ESPAÑA

ARTISTICA

Y MONUMENTAL

POR

D. J. de Madrazo

ESPAÑA
ARTÍSTICA
Y
MONUMENTAL

TEXTO

4ª
SÉRIE

ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL

ESPAÑA ARTÍSTICA Y MONUMENTAL

CUADROS ANTIGUOS Y MODERNOS

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS

OBJETOS DE ESCULTURA

TAPICERÍA, ARMERÍA, ORFEBRERÍA Y DEMÁS ARTES

DE

LOS MUSEOS Y COLECCIONES DE ESPAÑA

en reproducciones fototípicas

Con ilustraciones

POR

D. PEDRO DE MADRAZO

de las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes

MADRID

VIUDA DE RODRIGUEZ.—casa editorial

ADMINISTRACIÓN

Plaza del Biombo, núm. 2

1889

CAMPUZANO, impresor.—*Plaza del Biombo,* 4

TAPICERIA DE LA CONQUISTA DE TUNEZ

La revista en Barcelona

Paño 2.º

Corría el año 1535. Eligió el Emperador el puerto de Barcelona como el más á propósito para la reunión de las tropas y de las naves que habían de formar su ejército de mar y tierra con destino á la expedición de Africa; y cuando tuvo aviso de hallarse todo dispuesto, hizo testamento, dejó por Gobernadora de estos reinos y de las Indias á la Emperatriz, y salió de Madrid para dar con su presencia calor á todo. «Mandó hacer alarde (dice Sandoval) de los caballos que había en su corte para embarcarlos, que de los demás y de los soldados ya tenía nómina. Hubo hasta mil y quinientos con ricos aderezos de jaeces y otras buenas guarniciones: cada caballero procuraba ir tan galán como bien armado.»

Fué tanta la gente noble y común reunida en Barcelona, que no cabía en la ciudad ni se podía andar por las calles: acudían unos á admirar la vistosa armada; otros á pretender ir en ella. Los caballeros principales de quienes allí quedó memoria, fueron: el infante de Portugal, D. Luis, hermano de la Emperatriz; el duque de Calabria, el príncipe Doria, el virrey de Nápoles, D. Pedro de Toledo, marqués de Villafranca; los príncipes de Salerno y Bisignano; Hernando de Alarcón, los duques de Alba y de Nájera, el conde de Benavente, el marqués de Aguilar, el conde de Niebla, D. Luis de Avila y Zúñiga; D. Fadrique de Toledo, comendador mayor de Alcántara; los marqueses de Cogolludo y de Mondéjar, el de Astorga, el de Elche, el de Cuéllar, el de Lombay, el primer marqués de Montesclaros; D. Francisco de los Cobos, comendador mayor de León; D. Manrique de Lara, conde de Valencia; D. Alvaro Pérez de Guzmán, conde de Orgaz; los condes de Oñate y de Coruña, el castellán de Amposta, el conde de Luna, D. Pedro de Guzmán, hermano del duque de Medina-Sidonia; los primogénitos del marqués de Cañete y del conde de Castro; el señor de Batres; el marqués de Cenete, mayordomo de Carlos V, y otras muchas personas de calidad que enumeran Sandoval y Gonzalo de Illescas.

Mandó el Emperador pregonar *muestra general* para el 14 de Mayo, y este día, á las cinco de la mañana, salió Su Majestad al

lugar señalado, armado de todas armas, salvo la cabeza que cubrió con una gorra de visera, y con maza de hierro dorado en la mano. Allí permaneció hasta las diez, en que terminó el desfile de aquella lucida hueste, el cual se verificó en el campo de *la Laguna* fuera de la puerta de Perpiñán, en el orden siguiente: iban con él doscientos hombres de guardia con sus libreas, ciento españoles y los otros ciento alemanes. Seguian á estos, cien archeros de á caballo con libreas amarillas y fajas de terciopelo morado, armados con coseletes y celadas y lanzas de armas con banderolas coloradas. Luego iban veintidos pajes, cada uno en su caballo, de la caballeriza del Emperador, y uniformados en la librea. Algunos traían caballos bardados con sus testeras, otros venían con paramentos á la turquesca y otros á la gineta con ricos jaeces. Cada paje llevaba en la mano las armas que podía jugar y usar el Emperador en la guerra. Uno llevaba el almete ó celada, otro la lanza de armas, otro la gineta, otro la rodela, otro un arco con flechas, otro la ballesta, otro el arcabuz. Los señores y caballeros cortesanos iban de tres en tres, y detrás de cada tres caballeros, tres pajes que les llevaban las armas, lanza y celada, y los caballos encubertados y *vestidos de tanta riqueza cuanta á cada uno le fué posible* (1).

El pintor de Carlos V representó bizarramente este soberbio alarde: tomando en altura conveniente su punto de vista, trazó en el cartón con grande habilidad y sin la menor confusión, el orden que tomaron en el campo de la Laguna los diferentes cuerpos de caballeros españoles, alemanes, italianos, napolitanos y portugueses, poniendo en diferentes términos ó planos las grandes masas de caballos, y suponiendo al ejército propiamente dicho, ocupando ya las naves en el puerto. Dibujó á lo lejos la costa del mar, las sinuosidades del terreno, las montañas, la parte visible de la gran ciudad con sus construcciones y torres, y acusó mil accidentes que dan á su cuadro el aspecto de un ameno panorama. El que se empeñara en contar el número de ginetes que puso en esas masas de caballería, dificilmente lograría su propósito; y admira la variedad infinita de posturas en que colocó los arrogantes caballos de esos ginetes. No es fácil puntualizar quiénes son los cuatro jóvenes y apuestos caballeros que desfilan de dos en dos en briosos caballos por el primer término, separados por un paje de lanza que marcha al galope en una hermosa jaca castaña. Los dos que dan el lado derecho al espectador y van sin casco en la cabeza, cubiertos solo con un airoso birrete, son indudablemente retratos; pero entre los muchos príncipes y magnates, ya españoles, ya extranjeros, que figuraron en la gran *muestra* de Barcelona, no es posible distinguirlos sin emprender antes un formal estudio iconográfico.

Entre las masas de ginetes que contornan el campo, vemos dos pelotones que suponemos forman la guardia del Emperador. Este aparece en uno de los últimos términos, enteramente destacado entre el pelotón más rezagado y la mesilla que, en un claro de la pradera, ocupa sentada una persona para nosotros desconocida, y

(1) Sandoval. Hist. del Emp. Carl. V, Lib. XXII, año 1535.

cuyo oficio en semejante solemnidad no acertamos á comprender. Monta el César un hermoso caballo alazán tostado, y lleva una preciosa armadura plateada y dorada, con tiras de rojo pálido que se cruzan formando rombos en la coraza, la faldeta y las hombreras; sobre el peto, pendiente el collar del Toisón, y en la cabeza una gorra oscura con visera cuadrada. Su caballo lleva una barda también plateada, dorada y roja, que hace juego con el arnés del jinete, pero de solo petral y grupera, sin flanqueras ni testera (1).

Está encerrado este cuadro en una elegante orla de lacería, con cartelas timbradas de escudos, sostenidos por águilas imperiales, en los dos ángulos de la parte alta, y con hermosos florones en los de la parte baja. Dos largas cartelas de bella forma, además, contienen las siguientes inscripciones, una en la cabecera y otra al pié. La de la cabecera, dice así: *Todas estas cosas asy ordenadas, y medido el tiempo, conforme a lo que al Emperador le parecía que convenía partir para Barcelona, á la misma sazon que las armadas podrian llegar, parte de Madrid y llega a Barcelona; donde reconosciendo los aparejos que ally havia mandado proveer, haze muestra o alarde de los grandes y cavalleros de su casa y corte, y acavadas de juntar las armadas que ally havian de venyr, postrero dia de mayo se hizo a la vela, llevando en su compagnia al Infante don Luys, su cuñado, que con muchos cavalleros portogueses venya a hallarse en la jornada; y toca en Mallorca y Menorca y con tiempo algo rezyo pasa por el golfo de Leon a Cerdeña, donde halla el armada que el marques del Gasto traya de Italia, como se representa en la primera pieza, que es la carta de marear, y assy de muchas hecha una de mas de 350 velas prosigue el emperador su viaje en Africa.*

Las dos fajas verticales de la orla, llevan en su promedio sendas cartelas con las columnas de Hércules, y la divisa PLUS OULTRE.

La inscripción del pié es latina, y está concebida en estos dísticos, que en cierto modo recopilan lo consignado en la cartela de la cabecera.

MADRITI CAMPOS AC TECTA RELINQUIT AVITA
CÆSAR ET IN LÆTIS BARCINI CONSTITIT ARVIS,
SIGNAQUE DUM LUSTRAT PROCERES TURMASQUE RECENSET,
EN PIA VOTA FACIT EXPANDENS VELA PER AURAS,
UT FRETA BINA SECANS BALEARES EXPLICET UNDAS
SARDOASQUE SIMUL, QUO CLASSIS IUSSA COIRE,
GERMANOS ITALAMQUE MANUM VETERESQUE COHORTES
PORTAT IBERORUM ET LIBYCIS ADVERTIT ARENIS.

La cifra del tapicero, W. P. (Wilhem Pannemacker), no figura en este paño como en otros de la colección.

(1) El docto crítico alemán Eduard Ritter von Engerth en su excelente trabajo *Nachtrag zu der Abhandlung über die im Kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaiser Karls V Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen*, acaba de publicar, como detalle de este paño 2.º de nuestra tapicería, la figura en grande escala de Carlos V á caballo, según lo dejamos descrito, muy bien grabado al *acqua-tinta*. V. JAHRBUCH DER KUNST-HISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES ALLERHÓCHSTEN KAISERHAUSES, IX Band. Vien, 1839. En dicho grabado puede contemplarse, con todos sus accesorios y pormenores, la hermosa y caballeresca persona del César, según le retrató Vermayen á los 35 años de edad.

TAPICERÍA DE SAN JUAN BAUTISTA

La predicación en el desierto

Paño 3.º

Ha sido tantas veces tratado este asunto, y por los más acreditados artistas de todos los tiempos, que casi sería difícil decir qué grandes maestros, pintores y escultores, no lo han representado. Podríamos, pues, citar predicaciones de San Juan Bautista de todos los siglos, desde los principios del cristianismo, y de los más eximios artistas; pero nos limitaremos á consignar que este tema fué uno de los predilectos de los pintores flamencos del siglo XV.

El autor del presente paño, fiel á la escuela dentro de la cual dibujó los cartones para todos los otros, se inspiró en las mismas máximas que guiaron, al representar asuntos análogos, á los Van Eyck, Vander Weyden, Vander Goes, Memling, Henri de Bles, Metsys y Gossaert. El desierto en que predica el precursor, es un paisaje tan ameno, florido y variado, como el más deleitoso vergel: vestido el santo con túnica burda de pelo de camello, en lo cual se acomoda á la narración del sagrado texto, pero con palio ó manto además, en lo cual la contradice, dirige su palabra á la muchedumbre de los judíos, que acuden á escucharle atraidos por la fama de sus austeridades y virtudes, desde una especie de púlpito improvisado en una pequeña prominencia entre dos hermosos manzanos cuajados de fruto, y sirviéndole de baranda un palo sujeto á ambos troncos; y aquella gente congregada á su alrededor, mujeres la mayor parte, sentadas unas, arrodilladas otras y casi todas pendientes de sus labios, con la vista clavada en el santo anacoreta y en ademán de respeto profundo, forma un hermoso cuadro de costumbres de la sociedad timorata brujense ó brabanzona al espirar la Edad-media. Suprimamos mentalmente la figura del Bautista, sustituyéndola con la de un predicador cualquiera que dirige á aquel auditorio un sentido sermón, y esas elegantes y hermosas damas conservarán las mismas actitudes é idéntica expresión, y los acaudalados burgueses y graves magistrados con ellas interpolados, denotarán en sus semblantes igual situación de ánimo, convencidos algunos, fluctuantes entre dudas otros, y no pocos indiferentes. El pueblo israelita, el oriente, el desierto, los tiempos bíblicos habrán desaparecido; mejor dicho, nunca han existido en ese cartón. Los oyentes de San Juan son meramente una escogida reunión de acomodados ciudadanos, súbditos de los ilustrados

Duques de Brabante, á cuyo sabio y paternal gobierno ha debido la floreciente Brujas el traer á su seno esos opulentos mercadantes levantinos, que lucen sus turbantes y las galas de Constantinopla y de Damasco entre las pellizas y las prosáicas caperuzas de los indígenas.

No busquemos en los cuadros de los pintores flamencos del xv ni propiedad indumentaria, ni conocimiento de las razas, de los países y de los climas, ni la menor noción de los usos y costumbres de los antiguos pueblos. En cambio, sus tablas, sus cartones, sus tapices nos ofrecen interesantes tipos, mujeres de bello y dulce semblante, llenas de distinción y santidad; ancianos de venerable aspecto, jóvenes de noble y hermoso continente; en las vestiduras, plegados de elegantes líneas; en los fondos, amenas praderas cubiertas de variedad infinita de plantas, árboles perfectamente estudiados, términos dispuestos con grande acierto, horizontes ricos de accidentes, montes, rocas, ríos, bosques, caseríos, poblaciones, y alicientes de todo género para recreo del espectador, encantado de descubrir infinitos atractivos de la naturaleza y del arte donde solo se prometía un tema religioso adecuadamente tratado y desenvuelto. Nos falta, pues, en tales composiciones el asunto bíblico ó legendario con sus caracteres propios; pero tenemos en compensación, bellísimamente expuesto, el asunto siempre nuevo y eternamente interesante de las maravillas de la creación.

Hemos dicho que suprimida la figura de San Juan y reemplazada con otra vestida como las demás del lienzo, resultaría este un cuadro de costumbres del siglo xv. Pero esto no es cierto si nuestra observación se aplica á la composición entera del tapíz, porque al cuadro principal van agregados en la obra del artista otros dos accesorios, que son dos episodios de la vida del mismo Santo; y estos episodios solo son propios de las tablas religiosas de la Edad-media. Uno de ellos—el del extremo alto de la derecha—representa al Bautista preparando á tres personas á recibir el Sacramento que borra el pecado original; el otro—en el ángulo alto de la izquierda—nos le presenta en actitud de mostrar la persona de Cristo verdadero á los escribas ó fariseos que le preguntan si es él el cordero de Dios que quita los pecados del mundo.

Es muy de sentir que un pintor de tan exquisito gusto para elegir mujeres hermosas y ancianos venerables, no escogiera para el personaje principal, que es el Precursor, un tipo más noble. La cabeza que le ha dado en las tres figuras que le representan, es de una fealdad notoria.

La orla de este tapiz es toda de hojas y frutas, sin el menor accidente que revele el estilo del renacimiento, y el cartel extendido en su parte superior lleva esta leyenda, alusiva á la respuesta que da San Juan á los fariseos:

Si Christus ipse sit querunt farisei:
predicans cunctis dicit: ecce agnus Dei.

TAPICERÍA DE LAS ESFERAS

Paño 2.º

GRAN PODER, PERO SOMETIDO Á OTRO PODER, es el argumento que nos ofrece este paño por medio de una representación alegórica de las fuerzas que, así en el orden físico como en el moral, obran en perpetuo antagonismo en el mundo. Las fuerzas materiales se hallan aquí combatidas por otras fuerzas de origen superior, y el ciego instinto, que es también una potencia, por otra potencia más alta, cual es la razón. Pero todas las alegorías se prestan á interpretaciones diversas por la dificultad de identificarse con el pensamiento del que las ideó; y si á esto se agrega que unas mismas entidades mitológicas (que ya de por sí son otras tantas alegorías) representan varios conceptos, y que en la ciencia iconológica cada cual emplea á su antojo estos varios medios de expresión, no causará maravilla que se den á veces á una misma alegoría explicaciones diferentes.

El flamenco *romanista* que dibujó los cartones para esta tapicería, nos ofrece en el paño que ahora describimos á Hércules sosteniendo la esfera celeste (no á *Atlas sosteniendo la esfera anular*, como dice el epígrafe de la presente fototipia). Caracteriza perfectamente al semi-dios la piel que cubre su cabeza y espalda, que es la del fiero león de la Selva Nemea, al cual mató con su clava. Hércules, pues, está sosteniendo la máquina celeste, figurada en la esfera armilar, donde vemos los círculos ecuatorial, tropicales y polares, el zodiaco con los signos que el sol recorre anualmente, la eclíptica, las principales constelaciones, y además la representación de las supuestas influencias de los astros en los humanos acontecimientos. Un soldado que en vano enarbola el arma contra un furioso toro, un navío que se estrella contra un peñasco, son figura de los descalabros que nos hace sufrir un poder superior á nuestro poder.

En lo alto del tapíz, y en sus ángulos de derecha á izquierda, hallaron cabida las representaciones del humano destino y del trabajo humano; el destino es un angel alado que escribe en un signo del zodiaco lo que una especie de águila le inspira ó revela; el trabajo es un joven labrador que cava la tierra con ahinco y que, por el siniestro influjo de una estrella que pende sobre su cabeza, ve malograda su faena.

En el plano que ocupa la atlética figura de Hércules, en cuya bien trazada musculatura luce la ciencia anatómica del pintor, están á un lado tres dioses, muy fáciles de reconocer por sus actitudes y atributos; y al otro, dos figuras alegóricas de mujer y un Cupido. Son los dioses, Marte, Venus y Mercurio. Marte y Venus abrazados, se ven interrumpidos en su adúltero comercio por Mercurio, que con una linterna en la mano derecha y en la siniestra el caduceo, fiel á su oficio de rufián del Olimpo, acude presuroso á anunciarles la venganza que trama contra ellos el ofendido Vulcano. Las dos mujeres del lado opuesto parecen, no diosas, sino meras alegorías, una del amor ciego é instintivo y otra de la razón y la reflexión. Ambas de bello rostro y airoso continente, recuerdan en sus formas y en el característico plegado de sus abundantes ropajes, las mujeres del Mantegna. Va delante de ellas el niño Cupido, armado con su arco, y dispuesto, por excitación de la hermosa que hacia él extiende el brazo, á disparar una de sus penetrantes flechas; pero la otra joven que le acompaña, y cuyo ademán menos desenvuelto cautiva por la graciosa inclinación de su cabeza, sujeta con su mano la flecha aún no tendida sobre el arco, y parece como que impide el tiro. En todo el cuadro, en suma, domina la idea del sometimiento del poder material á la fuerza moral, y esta idea es la que condensa con cuatro palabras la inscripción puesta en elegante cartela en la parte superior de la cenefa: MAGNA VIRTUS, SED ALIENÆ OBNOXIA.

Sirve de fondo al cuadro un ameno paisaje de extenso y variado horizonte, en el que descuellan graciosos arbolillos, palmeras, pinos, etc., que por su especie son también imitación evidente de los paisajes italianos del siglo XV, de las escuelas de Pádua y Venecia.

La orla es toda de frutas y cintas.

EL APOCALIPSI

TAPICERÍA DE LA REAL CASA

Paño 3.º

COMPRENDE este paño la serie de las visiones apocalípticas desde el versículo 9.º del capítulo VII hasta el final del capítulo X, y en su centro está representada la última que tuvo San Juan antes de abrirse el séptimo sello. Tenía que reunir el artista en un solo episodio de su cartón, primeramente, en torno del solio del Cordero, á los cuatro animales simbólicos, á los veinticuatro ancianos y á los ángeles; después, delante del mismo solio, la muchedumbre de los que llevaban ropas blancas y palmas en las manos. Lo natural era formar diversos círculos concéntricos con estas varias clases y jerarquías, todas agrupadas ordenadamente en presencia del Cordero, y es indudable que esos círculos habrían producido un conjunto por demás simétrico y monótono. Para no caer en este defecto, imitando á Alberto Durero, de quien tomó la ordenación general del cuadro, pero mejorando mucho los tipos, juntó en un solo círculo, sin faltar á la propiedad, los tres grupos principales de santos, ancianos y ángeles, suponiendo en el grupo de los santos una masa profunda cuyo último término se pierde en la luz difusa del trono de Dios, y en el espacio que ocupan los ángeles prosternados en adoración, un océano de luz y deslumbradoras nubes, que puede entenderse extendido por toda la circunferencia externa. Entre los santos que llevan albas y palmas, sobresalen algunas figuras en quienes acompaña á la pureza de la vestidura sacerdotal, la pureza de un estilo de todo punto ideal. Entre las de los ancianos, las hay de una majestad enteramente rafaelesca. Adviértese un arranque de personalismo en la figura de uno de estos, que sin duda representa á Melchisedech, en el cual se señala el sumo Sacerdocio de Jesucristo; pero este feliz alarde es también del célebre pintor de Nuremberg, á quien el autor del cartón copió en este punto: cubierto con su mitra tradicional, se adelanta á recoger en un cáliz la sangre que brota del Cordero.

En la parte inferior del paño, el evangelista, arrodillado en su isla de Pathmos, con su libro sobre la rodilla izquierda, habla con el anciano que le dirige la palabra según el versículo 13 del capítulo VII, para explicarle quiénes son los que llevan las ropas blancas y las palmas. Las nubes que contornan esta aparición, que como hemos dicho ocupa el centro del tapíz, se extienden á derecha

é izquierda para encerrar en otros dos espacios, no más simétricos que lo preciso para dar á la composición general el debido equilibrio, las visiones que produce la apertura del séptimo sello y el sonido de la sexta trompeta.

Después del profundo silencio de media hora con que se prepara el ánimo á la expectación de un gran misterio, se nos presenta la visión producida al abrirse aquel sello, ingeniosamente unida á los extraordinarios fenómenos que se van realizando á medida que suenan las cinco primeras trompetas. En lo alto del lienzo, á la izquierda del espectador, vemos siete hermosos ángeles de largas y ondulantes vestiduras en torno de un ara, detrás de la cual está en pie otro angel dejando caer sobre la tierra los carbones inflamados del incensario que llenó con el fuego de ese mismo altar. Encima de él descuella la figura de Dios en su majestad, repartiendo á los ángeles las trompetas ó bocinas, vestido de pontifical, con nimbo crucífero de muchos rayos y con aureola circular de fajas de varios colores. De los siete ángeles que rodean el ara, agrupados de una manera que ofrece bastante semejanza con la de Durero en la composición en que trató este mismo asunto, unos llevan simples albas, otros capas pluviales, otros dalmáticas, ostentando todos gran sencillez, naturalidad y belleza en los plegados, y movimientos llenos de gracia y modestia.

No pudiendo el pintor representar en cuadros sucesivos, sin dar una extensión extraordinaria á la serie de sus cartones, las plagas que una tras otra van cayendo sobre la tierra á medida que suenan las siete trompetas, dividió de la manera más adecuada la representación de estos grandes emblemas; y por virtud de esta división puramente convencional, pero razonada y filosófica, reunió en la parte izquierda del paño las figuras de las cinco plagas primeras, reservando para la derecha la representación de la plaga sexta, que ofrecía mayor campo á su imaginación para explayar á su sabor las grandiosas máximas del arte del renacimiento. Adoptado este sistema, habían de resultar forzosamente como simultáneos los fenómenos de las cinco primeras plagas; y así vemos en la parte alta del lienzo á cinco ángeles tocar á una sus bocinas, y en la parte inferior verificarse también á un tiempo mismo la tormenta de granizo sanguinolento y fuego que rompe sobre la tierra, la caida de la montaña ardiendo, el desprendimiento de la estrella que acibara las aguas, el oscurecimiento de los astros y planetas, y la irrupción de la langosta.

En esta parte inferior del cuadro tuvo ocasión el artista de lucir su genio fecundo en el paisaje, por los muchos y varios accidentes con que amenizó aquellos términos, representando ya el desnudo peñascal orilla del río, en cuyas húmedas quiebras viven la espadaña y el espino; ya las ondulosas lomas contornadas de espesos arbustos y matorrales, en los que descuella á trechos, como rey de la verde explanada, el olmo copudo ó la grisienta encina; ya los lejanos montes que avanzan hacia el mar sus faldas de arenales; ya, por fin, el mismo mar con su inmenso y trémulo espejo de azul y plata: pero no en su normal tranquilidad y sosiego, sino heridos, ensangrentados, estragados por el fuego del cielo y por el ajenjo que hace

mortíferos los manantiales de la vida vegetal.—La visión emblemática de la estrella que lleva el nombre de *Ajenjo*, está emblemáticamente figurada también: cae esa estrella, como en la composición de Durero, dentro de un pilón que simboliza las fuentes; y distingue perfectamente el artista los efectos de esta plaga, que comprende la totalidad del objeto que hiere, del que producen las otras, las cuales solo dañan á una tercera parte de la tierra y sus árboles, de la mar y sus aguas, peces y naves, de los planetas y estrellas, y su luz.—El monte de fuego está representado de una manera extraña, por un globo medio sumergido en el mar, que despide llamas en todas direcciones, y al cual está adherido otro globo menor, de una tercera parte de su volumen próximamente, y que parece estallar como una bomba. Dos manos asoman por debajo de una nube, puestas sobre el globo, en actitud de preservar la parte libre de las llamas.

La visión de la langosta está concebida del modo más original y fantástico: cae del cielo la estrella que trae la llave del pozo del abismo; ábrese este, y salen de la tierra entre la fogarata y la humareda que se levanta, tres seres espantables que semejan hipogrifos en las alas y en los cuerpos, con cabezas como de guerreros Bárbaros, por su luenga barba y su lacia cabellera, y con todos los otros caracteres que les da el sagrado texto, sin más diferencia que no llevar coronas y tener las lorigas cubiertas con paramentos de guerra.

A la derecha del espectador se desarrolla el magnífico cuadro de las dos primeras visiones que tuvo San Juan en cuanto sonó la sexta trompeta. Un angel, digno del lapiz de Rafael de Urbino, hace resonar en lo alto su corva bocina, y de los ángulos del ara que tiene á su lado, puesta bajo la figura del Eterno, á quien rodea una aureola oval, salen cuatro surtidores que simbolizan las voces que le mandan desencadenar á los cuatro ángeles del Éufrates. Salen estos de la margen del gran rio con espléndidas armaduras y sobrevestas abiertas por los costados, con la cabeza descubierta, dejando flotar al viento la hermosa melena, que solo uno de ellos sujeta con una especie de diadema crucífera de graciosa forma. Sus lorigas y sus grebas están cuajadas de follages y medallones de gusto del renacimiento, al estilo heroico, y sus piés calzados de ligeras sandalias. Personifican admirablemente estos cuatro ángeles la fuerza, la majestad, el ímpetu, el exterminio... Los que ideó Durero luchan como hombres; estos esgrimen sus armas como seres sobrenaturales. Es tal su superioridad, que para anonadar á los mortales, casi no necesitan manifestar su ira. El mismo sentimiento del poder sobrenatural mostraba la escultura ninivita y persepolitana, cuando representaba al monarca-semidios triunfando con serenidad impasible del mónstruo que para aquellos pueblos simbolizaba el principio del mal. La marcial vestimenta de estos ángeles recuerda la que desde fines del siglo xv empleó en sus célebres *Triunfos* el Mantegna.—A su sola amenaza caen aterradas las gentes, de las que había de perecer una tercera parte cuando llegase el momento oportuno, y yacen por tierra personas de toda condición y sexo, en actitudes las más variadas y naturales, produciendo

una escena de desolación enérgica y aterradora, de bellas líneas, atrevidos escorzos, elevado estilo y ninguna confusión. En esta parte de la obra reside indisputablemente el nervio de la concepción estética del artista, resultando el más feliz contraste entre este cuadro de la potencia exterminadora de los ángeles y la que el centro de la parte alta ofrece, toda de extática beatitud y amor.

Como complemento de la visión primera, producida por el toque de la sexta trompeta, aparece en segundo término en el campo de la matanza y del exterminio la vanguardia de innumerable ejército de jinetes, que viene á consumar la obra de destrucción como impelido por el torbellino, en los caballos fantásticos que describe el evangelista, cuyas bocas de león arrojan fuego, humo y azufre. En este episodio, el autor se inspiró también en el que había ideado Durero. Y lo propio hace, finalmente, en el mismo segundo término al extremo de la derecha, donde representa la visión del angel fuerte, figura de Jesucristo, que trae del cielo el libro abierto y, posando sus pies de columna en la tierra y en el mar, lo entrega al profeta evangelista para que lo devore. Valiéndose de una licencia muy permitida, el autor da forma de angel á la voz que se dirige á San Juan para mandarle que tome el libro de mano del angel fuerte, y así llena con una bellísima figura el lado izquierdo del ara, donde de otro modo hubiera quedado un vacío que desequilibraba la parte superior de la composición. Este angel y la nube sobre que posa el ara, forman el cabo de la grandiosa línea estética que baja hasta la figura de San Juan arrodillado en la isla: línea que divide en dos principales porciones la composición general, dejando á un lado la más ideal y emblemática, y al otro la más real, dramática y, digámoslo así, humana, según las marca el siniestro anuncio de los dos últimos *ayes* en el texto de la profecía.

La orla de este tapiz es toda de flores, hojas, pájaros y animales admirablemente entremezclados: y el tarjetón de la parte alta contiene los siguientes dísticos:

Hoc evangelii resonat tuba missa per orbem,
hoc et apostolico dogmate templa sonant:
...sancta errores varios doctrina repellit,
verus amor fidis mentibus inseritur.

Lleva esta orla en su orilla exterior, y en el ángulo bajo de la derecha, el monograma del tapicero, W. P.

ARMADURA Á LA ROMANA DE CARLOS V

en la Armería Real

Con el gusto del *renacimiento* cundió por Europa en el siglo XVI la afición á las costumbres y artes de la antigua Roma, y no era posible que ningún gran Señor dejara de tener en su guadarnés alguna ó algunas armas de clásica hechura; menos que nadie el Emperador Carlos V, que fué quien realmente comenzó á formar colección de armas y armaduras de todo género. Excesivo ha de parecer á muchos, en verdad, el número de armaduras, armas y demás objetos de panoplia matizados con águilas y escudos imperiales, columnas con el *Plus ultra* ó *Plus oultre*, eslabones del Toisón y cruces de Borgoña, que la Real Armería de Madrid encierra; pero cesará la admiración cuando se considere que era Carlos V un monarca para quien trabajaban á porfía los mejores artistas y artífices de su tiempo, y á quien agasajaban muchos regalándole sus obras. Dice el Dr. Meyrick (1) que Carlos V fué el primero que, heredando todas las ideas de ostentación y grandeza que habían distinguido á Maximiliano, formó colección de armaduras solo por el gusto de ostentarlas... Principiada esta nueva moda, añade, por un Emperador cuya fama hizo, no solo que le envidiasen, sino que le imitasen por espíritu de rivalidad, le siguieron al momento los soberanos vecinos y los pequeños príncipes de su imperio.

