria individual de nuestros artistas olvidados, y para anudar en un haz de recia y lógica contextura los dispersos miembros de la escuela española de pintura.

Ribalta, tras de las huellas de Navarrete, es, creo yo, otro de los representantes de esa lógica pictórica, de esa unidad, á la vez étnica y de esfuerzo: que la pintura española, una de las glorias más puras de la raza, no sólo merece el puesto que el mundo le concede por ser españoles los genios de Velázquez y de Goya, que la representan; otros modestos varones, pintores de la raza, les abrieron una buena parte del camino.

III

Los maestros italianos que influyeron en Ribalta.

Si Francisco Ribalta se educó en Castilla, ¿necesitó ir a Italia para explicarse toda su obra y estilo o la sucesión de sus estilos?

Lope de Vega, que le trató, nos dijo de él solamente dos palabras, y Jusepe Martínez, que trató a sus discípulos, no llega a decir

nada del viaje a Italia. Cien años después de su muerte aparece el viaje a Italia (esa especie de doctorado y consagración artísticas obligados) en el texto biográfico de Palomino, para mantenerse y extenderse después (en otros autores) en detalles legendarios y poéticos, y para atribuirle maestros e influencias varias.

Palomino apunta (como era de rigor) a los más famosos: «dícese que en la escuela de Aníbal, pero más en las obras de Rafael». Mayans y Ciscar copia eso; pero señala las de Sebastián del Piombo, del que en firmas de cuadros se llamaba copiator el propio Ribalta. Cean (y supongo que su inspirador Orellana) repiten las tres cosas: Rafael, los Carraccis y Piombo: Madrazo lo repetirá, y Araujo Sánchez, y Llorente, y todos, sin detenerse nadie a examinarlo. Justo revelará la influencia importante de Correggio en los cuadros de Ribalta en Carcagente, citará (con grave error de fechas) la de Schidone, y no acordándose de Rafael, ni de Piombo tampoco, habla de corrientes artísticas cual las de la escuela de Bolonia. Así, al fin, renovada la crítica, Mayer examina (aceptando el largo viaje a Italia) la influencia de Rafael, la de Piombo y Correggio (predominantes) y la evidente y a la vez problemática de Caravaggio; de los Carracci, ni palabra (¡naturalmente!).

**El eclecticismo proclamado
en El Escorial antes que por los
Carracci.**

Con los Carraccis no tiene sino el parentesco de ser otro ecléctico (antes de llegar a ser realista) y otro *incamminato*; pero encaminado por otro camino, y ecléctico con otras predilecciones.

Todo lo cual, sin ir a Bolonia a tomar el santo y seña, en cualquier parte podía recibir un sano consejo semejante. Al efecto, recordaré que si la fórmula académica de los Carracci, pedante, se cifraba en las famosas frases: «il disegno di Micael Angelo, la composizione di Raffaello, il chiaro-oscuro del Correggio, il colorito del Tiziano», de una más ingenua opinión, con una más modesta frase, igualmente ecléctica, se hace eco la nítida prosa del P. Sigüenza: «dizen algunos, y bien, que si el Bonarroto dibuxara un Adan, y Rafaello vna Eua, y el Ticiano coloriera y pintara el

Adan, y Antonio de Acoreço la Eua, que tuvieramos lo que se podía desear en genero de pintura».

Pretendo demostrar ahora que Ribalta, ecléctico, se redujo a seleccionar bien los modelos que El Escorial y Madrid le ofrecían, sin necesidad ninguna de que le mantengamos viajando a Italia.

Lo rafaelesco, Ribalta lo advinó en España.

Lo que de Rafael se ve en él es bien poco: parte de ello es de Joanes, a quien a veces copió o imitó, pintando, sin embargo, más a la moderna, modernizando la técnica del cuadro mismo que copiaba. Eso pasa con el «Cristo varon de Dolores» del Museo de Madrid, de Ribalta, en relación (que ya dejé estudiada en otro lugar) con el modelo de Joanes, conservado en la parroquial de San Andrés, de Valencia (1). Lo mismo hizo con la Trasfiguración, de Rafael, copiada por Ribalta (en el Museo de Valencia) con la fuerza de claro-oscuro que nunca pensó darle el de Urbino, y con cierta basta manera, áspera, un poco realista, bien diversa de la suavidad amanerada del modelo.

Pero conste que para hacer esa copia (que sí que parece que pueda ser de Ribalta) no necesitó ir a Roma, ni a Italia, pues aunque la notabilísima réplica del Museo del Prado (hecha por los propios colaboradores de Rafael) todavía estaba a la sazón en Italia (en Nápoles), ya en El Escorial, según el P. Sigüenza, se contaban no menos que tres otras copias de la Transfiguración original de San Pietro in Montorio.

Y no hay más argumento que ese (si no es un dibujo, no auténtico, que se le atribuye) para suponer que por causa de sus imitaciones de Rafael, tuvo que ir a Italia Ribalta a estudiarle.

(1) *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (año de 1913), páginas 212 á 216, con una fototipia y datos documentales inéditos.



Los Corregios de España, uno
de ellos imitado por Ribalta.

Pues lo mismo ocurre con Correggio.

Lo que de Correggio tiene Ribalta, y a que tanta importancia dió el Dr. Justi, es la evidente y frecuente imitación del tipo de Cristo, en el Ecce Homo del Correggio aprendido, y en varios cuadros de Ribalta en Carcagente, evidentemente, imitado. Pero imitado sólo por encima, como tipo, pues nada más distante de la sensibilidad honda y hechiceramente sensual de las carnaciones del Correggio, que la austeridad de espíritu de Ribalta, y nada más apartado de la manera blanda, blandísima, del Correggio, que la manera áspera y varonil de Ribalta. Mas también aquí todo se explica cuando se sabe por documento inédito de los inventarios de Palacio en 1600 (a la testamentaria de Felipe II), que aparte de tenerse originales de Correggio, como la Leda (hoy, la nuestra, gala del Museo de Berlín), el Ganimedes (hoy, el nuestro, gloria del Museo de Viena), la Oración del Huerto (hoy, el nuestro, presea admirable del Palacio de los Wellington, en Londres), un Cupido y un San Bartolomé y una Madonna o Sagrada Familia, se inventariaba también una copia del Ecce Homo, de Correggio, que debía de ser tan excelente, como que se atribuía al divino Leonardo: «copia, dicen, del Coreço de mano de Leonardo de Avinci». En El Escorial, además, dejó el propio Felipe II una Huída a Egipto, que el P. Sigüenza creía original de Correggio (1).

