

Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

DIRECTOR

ADOLFO HERRERA

Año I

Madrid, Julio de 1895.

Núm. 5.º

LA BELLEZA OBJETIVA



¿EXISTE la belleza objetiva?

Éste es uno de los primeros problemas de la Estética. Y como hay muchas escuelas, y como hay muchas opiniones, hay quien contesta afirmativamente á la anterior pregunta, y hay quien sostiene la negativa.

Sin embargo, la verdad debe ser una, ya se conozca, ya se niegue; pero para llegar á la verdad hay que constituir la ciencia sobre bases firmes, inquebrantables, y la Estética, que cuenta con grandes trabajos antiguos y modernos de exploración, que cuenta todavía con muchas verdades aisladas, no ha escogido, según parece, roca firme en que asentar sus cimientos.

Hay quien sostiene que todo fenómeno estético reside única y exclusivamente en el individuo, en su manera de sentir y que la ciencia de lo bello es, por lo tanto, exclusivamente subjetiva.

No busquemos belleza en las rosadas mañanas de primavera, ni en los espléndidos celajes del Poniente, ni en la selva llena de luces y sombras y armonías, ni en el templo griego, ni en la catedral gótica, ni en las Vírgenes de Murillo, ni en las tragedias de Shakespeare, ni en la fe sublime de los mártires, ni en el sublime sacrificio del héroe, ni en la languidez de la doncella enamorada, ni en la ternura de la madre; todos estos son objetos sin belleza intrínseca, según ciertas escuelas. Serán *buenos* ó serán *malos*, pero en sí no son bellos porque la belleza objetiva no existe. Producen en nosotros cierta emoción y á esa emoción le damos el nombre de hermosura, y lo único genuinamente estético es la emoción en nosotros producida. Lo de fuera es pálido, indiferente, sin nada que lo caracterice bajo el punto de vista de la belleza.

Pues yo creo que esta doctrina es radicalmente falsa. Respetando las opiniones de eminentes críticos, creo que fuera de nosotros, prescindiendo por completo de nuestra manera de sentir, existen fenómenos, seres, objetos, acciones, que unos son verdadera-

HISTORIA Y ARTE

mente hermosos, que otros llevan sello de fealdad y que los demás ocupan todos los grados intermedios en esta riquísima gama de la Estética.

Y aunque yo no puedo desarrollar todas las razones en que fundo mi opinión, he de apuntar algunas ideas en que mi demostración pudiera fundarse, y cuenta que, á lo que yo entiendo, la demostración llegaría á ser de carácter casi matemático.

Si un objeto determinado, y quien dice un objeto, dice un fenómeno de la naturaleza, ó dice una acción humana; si un objeto, repito, produce en todos los individuos racionales y dotados de sensibilidad racional un mismo efecto, si hiere de igual suerte su alma, si determina una misma emoción estética, ¿quién duda que ese objeto tiene en sí *algo*, algún *carácter*, alguna *nota* que determina la emoción estética sentida?

Y si otro objeto distinto del primero produce en todos los hombres de todos los siglos otra emoción opuesta á la primera emoción, emoción desagradable á que nosotros llamamos fealdad, ¿quién podrá dudar tampoco que ese segundo objeto lleva en sí intrínsecamente caracteres y condiciones capaces de producir en el hombre efectos desagradables y repugnantes?

Pues esto nos lo demuestra la experiencia.

Todos los objetos del mundo exterior, todos sus fenómenos, sus seres todos, pueden clasificarse en dos *grandes grupos*.

Los del primer grupo producen en todos los hombres igual emoción estética, y todos los del segundo grupo producen la emoción opuesta, que pudiéramos llamar antiestética.

Luego todos los primeros llevan en sí energías creadoras de placer artístico, luego todos los segundos tienen también energías ó acaso deficiencias capaces de engendrar repugnancias artísticas.

Hay, pues, una clasificación en la naturaleza, que corresponde á la clasificación de nuestras emociones, y si éstas decimos que son estéticas ó antiestéticas, natural y lógico es que demos estos mismos nombres ó nombres análogos á las causas engendradoras y que digamos que tal objeto ó tal fenómeno *es bello*, porque engendra emoción *de belleza*, que tal otro es *feo*, porque engendra emoción *de fealdad*.

Si en el fondo del ser humano, si en las palpitations de su sensibilidad, las cosas están ordenadas de tal modo que existe lo bello y lo que no es bello, en el mundo exterior están ordenadas de igual suerte, por lo menos, como causas. Y si existe la Estética subjetiva, á menos de admitir un caos y un desorden en el cosmos, hay que admitir la Estética objetiva.

Es el ordenamiento de las causas paralelamente á los efectos.

Para que así no fuese, sería preciso que un mismo objeto, una hermosa puesta de sol, por ejemplo, fuese hermosa para la mitad del género humano y fuese fea para la otra mitad. Que los versos de Virgilio encantasen á una generación y fueran para otra solemnes mamarrachos.

Sería preciso que cosas objetivamente opuestas produjesen exactamente la misma emoción estética en todos los hombres.

Sería preciso, en suma, que al ordenamiento de las emociones no correspondiese el exacto ordenamiento de las causas.

Mientras una cosa del mundo exterior produzca siempre el mismo efecto en la sen-

HISTORIA Y ARTE

sibilidad humana, esa cosa será inconfundible con las que producen efectos distintos. Tendrá una virtualidad propia, una manera de ser especialísima, una nota característica que nos hará siempre exclamar con admiración: ¡qué hermosura!

Yo bien sé que á este razonamiento, que me parece inquebrantable porque arranca de la experiencia universal y se desarrolla, á mi entender, con lógica intachable, pueden hacerse algunas objeciones, pero objeciones sin fuerza ni valor.

Puede invocarse la falta de sensibilidad artística de muchas personas, que impasibles contemplan los más bellos espectáculos de la naturaleza ó miran fríos los más bellos objetos de arte.

Pero esto nada prueba sino la insensibilidad del ser sometido á la experiencia. Es que hemos acudido para juzgar del objeto exterior á un *reactivo estético*, y perdóneseme la frase, totalmente inerte. La negación nada prueba en este caso: es como si colocásemos ante una Venus griega un canto de la calle; el pedrusco nada sentirá, pero la Venus continuará siendo lo que era.

Y por lo demás, esta objeción lo mismo se aplica á la Estética que se aplica á la ciencia, que si hay seres insensibles, hay también seres de bien mezquino entendimiento. Y si por aquella razón no existiese la Estética, por esta razón no existiría la ciencia ni existiría nada. Para entender es preciso tener entendimiento; para sentir es forzoso no tener atrofiada la sensibilidad.

Otro argumento que puede oponerse á mi tesis es que existen personas de mal gusto, que gozan en la contemplación de objetos reconocidamente feos, que se conmueven ante un dramón ridículo ó ante un lienzo disparatado.

Pero, á mi juicio, esto tampoco prueba nada sino deficiencia, no de la Estética objetiva, sino precisamente lo contrario, de la Estética subjetiva. Porque seres tales son reconocidamente seres de poco desarrollo artístico, son excepciones en la serie de los siglos, son casos particularísimos que con el progreso y el adelanto se van eliminando, son reactivos estéticos, y perdóneseme que insista en la imagen de antes, totalmente impuros.

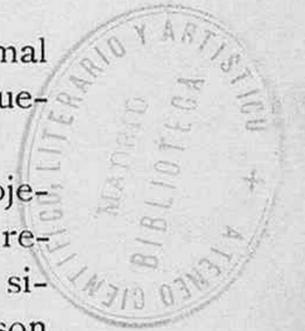
Los dramas de Comella gustaron mucho en una época muy limitada á un público limitado también, pero ni nada parecido gustó antes, ni nada parecido ha gustado después.

En cambio, la estatuaria griega, los monumentos romanos, la catedral gótica, el *Infierno* del Dante y el *Quijote* han gustado y gustan y admiran, y trazas llevan de vida inmortal.

Ni en la ciencia ni en el arte se juzga por excepciones, sino por lo universal; ni por lo transitorio, sino por lo permanente; ni ningún fisiólogo establece las leyes del órgano de la vista por los que padecen de daltonismo, sino por los que gozan de vista normal.

En suma, yo veo un orden perfecto entre las emociones estéticas y las causas que las producen, entre la Estética subjetiva y la ciencia que estudia las condiciones que han de tener los objetos del mundo exterior para producir en nosotros una emoción á que llamemos bella ó una emoción que marquemos con sello de fealdad.

Pues si existe esta clasificación y este ordenamiento y este conjunto de leyes para



HISTORIA Y ARTE

el mundo objetivo, bajo el punto de vista de la Estética, claro es que existe la estética objetiva, porque al negarla hay que negar todas las ciencias, que no de otra suerte se forman ni de otra suerte son.

Y aun se puede ir más á lo hondo, pero ni el espacio ni la ocasión lo consienten.

JOSÉ ECHEGARAY.



Mi único enemigo.

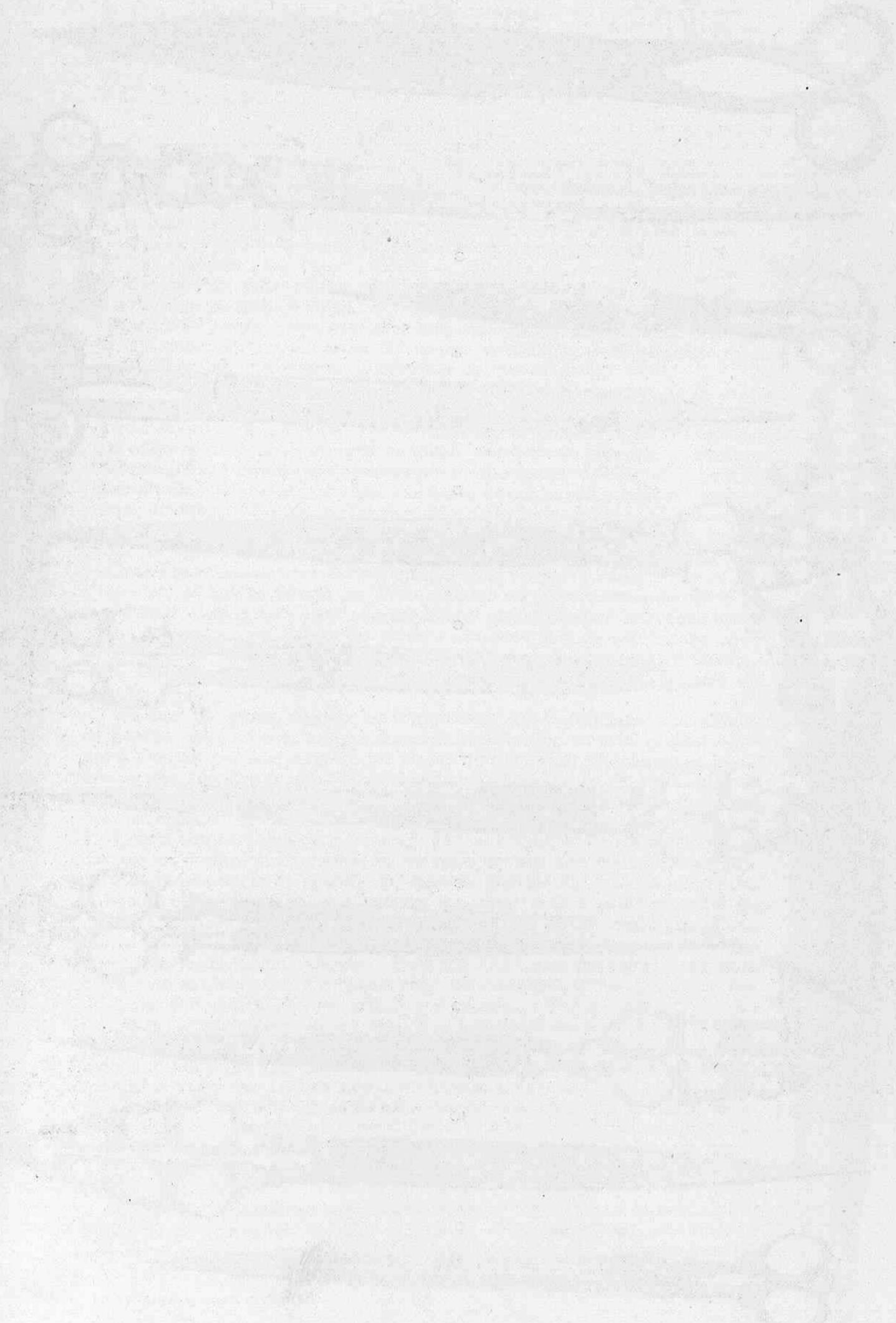
Amigo cariñoso en apariencia
y en realidad verdugo, de mi suerte
decide á su capricho con el fuerte
poder de su satánica elocuencia:

en torpe desaliento, sin clemencia,
toda viril aspiración convierte
y triunfa y hace luego que despierte
voraz remordimiento en mi conciencia.