La armadura que tenemos á la vista era sin duda para vestir *á la heróica* en días de gala ó de parada. No fué regalada á Carlos V en 1529 por los magistrados de Monza, en ocasión de haber ido allí el Emperador á recibir la corona de hierro como rey de Lombardía, según supuso el que indujo en este error á D. Antonio Martinez del Romero al redactar el *Catálogo de la Real Armería*. Fué construida por encargo del mismo monarca, según se deduce de la leyenda que tiene grabada en el borde inferior del torso de la loriga, donde consignó con cierto orgullo el artífice, que por complacer á su soberano, hizo en dos meses un trabajo que requeria un año de tiempo. Labró esta soberbia armadura á la romana el platero Bartolomé Campi, natural de Pésaro, en el año 1546, y su descripción en el referido catálogo es la siguiente:

(1) En el prólogo de su obra, publicada por Skelton bajo el título de *Engraved illustrations of ancient arms and armour, from the collection of* LEWELYN MEYRICK.—London, 1830.

«Todas sus piezas son negras, con dorados y damasquinados de »oro. Borgoñota laureada, con penacho ó plumajería; hombreras »formando cabezas de leones con chapas y mallas; loriga. En el »peto tiene la cabeza de Medusa y la inscripción: BARTHOLOMEUS. »CAMPI. AURIFEX. TOTIUS. OPERIS. ARTIFEX. QUOD. ANNO. INTEGRO. IN»DIGEBAT. PRINCIPIS. SUI. NUTUI. OBTEMPERANS. GEMINATO. MENSE. PER»FECIT. El espaldar tiene en la parte superior las iniciales B. C. F. »y entre sus adornos inferiores una cifra de dos GG. Tanto el peto »como el espaldar tienen grabada malla plateada. La falda de la »loriga es de chapa y malla. Coturnos calados.» No expresó Martinez del Romero ciertos pormenores y particularidades que merecían mencionarse para dar cabal idea de esta armadura. Nosotros las señalaremos.

Aunque la loriga presenta el aspecto de una coraza romana de la época más antigua, marcando perfectamente toda la musculatura del torso del hombre, tiene sobre las corazas romanas y griegas la ventaja de que, articulada la musculatura por medio de chapas que encajan unas en otras, se presta á todos los movimientos del torso. Las corazas antiguas no tenían más piezas que dos, la delantera y la de la espalda, y estas piezas, amoldadas al cuerpo del hombre, eran enteras y rígidas, sin que admitiesen más postura que la normal y vertical. Independientemente de la loriga *(lorica)*, tenía la armadura romana unas tiras ó correas, tomadas de la loriga griega (γυαλοθώραξ), que eran de cuero muy duro y protegían las ingles, los muslos, el deltóides y las axilas. Estas tiras, que los griegos llamaban πτέρυγες, caían sobre los brazos como mangas, y sobre los muslos como el *kilt* ó falda de los escoceses de la montaña. En nuestra loriga son cortas y de placas de hierro, y rescata su cortedad la malla que va debajo. En el diccionario de la panoplia llevan el nombre de *launas* (acaso derivado de la voz latina *lamina*, ó de la francesa *laniére*). Por último, son muy de notar en este arnés los preciosos medallones que penden del borde inferior de la coraza en el arranque de las launas, y los que adornan la parte alta del coturno, en los cuales se ven mascaroncillos de relieve primorosamente trabajados, dignos, como los que en los arreos á la heróica esculpía Leone Leoni, de figurar entre los dijes de cualquiera princesa.

Antes del incendio que en los pasados años sufrió la Armería Real, esta preciosa armadura figuraba adaptada á un ginete montado en un caballo bardado. La barda del animal era también de mucho mérito, pero se sabía que no hacía juego con el arnés del caballero, y con muy buen acuerdo se ha quitado á este el caballo en el arreglo que se está haciendo de la importante dependencia que tanta riqueza encierra.

RODELA DEL EMPERADOR CARLOS V

llamada de *la Batalla de Cartago*

EN LA ARMERIA REAL

El *catálogo de la Real Armería* que redactó Martínez del Romero, describe de la manera siguiente esta hermosa pieza:

«1694. Escudo. Asunto: una batalla á las inmediaciones de Cartago; la ciudad se ve á distancia y lleva su nombre por encima. Orla: un festón de frutas, hojas y forficiados; genios y medallones con los bustos de Numa Pompilio, M. Furio Camilo, Camila y Artemisa. Todo está adornado de oro damasquinado. Esta rodela, de gran mazonería, es superior á todo elogio, y pudiera llamarse mejor un precioso y grande camafeo, por la excelencia del dibujo, que parece de Rafael. Perteneció á Carlos V.—Diámetro: 2 pies, 2 pulgadas y 4 líneas.»—M. Achille Jubinal, que ilustró con textos los dibujos de D. Gaspar Sensi en la hermosa y muy incorrecta publicación francesa de *la Armería Real*, escribió que esta rodela llevó en algún tiempo el nombre de *escudo de Scipion el africano*.—Por último, el Sr. D. José Puiggarí, en su *Catálogo razonado de la Instalación artístico-arqueológica de la Real Casa,* en la Exposición universal de Barcelona, donde figuró esta rodela, adelanta algo más en las noticias que á ella se refieren, y la califica, como el inteligente Conde de Valencia de D. Juan (1), de obra *milanesa*, añadiendo la conjetura, en cuanto al asunto, de si representará acaso *la batalla de Zama.*

Descartemos desde luego esta conjetura como inadmisible: Zama, famosa por la victoria que Scipión el africano alcanzó contra Annibal el año 202 antes de nuestra era, y que puso término á la segunda guerra púnica, dista demasiado de Cartago,—150 kilómetros por lo menos,—para que el artista que repujó el magnífico bajo-relieve desarrollado en esta rodela, pudiera creerse autorizado á representar la derrota de Annibal en las inmediaciones de la gran ciudad émula de Roma. Otra debe ser la batalla figurada en la her-

(1) En su conciso pero sustancial *Catálogo de la Instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes.*—Barcelona, 1888.

mosa rodela de Carlos V, y á nuestro juicio lo que se quiso representar es la toma de la Goleta; no con propiedad histórica y geográfica, sino solamente como un glorioso hecho de armas, ó como una mera alegoría de los triunfos del Emperador en Africa contra Barbarroja. La Goleta está próxima á Cartago, tanto que el ejército de Carlos V hubo de acampar en la altura de Cartase, montecillo que hay entre Cartago y la llamada *Torre del Agua*, sobre el mar. «Vino á ser alojamiento del ejército imperial (dice Sandoval), la gran Cartago, señora de Africa y de la mayor parte de España, émula de Roma por 120 años, donde tantos y tan famosos capitanes nacieron.» Y la prueba de que el escultor que hizo este bajo-relieve no trató de representar al vivo una batalla ó refriega determinada, á pesar de que no dejó de haber escaramuzas y encuentros parciales en los contornos del campamento imperial en Cartago ó Cartase, que viene á ser todo uno, está en los trajes con que figuró á los contendientes de uno y otro lado, y su manera de pelear, más propios de un poema heroico que de una verdadera batalla del siglo XVI entre cristianos y moros. Parece el bajo-relieve de nuestra rodela directamente inspirado por los cartones de Rafael que representan las batallas de Constantino, y el acento italiano es en él tan manifiesto, que debe desecharse toda sospecha de que pudiera ser un platero ó armero alemán quien lo ejecutó.

De la confrontación de todos estos datos, sacamos en limpio, que la hermosa rodela que tenemos á la vista, obra italiana indubitada, y aun probablemente milanesa, por ser en Milán donde florecían los más hábiles armeros, y de más gusto artístico, en el siglo XVI; construida para el Emperador como pieza de lujo y de parada, representa, aunque con trajes y arreos *á la romana*, como se decía entonces, cualquiera de las victorias de Carlos V en las cercanías de la antigua Cartago, cuyo nombre, escrito á la italiana—CARTHAGINE—se lee en un listón ó cinta que en nuestra fototipia apenas se advierte, pero que se ve muy determinado y claro en el objeto original, puesto en el aire sobre la población figurada en lo alto de la colina en cuya falda se ha trabado la refriega.—Terminemos ahora la descripción de esta selecta pieza de panoplia.

La orla que la contorna, del más exquisito gusto del renacimiento, es una guirnalda de frutas y genios encerrada entre dos filetes, liso el interior, y el exterior labrado como una especie de contario, con botones de trecho en trecho. Esta guirnalda está interrumpida, ó más bien sujeta, con cuatro garbosas cartelas arrolladas por un extremo al filete interior, y por otras cuatro que sirven de fondo á sendos medallones, en los cuales se destacan con gran relieve bustos de héroes antiguos, arbitrariamente elegidos, dado que nada tuvieron que ver con los africanos ó númidas, Numa Pompilio, Artemisa, Marco Furio Camilo y Camila. Admira que pudiera el artista milanés repujar una gruesa chapa de hierro con perfección tan minuciosa, acusando en el relieve, no ya solamente la forma correcta del gran número de figuras de hombres y caballos que en la composición introdujo, todas en actitudes y movimientos diversos, sin incurrir en la menor monotonía, sino los infinitos accesorios de los trajes, armas, escudos, lorigas, banderas;

el campo con sus plantas, los montes con sus arboledas, la ciudad con sus torres, puertas, muros y almenas, y el destrozo de la batalla con sus más pavorosos accidentes.

Todo este enorme trabajo aparece primorosamente damasquinado, y como no hay en él una línea de campo que no esté cuajada de precioso metal, ofrécese á la vista el conjunto como velado por una lluvia de hojuelas de oro.

CIMERA DEL REY D. MARTÍN DE ARAGÓN

en la Armería Real

SUPONÍASE antiguamente que esta extraña cimera había pertenecido al yelmo del rey D. Jaime *el Conquistador*, y esta tradición siguió D. Antonio Martinez del Romero al redactar en 1849 el Catálogo de la Real Armería, quien se expresa en estos términos: «Es de cartón muy fuerte (el yelmo), y su cimera tiene la forma de un dragón alado, llamado en lemosin *drag-pennat*, y no *rat-pennat* como dicen los valencianos.» Apoyándose el referido autor del Catálogo en la autoridad de la *Historia general del reino de Murcia* de J. M. Bover (t. I. pág. 327), el cual asegura que el timbre puesto sobre el yelmo de las armas reales de D. Jaime es un feroz dragón con las alas extendidas, alegando en comprobación de este aserto las armas que desde el tiempo de la conquista se conservan en la sala de la Universidad de Valencia, estimó como verdad demostrada la atribución del objeto que nos ocupa á la época del rey D. Jaime.

Hoy sin embargo, con el apoyo de otras autoridades, se sostiene que no es un dragón alado *(drag-pennat)*, sino un murciélago *(rat-pennat)*, el remate dado á las armas de Valencia por el esforzado rey que la reconquistó del poder de los moros, y se cita en apoyo de esta afirmación á mosen Jaime Febrer en sus *Linages reales* (troba 22), donde claramente expresa que el monarca adoptó el murciélago por cimera en memoria de uno de estos nocturnos volátiles que durante el sitio hizo su cría en la misma tienda real, y como emblema del desvelo con que él personalmente procedió en aquella empresa.—Si esta tradición es cierta, no hay en verdad motivo para afirmar, como lo hizo Bover, que la cimera del dragón alado haya pertenecido al rey D. Jaime *el Conquistador*.

El Sr. Conde de Valencia de Don Juan, en su *Catálogo de la Instalación de la Real Casa* en la Exposición universal de Barcelona, da por averiguado que esta cimera formó parte del yelmo del rey D. Martin de Aragón: y corrigiendo á Martinez del Romero, añade que es de *pergamino*, no de cartón, y de principios del siglo XV. Aceptemos esta afirmación del inteligente anticuario que tan acertadamente dirige hoy los trabajos de reorganización de la Real Armería, advirtiendo solamente, por lo que al carácter artístico del objeto concierne, que la forma fantástisca de ese dragón tan enérgicamente sentida y acusada, no desdice en manera algu-

na del estilo de la escultura decorativa del siglo XIII, sin dejar por esto de ser propia también del arte industrial de los siglos XIV y XV.

En cuanto á la costumbre de coronar los yelmos y cascos con toda clase de objetos más ó menos caprichosos y más ó menos airosos, apenas puede fijarse su comienzo: en la más remota antigüedad encontramos usadas las cimeras. Todos los guerreros famosos, para parecer más formidables á sus enemigos, adornaron sus cascos con espantables figuras, que al propio tiempo aumentaban su estatura; casi todos los caudillos, para distinguirse y darse más facilmente á conocer de sus soldados en medio de la batalla y en lo más confuso de la refriega, emplearon cimeras de varias formas. En los mismos tiempos fabulosos y heróicos se seguía esta costumbre, según cuentan los poetas: dícenos Virgilio que Hércules llevaba una cabeza de león por cimera; Alejandro ponía en su casco una cabeza de carnero para significarse como hijo de Júpiter Ammón; Pirro llevaba los cuernos de un macho cabrío; Perseo, dos alas de águila; Turno, según la narración del libro XII de la Eneida, llevaba por cimera nada menos que un mónstruo quimérico que lanzaba fuego por boca y narices:

.... galea alta chimæram
Sustinet ætneos afflantem naribus ignes.

Y no hay memoria de que esta costumbre de usar cimeras se haya interrumpido nunca.

Aceptamos, pues, volvemos á repetir, que el rey D. Martín de Aragón hubiera podido llevar en la cabeza, y durante sus últimos años si la cimera de que tratamos es del siglo XV, este extraño objeto. Más aún: creemos que este dragón alado, dorado y refulgente, formaría un hermoso remate de la augusta persona, revestida esta con su magnífico traje talar de ceremonia, al que acaso serviría de complemento una luenga barba y algo á manera de almaizal morisco debajo del casco.

Lo único que sin embargo se opone á que lo consideremos como prenda de arreo personal, militar ó palatino, es la frágil materia de que está hecho. Una cimera de pergamino, cualquiera que sea su mérito artístico, parecerá siempre objeto de mera decoración y, como si dijéramos, de teatro; y si esto se confirmase, todavía sería posible que la cimera que hoy pasa como prenda de uso personal del rey D. Martín de Aragón, no fuese sino la imitación de otra verdadera de oro ó metal dorado, y hubiese sido hecha para algún simulacro ó efigie del rey, como las coronas de madera que llevaban las estátuas de los monarcas de Castilla en el soberbio friso del *salón de Reyes* del destruído Alcázar de Segovia.

ARNÉS DE JUSTA DE CARLOS I DE ESPAÑA

de la Armería Real

TENÍA el príncipe-rey Carlos de Gante poco más de diez y siete años cuando vino á ceñir la corona de España. Hizo su entrada pública en Valladolid con gran pompa á 18 de Noviembre de 1517, saliendo á recibirle su hermano el Infante D. Fernando, el Condestable de Castilla, el duque de Alba, el marqués de Villena, el conde de Benavente y otros muchos nobles castellanos. Aposentóse el rey en las casas de D. Bernardino Pimentel, y le agasajaron con justas y torneos. Celebráronse estos, con otros públicos regocijos, antes y después de reunirse allí las cortes del reino para prestarse mútuamente el nuevo monarca y su pueblo el debido juramento; y el augusto joven, de carácter animoso y resuelto, se arrojó á tomar parte, á pesar de sus pocos años, en las justas con que se solemnizó la feliz terminación del grave conflicto ocurrido por la presencia de los flamencos en la asamblea, como para dar muestra de su brío y fortaleza. El simulacro de batalla que se había tenido en la pasada Navidad, antes de abrirse las Cortes, no había sido en verdad de resultado muy lisonjero. Hízose entonces una grande y maravillosa justa en la Plaza Mayor, donde entraron sesenta caballeros en sus caballos encubertados con arneses de guerra, y con lanzas de puntas de diamante: treinta contra treinta tomaron sus puestos formando fila, y al tocar las chirimías y trompetas arrancaron con tanta furia, embistiéndose con las lanzas cuerpo á cuerpo, que el trance se hizo muy peligroso. Los más de los caballeros cayeron en tierra, quedando muy quebrantados y algunos muy mal heridos, y murieron doce caballos. El pasado escarmiento, por lo tanto, no era para estimular á meterse en bizarrías; pero quizá por esto mismo quiso el animoso D. Carlos de Austria arrojarse á la prueba, para demostrar á los exagerados patriotas partidarios del Doctor Zumel, que si era rey capaz de quebrantar leyes y pragmáticas antiguas y preeminencias exageradas, también era hombre para quebrantar valentías y romper lanzas. Con el amargor, pues, de las pasadas exigencias con que los diputados de Burgos le habían estrechado al tomarle juramento, entró en la justa real que se tuvo el día 14 de Marzo, presentándose en ella con la

armadura y en la apostura que nos pone de manifiesto la fototipia á que esta ilustración acompaña.

Fué la justa en la Plaza Mayor de Valladolid, y en ella entraron veinticinco caballeros españoles y otros tantos flamencos, que á porfía se quisieron señalar así en los trajes como en el pelear, en los encuentros de las lanzas y en los golpes de las espadas. «Cayeron muchos (refiere Sandoval), fueron heridos otros, y murieron siete, que por eso dicen que este regocijo para veras es poco, y para burlas pesado. Entraron en la carrera el señor de Beauram y el señor de Sencelles, caballeros del Toisón, mantenedores, acompañados del Condestable de Castilla, conde de Haro, conde de Ayamonte, conde de Aguilar y D. Pedro Girón. La librea de los mantenedores era carmesí sembrada de dragones de plata. Estos caballeros mantenedores iban acompañados por otros muchos asistentes con ricas libreas. Salieron á su encuentro el prior de San Juan, D. Antonio su hermano, el hijo del duque de Cleves y otros señores extranjeros, D. Juan de Mendoza y D. Francisco de Bracamonte.—Duraron las fiestas desde el jueves hasta el martes de Carnestolendas: entró el rey en una de estas justas, con grandísimo acompañamiento y majestad, el martes, y fué la primera vez que justó con armas. Justó contra su caballerizo Carlos de Lanoy, caballero de quien hace larga mención la historia. El aderezo que el rey sacó sobre las armas y cubierta del caballo, era de terciopelo y raso blanco bordado, recamado de oro y plata, y sembrado de mucha pedrería, obra verdaderamente real. Rompió el rey tres lanzas en cuatro carreras, aunque le faltaban diez días para cumplir diez y ocho años.—Fué Carlos V singular en usar de las armas, y en el aire y postura, tanto que afirman que de él aprendieron los mejores caballeros; que en algunos regocijos de armas quiso entrar disimulado, y luego era conocido por la postura y donaire que tenía.—Hubo toros, cañas y otros regocijos. Hizo banquete general á todos los señores que estaban en la corte. Hubo grandes saraos en palacio. En todo se mostró príncipe gallardo, aventajándose á todos. Y para mayor grandeza, mandó que se pagasen los gastos que en estas fiestas se habían hecho, á su cuenta: y sumó el gasto cuarenta mil ducados.»

Se ve por esta relación de Sandoval que Carlos V llevó en aquella ocasión una riquísima ropa cubriendo su armadura y la barda del caballo.—Describamos ahora estas, según se nos presentan en la correcta instalación que recientemente se les ha dado en el salón de la Real Armería, merced al inteligente celo del Sr. Conde de Valencia de Don Juan.

La armadura del ginete, trabajo alemán en hierro blanco, de armero hasta hoy desconocido, se compone de voluminoso yelmo empenachado y de torneo, formado de dos piezas, una anterior y otra posterior, la anterior con su abertura horizontal formando la vista, la posterior adornada con cabezas quiméricas echando llamas; peto y sobrepeto; espaldar; en el sobrepeto, ala á la derecha y ristre para la lanza; y á la izquierda, tarjeta barreada con eslabones del Toisón; brazales, con una gran manopla de justa en el izquierdo; escarcelas de una láuna; musleras pequeñas; rodilleras y grebas, y

escarpes de pico de pato. Todas las piezas están largueadas y grabadas. La parte anterior del yelmo se halla unida al sobrepeto por medio de tornillos, y lo mismo al espaldar la parte posterior. Publicó esta armadura, muy bien dibujada por D. Gaspar Sensi, Mr. Achille Jubinal en su conocida obra LA ARMERÍA REAL DE MADRID, pero atribuyéndola erróneamente á Boabdil. A la sazón, el caballo que montaba el jinete no tenía su barda propia, que es la que hoy tiene y con razón se la ha devuelto. Esta hermosa barda, está descrita en el catálogo de D. Antonio Martínez del Romero, de esta manera: «Gran barda compuesta de las piezas siguientes: capizana, amplia testera de perfil acarnerado, con orejeras á modo de cuernos de ariete, y un escudete sobrepuesto en la frente con águila imperial dorada; cuello alorigado ó de *lorica squamata;* petral ó pechera con pezoneras movibles que semejan á cabezas de leones; flanqueras; gran grupera, en la cual hay varios pasajes bíblicos grabados y dos escudetes sobrepuestos con armas de España; guarda-muslo figurando una cabeza de carnero con grandes cuernos; freno árabe de grandes camas y magníficas copas *(sic)* caladas; silla armada, cubierta de terciopelo carmesí, y estribos ó estriberas propias, teniendo en la derecha una cuja, en la cual entra el cuento de la lanza, cuya asta es de hierro, toda faceteada á manera de puntas de diamante. Tiene la barda adornos grabados y relevados á martillo de varias formas.» Debemos advertir que el freno y la lanza que hoy vemos no corresponden con la descripción que Martínez del Romero hacía de estas piezas: el freno actual no es de hechura ni trabajo árabe, sino de tres láunas ó chapas, adornadas con los mismos botones repujados á martillo que constituyen la orla del petral, de las flanqueras y de la grupera. En cuanto á la lanza, con muy buen acuerdo se ha sustituido la de parada que antes empuñaba el ginete, con la de justa que hoy tiene y le corresponde.

No sabemos si el paramento blasonado de águilas imperiales que asoma por debajo de la barda, pertenece en realidad á esta armadura: á caballo del Emperador se adaptó sin duda alguna, y no hay anacronismo, atendido el estilo de sus adornos, en aplicarlo á los primeros tiempos del reinado de Carlos I de España, elegido Emperador de Alemania en 1519.

HECHOS DE LOS APÓSTOLES

La ceguera de Elymas

TAPICERÍA DE LA CASA REAL

Este paño 7.º de la famosa tapicería de Rafael, representa el hecho siguiente: Enviados Saulo y Bernabé por el Espíritu Santo á predicar á los gentiles, después de recorrer las ciudades de Seleucia y Salamina, llegaron á Papho, donde encontraron al proconsul Sergio Paulo, hombre de gran prudencia, al cual acompañaba cierto judío, mago y falso profeta, llamado Barjesus ó Elymas. Hizo el proconsul que Saulo le declarase la palabra de Dios; pero el mago se le oponía procurando impedir que el magistrado romano abrazase la fé de Cristo. Mas Saulo (que también se llamaba Pablo, dice el sagrado texto), lleno de espíritu divino, clavando en él los ojos, le dijo: Oh hombre lleno de fraudes y embustes, hijo del demonio y enemigo de toda justicia, ¿no acabarás tú nunca de trastornar y torcer los caminos rectos del Señor? Pues mira, desde ahora la mano de Dios cae sobre tí, y quedarás ciego sin ver la luz del día hasta cierto tiempo. Y al punto densas tinieblas cayeron sobre sus ojos y andaba buscando á tientas quien le diese la mano. En aquella hora el proconsul, visto lo sucedido, abrazó la fe, maravillándose de la doctrina del Señor (1).

Es por demás curiosa la historia de este hermoso tapiz, el cual mide, sin las magníficas orlas, 3^m 28 de alto, por 5^m 36 de ancho, y en su cartón original 3^m 65 de alto, por 4^m 43 de ancho, descontado el trozo donde figura la hornacina con su estatua, cuyo paradero se ignora. Es el único cuyo cartón está incompleto en el *South Kensington Museum*. En el inventario del papa León X se halla descrito entre las tapicerías de la *Scuola Vecchia* bajo el número 3, de esta manera: *El terzo panno prædicatio S. Pauli, alto alle 7 1/3, lar-*

(1) Hechos de los Apóst., cap. XIII.

go alle 10, in tuto alle 78 1/3. Llama la atención que en aquel antiguo inventario en que se enumeran los PANNI PRETIOSISIMI DE LA SANTITÁ DI PAPA LEONE AD USO DELLA CAPELLA, esté completamente tergiversado el orden cronológico de los hechos apostólicos, de manera que, ciñéndonos por ejemplo á la vida de San Pablo, *La ceguera de Elymas* precede á *La lapidación de San Esteban* y á *La Conversión de Saulo*.

Este paño decoró desde un principio, con sus nueve compañeros, las paredes de la suntuosa capilla Sixtina: como aquellos otros, fué todo él dibujado y colorido por Rafael, por encargo del papa León X, ayudándole en el trabajo de las orlas su discípulo Juan Francisco Penni, llamado *il Fattore*; como aquellos fué tejido en la fábrica de Pierre Van Aelst y compañía de Bruselas, entre los años 1518 y 1519, bajo la dirección artística de los dos eximios pintores flamencos discípulos del Sanzio, Bernardo Van Orley y Miguel Coxcyen; pero fué la suerte de este tapíz más infausta que la de sus nueve compañeros, cuando en 1527, bajo el pontificado de Clemente VII, ocurrieron las escandalosas escenas del *Saco de Roma* por las tropas del condestable de Borbón. Entonces una turba de soldados ébrios y desalmados, que mandaba el fanático luterano Jorge de Frondsberg, profanó la capilla Sixtina penetrando en ella tumultuosamente, y poniendo sus manos sacrílegas sobre los famosos *Arazzi* del primer pintor del mundo, se llevaron tres de ellos, excitada su codicia por la riqueza de la materia, pues estaban todos tejidos de lana, seda y oro, y de este de *La ceguera de Elymas* hicieron varios pedazos, para enajenarlo más cómodamente.

Restablecida la paz entre la Santa Sede y el Imperio, el condestable de Montmorency restituyó, en septiembre de 1554, dos de los tres paños arrebatados á la capilla Sixtina; del tercero, que era cabalmente este de *La ceguera de Elymas*, solo una mitad, con corta diferencia, había podido recuperarse, rescatada por un obispo en el reino de Nápoles en 1544; ¡pero en qué estado! El ejemplar del Palacio de Madrid, afortunadamente, no ha pasado por tan terrible prueba.

Con el hecho de la restitución del fragmento recobrado del precioso paño, verificada en 1544, termina la historia especial del tapíz que representa *La ceguera de Elymas*: en las demás vicisitudes que fueron ocurriendo con el andar de los tiempos, todos los diez paños de los *Hechos de los Apóstoles* tienen una misma historia: la Revolución francesa trajo sobre ellos nuevos percances: sacados á la venta en pública subasta con todo el mobiliario de Su Santidad, después de la ocupación de Roma por el ejército francés en los primeros meses del año 1798, una compañía de prenderos en grande escala los compró, juntamente con los que representaban *Escenas de la vida de Cristo*, también de Rafael y conocidos con el nombre de *Arazzi della Scuola nuova*, por la suma de 1.250 piastras cada paño. Los compradores los trasladaron á Génova, desde donde los remitieron á París: allí estuvieron expuestos al público en el Museo del Louvre, manifestando el gobierno francés el sentimiento de no poder adquirirlos por no permitírselo la penuria del Tesoro de la República: razón por la cual, después de aquella pasa-

jera exhibición, fueron religiosamente restituidos á sus dueños. No se sabe si el papa Pio VII se los compró á unos mercaderes genoveses, como supone Platner, ó si permanecieron en poder de la compañía francesa que los había adquirido en subasta; lo único positivo é importante, es, que desde el año 1808 no han vuelto á salir del Vaticano.

La orla de este paño que ahora nos ocupa, es en un todo semejante á las de los otros paños compañeros, sin más diferencias que las figuras simbólicas que ocupan sus compartimentos, y sus atributos.

Una breve reflexión para concluir. Si al pintar D. Javier Amérigo su enérgico episodio del *Saco de Roma*, tan justamente celebrado del público en nuestra última Exposicion Nacional de Bellas Artes, se hubiera limitado á mostrarnos un soldado ébrio y soez de la horda de Jorge de Frondsberg haciendo girones con su daga en la profanada capilla Sixtina este hermoso paño de los *Hechos de los Apóstoles*, de Rafael, su cuadro, áun reducido á una sola satánica figura, hubiera resultado quizá más expresivo y elocuente que haciendo á aquellos foragidos luteranos penetrar en pelotón en un convento de religiosas, para representar en el sagrado asilo de la virtud y de la castidad una vergonzosa escena de crápula, impiedad y blasfemia.

NUMITOR RESTABLECIDO EN EL TRONO DE ALBA

Tapicería de la fundación de Roma.

DE LA CASA REAL

Este segundo paño de la bellísima tapicería en que se representa la historia de la fundación de Roma, contiene varios episodios que ofrecen al espectador abundante mina de observaciones. Es una composición complicada en que entran quizá cien figuras, grandes, medianas y pequeñas, y que sin embargo no presenta confusión; sí por el contrario gran deleite, que va paulatinamente creciendo á medida que del primer confuso enjambre de personajes van saliendo los grupos y las escenas secundarias con toda claridad presentados. El tarjetón que lleva en el centro la orla superior del tapíz, aunque ya borroso, y además defectuosamente escrito, nos revela el asunto que contemplamos:

REMUS A LATRONE CAPTUS TRADITUR AMULIO: IS PER ROMULUM ET REMUM DOLO OCCIDITUR. NUMITOR REX CONSTITUITUR.

Es decir: Remo, prendido como ladrón, es entregado á Amulio; este perece por insidia de Rómulo y Remo; Numitor entonces es declarado rey.—Pero debo poner al lector en antecedentes.