(1) No necesito aducir aquí pruebas de hechos tan conocidos como la procedencia española de obras de Correggio tan insignes como las citadas en el texto, y como la Educación del amor (hoy en el Louvre), maravilla que poseyó la casa de Montoro y de Alba desde el siglo XVII al XIX; las monografías de Correggio y los Catálogos de los respectivos Museos lo suelen declarar.

Todavía por tratarse de textos documentales inéditos (en parte solamente conocidos y aprovechados), y por referirse á dichas insignes obras y también a otras perdidas, voy a copiar aquí varias notas de los Inventarios generales del Archivo de Palacio, según las copias, numeradas, del Sr. Sánchez Cantón, para el Museo del Prado, elaboradas estos últimos meses:

Inventario de 1600: Pieza II del Guardajoyas.

Núm. 199.—Otro lienzo, al ollio, de *Leda con Júpiter en figura de*

Es decir, que no yendo a Parma y a Módena, en lugar alguno del mundo pudo Ribalta conocer mejor a Correggio que en la corte castellana de Felipe II, antes de la dispersión casi total de los Co-

cisne, con otras nimphas de mano del *Corregio*; en marco, sin molduras; tiene de largo dos varas y tercia y de alto dos varas escasas; tasado en ciento y cincuenta ducados.

[Según documento que se guarda en el Archivo Histórico (libro I de la Cámara), este cuadro se envió a Alemania en 1603; el del mismo asunto, que se inventaría como copia en 1700, es el número 120 del Prado. El 119, *Ganimedes arrebatado por Júpiter*, también se envió a Alemania con varios retratos reales en 1603; su copia también se inventaría en 1700].

Inventario de 1686.

Núm. 3.243.—Una lamina de un Santo *Ecce homo* de una tercia en quadro algo más con marco de évano; *copia del Corezo de mano de Leonardo de Avinci*.

Núm. 3.354.—Otra pintura de *San Bartolomé*, cuerpo entero, de dos varas de alto y una vara de ancho, marco dorado y negro adrezado (*sic*) y viejo, original del *Corezo*.

Núm. 3.418.—Otra de media vara de alto y de una tercia de ancho, de *Nuestra Señora con el niño*, original de mano del *Corezo*.

Núm. 3.419.—Otra de media vara en quadro, pintado en tabla, la *Adoración del huerto*, de mano del *Corezo*.

Núm. 3.736.—Otra pintura de dos varas de alto y dos tercias de ancho, de un *Cupido* de mano del *Corezo*.

Núm. 3.738.—Otra pintura de dos varas de ancho de *Ganimedes*, de mano de *Corezo*.

Además se inventarían los ya citados números 3.737, 3.418, 3.419.

Inventario de 1700.

Núm. 151.—Un *San Jerónimo con un niño*, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, de mano no conocida, *copia de Corezo*, tasada en veynte doblones.

Además se inventarían los ya citados núms. 3.736, 3.418 y 3.419.

Núm. 477.—Una pintura de dos varas de largo y siete cuartas de alto de la *Fábula de Leda*, *copia del Corezo*, con marco negro, tasado en trescientos cincuenta doblones. [En el inventario de 1686, en las bóvedas de Ticano, núm. 4.370.]

Retiro.—Una pintura de vara y cuarta en quadro con la *Historia de Lot y sus dos hijas* quando lo embriagaron, de manera de *Corezo*, con marco negro, tasado en cien doblones. [Será el Furini, del Prado.]

Inventario de 1746.—La Granja.—Col. de la Reina Farnesio.

11648 (276).—Una pintura original, en tabla, de mano del *Corezo*,

rreggios españoles, que comenzó el piadosísimo Felipe III, asustado de las Ledas, Danaes y Ganimedes, de sensualidad tan quintaesenciada, que acopiara Felipe II (1).

**Los Piombos que aquí había
y que copió e imitó Ribalta.**

¿Necesitó, por ventura, Ribalta ir a Roma, a Venecia, a Italia, en fin, para ser copista y bastante más que copista, verdadero y devotísimo imitador de Sebastián del Piombo? Tampoco.

Del *Mudo*, de Navarrete, pudo desde luego recibir Ribalta la devoción y el entusiasmo por Sebastián del Piombo, ya que sentía los mismos entusiasmos que por el Tiziano. En el Museo del Prado, a nombre del Piombo, existe una importantísima obra: Cristo quebrantando las puertas del Infierno, que es en absoluto una copia del Piombo hecha por Navarrete, como lo comprobaba la firma antes de que locamente se raspara rasgo por rasgo hace medio siglo y en presencia de una disputa sobre el cuadro (2).

Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan, de media vara y dos dedos de alto, tercia y tres de ancho.

11.649 (277).—Otro original, en lienzo, de *San Antonio de Padua*, con un niño Jesús y un libro abierto sobre una mesa, de la misma mano; tiene media vara y cinco dedos de alto, una tercia y cuatro de ancho.

11.655 (290).—Un dibujo original, de lápiz negro y encarnado, de mano del Corezo, que representa *Nuestra Señora*, en hábito egipcio, sentada en el suelo con el Niño dormido; tiene media vara y cinco dedos de alto, tercia y seis de ancho. [Dibujo para el famoso cuadro de *La Zingarella*, en el Museo de Nápoles.]

11.716 (445).—Una pintura original, en tabla, de la escuela de Corezo, de *Nuestra Señora* con el Niño Jesús en acción de mamar y San José y San Juan y un Ángel tocando una cítara, de vara y media de alto, y otra, seis dedos de ancho.

(1) La afición de Felipe II, todavía joven, a los maravillosos desnudos del Tiziano, del Corregio y otros, un aspecto más humano de su compleja personalidad, la hube de estudiar con sus encargos de profanidades tales a Gaspar Becerra, en trabajo del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI (año 1913), páginas 131 y siguientes.

(2) No conozco en la Historiografía artística española un caso

El argumento de que Ribalta aprendió tanto en las obras del Piompo y de que se aficionó tanto al estilo del pintor que ya en su tiempo había sido como él ecléctico, medio veneciano, medio romano, lo ofreció a Mayans y Ciscar, a Orellana, Ponz y Cean Bermúdez, la letra de un pequeño tríptico existente en tiempos de estos eruditos escritores en el Hospital de Monserrat de la Corona de Aragón en Madrid (plaza de Antón Martín), que de allí había salido mucho antes del reciente derribo de la casa, donde yo lo busqué en vano (como antes Madrazo), y que resulta que no se conserva ahora, como alguien se ha permitido aseverar (ignoro por qué especie equi-

tan lamentable y tan digno de censura como el referente a este cuadro.