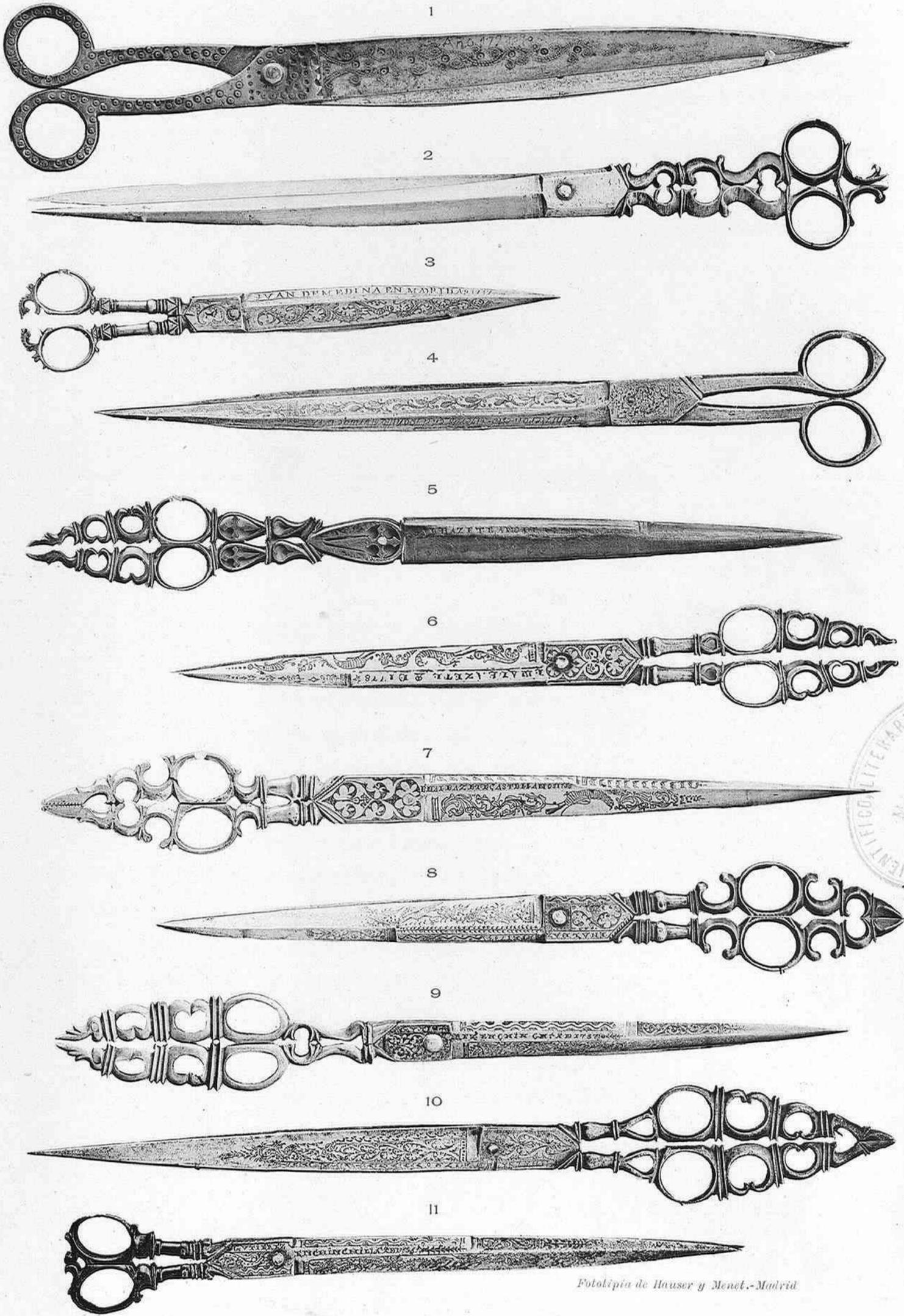
Tú lo sabes, Dios mío, la mezquina
loca pasión, el vergonzoso miedo,
la duda y el estéril egoísmo

son armas con que lucha y me domina...
Véncele Tú, Señor, que yo no puedo,
no le puedo vencer, pues soy yo mismo.

RICARDO GIL.



HISTORIA Y ARTE



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

CUCHILLERÍA ESPAÑOLA
(SIGLO XVIII)
COLECCIÓN RICO SINOBAS

LA CUCHILLERÍA EN ESPAÑA

(SIGLO XVIII)



TIJERAS DE SEVILLA

(SIGLO XVIII)

La cuchillería en España á fines del siglo XVII había llegado á su apogeo; como prueba podría añadirse á lo que se lleva expuesto sobre el trabajo de las tijeras finas, el recuerdo de aquellas otras que labraron los maestros del arte con grandes cuchillas alabeadas para tundir la superficie borrosa de los tapices y paños de lana, ó bien las de mediana magnitud con hembra alabeada para rapar y cortar el pelo; las de cuchillas con guía que servían para cortar con igualdad los naipes, que, aunque no lo parece, es trabajo difícil de conseguir; por último, aquellas tijeras manuales y más pequeñas, pero bien articuladas, con cuchillas rectas, curvas ó con doble curvatura; unas con punta apuñalada, otras con botón y destino especial en las operaciones quirúrgicas de más cuidado.

Se mencionan detalladamente los referidos instrumentos de la maestría cuchillera que existía en España por los años de 1700, porque aquéllos fueron parte de las obras de examen previo cuando los oficiales pretendían el título de maestros en el arte; aunque también obtenían la maestría cuchillera labrando los oficiales para su examen alguno de los cuchillos de monte, cortaplumas ó cañavetes de tan excelente forma, acero y temple como los que construían Domingo García y Angel Horbeyra en Madrid; ó bien un juego de cuchillas curvas con mangos de maderas duras, pero de excelente labor, como las que trabajaba Antonio Frecho en 1707, cuyos instrumentos quirúrgicos son equiparables por sus formas y aceros á los mejores que se labran en la actualidad en talleres extranjeros, ó una cuchilla de corte recto resguardada y articulada por estrechas láminas de concha con cabos de plata ú oro que había de servir para rasurar ó afeitar, como las que se labraron con singular destreza en Valencia y Barcelona en las centurias décimosexta, décimoséptima y parte de la décimoctava.

No debe olvidarse, porque es importante, que los oficiales cuchilleros en España, para obtener antiguamente la maestría en su arte, podían escoger ó tocarles por suerte, entre las piezas que se llevan mencionadas, la labra de una lanceta con alas giratorias de concha y cabos de plata que por sus bondades entonces circulaban por toda Europa como obras admirables del arte español.

Con la enumeración de las tijeras, de los cuchillos, de las hojas dobladas, de los cortaplumas, cañavetes, navajas de afeitar é instrumentos quirúrgicos como obras de cuchillería, hemos querido dar idea de lo que fué la habilidad de los maestros españoles en aquel arte á principios del siglo XVIII, puesto que los últimos para obtener su título habían de labrar por lo menos y ante el Jurado de su gremio, una de las piezas de hierro acerado que se llevan referidas. Pero conviene tener muy presente que la labra de instrumentos quirúrgicos eran de ocasión singular; y cuando había necesidad se acudía á los artífices especiales, mientras que éstos y los demás del gremio labraban en Madrid á principios del siglo XVIII por millares cortaplumas y cañavetes como especialidades; en Valencia y Barcelona lancetas y navajas de afeitar de buen acero y de gusto artístico en sus monturas y en sus estuches de concha con golpes de plata y oro; y en casi todas las poblaciones de España hacían los maestros del arte excelentes tijeras, y en particular como de surtido las cuchillas dobladas ó navajas populares que se venían labrando en la Península Ibérica por centenas de millares, desde dos mil trescientos á dos mil quinientos años antes del siglo XVIII.

La navaja española se la consideró siempre como pieza ferrera, útil y necesaria para muchos trabajos manuales; sin embargo, en ocasiones se usó como arma de agresión y combate; por esta razón, durante muchas

TIJERAS DE SEVILLA

(SIGLO XVIII)



HISTORIA Y ARTE

centurias, su fabricación sirvió para sostener en España, como obra la más principal, el fuego de las fraguas de la cuchillería, el golpe de los martillos y la vida de sus artífices y artesanos en los numerosos talleres de la Península Ibérica.

Pero también la historia civil de España tiene consignados en sus anales los grandes desórdenes que ocurrieron en muchas de sus poblaciones en los últimos años del reinado de Carlos II, ó cuando poco á poco se venía preparando por algunas de las más distinguidas personalidades de la nobleza, milicia y de la Iglesia el cambio de la dinastía de los Austrias. La operación era difícil y peligrosa para los que la intentaban por los años de 1699 á 1700, en que falleció Carlos II. Se temía mucho á las gentes populares, de las que se decía que, siendo españolas, en momentos dados, los hombres, como sus mujeres, podían convertirse de entidades humanas en verdaderas fieras.

El temor, según la historia, era fundado; los que en aquellos años trabajaron para traer la dinastía franco borbónica á España en sustitución de la austriaca, contra el temor referido recordaban aquellas leyes antiguas del Reino, que, según dice el Padre Ciruelo en su libro de las supercherías, *por un pequeño hurto mandaban ahorcar ó degollar al ladrón, porque todo ladrón se presume ser homicida*; y, según el alcalde Ronquillo, en Madrid, Abril de 1700, con mayor justicia, creyó que al español que llevase sobre sí navaja cerrada ó abierta en la mano como arma ofensiva, según las leyes justas, debía presumírsele homicida ó asesino, y por precepto de las mismas, el bueno del alcalde mayor de Madrid, en el motín de Abril de 1700, acuchilló y arcabuceó en las calles de la corte á centenares de hombres que, movidos por la desesperación de la miseria y del hambre, atacaban ó se defendían de las tropas con las navajas y otras armas cortas de hierro que se decían traidoras, porque se escondían fácilmente después de herir ó matar. Entonces fué cuando se vió en el terreno de la fuerza que las clases populares en España, aunque ya se sabía de muy antiguo, estaban armadas casi en su universalidad con la navaja ó arma nacional, á pesar de todo el rigor de las antiguas pragmáticas.

Cien años después otras autoridades francesas, invocando en Madrid las leyes del Reino á que se lleva hecha referencia, mataron y arcabucearon en las calles de la Corte, persiguiendo como fieras á los hombres y mujeres que se defendían con navaja, y después del combate llevaban sobre sí la más pequeña tijera ó menudo cortaplumas. Esta segunda hecatombe, justificada por las leyes escritas en España contra las armas de hierro cortas y dobladas, comenzó en la tarde del 2 de Mayo de 1808, para terminarse al amanecer del 4 del mismo mes, en la esquina de la calle de San Millán de esta corte, siendo la última víctima el excelente maestro cerrajero y cuchillero Francisco Morales, cuando salió el domingo 4 de Mayo para oír la misa de alba en la iglesia de San Millán. Entre los motines de Abril de 1700, que según diferentes hechos de la época puede llamarse del hambre y de la miseria populares; y el del 2 de Mayo en Madrid en 1808, que algunos podrían llamar de la desesperación del pueblo, había transcurrido un siglo, pero con ellos se dió comienzo á dos guerras señaladas por la historia con los terribles caracteres en parte de las civiles, en parte religiosas y en su conjunto nacionales.

Los dos cacheos, si así pudiera expresarse, á que se hace referencia en una y otra época fueron sangrientos; pero no se crea por eso que la navaja en España de 1700 á 1713 y de 1800 á 1813, á causa de que los ejércitos que entonces pelearon en la Península eran mezcla confusa de soldados de todas las nacionalidades de Europa, dejó de funcionar de una manera terrible lo mismo en los campamentos que en las ciudades, lo mismo en las pequeñas villas y aldeas que en las trochas, veredas y caminos del interior de la Península, porque entonces fué muy frecuente que el extranjero que caía enfermo, herido ó cansado por el sueño, la fatiga ó los rayos del sol no volvía á levantarse por haber sido muerto con el arma popular de los españoles, y como si éstos pretendiesen con las navajas salvar el honor de su país y vengar las ofensas cruentas dispuestas por el alcalde Ronquillo ó el Mariscal Gran Duque de Berg en Madrid.