Amulio y Numitor eran hermanos, hijos de Procas rey de Alba, de aquella famosa dinastía Silvia que tuvo su origen en Eneas y Lavinia. Estamos, por supuesto, en los tiempos fabulosos de Roma. —Amulio ha usurpado el trono de Alba á su hermano Numitor, el cual tenía un hijo y una hija: hizo matar al hijo, á la hija la obligó á entrar en el colegio de las Vestales, y el hermano destronado, privado de todo apoyo, tuvo que expatriarse. Pero aquella vestal hija de Numitor, llamada Rhea Silvia, seducida por el dios Marte, dió á luz dos gemelos, Rómulo y Remo: furioso Amulio al ver frustrado su proyecto de extinguir la descendencia de su hermano, hace enterrar viva á Rhea Silvia y ordena que los dos niños sean arrojados al Tiber; mas el encargado de cumplir el bárbaro mandato,

compadecido de ellos, los deja abandonados en la ribera. Acierta á pasar por allí una loba y los amamanta, visto lo cual por Fáustulo, pastor que apacentaba los ganados del rey Amulio, reconoce á los gemelos, se los lleva á su cabaña, donde su mujer, Acca Laurencia, que casualmente acababa de perder un hijo, se prenda de ellos y se encarga de su crianza.—Pasan los años, los mellizos crecieron, hermosos y robustos, y pasan á estudiar á la ciudad de Gabio, colonia de Alba en tierra de Volscos, muy floreciente á la sazón en ciencias y letras; y habiéndose formado allí hombres sabios, de buen consejo y valientes, se consagraron con sus compañeros de estudios á perseguir á los malhechores que tenían infestado aquel país.—Pero sucedió que la gente del rey, persiguiendo á su vez á los foragidos, en una batida se encontraron á Remo en un bosque, y creyéndole un ladrón, le prendieron y lo presentaron á Amulio, el cual lo condenó á muerte; y sabedor Fáustulo del triste caso, llamando á solas á Rómulo, le reveló el secreto de su nacimiento y le refirió todas las iniquidades que con ellos, con su madre y con su abuelo había cometido el usurpador Amulio. Rómulo, ardiendo en deseos de venganza, levantó al punto una numerosa hueste de campesinos y pastores; presentóse con ellos en Alba, donde el rey era odiado por su tiranía; penetró en el palacio de éste, y allí, delante de todos, echándole en cara sus maldades, recordándole el suplicio de su madre, enterrada viva, sin consentirle defenderse, se le echó encima y con sus manos lo estranguló como á una alimaña.—La tropa de Numitor, más por deber que por afecto á su rey, procuró en un principio resistir á los sublevados de Rómulo, pero fué breve el conflicto porque en seguida se sometieron. Llamado el venerable Numitor á ocupar el trono que de derecho le pertenecía, dejó su destierro y fué recibido con entusiastas aclamaciones en la corte de Alba, donde reinó algunos años adorado de sus súbditos, cuya dicha y prosperidad procuró labrar con sabias leyes.

Ahora comprenderemos claramente las varias escenas que desarrolla á nuestros ojos el tapíz: los tres compartimentos del último término, donde vemos una escena de boscaje, un campo de batalla en que briosamente combate caballería contra caballería, y un trozo de población con edificios de vario carácter y en uno de estos un rey anciano acompañado de su guardia de honor, son otros tantos episodios que se relacionan con el asunto principal, esto es, con la cabalgata que acompaña á Numitor restablecido en el trono. El episodio primero, figurado en el bosque á la izquierda del espectador en lo alto del paño, es el encuentro de Remo y sus compañeros con la gente armada del rey Amulio. Allí vemos al hijo de Rhea Silvia maniatado junto á unos árboles como si fuera un malhechor, mientras un soldado de los suyos, con ademán sereno y sin defenderse al parecer, sufre la acometida de un contrario que cae sobre él espada en mano tomándole equivocadamente por un bandido.—El episodio segundo, pintado en el centro y siempre en la parte alta, figura sin duda la refriega entre las tropas de Amulio y la hueste improvisada de Rómulo, ó sea la escena de lucha y confusión que siguió inmediatamente después del asesinato de Amulio.—En el episodio tercero, á la derecha del espectador, vemos dos escenas

diferentes: por la puerta de una población murada flanqueada de fuertes estribos y matacanes, salen bulliciosamente hermosas doncellas con rozagantes vestiduras, unas tañendo instrumentos, otras brindando coronas y ramos al rey anciano; y en el interior de un magnífico edificio del renacimiento, un rey de luenga barba blanca aparece sentado rodeado de guardias con lanzas y alabardas. ¿Es Numitor que administra justicia? ¿Es Numitor sacado honoríficamente del retiro en que vivía, para ir á ocupar el trono de Alba? A ambas explicaciones se presta el episodio por la manera como está tratado. Elija el lector la que estime más verosímil.

El asunto principal ó sea la cabalgata que se dirige á la población, y cuyo desfile presencian ciudadanos de distintos sexos y condiciones, sentados unos en la florida hierba, de pie otros en actitudes diversas y características, ofrece una composición felicísima: los tipos de los personajes, aunque vestidos á la usanza flamenca del siglo XVI, sus ricos trajes de gala, sus arrogantes caballos y los jaeces y paramentos de estos, abren á la observación del curioso muy ancho campo, y su análisis detenido proporciona deleitable entretenimiento. Entre las veinte y tantas figuras que componen este cuadro principal, no hay dos que se parezcan, ni dos que se hallen en idéntica postura: todas las caras representan sujetos distintos, temperamentos distintos, todas están animadas de una expresión diferente. Se ve perfectamente que el pintor consultó en todo el natural y para cada personaje tuvo distinto modelo; y esto da á su obra tal naturalidad, tal animación y tal *actualidad*, si así puede decirse tratando de personajes fabulosos, que el asunto representado sale de las insípidas abstracciones del ciclo mitológico para encarnar en lo histórico y verdadero, y para interesarnos con las formas, los caracteres, los efectos y el drama de la vida presente. La figura de Numitor en su hermoso caballo blanco, que enarca el cuello orgulloso de llevar á tan venerable rey, es de una majestad indescriptible, y podría hacer pareja con cualquiera de las más *augustas* del célebre *Triunfo de Maximiliano*.—La del jóven que viene detrás con bastón de mando en la siniestra mano, parece arrancada de una tabla de Rafael. Por el contrario, la del caballero de barba roja que va delante de Numitor y abre la marcha de la regia procesión, dándonos la espalda, con el sombrero de blanca pluma pendiente en ella, y volviendo la cara como con ademán de maestro de ceremonias, á pesar de la reminiscencia, quizá voluntaria, que ofrece con el *signifer* que lleva la bandera en *El pasmo de Sicilia*, recuerda figuras y retratos de Alberto Durero.

La orla de este paño es de guirnaldas y colgantes de frutas y flores, lazos y animalillos, todo primorosamente combinado y con el más exquisito gusto. En los cuatro ángulos hay figuras simbólicas, y el tarjetón de la banda superior está sostenido por dos geniecillos alados.

HISTORIA DE DAVID Y BETHSABÉ

TAPICERÍA DE LA CASA REAL

Creemos equivocado el título puesto á este paño, que dice: *Bethsabé accediendo á los ruegos de David*; á nuestro juicio, el verdadero asunto aquí representado es el *casamiento de David con Bethsabé* pasado el luto de la muerte de Urías. Dice, en efecto, el sagrado texto, que David, después de su pecado y de la iniquidad con que lo coronó haciendo matar á Urías, acabados los días de luto de Bethsabé, la hizo venir á su palacio y la tomó por esposa, y que esto fué desagradable á los ojos del Señor (1); y á este pasaje sin duda alude la leyenda que á la cabeza lleva el tapíz:

HIC BETHSABEE PRÆSENTATUR
ET A DAVID ACCEPTATUR:
ULTRA SCELUS PERAMATUR.

La entrevista primera del rey de Israel con la hermosa con quien cometió el adulterio, que fué causa de tántas desgracias, no pudo verificarse en las condiciones con que se halla representado aquí el recibimiento hecho á Bethsabé. Tiene éste un carácter enteramente regio, ceremonioso y público, y debemos suponer que la escena de la seducción pasó enteramente secreta, interviniendo en su preparación unos pocos confidentes: *missis nuntiis, tulit eam.*

El eximio pintor flamenco del siglo XV que dibujó el cartón, dividió el cuadro por la parte superior en tres compartimentos por medio de una ingeniosa traza arquitectónica de estilo gótico florido. En la parte inferior, la escena es una sola: David, acompañado de sus áulicos, que forman detrás de él y á su derecha variados grupos de personajes de distintas edades y tipos, llenos de individualismo y verdad, se adelanta cariñosamente á recibir á la hermosa israelita, y se inclina para tomar su mano y ceñir con el brazo derecho su

(1) Reyes II, cap. XI al fin.

cintura, ya algo abultada por el fruto que lleva en su seno. Siguen á Bethsabé, que hace ademán de arrodillarse en presencia del monarca, un hombre y varias mujeres, aquel figurando quizá el áulico de quien se ha valido David para llamarla á su palacio, y ellas representando la servidumbre femenil de la futura reina de Israel. En la parte alta del compartimento del centro, hay un elegante ajimez gótico de dos esbeltos parteluces, desde el cual observan la interesante escena nupcial, y espían la expresión de los semblantes y ademanes, tres jóvenes curiosos, una mujer y dos hombres, de la regia servidumbre.

El compartimento que se ve en lo alto á la derecha del espectador, contiene en episodio y como formando cuadro aparte, la escena que debe seguir á la principal, que es el acto en que el rey toma posesión de su nueva esposa. En el compartimento de la izquierda se representa un coloquio entre un hombre y una mujer en una especie de terrado con vista al campo; pero no acertamos á relacionar con el asunto principal este episodio.

Los tipos en general son nobles: los trajes, los propios de la nobleza y de la acaudalada burguesía flamenca y brabanzona del siglo XV; las faldas de las mujeres, de aquella descomunal amplitud á que eran tan aficionados los pintores de la escuela de Brujas.

Como sus compañeros, lleva este paño una primorosa orla de plantas y flores, y como ellos también, está tejido con lanas, sedas y oro, y formó parte de la tapicería de los reyes Católicos.

LOS PECADOS CAPITALES

LA PEREZA

TAPICERIA DE LA CASA REAL

En un campo inculto de triste y lacia vegetación, por un camino lleno de quiebras é invadido por las aguas y las plantas silvestres, marcha en su carroza triunfal la Pereza, lenta y trabajosamente arrastrada por una pareja de asnos, y sirviéndole de batidor abanderado un hombre medio desnudo y dormido montado en un mal rocín, el cual lleva por pendón un cartel donde luce como empresa un caracol. Hacen cortejo á la indolente divinidad, reclinada en almohadones, un turco á caballo acompañado de una mujer sobre una mula, pero mal emparejados por llevar torpemente las riendas el uno y el otro; un hombre que marcha á pie, medio hundido en un fangal y sin embargo distraído con las musarañas, sin advertir los baches del camino; delante de éste, un jóven guerrero sin más armas que la coraza, de afeminado aspecto y gesto melancólico, que llorando como una mujer y barriendo el suelo con la mal prendida clámide, sigue como á disgusto á un anciano de gesto severo, que recuerda al fiel Mentor de la novela de Fenelón; y yacen bajo las ruedas de la carroza, jóvenes de ambos sexos, indolentemente tendidos sobre la hierba, muertos en la flor de la vida por efecto de su abandono, contemplando sus cadáveres dos mujeres con ademán compasivo.

Detrás de la carroza de la Pereza hay un torbellino de negro humo y llamas, poblado de diablillos de diferentes formas, en que se simboliza el castigo que sigue inmediatamente á tan detestable vicio.

La escena donde ha colocado su asunto el flamenco romanista que ejecutó este cartón, está en consonancia perfecta con el sentido moral del mismo. La arboleda que daba sombra á ese camino está destruída; si hay en él todavía algún que otro álamo, ó el tronco mutilado perdió su hermosa copa, ó del raquítico ramaje que

conserva penden como telarañas los zurrones de las roedoras orugas. En lontananza tenemos á nuestra izquierda un magnífico palacio, á espaldas del cual asoma una formidable columna de humo, anuncio de que esa peregrina construcción es ya presa de las llamas: los que le habitan salen á la plaza contigua á solazarse muy descuidados, y no hacen caso del viandante que corre á ellos desalado advirtiéndoles el incendio.—En lontananza también, á nuestra derecha, vemos que iba á empeñarse en el campo una gran batalla, pero antes de que los ginetes que dan la acometida hayan llegado á usar de sus lanzas, el inmenso ejército contrario huye cobardemente por un largo desfiladero. Tenía razón Addison: la pereza y la indolencia han destruído más naciones que las lanzas y las espadas.

La orla de este paño presenta una deliciosa y entretenidísima combinación de plantas, frutas, flores y pájaros. En los dos ángulos de la parte inferior hay graciosos grupos de genios que juguetean con los productos de la tierra, y en la parte alta otros genios alados sostienen el cartel alusivo á la moralidad del asunto, donde se lee:

CORRUMPUNT FORTI CELSAS CUM PECTORE MENTES
OCIA (*sic*) PLUMOSO DESIDIOSA THORO.

El paño está tejido con lana, seda y oro.

ESCUDO DE FORMA DE MASCARÓN

DE LA ARMERÍA REAL

El catálogo de Martínez del Romero lo describe así, bajo el número 1881: *Escudo ó rodela formada en su totalidad por un mascarón relevado: superiormente tiene una voluta; por los lados está festonado y termina en tres puntas inferiormente;—está grabado y dorado;—forro de terciopelo carmesí.* Nada se nos dice allí de su procedencia, ni de la época á que pertenece.

Pero en el sucinto é interesante catálogo que el señor conde de Valencia de Don Juan formó de los objetos que constituían la instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición internacional de Barcelona, fué incluído este singular objeto de panoplia, y con toda exactitud se le describe: *Escudo de forma de mascarón, repujado y grabado al agua fuerte;* añadiendo la curiosa noticia de que *perteneció á la armadura que el Emperador Carlos V perdió en la expedición de Argel.* Necesitamos toda la fe que nos inspiran las aseveraciones de un conocedor tan experimentado y entendido como el citado señor conde, para persuadirnos de que pudo aquel Príncipe, cuyo buen gusto artístico nadie ha puesto en duda, aceptar como escudo una pieza de tan bárbara forma, en que solo los adornos grabados de ondas y palmetas ofrecen alguna elegancia. Una cara monstruosa, sin expresión y sin carácter, de facciones irregulares y desproporcionadas, que más que obra de profesor perito en su arte parece ensayo de un aprendiz sin talento, no pudo ser nunca á los ojos de los buenos armeros del siglo XVI motivo adaptable para la composición de un escudo. Mascarones se ponían frecuentemente en los escudos y rodelas, y de esto hay frecuentes ejemplos en la Real Armería; pero eran mascarones de gran carácter, de bella forma artística, siquiera reprodujesen, quizá más que el semblante de Minerva, de Hércules ó de Júpiter, la Medusa de Homero, ó la Stheno de Hesiodo, ó las Gorgonas de Eschilo con

cabellera de serpientes. El escudo de Perseo con la cabeza de Medusa podía ser aterrador; este escudo de Carlos V es meramente feo é insignificante.

Pero admitamos los hechos como fueron: el Emperador tuvo el mal gusto de hacerlo suyo, y á nosotros solo nos corresponde deplorar que, al perderse en la funesta jornada de Argel del año 1541 la armadura á que pertenecía, no se perdiese también esta pieza con las quince galeras que desgraciadamente se tragó la mar, donde iban artillería, municiones, víveres, ropas, plata labrada y la recámara del Cesar.

GOLA DE ARMAR Á LA GINETA Y VARIAS PIEZAS DE GUADARNÉS

del rey Felipe II

DE LA REAL ARMERÍA

La gola que tenemos á la vista, llamada generalmente la *gola de la batalla de San Quintín*, es una de las más soberbias y admirables piezas de panoplia que salieron de los talleres de aquellos famosos armeros italianos del siglo XVI, cuyos cincelados y damasquinados serán siempre modelos de ejecución y de exquisito gusto que admirarán los amantes de las artes. Desgraciadamente no se sabe si el autor fué milanés ó veneciano, romano ó florentino. El redactor del antiguo catálogo de la Real Armería, apunta la conjetura de si podrá ser obra de Lucio Piccinino; pero no vemos por qué no pudiera serlo del milanés Negroli, que tan primorosos damasquinados ejecutó para Carlos V y Francisco I, ó de Romero, el damasquinador favorito de los duques de Ferrara de la casa de Este; ó de cualquiera otro de los sobresalientes artífices que con los Piccinini trabajaron para los Farnesios.—Lo único que nos parece seguro es que el trabajo no debe nada á la inspiración germánica, y que puede desecharse perentoriamente la idea de atribuirlo á los Kollmann, á los Leigeber y demás damasquinadores de Augsburgo ó Nuremberg.

La parte delantera de esta gola ofrece, sobre fondo de acero que primitivamente fué dorado, un maravilloso conjunto de relieves de plata que representan una batalla, en la cual toman parte ordenadamente todas las diferentes armas de un grande ejército, formando masas ó pelotones, donde se distinguen la caballería, la infantería, los arcabuceros, los trenes de artillería, en el momento de expugnar la plaza de San Quintín el día 10 de Agosto de 1557 contra los franceses mandados por el condestable de Montmorency. En la parte posterior se halla figurada topográficamente la plaza, rodeada por las aguas del Soma. El prolijo trabajo de esta gola produce verdadero asombro, porque con ser incontable el número de las figurillas cinceladas y damasquinadas en tan limitado espacio, se distinguen perfectamente los movimientos de las masas de ginetes

y peones, el juego de la artillería, las armas de los soldados, las banderas con el aspa de Borgoña que en ellas tremola, y todos los accidentes característicos del ejército sitiador.

Después de la gola que sumariamente dejamos descrita, deben fijar la atención del lector las dos riquísimas *anteojeras* de caballo que figuran debajo, y que más parecen en rigor dos *gocetes* ó guardaaxilas de la armadura del hombre por lo delicado y menudo de la labor. Es esta á tal punto notable en la pieza que tenemos á la derecha, que no tememos compararla con la de la gola. En la parte convexa divisamos un encarnizado combate de infantería y caballería, y en el círculo plano que la contorna vemos, en lo alto, una población con un río que baña sus muros, donde ondean banderas, y hacia la cual dirigen por uno y otro lado los sitiadores piezas de artillería y cestones. En la parte inferior hay una hidra con todas sus cabezas coronadas, á la que acomete un guerrero con lanza. Las alas y coronas de la hidra, la lanza, los penachos, la barda del caballo y el arnés del guerrero, son de oro nielado sobre el relieve de plata damasquinado. La alegoría que este relieve en miniatura encierra, es de fácil explicación: la hidra es la herejía luterana, cuyas cabezas coronadas son los príncipes que entraron en la liga protestante, y el guerrero que lucha con ella es Felipe II.

El otro gocete que está á nuestra izquierda, representa trofeos y follajes de vid, dispuestos con exquisito gusto, y en la orla ó parte plana, figuras mitológicas en elegantes actitudes, dentro de garbosos vástagos que forman como medallones.

El escudete de forma ovalada que se ve encima del gocete primero, contornado por una cenefa de cartelas planas de perfil relevado, y que lleva en el centro cinco figuras alegóricas de bello carácter florentino en sendos compartimentos dispuestos también en óvalo, hay la duda de si es ó no un pequeño frontal de caballo. Como tal lo describe el antiguo catálogo de la Real Armería bajo el número 1726.

Forma juego con este objeto en nuestra fototipia, á la izquierda de la gola de San Quintín, un hermoso freno de hierro, damasquinado de plata como todas las demás piezas descritas, y cuyas camas ofrecen asimismo primorosos relieves.

Ocupan, por último, los ángulos inferiores de nuestra lámina unos estribos, y encima de uno de ellos se ve además una espuela: las tres piezas están revestidas de chapa de plata, con relieves de figuras, follages y otros adornos del género rafaelesco que con tanta elegancia aplicó la Italia del Renacimiento á todos los objetos de la indumentaria; pero las figuras de los medallones de los estribos son de poca elegancia.

No todas las piezas que hemos reseñado han debido de salir de los mismos talleres.

ARMADURA DE PARADA

atribuída al rey Don Sebastián de Portugal

EN LA ARMERÍA REAL

Creíase cuando en 1849 se redactó el Catálogo de la Real Armería, que la preciosa armadura que tenemos á la vista fué regalo hecho á Felipe II por el rey D. Manuel de Portugal. Un simple cotejo de fechas hubiera podido desde un principio desvanecer tal error, dado que mal podía el rey D. Manuel, fallecido en 1521, regalar cosa alguna á Felipe II, que aún no había nacido. Prevalece hoy la creencia de que esta armadura perteneció al infortunado rey de Portugal D. Sebastián, muerto en África en la flor de la edad en la desastrosa jornada de Alcazar-Kebir, y así lo ha consignado nuestro ilustre amigo el conde de Valencia de Don Juan (1); pero aunque demos este hecho por probado, no hay obstáculo para que la armadura de D. Sebastián haya podido ser regalada á su tio el rey D. Felipe II, quizá por el cardenal D. Enrique, tio también del desgraciado expedicionario, que después de la muerte de éste ocupó el trono de Portugal como último representante de la rama de Avis. Y á nadie en verdad correspondía mejor que á nuestro rey Felipe esta luctuosa memoria del bizarro príncipe, muerto como un obscuro soldado á manos de los infieles, porque él fué quien más le animó á emprender la descabellada conquista, mandándole como prenda de buen agüero el casco del victorioso Carlos V.

La armadura es de fino acero pavonado, con hebillas de oro y tachonada de lo mismo, advirtiéndose en algunos parajes los clavos relevados con las armas de Portugal. Compónese de borgoñota que cubre toda la cabeza menos la cara, coraza con escarcela de varias launas, brazales completos con guardabrazo de voluminosa falda, codales y manoplas; musleras de launas, rodilleras y grebas

(1) En su *Catálogo de la Instalación de la Real Casa* en la Exposición de Barcelona, número 32.

ó canilleras, pero sin escarpes. Todas estas piezas están cubiertas de relieves cincelados y repujados á martillo. La borgoñota está literalmente cuajada de figuras, que forman al parecer escenas de caza mayor ó de combate. En las demás piezas, los adornos se hallan discretamente distribuídos por las tiras ó listones con que están largueadas. La lista del centro del peto tiene dos figuras mitológicas ó alegóricas, unidas entre sí por medio de grutescos. Los codales llevan en la parte delantera figuras igualmente importantes, y en las faldas de los guardabrazos la riqueza de la escultura de relieve rivaliza con la de la borgoñota, si bien aquí campea en cada lado una sola figura de gran tamaño en medio de los adornos que cubren la pieza, y en la cual el armero echó el resto de su pericia artística.

En las listas de la escarcela hay follajes, mascarones encerrados en sendas cartelas, pájaros y grutescos; las musleras están exornadas de igual manera, pero sin que se repitan nunca los mismos motivos ni las mismas cláusulas del concepto ornamental. En las rodilleras se ven figuras sentadas que se dan la espalda, sirviendo de divisoria entre una y otra la arista que defiende la rótula. Las listas de las grebas ó canilleras son solamente de grutescos. Las manoplas están largueadas de follajes, y solo en la campana ó vuelo presentan figuras.

Lleva la marca del armero Peffenhauser de Augsburgo y todo en ella denota el grande empeño con que este afamado artífice ejecutó su obra; y debe reconocerse que no le superaron en el buen gusto de la composición, ni en la pureza y nitidez del repujado, el veneciano Paolo, ni el milanés Figino, ni los Pellizone, los Negroli y los Biancardi. Mas el sello indeleble del origen germánico quedó impreso en todas sus figuras, en cuyas proporciones y actitudes reconoce al punto el ojo experimentado aquel acento del Norte que no llegaron á desechar nunca los más acérrimos italianistas, flamencos, holandeses y alemanes.

CORONAS Y CRUCES VISIGODAS

descubiertas en Guarrazar.

ARMERÍA REAL

CERCA de treinta años han pasado ya, y todavía se me figura tener en mis manos aquellas venerandas reliquias de la más fastuosa y grande de las monarquías del Occidente, extinguida hace doce siglos: aun creo estar descifrando en compañía de mi amigo y colega Amador de los Rios, con los libros de los concilios y los escritos de los Padres de la Iglesia Toledana á la vista, el enigma de aquellas veintidos letras monumentales desprendidas de una soberbia corona real visigoda cuyo dueño aun nos era desconocido; y aun me imagino estar saboreando el placer de que repentinamente nos sentimos henchidos al reconocer que el nombre SUINTHILANUS, sugerido á mi mente por feliz acaso, era el único que podía aplicarse á la leyenda móvil que habían de componer los clamasterios ó arambeles de la mencionada corona, dados los intersticios que había que llenar con las letras sueltas que teníamos sobre la mesa, y atendida la necesidad absoluta de no tocar á las seis ó siete letras que, sin formar sentido, quedaban pendientes del cerco; y que la mano que había arrancado todas las otras había indeliberadamente respetado.

La rica corona de Recesvinto estaba llamando la atención de los arqueólogos en el Hôtel de Cluny; pero nosotros teníamos en España la corona de Suintila. La dedicatoria de aquella, concebida en términos semejantes á la estampada en la corona de Agilulfo, rey de los Lombardos, era esta:

RECCESWINTHVS REX OFFERET;

la de nuestra corona era análoga:

SVINTHILANVS REX OFFERET.

Colocamos en sus respectivos lugares las quince ó dieciseis letras que andaban sobre la mesa sueltas y barajadas, y tuvimos la satisfacción de devolver la alhaja con la leyenda restaurada á nuestro amigo D. Antonio Flores, que desempeñando interinamente á la sazón el cargo de Intendente de la Real Casa y Patrimonio, nos había confiado á Rios y á mí el estudio del problema que tan felizmente acabábamos de resolver.—A Flores se debía lo principal, que era la recuperación de la corona de Suintila.

Diremos brevemente cómo ocurrió el primer hallazgo, del cual fué teatro el desolado terreno que baña la pobre fuentecilla de Guarrazar del término de Guadamur, á unas dos leguas de Toledo.

En la noche del 25 de Agosto de 1858 transitaban un hombre y una mujer en sendos borriquillos por el camino que va de Toledo á Guadamur, y al llegar junto á la fuente de Guarrazar, observaron á la claridad de la luna que las aguas de una gran tormenta que había descargado allí el día anterior, habían arrastrado la tierra hácia la arroyada de la fuente y dejado al descubierto unas como sepulturas. Por curiosidad, ó por necesidad, se bajó la mujer de su borrico y se acercó á ellas, y en una hoya cuadrada de hormigón, mal cubierta con dos lajas de piedra, por donde penetraba la luz de la luna, vió con maravilla relucir algo extraño. A sus exclamaciones, se apeó también el hombre, é introduciendo la mano en la hoya, tropezó con un objeto á modo de collar formado de corazones. Lo sacó fuera, y tras este objeto, otros de distintas formas, y luego una cruz, y luego una corona, y después otra mayor...: los lavaron con el agua de la inmediata fuente, y el oro y las piedras preciosas se revelaron á sus ojos atónitos, pues según ellos mismos declararon después, creían estar soñando. Lleváronse con todo sigilo el tesoro encontrado; nada dijeron en el pueblo; y á la noche siguiente, con el mismo secreto, pero provistos de un farolillo y las necesarias herramientas, volvieron á registrar el maravilloso escondrijo, de donde sacaron todo lo que en él aun se contenía.

De allí á pocos días, empezaron á verse en las platerías de Toledo trozos de preciosos objetos de orfebrería de época desconocida, y un orífice y diamantista de la corte, que tenía casa y taller en un hermoso huerto del Tajo cerca de la *Fábrica de espadas*, y que se distinguía de los demás por sus aficiones arqueológicas, tuvo la paciencia de ir adquiriendo y casando los diferentes trozos que entre sí guardaban correspondencia; y á vueltas de muchas combinaciones y rectificaciones, desperdiciando unas piezas y supliendo con sumo arte otras que faltaban, llegó á formar, ó más bien á restaurar, varias coronas, entre ellas una de gran tamaño é ingente valor, que por los caracteres que llevaba pendientes á manera de colgantes ó arambeles, resultó ser la corona del rey Recesvinto. Con el mismo sigilo con que habían procedido los descubridores del tesoro, procedió Navarro (que así se llamaba el diamantista) en la difícil operación de restablecer en su primitiva forma aquellas inapreciables insignias de la majestad real de los Visigodos, y después en llevárselas á Francia; y figuraban ya estas dentro de un escaparate del Museo de Cluny cuando en España tuvimos noticia del descubrimiento y extracción de las coronas de Guarrazar.

Pero el tesoro trasladado en 1858 de Guarrazar á Guadamur no estaba agotado: las ollas de barro en que los descubridores lo tenían escondido, con inmenso daño de tan preciosos objetos, dado que para introducirlos en aquellas ignobles vasijas habían despedazado unos y doblado otros, abollándolos y desfigurándolos todos con absoluto desprecio de sus formas, tenían aún mucho que dar de sí. — Hácia el mes de Mayo de 1861 se presentó en Aranjuez, donde se hallaba S. M. la reina Doña Isabel II, un lugareño de Gua-

damur, que en el mismo cementerio de Guarrazar había hallado, en otra fosa distinta de la ya explorada, nuevas coronas y nuevos objetos destinados al culto; el cual, después de muchas proposiciones ambiguas y exploratorias, cerciorado de que no le pararía perjuicio la revelación que iba á hacer, y sobre todo estimulado por las promesas que habilmente y contando con la generosidad de S. M. la Reina deslizó en la conversación el Intendente accidental D. Antonio Flores, manifestó ser poseedor de estas alhajas. Llevábalas consigo el taimado paleto, aunque al pronto lo calló, y solo las puso de manifiesto cuando Flores, obtenido el beneplácito de S. M., le ofreció formalmente en nombre de la Reina una pensión vitalicia, que desde aquel día le fué religiosamente satisfecha. Adquirió la Real Casa con este acto de liberalidad la corona de Suintila, entera aunque no intacta, dado que tenía arrancados, según queda dicho, la mayor parte de sus arambeles ó clamasterios y además estaba lastimosamente abollada; una pequeña corona votiva, consagrada á San Estéban por cierto abad de nombre Teodosio (que es la que pende en nuestra fototipia á la derecha de la regia diadema, número 2639); otra corona aun más sencilla, de simple enrejado (que es la del lado opuesto y lleva el núm. 2642); una soberbia cruz gemada de brazos iguales y de la más elegante forma, que pende hoy de la corona del rey, sin que conste de una manera cierta que á ella perteneciese; una cruz sencilla, de chapa, de forma latina, ofrecida por un cierto Lucetio; y por último, el grumo superior de las cadenillas de otra corona perdida, que debía de ser magnífica como las de Suintila y Recesvinto, á juzgar por el volúmen de su pomo de cristal de roca y por los clamasterios de zafiro que penden de los pétalos inferiores (núm. 2641).

Hasta que estas coronas fueron casualmente exhumadas, nadie en Europa sabía de qué forma era la principal de las insignias de la majestad real entre los Visigodos. Teníase vaga idea de la magnificencia de tales insignias, como de todo lo que pertenecía á aquellos reyes, fieles admiradores de la deslumbradora fastuosidad bizantina; pero nadie se figuró jamás que nuestros reyes bárbaros se coronaran con stemmas de tan exagerado lujo. Porque estas coronas descubiertas hace treinta años, que la tierra ha tenido depositadas por espacio de doce siglos en un despoblado tan pobre y triste como el de Guarrazar, son de oro purísimo, con calados de elegantísimo dibujo, con hojas de relieve graciosamente combinadas, con sólidas incrustaciones de jacinto y engastes de perlas y zafiros de gran tamaño, que forman el más armonioso y rico conjunto.