Inventariado estaba por los Madrazos como de Piombo, antes de los serios trabajos de catalogación de D. Pedro para su Catálogo «extenso» impreso en 1868-72, cuando D. Enrique Mélida, en la revista de Cruzada Villamil, *El Arte en España*, declaró que se había visto la firma de Juan Fernández Navarrete, *el Mudo*, en el cuadro, lo que discutió D. Ceferino Araujo Sánchez en *El Averiguador* y recordó en sus estudios de «Los Museos de España».

D. Pedro de Madrazo, rival de Cruzada y sistemático menospreciador de todas sus cosas, al punto de no citarle nunca (como tampoco a Araujo Sánchez), después de aquellas publicaciones dió a la estampa su «Catálogo extenso». En él no quiso decir nada de la firma de Navarrete y de la atribución del cuadro a Navarrete. Tenía que aportar él dato documental inédito, demostrando que el original del Piombo (perdido) era de otro tamaño, y también de la propiedad antigua de los Reyes de España, y que otras copias había hecho Ribalta, pero que aquélla podía ser de Navarrete. Se trabucó Madrazo al querer decir estas cosas y callar sistemáticamente el descubrimiento de la firma ¡tan concurrente, con el suyo del documento, para llegar a la misma conclusión!, y redactó una nota disparatada, que es la de la pág. 207 del «Catálogo extenso» (página impresa antes del tiempo de la Revolución de 1868, por cierto: véase nota de la pág. 254). Al cerrar la edición tuvo que cantar sus equivocaciones, diciendo en la pág. 676: «Por efecto de una distracción, de que no tratamos de sincerarnos, salieron trastrocadas las noticias que dimos sobre este interesante cuadro en la correspondiente nota ilustrativa, la cual debe entenderse redactada del modo siguiente». La sinceridad siguió brillando á medias por su ausencia, al rehacer así la información suya, pero al seguir no diciendo palabra de la firma hallada por D. Enrique Mélida.

¿¡Cuál no sería mi asombro cuando hace pocos meses, en el Prado, para ver de aclarar de una vez el caso, conseguí que se bajara el cuadro y que se sacara a toda luz, al sol inclusive, y que lo vieran conmigo

vocada), en el Palacio del Pardo (1). El tríptico pequeño, cuyos tres cuadros los repitió Ribalta en gran tamaño, además, para los Carmelitas Descalzos de Valencia (hoy en el Museo del Carmen), tenía una letra que decía así: FR. SEBASTIANVS DEL PIOMPO INVENIT: FRANCISCVS RIBALTA VALENTIAE TRADVXIT, demostrándose aquí lo que ya dije, presumiendo que en los plagios o copias de Ribalta no había secreto ni otra cosa que devoción y entusiasmo por determinadas obras maestras (2).

Los tres asuntos del tríptico eran: el Descendimiento de la Cruz, al centro, y el Prendimiento del Señor y la Bajada de Cristo a los Infiernos, en las portezuelas. Del tercer asunto ya hemos dicho que Navarrete, presunto maestro de Ribalta, ya hizo copia del original del Piompo, añadiendo ahora que el original sabemos que perteneció

desde luego todos mis discípulos y otras personas de autoridad, para (con lupas), sacar una inesperada consecuencia: la de que en el Museo, (seguramente que bajo los Madrazo), se había raspado (!!!) cada una de las letras de una firma antes existente!? No es posible leer los rasgos, que no son de pinceladas, sino de los raspadores, allí donde por excepción rasparon trazos en vez de raspar de una las palabras enteras; sea *ANDE* (de un Fernández) lo que aún queda, o no sea eso, parece verosímil que Mérida (D. Enrique), leyera allí antes del raspado lo que leyó, y parece inverosímil, que haya habido catalogadores oficiales que sin hacer mérito de tales lecturas hablaran ante el lienzo, de estilo o manera de Fernández Navarrete, como más probable autor de la copia del Piombo, y todavía más inverosímil que directores oficiales se permitieran ordenar un raspado de una firma ya publicada, sin dar noticia ni explicaciones y sin ofrecer y guardar testimonio y facsímile como cosa inexcusablemente previa a toda manipulación.

Mi opinión es que el lienzo es copia del Piombo por Navarrete, y que Navarrete la dejó firmada.

Y en consecuencia (ya dentro de nuestro estudio presente), que de Navarrete heredó Ribalta la afición al Piombo, como de Ribalta la vino a heredar después su discípulo Bisquert.

(1) August L. Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerey*, II, 4. Por la bondad del cronista de Palacio, el ilustre arqueólogo D. Manuel González Simancas, acabamos de comprobar, una vez más, la pérdida del tríptico, que positivamente no está en el Pardo.

(2) El asunto central lo repitió en pequeño en Teruel (en Santiago), un discípulo de Ribalta, Antonio Bisquert, firmándolo, y Ponz (XIII, 4.^a, número 42), reconociólo como copia del grande del Piombo, que poseía el Rey.

a las reales colecciones (1), aunque ignoro en qué época ingresó en la propiedad de nuestros monarcas. Del Prendimiento, del asunto de la otra tabla estrecha, confieso que, como obra del Piombo, no tengo noticia, pues no la hallo en España. Pero haciendo constar que tampoco hallo noticia de cuadro tal en Italia, y que Vasari, discípulo de Miguel Angel, entre las muchísimas obras que cita del Piombo, de Miguel Angel amiguísimo que había sido, no menciona un Prendimiento, como tampoco menciona ninguna Bajada a los Infiernos, suya.

Y si esta pudo venir a España (para copiarse aquí tantas veces en el siglo XVI o principios del XVII), sin tener de ello noticia el historiógrafo aretino, lo mismo pudo ocurrir con el cuadro del Prendimiento.

En cuanto al cuadro mayor, el Descendimiento, existió el original en nuestras colecciones reales, al menos lo vemos catalogado en 1700 (dato inédito), y citado y bien recordado, aun de lejos, en Teruel, por Ponz en su viaje; el que conozco es el firmado por Sebastián del Piombo, en el Museo del Ermitage, del origen del cual solamente se sabe que se adquirió por Nicolás I en 1850, de la colección del primer rey de Holanda (2), pudiendo añadir que en esa misma colección figuraron muchos cuadros procedentes de España, salidos de aquí cuando los trastornos de la guerra de la Independencia—: ejemplo de ello (por mí largamente examinado), las soberbias tablas puestas en Berlín a nombre de Van der Weyden, que el general francés d'Armagnac robara de los retablos de legos

(1) Véase Madrazo, pág. 676, en relación con la 205 (citadas en nota anterior), del «Catálogo» llamado «extenso» del Museo del Prado.

(2) El Descendimiento de San Petersburgo tiene, como unos dos metros de alto por casi dos de ancho (2,60 × 1,94 cm.). Como después se verá en otra nota, el Descendimiento, de nuestro Real Palacio, tenía (medidas a ojo de buen cubero), tres varas de largo y dos de ancho, medidas hasta cierto punto parangonables.