Los hechos á que nos referimos, si se atiende á lo que dicen las tradiciones populares, fueron horribles y dieron motivo para que seriamente se pensara desde 1714 en adelante por todas las autoridades civiles, religiosas, militares y la alta nobleza en la necesidad de un cacheo lentísimo por todo el país, hasta conseguir el destierro y uso de la navaja como arma hasta donde fuera factible, pues de otro modo, y no suavizándose las costumbres, la nación española sería poco menos que ingobernable.

Dulcificar las costumbres sociales para que la Nación llegase á conseguir la civilización equiparable á la de Europa del siglo XVIII, evidentemente fué uno de los trabajos del Gobierno español en todos sus centros de actividad, que se realizó en el período de 1714 á 1800. Los tribunales de justicia más principalmente, con su antiguo criterio de que las leyes en España suponían homicida al ladrón, aunque robase poco, mandándole ahorcar ó degollar; y que del mismo modo al español que llevase navaja, principalmente de cuchilla ancha ó estrecha y larga con uñetas y muelles de parar, se le debía presumir por lo menos en peligro de ser homicida, y muchas veces

HISTORIA Y ARTE

asesino, con la agravante de traición; por eso las penas que se imponían en el siglo XVIII á las navajas, que desgraciadamente mataban, estuvieron conformes con el criterio jurídico referido, castigando al hombre y destruyendo por mano del verdugo el arma que sirvió para cometer el delito ó el crimen. Lo expuesto dió lugar para que los cuchilleros en sus talleres y primer tercio del siglo XVIII dejasen de trabajar navajas para los presbíteros, como una preciosísima que tenemos, en cuya cuchilla se ve grabada la leyenda *Foanni Zarza* (Presbítero) *Villa de Logrosan in sign grat dd s faF de P. En la villa de Olot Pablo Llorens á 23 de Octubre de 1699.*

También se hicieron rarísimas en la primera mitad del siglo XVIII las navajas de combate que fabricaba en Madrid Pedro Díaz con la leyenda en sus anchas cuchillas de *no me abras sin razón ni me cierras sin honor.* Los cuchilleros sevillanos dejaron también por entonces de labrar las navajas con preciosos cincelados en sus cuchillas, de un lado con tracería arábigo-cristiana, por el otro con dibujo floreado del Renacimiento, y sin punta, reemplazando á ésta una ancha media luna á la manera de las navajas de afeitar, que todavía usan en estos tiempos, aunque hoy son inglesas, muchos hombres del pueblo en toda Andalucía. Entonces fué cuando principió á debilitarse, hasta caer casi en el olvido, aquella canción manchega de los que bajaban de los llanos á las Andalucías por el antiguo camino de Alcazar de la Sierra, para tomar parte en diferentes faenas agrícolas en ayuda de los hombres de las feraces orillas del Guadalquivir, y que al cruzar por una villa cuchillera muy renombrada, decían: Al pasar el Bonillo—á mi chacha compré navajita—que da golpecillo.

La amenaza, las penas y el castigo dieron por resultado que á mediados del siglo XVIII no se trabajase en los talleres cuchilleros de España navajas para el clero, muy pocas para mujeres, rarísimas para los militares, á quienes se les recordó por las pragmáticas del 26 de Abril de 1761 y 11 de Noviembre de 1791 que les estaba prohibido el uso de las navajas, y menos numerosas para los valientes, porque para estos últimos, aunque algún artífice cuchillero labrase alguna preciosa navaja por sus cachas, por sus muelles, por sus secretos para abrirlas, por sus artificios para convertirlas en puñales, por sus cuchillas caladas con cruces, corazones y mil caprichosos grabados de pájaros, ramos y flores, había pocos, aun entre los valientes, que, ante el temor á las leyes penales entonces vigentes, se atreviesen á comprarlas.

De todo lo expuesto resultó que las dos terceras partes de los hombres en España á mediados del siglo XVIII, con más la totalidad de las mujeres, militares y presbíteros, no llevaban habitualmente como en tiempos pasados navajas; pero como éstas eran el artículo más principal de que se sostenía la vida de los artesanos y artífices cuchilleros en la Península, los primeros por falta de consumo desaparecieron con sus fraguas de los pueblos, de las aldeas pequeñas y de provincias enteras, no subsistiendo más que algunos artífices señalados en las ciudades más importantes del Reino ó en algún centro cuchillero de renombre antiquísimo.

Si el temor á las leyes penales hizo disminuir notablemente el consumo de las navajas como obras labradas por los artesanos en cien lugares diferentes de la Península, los artífices muy señalados de la cuchillería española en las ciudades, á mediados del siglo XVIII, se vieron en situación cuasi desesperada al ver que les faltó por los años 1750 al 60 el celebrado acero de Mondragón, del cual se decía desde muchos siglos atrás por todos los ferreros españoles: Cuchillo y vencedora espada,—de Mondragón tus aceros—y con agua de Tajo templada.

Sobre esta escasez del acero de Vizcaya decía D. Santiago Palomares (*Historia de la espadería toledana*), que había oído decir de poco tiempo á esta parte (1755 al 60) que el celebrado acero por toda la antigüedad de la villa de Mondragón ha degenerado de su fineza; que sus vetas y fábricas no le producen, ó se han perdido las primeras; y lo poco que se ve llevando el nombre de aquella villa es agrio, terco é indócil. Algunas líneas más abajo escribe el Sr. Palomares, para dar razón de la carestía referida en los talleres de la Península: «El acero de Mondragón es apetecido en América y otras partes del mundo, llevado por el comercio y por las Compañías de Caracas y la de Santo Domingo, Puerto Rico, Honduras y Guatemala, que pagaban el acero de Mondragón en la misma villa el peso de aquel metal por otro cuasi igual al peso de la plata, con las consigüentes y crecidas utilidades de un acero que al llegar á América tenía un valor probable de ser equivalente al peso del oro». Por esta razón se escondió aparentemente el acero vizcaíno. Su escasez fué evidente y los artífices cuchilleros en nuestro país tuvieron necesidad de buscar en el extranjero aceros baratos, de calidades inferiores y muchos falsificados para España; aunque traían las marcas de la rosa, de las estrellas, del puente, del carme, etc., etc. Con esta superchería se consiguió muy pronto el descrédito y la ruina de la cuchillería española; porque sus piezas labradas, desacreditándose, resultaron desde mediados del siglo XVIII en adelante con puntas saltadizas, sus filos sin la dureza y tenacidad necesarias, y graneándose fácilmente con mellas irregulares y profundas.

Por estas razones los primeros talleres de artífices cuchilleros que se cerraron en la Península fueron, en la segunda mitad del siglo XVIII, los de Valencia y Barcelona, donde se habían la-



HISTORIA Y ARTE

brado, de tiempo inmemorial, las navajas de afeitar y las lancetas. No se podía pagar á peso de oro un peso igual del antiguo acero de Mondragón, y el que se adquiría de fuera era de clases inferiores. No debiendo olvidarse que las mellas en los filos de las navajas de afeitar son imposibles de sufrir. En 1780 ya la cuchillería en España, según lo que puede comprobarse estudiando las tijeras que labraban sus artífices como la obra más magistral, según se dijo en otro lugar, se encontró en plena decadencia y rápida pendiente, tendiendo á desaparecer por completo.

Desde aquellos años ya no se trabajaron tijeras de mérito artístico, ni en las fraguas de Jaén, ni en los yunques del antiguo reino de Sevilla, ni en Valencia, Cataluña, Aragón y Navarra, ni en Soria, Madrid y Toledo, si bien todavía se labraron, aunque muy pocas en número, en Albacete, con patronería regular, imitando á lo antiguo, pero con malos grabados, defectuoso acicalado y malos aceros, aunque la cuchillería del Bonillo presentase resistencia muy señalada, puesto que todavía por los años de 1820 construía tijeras de largas cuchillas con puntas apuñaladas, con brazos de labor tan simple que por ellas sería imposible adivinar, retrocediendo, la belleza artística que tuvieron las antiguas tijeras labradas en aquella tierra de los Llanos, en Castilla la Nueva, por los siglos XVI y XVII y primera mitad de la centuria décimooctava.

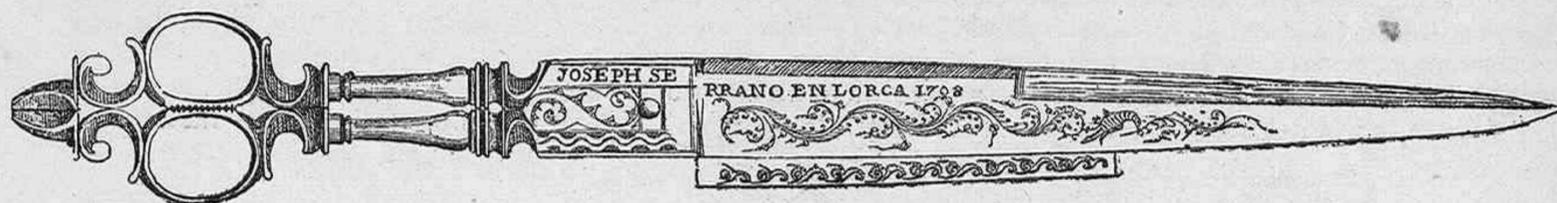
La tijerería, si así pudiera llamarse, como parte del arte cuchillero, desapareció de España á fines de la última centuria, como había desaparecido anteriormente la fabricación y labra de la navaja de afeitar y la lanceta, con más la de todos ó casi todos los instrumentos quirúrgicos, quedando quebrantadísimos en sus talleres los maestros que se ocupaban todavía en construir puñales y navajas, los cuales conforme fueron trascurriendo años de la presente centuria décimooctava, y la invasión de la cuchillería y del comercio y capitales de la ferretería extranjera fueron haciéndose más y más extensivos por el interior de toda la Península, se vieron sus maestros en la necesidad imperiosa de ir cerrando uno tras otro sus talleres, dispersándose sus oficiales para trabajar en otros oficios donde ganarse la vida, sin la terrible competencia del trabajo industrial y de los capitales extranjeros, que les era imposible vencer con su pobreza.

Si se quisieran pruebas, porque en lo expuesto pudiera creerse que hay exageración, no habría más que mencionar la calle de los Cuchilleros de Madrid, desierta hace muchos años de maestros artífices en el noble arte de la cuchillería. La calle de las Armas de Toledo, que abandonaron para siempre á principio del siglo XVIII los maestros de la espadería y de la cuchillería en aquella ciudad imperial. El barrio de San Antón en Albacete, donde apenas se oye ya el ruido de los martillos al caer sobre los yunques, y otros mil sitios y lugares de diferentes poblaciones, con calles, plazas y pórticos de nombre señalado, en que los artífices cuchilleros labraron y templaron el hierro de manera admirable. Pero para saber lo que ha perdido España cuando su cuchillería desapareció, bastará reproducir lo que dice del cuchillero Picazo Zaragozano D. Miguel Dámaso Géneres (*Reflexiones político-económicas del reino de Aragón*, Madrid, año 1793, pág. 142):

«Omitiendo otros la de templar el hierro á maravilla que poseyó el incomparable artífice de esta ciudad de Zaragoza, el sin igual Picazo, cuyas tijeras causaron un asombro universal y merecieron ser calificadas de milagro del arte. Artífice soberano, igualmente que infeliz por haber vivido en un tiempo en que no se miraban estas cosas tan dignas de aprecio con ojo filosófico. Si en los días en que él vivió hubieran reinado las luces que reinan en los nuestros, para bien de la Nación, sin duda hubiera tan diestro artífice adelantado mucho su arte y fábrica; hubiera hecho mayores progresos, si acaso era posible, su envidiable inteligencia, destreza y habilidad; y fincándola con su secreto por herencia en su familia ó sus discípulos, impelido por un gobierno sabio y justo distribuidor de los premios, tendríamos presentemente los artefactos de hierro de tan fino temple, que excedería á los mejores que se conocen y que serían ansiosamente buscados de las demás naciones. Nos queda sólo la amarga memoria y el triste recuerdo de los funestos efectos que causa un descuido reprehensible y una crasa ignorancia de los tiempos bárbaros.»