Por el *Liber Pontificalis* del bibliotecario Anastasio y por San Paulino de Nola, sabíamos que durante los primeros siglos de la Iglesia, en el Imperio romano de Occidente, era costumbre suspender sobre los altares no solo coronas votivas, sino toda clase de vasos sagrados; mas ignorábamos que fuera tan general este uso en la monarquía visigoda. Imitaban en esto nuestros invasores Bárbaros á los bizantinos, de quienes consta que la corona imperial pasaba de la cabeza del Emperador al altar, y del altar á las sienes augustas, por invariable rito preestablecido: de modo que, estu-

diadas estas coronas de Guarrazar á la luz que nos suministra el Porfirogénito en su ceremonial de la corte de Bizancio, vemos claramente que así como en Constantinopla, cuando el Emperador asistía á los divinos oficios era coronado por el Patriarca, el cual tomaba de sobre el altar la stemma y la ponía en las sienes de aquel, para restituirla á su lugar cuando la ceremonia religiosa terminaba, del mismo modo el Metropolitano entre nuestros Visigodos coronaría al Rey en análogas circunstancias con estas soberbias stemmas de oro y pedrería (1).

---

(1) Quien desee más latas noc ones sobre los varios puntos de materia arqueológica que someramente hemos tocado en este breve artículo, puede consultar nuestra extensa monografía sobre LA ORFEBRERÍA VISIGODA Y LAS CORONAS Y CRUCES DE GUARRAZAR, publicada en los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.

LA FAMA

Paño tercero de la tapicería de LOS HONORES

DE LA REAL CASA

Este tercer paño de la soberbia tapicería de Los Honores representa, más que el templo, el fantástico palacio de la Fama, poblado de genios, sin distinción de tiempos ni procedencias, y en cuyos accesos forman apiñada muchedumbre los mortales que lograron con sus hechos sobreponerse al nivel común de las gentes. La abstracta deidad que rige el mundo, y sin cuya protección se esterilizan en la oscuridad los más privilegiados talentos, está personificada en una hermosa y potente matrona, montada en un elefante, emblema de perdurable vida y de inconmovible majestad, la cual tocando dos trompetas á la vez, pregona con la una la gloria y con la otra la ignominia de los hombres. Á esta grandiosa personificación responde el lema escrito en el centro de la cabecera del paño en una elegante cartela, donde se expresa que la Fama, quebrantando los mismos sepulcros, saca á nueva vida á determinados sujetos pregonando con sus bocinas la alabanza de unos y el vituperio de otros:

Fama vel effractis revocat quoscumque sepulchris,
hinc laudes, illinc probra canente tuba.

El acto de acudir al sonido de las dos bocinas ó trompetas las históricas celebridades dejando sus sepulcros, está concebido con una grandeza épica. Salen de la tierra los famosos conquistadores que formaron imperios y reinos, los guerreros que asombraron al mundo con sus hazañas, los legisladores que lo civilizaron, los poetas y escritores que fueron su ornamento. Cubiertos con sus arneses de guerra ó con sus galas de corte, emergen del suelo montados en briosos corceles y formando anacrónica falange, Catilina, David, Alejandro Magno, Julio César y otro príncipe viejo y barbudo (acaso el emperador Segismundo), de formidable aspecto, cuyo nombre no divisamos. Entre ellos vemos, fuera ya de sus sepulturas ó á medio salir de ellas, y revueltos lo histórico con lo fabulo-

so y lo sagrado con lo profano, á Ruth, Camila, Samson, Sócrates, Aquiles, Ulíses, Teseo, Jason, Roger, Lucrecia, Annibal, Ciro, Mahomet II, Anaximenes, Judith, Darío, Asuero, Hécuba y Academo. Para la fama todos son coetáneos.

Los verdaderos anacronismos sin justificación, se hallan en los trajes con que estas personas están representadas y en los tipos que ofrecen: Julio César, por ejemplo, con luenga barba y voluminosa corona que jamás usó, está vestido como un guerrero del siglo XVI; Catilina lleva una borgoñota y una armadura de la época imper al; Aquiles, que sale de la tierra donde ya posa un pie y ambas manos, lleva también una lujosa armadura milanesa ó alemana, toda cuajada de relieves; y Ruth, Judith, Camila y las demás mujeres célebres que ocupan el primer plano del cuadro entremezcladas con los hombres, visten como damas ó princesas flamencas de aquel mismo siglo.

Suben por la rampa ó escalera que conduce al elegante y extraño palacio—traza soberbía de renacimiento ítalo-germánico — algunas personas, entre las cuales divisamos á Deífobo, Melito y Marcia; dando la espalda al suntuoso edificio vemos al dios Neptuno en su carro, precedido de tritones; y dentro ya de la anhelada mansión de la Fama, todos los personajes siguientes:

Cuerpo central: Eneas, Orlando y Oliveros, á un lado; Hipólita, Pentesilea y Dido, al otro: todos en pie, como formando la guardia de honor de la Fama, puesta de frente sobre su corpulento paquidermo. Eneas y Pentesilea sostienen los estandartes de la diosa á quien rinden culto.

Á la derecha de esta parte central (izquierda del espectador), en un pabellón de planta semicircular que forma una galería abierta, con arcos sostenidos en pilares de jaspe de varios planos resaltados y esbeltas columnillas, con antepechos, repisas y capiteles profusamente decorados con relieves, vemos asomados á Plinio, Tulio, Petrarca, Orfeo, Claudiano, Eurípides, Ovidio y Homero, entre otros cuyos nombres no leemos.—Sobre esta galería hay un terrado, con su antepecho ricamente exornado también con relieves, estatuas y columnas que sostienen emblemas, y en él se apiñan Thales, Estacio, Horacio, Marcial, Bocaccio y otros.

En el pabellón del lado opuesto (derecha del espectador), vemos, ocupando el terrado, á Aristóteles, Terencio, Plutarco, Beda, Quintiliano, Isócrates, Trogo-Pompeyo y otros dos que no reconocemos; é instalados en la espaciosa galería principal, á Plauto, Catulo, Salustio, Virgilio y seis más innominados.

La Fama, completamente ajena al alcance moral de las humanas acciones, lo mismo divulga la gloria del poeta, del guerrero, del filósofo y del legislador, que la pervesidad del tirano y del facineroso. Su misión es entregar á los cuatro vientos todo lo grande, todo lo ruidoso en cualquier concepto: y con igual indiferencia respecto del resultado publica lo bueno y lo malo, y con igual vehemencia, con la misma tenacidad acoge el fallo de la justicia que la voz de la cábala y de la intriga. Porque ella no se dirige á la razón humana, sino á los oídos, y así sabiamente algunos escritores de iconología ponen por única empresa en sus estandartes las ore-

jas: como lo representó el autor de nuestro tapíz en las banderas que ostentan Eneas y Pentesilea.

Verdad es que hay fama buena y mala, y que en este tapíz ambas famas tienen una representación única en la matrona, que, empuñando las dos trompetas, evoca glorias é ignominias á un tiempo mismo, hechos dignos de perdurable alabanza y actos merecedores de eterna execración; pero obró cuerdamente el artista haciendo emanar las dos voces ó sonidos de una misma entidad, porque de la imparcialidad y de la veracidad resulta para el bueno la alabanza y para el malo el vituperio.

Mas hay también otra fama que no es veraz é imparcial, sino mentirosa y apasionada: hay otra fama perversa, *Fama mendax*, que se engendra en la falsedad y la calumnia, y esta se halla muy oportunamente personificada en el ángulo superior de la derecha del tapíz, en una especie de furia alada con piernas de cabra y armada de rayos, bajo una leyenda que expresa los terribles efectos de los anuncios con que aterra al mundo esta enemiga fiera y destructora.

MENDAX FAMA VIROS, URBES, PALLACIA, REGES
TERRITAT, HORRENDI NUNCIA PROMPTA MALI.

Para denotar cuán dulces y halagüeñas son á veces las sugestiones de los instintos, que pareciendo buenos son malos y vitandos, representa el autor, por indicación sin duda del moralista que le dirigió en estas composiciones alegóricas tan complicadas, en el rompimiento donde se ve volar por los aires la *fama mendax*, un hermoso golfo con pintoresca costa lejana, en el cual aparece nadando una sirena acompañada de dos ninfas desnudas, á cuya vista se lanza á las ondas fascinado un hombre, menos cuerdo que el héroe antiguo que se tapaba los oídos por no ceder al canto seductor de las hijas de Aqueloo.

En el ángulo opuesto del tapíz, y haciendo contraste con la horrenda figura de la Fama calumniadora, campea remontándose por los aires sobre el Pegaso el intrépido Perseo, rodeado de las llamas que despide por la boca su fantástico caballo, y con la cabeza de Medusa en la diestra. Esta representación del héroe más glorioso de la mitología griega, que por sus estupendas hazañas contra las Gorgonas, contra Atlante y contra Baco, mereció subir al Parnaso en su caballo y ser arrebatado por él para figurar en el cielo entre las constelaciones, es una hermosa personificación del noble anhelo que lleva al hombre á acometer las más árduas empresas para conquistar imperecedera fama. El lema escrito en esta parte de la orla superior del paño, es como una recopilación de la vida del héroe:

ARDUA PEGASEO PERSEUS AD SACRA VOLATU
ACCELERANS, VIVAX NOMEN IN ASTRA TULIT.

En el presente paño es menos manifiesto que en otros de esta misma tapicería el consorcio de dos estilos tan opuestos como el flamenco antiguo y el italiano del Renacimiento. Nótase, sin embargo, que el autor, flamenco por naturaleza, se mantiene fiel al estilo tradicional de su país en las figuras, en sus tipos, sus trajes, su manera de plegar los paños, y en el individualismo naturalista que á todos

los personajes anima. La influencia italiana, por el contrario, se advierte en la decoración arquitectónica del edificio, tan abundante en estatuas y bajo-relieves, cartelas, grutescos y otros motivos de estilo completamente extraño al gótico por su significación y su forma; y sobre todo en la manera clásica y grandiosa como está concebida la figura de la Fama sobre su elefante, rodeada de su comitiva de héroes, que parece arrancada de un fresco del Mantegna.

Como en los demás paños de esta colección, la orla ó cenefa es un festón de frutas y flores, interrumpido á trechos con lazos y canastillos de gusto italiano.

EL DESCENDIMIENTO

Paño cuarto de una tapicería de LA PASION DE CRISTO

DE LA CASA REAL

En este paño hallamos reminiscencias que nos confirman en nuestra sospecha de que el pintor encargado de ejecutar los cartones para la hermosa tapicería de *la Pasión*, adquirida por la Gobernadora Doña Margarita de Austria (1), si no fué el mismo Quintín Metsys, fué algún imitador suyo, hoy desconocido. Los preciosos y elegantes tipos de las santas mujeres aquí congregadas, la riqueza de los trajes, la honda expresiód de dolor de los princípales actores de la escena, el movimiento de esta, las cabezas de algunos personajes, señaladamente la del hombre barbudo que ase con una mano la escala de la izquierda y en la otra tiene los clavos que sujetaron el sagrado cadáver á la cruz; los variados accidentes del paisaje del fondo, son coincidencias en que descubrimos, si no la mano misma del grande artista que cierra en Flandes el período gótico y abre la gloriosa serie de los grandes pintores de la escuela de Amberes, al menos su influencia personal y directa. El plegado de los paños, en verdad, ofrece escasa analogía con los de los tapices del *Apocalipsi,* que el lector recuerda sin duda, y parece en este pintor más pronunciado que en los coetáneos del famoso herrero de Amberes, el estilo italiano que inspiró á Gossaert para acercarse en esta cualidad á la noble manera del Mantegna; pero esto mismo prueba que es un flamenco del primer cuarto del siglo XVI el autor de nuestro cartón, y que, dada la circunstancia de haber florecido Metsys y Gossaert en unos mismos años, pudo el primero, sin haber estado en Italia, y solo por hallar aceptable la grandiosidad del plegado de los ultramontanos, adoptarlo para sus composiciones, siendo la presente una de ellas. Ni renunció por esto del todo al antiguo estilo flamenco, pues harto nos dicen los voluminosos paludamentos que envuelven los cuerpos de la Vir-

(1) Consta esta adquisición en el *Inventario* de objetos artísticos de esta princesa, formado en 1523, y publicado en Bruselas por Mr. H. Michelant en 1870.

gen Madre y de los dos ángeles que se aparecen volando en el cielo á ambos lados de la cruz, que estos ropages no son de estilo transalpino. Por último, los modelos de que se valió este pintor anónimo para las figuras de las santas mujeres, son los mismos que nos ofrece el famoso tríptico del *Entierro de Cristo*, del Museo de Amberes. Aquí realmente en el cuerpo de Cristo la anatomía del torso se halla tan exagerada, que las costillas parecen despojadas de la piel en todo el contorno del abdómen; pero esto puede no ser defecto del pintor, sino exceso de acentuación de parte del tapicero al interpretar el cartón que le servía de modelo; lo mismo que se observa en ciertos contornos de los pies y de las manos, que siendo en general de muy correcta forma, han sufrido visible alteración en el telar.

No es extraño que en alguna época de escasa crítica se hayan atribuído estas composiciones á Rogerio Vander Weyden, siendo posteriores al gran pintor de Tournai en más de cincuenta años, porque la enérgica expresión de los personajes y las ropas de los ángeles hacen involuntariamente pensar en él; además de que el *Descendimiento*, según observa Wauters, fué el asunto predilecto de Vander Weyden. Pero basta comparar este *Descendimiento* de autor anónimo, con el de Vander Weyden que hemos publicado en el cuaderno 2.º de nuestra Serie II, para convencerse de las diferencias de estilo que entre uno y otro existen. Y vamos á la composición de nuestro tapíz.

El autor no se acomodó servilmente á la disposición consagrada en Flandes por el uso, é impuesta, digámoslo así, por aquel genio desde mediados del siglo XV: tomó del texto de los cuatro evangelistas lo más consentaneo con su grandiosa idea, y trajo á la escena, no dos ni tres solamente, sino seis de las santas mujeres que según San Lucas habían seguido á Jesús desde Galilea, las cuales, puesto que observaron lo que con el sagrado cadáver hizo José de Arimathea, puede sin violencia suponerse que presenciaron el acto de desclavarle de la cruz. De esta manera dió á la escena mayor interés y movimiento. De esas seis mujeres que acompañan en el formidable y ternísimo trance á la Madre desolada, una la sostiene en su desfallecimiento; otra, que probablemente será la Magdalena, clavados los ojos en el cuerpo muerto del amado Maestro, se entrega al paroxismo de su dolor retorciéndose las manos, arrodillada en el primer término del cuadro con la corona de punzantes espinas depositada en el suelo sobre un lienzo; otras dos sostienen por las piernas y los pies el dulce peso, que comparte con ellas Joseph de Arimathea, el cual acaba de cargar briosamente con el cuerpo de Jesús en su descenso de la cruz; otra recibe llorando los clavos de mano de Nicodemus; y la sexta, por último, apartada del grupo principal, solloza amargamente no atreviéndose en su humildad á tocar los sagrados despojos, martirio y delicia de la Madre atribulada, que con los brazos extendidos, los espera para cubrirlos de lágrimas y besos.

San Juan, el discípulo predilecto, tiene en este lienzo un papel puramente pasivo: contempla el cadaver del Dios-Hombre y el mar de dolores de la Santa Madre, y con ademán de compasión y com-

punción, revuelve quizá en su mente profética los inexcrutables misterios de la segunda venida de Jesucristo en gloria y majestad: misterios que ha de anunciar al mundo su Apocalipsi, para terror de los impenitentes y consuelo de los justos al cumplirse el plan divino de la redención. La figura de este evangelista es bellísima por su expresión y su actitud, y está plegada de una manera tan magistral, que puede hoy servir de modelo á cualquier pintor.—Otro tanto debe decirse de las figuras de las cuatro mujeres que ocupan el lado izquierdo de la composición. La de Joseph de Arimathea es admirable como personificación de la más ardiente fe, y la del ángel que en el ángulo superior de la derecha baja del cielo con los brazos extendidos y como dando alaridos de dolor, es tan grandiosa, original y sublime, que parece inspirada por una intuición profética de las creaciones de Klopstock.

El gusto flamenco antiguo, tan prendado de exquisitas minucias, se muestra visible en este tapíz en el adorno de los trajes, ejecutado con esmero de miniaturista, y en los numerosos accidentes del fondo, donde se finge un paisaje montuoso con población á lo lejos, y con bosques, lagos, peñascos, mesetas soleadas, frescas umbrías, caminos tortuosos y árboles solitarios asomados á los barrancos, que embelesan el ánimo del que detenidamente lo contempla.

La orla es también de gusto flamenco puro: fórmala en los cuatro lados del paño una serie no interrumpida de canastillos repletos de plantas, frutas y florecillas.

VERTUMNO TRANSFORMADO EN PODADOR

Paño cuarto de la tapicería de Vertumno y Pomona:

DE LA CASA REAL

Otro de los ardides de que se vale Vertumno para cautivar á Pomona, es tomar la podadera y transformarse en hortelano. *Falce data frondator erat, vitisque putator,* dice Ovidio, y á esta misma metamorfósis alude el lema escrito en la cartela que lleva el paño en su orla superior: Sumpta fit falce putator.

La esquiva diosa de los frutos, aunque contempla con gusto al hermoso mancebo, que con sombrero de paja y con la podadera en la mano se le aparece en el florido vergel donde ella impera, muéstrase retraída, porque sigue resistiendo con tesón heróico los secretos impulsos del amor. No puede decirse que sea bella la figura de Pomona, pero no carece de expresión su semblante, en el cual se nota una mezcla de ternura y de melancolía que responde perfectamente á la situación de una mujer que secretamente ama y que se impone el sacrificio de parecer indiferente. Lo más notable en este tapíz, como en todos sus compañeros, es la riqueza de la escena en que campean las dos figuras. La fecunda inventiva del autor anónimo del cartón, causa verdadera maravilla: aquí sirve de fondo al cuadro un bellísimo jardín, en el que se ve un magnífico emparrado dispuesto en marmórea columnata de planta rectangular, con un grande arco en el lado que hace frente al espectador, y con calle de caprichosos arcos de cartelas en el primer término. Esta parte de la decoración, que sirve como de embocadura de escenario, se halla ennoblecida con multitud de esculturas, tomadas del natural unas y de forma quimérica otras, al tenor de lo que solía practicarse entre los artistas decoradores del renacimiento. Á las columnas que habían de sostener los arcos, han reemplazado grupos de cariátides unidas por los brazos; los pedestales que las sostienen están exornados en sus frentes con sirenas de bifurcada cola; los otros pedestales en que estriban las pilastras donde rema-

tan los dos lados menores del emparrado, se ven decorados con esfinges; sobre los arranques de las cartelas afrontadas que forman caprichosos arcos, se yerguen cuernas istriadas de donde salen faunos barbudos, cubierta la espalda de hojas de acanto, los cuales sostienen guirnaldas colgantes de frutas y cintas; y en los encuentros de las referidas cartelas se levantan medallones circulares contornados de laureas con bustos de mujer en el centro.

Pero toda la parte escultórica de esta profusa decoración, de más riqueza que buen gusto, muestra bien á las claras por su acento y por la excesiva longitud de las proporciones, que el cartón es obra de profesor flamenco romanista, en quien la gracia de la antigüedad clásica renacida no penetró muy adentro. La misma parte arquitectónica de la composición, esa exagerada y confusa multiplicidad de cartelas de toda forma y de adornos de todo género amontonados en la parte superior del cuadro, y prodigados en todo el fondo, acusa desde luego la índole germánica de este artista, que quiso suplir con el ornato su falta de aptitud para traducir en formas de elegante sobriedad el breve y elocuente pasaje del gran poeta latino.

La orla figura una faja interior de lazos formando círculos y una ancha moldura exterior de hojas de acanto: en los ángulos, medallones de bustos circundados de laureas, sobre cartelas de pie bifurcado; y en el comedio de cada cenefa, otras cartelas con medallones dentro, de forma oval, representando pasajes sacados también de las *Metamorfósis* de Ovidio.

Fué tejido este paño, como los demás de la colección, por Pannemaker, en Bruselas, y en la misma época que aquellos, con lana, seda, plata y oro (1).

---

(1) Noticia suministrada por el señor Conde de Valencia de don Juan.

SAN PABLO CONVIERTE Á LYDIA

Paño primero de la Tapicería de la Historia de San Pablo

DE LA CASA REAL

La interesante tapicería de la *Historia de San Pablo*, tejida en Bruselas, con lana y seda solamente, perteneció á la reina viuda Doña María de Hungría, Gobernadora de Flandes por su hermano el Emperador Carlos V, sin que sepamos si fué ella quien la mandó hacer (1); aunque por el estilo del pintor que ejecutó sus cinco cartones, claramente se colige que si el encargo no procedió de la esclarecida princesa, al menos durante su gobernación se trazó y llevó á cabo la obra. Los *romanistas* de Bruselas y de Malinas, principalmente Bernardo Van Orley y Miguel Coxcye, pintores predilectos de la egregia Gobernadora, acaso no fueron del todo extraños al ignorado autor de los tapices que ahora tenemos á la vista. A nuestro juicio, en el estudio del uno ó del otro se formó éste.

Representa nuestro primer tapíz una de las más fructuosas predicaciones del glorioso Apóstol de las gentes. Dice el sagrado texto (2):

«Llegó Pablo á Derbe y luego á Lystra, donde se hallaba un dis»cípulo llamado Timotheo... Hablaban con mucho elogio de este »discípulo, y Pablo determinó llevarle en su compañía... Conforme »iban visitando las ciudades, recomendaban á los fieles la obser»vancia de los decretos acordados por los Apóstoles y los presbí»teros que residían en Jerusalém... Cuando hubieron atravesado la »Phrygia y el país de Galacia, les prohibió el Espíritu Santo predi»car la palabra de Dios en el Asia; y habiendo ido á la Mysia, in»tentaban pasar á Bithynia, pero tampoco se lo permitió el Espíri»tu de Jesucristo. Con eso, atravesada la Mysia, bajaron á Troade,

(1) Noticia comunicada por nuestro bondadoso amigo el señor Conde de Valencia de Don Juan.

(2) Hech. de los Apost., cap. XVI.

»donde Pablo tuvo por la noche esta visión: Un hombre de Mace»donia poniéndosele delante, le suplicaba y decía: Ven á Macedo»nia y socórrenos.»

Obsérvese en el tapíz este preliminar del asunto principal, representado en el ángulo superior de la izquierda, donde está San Pablo echado en el suelo, durmiendo, con la cabeza apoyada en la mano derecha, y un hombre en pie delante de él con el brazo levantado, como en actitud de dirigirle la palabra. A este episodio se refiere la leyenda estampada en la cartela de la cenefa superior, arrimada al ángulo, concebida en estos términos, sacados del texto sagrado: VIR MACEDO DEPRECANS EUM: TRANSIENS MECEDONIAM, ADJUVA NOS.

«Luego que tuvo esta visión, dispusimos (dice el autor del libro), »marchar á Macedonia, cerciorados de que Dios nos llamaba á »predicar el Evangelio á aquellas gentes. Así, embarcándonos en »Troade, fuimos en derechura á Samothracia, y al día siguiente á »Nápolis: y de aquí á Philippos, que es una colonia romana, y la »primera ciudad de aquella parte de Macedonia. En esta ciudad »nos detuvimos algunos días conferenciando. Un día de sábado »salimos fuera de la ciudad hacia la ribera del río, donde parecía »estar el lugar ó casa para tener oración, y habiéndonos sentado »allí, trabamos conversación con varias mujeres que habían con»currido á dicho fin. Y una mujer llamada Lydia, que comercia»ba en púrpura, natural de Thyatira, temerosa de Dios, estaba es»cuchando: y el Señor le abrió el corazón para recibir bien las co»sas que Pablo decía.»

Hemos llegado al asunto principal del tapíz: al momento en que San Pablo predica á las mujeres que acuden á la orilla del río fuera de la ciudad de Philippos; y así lo expresa la leyenda tejida en la cartela á la cabeza del paño: PAULUS DIE SABBATORUM EGRESUS CIVITATEM PHILIPPOS AD FLUMEN, MULIERIBUS QUŒ ILLIC CONVENERANT PRŒDICAT CHRISTUM. Está San Pablo sentado en un terrazo, al pie de un añoso roble, cuyo tronco reviste la hojarasca de la vegetación parásita que le rodea, y de una de cuyas ramas penden lácios como desgarrados lambrequines los filamentos del líquen nutrido en su corteza. Rodean al Apóstol varias personas de distintas edades y sexos: una mujer asida al tronco del árbol con ademán receloso; un mancebo sentado en el suelo, cuyo semblante y postura revelan la admiración; un hombre barbudo que por detrás se acerca cautelosamente, como atraído por la novedad de la plática que escucha; una joven ricamente ataviada, con el traje y el tocado brabanzón del siglo XVI, la cual, arrodillada delante de San Pablo en actitud sumisa y como convertida, con las manos cruzadas sobre el pecho, parece que aguarda el final de la santa amonestación para pedir el bautismo. Junto á ella vemos sobre la hierba dos niños, uno medio desnudo jugando con una manzana, y otro cobijándose con el lujoso manto de la hermosa convertida. El dirigirse á ésta en su acción el Apóstol, y el clavar en ella la mirada el mancebo que en actitud de admiración está sentado en tierra á la derecha de San Pablo, nos hace creer que sea ésta la Lydia de quien se habla en el sagrado libro, y no, como pudiera sospecharse al primer

aspecto del cuadro, la otra mujer lujosamente vestida que asoma en lo alto del segundo término, con los dos brazos extendidos en señal de asombro, y seguida, como señora principal, de dos jóvenes que forman su comitiva *(pedisequæ)*.

Más gente que esta que acabamos de mentar hay en la composición del pintor anónimo: figura muy de tener en cuenta, y que sin embargo no hemos señalado, es la de una mujer que se ve en segundo término á la derecha, arrimada á un árbol, cruzada de brazos y con la cabeza vuelta hacia atrás con indiferencia y como haciendo poco caudal de lo que está oyendo. Por el campo hay diseminados varios grupos, acaso de habitantes de la ciudad, y debe fijarse la atención en el que representa, en episodio, según costumbre de los pintores de la Edad media, el bautismo de Lydia por San Pablo. Refiere, en efecto, el texto bíblíco, á continuación del último pasaje que dejamos transcrito, que fué bautizada ella con toda su familia. La piadosa convertida está figurada, con grande impropiedad por cierto, desnuda en campo raso, sin más cendales defensores de su honestidad que sus largos cabellos, y como metida hasta la rodilla en una hoya ó poza de la margen del río, recibiendo el agua regeneradora de mano del Santo Apóstol, que se la administra vertiéndola sobre su cabeza con un cuenco ó taza, cuya forma no se discierne. Divísase en el fondo en lontananza la ciudad de Pilippos con fuertes torres, muros almenados, y un acueducto de arcos que salva un hondo barranco.

Adviértese, según dejamos indicado, en el estilo del que ejecutó el cartón, la curiosa fusión de la antigua escuela flamenca con la romana que estaba de moda en su tiempo. Al paso que en los tipos de las mujeres, en que la decencia no consentía el desnudo, el artista permanece fiel á las tradiciones brujenses y brabanzonas, observándose esto mismo en la manera de pintar el paisaje, los árboles, las plantas, las rocas y la lejana población; en todo lo que permite separarse de los antiguos cánones de rutina é innovar, el autor se adhiere á las nuevas máximas introducidas por Rafael y sus inmediatos precursores, de quienes toma servilmente el desnudo, los ropages, las actitudes, acaso sin sentirlas, y haciendo en cierto modo la caricatura del arte italiano del renacimiento.

La orla es en la parte inferior una abundante guirnalda de frutas y flores, formando gruesas macollas; en los costados finge unos colgantes, también de flores y frutas, sujetos con elegantes lazos, terminando en los extremos inferiores con dos parejas de geniecillos alados que se entretienen jugando con unos loros encerrados en sus jaulas.

ESCUDO Y ESPADA DE FRANCISCO I

EN LA REAL ARMERÍA

DICE el autor del único catálogo impreso que hoy poseemos de la Armería Real, que el escudo que el lector tiene á la vista, según un antiguo documento de aquella dependencia, perteneció al rey de Francia Francisco I; y añade que debió de pasar á poder del emperador Carlos V, con toda la recámara de aquel monarca que cayó en manos de nuestras tropas en Pavía. Supuesta la veracidad de Martínez del Romero, viene atribuyéndose al rey francés esta pieza, sin que á nadie se le haya ocurrido negar semejante procedencia.

Tiene el escudo forma de tarja: circunstancia poco común. El catálogo le describe bajo el número 1772 de esta manera: «Es convexo; el campo está lleno de un hermoso follaje grabado; las figuras y la orla son doradas. El asunto no es tan difícil de explicar como le pareció á Jubinal. El gallo que tiene en su centro es el símbolo de la Francia, que está acometiendo á un guerrero y poniéndole en huída. ¿Quién no vé en esto la arrogante presunción de Francisco I, tratando de concluir con el poder del emperador?»—Añadiremos por nuestra cuenta algunas observaciones, no sobre la historia del objeto ni sobre la significación de la empresa esculpida en él de realce, que acerca de esto nada tenemos que objetar; sino sobre el valor artístico del repujado.

Admitido el juego de palabras—*coq gaulois*—que desde el invento del blasón convirtió al gallo en emblema del francés (1), pudo el artífice encargado de labrar este escudo haber esculpido dos figuras mas dignas del estado de florecimiento á que llegó el arte bajo el rey que reunía en sus palacios á los más eximios artistas del renacimiento italiano y francés. Dícenos nuestro amigo el señor Conde de Valencia de don Juan (de quien se promete la Real Armería otro proporcional renacimiento) que según la marca que ha reconocido en este escudo, quien lo fabricó fué el armero de Augsburgo MATHIAS FRAWENBRIES. Este buen alemán de seguro estaba ayuno de los progresos que el dibujo de la figura humana había

(1) *Gallus*, en latin, lo mismo significa gallo que galo: de consiguiente el que tradujo al francés *gallo (coq)* por galo, fué el que dió orígen á un emblema que los antiguos galos no usaron jamás en sus enseñas militares.

hecho en Europa desde el siglo XV; pero que un monarca como el protector y amigo de Leonardo de Vinci, promotor del renacimiento francés, y acostumbrado á las maravillas que ejecutaban en Fontainebleau y en Chambord el Primaticcio, Andrés del Sarto, Jean Goujon, Philibert Delorme, y Benvenuto Cellini, se satisficiese con el mamarracho repujado por Frawenbries, es cosa que no se comprende. El gallo francés está tan mal dibujado, que si mentalmente le despojamos de la cola y de las alas, le veremos reducido á un pajarraco quimérico de abultada cabeza y enormes patas; y en cuanto al guerrero armado que huye de él, es tan violenta é inverosímil la posición de su cabeza sobre los hombros en la actitud general de la figura, que solo estando degollado podría explicarse. Por lo demás, la pieza está trabajada con esmero en los follages de que se halla cuajado el fondo, y en la orla que le contorna.