Hallo una manera de comprobar si es el de Madrid el cuadro hoy en San Petersburgo, á base de la fe y del recuerdo personal de Ponz a que me refiero en el texto: comprobar, en Teruel, el cuadro de Bisquert que Ponz reconoció como copia del Piombo de Madrid, con una fotografía que poseo del Piombo de San Petersburgo. Todavía no he podido volver a Teruel a esta sola rebusca al cerrar la corrección de pruebas de este trabajo.

de la Cartuja de Miraflores de Burgos (1). Es extremadamente posible la idea que apunto.

Debiéndose advertir que Sebastián del Piombo había trabajado bastante para españoles: desde luego, según leemos en Vasari, una famosa Santa Agueda, presunto retrato de Giulia Gonzaga (hoy en la National Gallery de Londres, firmada), para el Cardenal de Aragón (2), contándonos el mismo escritor que la Pietà o Cristo muerto con la Dolorosa, que tanto alaba y que tan rumbosamente se pagó al pintor por *Don* (sic) Ferrante Gonzaga, este magnate la envió a España. En el Museo de Berlín, obra absolutamente auténtica del Piompo, se ve un magnífico retrato de un desconocido caballero santiaguista, español por tanto (o relacionadísimo con España); sabemos por Vasari, además, que retrató a nuestro general D. Ferrante Dávalos, Marqués de Pescara (que no fué santiaguista, sino caballero del Toisón), como retrató (admirablemente), a nuestro Almirante aliado Andrés Doria; en 1520 trabajó Sebastián la espléndida Madonna, que en vida probablemente (habiendo muerto en 1527), puso en su capilla de la catedral de Burgos (donde subsiste todavía) el canónigo y protonotario apostólico D. Gonzalo de Lerma (allí estaba ya en 1528); el secretario de Carlos V, Cobos, depositó en el Salvador de Úbeda (y allí está) una *Pietà* del Piombo, con que le había regalado la Señoría de Venecia; en las Madres de Ávila, la primera fundación de Santa Teresa, en clausura, se conserva, firmado por Piombo, un pequeño Nazareno, y pintado, según el texto de la firma, para el obispo español D. Álvaro de Mendoza; en las colecciones reales de los Felipes, por último, se catalogó un retrato que se tenía por autorretrato del pintor-músico, aunque representado con una flauta, cuando era el laúd lo que por lo visto, tañía admirablemente Sebastiano, y otro autorretrato suyo conservaba en Madrid a fines del siglo XVI la casa de los Marqueses de Poza (3).

(1) Véase el estudio en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, de Valladolid, v-vi (año 1908), págs. 546 y siguientes.

(2) Ignoro cuál, y si español o de la Casa Real de Nápoles.

(3) Retrato del pintor Fr. Sebastián. Inventario del Marqués de Poza en 1605, siendo tasadores de la herencia los pintores Eugenio Caxés, Horacio Borjan (Borgianni) y Juan de Soto. Madrid, 9 Enero 1605. Protocolo de D.º Román, 1605, fol. 28. Apud Pérez Pastor, «Noticias y documentos», II, pág. 111, núm. 559.

Mas lo principal en la influencia del artista veneciano en nuestra Historia pictórica se basa en una obra obsesionadora, la del Nazareno (busto prolongado) con la cruz auestas, que Ribalta copió primero e imitó libre y admirablemente después en obras como la firmada por el artista valenciano en 1612, hoy existente en la National Gallery de Londres (1).

Del original del Piombo (o de uno de los originales, pues pudo haber varios en España), ya da noticia, desde luego, el P. Sigüenza, describiéndolo en El Escorial, en el frontispicio de la silla del Prior en el coro, hablando de dos copias más en el propio monasterio a renglón seguido. Pero el cuadro principal original (si hubo varios), proceda o no directamente del Escorial (citado por Vasari, uno de los Nazarenos, el pintado en piedra), es el que he podido examinar en el Museo de San Petersburgo, colección magna, tan enriquecida de cuadros procedentes de España.

Esta obra en pizarra, de algún mayor tamaño que la conservada en nuestro Museo del Prado, la adquirió Nicolás I, en 1852, de la colección del Mariscal Soult, es decir, del principal depredador de nuestras riquezas artísticas, entre todos los generales napoleónicos de nuestra guerra de la independencia (2). La procedencia de España se comprueba, además, por la importantísima letra de su firma, en que declara el mismo Sebastián del Piombo, que pintó en Roma el cuadro para D. Fernando de Silva, Conde de Cifuentes (el 4.º), embajador (orador) de Carlos V, y después en Florencia, cerca de Paulo III; en pequeñas letras capitales dice:

D. FERN · SILV | COME CIFONT | ORATORE · C | F. SEBAS | FACI | R | M.
(un tanto cortadas todas las líneas oblicuamente por el borde del cuadro).

Aunque hoy tenga, pues, Sebastián del Piombo escasa y bien dudosa representación en el Museo Nacional del Prado, en el si-

(1) En Illescas, en las Franciscas, hay un notable Nazareno, pero caído bajo la cruz, que parece proceder de otro cuadro del Piombo, distinto del más frecuentemente imitado en España (hasta por flamencos, entre nosotros residentes, como Michael Coxcyen: cuadro firmado de la Colección Bosch del Prado), en Talavera y en otros lugares.

(2) Los otros cuadros de la misma compra de la colección Soult, eran todos españoles: el San Lorenzo, de Zurbarán, el San Pedro en la cárcel, de Murillo, otro cuadro copia de Murillo; otro cuadro de Sebastián Gómez.

glo XVI, en que pintó y en el que se educó Ribalta, contaba España con muchas obras suyas, bastantes para que hondamente marcara su influencia en artistas como Navarrete y como el mismo Ribalta (1).

La técnica tenebrista de Caravaggio, y la de Ribalta.

No tenemos por qué demostrar que Ribalta no necesitó ir a Italia para explicarnos su parentesco de estilo con Bartolommeo Schidone (que señaló el Dr. Justi) y con Michael Angelo da Caravaggio (que con gran ahinco marca ahora el Dr. Mayer).

Lo uno y lo otro, en cuanto a la educación de Ribalta, son cosas cronológicamente imposibles. El cuadro de San Petersburgo, sin ser una obra maestra, ni mucho menos, nos declara que su autor estaba formado, educado y orientado en 1582. Y en 1582 tenía Caravaggio *trece* años de edad, nacido en 1569, y Schidone (cuya fecha de nacimiento es dudosa) tenía unos *dos* años, nacido en Módena por 1580, según la opinión admitida.