Como pruebas fehacientes de todo lo expuesto se escriben, teniendo á la vista las piezas ferreas, las siguientes notas:

Murcia.—En el antiguo reino de Murcia existían á principios del siglo XVIII, entre otros, los cuchilleros Martínez en la capital y José Serrano en Lorca; de este último son las tijeras que á continuación reproducimos fotograbadas, concluidas en 1708 para el uso de D. Bernardo Fernández. Estas, así como la daga murciana de Martínez, fechada en 1717, acusan un estado reconocido de decadencia, como si el arte cuchillero estuviera próximo á desaparecer en el reino referido.



HISTORIA Y ARTE

Madrid.—La excelente cuchillería en la capital de España al principio del siglo XVIII puede reconocerse por las preciosas tijeras que labraba Juan de Medina en 1717.—Véase lám. núm. 3.

Albacete.—En el centro cuchillero de la capital labraba entre otros muchos, Pedro Díaz excelentes tijeras con caprichosos grabados de pájaros y ramos, brazos de buena lima de columnillas enanas y medias lunas á la antigua, con la fecha de 1733.—Lám. núm. 8.

El maestro Arcos, también de Albacete, labró en 1746 las tijeras reproducidas á continuación, con regulares grabados, brazos de columnillas, y con medias lunas de adorno, imitando á la patronería del siglo XVII. La lima y el acicalado del maestro Arcos en las tijeras de que se trata, así como lo saltadizo de sus aceros, indican que á mediados del siglo XVIII se sentía ya la decadencia del arte cuchillero en Albacete.



El maestro Castellanos labró las tijeras (lám. núm. 7), con fecha de 1756, aunque se asemejan por su forma á las de Pedro Díaz, tienen trabajo más duro en sus grabados y lima, acero más agrio, peor acicalado.

Las tijeras lám. núm. 5, fechadas en 1773 y del mismo gremio cuchillero de que se trata, á pesar de la belleza y trabajo de sus brazos con corazones y cruces caladas y remates pineales, sus grabados y aceros son excesivamente defectuosos, doblándose las cuchillas con facilidad.

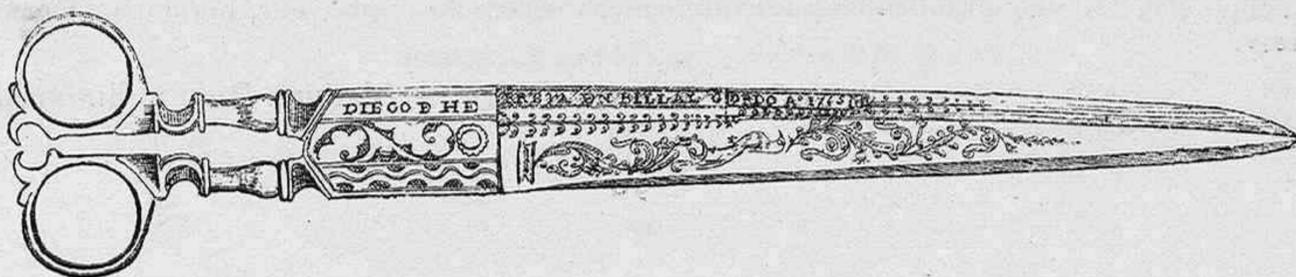
Las tijeras lám. núm. 6, del gremio cuchillero de Albacete, fechadas año 1778, tienen todavía peores aceros que el anterior. Sus cuchillas son muy aplanadas, sus filos saltadizos con exceso, y aunque por la forma en su conjunto imitan á lo antiguo, estudiando cuidadosamente sus metales se puede evidenciar que en 1778 iba á concluir en Albacete la labra de lastijeras finas, que tanto crédito habían dado en tiempos pasados á los maestros cuchilleros de aquella capital y tierra. La siguiente tijera lám. núm. 10 tiene la fecha de 1796, pero á pesar de sus columnas enanas, calados y grandes remates pineales sobre los ojos, sus cuchillas apenas tienen grueso; su labor indica que estas tijeras fueron de las últimas que se labraron en el siglo XVIII en el centro cuchillero de Albacete, sus maestros en éstas, como en los dos números anteriores, ya no estampaban su nombre como garantía de la bondad del trabajo.

Valencia.—La cuchillería de Valencia, con la fabricación de sus navajas de afeitarse, ya dijimos que fué de primera importancia hasta mediados del siglo XVIII; pero por las tijeras reproducidas á continuación, fechadas en 1734, se puede demostrar que en Játiba existió el maestro Tárrega, labrando preciosas piezas del arte cuchillero. Los brazos de sus tijeras son de columnas sencillas; pero las cuchillas, por sus excelentes aceros, grabados y hasta por la letra de sus leyendas, revelan que Tárrega puede considerársele como uno de los primeros artífices de su tiempo.



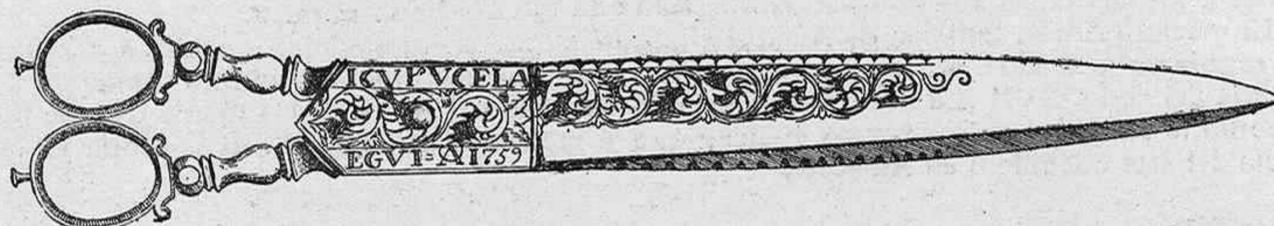
Chinchilla.—Las dos tijeras lám. núms. 9 y 11 son de mano del maestro Gutiérrez, aunque con fecha, las primeras de 1737, y las segundas de 1751. Sus cuchillas parecen gemelas, dobladas de metales, apuñaladas, ochavadas, con cintas, y en su conjunto preciosamente concluidas.

Jaén.—Las siguientes tijeras las labró el maestro Diego de Herrera en Villalgordo. Su patronería es á la antigua, dobladas de metales, mucho hierro, pesadas y, sus grabados y adorno, indican al ojo práctico que el arte cuchillero en el reino de Jaén se encontraba próximo á desaparecer por los años de 1765.

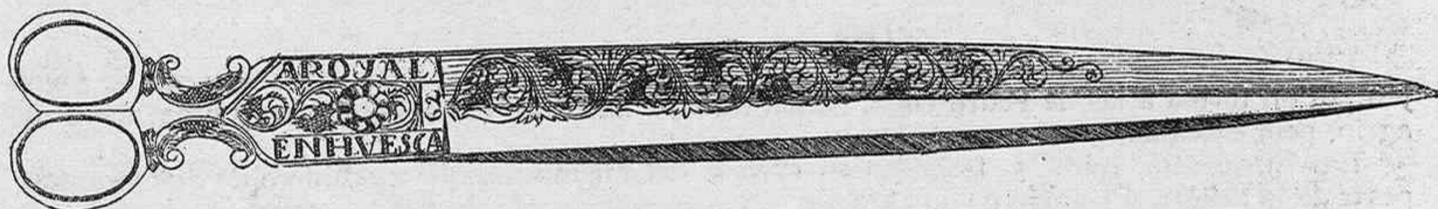


HISTORIA Y ARTE

Navarra. — Las que siguen son unas preciosas tijeras que labró el maestro Icurucela en Eguí; sus brazos son sencillos, aunque de buena lima, y sus cuchillas y planos del clavillo están admirablemente cincelados, según el gusto de los armeros navarros y vizcaínos de aquel tiempo.



Aragón. — Las tijeras del maestro Aroyal las labró en Huesca, año de 1762; sus brazos son sencillos y excesivamente cortos. Las cuchillas cinceladas, tienen gusto artístico en el dibujo, excelentes aceros, aunque no fueron muchas las obras que concluyó aquel maestro aragonés.

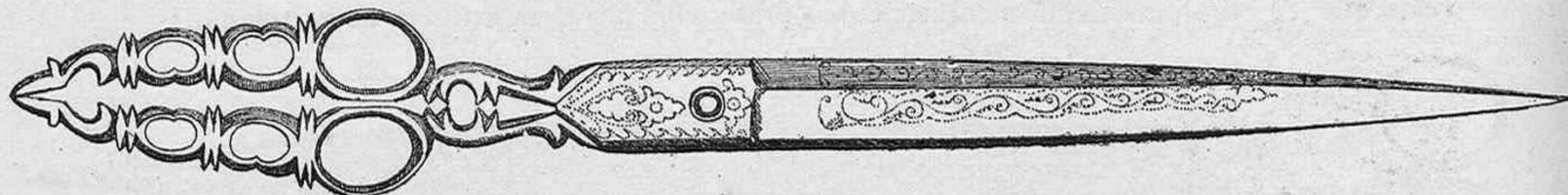


Sevilla. — Las tijeras pág. 85 son andaluzas, labradas en la primera mitad del siglo XVIII, y notables por sus golpes de latón sentados con robloncillos, por el trabajo cincelado en sus cuchillas, por sus calados, por la labor de lima de sus brazos y ojos y por sus esculturas en hierro con que se rematan figurando dos pájaros. Las de la misma página son de estilo andaluz semejante á las anteriores, concluyéndolas su maestro como escultor en hierro con cuatro pájaros superpuestos. Dicen pertenecieron al Sr. Conde de Aranda.

Castilla la Vieja. — Las tijeras lám. núm. 2 se labraron en Valladolid, sus brazos son de eses, separadas por dos medias lunas, sus cuchillas de excelente acero y con marcas grabadas difíciles de interpretar.

La figura lám. núm. 1 es de unas tijeras labradas en Tañine (Soria) por el maestro Manuel López, año 1723, con cuchilla alabeada, dibujos profundamente picados y con brazos cubiertos con hojas de latón que el maestro unió previa una lámina de cobre precipitada químicamente.

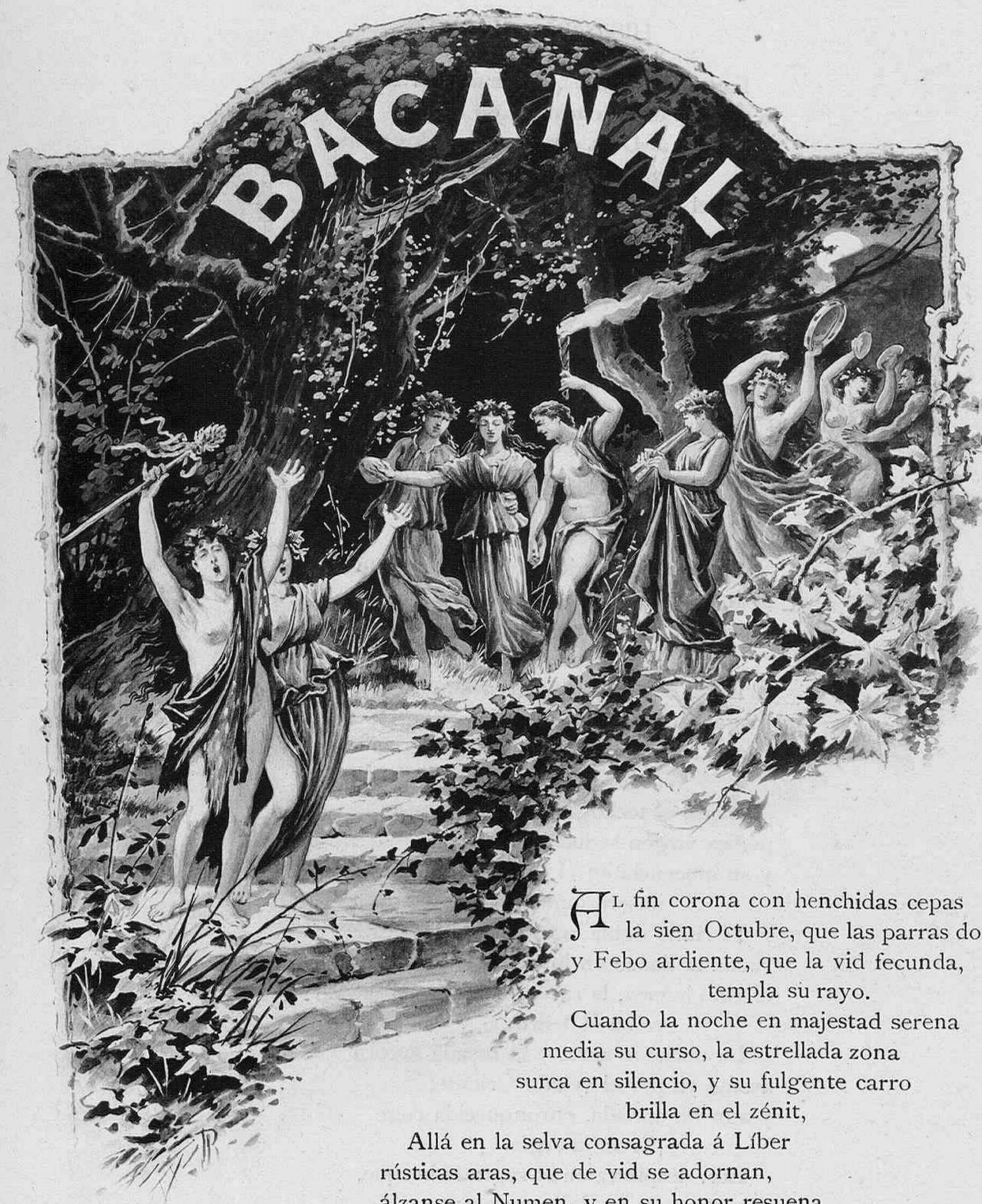
El Bonillo. — Las tijeras que siguen se labraron á últimos del siglo XVIII; sus brazos recuerdan por los remates de los ojos la patronería antigua; en cuanto á sus cuchillas, aunque bien modeladas, tienen acero saltadizo y su adorno consiste en un sencillo dibujo de menudas picaduras.