La espada que vemos unida á este escudo, es una copia exacta de la del rey Francisco I, que tiene para nosotros los españoles una historia gloriosa y triste á la vez. Refiere el catálogo de la Armería Real que esta copia fiel de la del rey de Francia, prisionero de Carlos V en la memorable batalla de Pavía, fué mandada hacer de órden del rey D. Francisco de Asís de Borbón, por el original que estaba en Madrid y que ahora se halla en París en el Museo de Artillería. Para describirla, reproduce Martínez del Romero la noticia contenida en uno de los inventarios de la Armería con estas palabras: «La espada del rey Francisco I tiene de largo »una vara menos una pulgada, y de ancho dos pulgadas menos dos »líneas. Es de seis mesas, y está hecha en Valencia; dorados y la»brados los tercios de arriba, y una canal labrada que coje la mi»tad de la hoja. Tiene por marca una B, y en dicha canal ANTONIUS »ME FECIT (1). La guarnición es de oro, que es una cruz labrada á »buríl con unas letras de esmalte blanco que dicen: FECIT POTEN»TIAM IN BRACHIO SVO. El puño es esmaltado de blanco y rosicler, y »todo guarnecido de oro de martillo y tirado; y el pomo de oro, tam»bién labrado y esmaltado de rosicler, y á dicho pomo le falta la »mitad. La vaina está bordada de realce de oro con varias figuras.» El cronista de Aragón, Juan de Utarroz, añade que en la contera tenía una salamandra con este mote: *Nutrisco extingo (sic).*

No dejaría de ser notable, al mismo tiempo que honorífico para nuestras artes, que la espada del augusto prisionero de Pavía fuera de fábrica española.

¿Quién trajo á España este glorioso trofeo? El citado cronista nos lo dice con toda puntualidad. Hé aquí su relato: Juan de Alda-

---

(1) No sabemos en qué se fundó el redactor del antiguo inventario que sirvió de guía á Martínez del Romero para aseverar que esta espada es de fábrica valenciana y de un armero llamado ANTONIO. Leyó mal sin duda la firma puesta en ambos lados de la hoja, que no dice ANTONIUS ME FECIT, sino CHATALDO ME FECIT. El señor Conde de Valencia de don Juan que posee una preciosa espada con esta misma firma, que hemos tenido en nuestra mano para cerciorarnos de la identidad de ambas leyendas, cree que este armero CHATALDO, probablemente de orígen italiano, pudo estar avecindado en España, pero reconoce que para suponerle valenciano no hay por ahora sólido fundamento. A nuestro juicio, que no residía en Italia lo prueba la ortografía, harto españolizada, del lema que se lee en la cruz de la espada y del mote que llevaba la salamandra de la contera de la vaina. En el primero puso POTENCIAM en vez de POTENTIAM, y en el segundo, EXTINGO, por EXTINGUO.

na, natural de Tortosa, que se había señalado por sus hechos en la jornada de Salsas y Perpiñán, en 1503, en la batalla de Ravena en 1512, y posteriormente en las de Garellano, Venecia, Bicoca y otras, se halló también en la guerra de Italia y en la memorable acción de Pavía con el cargo de coronel de un tercio italiano. Él fué el primero que llegó á la persona del rey de Francia, habiéndose apoderado de cuatro de sus prendas: el collar de la orden de San Miguel, la espada, un puñal y unas Horas del Oficio de la Vírgen. Regaló el collar al emperador, quien tuvo á su vez la generosidad de enviarle á Madama Luisa, madre del rey. Mandó el emperador diez años después de la batalla de Pavía, en 1535, armar caballero á Aldana estando sobre Túnez, y le dió por blasón un escudo en campo rojo y tres coronas reales de oro, asentadas, la una sobre la punta del escudo y las dos paralelas en jefe, y una espada derecha, la cual sube de punta y pasa por la mitad de la corona, y sin tocar á las otras llega á lo alto. Significan estas tres coronas que en Pavía quedaron prisioneros, el rey de Francia; Enrique de Labrit, pretenso rey de Navarra; y el hijo del rey de Escocia. Tenía por orla el escudo el collar de la órden de San Miguel en campo azul, y por timbre un yelmo cerrado, y una salamandra en lugar de plumas, con el mote mismo que llevaba la salamandra que había en la contera de la espada de Francisco I, *nutrisco extingo* (por *extinguo)* (1).

El libro del *Oficio de la Vírgen* fué lo único que de las cuatro prendas ganadas en Pavía se conservó en poder de la familia del corone! Aldana, pues su hijo primogénito, Marco Antonio, acaso por no tener sucesión, regaló la espada y el puñal al rey Felipe II, con ocasión de pasar éste por Tortosa de regreso de las córtes de Monzón, en 1585. Por tan preciosa dádiva le concedió el rey una pensión de 200 ducados anuales durante su vida, según aparece del real privilegio otorgado al efecto, que insertó en su *Historia de Tortosa* Francisco Martorel y que modernamente se reprodujo en el tomo XXXVIII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (pag. 459 y siguientes).

El rey Francisco I entró en la batalla donde perdió la libertad, armado de estoque: la espada de ceñir y la daga, con el collar y el libro de Horas de que se apoderó Aldana, estarían probablemente en su recámara, no sobre su persona. El estoque real que el monarca empuñaba cuando cayó prisionero, fué á poder de otro esforzado campeón. El *puñal* que con la espada regaló Aldana á Felipe II, es lo que nosotros llamamos *daga*, y con este nombre figura en el inventario de la Real Armería de donde tomó Martínez del Romero la descripción de la espada.

Volvamos á esta. ¿Quién arrebató á España tan insigne trofeo? La satisfacción á esta pregunta se halla en una página bochornosa de nuestra historia moderna: en aquel triste período en que dos reyes sólo en el nombre, Carlos IV y Fernando VII, padre é hijo, se hacían enconada guerra disputándose el favor del encubierto enemigo de las antiguas monarquías de Europa, en la misma víspera

(1) Véase la nota anterior.

de su aleve irrupción en España. Acababa de hacer su forzada abdicación Carlos IV; Murat con sus tropas ocupaba á Madrid en actitud amenazadora por la proclamación de Fernando; necesitaba la Francia invasora una demostración solemne de la sumisión del nuevo rey: y la obtuvo. Fué ésta una Real órden, dirigida al Caballerizo mayor, Jefe de la Real Armería, concebida en los siguientes términos: «Excmo. Sr.—El Rey se ha servido determinar que mañana á las doce del día se traslade V. E. con el Duque del Parque á la casa de S. A. I. el Gran Duque de Berg, con el ceremonial y pompa prevenido, para hacerle la entrega de la espada del rey de Francia Francisco I, que el Emperador Carlos V ganó en la batalla de Pavia. Y de órden de S. M. lo participo á V. E. para que dicha entrega se verifique. Dios guarde á V. E. muchos años.—Palacio, 30 de Marzo de 1808.—*Pedro Ceballos*.—Sr. Caballerizo mayor.»

Las *Gacetas* de aquel tiempo describen el ceremonial observado en tan vergonzoso acto. Se sacó la espada de la Real Armería, se la colocó sobre un almohadon de terciopelo en uno de los coches de la Casa Real, que emprendió su marcha yendo al estribo el Marqués de Astorga, Caballerizo mayor, y el Duque del Parque. El carruaje, precedido y escoltado por los Guardias de Corps, recibió de las tropas de la guarnición de Madrid, tendidas en la carrera, los mismos honores que si hubiera conducido á la Real persona. Con toda esta pompa llegó el coche en que iba la espada del rey de Francia al Palacio del Almirantazgo, residencia del Príncipe de la Paz, donde se había alojado el Gran Duque de Berg.

Enviada el arma á París por Murat, que desde su entrada en Madrid la había reclamado por insinuación del Emperador, permaneció en las Tullerías en el cuarto de éste hasta el año 1815, en que por disposición suya la llevó á la Armería de París *(Musée d'Artillerie)* el conde de Turenne ó el general Gourgaud.

La triste ceremonia de la entrega, verificada el 31 de Marzo de 1808, fué, según confiesan los mismos escritores franceses (1), una de la causas que más contribuyeron á exasperar contra Murat los ánimos del pueblo madrileño.

La resolución del rey Don Francisco de Asís de Borbón de hacer copiar esta espada por el hábil arcabucero de S. M. Don Eusebio Zuloaga, con el fin de que permaneciese en el sitio mismo donde estaba la original, como recuerdo perenne de gloria para las armas españolas, es al mismo tiempo que un acto de patriotismo, una perpetua memoria de la vergonzosa política de los hombres que regían los destinos de nuestra desdichada nación antes del glorioso levantamiento de ésta en Mayo de 1808.

---

(1) V. á Jubinal, La Armería Real de Madrid: *L'épée de Francois I, planche 9: texte.*

ARMADURA DE GUERRA DE CARLOS V

siendo rey de Castilla y Duque de Borgoña, en 1515.

DE LA ARMERÍA REAL

No debe causar maravilla que abunden en la Real Armería de Madrid los objetos de panoplia del Emperador Carlos V, cuando no había rey ni príncipe en su tiempo que tántas y tan ricas armas poseyese. Su colección de armaduras, además, fué el orígen y el núcleo de la actual Armería, fundada por Felipe II.

El precioso arnés de guerra que presentamos ahora á nuestros lectores, perteneció al mismo augusto personaje, pero cuando aún no era Emperador, ni rey de España siquiera, sino solamente rey de Castilla y Duque de Borgoña. Tenía Carlos de Austria 15 años tan solo, y con esta bella armadura que para él trabajó el armero Colman de Augsburgo (1), no hay duda que el aventajado adolescente parecería por el talle y la apostura un granado y arrogante paladín. Que para él se hizo este marcial indumento, lo acredita la cifra K. D., KAROLUS DUX, grabada en gruesos y elegantes caracteres en la bufa del guardabrazo izquierdo, y lo confirma además el penacho de plumas de pavo real que llevó constantemente la cimera en forma de corona de su yelmo, y que usaron como distintivo el padre de don Carlos, Felipe el *Hermoso*, y su abuelo el estrenuo y fastuoso Maximiliano I, Emperador de Alemania. No es mucho que quien en su juvenil edad presentaba ya un aspecto tan guerrero, de hombre ya maduro fuese el terror de los turcos y berberiscos, y que el sábio nigromántico Reduan, vaticinando sus triunfos en África y en Hungría, dijese de él:

Ese gran león que véis,
que á todos acometía,
es el gran león de España
que de ninguno no huía,

(1) El señor Conde de Valencia de Don Juan ha tenido la suerte de encontrar la marca del armero y la fecha de 1515 en esta soberbia armadura, erróneamente atribuída hasta hoy á Don Juan de Austria.

y á todos juntos vosotros
él solo acometería,
y á los perros de los moros
á sí los convertiría,
venciendo con sus bramidos
á toda la Berbería (1).

La armadura que examinamos es de aquellas que se denominan *blancas* por no tener color alguno que disfrace la materia de que están hechas. La hoja de hierro batida y bruñida aparece en ellas en toda su pureza y nitidez, sin nada que disimule el menor defecto de fabricación. Aquí es ésta tan acabada y perfecta, que á pesar de los trescientos sesenta y cuatro años que lleva de existencia, y de las vicisitudes por que ha pasado, no se advierte el más leve fallo. El peto y el espaldar, los brazales, los guardabrazos, el ala ó bufa del hombro izquierdo, la escarcela de anchas launas, las musleras y grebones, los escarpes delicadamente articulados, las manoplas, el yelmo, todo nos descubre un hierro admirablemente forjado y trabajado, y bruñido después con el mayor esmero hasta dejarlo terso como un espejo. El ornato está sobriamente distribuído en todas estas piezas, pero tan economizado en la coraza, cuya belleza principal es el airoso corte y el bruñido, que en ella solo las escotaduras llevan un doble cordoncillo. En las orillas de la bufa y brazales, de los codales, de la escarcela, de las manoplas y de las musleras, el adorno consiste en una cenefa angosta de cordoncillo y puntas de diamante sobre fondo dorado. Solo los codales, el gocete y la escarcela en su fondo presentan ornamentación más complicada. Las musleras y los grebones están largueados con tiras doradas de menudo grabado de grutescos; y los clavos ó tachones que resaltan á trechos en toda la armadura, ponen el complemento á una obra ejecutada con primor verdaderamente digno del famoso artífice bávaro de cuyo taller salió. El yelmo lleva por cimera una corona de oro, y un elegante cordón de puntas de diamante ó de cuentas en el contorno de la visera.

Una curiosa particularidad ofrece este arnés, y consiste en que se le puede convertir en armadura de *justa* con solo adaptarle las piezas de refuerzo necesarias: las cuales se conservan en la misma Armería, deduciéndose de la perfección de sus ajustes que fueron labradas con este intento.

---

(1) *La caza del gran Sofí.* Romancero de Duran, núm. 1148.

MEDIA ARMADURA DEL EMPERADOR CARLOS V

en la famosa batalla de Muhlberg

ARMERÍA REAL

El respecto y la admiración embargan el ánimo del que contempla en la Real Armería de Madrid la majestuosa figura del glorioso Emperador que derrotó en Muhlberg á la Liga de Smalkalda; y quien considere que la armadura en que fija su escudriñadora mirada es la misma que percibió las palpitaciones y extremecimientos de aquel magnánimo pecho en tan formidable trance, no podrá menos de deplorar la inflexible ley que rinde á los estragos del tiempo los más grandes corazones, mientras el hierro de las corazas desafía sus injurias. Del corazón de Carlos V, ¿qué queda? Acaso un terron informe, dentro de la apergaminada momia que guarda una urna del Panteón del Escorial. De la armadura que protegió su demacrado y dolorido cuerpo en aquella famosa jornada, queda lo principal: la coraza, los guardabrazos, la escarcela, las manoplas y el morrión tudesco.

Una sumaria relación de la manera como se presentó en la batalla el Emperador, tomada de la fuentes más verídicas—el comendador Ávila y Zúñiga, Ranke y Eduardo Vehse—servirá al lector de preparación para contemplar con todo el interés que ella reclama, esta preciosa reliquia de la Sacra Majestad Cesárea.

El ejército católico (dice Vehse) (1) empezó á maniobrar el día 24 de Abril de 1547. Una densa niebla cubría la tierra mientras el Emperador, el rey Fernando, el Duque Mauricio de Sajonia, su hermano Augusto y el Duque de Alba montaban á caballo. El Emperador tenía un aspecto marcial, montaba un caballo andaluz, cubierto con mantilla de seda encarnada guarnecida de flecos de oro. Su armadura era brillante, el morrión y la coraza guarnecidos de oro; llevaba la banda roja con rayas doradas, divisa de general de la casa de Borgoña. La mano derecha empuñaba una lanza. Había encanecido durante esta campaña de resultas de la gota, que no dejó de atormentarle desde Noerdlingen: casi estaba tullido de todos los miembros, su rostro tenía un aspecto cadavérico; el decaimiento de su voz era tal, que apenas se le entendía. Los protestantes le apellidaban «el difunto.» Ranke dice de él, en esta ocasión, que

(1) *Historia de la Casa de Austria.* Parte I, páginas 241-52.—Hamburgo, 1852.

cuando atacó á los enemigos se asemejaba á un cadáver embalsamado ó á un espectro. Estremecíase Carlos siempre que se trataba de ponerle la armadura; pero así que estaba armado, aquel debilitado cuerpo se animaba, demostrando contento y valor. De esta suerte se presentó el día de la batalla de Muhlberg.

Nuestro historiador D. Duis de Ávila y Zúñiga, Comendador mayor de Alcántara, en el *Comentario* que escribió de la guerra de Alemania, y que dedicó al Emperador (cerca del cual declara él mismo haber hecho aquella campaña), robustece con su mucha autoridad, en lo sustancial, la relación precedente; pero en dos accidentes secundarios, cuales son el caparazón del caballo y el arma que el Emperador llevaba en la mano, la desautoriza. «Iba el Emperador, dice, en un caballo español, castaño oscuro, el cual le había »presentado mosiur de Ri, caballero del orden del Toisón, y su primer camarero; llevaba un caparazón *de terciopelo carmesí* con »franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre »ellas otra cosa sino una banda muy ancha de tafetán carmesí lista»da de oro, y un morrión tudesco, y una *media hasta, casi venablo,* »en las manos. Fué como la que escriben de Julio César cuando pasó »el Rubicón y dijo aquellas palabras tan señaladas; y sin duda ninguna cosa más al propio no se podía representar á los ojos de los que »allí estábamos, porque allí vimos á César que pasaba un río, él »armado y con ejército armado, y que de la otra parte no había que »tratar sino de vencer, y que el pasar del río había de ser con esta »determinación y con esta esperanza; y así, con la una y con la otra »el Emperador se metió en el agua siguiendo al villano que era »nuestro guía; el cual tomó el vado más á la mano derecha el río »arriba de lo que los otros habían ido. El suelo era bueno, más la »profundidad era tanta, que cubria las rodillas de los caballeros »por grandes caballos que llevasen; en algunas partes nadaban los »caballos, mas era poco trecho.»

No llevaba, pues, Carlos V la lanza con que le describe Vehse, ni su caballo caparazón ó mantilla de seda encarnada. ¿De dónde sacó el historiador alemán semejantes datos? Probablemente del retrato ecuestre de Tiziano que se conserva en nuestro Museo del Prado, donde en efecto vemos el caballo cubierto de una rica tela de seda, rayada de hilo de plata que apenas se divisa, y al jinete empuñando una verdadera lanza. Pero ¿á quién habremos de dar más crédito, á Tiziano, que no hizo el retrato del Emperador sino mucho tiempo después del memorable suceso, ó al comendador Ávila y Zúñiga que estuvo en aquella campaña constantemente al lado del César, y que, al escribir la dedicatoria de su *Comentario de la guerra de Alemania* al mismo Emperador, consignaba formalmente su calidad de historiador *veraz* aunque sucinto? Para nosotros la elección no es dudosa, y no lo ha sido tampoco respecto del caparazón del caballo para el señor Conde de Valencia de don Juan, que entre las acertadas reformas hasta ahora verificadas en la Real Armería, dispuso la de ponérselo de terciopelo carmesí. Fáltale ya sólo sustituir con una *media hasta, casi venablo,* como la que llevaba Julio César al pasar el Rubicón, la lanza que la efigie del jinete empuña.

Es la media armadura con que está representado Carlos V una de las más curiosas prendas de la indumentaria imperial. Padecía el augusto dueño terribles ataques de gota en la época en que hacía la guerra de Alemania con el propósito de sofocar el luteranismo en su misma cuna. Su cuerpo, doliente y agobiado por una vejez prematura, no toleraba ya la prisión de las musleras, grebas y brazales de hierro. Es curioso observar en las varias armaduras del Emperador, labradas hacia la misma época que la que ahora describimos, esto es, entre los años 1543 y 1544, y colocadas recientemente con muy buen acuerdo próximas á ésta, las modificaciones que el armero fué haciendo en las varias piezas que habían de ceñir el cuerpo medio tullido del monarca según lo reclamaba la versatilidad de sus achaques. Todas ellas son del mismo artífice alemán—ignorado por cierto—según lo prueban la identidad de los adornos en ellas empleados, y todos los caracteres de su construcción. La media armadura que llevó en la jornada de Muhlberg es un arnés admirablemente adaptado al estado actual de la salud de aquel hombre extraordinario, todo espíritu y casi sin carne en el cuerpo.

Compónese solamente, como dejamos indicado, de coraza, guardabrazos, codales, manoplas, escarcela y morrión. La coraza es por la parte anterior más ancha en el estómago que en el pecho; el espaldar es más combado de lo ordinario en la parte que cubre las vértebras dorsales; los guardabrazos se prolongan hasta el codo para suplir la falta de brazales; en vez de musleras, lleva una larga y flexible escarcela de launas que casi le cubre los gregüescos, y en lugar de grebas y escarpes, una cómoda bota de ante negro que le tapa la rodilla. No lleva embarazoso yelmo ni molesta visera; cubre su cabeza un sencillo morrión de tres pequeñas crestas, bien encajado, que le defiende la nuca, á cuyo borde va arrollado un velo de seda carmesí que se suelta cuando conviene para resguardarse del sol y del polvo. Con este arnés tan ligero, sin embargo, se entró en el profundo vado del Elba con el agua hasta las rodillas el augusto tullido.

Para acabar de describir este curioso indumento militar, diremos que debajo de la armadura va una fina cota de malla, la cual aparece en los antebrazos y en las axilas; que todas las piezas de hierro del arnés, blanco y bruñido, están adornadas con tiras de oro sujetando hojas en forma de ondas; que en el centro del peto lleva la coraza grabada una Concepción; por último, que la testera del caballo, de la cual sale un penacho, carmesí como el del morrión del Emperador, presenta el mismo ornato que la armadura de éste.

Créese que esta armadura fué la última que se hizo para Carlos V. Los dibujos de sus diferentes piezas, como los de las otras que para él se labraron análogas á ella ó meras variantes del propio arnés, existen en el precioso album iluminado de la colección de armas del Emperador, que se conserva en la Real Armería.

LUJOSAS MANOPLAS DE COMBATE

DE LA ARMERÍA REAL

En el Catálogo oficial de esta Dependencia, bajo los núms. 1856 y 1857, se describen de esta manera: «Juego de manoplas de un mé»rito sobresaliente, compuestas de varias piezas que las hacen su»mamente flexibles. Tienen adornos calados, grabados y releva»dos. En los nudillos y articulaciones de los dedos, sobresalen unas »puntas agudas relevadas y grabadas. Son piezas que no tienen »iguales en gracia é invención.»

No se expresa si estas manoplas son de combate ó de parada, pero creemos que para ser de esta última clase, estarían de sobra las puntas de que se hallan armadas, las cuales constituyen de por sí una imponente defensa. Por lo demás, atendida la profusión y delicadeza de su ornato, bien podrían pasar por guanteletes de gala, pues hay algunos de estos que no ofrecen tan lujosa y prolija labor, á pesar de hallarse enriquecidos hasta con pedrería.

Mr. Jubinal incluyó en su obra sobre la Real Armería de Madrid estas hermosas piezas, haciendo de ambas una sola, extraviado sin duda por el dibujo de Irrisson que las juntó como si fueran dos mitades de un mismo objeto. Ni él ni el autor del Catálogo oficial de 1849, nos dan la menor noticia acerca de su procedencia; pero el Sr. Conde de Valencia de Don Juan nos suministra no escasa luz para conjeturarla, al participarnos que estas ricas manoplas figuran en el interesante inventario—album de Carlos V, y que en su opinión no fueron mandadas hacer por el Emperador, sino que este las hubo de su padre Felipe el Hermoso, ó quizá de su abuelo Maximiliano.

Y en efecto, basta un atento exámen de tan curiosa manufactura, para convencerse de que el arte que la produjo no es de la época de Cárlos V. Todo su adorno es gótico del último período. Observe el lector acostumbrado á ver objetos de arte suntuaria de fines del siglo XV, esa terminación en punta del vuelo del guante-

lete; la cenefa de arcos trebolados aplicada á su borde, formando calada crestería con los cuadrifolios abiertos en sus entrepaños; las fajas puntiagudas que debajo de ella abrazan y sujetan una especie de guarnición ó volante que imita un finísimo lienzo, cuya orla de circulitos se recoge en el centro en forma de conopio; repare los pliegues de esa tela que recubre todo el carpo y metacarpo de la mano, la forma de las dos cadenillas que la cruzan, su borde inferior de hojuelas de trébol; vea, por último, cómo están cinceladas las puntas que defienden los nudillos, y el adorno de esos tubos ó gruesos anillos que revisten las coyunturas medias de los dedos. Aun sin detenerse en este análisis, el aspecto general de cada una de las dos piezas, desde el primer golpe de vista, le dirá que tiene delante la obra de un artífice alemán extraño todavía á la influencia del ornato clásico del Renacimiento. Estas consideraciones nos hacen mirar el precioso par de manoplas que describimos como obra del tiempo de Maximiliano I: acaso como objetos de la armería de este fastuoso Emperador.

TAPICERÍA DE LA CONQUISTA DE TUNEZ

Desembarco del ejército imperial en la Goleta.

Paño 3.º

La explicación del argumento que desarrolló el pintor Vermeyen en el cartón de este tercer paño, se halla escrita en el tarjetón de la parte superior de la orla, y dice así: «*Entra el Emperador* » *con las galeras en Puerto Farina, que es de la ciudad que anti-* » *guamente llamaron Útica, y quatro oras despues llegan las na-* » *ves, que por ser el viento escasso yvan mas baxas. Passa de aqui* » *costeando la armada en la buena orden que la puso el principe* » *Doria, el qual despues del Emperador lleva el principal cargo* » *della, y llega hasta ponerse en el puerto de la famosa Cartago,* » *donde surta casi toda ella, passa el emperador con algunas gale-* » *ras a reconocer la Goleta. Tiranse de una parte y de otra algu-* » *nos golpes de artilleria. Otro dia de mañana a XVI de junio se* » *comiença a desembarcar la infanteria, de manera que de un* » *golpe descienden en tierra doze mill infantes de todas tres nacio-* » *nes y juntamente el emperador con los grandes y cavalleros de* » *su casa y corte. Toma tres lugares questan en el cabo de Cartago* » *de los quales el uno aun retiene el nombre de aquella grand ciu-* » *dad. El mesmo dia desde las galeras el artilleria combate las dos* » *torres del agua y de la sal questan en la ribera, y los enemigos* » *las desmamparan. Hacense algunas escaramuças: donde el mar-* » *ques del Gasto, que despues del emperador lleva el principal* » *cargo del exercito por tierra, con algunos arcabuzeros españoles* » *da sobre los enemigos: los quales aqui pierden alguna gente y* » *cavallos.*»

En la banda derecha de la cenefa hay á la mitad una cartela con

la siguiente inscripción: « *III. Hase de presuponer que esta terçera* » *pieça se mira desdel armada, yendo costeando desde Porto farina* » *hasta surgir al cabo de Cartago: dexase el norte al lado sobrel* » *hombro izquierdo.* »

Á pesar de estas explicaciones, hay que tener presente la configuración de la costa africana zeugitana y la narración histórica de Sandoval, para comprender bien este gran cuadro. — La antigua Útica, hoy Puerto Farina, está situada en un cabo que lleva su nombre, y al cual denominan los naturales Sidi-Alí el Mekí. Desde este cabo, figurado en nuestro tapiz en el más lejano horizonte á la derecha del espectador, hasta Túnez, baja la costa en dirección de norte á sur formando islotes y lagunazos, y antes de llegar á la Goleta y á la gran ensenada en cuyo fondo está Túnez, sale hacia el mar una especie de península, montuosa en parte y en parte llana (representada en el tapiz en el gran manchón central escogido por el artista como principal escena de su cuadro), donde están las ruinas de la famosa Cartago, émula de Roma en la antigüedad, y en cuyo extremo ó punta izquierda se halla situada la Goleta, llave y defensa de la ensenada donde descuella la capital del pequeño Estado tunecí. Abarca, pues, la vista de esta parte de la costa zeugitana una extensión de muchas leguas: licencia que puede permitirse al pintor en esta clase de representaciones panorámicas.—Recordemos ahora el relato histórico del suceso que se trató de perpetuar en la tapicería que describimos.

Llegada la armada á Puerto Farina (dice Sandoval), sin detenerse allí, el mismo día fué á surgir y tomar tierra en el cabo de Cartago, á pesar de no ser muy seguro, y tendidas las banderas, lo cual hacía doblar la magnitud de la flota. En seguida, considerando el Emperador cuánto importa en la guerra la presteza, mandó al marqués del Vasto que con veintidós galeras fuese á Cabo Verde y á reconocer la Goleta; y llegó el marqués tan adelante, que descubrió y vió todos sus reparos y los de una torre, que llamaban *del Agua* por contener ocho pozos abundantes, situada en el camino á la marina á cuatro millas de Cartago y una de la Goleta. Fué también allí el marqués de Aguilar, D. Juan Manrique, con la galera en que iba á reconocer la fuerza de los turcos, los cuales comenzaron á bombardearla y le mataron algunos forzados; mas él se enteró bien del sitio y de la armada que tenían los enemigos; é informado el Emperador de lo que el marqués del Vasto y el de Aguilar habían reconocido y visto, al punto mandó, celebrado su consejo de guerra, que al día siguiente, miércoles 16 de junio, tomase tierra toda la infantería con algunas piezas de artillería de campaña y con algunos caballos ligeros, y su propia persona imperial con la mayor parte de la nobleza. Serían hasta 15.000 soldados los que de golpe desembarcaron, entre españoles, alemanes, flamencos é italianos. Á medida que iban desembarcando, se iban apartando de la marina con buen orden, escaramuzando con algunos moros de á pie y de á caballo que se habían situado entre los edificios derribados de la antigua Cartago y hacia la *torre del Agua*. El Emperador iba delante del escuadrón, á pie, con su coselete y la pica en la mano.