La opinión del Dr. Justi «Ribalta conoció al Correggio y Sche-

(1) Como antes con algunas obras de Correggio, copio aquí unas notas inéditas de los Inventarios del Archivo de Palacio:

Inventario de 1636.

Núm. 2.862.—Un retrato al olio en papel pegado en tabla, con moldura negra, que tiene una flauta en la mano derecha y un vestido de pellejos y un birrete con una cifra de oro quadrada que parece *retrato de Frai Sebastian del Piombo*, de media vara de ancho poco más o menos.

1636.—Relación del Inventario de este año con el perdido, o por lo menos no encontrado, de 1666.

Otra pintura de tres varas de alto y vara de ancho, el *Tránsito de Nuestra Señora*, de mano de *Frai Sebastian del Piombo*, y se entiende está en San Lorenzo el Real.

Inventario de 1700.

Núm. 267.—Otra pintura en tabla de *Christo Nuestro Señor muerto, bajado de la Cruz con la Virgen y las Marías*, original de *Frai Sebastian del Piombo*, de tres varas de largo y dos de ancho, con marco dorado, tasado en ochocientos doblones.

done», no mantenida por el Dr. Mayer (discípulo del Dr. Justi), se basaba en el solo hecho de ser Schedone el *incamminato* que más imitó a Correggio, pero muy de otra manera ciertamente que Ribalta. En cuanto a las influencias de Caravaggio en Ribalta, que el Dr. Mayer sostiene, todo parte de un prejuicio, extendidísimo entre cuantos a la Historia del Arte se dedican: la de suponer invento personal del Caravaggio, lo que no fué sino bárbara acentuación de una idea que se iba extendiendo: el partido franco de sombras y luz y la unidad de luz en la obra, admitiéndola como elemento no solamente modelador, sino como base de la composición misma: esa idea que fué adelantándose en la escuela veneciana durante la vejez de Tiziano, en obras de arte de Tintoretto y de los Bassanos, particularmente de éstos. Lo que añadió Caravaggio es el recurso de pintar en lugar cuyos techo, paredes y suelo fueran negros, evitando toda luz refleja (sistemático, cómodo y horrible a la vez), con una sola alta luz lateral, proyectando sombras violentas y exagerando el tenebrismo.

Esta exageración y ese tenebrismo a ultranza lo imitó muchos años Ribera, el discípulo de Ribalta; acaso Juan Ribalta (en su única obra firmada) demuestre también la influencia de Caravaggio, que pudo llegar a España hasta por noticia y por receta escrita (tan simplista es la cosa); pero en la obra auténtica de Francisco Ribalta yo no he logrado ver nunca, ni nadie ha podido señalar, esa inconfundible influencia de Caravaggio.

El partido franco de luces y sombras, la unidad consiguiente en la iluminación y en la técnica colorista del cuadro, el *caravaggismo* como en profecía, lo ofrece el cuadro de San Petersburgo, firmado en Madrid por Ribalta en 1582, cuando Caravaggio tenía doce o trece años de edad. Por ser bien trascendental el hecho, he debido dejar bien aquilatado el valor de la firma.

Y véanse las vueltas que da el mundo, la opinión de los hombres quiero decir: hemos tenido que comenzar por negar el *carraccismo* de Ribalta, y con ser los Carraccis, según todo el mundo dice, el polo opuesto a Caravaggio, hemos tenido que acabar por negar el *caravaggismo* de Ribalta. Cuando se conoce poco a un artista y a una escuela, lo corriente y lo humano es quererle ver semejanzas extremadas con este artista y con estotra escuela. Cuando ya se adquiere una plena noticia de su obra, cada hombre es un hombre y cada verdadero artista un hombre aparte.

La leyenda en el supuesto
viaje de Ribalta a Italia.

El viaje a Italia era cosa tan abonada para inventarse, que nada tiene de fehaciente el testimonio ya relativamente tardío de Palomino; sin embargo de no verlo necesario, ni aun en manera alguna indicado e inducido del estudio de las obras de Ribalta que he podido estudiar hasta el día, yo no me atreveré a negarlo en redondo. Todavía haciendo observar (aunque la especie puede referirse a Ribalta hijo, en quien en realidad nunca se piensa cuando se habla de «Ribalta» a secas), que el propio Palomino, que en la tercera parte, histórica, de su libro viene a ser el primero que hace ir a Italia al pintor, en la segunda, en el § I del libro VI, hablando con los que blasonan de haber ido a Italia, añade: «Nuestro Carreño, Rici, Alonso Cano, Claudio Coello, Cerezo, Escalante, Cabezalero, Josef Moreno, Antolínez, Matías de Torres, Francisco Ignacio [Ruiz de la Iglesia], Valdés el Sevillano [todos hasta aquí artistas de la segunda mitad del siglo XVII, muy posteriores por tanto a los Ribalta], y RIBALTA EL VALENCIANO y otros muchos, NINGUNO DE ÉSTOS FUERON A ESTUDIAR A ITALIA, y cada uno por su camino fueron el pasmo de la pintura.»

Contradijérase o no Palomino, yo al pie de la letra admitiría su frase, diciendo: «Francisco Ribalta no fué A ESTUDIAR a Italia»; quiero decir a educarse, pues toda su educación en Castilla la completó sin duda. Si a Italia llegó a ir, sería llevado de una curiosidad de artista, de hombre ya formado.

Ya no Palomino a principios del siglo XVIII, sino otros escritores al fin del mismo siglo, trajeron a la prensa una conseja—en aquel siglo en que lo anecdótico para biografías de artistas lo había puesto Walpole de moda, por Cumberland aplicada a artistas españoles—, conseja que pudo ser tradición o leyenda, en los talleres artísticos de Valencia, que sin embargo tiene sabor de invención erudita que después de aplicada a Ribalta pudo (es verdad) hacerse tradicional y legendaria. Se contaba de antes cosa idéntica o muy semejante de Metsys en Flandes y de Solario en Italia. Un siglo antes que a Ribalta, el amor hizo artista y el arte feliz a Quintín Metsys, el herrero de Amberes, y a Antonio Solario, el calderero gitano de Nápoles.