Las representadas en la lám. núm. 4 se hicieron, según la leyenda, en El Bonillo año de 1817. Su patronería en los brazos y cuchillas tiene menos gusto que las anteriores. En cuanto á sus grabados, revelan cuánto habían perdido el arte y los talleres cuchilleros de aquella tierra en 1817.

Al recordar cómo desapareció la cuchillería española, con sus maestros artífices y sus diestros oficiales, en el primer tercio del siglo XIX, creemos será siempre lícito recordar aquel maestro Torres, que decía en 1612: «Concordes y unidos los cuchilleros en España, tratándose de herramientas de corte y puntas para usos de la vida y de las artes lo vencerán todo»; y también el versículo 16, capítulo XXXV, del libro bíblico los *Números*, y su paráfrasis para este momento: «Los pueblos que para matar hicieran uso de cuchillas cortas y escondidas, vivirán como castigo muchos siglos en la servidumbre del hierro labrado en otras nacionalidades, aunque por prelación en el tiempo y la destreza antiquísima pudieran ser consideradas como sus hermanas ferrero menores».

MANUEL RICO Y SINOBAS.



AL fin corona con henchidas cepas
la sien Octubre, que las parras dora,
y Febo ardiente, que la vid fecunda,
templa su rayo.

Cuando la noche en majestad serena
media su curso, la estrellada zona
surca en silencio, y su fulgente carro
brilla en el zénit,

Allá en la selva consagrada á Líber
rústicas aras, que de vid se adornan,
álzanse al Numen, y en su honor resuena
cántico agreste.

Y entre las sombras, con furtivo paso
formas inciertas por doquier avanzan,
que de iniciarse en el misterio ignoto
ávidas surgen.

HISTORIA Y ARTE

Faunos, bacantes, coronados prestes
la res conducen enastada de oro,
y honran al Dios, entre enramados tirsos,
tímpano y flautas.

Ya el sacerdote la sin mancha electa
víctima inmola; al humear la sangre
líbase á Baco, y de la pira en torno
arde la orgía.

La hirviente savia que la vid rebosa
las anchas copas espumante inunda;
únese al canto, entre excitantes gritos,
lúbrica danza.

La doble tibia de hermanadas notas
vibra, y retiembla el címbalo sonante;
bate procaz el crepitante crótalo;
arden las teas.

Lasciva irguiendo las desnudas formas
el áureo tirso la bacante agita,
ronca, en delirio, con la crin flotante,
¡Évoe! gritando.

Ebria de vino, de placer hambrienta,
rasgando al par de su pudor la veste,
únese, acaso, á la bacante impura
noble patricia;

Acaso el techo paternal huyendo
púdica virgen seducida acude,
y su inocencia en el misterio infando
mísera inmola.

El ritmo dobla la estridente orquesta;
rueda la danza en lujuriosa furia;
el vino humea, la razón vacila,
reina el delirio.

La noche avanza, y la rosada aurora
asoma ya por el velado Oriente;
y aun no saciada, enronquecida ruge
¡Évoe! la orgía.

Eco, despierta en el sagrado bosque,
¡Évoe! repite en doloroso acento,
y el níveo rostro avergonzada vela
casta Selene.

ALEJANDRO HARMSSEN,

Barón de Mayals.

HISTORIA Y ARTE



Fototipia de Hauser y Menck, Madrid

ARMAS DEL LICENCIADO PEDRO GASCA, PACIFICADOR DEL PERÚ

TAPÍZ DEL SEÑOR CONDE DE VALENCIA DE DON JUAN



LAS ARMAS DEL LICENCIADO PEDRO GASCA

PACIFICADOR DEL PERÚ



IGAN lo que gusten heraldos y farautes, dudo yo que los recursos de la nobilísima ciencia del Blason, con ser tantos y tan ingeniosos, basten en todos los casos á descifrar cabalmente los símbolos y jeroglíficos de un escudo, y á traducirlos, según sus diferencias, en historia de una familia ó abolengo, en biografía personal ó en episodio histórico, de manera evidente, exacta y que no suscite los escrúpulos de la crítica.

Vayan, si no, por ejemplo las armas con que nuestro felicísimo César D. Carlos I, en recompensa de haberle pacificado y poco menos que reconquistado el Perú, honró al licenciado Pedro Gasca, á lo que creo, poco después de haber endosado á los fieles de la sede palentina la remuneración en diezmos y primicias de los servicios pecuniarios hechos á su imperial tesoro;—y sírvanme de *texto*, por auténticas, las del tapiz de alto lizo, de que es copia una de las adjuntas fototipias, en el cual, así el pintor ó dibujante como el tejedor, parece que comprendiendo el mérito extraordinario de la persona que había de lucirlas, quisieron realzar la augusta merced, añadiendo á la honra heráldica la honra de la belleza artística. Porque, indudablemente, su obra es bella por la grandeza y elegancia del conjunto; la armónica y bien ordenada disposición de los accesorios del escudo; el primor y acierto con que están diseñados y distribuidos las cintas, corbatas y gallardetes borlados de los estandartes; y sobre todo, por la gracia, la ligereza y naturalidad de la postura y movimiento de los ángeles tenantes, de fino y correctísimo dibujo. A lo que se añade, como con mucho acierto advierte el Sr. Conde de Valencia de Don Juan (1), «el buen gusto del artista que trazó el cartón acusando las sombras en busca del relieve»; y es de modo, que el escudo y trofeos resultan en un plano anterior al del fondo.

Sin embargo, el artista y el artífice, cada uno en su esfera, respetaron escrupulosamente los severos cánones del Blason: los exquisitos primores de la trama, las inspiradas invenciones y afortunadas osadías del lápiz detuviéronse ante la dignidad de la ciencia, y el escudo es, con todo rigor, *de gules (?) con un león rampante (? de su color?) y bordura cargada de cuatro castillos, partido de plata con trece roeles (2)*.

Sobre esta mitad del cuartel nada hay que observar. Los trece roeles dispuestos como en ella están, son las armas de los Ávilas ó Dávilas, de quienes descendía Gasca por línea de varón, pues su padre se llamaba Juan Jimenez Dávila Verdejo, y el padre y la madre de éste, Pedro García Verdejo Dávila y Catalina Jimenez. La madre del pacificador se llamaba D.^a María Gasca, hija de Pedro Gasca, cuyo apellido adoptó con preferencia al paterno, así como su hermano el Dr. Diego, alférez mayor de Valladolid, y su hermana D.^a María, quedándose el primogénito, Juan, guarda mayor y corregidor de Málaga, y el menor, Francisco, abad de San Salvador y canónigo de Palencia, con los de Jimenez Dávila.

Las armas de la mitad derecha, alguien ha creído que pudieran ser las del apellido Gasca; y el Sr. Sangrador y Vitores, describiendo el bulto del prelado seguntino, yacente en el sepulcro de la Magdalena, dice: «... son dignas de admirar las delicadas labores de las almohadas y vestiduras pontificales y del libro que tiene en la mano, en el que se ven *castillos y leones, que eran las armas de su familia*» (3). Otro es mi parecer. El licenciado Gasca, durante su comisión en el Perú, sellaba sus cartas y despachos oficiales con un escudo de gules bandado de plata (?), como puede verse en el que conserva todavía su carta dirigida al Consejo de Indias, fecha en los Reyes á 16 de setiembre de 1549 (4). Y estas mismas armas figuran *entadas* ó manteladas en el escudo de las que lleva en lugar preferente de su portada el MANVALE | SECUNDUM VSUM SANCTÆ | ECCLESIE PALLANTINÆ, impreso en Medina del Campo en 1554 por los hermanos Mateo y Francisco del Canto; en las cuales se ven ya representados á la parte derecha el león rampante y los cuatro castillos, pero éstos no cargados en bordura. Van timbradas de un sombrero episcopal y rodeadas de una cinta con el siguiente rótulo:

PETRVS. GASCA. DEI. ET. APOSTO. SED. GRA. EPISCOPVS. PALEN. ET. COMES.

Hay pues que investigar por rumbo diferente la alcuña del león y los cuatro castillos; y ésta

- (1) EL CENTENARIO, núm. 34. pág. 190.
- (2) Suplico al lector benévolo, y mucho más al que no lo sea, perdonen mi manera de describir, si por ventura no se ajusta del todo al galo-hierático lenguaje de los Reyes de armas.
- (3) *Historia de Valladolid*, tomo 2.^o
- (4) *Cartas de Indias*, p. 541-544 y Arch. Hist. Nacional.



HISTORIA Y ARTE

debe traer (y trae para mí) su cierto origen de la soberana voluntad del César, que así como tuvo á bien levantar la nobleza de las armas particulares ó familiares y las acrecentadas de Hernan Cortes, añadiéndolas de las de su imperio, el águila bicéfala, y las de Francisco Pizarro, con su propia divisa, la misma rapaz abrazada con dos columnas, quiso ensalzar también con favor semejante las limpias y honradas del licenciado Gasca, y perpetuar la memoria de servicios más provechosos y desinteresados y no menos heroicos que los de aquellos dos capitanes, con los emblemas del reino castellano, símbolos de la valentía, vigilancia, magnificencia y fortaleza. El rey D. Alfonso VI dió también á Rodrigo Cisneros con el jirón famoso, un león y un castillo, é igual merced obtuvo el primer almirante de las Indias. Por ende (y si yo no me engaño) las armas de la mitad derecha y lugar preeminente del escudo de Gasca, que estoy describiendo, son de las llamadas de *concesion*, no propias ó de la sangre del que las lleva, por más que después de concedidas pudiera considerarse por tan suyas como las otras.

En igual caso se encuentran los delfines enhiestos y *vivos* y las *aguas* donde descansan sus cabezas y tocan sin mojarse parte de los trofeos. El delfín, cetáceo de costumbres legendarias y muy utilizadas en Heráldica, entre otras cosas significa «mandó sobre el mar»; y las aguas aquí particularmente representan las del Mar del Sur, hoy Pacífico, donde Gonzalo Pizarro dominaba, y cuyo dominio Gasca recobró y restituyó á D. Carlos antes de acabar felizmente su empresa en las tierras que baña.

Los lindos angelillos que las armas sostienen, el uno con ambas manos y el otro sólo con la izquierda, para con la derecha asir del primer cabo del letrero, son *tenantes* del uso exclusivo de reyes, príncipes y prelados; y Gasca, como obispo que era ya de Palencia, pudo encargarles de tener las suyas.