Con este recuerdo histórico, es ya fácil reconocer en el tapiz que contemplamos la exactitud con que representó Vermeyen los hechos principales que inauguraron una de las más gloriosas campañas del César. Tenemos á la derecha, en la parte alta, figurada la costa desde Puerto Farina al golfo de Cartago; sigue la península donde descuellan las ruinas de la gran metrópoli antigua, en cuyo extremo izquierdo está la Goleta, que sirve de barrera y defensa al golfo en cuyo fondo se alza la ciudad de Túnez: con lo que hemos llegado á la extremidad más alta del lado izquierdo del tapiz.—Baja la armada, compuesta de multitud de naves de diferentes formas, del más lejano horizonte del lado derecho, viniendo de norte á sur, y ya al llegar á la altura del cabo de Cartago, que es ese promontorio que avanza dentro del mar con un grande edificio en lo alto, combatido por gente de á pie y de á caballo, se divisan perfectamente las figuras de los que ocupan las naves. Eran estas más de doscientas cincuenta, entre grandes y pequeñas, aunque algunos dicen que llegaban á trescientas. Había allí sobre sesenta urcas y naos flamencas, cuarenta galeones, cien naves comunes, veinticinco carabelas portuguesas y otras andaluzas; y aun el obispo Sarabia que largamente escribió esta historia, dice que todas las velas grandes y pequeñas pasaban de 420, entre las cuales había 145 de remo, sin contar los navíos de aventureros, y comprendiendo en este gran número las que llamaban tafurcas, escorchapines, azabras y otros bajeles. No pudiendo el pintor poner en su cartón tan gran número de naves, figuró en lontananza en el último término, á la derecha, como un inmenso enjambre de bajeles que asoman por el horizonte como procedentes de Puerto Farina, ocupando cuanta extensión de mar abarca la vista de norte á sur. Supónese que vienen en el orden que les prescribió el príncipe Doria que manda la armada. En el segundo término ya se divisan con toda distinción la clase de las embarcaciones, los aparejos, las jarcias, la forma de sus diferentes partes, la gente que va en ellos, etc.; y en el primer término se ven, además de las dos grandes naves que con su voluminoso velamen roban la vista de una grande extensión de mar, al sur del golfo de Cartago y parte de la costa entre Cartago y la Goleta, multitud de barcas de toda especie. Á la principal de estas dos grandes naves, que es de dos puentes, con tres mástiles, alto castillo y espolón de proa, vemos arrimada una barca que conduce gente de varias condiciones y que se apresta á recibir parte de la dotación de aquella para ponerla en tierra. La vena humorística de Vermeyen apunta en los tipos de las personas que reunió en esta escena, porque puso entre los soldados una mujer que lleva en la falda un perro, y á su lado un Padre reverendo, gordo y colorado, calados los anteojos, leyendo en su breviario, y junto á él una monja ó beata escuálida. Es de observar el tráfago y movimiento de aquella gente agolpada en el trasbordo, las variadas actitudes, el gesto de cada figura, los esfuerzos de los unos al bajar á la barca, de los otros para trasladar de una embarcación á otra los efectos. Las barcas van conduciendo á la costa á los soldados á medida que desocupan los galeones, galeras y carabelas, y esto representa el tapiz en su lado izquierdo.—En el centro del pri-

mer término tenemos una nave de una sola vela, larga y angosta, ocupada toda ella por chusma de forzados, desnudos, sin más vestido que el calzón que les cubre de la cintura á la rodilla, algunos de los cuales, obedientes á la voz del cómitre y ajustando sus movimientos al silbido de un capataz, ejecutan cierta maniobra de vela. Lleva dos castillejos esta nave, y en el de popa vemos al que la manda sentado, con el brazo extendido como dando al cómitre sus instrucciones, y á su lado una mujer, quizás su consorte, pues sabido es que no escasearon las mujeres de los soldados, principalmente de los alemanes, en aquella jornada famosa.

Todo el terreno que se extiende desde el cabo de Cartago á la Goleta aparece convertido en formidable campo de batalla, verdadero teatro de desolación y ruina. En él se distinguen con toda claridad, á lo lejos los restos de las monumentales construcciones cartaginesas, con sus propios nombres en ellas escritos, y con las modernas edificaciones agrupadas al pie; más acá, los reencuentros de los imperiales con los moros y turcos del ejército de Barbarroja, que acuden á la defensa de sus hogares, viéndose distintamente representados los tres lugares que según la leyenda castellana del tapiz les tomó el Emperador en el cabo de Cartago, el día mismo del desembarco. Entre las poblaciones expugnadas, de dos de las cuales se elevan llamas y humareda que denotan haber sido entregadas al incendio, descuella hacia la izquierda, llevando en su frente este letrero, LYDEABDDA, á cuya interpretación no nos aventuramos, una elevada y robusta torre que, embestida por una numerosa columna de infantes de la hueste de Carlos V, y en cuya defensa acude otro numeroso destacamento de infieles, lanza á derecha é izquierda por sus troneras formidables disparos de artillería. Es quizá la famosa *torre del Agua*, nombrada en la leyenda del paño. La *torre de la sal*, que también se menciona como combatida por la artillería del Emperador desde las galeras el mismo día 16 de junio, se ve con el letrero de su nombre plantada más abajo, desiertos y abandonados sus accesos, sin duda por haberla desamparado los moros ante la pujanza del ejército cristiano, como expresa también la leyenda ó rótulo del tapiz. Es de admirar la conciencia y prolijidad con que ejecutó el pintor las figuras todas del sinnúmero de combatientes, moros y cristianos, que hormiguean en ese variado panorama: la gracia y elegancia de los movimientos de los caballos, la verdad y espontaneidad de las actitudes en jinetes y peones, cuyo número incontable fatigaría la paciencia del que se propusiera revistarlos solamente, no ya copiarlos, y mucho menos idearlos y darles forma. La variedad de las actitudes constituye una de las principales dotes del talento de Vermeyen: á pesar del número infinito de figuras que colocó en este cartón, no hay dos que se encuentren en la misma postura.

La inscripción latina puesta al pie de la composición en la cenefa inferior del tapiz, dice así resumiendo el contenido de la inscripción castellana, y discrepando por cierto de lo relatado por Sandoval, al aseverar éste que en el reconocimiento de la Goleta y su campo se hallaron solo el marqués del Vasto y el de Aguilar, y no el Emperador en persona:

HIC UTICAE PORTUM SUBEUNT, QUOS PRISCA RUINIS
CARTHAGO RECIPIT, UBI CLASSIS LITORE TOTO
FIXA STETIT, PAUCIS CÆSAR COMITANTIBUS HIC JAM
GOLETTAM EXPLORAT, VIS ET NATURA LOCORUM
QUÆ SIT PERLUSTRANS, AGMENQUE EXPONERE TERRIS
UT JUBET, EN LAETUS CEDENTEM IN HOSTEM
CASTRAQUE METATUS CLARÆ AD CARTHAGINIS OLIM
MOENIA NUNC VICI: NUNC PARVA MAPALIA RURSUS.

La cenefa lleva en sus cuatro lados una hermosa greca formada de círculos ingeniosamente eslabonados: en los ángulos de la parte alta, cartelas timbradas de águilas imperiales con sendos escudos en el pecho, y en los de la parte inferior, florones circulares. — En el medio de la faja vertical del lado derecho, está escrita en una elegante cartela rectangular la advertencia que hemos copiado al principio de esta ilustración, y en el correspondiente del lado izquierdo, otra de forma idéntica con las columnas de Hércules y el mote PLUS OULTRE.

Tejido en Bruselas por Wilhem Pannemacker.

TAPICERÍA DE SAN JUAN BAUTISTA

EL NACIMIENTO DE SAN JUAN

Paño 1.°

No ha podido averiguarse hasta ahora cuándo entró en la Casa Real esta hermosa tapicería (1), ni qué artista dibujó para ella los cartones. Vese claramente por su estilo que debió de idearlos un buen pintor flamenco del siglo XV, y de la fecunda escuela de Brujas.

Encargado de representar la historia del santo precursor, comenzó, como era natural, por su nacimiento; y en la representación de esta escena, interpretando latamente el texto bíblico, hizo intervenir á la virgen María de la manera que diremos. El sagrado texto (2) refiere en los términos siguientes el milagroso suceso de la venida de San Juan Bautista al mundo. Siendo Herodes rey de Judea, hubo un sacerdote llamado Zacarías de la familia sacerdotal de Abia, una de aquellas que servían por turno en el templo, cuya mujer, llamada Elisabeth, ó Isabel, era igualmente del linaje de Aaron. Ambos eran justos á los ojos de Dios, guardando todos los mandamientos y leyes del Señor irreprensiblemente, y no tenían hijos porque Isabel era estéril, y ambos de avanzada edad. Mas sucedió que sirviendo él las funciones del sacerdocio por su turno, le cupo en suerte, según la costumbre observada entre los de su clase, entrar en el templo del Señor, ó sea en el lugar santo, á ofrecer el incienso: y todo el concurso del pueblo estaba orando fuera, en el atrio, durante la oblación; y entonces se le apa-

(1) Todo el fruto de nuestras investigaciones para descubrir su origen é historia, se reduce á haberla encontrado repetidamente mencionada en los legajos de la Casa Real del tiempo de Felipe IV. Hacíase mucho uso de ella durante aquel reinado para decorar la capilla de Palacio, señaladamente en la Semana Santa, y juntamente con las tapicerías del *Apocalipsi* y de la *Pasión*. Y en los inventarios de aquel tiempo se expresa que era de Bruselas.

(2) San Lucas, cap. I.

reció un angel del Señor, en pie á la derecha del altar, con cuya vista se estremeció Zacarías y quedó sobrecogido de espanto. Pero el angel le dijo: No temas, pues tu oración ha sido grata á Dios, y tu mujer Isabel parirá un hijo que será el precursor del Mesías, y á quien pondrás por nombre Juan, el cual será para tí objeto de gozo y de júbilo, y muchos se regocijarán en su nacimiento, porque ha de ser grande en la presencia del Señor. No beberá vino ni sidra, y estará lleno del Espíritu Santo desde el seno de su madre, y convertirá á muchos de los hijos de Israel al Señor Dios suyo. Y respondió Zacarías al angel: ¿cómo podré yo certificarme de eso? porque soy viejo, y mi mujer de edad muy avanzada. Y dijo el angel replicándole: Yo soy Gabriel, que asisto al trono de Dios, de quien soy enviado para hablarte y traerte esta dichosa nueva; y desde ahora quedarás mudo y no podrás hablar hasta el día en que sucedan estas cosas, porque no has dado crédito á mis palabras, que han de cumplirse en su tiempo.—Estaba entretanto el pueblo esperando á Zacarías, maravillado de que se detuviese tánto en el templo. Salió por fin, pero no podia hablarles palabra, por donde conocieron que había tenido en el santuario alguna visión. Él procuraba explicarse por señas, y permaneció mudo. — Cumplidos los días de su ministerio, volvió á su casa; poco después, su esposa Isabel concibió, y estuvo cinco meses ocultando su preñez, pensando: esto ha hecho el Señor conmigo, borrando mi oprobio delante de los hombres. Estando ya Isabel en su sexto mes, envió Dios al mismo angel Gabriel á Nazareth, ciudad de Galilea, á una virgen desposada con cierto varón de la casa de David, llamado Joseph, y aquella virgen se llamaba María, y habiendo entrado el angel donde ella estaba, le dirigió la salutación que todos los cristianos sabemos de memoria, anunciándola que sería madre de Jesús, el Hijo del Altísimo, á quien daría Dios el trono de David para que reinase en la casa de Jacob eternamente. Respondió María: he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra; y el angel desapareció de su presencia.—Por aquellos días partió María á las montañas de Judea, y llegando á una ciudad de la tribu de Judá, entró en casa de Zacarías, y al saludar á Isabel ocurrió el prodigio de todos sabido, de que la criatura que llevaba ésta en sus entrañas dió saltos de placer, y de que la madre por inspiración divina conoció que María llevaba ya en su vientre á Jesús. Prorrumpió entonces Isabel en bendiciones, y María en aquel sublime cántico del *Magnificat* que es á la vez himno de alabanzas y profecía.—Y llegamos al punto crítico de la interpretación que hace del sagrado texto el autor de la rica composición objeto de nuestro estudio, enteramente conforme con la de muchos doctores de la Iglesia.

Dice el evangelista que nos transmite tan interesante y maravillosa historia: «Detúvose María con Elisabeth *cosa de tres meses*, y después se volvió á su casa.» Y dejando aquí á la virgen de Nazareth para venir al resultado de la milagrosa preñez de Isabel, escribe: «*Entretanto* le llegó á Elisabeth el tiempo de su alumbra» miento, y dió á luz un hijo.» No dice con claridad si este alumbramiento ocurrió antes ó después del regreso de María á Nazareth, pero puede creerse que Isabel dió á luz mientras las dos primas

vivían juntas, porque si estaba embarazada de seis meses cuando María fué á visitarla, y esta se detuvo en su casa *cosa de tres meses*, es decir, algo menos ó algo más de esos tres meses, bien pudo detenerse más, y entonces hallarse presente al alumbramiento de la esposa de Zacarías, á los nueve meses de ser concebido el precursor. Así lo entendió el pintor; y lo demuestra su composición, y la leyenda que lleva el tapiz lo confirma.

Prosigamos ahora la historia de Zacarías y del nacimiento de San Juan.—Los vecinos y parientes de Isabel supieron al momento la gran misericordia que Dios había tenido con ella, y se congratulaban. Llegó el día octavo, y todos acudieron á la circuncisión del niño, ceremonia en que se imponía el nombre al recién nacido: llamábanle todos Zacarías, como á su padre; pero oponiéndose Isabel, les dijo: no por cierto, sino que se ha de llamar Juan. Replicaban ellos: ¿y quién hay en tu familia de tal nombre? Y al mismo tiempo preguntaban por señas al padre del niño cómo quería que se llamase: y él, pidiendo la tablilla de escribir, puso: Juan es su nombre: lo que llenó á todos de admiración. Y al punto mismo recobró el habla y empezó á bendecir á Dios, y lleno del Espíritu Santo entonó el canto profético con que termina su soberbio capítulo I el evangelista San Lucas.—Y vengamos al cuadro.

Divide el autor su campo en dos principales compartimentos por medio de tres esbeltas y muy exornadas columnas que sostienen dos arcos adintelados, uno considerablemente mayor que el otro. Bajo el arco menor, á la izquierda del espectador, está representada Santa Isabel en su lecho después del alumbramiento: asistenla dos jóvenes que la presentan una taza, una de ellas en ademán de amonestar á la parturienta á que beba su contenido. Al pie del lecho está la Virgen María, sentada, teniendo en su regazo al recién nacido, y una sirviente vierte en un lebrillo el agua en que aquella va á bañarle. Más acá, ya en el primer término del cuadro, vemos otras tres mujeres, dos de ellas jóvenes, elegantemente vestidas, y anciana la tercera, que pertenecen quizá á la familia de Isabel ó de Zacarias, las cuales conversan entre sí sobre el milagroso suceso. Bajo el arco mayor, y como asunto principal del tapiz, está figurada la escena de la presentación del niño al sacerdote Zacarías para que le imponga el nombre. Lleva al niño en sus brazos la Virgen María, cuyo voluminoso manto recogen respetuosamente tres hermosas jóvenes, una arrodillada y las otras dos en pie, y síguela numeroso concurso de mujeres y hombres — los parientes y vecinos de que habla el evangelista — en el cual contamos hasta veintitrés personas, todas de clase distinguida á juzgar por sus ricos, variados y vistosos trajes. El anciano Zacarías á quien es presentado el niño, está al lado de la Virgen, denotando en su actitud de asombro y de respeto la impresión que le causa la presencia de la elegida para madre del Mesías. El fondo de este cuadro es un hermoso paisaje montuoso y arbolado, con edificios y gente que transita á caballo por un camino, y lo dividen tres arcos rebajados, semejantes en las columnas y capiteles que los sustentan á los arcos del primer término. Bajo el central de dichos tres arcos vemos, formando un episodio de la escena principal, al mis-

mo Zacarías revestido de hábito é insignias sacerdotales, sentado delante de una mesa cubierta con recamado tapete, escribiendo en su tablilla, en presencia de María, otra mujer y un hombre, el nombre que se ha de poner á su hijo según la inspiración que él y su esposa recibieron. Exceptuando el traje de Zacarías, todos los que ostentan las cuarenta y una personas que el tapiz contiene en sus diversos compartimentos, son flamencos del siglo XV; y obsérvase una particularidad, verdadero capricho de artista, en los objetos que llevan en sí algún ornato, á saber, que así las ropas de todos los personajes, hombres y mujeres, como los fustes de las siete columnas que forman los compartimentos, y hasta los tocados de aquellas, llevan adornos de perlas.

Esta composición produce verdadero encanto al que detenidamente la contempla, porque es tánto lo que hay que observar en ella, que sin una muy prolija descripción no podría darse razón cabal de las excelencias que atesora. Fáltale en verdad al cuadro, como á todos los de su época y de su escuela, la magia del claroscuro y la perspectiva aerea, pero en cambio hay ingenuidad en la interpretación del modelo vivo, bondad y nobleza en los tipos, en todos los cuales se reconocen verdaderos retratos; tendencia visible á la elevación del sentimiento, en medio del naturalismo del genio flamenco; variedad atractiva en las fisonomías, y un esmero tal en la ejecución, que al propio tiempo que acaricia el pincel los rostros y los ropajes de las figuras, no se desdeña de acusar los más insignificantes accesorios. La cenefa que le contorna es toda de follaje y frutas: en la parte superior lleva, en un largo listón arrollado por los extremos, la siguiente leyenda:

SANCTUM INFANTULUM STERILIS PER MIRACULUM PARIT ELIZABETH
QUEM MARIA VIRGO HUMILIS ZACHARIE NOMINANDUM EXHIBET.

TAPICERÍA DE LAS ESFERAS

Paño 1.º

No hemos hallado mención de esta tapicería en los inventarios de la Real Casa anteriores al año 1659. Leonardo del Castillo, en el *Viaje de Felipe IV á la frontera de Francia*, nos da la descripción del pabellón levantado en aquel año en la célebre Isla de los Faisanes para *la paz de los Pirineos* y el casamiento de la infanta María Teresa de Austria con el rey de Francia Luis XIV; y con motivo de aquella descripción, enumera todas las tapicerías con que fué revestido por disposición del eximio pintor D. Diego Velazquez de Silva, aposentador mayor del rey. El pabellón ó tienda fué construído entre dos brazos del Bidasoa, en la raya de los dos reinos, en tierra que se suponía pertenecer á las dos coronas, y se hizo de tal modo que la mitad correspondiese á España y la otra mitad á Francia. «Estaban colgadas en la galería del cuarto de España »(dice el citado libro) dos tapicerías distintas en los dos lados: la »una figuraba los *Triunfos de las virtudes en la vanidad y horror »de los pecados*, y era de oro, plata, seda y lana; y la otra, que era »de la misma estofa, contenía la *Historia de Noé*.

»En la pieza primera después de esta galería, se puso una tapi»cería de seda y lana de la *Historia de San Pablo*.

»En la segunda pieza, otra de las *Poesías* y de *Ícaro*, *Aquiles*, »*Orfeo y Andrómeda*.

»Y en la pieza tercera, cuadrada, cinco paños de oro de una ta»picería preciosa de *las Esferas*, que vino de Portugal.»

Á este tenor sigue haciendo mención de las otras tapicerías que se pusieron en el pasillo que iba al retrete ó cuarto pequeño destinado á coloquios confidenciales, en el retrete mismo, y en la sala principal de las entregas y juramento de las paces.

¿Cuándo vino de Portugal la tapicería de *las Esferas?* No lo sabemos con certeza, pero creemos haber leído en las Relaciones

de Cabrera de Córdoba que fué traída de allí por Felipe III. Lo que de todo punto ignoramos es dónde se hizo y quién dibujó los cartones. Que fué algún *romanista* flamenco el autor, parece indudable por el estilo, muy semejante al de Martín de Vos y otros pintores de Amberes del siglo XVI.

INGENTE FAMA, PERO LA DE OTRO ES DOBLE, es la divisa ó leyenda del asunto representado en el primer tapiz de esta colección: INGENS FAMA, SED ALTERIUS EA EST IGEPS (por BICEPS), dice la cartela colocada en lo alto de la cenefa que le contorna, significando á nuestro entender que el renombre y la gloria de Atlas, que sostiene sobre sus hombros la bóveda celeste, quedan vencidos por la gloria del Supremo Hacedor de cielo y tierra.

Conviene que se recuerde quién era Atlas, para que se comprenda por qué representa el tapiz que ilustramos á este personaje sosteniendo la esfera celeste. Atlas, cuenta la fábula, fué un rey de Mauritania, padre de una hija bellísima, de quien predijo un oráculo que sería seducida por un hijo de Júpiter. Temeroso del cumplimiento de este vaticinio, encerró en su palacio á su hija y le puso por guarda un formidable dragón. Acertó á pasar por allí Perseo, personaje famoso que acababa de ejecutar la hazaña de vencer á Medusa, y alegando que venía cansado, pidió á Atlas alojamiento en su palacio; pero este se lo rehusó, y aunque insistió mucho Perseo en que accediese á su ruego, no pudo lograr que el rey mauritano condescendiese y le albergase.—Indignado el heroe griego de tal repulsa y deseando vengarse, puso ante los ojos de Atlas la cabeza cortada de la terrible Gorgona, á cuya vista los hombres quedaban petrificados, y como aquel era de estatura de gigante, se convirtió en montaña, y tan grande, que su cima parecía llegar al cielo. He aquí el origen de la fábula del Atlas sosteniendo la bóveda celeste. Pero se cuenta además que era aquel rey un hombre sabio, y profundo en la filosofía y la astrología, y que en su juventud, para perfeccionarse en estas ciencias, se retiró á un monte elevadísimo continuamente cubierto de nubes y nieves, en el cual aprendió á conocer el movimiento de las estrellas, siendo el primero en investigar las leyes y los arcanos de la esfera celeste. É inspirándose el pintor del cartón en ambas fábulas, trazó su composición reuniendo en un solo cuadro á Atlas cargado con la balumba del firmamento, y á las figuras principales que representan sus conquistas científicas en el campo de la astronomía, á que fué tan aficionado. Puso en primer término, en el ángulo de la derecha, el dragón á quien fió Atlas la guarda de su hija, y que según los mitólogos tan mala cuenta dió de ella, dado que Perseo logró seducirla. El monstruoso reptil alado, lleno de rabia, sufre algún castigo por su descuido, porque abre la enorme boca con expresión de dolor, batiendo contra el suelo sus alas guarnecidas de púas y su enroscada cola. Atlas está arrodillado bajo el enorme peso que gravita sobre su cabeza y brazos: sobre su frente brilla un lucero de gran magnitud. Á su derecha vemos dos figuras alegóricas que representan el día y la noche: una hermosa mujer, fresca y risueña, con alas abiertas, en alto los brazos, coronada de flores y rayos de luz, llevando un cetro en la diestra y una aljaba con flechas al costado, y avanzando á

paso largo por un sendero, representa la aurora con que comienza el día trayendo la luz y la alegría á la tierra; y enfrente de ella, aunque en sendero distinto, otra mujer, también muy bella pero en actitud menos arrogante y como sorprendida, con un creciente y una estrella sobre la cabeza, representa á la luna, que palidece al alborear el día vencida en su competencia con el sol. — Á la izquierda del gigante arrodillado están las horas, figuradas en unas graciosas jóvenes puestas en fila, que vierten sus ánforas formando la corriente del tiempo.—En lo alto del cuadro, á mano derecha, vemos á Urania, la musa de la astronomía; y á la izquierda, á Mercurio, planeta, representado como recorriendo su órbita, con el caduceo en la mano.

La cenefa ú orla de este tapiz es de flores y frutas elegantemente sujeta por una cinta en graciosas ondulaciones, y en su parte alta lleva una sencilla cartela arrollada por los extremos, con esta inscripción:

INGENS FAMA, SED
ALTERIVS EA EST BICEPS.

EL APOCALIPSI

TAPICERIA DE LA REAL CASA

Paño 1.º

El *Apocalipsi*, que como dice un célebre literato francés, es *un éxtasis escrito*, presenta á la imaginación grandes bellezas y se presta al más interesante y variado simbolismo. Por un lado, melancólico como el último rayo de luz, triste como la última palpitación de la naturaleza, según la feliz expresión del ilustre Donoso Cortés; terrífico por otro, á la manera de una sentencia de muerte; dulce y consolador finalmente, por la idea del reino de Dios, imagen la más sublime y poética que del progreso humano puede concebirse, es y fué siempre este inspirado libro, fuente inagotable de bellísimas concepciones artísticas. El desempeño de éstas ha podido variar hasta lo infinito: desde la forma, hoy á nuestros ojos grotesca, de que las revistió el inexperto iluminador anónimo del códice de Apringio del Escorial, hasta la noble y grandiosa con que las presentó Cornelius en sus afamados cartones de Berlín, hay multitud de grados de expresión, marcados por los innumerables artistas que á su modo las trazaron; pero las ideas, los conceptos, ya se rehuse la mano indocta á traducirlos en bellas líneas, ya acierte el artista experimentado á darles todo el encanto de una elegante y selecta forma, son siempre elevados, siempre elocuentes y conmovedores.

Lo grande, lo épico, lo terrible, lo fantástico de los pasajes en que se describe la encarnizada lucha del mal y del bien, el combate perpetuo de Satán contra Cristo y del infierno contra el cielo, contrasta en el *Apocalipsi* con lo patético y elegiaco de otros capítulos en que se pintan los sufrimientos de los justos perseguidos, de los fieles martirizados; con lo dulce y placentero de la recompensa

otorgada á estos en la santa Jerusalen triunfante, en los cánticos de los hombres y de los ángeles reunidos, en las alegres bodas del Cordero, en el perpetuo idilio de una vida sin temores, sin dolores, sin sombras y sin pecado.

En el transcurso de doce siglos, esto es, desde antes de Carlomagno hasta nuestros modernos tiempos, pintores y dibujantes, miniaturistas de códices y grabadores, han dejado de los argumentos apocalípticos tántas representaciones, que acaso puede afirmarse no haber existido en el mundo libro alguno, humano ó divino, exceptuados los Evangelios, más estudiado y escudriñado, más beneficiado por la industriosa codicia del arte; así como no lo hay más torturado y exprimido—permítasenos esta frase—por la ardorosa, sedienta y temeraria curiosidad de la ciencia. Si hay algo que en este divino libro detenga y arredre al artista, es su misma riqueza, su grande extensión; por esto son pocos los que se han atrevido á tratar sus asuntos en todo su desarrollo y por completo, y la generalidad de los pintores ha preferido representar tan solo determinados motivos. Pocos son, repetimos, los que, como Juan de Brujas que dibujó la *Apocalipsi* de Angers, como el autor anónimo del precioso códice del siglo XV del Escorial, y como Alberto Durero y Cornelius, han tenido la energía suficiente para sostenerse en la región ideal de las visiones del apóstol-profeta todo el tiempo que requiere una obra tan extensa. El autor de los cartones de la tapicería que empezamos á publicar realizó este propósito á maravilla.

Dos tapicerías del *Apocalipsi*, de muy distinta fecha la una que la otra, pero ambas flamencas, poseyó Carlos V. De la más antigua ignoramos el paradero; la más moderna es la que describimos. De aquella consta que la tenía en 1420 en su palacio de Dijon el fastuoso Duque de Borgoña Felipe el Bueno. Constaba de ocho paños como la nuestra. El inventario en que fué incluída y que lleva la referida fecha, no expresa, como no suelen expresarlo nunca estos documentos, quién fué el artista que ideó sus cartones, y quién el tapicero que los tejió; consigna tan solo que eran *8 paños de alto lizo, de hilo de Arrás,* y los clasifica entre los tapices de salón *(tapiz de salle)*. Esta tapicería pasó de Felipe el Bueno á su nieta María de Borgoña, y en el *oficio de tapicería* del nieto de ésta, Carlos V, vino á juntarse con la otra tapicería, que es la que hoy se conserva.

Un crítico mal informado, internándose sin necesidad en la historia de esta que hoy poseemos, con ocasión de haber estado expuesta durante la octava del Corpus en la galería principal de Palacio, según es costumbre, escribió hace unos cuantos años confundiendo una con otra, y suponiendo que la tapicería actual es la que poseyó Felipe el Bueno de Borgoña. Este craso error, refutado ya por nosotros con sólidos é incontrovertibles argumentos en la extensa monografía que sobre la tapicería de la Casa Real publicamos en el *Museo español de antigüedades* (1), prueba que el men-

(1) Tomo X.

cionado crítico ni hizo en los archivos la investigación suficiente, ni conoce los estilos de las diversas épocas de la pintura flamenca.

La tapicería del *Apocalipsi* á que pertenece el paño que vamos ahora á describir, no entró en la corona de España como la antigua, á la muerte de la esposa de Maximiliano I, María de Borgoña, sino muchísimo después, esto es, hacia el año 1553, según hemos demostrado en el trabajo referido, interpretando el único documento que existe en Simancas relativo á aquella adquisición. La mandó comprar Carlos V—*mandó tomarla su majestad*, es la expresión que se emplea en la relación y cuenta que se hace de este juego de paños en el documento á que nos referimos—á unos mercaderes flamencos llamados Thierri ó Dirik de Mulenaer y Gaspar Van Utrecht, y costó en junto siete mil doscientos sesenta y cuatro escudos.

¿Para quién fué fabricada? Por nuestra parte lo ignoramos, y esperábamos impacientes que el erudito anticuario belga M. Pinchart nos esclareciese este punto de tanto interés en la reciente obra *Historia de la tapicería,* que publicaba en estos últimos años en colaboración con los dos eminentes críticos Münz y Guiffrey, pero su muerte defraudó nuestras esperanzas.

¿En qué fábrica fué tejida? Como producto de las fábricas de Bruselas la señalan todos los inventarios de la Real Casa desde que en ellos se hace mención de tan soberbia tapicería. Y parece esto muy verosímil. La tapicería de alto lizo, extinguida en Arrás desde fines del siglo XV por las draconianas proscripciones de Luis XI, muy decadente también en Lille y Valenciennes, se hallaba en todo su auge en la capital de Brabante cuando apenas era nacido Carlos V; de manera que pudo este muy bien en su mocedad haber contemplado y aplaudido obras del pintor, para nosotros anónimo, que ejecutó las ocho composiciones apocalípticas que, trasladadas á sendos paños tejidos con lana, seda y oro, había de adquirir andando el tiempo de los tapiceros Mulenaer y Van Utrecht. No era en verdad solo en Bruselas donde se labraban bellas tapicerías en la primera mitad del siglo XVI: en Tournai, en Audenarde y acaso también en Enghien, había á la sazón fábricas muy capaces de producir obras de igual importancia; pero parece razonable que en paridad de circunstancias la tradición decida y que demos á las fábricas de Bruselas la obra que los inventarios de la Corona les han atribuído constantemente.