El texto de Cean (que no sé si lo tomaría de Orellana, cuyo ma-

nuscrito está inédito, aunque tan aprovechado y agotado), dice así: «Siendo joven (Francisco Ribalta) estudió su profesión en Valencia [pura idea del briógrafo la diputo], donde habiéndose enamorado de la hija de su maestro, se la pidió para casarse con ella; y como se la hubiese negado, por no estar adelantado en el arte, la novia le dió palabra de esperarle tres o quatro años mientras iba a Italia a perfeccionarse en él... Concluído el plazo, volvió muy aprovechado a Valencia [otra pura idea del biógrafo], e inmediatamente se fué a casa de su maestro en ocasión que estaba fuera de ella. Y habiendo hallado sobre el caballete un lienzo que estaba bosquejando el padre de su querida, a presencia de ésta le dexó concluído con la mayor presteza, y se retiró a su casa. Fué grande la sorpresa del maestro quando halló su quadro tan bien pintado, y preguntando a su hija quién había estado allí, le dixo: con este si que te casava yo, y no con el visoño Ribalta. Pues Ribalta ha sido el que pintó el lienzo, respondió la hija, que ya volvió de Italia. Celebróse mucho el lance y la habilidad de Francisco, y se verificó luego el matrimonio.»

El cuento pudo ser verdad, y hasta pudo la amada creerlo; pero el bueno del mozo artista, donde había aprendido a pintar, no fué en Italia, sino en Castilla.

ELÍAS TORMO.

X

EL BACHILLER HERNANDO DE ROJAS

VERDADERO AUTOR DE LA "CELESTINA,"

DOCUMENTOS DECISIVOS

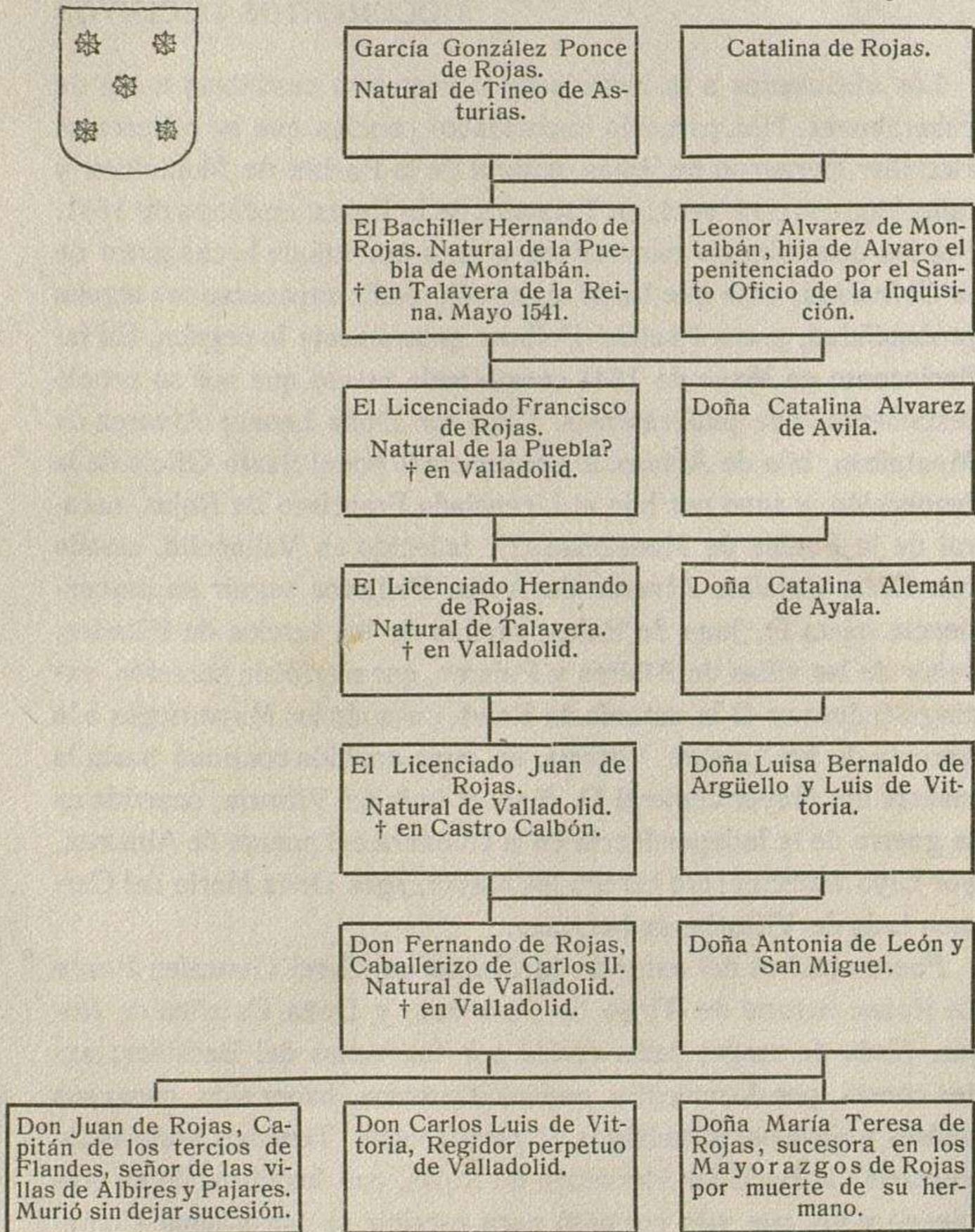
Los aficionados a la historia de la literatura castellana están de enhorabuena. Han parecido importantes papeles que se refieren al Bachiller Hernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán y fallecido, como se verá, en Talavera de la Reina, en Mayo de 1541. Por los descubiertos manuscritos se saca que fué de hecho autor de la *Celestina*, cosa que hasta ahora sólo podía suponerse con alguna probabilidad, y aun Foulché-Delbosc enteramente lo negaba. Su fallecimiento en Mayo de 1541 consta nada menos que por su propio testamento, que publicaremos. Casó con Doña Leonor Álvarez de Montalbán, hija de Álvaro, el penitenciado por el Santo Oficio de la Inquisición, y tuvo por hijo al Licenciado Francisco de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán (?), fallecido en Valladolid, casado con Doña Catalina Álvarez de Ávila. Podemos seguir su descendencia hasta D. Juan de Rojas, capitán de los tercios de Flandes, señor de las villas de Albiros y Pajares, que murió sin sucesión, extinguiéndose en él la varonía de Rojas, pasando los Mayorazgos a la varonía de los Luis de Vittoria, en cuyo apellido continuó hasta la muerte del Mayor General D. Manuel Luis de Vittoria, ocurrida en la guerra de la Independencia en la voladura del puente de Almansa, por cuyo fallecimiento heredó los Mayorazgos Doña María del Carmen Luis de Vittoria, su hermana.

Fueron padres del autor de la *Celestina* Garci González Ponce de Rojas, natural de Tineo de Asturias, y Doña Catalina de Rojas. Nada de sangre judía corría por las venas del Bachiller; antes consta, por documentos que insertaremos, haber sido, como sus padres y abuelos, hijosdalgos de pura sangre. Tenemos hasta el inventario del Bachiller Hernando de Rojas, con los libros de su propiedad y los que más consultó para escribir su famosísima *Comedia*. Otro inventario de su mujer y posterior muestra que no era

ella tampoco ajena a la literatura, pues fué acrecentando la librería de su difunto esposo.