Los trofeos ó despojos tan gallardamente dispuestos alrededor del escudo, huelga advertir que son de real merced ó *concedidos*. Parte, sin duda alguna, la más noble y magnífica de estas armas, en ella precisamente se esconde lo indescifrable, á mi juicio, para los intérpretes heráldicos, y al propio tiempo lo más significativo y de más importancia histórica. Algo descubre la letra CESARI RESTITVTIS PERV REGNIS TIRANORVM SPOLIA, escrita en la faja que enlaza únicamente una parte, si bien la mayor, de dichos trofeos; pero ese algo se refiere á la procedencia de todos ellos, sin especificarla lo bastante ni menos determinar la de cada uno; sobre que el no alcanzar la letra á los de arriba da margen á la sospecha, cuando menos, de que la condición de éstos es muy diferente, y no figuran allí por la misma razón que los otros.

Compónense, en total, de seis pendones cuadrados y franjados y tres estandartes con los gallardetes hendidos hasta más de la mitad de la tela. Los pendones, dispuestos simétricamente en la mitad inferior del campo de las armas, tres á un lado y tres á otro, llevan dos bandas cruzadas en *sotuer* ó *aspa á todo trance*, y sobre la cruz una P encimada de una corona. Los tres estandartes colocados el uno sobre la derecha del escudo, el otro en la misma posición sobre la izquierda, y el tercero en la punta y hacia abajo, llevan: el primero de plata con un pino y dos osos apoyados en él, uno á cada lado; el segundo de gules con un león rapante de su color, y el último de gules con cinco huesos largos de plata.

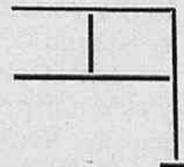
Concedo que un maestro en Ciencia Heróica, como llama á la Heráldica el marqués de Aviles, lea de corrido y traduzca los tres escudos de los estandartes, y asegure que los dos de arriba, aunque no les alcance la cinta, caen bajo su rótulo y son también *despojos de tiranos*; mas ¿pasará de aquí? ¿explicará satisfactoriamente la cifra de la P sobre las bandas en *sotuer*, no coronada, sino con una corona encima? ¿nos sabrá decir cuándo, cómo, en qué ocasión ú ocasiones y de quiénes ganó el pacificador dichos despojos? Y en efecto, ¿le será posible darnos acabada y viva la historia de estos gloriosos recuerdos? Sin más datos que los gráficos, se me antoja que no; acudiendo á la historia, quizá; y con la cédula de merced en la mano, probablemente, pues en esta clase de documentos es de rúbrica ó regla chancillerisca copiar literalmente, á modo de preámbulo y como razón y fundamento de la merced, aquella parte del memorial donde el solicitante expone sus méritos y servicios; y es también de costumbre trasladar á la letra la descripción de las armas tal como se solicitan y los mismos motivos ó causas de solicitarlas. Las cédulas de *concesion motu proprio* son rarísimas. Cortes y Pizarro tuvieron que solicitar las suyas, y no creo que á Gasca se le eximiera de esta formalidad.

¿Hay algún dichoso Rey de armas que haya visto la tal ejecutoria? Lo ignoro; sólo sé que ninguno de los biógrafos de Gasca la cita, y que yo no he logrado dar con ella en la multitud de papeles aun inéditos que fueron del vencedor de Gonzalo Pizarro y pertenecen á su jornada del Perú. Presumo, no obstante, como mi amigo el diligente y erudito Sr. Paz y Melia, que debe encontrarse en casa del Excmo. Sr. Marqués de Sardoal, actual poseedor, por su señora la Sra. Marquesa de Revilla, de los mayorazgos y patronazgos de los Gascas. Y allá hubiera ido de muy buena gana con el ruego de que sus dueños me permitieran buscarla, si la ocasión de hallarse el

HISTORIA Y ARTE

Sr. Marqués sufriendo de pertinaz dolencia no fuese la menos oportuna para molestarle con pretensiones de esta índole. Pero, ó mucho me engaño, ó han de suplir, si no completamente en mucha parte, la falta de la imperial ejecutoria, una carta de Gasca y ciertos apuntes escritos ó dictados por el mismo, sin duda alguna para conocimiento de los artistas que habían de pintar y tejer sus armas, todavía en proyecto; apuntes que hallé hace ya muchos años (tantos que no me acuerdo de la forma de su letra), gracias á la casualidad, el más afortunado de los investigadores históricos de que hay noticia. Helos aquí:

«Márquez (1) dice la verdad, que Pizarro entró en Xaquixaguana con tres banderas de caballo, que eran un estandarte y dos banderas hendidas con sus gallardetes de esta forma: El estandarte era de la misma figura, sino que era muy grande, de damasco carmesí; tenía de una parte bordada la figura de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, y de la otra las armas de Pizarro, que son un árbol (creo es pino) y dos osos levantados sobre los pies y puestas las manos sobre el tronco del árbol, uno de un lado y el otro del otro, de manera que tienen el pie del árbol en medio. Llevaba este estandarte ó Almao (2) ó Luis de Chaves, hermano (3) de Chaves el de Ciudad Rodrigo.



»La bandera de Cepeda era de damasco azul, y tenía de una parte bordado un Santiago á caballo y de la otra pienso que sus armas.

»Y la bandera de Juan de Acosta, que era el otro capitán de caballo, era, á lo que pienso, de damasco amarillo, y de una parte llevaba á Nuestra Señora, como el estandarte, y de la otra (á lo que creo) sus propias armas; aunque no se me acuerda las que eran, porque no quise dar á entender miraba mucho en ello.»

«Y asimismo entró con seis banderas de infantería y dellas (como dice Márquez) eran capitanes: Francisco Carvajal, natural de Rágama, que llevaba arcabuceros.—Y Diego Guillen, natural de Sant Lucar, que también llevaba arcabuceros.—Y Guevara (4), natural de Málaga, que llevaba, á lo que creo, arcabuceros y piqueros.—Y Vergara (5), vizcaino, que llevaba la compañía de piqueros que había sido de Bachicao, cuyo alférez fue este Vergara.—Y Juan de la Torre, que llevaba piqueros, natural de Madrid.—Y Francisco Maldonado, que llevaba piqueros, y creo que era natural de Sevilla, dado que había sido, según entiendo, criado del arzobispo Fonseca.

»En las banderas de pie llevaban en el medio del aspa que atraviesa la bandera una P bordada de oro con una corona encima asimesmo dorada.»

Por consiguiente, los despojos que engrandecen las armas del vencedor en Xaxahuana, fueron todos cogidos en este lugar y ocasion, donde fenecieron Pizarro, su causa y sus más leales y valientes amigos, y hubo feliz y decisivo término la parte militar y más brillante de la empresa de Gasca. El estandarte caído sobre el ángulo derecho del escudo es el de Gonzalo; el que hace juego con él á izquierda, el del licenciado y oidor Diego Vázquez de Cepeda; y el más abatido, el colocado á la inversa al pie del escudo, el de Juan de Acosta, como lo indican las cinco costillas (*costas*) de plata, dibujadas con tanta exactitud, que á simple vista se distinguen la *cabeza* y la *tuberosidad* características de estos huesos.

Los seis pendones cuadrados no necesitaba decirnos que eran de pie. Todos los capitánias de infantes los llevaban así en el Perú, cruzados de dos bandas en *sotuer*, ó sea con el aspa borgoñona. Mejor hubiera sido explicarnos la cifra de la P *encimada* de una corona, no *coronada*. Pero en defecto de lo que pudiera habernos dicho, tenemos un capítulo de la carta que dirigió á Gonzalo Pizarro, hecha en Jauja á 16 de diciembre de 1547, reprobando áspera y claramente sus desafueros é insolencias y refutando las razones con que trataba de justificar su conducta y probar que su alzamiento no era contra el rey: «.....finalmente, le dice, sabe Vuestra merced, que su rebelion y inobediencia ha venido á tanto extremo, que no solo holgaba de que en público le dijese que le habían de coronar por rey desta tierra, *pero ha consentido y tenido por bueno que en sus banderas se pusiese corona encima de una P y R, dando á entender que se le debía corona.*»

Por estas palabras ya no es posible dar á la cifra en cuestion el significado de *Marques Pizarro*, y suponer que las pretensiones de Gonzalo en ella reveladas eran las de titularse marqués ó bien las de ostentar ese título en campo abierto y con bandera alzada. Sobre que á mí me parece que las coronas de nuestro tapiz no son de marqués, sino *coronas*, en sentido general, en el de *instrumento* (si es lícito así llamarlo) de la coronacion. Es verdad que en las banderas cuadradas

(1) Alonso Marquez, clérigo, gran amigo de Diego Centeno y habilidoso llevador de recados y comisiones de leales á rebeldes y viceversa; y aunque no siempre desempeñó este oficio á conciencia de sacerdote, pero á Gasca le sirvió bien y lealmente. Vinose con él á España. No sé si logró obispar.

(2) Luis de Almao, camarero de Gonzalo Pizarro.

(3) Bastardo. Su hermano se llamaba Juan.

(4) El bachiller Juan Perez de Guevara.

(5) Sebastian, que se apellidó del lugar donde había nacido.



HISTORIA Y ARTE

falta la R; pero adviértase que Gasca escribía á Pizarro antes de verlas por sus ojos en Xaxahua-na, y la descripción que de ellas le hicieran, y él trasladó á su carta, acaso pecó de excesiva.

Un detalle curioso é *invisible* de los trofeos de Gasca. Después de lo que va copiado sigue en los apuntes: «Parece sería especie de desacato, poner por armas de despojo, especialmente en repostero, imagen de Nuestra Señora ó de Señor Santiago». La observación era justísima y piadosa; atendióla, como no podía menos, el autor del patron, y volviendo hacia el espectador la parte blasonada y criminal de los tres estandartes, libró de aquella humillación heráldica á Nuestra Señora y á Señor Santiago, abogados de los jefes rebeldes, y de sus piadosos escrúpulos al que logró vencerlos. El cual ignoro si los tuvo también sobre timbrar sus reposteros con el capelo episcopal ó, si al suprimirlo, no hizo más que ajustarse á los preceptos del Blason.

En la parte meramente decorativa del paño, la cenefa, de un gusto selecto dentro de su estilo y rica sin profusión, su autor, además de otro par de angelillos y cuatro figuras repartidas en dos parejas abrazadas, hermanos todos seis de los tenantes en gracia y en dibujo, siguiendo la costumbre de la época, puso otras dos, en honra y alusión á las virtudes del sujeto cuyas eran las armas, que representan, á mi parecer, la Justicia y la Fortaleza. El tapicero, por su parte, tejió en las cuatro tarjetas colocadas simétricamente en la orla, arriba, el año en que terminó el repostero ó los reposteros que se le encargaron; abajo el número que á cada uno de ellos les correspondía; á la derecha (mirando) una G, y á la izquierda una F, que no acierto con lo que significan.

Ya que no contamos con dato seguro acerca de la fecha en que Gasca recibió la merced de sus armas, bueno será que aprovechemos el último párrafo de sus recitados apuntes (y con esto quedan del todo transcritos), donde dice: «Bien creo que venidas *aquí* las galeras, se podrá tener certidumbre de las armas que las dos banderas de caballo llevaban».—Las de Cepeda y Acosta.—El nombre de galeras basta para explicar que Gasca no esperaba las noticias aclaratorias directamente de las Indias y que las esperaba de un puerto del Mediterráneo. De las Indias venían galeones y carabelas; las galeras hacían en ese mar entonces los mismos servicios que hoy nuestros buques de guerra. Y como sabemos que á los tres meses de haber aportado en Sevilla de vuelta del Perú (á fines de setiembre de 1550), hallándose en Valladolid, á 9 de enero de 1551, recibió orden del Emperador de trasladarse á Augusta por mar, y gracias á Calvete de Estrella conocemos las principales jornadas, puntos de descanso y demoras de su viaje, siguiéndole los pasos se averigua que aquel *aquí* debe ser Barcelona, en donde se detuvo de 14 de abril á 25 de mayo de 1551 para consagrarse y *esperar las galeras* con gran parte de la plata que había traído del Perú y dejado en Sevilla y debía llevar al Emperador; y es de suponer que con dicha plata viniera quien pudiese darle las noticias de que necesitaba ó quizá los mismos trofeos. De manera que si yo no refiero mal el último párrafo de los apuntes á esta parada en Barcelona y Calvete de Estrella refiere el episodio con la misma exactitud y verdad que avaloran el libro donde se consigna (1), el licenciado Gasca debió de recibir la ejecutoria de sus armas en España con anterioridad al mes de abril de 1551, y ocuparse en el proyecto y diseño de ellas para sus reposteros, antes de partir de Barcelona para Rosas, en cuyo puerto se embarcó el día 25 de mayo siguiente con dirección á Génova, y por Milan y Mantua á la corte de Augusta.