¿Quién fué el artista eximio que dibujó los cartones para tejerla? Tampoco ha sido posible averiguarlo hasta ahora; pero no hay persona medianamente versada en el conocimiento de las diferentes escuelas antiguas y modernas, que titubee un solo instante en calificar de obra flamenca del siglo XVI esta soberbia tapicería. Si críticos tan justamente acreditados como M. Alph. Wauters y M. Alfred Michiels han atribuído tales cartones á Rogier Vander Weyden el viejo, célebre pintor á quien se enorgullece de haber dado cuna la ciudad de Tournai, aunque la escuela brujense retenga la gloria de haberle hecho famoso, semejante error solo debe achacarse á que no han podido juzgar por sí mismos de los caracteres artísticos de estas ocho hermosas páginas de pintura cristiana, y se han dejado conducir por un guía poco seguro. El gran maestro

Rogel—que este nombre se le daba en Castilla en tiempo del rey D. Juan II—es anterior en medio siglo por lo menos al autor de nuestra tapicería. Combínanse en la composición y dibujo de ésta las tradiciones de la famosa escuela de Brujas con las reminiscencias de los maestros italianos llamados en Italia *quattrocentisti*, y aun de la grande escuela romana que creaba el inmortal genio de Urbino; y tan ajenos á la escuela flamenca primitiva son muchos de sus grupos y de sus accidentes, que para declararlos de legítima casta transalpina solo echa de menos en ellos el observador experto los tipos y la gracia meridional. Germana á no dudarlo es la raza de la cual sacó sus modelos el sabio y experimentado artista; germano es el acento que revelan las actitudes de sus personajes en general; germana la paciente minuciosidad con que están acusados todos los accesorios y hasta los más secundarios objetos; y salta á la vista el recuerdo de los Van Eyck y de los Vander Weyden, á pesar de haberse reservado la mejor parte al idealismo italiano, en estas concepciones del inspirado artista neerlandés. La lucha del Renacimiento con la Edad Media que se venía acentuando en los Países Bajos desde fines del siglo XV y mientras duró la manera brujense, fiel mal de su grado al naturalismo septentrional, aunque tan impregnada de elevación y de poesía católica, no puede ser aquí más evidente.

En el detenido estudio que consagramos á nuestra tapicería en el trabajo que dejamos mencionado, hicimos un prolijo análisis de las cualidades artísticas de esta obra, para deducir de su comparación con las que nos ofrecen las producciones de Juan de Mabeuge ó Gossaert y de Quinten Metsys, á quienes respectivamente la han atribuído otros autorizados críticos extranjeros consultados entonces, si podría alguno de estos dos ser el autor de nuestro *Apocalipsi*. Y la conclusión que sacamos de nuestro estudio fué que ninguno de los dos pudo ejecutarlo, porque el anónimo autor de ella compendia de una manera admirable é insólita todas las relevantes dotes de las escuelas brujense antigua, toscana del siglo XV, flamenca de transición, y aun alemana, aplicadas al arte cristiano concebido de una manera elevada, sin caer en ninguno de los defectos de dichas escuelas. Reune en verdad nuestro desconocido maestro, con los elegantes y majestuosos plegados de los Van Eyck, Memling y Metsys, el bello dibujo del Lippi y del Mantegna, la elevación y grandiosidad de Alberto Durero, los variados paisajes de Henri de Bles y Patinir, y las escenografías arquitectónicas de Gossaert y Van Orley, de manera que resulta más apreciable que cuantos pintores de escuelas germánicas conocemos de aquel tiempo, porque en ninguno de estos dejan de advertirse sensibles deficiencias.

Para ilustrar convenientemente estos tapices, deberíamos, como lo hicimos en nuestra citada monografía, exponer primero los asun-

tos, entrar luego en la declaración é interpretación de su significado según los más autorizados escritores sagrados, y hacer por último su descripción artística; mas no siendo posible abarcar tanta materia en la presente publicación, hemos de limitarnos á una brevísima exposición de cada argumento, acompañada de una ligera descripción.

El paño primero que tenemos ahora á la vista, requiere una sumaria noticia preliminar.—Hallábase el evangelista San Juan en la isla de Patmos, desterrado por Domiciano, después de haber sufrido el martirio de ser sumergido en la caldera de aceite hirviendo, y un día consagrado á la devoción pública, fué arrebatado en espíritu y oyó una voz grande, como de trompeta, que le mandó escribir lo que veía. Vió siete candeleros de oro, y en medio de ellos á uno parecido al Hijo del hombre, que tenía ceñido el pecho con una faja de oro: su cabeza y sus cabellos eran blancos como la nieve; tenía en la mano derecha siete estrellas, y de su boca salía una espada de dos filos. Cayó San Juan á sus pies como muerto, pero el que parecía Jesucristo puso sobre él la diestra, diciéndole: «No temas; yo soy el principio y el fin, estoy vivo aunque fuí muerto, y tengo las llaves de la muerte y del infierno.» Mandóle que escribiese las cosas que eran y las que habían de ser, le explicó lo que significaban las siete estrellas de su mano y los siete candeleros, y le dictó lo que había de escribir al angel ó sea al obispo de cada iglesia.—Vió luego las cosas que habían de suceder en adelante: contempló un solio en el cielo con un personaje sentado en él, el cual era parecido á una piedra de jaspe y sardio, y en torno un arco íris, y alrededor veinticuatro ancianos en sendas sillas, con ropas blancas y coronas de oro en sus cabezas. Del trono salían relámpagos y truenos y delante de él ardían siete lámparas, que eran los siete espíritus de Dios; y enfrente del solio había un mar transparente de vidrio, y alrededor del trono cuatro animales llenos de ojos, el primero como león, el segundo como becerro, el tercero con cara de hombre y el cuarto semejante á un águila volando. Estos animales, sin reposar de día ni de noche, tributaban honor y gloria y bendiciones al que ocupaba el trono; también los veinticuatro ancianos le tributaban obsequio y alabanzas deponiendo ante él sus coronas.—Vió después San Juan en la mano derecha del que estaba sentado en el solio, un libro escrito por dentro y por fuera, con siete sellos, y al propio tiempo un angel fuerte y poderoso que pregonaba á grandes voces: ¿Quién es el digno de abrir el libro y de levantar sus sellos? Y ninguno podía abrirlo, ni aun mirarlo. El evangelista se deshacía en lágrimas, y díjole uno de los ancianos: No llores, mira cómo el león de Judá ha ganado ya la victoria; y vió entonces San Juan que en medio del solio estaba un cordero como inmolado, que tenía siete cuernos y siete ojos, el cual recibió el libro del que estaba sentado en el solio.

Abarca esta narración desde el versículo 9.° del cap. I del *Apocalipsi* hasta el 7.° del cap. V, y el artista flamenco la tradujo á su primer cartón de esta manera. Á la izquierda del espectador, el angel que emitía la voz grande como de trompeta, manda á San Juan que escriba lo que ve y lo remita á las siete iglesias del

Asia, que son la de Efeso, la de Esmirna, la de Pérgamo, la de Thyatira, la de Sárdica, la de Filadelfia y la de Laodicea: San Juan levanta la cabeza ofuscado con la visión celestial que se le aparece, y tiene sobre la rodilla el libro en que va á escribir. En la parte superior se ve al mismo evangelista, arrebatado en espíritu, caer de frente ante la sagrada persona que se le muestra en medio de los siete candeleros de oro, coronado de rayos, con el cabello blanco como la nieve, las siete estrellas en la mano derecha y la espada de dos filos saliendo de su boca.—Las siete iglesias están figuradas como otras tantas edículas ó capillas, todas de diferente y caprichosa estructura, delante de cada una de las cuales aparece arrodillado en postura devota y reverente un angel con las alas abiertas, que representa á su respectivo obispo.

La primera y más grande de estas iglesias divide en dos mitades el campo del cuadro, y en el compartimento de la derecha se manifiesta la sorprendente visión que, después de las advertencias hechas á las siete iglesias, tuvo el evangelista. San Juan está aqui de rodillas delante del angel fuerte que volando á su presencia pregunta á grandes voces quién será capaz de abrir el libro de los siete sellos; y en lo alto se manifiesta, de la manera que hemos dicho al hacer la exposición del asunto, la majestuosa figura de Dios Juez, ostentando su manto pontifical, con el cetro de su omnipotencia en la siniestra mano y la derecha descansando amorosamente en el Cordero, el cual, levantado sobre los pies, pone ambas manos en el libro de los siete sellos colocado sobre las rodillas del Padre. Penden sobre la cabeza de este las siete lámparas que representan los espíritus de Dios ó los ángeles ejecutores de sus decretos. Por último, en el ángulo superior de la derecha del cuadro hay un cartel en blanco—destinado sin duda á contener la leyenda que había de servir de título ó de epígrafe á la serie de los ocho tapices—sobre el cual asoman dos ángeles mancebos, cobijados por la copa de un roble.

El arte cristiano que no se había aún despojado de su simbolismo en el norte de Europa á fines del siglo XV y principios del XVI, sin embargo de haberse hecho ya en cierta medida naturalista, prestó recursos al autor de este cartón para ennoblecer con formas bellas y graciosas todos los seres que intervienen en su composición, y así, sin sacrificar á la verosimilitud la ordenación que debía permanecer acomodada á la antigua tradición iconográfica, pudo dar á sus ángeles todo el encanto de la línea moderna.—En las actitudes de estos, y en los paños príncipalmente, derramó tesoros de sentimiento y de exquisito gusto.

Contorna este precioso tapiz una ancha orla, formada de frutas, flores, hierbas y frondosos vástagos, graciosamente agrupados y poblados de pájaros y de otros animalillos de muy variadas especies, cuyas posturas revelan un estudio muy asiduo de todos los ramos del dibujo natural. La parte superior de esta cenefa es toda de guirnaldas, pendientes de sendas argollas, y en su centro un bien cortado tarjetón contiene la inscripción siguiente, incompleta por lo gastado de sus renglones:

Mittit Joannes Asiæ previsa fidelis
presulibus septem quos monet atque docet;
incipiens monstrat..... quondam ecclesia crevit
qu...que vi....f...e...menda manet.

En la orilla exterior de la cenefa lleva el monograma $\frac{P}{W}$, marca probable del tapicero Guillermo Pannemaker.

ARMADURA DE PARADA DE FELIPE II

DE LA REAL ARMERÍA DE MADRID

ESTA armadura, que perteneció al rey D. Felipe II siendo príncipe heredero, es una de las más importantes que ejecutaron los armeros alemanes del siglo XVI, y seguramente la obra maestra del célebre Desiderio Colman de Augsburgo. Así debió estimarla él mismo, observa el erudito anticuario que nos comunica esta noticia (1), cuando, menos modesto que sus antepasados, los cuales marcaban sus piezas solo con el punzón tradicional de los Colman, que era el yelmo de justa al lado de la piña de Augsburgo, firma la borgoñota de este arnés en la siguiente forma: DESIDERIO · COLMAN · IN · AVGVSTA · 1550.—Es de advertir que en otra parte de esta misma pieza pone la fecha de 1549, y en la rodela que á este arnés corresponde, la de 1552: lo cual quiere decir que no empleó menos de tres años en concluir su obra.

Compónese ésta de borgoñota con yugulares, gola, peto y espaldar, articulados con launas horizontales, guardabrazos, brazales completos con sus codales, escarcela, bragueta, quijotes y grebas con sus rodilleras: todo pavonado de negro, á excepción de la borgoñota que muestra el color natural del hierro, y damasquinado de oro con repujados que revelan singular maestría y buen gusto: lleva la borgoñota en sus dos lados de derecha é izquierda medallones circulares de batallas, y está toda cuajada de adornos en que se ven cartelas, genios, figuras mitológicas, aves, mascarones, etc.—La gola, de cuatro launas ú hojas, está toda damasquinada formando grecas, y realzada con botoncillos de conchas y con un medallón central en la launa inferior que se junta con el peto.—Este se compone de siete launas: la superior lleva figurado de relieve el collar

(1) El Sr. Conde de Valencia de Don Juan.

del toisón, y el vellocino pendiente está en la launa que sigue debajo. En las otras seis restantes que forman la convexidad del peto, los adornos relevados de las listas verticales desde la gola al cinto y desde las escotaduras de las axilas hasta abajo, son, ya de quimeras, ya de mascarones con graciosas cartelas; y de la misma manera es el ornato de las tres fajas ó listas, central y laterales, del espaldar. Las listas verticales de la escarcela, de los brazales y guardabrazos, de las musleras y de las grebas, forman un largueado con adornos del mismo orden. La bragueta está también damasquinada de oro, y lleva en el centro su faja de adornos de relieve.—En los codales hay, como en la borgoñota, figuras enteras de relieve, elegantes y bien movidas, que acreditan á Desiderio Colman de buen escultor, ducho en el conocimiento de los bellos modelos antiguos. Aquí vemos, en los vuelos del codal que protegen la sangría del brazo, á dos guerreros romanos en pie, y en medio de ellos una especie de sirena, hermosa mujer de medio cuerpo arriba y por la parte inferior convertida en cartela, con un mascarón de gran carácter en el centro: así el artífice alemán entró de lleno en el espíritu del renacimiento italiano. En el codo propiamente dicho, hay una cabeza de león muy prominente y magistralmente sentida. También las rodilleras ostentan iguales cabezas en elegantes cartelas repujadas y damasquinadas.—Los afollados que salen por debajo de la escarcela, y los zapatos, son de terciopelo morado con acuchillados de raso blanco. La lechuguilla y los puños son de fino lienzo blanco. Estos accesorios no constituyen parte del arnés, pero están en carácter: lo mismo que el pomposo plumero de la borgoñota.

Cuando Colman entregó esta soberbia armadura á Felipe II, el príncipe heredero de los vastos dominios de Carlos V contaba 25 años de edad. Viajaba á la sazón por Alemania y por los Estados de Flándes, tomando parte en las suntuosas fiestas con que le obsequiaban; y poco después, al contraer matrimonio con la reina María de Inglaterra, hizo grande alarde de lujo en las armas con que se presentó en aquella corte. Allí quizás lució el arnés de parada que labró para él el armero de Augsburgo.

ARMADURA ECUESTRE DE JUSTA Y GUERRA

DE FELIPE II

REAL ARMERÍA DE MADRID

La siguiente curiosa noticia (1) nos da hecha la ilustración de esta fototipia. «La armadura ecuestre representada en esta lámina perteneció al rey D. Felipe II siendo príncipe, y forma parte de la panoplia ó arnés de todas armas más completo que se conserva en la Armería Real. Es obra alemana del armero Pedro Wolff de Landshut, en Baviera, cuyo punzón lleva estampado en los diferentes petos que á ella corresponden. Llámase arnés *de todas armas* porque comprende las piezas de guerra á campo abierto y las de justa y torneo, llamadas estas asimismo de *dobladura* ó *encambronado*, ajustando con gran precisión sobre las de guerra, particularmente en el costado izquierdo.

» Esta figura va armada de guerra y torneo, con dobladura en el almete por la sobrecalva, y con sobrebarbote, bufeta en el hombro izquierdo y un gran sobrecodal en el brazo del mismo lado, que es el más expuesto al golpe de lanza del adversario. Su actitud responde al momento de enristrar la lanza dejándola caer sobre la oreja izquierda del caballo y dirigiéndola á buscar *encuentro* en el almete del contrario.

» La ornamentación general uniforme de este arnés se conserva en excelente estado.— Sobre el fondo de bruñido acero, corren anchas fajas grabadas al agua fuerte, formándose dentro de ellas ondas doradas sobre fondo punteado y ennegrecido.

(1) La debemos á la galantería del Sr. Conde de Valencia de D. Juan.

» Debió ser una de las más ricas armaduras entre las que llevó el joven príncipe D. Felipe en su fastuosa visita á la corte de Inglaterra para desposarse con la reina María, y lo atestigua el hecho curioso de ostentar en el escudete de cada frontal del caballo las armas reales de España y «sobre el todo» las de Inglaterra.

» No es de menor interés y riqueza la magnífica barda de hierro que cubre y defiende al caballo, obra asimismo de un armero alemán. Compónese de ancha grupera con su guardamaslo, flanqueras, pretal, cuello, silla, riendas, capizana y testera, rematando esta en retorcidos cuernos de carnero: todo ello de bruñido acero grabado y dorado á bandas y follaje.

» Procede, según datos hallados en el archivo de Simancas, del príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II. »

ESPADAS HISTÓRICAS

DE LA ARMERÍA REAL

La primera, á mano derecha, perteneció al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, primer Duque de Terranova, no como espada de ceremonia, según entendió el ilustrado autor del catálogo de la Real Armería del año 1849, sino como espada de combatir armado, empleada generalmente cuando se entraba en lid á caballo después de rota la lanza y perdido el estoque de arzón ó la maza. El catálogo citado la describe de esta manera: « Arriaz dorado con adorno cincelado. En un lado de su pomo, que » es también dorado, se ve un combate de guerreros y la leyenda » GONSALVI AGIDARI VICTORIA DE GALLIS AD CANNAS, las victorias de » Gonzalo de Córdoba se extienden desde Francia á Italia; en el » otro dice: GONSALVUS AGIDARIUS. TUR. GALL. (turcorum, gallorum) » DEI R. Q. C. D. (regisque causa debellator) DICTATOR III. PARTA (*sic* » por FACTA) ITALIÆ PACE, JANUM CLAUSIT, Gonzalo de Córdoba, tercer » dictador, etc., hecha la paz en Italia, cerró el templo de Jano. En » medio se ve el escudo de Gonzalo con un águila naciente coronada » y por tenantes á Hércules y á Jano, todo en bajo relieve y sobre- » dorado. En el puño están bordadas sobre seda carmesí las armas » de España. La hoja es toledana; y tanto por haber sido acortada » por la parte del recazo, con lo cual se destruyeron y desaparecie- » ron varias letras grabadas, como por lo gastadas que están las » que quedan, no puede decirse con exactitud el contenido de toda » la inscripción que en ella se ve. El largo de la hoja es de 2 pies, » 11 pulgadas, 3 líneas.—Esta arma parece más bien por su riqueza » una espada de ceremonia que de batalla.—Es notable además por » su forma, la cual basta por sí sola á manifestar la época de su » construcción, aun cuando la inscripción del pomo no probase » auténticamente haber pertenecido al vencedor de Carlos VIII y » de los moros. De conjeturar es que fuese regalo de los reyes Ca- » tólicos al GRAN CAPITÁN, después que este guerrero ilustre paci-

» ficó la Italia, pues tiene mucha analogía con la espada de Isabel I. » La presente espada es célebre, no solo por su origen, sino porque » está considerada como *estoque real*, y sirve para la jura del prín- » cipe de Asturias ó de la princesa heredera del trono: juramento » que prestan sobre ella á cada nuevo reinado todos los dignatarios » y grandes del reino. El honor de tener el estoque real durante la » ceremonia de que acabamos de hablar, es hereditario en los con- » des de Oropesa, cuyo título poseen actualmente los duques de » Frías. Sirve igualmente este estoque cuando el rey ó reina arma » por sí á algún caballero; entonces se saca en su correspondiente » vaina de terciopelo en una bandeja de plata labrada, y colocada » sobre un paño de tisú de plata.»

Fuerza es prescindir de algunos errores cometidos por el autor en la lectura de las inscripciones del pomo, y de su traducción excesivamente libre, para fijarnos en lo más esencial, que es el uso atribuído á esta arma. Parecióle más espada de ceremonia que de batalla, coincidiendo con la opinión de M. Jubinal (1), y nosotros, siguiendo á nuestro autorizado guía en esta materia (2), la hemos calificado de arma de combate, y la razón fundamental de esta opinión salta á la vista en cuanto se examina el objeto. «Precisamente » *la sencillez de su guarnición de hierro cincelado y dorado* (dice la » nota que nos sirve de guía), *á más de su forma*, denotan que no es » una espada de ceremonia.» «... El catálogo impreso de la Arme- » ría le atribuye una riqueza que no tiene.»

El valor de esta pieza, en efecto, está, no en la riqueza de la materia, sino en el gusto artístico de su ornato. El combate figurado de relieve en el pomo, es de una bellísima composición: la victoria conseguida por Gonzalo de Córdoba en la Apulia está representada con grande inteligencia y brío dentro de los cánones de la escultura del Renacimiento, que obligaban á vestir á los guerreros á *la heroica*, esto es, con traje romano, y los grutescos de que está cubierto el arriaz son también de gusto muy depurado.

La espada que vemos á mano izquierda perteneció al Emperador Carlos V. El catálogo del Sr. Martínez del Romero, bajo el número 1.716, la atribuye á Felipe *el Hermoso*, que murió en 1506, y al espadero Martínez Menchaca, que alcanzó el siglo XVII; su error es, pues, manifiesto. La forma de su hoja y de su guarnición corresponde á la mitad del siglo XVI, y su construcción es italiana, acaso de Milán ó de Brescia, pues las marcas que lleva en el recazo son conocidas en hojas de dichas procedencias que conservan varios museos de Europa, sin que hasta el día haya sido posible dar con el nombre del espadero.

---

(1) Véase en la obra francesa *La Armería Real de Madrid*, publicada en París con dibujos del pintor italiano Gaspar Sensi, la descripción que hace de esta espada en el tomo I refiriéndose á la lámina 5.ª

(2) El Sr. Conde de Valencia de Don Juan, á quien todos los aficionados á armas reconocen como autoridad decisiva.

La guarnición, que es de lazo de tres puentes, dos á la hoja y una de la cruz al pomo, y dos pitones al recazo, está delicadamente damasquinada de oro y plata á fajas menudas alternadas, ó más bien filetes, y lleva en el pomo una corona de hojas de acanto que le divide en dos semiesferas y un florón de lo mismo en el extremo alto de su eje vertical. En el recazo ostenta un enlazado de garbosos tallos de gusto árabe, también damasquinados.

Toda esta ornamentación coincide con la de una rica é importante armadura del Emperador, existente en la Real Armería, que se publicará en la presente obra, y á ella debe pertenecer la espada que acabamos de describir.

La espada tercera que está en medio de las otras dos y ocupa el centro de nuestra lámina fototípica, viene atribuída al rey Felipe II, y corresponde su fabricación á la segunda mitad del siglo XVI. El catálogo impreso de 1849 la describe bajo el núm. 1.773, y la denomina *espada particular de Felipe II.* M. Jubinal (1) supone que perteneció á Carlos V. «Nada hay (dice Martínez del Romero) de más magnífico que la presente espada. La ornamentación de su puño, pomo, gavilanes y guarda, que tiene adornos nielados de plata, es en efecto hermosa: toda está llena de diversas figuras cinceladas. En un lado de la hoja, que es alemana, y entre varios adornos de oro damasquinado, dice: PRO FIDE ET PATRIA, PRO CHRISTO ET PATRIA. INTER ARMA SILENT LEGES. SOLI DEO GLORIA. En el otro lado dice: PUGNA PRO PATRIA, PRO ARIS ET FOCIS; NEC TEMERE, NEC TIMIDE, FIDE SED CUI VIDE. Tiene de largo una vara, 4 pulgadas y 9 líneas; pesa 3 libras y 4 onzas.»

Ni Martínez del Romero, ni Sensi, ni Jubinal advirtieron que la hoja que tenía la espada era debida á una restauración mal meditada, y que la suya auténtica, ni era alemana ni tenía leyenda alguna. La verdadera restauración, ó más bien la restitución de la antigua hoja á su empuñadura, es debida al actual reorganizador y ordenador de la Real Armería, cuyo nombre nos vemos precisados á citar tan á menudo, aun á riesgo de ofender su modestia, para que no se diga que nos vestimos de galas ajenas. Él tuvo la suerte de devolver á la espada de Felipe II su hoja perdida, y á un afamado espadero español la paternidad de una obra que se creía extranjera.

Lleva pues ahora la espada que nos ocupa la hoja toledana que le pertenece, ancha, de campo llano y de filos biselados, con tres canales caladas en su primer tercio. En la canal del centro tiene grabado por ambas caras el nombre de MARTINUS, además del punzón propio de Juan Martínez de Menchaca, uno de los más famosos armeros de la imperial ciudad.

La guarnición, toda de hierro cincelado y pavonado de negro, es de las llamadas de lazo de cuatro puentes, con una de la cruz al

---

(1) Obra citada, tomo I, láminas 35 y 36. V. el texto correspondiente en el propio tomo.

pomo. Los adornos son de relieve con incrustaciones de plata, y de bastante buen gusto, aunque acusando la decadencia del arte en la combinación de los motivos, y en el dibujo de las figuras quiméricas que remedan sirenas y que fingen medallones ovalados con camafeos. Las figurillas relevadas en estos son defectuosas en las proporciones: seguramente M. Jubinal, que afirmaba ser esta obra de alguno de los grandes maestros del siglo XVI, se alucinó contemplando el dibujo de Sensi, y no el objeto original. El dibujante italiano, hombre muy perito en su arte, corrigió defectos que la fotografía nos revela ahora.

YELMO CON BARBOTE BLASONADO

DEL EMPERADOR CARLOS V

REAL ARMERIA DE MADRID

Debemos al Sr. Conde de Valencia de Don Juan la siguiente noticia sobre la interesante pieza de armadura que aquí publicamos, y al estamparla en nuestras ilustraciones, le damos las gracias porque ha asumido bondadosamente nuestra tarea, descargándonos de ella casi por completo.

« Por vez primera dase á conocer en su bello y original conjunto uno de los arneses de cabeza más notables de la colección sin par del vencedor de Túnez.

» El último catálogo de la Real Armería (1), bajo el núm. 378, presenta y describe esta borgoñota con un barbote distinto del que realmente le corresponde y hoy tiene, y cuya forma y ornamentación en nada se adaptaba á la pieza principal.

» Claramente podía verse que no era suyo, y más aún comparándolo con el dibujo del precioso Inventario ilustrado de las armas de Carlos V, que el autor del referido catálogo tenía á su disposición, y donde aparece con el suyo propio.

» Este último, en verdad, no se hallaba en la Armería Real. Por fortuna, en el año 1884 resultó puesto á la venta en Londres, formando parte de la célebre colección Fontaine, de objetos de arte antiguo, y S. M. el rey D. Alfonso XII, que no reparó en sacrificios pecuniarios para restaurar tan importaute museo de armas, antes y después del desastroso incendio ocurrido en el mismo, logró rescatarlo por una suma de consideración.

» Ambas piezas, esto es, almete ó yelmo y barbote, carecen de marca que señale su procedencia. El carácter de sus adornos rele-

( ) El de Martínez del Romero, de 1849.

7.° *Elymas castigado con la ceguera;* 8.° *El sacrificio en Lystra;* 9.° *La prisión de San Pablo;* y 10.° *San Pablo en el Areópago.*—En el inventario de León X, publicado por Münz (1), los diez paños ó tapices no guardan orden cronológico: así, por ejemplo, la predicación de San Pablo ó sea el castigo de Elymas, figura con el núm. 3.° antes de la lapidación de San Estéban, que lleva el núm. 4.°; la muerte de Ananías, que ocurrió antes del martirio de San Esteban, de la conversión de Saulo y de la ceguera de Elymas, y antes por consiguiente que el sacrificio en Lystra y la prisión de San Pablo, viene la última con el núm. 10. Y así otros varios; si bien hay que reconocer que dicho inventario está hecho muy á la ligera y con chocantes incorrecciones. En él, verbigracia, por *Ananías* se escribe *Ariana*: de tal manera la mitología pagana tenía preocupados los ánimos en la corte de León X y sus servidores.

Créese que estos tapices fueron fabricados en Bruselas, ciudad la más floreciente en esta industria en el siglo XVI, á despecho de las pretensiones que tenian las fábricas de Enghien, Tournay, Lila y Anderarde; y se asegura que quien dirigió la fabricación fué Peter Van Aelst (2). Los antiguos talleres de alto-lizo de Italia se hallaban en completa postración, y esto, unido á las relaciones íntimas que mantenían flamencos é italianos por la enseñanza artística que aquellos recibían de éstos, determinó al mencionado Pontífice á valerse de altoliceros brabanzones para la difícil obra de reproducir en tejidos con hebras de lana, seda y oro, las maravillosas figuras de Rafael, pero confiando al mismo tiempo á dos flamencos, aventajados discípulos de éste, Bernardo Van-Orley y Miguel Coxcyen, el encargo de inspeccionar los trabajos de aquellos, sin duda para que las delicadísimas concepciones del genio de Urbino no salieran de sus manos malparadas y con acento y expresión septentrional.

Llegó á Roma el ejemplar tejido para León X en Bruselas en los últimos meses del año 1519 (3), y el día en que el Pontífice vió los diez soberbios paños decorando las paredes de la Capilla Sixtina, fué para él de extraordinario júbilo. Los cartones originales le fueron también devueltos. La historia de estos inapreciables modelos, que hoy posee Inglaterra y que se encuentran reunidos, á excepción de dos que se extraviaron, en Kensington Museum, es harto conocida por las disertaciones que acerca de ellos publicaron Passavant (4) y Waagen (5). En cuanto á los tapices, las vicisitudes que corrieron merecen mencionarse.

A la muerte de León X, en Diciembre de 1521, el Colegio de Cardenales empeñó siete de ellos á Bartolomé Belsser y compañía por la cantidad de 5.000 ducados. Entre estos siete paños figuraba el de *La pesca milagrosa*, que los italianos llaman *la navicella*. En 1527, cuando el *Saco de Roma*, la soldadesca capitaneada por Jorge de Frondsberg hizo presa en ellos, y el tapiz del *castigo de Elymas* fué

---

(1) HISTOIRE DE LA TAPISSERIE: *tapisseries italiennes:* texto, p. 19.
(2) V. á Münz en la obra arriba citada, p. 20.
(3) Lo prueba Münz en el precitado trabajo, contra la opinión de Passavant, p. 20.
(4) *Raphael*, t. II, págs. 204—211.
(5) *Treasures of art in great Britain*, II, *p.* 369 y siguientes.

cortado en pedazos para venderle más fácilmente. Por fortuna quedaron siete paños en sus respectivos clavos. De los tres que aquellos foragidos se llevaron, solo dos recuperó íntegros el Vaticano después de restablecidas las paces entre la Santa Sede y el Imperio; del tercero, que era el de *Elymas*, solo recibió un fragmento que no llega á la mitad de la composición.

La Revolución francesa fué también adversa á la magnífica tapicería de la *Escuela vieja*. Después de la entrada del ejército de la República en Roma, en los primeros meses del año 1798, los *Hechos de los apóstoles* y los *Pasajes de la vida de Cristo*, fueron vendidos en pública subasta juntamente con los muebles del palacio de Su Santidad, y los remató en la cantidad de 1.250 francos *(piastras)* cada paño una compañía de mercaderes franceses. Estos los llevaron á Génova, de donde fueron trasladados á París por orden del comisario Faypoult, y la serie completa quedó depositada en el Louvre, dispuesto aquel gobierno á incorporarla á las demás colecciones nacionales; pero no pudiendo este proyecto realizarse por la penuria de la Hacienda de la República, fueron devueltos religiosamente á sus dueños, á quienes representaban á la sazón los ciudadanos Coen y Rouvel. En 1803 los rescató Pío VII y volvieron á ocupar en el Vaticano su antiguo puesto.