Por hoy nos contentaremos con advertir que en Talavera de la Reina no se halla ya ningún documento que a Rojas se refiera, y con redactar el árbol genealógico de los Rojas, según se saca del estudio de los documentos. Ante todo véase el escudo de los Rojas en la capilla de Valladolid. Las estrellas de oro y el campo azul.

ARBOL GENEALÓGICO DE LOS ROJAS



JULIO CEJADOR.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Historia de la lengua y literatura castellana (desde los orígenes hasta Carlos V), por D. JULIO CEJADOR Y FRAUCA. Madrid, Tip. de «Rev. de Arch.», 1915. Un tomo en 4.º de 512 págs. + xx de prels.

Si mi excelente amigo D. Julio Cejador no hubiese ya dado pruebas suficientes de que su actividad y erudición corren parejas con su laboriosidad y su talento, la obra que acaba de dar a luz sería una prueba más de ello, y bien elocuente por cierto. Sin que le hayan detenido los innumerables obstáculos con que forzosamente habría de tropezar, y sin que le desanimasen las dificultades, ha emprendido y llevado a cabo una labor que hará época en los fastos literarios. Nos referimos, como comprenderá el lector, a la monumental *Historia de la lengua y literatura castellana*, cuyo tomo I, que comprende desde los orígenes hasta la época de Carlos V, ha aparecido hace poco en los escaparates de las librerías (1).

Explica el Sr. Cejador, en la *Carta a guisa de Prólogo a D. Adolfo Bonilla y San Martín y a quien más quisiere leerla*, las razones que le han impulsado a acometer tan gran empresa, y que no pueden ser ni más patrióticas ni más dignas de elogio; quéjase de que un extranjero como Fitzmaurice-Kelly, sea el autor del mejor manual que hasta hoy existe de Historia de la literatura española, y de que, una vez muerto el Maestro, nunca bastante llorado, no puedan emprender la tarea de hacer una completa historia de nuestra literatura, los discípulos y herederos del saber de aquél, D. Francisco Rodríguez Marín y D. Adolfo Bonilla

(1) Desde que escribimos esto, a raíz de la publicación de dicho tomo, hasta la fecha, el Sr. Cejador lleva publicados otros dos más, que examinaremos más adelante.

y San Martín, uno y otro por las múltiples atenciones que sobre ellos pesan, más que por falta de deseos de poner manos en la empresa. En vista de ello, el Sr. Cejador enristra la pluma, y en poco tiempo ha compuesto y publicado un primer volumen, que ha llenado de gozo a cuantos somos aficionados a esta clase de estudios, y nos ha abierto el apetito en espera de los siguientes que promete.

Para llevar a cabo su labor, ha recurrido el Sr. Cejador a las conocidas fuentes bibliográficas, como las de Nicolás Antonio, Gallardo, Salvá, etc., y a las mejores historias literarias; en alguna de las cuales, como en la ya citada de Fitzmaurice-Kelly, ha espigado quizás con demasiada abundancia. De esta multiplicidad de fuentes de información, proceden, sin duda alguna, pequeños lunares que no indicaríamos si no temiésemos que otro extranjero, más o menos hispanista, venga, andando el tiempo, a señalarmos lo que desde mucho antes habíamos advertido los de casa.

Advertido esto, paso a indicar algunos errores y a hacer algunas observaciones en algunos puntos de historia literaria, ya que, en cuanto a historia de la lengua, soy completamente lego y el Sr. Cejador peritísimo maestro.

Siendo el título de la obra el que ya queda indicado, me parece algo raro que sólo por excepción se mencione algún que otro escrito en dialectos peninsulares, y en cambio, se incluyan numerosas obras en latín. A mi entender, los escritos en el idioma del Lacio sólo deben figurar en los orígenes de la literatura castellana; pero, una vez formado el idioma, deben ser relegados a segundo término, y únicamente para dar a conocer toda la labor literaria de un escritor de algún renombre, reseñar todos o la mayor parte de sus escritos, sea cualquiera la lengua en que fueron compuestos.

Dicho esto, pasemos a exponer nuestras observaciones, en el mismo orden en que aparecen.

Uno de los que trabajaron en la confección del Código de las *Siete Partidas*, fué el sabio jurisconsulto Jacobo *el de las Leyes*, y de ello se hace mención en el párrafo 197 (pág. 199) En el 220 (pág. 214), leemos: «Intérpretes del Derecho romano fueron el M. JACOME RUIZ o JACOB DE LAS LEYES, que escribió *Flores de las leyes* o *Suma legal...*», y algunas páginas más adelante encontramos el párrafo 284, que dice: «En 1404 compuso MOSÉ ÇARFATY y se apropió el Maestro Jacobo de las Leyes que se las había encomendado hacer, siendo privado de dicho Maestro, las *Flores de Derecho copiladas por el Maestro Jacobo de las Leyes* (Ms. Escor.)» Este último dato, copiado sin duda de la *Biblioteca rabínica* de Rodríguez de Castro, es totalmente falso, como ya probó D. Rafael Floranes, señor de Tavaneros, en el estudio que

precedió a las *Flores*, publicadas en el tomo II, pág. 142, y III, pág. 29 del *Memorial histórico español*. Sin necesidad de esto, la fecha en que, según se dice, fueron escritas por *Mosé Çarfaty*, es claro indicio de que no pudo apropiárselas *Jacobo de las Leyes*, que hacía ya más de un siglo que estaba bajo tierra.

En el párrafo 265 (pág. 260), se ocupa el Sr. Cejador de *El Rimado de Palacio*, y dice: «... fué compuesto por la mayor parte en la jaula de hierro de Oviedes... Desde la estrofa 903 hubo de escribirse más tarde, cuando ya libre el Canciller...», y más adelante: «Al acabar su *Sermón*, dice en la estrofa 706 que se hallaba aquejado «de muchas grandes penas e de mucho cuydado.» Hay en todo esto, a nuestro entender, una mala interpretación de lo que dice el docto hispanista Sr. Fitzmaurice-Kelly en su *Historia de la literatura española* (pág. 72): «En la estrofa 706, el autor acaba lo que llama su *sermón*... cuando estaba aquejado,

de muchas grandes penas e de mucho cuidado»;

el principio del *Rimado de Palacio* fué compuesto, sin duda alguna, en Oviedes, en la jaula de hierro. En las 903 estrofas que siguen, escritas, buena parte de ellas, mucho después de su liberación...»