Sus reposteros, sin embargo, tejiéronse en Bruselas, heredera industrial de la célebre Arras, pero no del estilo castizo y peculiar de sus paños, cuya composición y cuyos tonos, en armonía con su textura, parece que *arropaban* mejor las cámaras y salones que no los *cuadros tejidos* en que se trocaron al influjo del Renacimiento (2). El que lleva las armas de Gasca, afortunadamente se labró en los buenos años de esta mudanza, y el asunto permitió al dibujante y al tapicero hacer más paño que cuadro.

El dueño de la alhaja es el Sr. Conde de Valencia de Don Juan, á quien se deben las breves pero preciosas noticias que acerca de su procedencia conocemos (3) y trasladamos á continuación:

«Hace más de veinte años—dice en el de 1892—que adquirí en la Corte el consabido repostero de tapiz de alto-lizo, admirado de la hermosura de sus cenefas y del buen gusto del artista que trazó el carton... pero sin parar mientes en el interés histórico que pudieran ofrecer los blasones.

»Visitando poco después á Valladolid, me sorprendió ver esculpido en piedra y en gran tamaño sobre la puerta de la iglesia de la Magdalena un escudo de armas idéntico al de mi repostero.

»Enteréme entonces que la había fundado y elegido para su enterramiento el célebre licen-

(1) *Rebelion de Pizarro en el Perú y vida de D. Pedro Gasca*, publicada con prólogo, apéndice y catálogos por el señor Sr. D. Antonio Paz y Melia en la *Colección de escritores castellanos*.—Una de las obras sobre historia de América que pueden leerse con más confianza.—En el Apéndice (p. 525) describe el Sr. Paz las armas de Gasca por el escudo que adorna la fachada de la Magdalena de Valladolid.

(2) Francisco Giner, *Estudios sobre artes industriales*.

(3) Por carta dirigida á su amigo el Sr. Conde de las Navas, bibliotecario de S. M., y que este señor publicó en una de las notas á su artículo titulado *Nobiliario de los conquistadores de Indias*. (EL CENTENARIO, núm. 34, p. 100.)

HISTORIA Y ARTE

ciado Lagasca, y hallé entre otros efectos de buen estilo legados por aquel, restos muy estropeados de reposteros compañeros del mío; alguno marcado del célebre tapicero flamenco, ó de Bruselas, Guillermo Pannemacker, autor de las Tapicerías de Túnez y el Apocalypsis de la Real Casa.

»El mío lleva en la cenefa, como usted ha visto, la fecha de 1556 y el número romano X, demostrando la época en que se tejió, y también que cuando menos eran diez paños.

»Sin penetrar en los arcanos genealógicos del varón fuerte—que eso lo tendrá usted perfectamente estudiado—deduzco de los accidentes del tapiz, que lleva las armas que corresponden á Gasca, y aun no sé si en alguna parte leí, que satisfecho el César de los grandes servicios del obispo en el Perú, le autorizó á orlar el escudo con las banderas de los Pizarros vencidos por aquel.

»¡Extraña coincidencia! La Casa de *La Gasca* se halla unida hoy á la de *Pizarro* en la Marquesa del Duero, como *Condesa de Cancelada*, cuya madre sostuvo un pleito no ha mucho con el Marqués de la Conquista por el mayorazgo de los Pizarros.»

El Sr. Conde de las Navas nada dice en su artículo sobre la genealogía del licenciado Gasca; remite á los lectores que deseen formar cabal idea de los méritos y servicios de aquel varón, al libro de Calvete de Estrella, y les ofrece una reproducción exacta en negro de sus armas, copia, si no me engaño, de otra que Floranes hizo, muy aprisa, del gran escudo de la Magdalena, como puede verse en su *Historia de Valladolid*. (Bibl. Nac.—MSS.)

En esta reproducción se nota la irregularidad ó si se quiere error que hallo repetido de varias maneras en todas las armas de Gasca que me son conocidas. El estandarte ó bandera de Acosta se ha transformado en dos á modo de gallardetes reunidos en una que parece mano y sostiene el asta como si fuera un mango del escudo; en otras, glifadas con mucho primor en un sello del uso probablemente de D.^a María del Barco Gasca y Salazar, nieta de hermano del obispo Gasca, el escudo de Acosta se ha convertido en un escudete ó escuson escotado con bandas en vez de costillas y colocado detras de la punta del escudo de Gasca; y el mismo escudete, pero sin escotadura, sustituye á la mano del dibujo de Floranes ó del Sr. Carcedo, en las del retrato del insigne fundador de la Magdalena (?), conservado hasta hace pocos años en esta iglesia y hoy en casa del excelentísimo Sr. Marqués de Sardeal, y reproducido en la primera página de *La Ilustración Española y Americana* del 30 de octubre de 1892.

He puesto un interrogante á seguida del *insigne fundador de la Magdalena*, porque si las armas del repostero son auténticas, las del retrato de *La Ilustración* no pueden ser las suyas. Desde luego se advierte en éstas multitud de incorrecciones heráldicas, siendo la principal la letra *D. P. Gasca* por divisa sobre el timbre obispal, como si con ella se quisiera decir: «Éstas son las armas de D. Pedro Gasca». Pero la diferencia esencialísima está en que el escudo ó cuartel del retrato lleva los trece roeles de los Dávila ó de Avila á la derecha, y á la izquierda las armas bien conocidas de los Mendozas; y no existe ni puede existir razón para que un sujeto, por elevado que su rango sea y mucho su poder, baraje de ese modo sus armas y las mude y trastrueque, como no sea por cambio de apellidos ó de un linaje por otro *mejor averiguado*, ninguna de cuyas razones ni otras equivalentes se sabe que concurrieran en el obispo de Palencia y Sigüenza. Yo, por más que aquella divisa lo pregone y el rótulo de la pintura pretenda confirmarlo con la enumeración de los cargos, oficios y dignidades que tuvo, entre ellos los del virrey y conquistador del Perú (lo cual no es exacto), y á pesar del capelo, de las armas y de la mitra que tiene sobre la mesa (que bien pudieran ser postizos, como el rótulo), ateniéndome al escudo, creo y sostengo que el retrato de la iglesia de la Magdalena publicado en *La Ilustración* es ciertamente de D. Pedro Gasca, pero de otro Pedro, de su sobrino D. Pedro Gasca de la Vega, hijo del Dr. Diego Gasca, alférez mayor de Valladolid y del Consejo de S. M., y de D.^a Ana de la Vega (de la rama, sin duda, de los Mendozas, señores de la Vega), en cuyo sobrino recayó el patronazgo de la Magdalena, título suficiente para que su imagen ocupara un lugar en la iglesia fundada por su tío.

Si las armas heráldicas del retrato no le *van* á D. Pedro el pacificador, tampoco le *sientan* las militares con que en el mismo se nos muestra gallardamente engalanado. Notorio es cuánto repugnaban las ostentaciones aparatosas y soldadescas al recato y á la llaneza de costumbres del que, mientras estuvo en el Perú, nunca salió de su loba ni dejó de la mano la humilde cayadilla, puntal de sus largas piernas; y de no interpretarse por modo simbólico y alusivo á la dignidad de Príncipe de las reales milicias peruanas, es especie de burla ó desacato endosar el yelmo, la gorja y la coraza al que miraba antes que todo á la *decencia de su hábito*, y cuyo cuerpo flaco y contrahecho no sufría semejantes arreos, como hoy no los sufren su imagen ni su buena memoria.

MARCOS JIMENEZ DE LA ESPADA.



D. FEDERICO DE MADRAZO Y HUNTZ



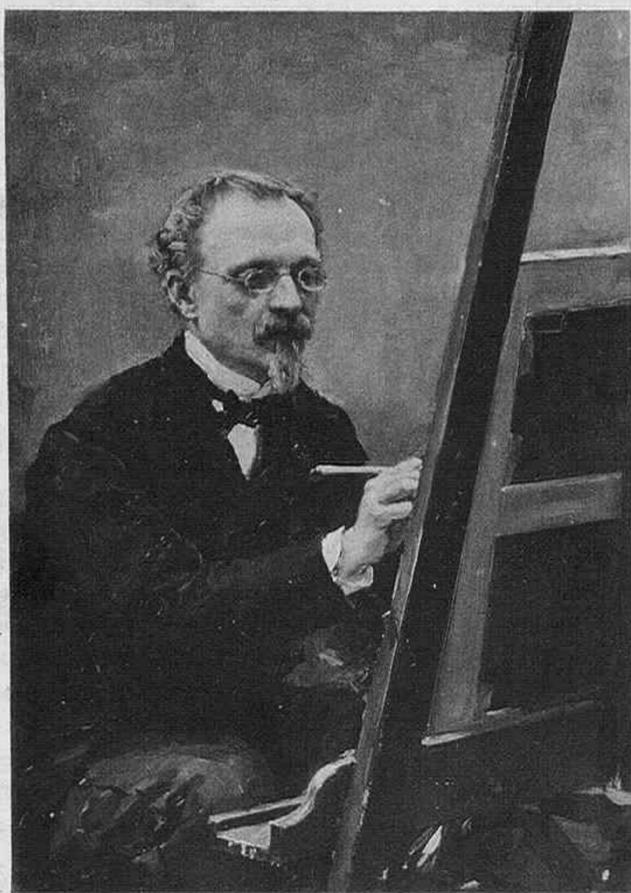
L arte era á principios del siglo XVIII patrimonio de sabios y príncipes; protegíase en los palacios, discutíase en las Academias.

D. José de Madrazo había seguido á Carlos IV, como su pintor de cámara, á Roma, y allí nació D. Federico, el año XV, en un hogar que era verdadero templo del arte, en el que no sólo se practicaba, sino que se especulaba y discutía diariamente por las más altas eminencias. Fermentaba aún en Roma las ideas de Winckelman y Lessing, Mengs y Azara. Eclipsábase la estrella de David y se preparaba el escenario en que poco después habían de brillar Ingrés y Overbeck como jefes de dos escuelas, la purista y la clásica.

El año 19 vino D. Federico con sus padres á España, y muy pronto figuró como discípulo de francés y matemáticas de Gil y Zárate. D. Alberto Lista fué su maestro de humanidades.

A los diez años de edad, cuando ya copiaba con bastante exactitud y componía con la gracia y facilidad que pronto habían de conquistarle la admiración de todos, el maestro Lista fomentaba su afición al arte presentando ante su vivaz imaginación los más grandiosos cuadros históricos, con aquel elocuente y pintoresco estilo de gran poeta que dejó perenne influencia en el espíritu elevado de su discípulo. Recuerdo, cuando, hace poco más de un año, visité á D. Federico, pocos días antes de su muerte, el filial cariño con que describía la persona de su insigne maestro, la sencillez de sus costumbres y del mobiliario cuasi campesino de su morada, los nombres de sus condiscípulos, todos los cuales han soportado con la gallardía y valor propios de edades heroicas el peso de nuestra accidentada historia de este siglo.

D. José de Madrazo, pintor de cámara de Fernando VII, como antes lo había sido de Carlos IV, y profesor de colorido y composición de la Academia de San Fernando, dispuso de todos los medios imaginables para dar á sus hijos una educación artística ejemplarísima. Cuanto pueda ambicionar la juventud estudiosa y bien inclinada encontraron aquéllos en casa de su padre. De manos de éste recibieron la tierna planta de la pintura española moderna, que ellos han llevado al desarrollo y madurez actual, con tal fidelidad á las tradiciones familiares, con amor tan grande á las cosas patrias, que en Es-



RAIMUNDO DE MADRAZO
RETRATO DE SU SEÑOR PADRE D. FEDERICO

paña no hay otro ejemplo de familia tan aplicada á una labor grande y nacional, cuyos talentos, firmes y equilibrados, hayan persistido al través del siglo y de los accidentes perturbadores de nuestra política. Pocos apellidos habrá en España tan gloriosamente ilustrados por padres, hijos y nietos como el de aquel D. José de Madrazo, que, según los que le conocieron, conservó hasta los últimos días de una larga vida sus talentos y cualidades de gran maestro de la juventud.