No es lo mismo decir «desde la estrofa 903» que «en las 903 estrofas que siguen», y el Sr. Cejador puede comprobar, examinando el *Rimado*, que la razón no está de su parte, puesto que la que él menciona está casi a la mitad de la narración de la vida del profeta Job.

En la página 276 se dice de la *Crónica del Rey Don Rodrigo con la destrucción de España*: «Antes de 1499 se cree que debió de imprimirse». Sin darlo como seguro, sospechamos que la primera edición de esta obra es de Valladolid, 1495. Fundamos nuestra opinión en una nota del *Catálogo* de la Biblioteca del Conde-Duque de Olivares, en donde se lee: «*Cancionero del Rey Don Rodrigo, con la destrucción de España*, en fol., Valladolid, 1495». *Cancionero* debe de ser errata, por *corónica*, ya que la identidad de lo restante del título con el de la obra de Corral, indica que es de ésta de la que se trata, lo cual confirma la suposición del Sr. Cejador.

Página 277.—A la bibliografía de Ruy González de Clavijo, debe agregarse la primera edición de su obra, impresa en Sevilla, por Andrea Pescioni, en 1582.

Página 299.—Tratando de las obras de Fernán Pérez de Guzmán, dice el Sr. Cejador: «Los *Proverbios* se publicaron por Ochoa en sus *Rimas inéditas del siglo XV*; pero están más correctas en el *Cancionero* que fué de Gallardo, y se componen de 102 coplas redondillas, con sentencias de Séneca y de la Biblia». Esta noticia, tomada de la *Antología de poetas líricos*, de Menéndez y Pelayo, está equivocada; el ilustre maes-

tro no vió el códice (que fué de Gallardo por haberle éste *anochecido* de la Biblioteca Real), y si lo vió, no se entretuvo en contar el número de estrofas, que son 108 y no 102, como se verá cuando se publiquen, según copia que saqué y envié a mi estimado amigo Mr. R. Foulché-Delbosc hace ya algún tiempo.

También está tomada de Menéndez y Pelayo, en sus *Orígenes de la Novela*, la afirmación de que el *Compendio historial* de Diego Rodríguez de Almela se conserva en nuestra Biblioteca Nacional bajo la signatura P-1 (pág. 343). El P-1 antiguo, hoy 1979, es una *Crónica general de España* que nada tiene que ver con el anterior.

Entre las obras escritas por Fr. Martín Alfonso de Córdoba (párrafo 387, pág. 348), se incluye *De prospera et adversa fortuna*, que debe de ser traducción de la del mismo título del Petrarca, o más bien confusión con el *Compendio de la fortuna* escrito por Fr. Martín, y cuyo manuscrito está descrito en el *Ensayo*, etc., de Gallardo, al número 1897.

Al tratar de Mosen Diego de Valera (párrafo 411, pág. 372), se extracta su biografía de la publicada por Balenchana en la *Colección de bibliófilos españoles*, y no se rectifican los errores notados y señalados en el estudio que publiqué en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXIV, el cual se cita en una nota al final del tomo II de la obra del Sr. Cejador. Si este señor hubiese visto nuestro modesto trabajo, no afirmarí, entre otras cosas, que está inédito el *Doctrinal de Príncipes*, como afirmó también Menéndez y Pelayo por no recordar el ejemplar visto por Gallardo y descrito en su *Ensayo*, etc.

Diego de San Pedro (párrafo 431, pág. 390), aparece en el *Índice* con este nombre y apellido y con el de Fernández de San Pedro, equivocando, al designarlo con este último, el número del párrafo, que no es el 437 como allí se dice. Entre las ediciones de la *Cárcel de amor*, debió mencionarse la tercera, descrita en Gallardo; al mencionar el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, se dice: «y ha sido reimpresa por Foulché Delbosc, juntamente con su biografía». Esta última palabra es errata, y debe leerse *bibliografía*.

De Gonzalo de Ayora (párrafo 443, pág. 407), hay mucho que decir, y no cabría en los límites de este trabajo. Baste decir que no fué el primero que recibió el título de *coronel*, pues ya la *Crónica de Don Juan II* nos habla del coronel Fernández Galindo; que no alcanzó el perdón después de Villalar, puesto que fué uno de los exceptuados; que tampoco escribió el libro *De Conceptione Immaculata*, Milán, 1492, y que debe tratarse de un capítulo del *De dignoscendis hominibus*; que tampoco este último es «traducción de la obra castellana de Pedro de Montes», sino la misma obra de éste en latín, a la que Ayora agregó algunos párrafos, al final de los cuales consta su nombre; que tampoco es

cierto lo que se dice después que «el mismo año y en el mismo lugar (Milán, 1492) salió traducida al latín la *Relación de la conquista de Orán*», porque este suceso ocurrió en 1509; que no escribió la *Relación de todo lo sucedido en las Comunidades de Castilla*, y, por último, que son una sola obra las dos: *Epílogo de algunas cosas*, etc., y *Muchas historias dignas de estar sabidas*, etc., Salamanca, 1519, como lo prueba el ser uno y otro los títulos que se estampan en la portada y en la hoja siguiente de la edición primera.

En el párrafo 510 se dice, entre otras cosas: «En 1509 publicóse, anónima, *La filosofía moral de Aristóteles, Ética, Económica y Política*, Zaragoza.» Como en esta ciudad y en el mismo año publicó Jorge Coci (según se hace mención en el párrafo 340), la misma obra, traducida por el príncipe Don Carlos de Viana, no cabe duda de que se trata de una misma.

En la página 473 dice el Sr. Cejador: «En 1515 murió el Duque de Náxera... El mismo año murieron el Gran Capitán y el Rey Católico.» Creo que a poco que le diga, se convencerá de que este último murió al año siguiente.

En el párrafo 523, pág. 478, se ocupa de *Juan Angur* (léase *Augur*), atribuyéndole una obra que debe de ser la misma que la que pocos renglones después se dice publicó el maestro Martín Fernández de Figueroa; y en el 535 del Bachiller Juan Agüero de Trasmiera. Ambos personajes son personas distintas, según puede verse en el Índice, para el Sr. Cejador; pero no los confundió, por ejemplo, Menéndez y Pelayo, que en los *Orígenes de la Novela*, tomo I, pág. CCLXVIII, escribía: «un Juan Augur de Trasmiera, que con su verdadero apellido de Agüero publicó algunos opúsculos de gran rareza...»

Con esto damos fin a este ya largo artículo, prometiendo otro u otros relativos a los tomos siguientes, en los que señalaremos pequeños errores que, como los mencionados en éste, son de escasa importancia, causa por la cual se han escapado a la erudición y laboriosidad de nuestro buen amigo y maestro D. Julio Cejador, a quien respeto y admiro de todas veras.

LUCAS DE TORRE.