El rodeó la de su hijo de cuantos medios pueden facilitar la educación de un artista, la intimidad con la corte, la aristocracia de la sangre y del talento y la universalidad de amistades y relaciones con los primeros artistas del mundo. El alum



FEDERICO DE MADRAZO
RETRATO AL ÓLEO



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid.

FEDERICO DE MADRAZO
ESTUDIO PARA EL CUADRO: PELAYO PROCLAMADO REY



HISTORIA Y ARTE



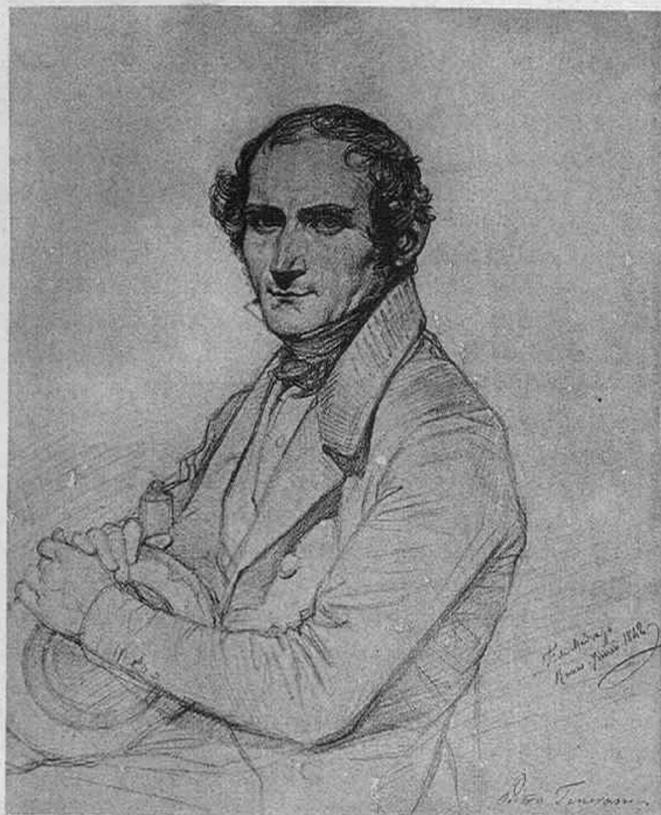
Fototipia de Hauser y Menck.-Madrid.

FEDERICO DE MADRAZO
LAS SANTAS MUJERES EN EL SEPULCRO DE CRISTO



HISTORIA Y ARTE

no mostró desde el principio tan asombrosas facultades para el aprendizaje del dibujo y del color, como para los estudios literarios ó históricos, que constituían entonces una religión de la sociedad culta, y pudo el año 31, previos los ejercicios que determinaban entonces los estatutos de la Academia, ser recibido académico de número.



FEDERICO DE MADRAZO
RETRATO Á LÁPIZ DE P. TENERANI

tierrez, el maestro Ramón Carnicer, Trueba, Vicente López, D. José de Madrazo, el de la célebre actriz D.^a Concepción Rodríguez y otros muchos.



FEDERICO DE MADRAZO
RETRATO Á LÁPIZ DE J. ZANETTI

El año 32 pintó el cuadro de *La enfermedad del rey*, y el 33 hizo su primer viaje á París, donde trató á Ingrés, P. Delaroché, Barón Gros, Barón Taylor, V. Hugo, Bellini, A. Dumas y otras notabilidades, ejecutando por encargo de su padre los retratos de Ingrés y del Barón Taylor, que siempre conservó en su estudio, y dan idea de las simpatías y admiración que pudo despertar por todas partes un joven de diez y nueve años capaz de obras tan perfectas.

De vuelta á España, pintó el cuadro de *El Gran Capitán recorriendo el campo de Cerinola*, hoy propiedad de la Sra. Condesa de Munster.

El 34, en compañía de su hermano político don Eugenio de Ochoa y del malogrado Conde de Campo Alange, que murió gloriosamente en el sitio de Bilbao, fundó el periódico *El Artista*, donde se publicaron interesantes artículos de literatura y bellas artes, y además de las bellísimas composiciones de Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio Escosura, Bermúdez de Castro, Tassara, Pastor Díaz y de los primeros versos de Zorrilla y de su hermano D. Pedro, los retratos por él litografiados directamente del natural, antes de que se hubiera inventado el daguerreotipo, de Martínez de la Rosa, Quintana, Lista, D. Juan N. Gallego, Bretón de los Herreros, Duque de Rivas, García Gu-

Volvió á París casado ya, y con una hija de doce meses, en 1837. En el Salón de 1838 presentó el cuadro arriba mencionado del Gran Capitán, por el que obtuvo una medalla de tercera. Allí trabajó durante un año para el reputado pintor Mr. Allaux en los diferentes cuadros que tenía encargo de hacer para Versalles. El rey Luis Felipe, á quien fué presentado en el Louvre por el Barón Taylor, le encargó con destino á Versalles el cuadro que representa á Godofredo de Bouillon proclamado rey de Jerusalem, colocado en aquel Museo en el departamento de los cruzados.

Pintó después otro sobre el mismo asunto, que en el Salón del 39 le valió una medalla de segunda clase, y figura hoy en el alcázar de Sevilla.

Pasó después á Roma, teatro entonces de grandes contiendas artísticas entre las dos tendencias que desde los principios del neoclasicismo académico se disputaron el dominio del arte. Son las tendencias que luchan desde Platón y Aristóteles.

El idealismo cristiano triunfó durante la Edad Media. El renacimiento es realismo, pero un realismo sublimado por la exaltación de la personalidad humana, elevada por él á la robustez y grandeza del hombre primitivo. En el seno del renacimiento neoclásico se dió la misma lucha; pero así como en las grandes épocas las ideas se agigantan y agigantan



HISTORIA Y ARTE

á los hombres que las personifican, en las épocas decadentes se achican y atenúan. En la Roma del año 30 luchan también el realismo y el idealismo; pero su lucha tiene algo de escolástica, y aun en las ocasiones en que las obras de arte plástico son las que pregonan las excelencias de cada sistema, parece que brillan en ellas los argumentos más que las formas. El idealismo de gabinete, de estético teorizante, tratando de contrastar al realismo de la misma naturaleza y procedencia.

Mas aunque aquellas luchas tuvieran este carácter, no dejaban de agitar á las colonias artísticas de todas las naciones de Europa reunidas en Roma entonces al calor de los grandes recuerdos.

En medio de esas luchas cayó D. Federico. Las dos escuelas titulábanse *purista* la una ó *nazarena*, especie de mote con que designaban más claramente su tendencia, y la otra *clásica* ó *barroca*, que de esta manera la motejaban sus contrarios.

Decidióse nuestro artista por el idealismo: su condición de español, las ideas que le habían inculcado maestros tan insignes como Lista, y su propio temperamento, le empujaron hacia Overbeck, jefe de la escuela *purista* ó *nazarena*, que á la sazón ejecutaba una aparatosa obra inspirada en la *Disputa del Sacramento de Rafael*, con destino á la Academia de Francfort. Las simpatías con que fué acogido por todos los artistas que vieron en él cualidades extraordinarias, su juventud y el natural entusiasmo con que se lanzó por el que tuvo por mejor camino, se reflejan en el cuadro de las *Santas mujeres en el sepulcro de Cristo*, que temporalmente figura en el salón de retratos del Museo del Prado, gracias al celo filial de su actual director, el insigne artista D. Vicente Palmaroli, discípulo de D. Federico. Los libros y periódicos de la época reflejan la inmensa importancia de este cuadro en su tiempo. El mismo Overbeck lo calificó de ejemplar. Ingres, el jefe de la opuesta escuela y director entonces de los pensionados franceses en Roma, le tributó elogios extraordinarios, y se comprende, porque en él puso D. Federico una ternura y pasión españolas que siempre constituirán el atractivo de nuestro arte. El corto espacio de que dispongo no me permite hacer otras muchas pertinentes observaciones sobre este cuadro y su valor histórico, tan grande como el artístico; pero lo dicho basta para que la juventud tenga idea, al pasar ante él, de cuánto agitó la opinión europea y honró á España en su tiempo.

En los últimos meses de su estancia en Roma ejecutó los retratos á lápiz de Tenerani, Overbeck, los hermanos Muller, Deguer y otros y los estudios para su cuadro *Pelayo proclamado rey* que por encargo de D. Agustín Argüelles ejecutó á su vuelta á España, justamente con otro de *Los Reyes Católicos á la vista de Granada*, cuyos bocetos conservó siempre en su estudio.

Expuso en París *La mujer de Albano*, que le valió una medalla de primera.

Vuelto á España, el 42 obtuvo un gran éxito con el cuadro *Las Marias*, con retratos como el de su hermano D. Pedro, digno de Van-Dyck el del malogrado Duque de Osuna, de una realidad y distinción asombrosas; el de la Condesa de Teba, después Emperatriz de los Franceses; el de Isabel II y otros quince ó veinte, obras todas admirables por el parecido, la inimitable distinción aristocrática, y esa revelación del alma de la persona retratada, que sólo consiguen los grandes artistas.

En 1845 fué nombrado profesor de la clase del antiguo y ropajes de la Academia, y más tarde de la de colorido y composición, en las que tuvo por discípulos á Rosales, Montañés, Bonat, Palmaroli, Martín Rico, Barroeta, Casado, Puebla, su hijo Raimundo Madrazo, Alvarez, Vera, Domínguez, Pradilla, Ferrant, Martín Cubells, Escosura, Díaz Carreño, Torras, Caba, Rigalt, Ferrandi y cien más, glorias del arte español y del sabio maestro, que á la severidad de sus enseñanzas supo unir siempre una concepción del arte tan amplia como para no cohibir en lo más mínimo la libertad del alumno. Hasta el 68 fué Director del Museo de Pintura y Escultura, y después de algunos intervalos, continuó siéndolo hasta su muerte. Sus servicios prestados al arte patrio como Director del Museo podrían ser objeto de largos artículos. Hé aquí una relación de algunos de los premios y altas distinciones de que fué objeto durante su larga y gloriosa vida: En la Exposición Universal de París del 55 obtuvo una primera medalla y desde el 46 pertenecía á la Legión de Honor. En la de 1860, oficial de la misma; en la del 78, *Rapel* de medalla de primera, y fué ascendido á comendador de la Legión de Honor. Hace muchos años que era académico de San Lucas de Roma y de otras; era correspondiente del Instituto de Francia, fué elegido ocho veces Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y elegido varias veces senador por la misma.

Pero las glorias que él más estimó son las de haber tenido por hijo político al gran Fortuny y ver á sus hijos Raimundo y Ricardo celebrados entre los artistas contemporáneos. Su cultura histórica y literaria era grandísima, y tan firme y feliz su memoria que recitaba íntegro el *Edipo* de Martínez de la Rosa y conservaba clarísimos recuerdos de todos los acontecimientos literarios y artísticos del siglo. El arte español moderno le debe casi todo lo que es; pocos nombres de artistas españoles importantes de su época pueden añadirse á la legión de los artistas mencionados, y esto da idea de la extensión é intensidad de su influencia sobre tres generaciones, más que la seca relación de algunas de sus obras y méritos, que acabamos de hacer con el solo propósito de dar como un avance del largo trabajo que preparamos sobre la importancia de D. Federico en la pintura española moderna.—FRANCISCO ALCÁNTARA.



CONTRASTE

(EN LA PÉRDIDA DEL CRUCERO «REINA REGENTE»)

¿Fue imprudencia? ¿Fue ciega disciplina?

Quizá mañana lo dirá la Historia:

Hoy, ante esa catástrofe sin gloria,

Tu frente ¡oh Pátria! con dolor se inclina.

Más no olvides que, en prez de tu Marina

Y en trance digno de inmortal memoria,

Corrió sin tanta gárrula oratoria

La sangre de Churrucá y de Gravina.

Hoy tus hijos, en tórridas regiones,

Mueren sin que alces á su honor un arco,

Y honran por mar y tierra tus pendones.

Ten dolor más igual, si no más parco,

Ó dirán con desprecio las naciones

Que no lloras los muertos, sino el barco.

FEDERICO BALART.



Fototipia de Hauser y Menel.-Madrid.