No se vió jamás obra de tapicería que alcanzase mayor boga: desde el siglo XVI en que fué ejecutada, empezaron á hacerse de ella numerosas repeticiones. Las hay parciales, es decir, de algunos de sus paños solamente, en la misma Roma, en Milán, en Loreto y en Viena. Francia posee tres ejemplares, ejecutados uno en Gobelins, en tiempo de Luis XIV, otro en Beauvais, y el tercero en Mortlake. El rey Francisco I poseía un juego, cuyo paradero se ignora: sirvió de modelo en tiempo de María de Médicis, Regente de Francia (en 1617), para sacar otra reproducción que dicha señora envió á su padre Fernando, Gran-Duque de Toscana. El cardenal Mazarino, por su parte, poseía otro que había adquirido de un judío portugués llamado Lopez (1). En 1875 figuró en París, en el Palacio de la Industria, una colección ejecutada en el siglo XVII por el tapicero de Bruselas Juan Raës.—En España había cuatro ejemplares: uno en Palacio, que es el que reproducimos; otro en el convento de religiosas de la Encarnación; otro en el palacio del Duque de Villahermosa; y el cuarto existió en el palacio del Duque de Berwick y Alba hasta que este prócer se lo vendió en 1823 al cónsul inglés Mr. Tupper, de cuyos herederos lo compró el rey de Prusia en 1844 para su palacio de Monbijou, de donde pasó al museo nuevo de Berlin. Un escritor francés (2) nos da la noticia de que un grande de España, á fines del siglo XVII, poseía una rica colección de tapices de la *Historia ó Hechos de los apóstoles*, dibujados por Rafael, de seda realzada con oro, que medía 685 anas en cuadro, y que sin embargo de valer 42.000 escudos, se cedió por 35.000.—Otro buen ejemplar hay en Alemania: pertenece al Museo de Dresde.—En Inglaterra, finalmente, hay algunas colecciones, procedentes al pare-

(1) V. á Laborde, *Ren. des arts.*, t. I, adiciones, págs. 967 y 986.
(2) Hippeau. *Avénement des Bourbons au trone d'Espagne*, t. I,, p. 120.

cer de la manufactura de Mortlake, en Broughton Hall, en Burleigh-House, en Chatsworth y en Abbey Ford.

El bello ejemplar de Palacio que damos á conocer á nuestros lectores, consta sólo de nueve paños: falta en él *La Prisión de San Pablo.*

El paño de *La Pesca milagrosa* está compuesto con una sencillez admirable. Dice el Sagrado texto (1): «Se apareció Jesús otra vez á los discípulos á la orilla del mar de Tiberiades, y fué de esta manera: hallábanse juntos Simón Pedro y Thomas, llamado Didymo, y Nathanael, el cual era de Caná de Galilea, y los hijos del Zebedeo, y otros dos de sus discípulos. Díceles Simón Pedro: Voy á pescar. Respóndenle ellos: Vamos también nosotros contigo. Fueron, pues, y entraron en la barca, y aquella noche no cogieron nada. Venida la mañana, se apareció Jesús en la ribera; pero los discípulos no conocieron que fuese él. Y Jesús les dijo: Muchachos, ¿teneis algo que comer? Respondiéronle: no. Díceles él: Echad la red á la derecha del barco, y encontrareis. Echáronla, pues; y ya no podían sacarla por la multitud de peces que había. Entonces el discípulo aquel que Jesus amaba, dijo á Pedro: Es el Señor. Simón Pedro apenas oyó: Es el Señor, vistióse la túnica (pues estaba desnudo) y se echó al mar. Los demás discípulos vinieron en la barca, tirando la red llena de peces, pues no estaban lejos de tierra, sino como unos doscientos codos.»

Aquí tenemos la narración de San Juan visiblemente alterada: no dice el evangelista que Jesús entrase en la barca, sino que Simón Pedro se arrojó al agua, impaciente de llegar á donde estaba el amado maestro, que era en la orilla. Y sin embargo no puede decirse que semejante alteración sea sustancial. El estilo breve y conciso del original no se opone á que Jesús hubiese entrado en la barca después de reconocido por los dos Apóstoles y por los demás discípulos; y suponiéndolo así, la composición de Rafael resultó mucho más bella que si hubiera escogido el momento en que Simón Pedro, metido en el mar, iba al encuentro de Jesús. San Pedro arrodillado en la barca delante del Salvador, es indudablemente una figura más noble y más expresiva que San Pedro dentro del agua, abriéndose paso por entre las ondas, como un perro que nada hacia la orilla con los ojos clavados en el dueño.

Habrá quizás también quien acuse á Rafael de haber falseado el texto de San Juan en cuanto al número de los personajes que intervienen en la composición, dado que, según aquél, lo menos siete discípulos se reunieron en la barca, y en el tapiz que examinamos son solamente cinco, y repartidos en dos barcas. Pero con observar que el momento elegido por el pintor es posterior al mencionado en el capítulo del evangelista, queda contestado el argumento. Aquí el Señor no habla ya con sus discípulos desde la ribera, sino que ha entrado en la barca para estar con ellos y bendecir la ardiente fe de los que han de ser propagadores de su doctrina y cimiento de su Iglesia. El milagro de la prodigiosa pesca continúa: la barca de Simón Pedro rebosa ya en peces de todo gé-

(1) Evang. de San Juan, XXI.

nero: la de los otros pescadores va á llenarse también, porque bien se advierte en el esfuerzo que hacen para sacar la red del agua, que viene repleta.

¿Hay nada más bello que esta sencillísima composición? Tratándose de una obra de Rafael, excusado es hablar de las relevantes cualidades que en ella resplandecen. Bella agrupación, noble y elegante dibujo, expresión adecuada, vida y movimiento, todo lo posee en eminente grado. Y para que el cuadro sea completo, el lago de Genezareth que le sirve de fondo ofrece á la vista el más hermoso y variado panorama que pueda contemplarse. En el primer término lo amenizan plantas, mariscos, grullas, pintados con propiedad y prolijidad dignas de los maestros florentinos y flamencos; en el último, formando risueño horizonte, descuellan grandiosas construcciones que se destacan entre collados cubiertos de vegetación, ora sobre el azul de un cielo sereno, ora sobre el blanco luminoso de lejanas montañas inundadas de luz. Allí están sin duda la orgullosa Teberiades, que se envanece con ser fundación del Tretarca Herodes Antipas; Tarichea; Bethsaida; Capharnaum, la joya de la tribu de Nephtalí, la predilecta de Jesús durante los tres años de su predicación, patria de los queridos discípulos Pedro y Andrés. Vemos aquella ribera llena de gente, y distinguimos con toda claridad los grupos, las actitudes, hasta la condición de las personas: niños como recién salidos del agua, en brazos de sus madres; hombres enfermos asistidos por sus hijos ó sus mujeres; adultos conducidos de varios modos á la orilla del gran lago como para recibir en él la salud perdida..... Y más allá, más gente que baja de la lejana esplanada con dirección á la ribera, y por último una gigantesca torre cuadrada y almenada, residencia acaso del poderoso Tetrarca que oprime á Galilea. Y unos grandes pajarracos en el cielo, para que nada en este precioso fondo carezca de animación.

La orla ó cenefa de este primer paño es, como las de todos los demás de la colección, obra de Francesco Penni, llamado vulgarmente *il Fattore*, discípulo aventajado de Rafael y á quien encomendó éste la ejecución de muchos de sus pensamientos. Compónese de tres anchas tiras de figuras alegóricas tomadas de la mitología greco-romana, encerradas en marcos de guirnaldas y colgantes de flores. Las tiras verticales de los lados llevan las figuras de Júpiter armado de rayos, Juno con su pavo real, Neptuno con su tridente y Pomona con su cornucopia; y la horizontal de la parte inferior del tapiz, nos pone á la vista al parecer tres pasajes de la fábula de Pigmalion. Tenemos á éste en el extremo izquierdo dando los últimos toques á la estátua de mujer que acaba de modelar bajo la protección de la diosa Minerva; le vemos luego corriendo en pos del carro del sol para quitarle á éste una partícula de su fuego, con que animar su estatua; y en el extremo derecho volvemos á encontrarle en el acto de comunicar á la estatua el fuego que ha robado al sol. Con esta alegoría quiso sin duda expresar el Penni el maravilloso poder del arte.—En la tapicería del Vaticano tiene la orla una composición diferente, de que puede enterarse el curioso en la obra de Passavant.

INFANCIA DE RÓMULO Y REMO Y SU AZAROSA JUVENTUD

Tapicería de la fundación de Roma

DE LA CASA REAL

Paño 1.º

El pintor flamenco que hizo los cartones para esta hermosa tapicería, para dar principio á la historia que le mandaron ilustrar, abarcó en un solo cuadro varias escenas de la vida de Rómulo y Remo, á saber: el mandato del tirano Amulio de que los dos hijos dados á luz por Rhea Silvia sean arrojados al Tiber y la madre sea enterrada viva; la sustracción de los dos niños para dejarlos abandonados á la orilla del río; su lactancia por la loba; el momento en que el pastor Fáustulo descubre este singular suceso y entrega los dos gemelos á su mujer Acca Laurencia para que los críe; y por último, la primera juventud de ambos hermanos, dedicados á la caza y al pastoreo, y á la persecución de los malhechores de la comarca. Todo esto le cupo en el primer tapiz, y aun le quedó espacio para representar á Amulio, con uno de sus soldados, descubriendo el paradero de Rómulo y Remo en el campo en medio de sus rebaños. Veamos de qué manera desempeñó su asunto.

Prescindiendo de las que hoy estimamos condiciones naturales de toda composición histórica, cuales son la representación exacta de la localidad en que ocurre el hecho, la imagen fiel de los personajes que en él intervienen, con sus trajes propios y su expresión adecuada; el artista flamenco trazó en un ameno paisaje, frondoso y quebrado, más propio de las orillas del Mosa ó del Rhin que de la campiña romana, un cuadro alegre y halagüeño de la vida campestre, un encantador idilio, una verdadera pastoral cual no las imagi-

naron ni el Bassano, ni Rosa Tívoli, ni nuestro Orrente. A una concepción enérgica y acabada de las costumbres pastoriles y de la índole de los animales, vacas, corderos, etc., supo unir tales dotes de paisista, que no llegaron á sobrepujarle dos siglos después Brueghel ni Walkenburg en el modo de pintar los árboles, caracterizando sus especies, y las orillas peñascosas de los ríos señalando su formación geológica.

Hay que fijarse detenidamente en las escenas representadas en el último término con diminutas figuras (de tal manera es aquí esencial lo que á primera vista pudiera despreciarse como puro capricho accesorio), para sacar completo el hilo de la historia que se pinta. En efecto, allá en lo más alto del fondo, á la derecha, donde se fingen edificios sobre una elevada montaña, aparece á la puerta de una construcción con techumbre á dos vertientes, un personaje rodeado de soldados armados, situado allí con algún fin. Este personaje es el usurpador Amulio, que sale de su palacio á presenciar cómo sus ejecutores, con escolta de soldados, se apoderan de la infeliz Rhea Silvia para inhumarla viva, y cómo arrebatan á sus hijos Rómulo y Remo y se los llevan para arrojarlos al Tiber. El suplicio de ella se ejecuta por un sayón que la tiene asida por la mitad del cuerpo; más acá, dos hombres, próximos á la corriente del río, que atraviesa el cuadro de derecha á izquierda formando pintorescos islotes, corren aceleradamente cargado cada uno con un niño, y recelándose al parecer de la vista del rey por tener ya concebido el humano proyecto de salvar la vida de ambas criaturas. — Sigue luego el extraordinario caso ocurrido con la loba, á quien sorprende el pastor Fáustulo amamantando á los dos gemelos, escena ya más visible porque ocupa el tercer término de la composición. Al lado de Fáustulo vemos una pastora conduciendo sus vacas para abrevarlas en el río, y esta pastora será probablemente Acca Laurencia, la que se encargó de la crianza de los dos niños abandonados. Por último, en la parte principal del tapiz, ocupando los términos primero y segundo, están representados Rómulo y Remo, ya adolescentes, vestidos elegantemente de pastores y con sus aguijadas, presenciando el desfile de sus corderos. Á su lado está el mayoral de la cabaña, y cerca de ellos dos mujeres de noble aspecto, arrodilladas sobre la hierba junto á un tronco de árbol cortado por el pie, una con un gran cesto lleno de fruta, y otra con una gruesa manzana en la mano. Á la izquierda del cuadro está un personaje sentado, que parece ser Amulio, y detrás de él en pie un soldado, armado de una lanza descomunal, el cual está contando dinero, y á quien una campesina, acaso la misma Acca Laurencia, señala con el dedo la presencia de los dos hermanos perseguidos por el rey intruso, ignorante de los intentos depravados de éste. Amulio y los dos gemelos se observan mutuamente, y esta escena prepara la exposición del asunto que ha de desarrollarse en los tapices siguientes.

Para que resultase más animado el cuadro de la vida pastoril trazado en este primer lienzo, hizo intervenir en él el pintor personas y accidentes que contribuyen á darle más naturalidad y movimiento: un pastor rústico y desgarbado que guía el rebaño hacia el

abrevadero; una pastora que ordeña una vaca, otro pastor que descansando de pie sobre su cayado, está mirando con gesto de desconfianza á Amulio y su satélite, y detrás de él una vaca que camina lentamente levantando la cabeza con expresión de placer al sentir el contacto de su choto que se le mete por debajo del vientre. La propiedad con que están pintados los corderos, y el estudio que revela de sus costumbres el modo de agruparlos, son dignos de todo elogio. La perfección con que están hechos los árboles y marcadas sus diferentes especies, revela además en el pintor anónimo á un gran paisista. Al juzgar á primera vista de unas y otras calidades, diríamos que las figuras y los animales son de Jan de Mabuse ó Gossaert, y el paisaje de Patinir.

Lleva este tapiz una primorosa cenefa de frutas, flores y lazos elegantemente dispuestos, y de una conclusión que causa maravilla. En sus cuatro ángulos hay figuras: en la parte alta, á la derecha, Amaltea con el cuerno de la abundancia; á la izquierda, una mujer alada, que por el arco que tiene en la diestra, parece Diana, y por la flor ó fruto que toma en la mano siniestra, pudiera ser, ya Flora, ya Pomona. En los ángulos inferiores están, á la derecha, un mancebo tocando la flauta descansando en el regazo de una elegante dama; y á la izquierda dos mujeres, una de ellas sentada en el suelo con una corona en la mano, y la otra de pie acariciándola. En la orla ó tira de cabecera se lee, dentro de un tarjetón sostenido por dos genios alados, la inscripción siguiente que resume toda la referida historia:

ROMULUS ET REMUS PROJICIUNTUR IN TIBERIM, LUPA NUTRIT, TRADUNTUR LAURENTIÆ, FIUNT PASTORES VENATU PRÆDAQUE INSIGNES.

HISTORIA DE DAVID Y BETHSABÉ

Tapicería de la Casa Real

Paño 1.º

Aconteció, dice el sagrado texto (1), al tiempo que suelen los reyes salir á campaña, que David envió á Joab, y con él á sus oficiales y á todo el ejército de Israel, á talar el país de los ammonitas, y sitiaron á Rabba su capital. David empero se quedó en Jerusalem. Entre tanto sucedió que un día, levantándose de la siesta, se puso á pasear por el terrado del palacio, y vió desde allí en otra casa á una mujer que se estaba lavando en su baño, la cual era de extremada hermosura. Envió á saber quién era aquella mujer, y le dijeron que era Bethsabée, hija de Eliam, esposa de Urías hetheo. Hízola David venir á su palacio, habiendo enviado primero á algunos que la hablasen de su parte. Y este es el asunto representado en este primer paño, de una historia más edificante por la lección que de ella se desprende, que por sus crudos accidentes; y así lo declara, además de su composición, el epígrafe puesto á la cabeza del tapiz en una cartela arrollada por los extremos, que dice:

Bersabee corpus lavit
Quam ex adverso vidit David.
Pro illa suos destinavit.

Pero el habil pintor flamenco del siglo XV, desgraciadamente desconocido, que ejecutó este cartón supo evitar el escollo que le ofrecían aquellos accidentes, solo gratos á los pintores sensualistas

(1) Reyes II, cap. XI.

que en tiempos posteriores vinieron á bastardear la santa misión del arte; y con una delicadeza digna de todo elogio, en vez de representar á la hermosa Bethsabé desnuda en el baño, la presentó decentemente vestida lavándose las manos en una fuente, acompañada de varias mujeres de su familia ó de su servidumbre, todas elegantemente ataviadas. Al hacerlo así no se separó del texto bíblico, dado que no se dice en él que la esposa de Urías se metiese en el baño para lavarse, sino simplemente que se estaba lavando cuando David la contempló desde el terrado de su palacio. No hay, pues, impropiedad en haberla pintado lavándose las manos en una fuente, como en fiesta de familia, rodeada de las otras mujeres y de la demás gente de ambos sexos que vemos por entre las columnas de la fuente como observándola y tocando instrumentos de viento, mientras en lo alto, á la izquierda, forman coro cuatro hermosas jóvenes y un mancebo, éste cantando con un libro de música en la mano, y dos de ellas pulsando, una el bandolín y otra el arpa. Un lindo pajecito trae en las manos un vaso de perfumes para Bethsabé, que figura estar oyendo al mensajero que le ha mandado el rey David, el cual habla con ella en ademán respetuoso, aunque abrazado á una de las columnas del templete que forma la fuente; y sin preocuparse de la presencia de este hombre, las demás jóvenes congregadas en la casa del guerrero ausente, conversan entre sí con gesto apacible y sereno. Tres de estas forman á la izquierda en primer término un bello grupo: todas en pie, de noble aspecto, vestidas con rozagantes y ricos paños y luciendo graciosos tocados: á mano derecha, en el mismo plano, otra no menos distinguida, y sentada, recibe de una hermosa sirviente fruta ó flores que ésta le presenta en una cesta. Otra sirviente, en pie detrás de Bethsabé, tiene la toalla con que ha de enjugarse las manos su señora, y en segundo término, en el plano mismo en que están los tocadores de oboe ó de clarinete, otras dos jóvenes, de aristocrática presencia como las demás convidadas, tienen su coloquio separado. Distínguese el traje de las sirvientes del de las señoras por su mayor sencillez, principalmente en el adorno de la cabeza, pues la toca que llevan es pequeña y solo les cubre la parte superior del cráneo, al paso que la de las damas y doncellas nobles es larga y á veces les cae por la espalda á modo de rebocillo.

El rey David contempla á Bethsabé desde una alta galería, á mano derecha, rodeado de sus palaciegos, y parece estar observando qué impresión causan en la bella israelita las palabras de su mensajero. Está revestido con sus ornamentos reales, con manto de arminios, gran collar, ceñida la corona, y el cetro en la mano izquierda.

El paisaje del fondo es sobremanera ameno y risueño: la arquitectura de la fuente y del palacio, esbelta, ligera y caprichosa, pero en sus arcos y columnillas fiel al estilo gótico-florido de fines del siglo XV.—De los trajes solo diremos que, sin preocuparse el pintor de la propiedad histórica, dió á sus personajes los que se usaban en su tiempo y en su país, como lo hacían todos los artistas de la Edad media, para quienes el estudio de la indumentaria no tenía épocas diferentes. Lo mismo sucedía con los tipos de los persona-

jes, tomados todos con gran fidelidad y verdad entre sus connaturales y convecinos.—Pero es de notar que este naturalismo no les conducía jamás á lo deforme y repugnante; nunca á lo grosero é inhonesto; así vemos en la numerosa reunión de personas de ambos sexos que este tapiz nos ofrece, mujeres lindas como ángeles, esbeltas, distinguidas, nobles y encantadoras en sus formas, en sus movimientos y en sus trajes, y hombres que han de ser forzosamente retratos verdaderos de magnates ó príncipes, ó de acaudalados negociantes, ó de dignos eclesiásticos.

La tapicería de David y Bethsabé perteneció á los Reyes Católicos, y aunque se ignora quién ejecutó sus cartones, es evidente que su autor anónimo fué un excelente pintor de la escuela de Brujas, y que si no fueron aquellos soberanos los que la encargaron, en su tiempo al ménos debió ser fabricada.

LOS PECADOS CAPITALES

LA AVARICIA

TAPICERÍA DE LA CASA REAL

CONTIENEN estos tapices, llamados de *Los siete pecados capitales*, y en los antiguos inventarios *Los triunfos de las Virtudes en la vanidad y horror de los pecados*, grandes lecciones morales, ó como se decía antiguamente, grandes moralidades. El que ahora ilustramos lleva por título LA AVARICIA, y verdaderamente está tratado el tema con accidentes capaces de inspirar horror á tan repugnante vicio. El lema que lleva al frente, en la parte superior de su rica cenefa, anuncia desde luego la moral que se desprende de la composición del pintor.

SEMPER EGET SITIENS MEDIIS CEU TANTALUS UNDIS;
INTER ANHELATAS SEMPER AVARUS OPES.

Como Tántalo en medio de las aguas, siempre ansía beber el sediento; así el avaro entre sus anheladas riquezas.

Pero el vicio de la avaricia, como todos los otros vicios, tiene su triunfo momentáneo, aunque en sus mismas victorias aparezca su repulsiva deformidad. Veamos cómo representó su triunfo el pintor flamenco del siglo XVI que ideó este tapiz.

La Avaricia, en forma de mujer escuálida, alada y cornuda, con pies de ave de rapiña y manos de largas uñas, puesta en un trono cuyo asiento es la espalda de un espantable monstruo, marcha en su carro triunfal tirado por otro monstruo, cuya parte anterior es de águila rapaz con cuerpo de cuatro patas, todas con formidables garras. Las alas de esta mujer tienen también uñas como cuchillos, y su trono asienta sobre un arcón en cuyo hueco se ven libros, pergaminos y coronas, desordenadamente revueltos, como indicando el desprecio de la ciencia y de los lauros académicos. No marcha en compuesta y digna actitud, sino inclinada con afanosa impaciencia sobre un cofre abierto lleno de sacos de dinero, en los que hace

presa con mano convulsa: lo que trae á la memoria el verso de La Fontaine que define la avaricia como una inexplicable rabia:

Sans mentir, l'avarice est une étrange rage.

La singular carroza va rodando por un terreno donde en vez de hierbas y flores, se pisan cadáveres insepultos y cuerpos descabezados; y es la comarca que sirve de teatro á este nefando triunfo, triste y desolada, sin más vegetación que unos pocos árboles secos, ó de contadas hojas, con un horizonte pelado y sombrío sobre el cual se aploman cenicientas nubes.

El numen de los avarientos lleva su séquito correspondiente, y lo componen, de una parte, los simoniacos y falsos religiosos, que venden indulgencias y hasta comercian con los sacramentos de la Iglesia de Cristo; de otra, los falsos profetas y embaucadores, de quienes dijo Isaías: «desde el más pequeño hasta el más grande, se han dado todos á la avaricia, y todos urden engaños, desde el profeta ó cantor al sacerdote»; y acompañan al carro, como formando escolta por ambos lados, varios personajes, entre los cuales no es difícil reconocer por las coronas diferentes que llevan en sus cabezas, á algunos de los famosos avarientos de que nos hablan, ya la fábula, ya las historias sagrada y profana. Ese jinete extraño que vemos de frente en primer término, con orejas de asno y envuelto en magnífica ropa de brocado, es el rey Midas, prototipo de la codicia y de la necedad. Pidió al dios Baco, en recompensa del suntuoso alajamiento que le había dado en su palacio, mientras aquel andaba errante por la Frigia propagando el cultivo de la vid, que cuanto sus manos tocasen se convirtiese en oro; y esas descomunales orejas se las puso en castigo el dios Apolo, ofendido de que en su certamen de flauta con el dios Pan, Midas, que había sido elegido como juez, diese á su rival el premio. Va montado en un arrogante macho para que las orejas de éste hagan juego con las suyas. El otro jinete que va delante y que lleva en las manos una estatuilla de mujer de metal precioso, ó sea un ídolo, al cual dirige miradas de complacencia, representa sin duda á alguno de los muchos robadores de objetos sagrados que la historia antigua registra, dignos predecesores del rapaz Heliodoro. Si no fuera por la corona que le declara rey, veríamos en él al apóstata Jasón, que habiendo obtenido de Antiocho con perversos intentos el Pontificado entre los Israelitas, solo empleó su suprema autoridad en extirpar la ley de Dios sustituyendo á ella el culto de los ídolos y las costumbres de los griegos gentiles.—Otros dos vemos en el monstruoso cortejo ostentando iguales coronas, uno inmediato á la carroza de la Avaricia, acompañado de una mujer, y otro cabalgando junto á la cabeza de la bestia que tira de la carroza; el primero es quizá Achab, rey de Israel, que instigado por su esposa Jezabel, usurpó criminalmente la hacienda de Naboth; marido y mujer van unidos en el triunfo de la Avaricia. El otro puede ser cualquiera de aquellos funestos reyes de Israel de quienes cuentan los libros de Josué y de los Reyes maldades cometidas por la sed del oro: como Achán, á quien castigó Dios por su hurto sacrílego (1); ó Nabal, que se negó

(1) Josué, VII.

avaro á socorrer el hambre de la hueste de David (1), ó bien alguno de los hijos de Samuel, Joel ó Abia, que aunque no reyes, eran Jueces, esto es, supremos gobernadores ó dictadores en el pueblo judío, los cuales dejándose arrastrar de su codicia, admitían dádivas y torcían la justicia.

Habrá observado el lector entre los personajes que siguen al carro, un simulacro bifronte ó sea de dos caras mirando á opuestos lados. Los antiguos representaban de esta manera á Jano, para significar la prudencia con que, teniendo presente lo pasado, proveía á lo venidero; mas este emblema iconográfico es perfectamente aplicable á la Avaricia, la cual no pierde nunca de vista los pasados escarmientos para gobernarse y resolver cómo ha de obrar en lo futuro. Esta idea guió quizás al pintor al introducir en su cartón tal alegoría.

Al frente de la cabalgata que precede al carro, va como portaestandarte una mujer á caballo, tremolando una bandera que tiene por divisa un perro. Esta mujer, descuidando el manejo de las riendas, tira de ambas teniéndolas desiguales, con lo que su cabalgadura se planta, tuerce el cuello y se descompone. Propio es de los adeptos de la avaricia perder el freno de sus acciones y por exceso de confianza atascarse en medio de su camino. En cuanto al emblema de la bandera, la explicación parece sencilla, y nos la sugiere la Sagrada Escritura, que por boca de Isaías llama á los avaros «perros sin rastro de vergüenza, nunca hartos de rapiñas (2).»

El carro y la gente de á pie y de á caballo que figuran en este triunfo, van hollando cadáveres y cabezas separadas de sus troncos: sangriento espectáculo que simboliza sus terribles estragos, porque la exagerada codicia todo lo arrolla, llegando en los poderosos hasta el exterminio de las gentes y de las naciones. «Batí mis » manos en señal de horror (dice Ezechiel) al ver tu avaricia y » la sangre derramada al rededor de tí (3).» Y muy elegantemente nuestro poeta Arjona, traduciendo á Horacio, en forma de consejo á un amigo:

No hagas lo que un Umidio (con paciencia
oye, que es corto el cuento), el cual tenía
caudal tan asombroso y opulencia,
Que el oro no contaba, mas medía;
pero tan miserable, que el mas bajo
esclavo mejor que él se vestiría.
Morir temía de hambre, mas de un tajo
su liberta Tindáride, gloriosa,
partiólo, y lo libró de tal trabajo (4).

En el árido paisaje que sirve de fondo al cuadro principal, vemos muy á lo lejos dos hechos claramente representados: el uno es la expoliación sacrílega de un templo; el otro es una reunión de

(1) I de Reyes, XXV.
(2) Isai, LXI.—11.
(3) Ezech. XXII.—13.
(4) Traducción de la Sátira I de Horacio contra los avarientos.

soldados parados, á pie y á caballo, divididos en varios puestos, con un personaje que marcha por entre ellos en su carroza, y un cadáver tendido en tierra. El hombre que sale del templo y entrega á otro que le aguarda fuera lo que trae entre las manos, puede ser Menelao, que hurta del templo de Jerusalem los vasos de oro y da parte de ellos á su cómplice Andrónico; y los otros hombres que salen de allí cargados con bultos, así como el que se acerca y agarra la cortina del templo para robar también, son sin duda alguna los que le auxiliaron en la sacrílega empresa. El hombre muerto y tendido en el suelo cerca de los soldados que ocupan la planicie, pudiera ser Andrónico, el matador de Osías, á quién Antiocho castigó con la pena del talión haciéndole quitar la vida en el mismo paraje en que él había cometido su maldad. Antiocho está representado presenciando el castigo desde su carro, y vemos al ejecutor de la terrible sentencia inclinado todavía sobre el cuerpo del infeliz Andrónico (1).

La orla ó cenefa de este paño es una ingeniosa y elegante combinación de motivos, grotescos unos, clásicos y tomados del Renacimiento italiano otros, que proporciona muy grato entretenimiento. En el centro de la tira inferior hay un medallón á claro-oscuro en que se representa, para formar contraste con el triunfo de la Avaricia, una de las más recomendables obras de caridad, cual es la de vestir al desnudo. Todos los demás elementos de la composición de esta riquísima orla son puramente profanos: genios, sátiros, ninfas, seres quiméricos, mascarones, bustos erigidos sobre estípites, grupos de niños, fantásticas escenas de seres deformes que arrastran á otros ó los llevan en extrañas carrozas, remedando triunfos, y todo esto graciosamente combinado con guirnaldas en campo sembrado de frutas y flores, y con marco de grecas y garbosas cartelas.—Como dibujo y alarde de ingenio, vale más la orla que el cuadro del tapiz.

---

(1) II Machab. IV.

ARNÉS DE JUSTA DEL ARCHIDUQUE CARLOS DE AUSTRIA

ANTES DE SER EMPERADOR

DE LA ARMERÍA REAL

ARMADURA febrida de Don Juan de Austria» la llamó Martínez del Romero en su catálogo, bajo el núm. 402: y M. Achille Jubinal reprodujo este error, fiado en la autoridad del catálogo de don Ignacio Abadía, añadiendo que era la armadura que llevaba el ilustre bastardo en el famoso combate naval de Lepanto. Al actual reorganizador de la Real Armería ha cabido la suerte de descubrir su verdadero dueño, y en la noticia que ha tenido la bondad de comunicarnos, afirma que esta armadura de justa es solo una parte del arnés de todas armas más importante que poseyó en sus juveniles años el emperador Carlos V. Dicha noticia contiene interesantes datos, de que no debemos privar al lector. Dice así:

«El crecido número de piezas de este arnés ha requerido la agrupación de ellas en distintas figuras, con separación en cada figura, hasta donde ha sido posible, de las armas propias para la guerra, para la justa y para el torneo.—Aunque en los siglos XV y XVI se construyeron armaduras especiales, para justar las unas y para guerrear las otras, el medio más generalizado de obtenerlas para ambos fines en una sola armadura, fué reforzar la de guerra con piezas llamadas de dobladura, especialmente la celada y todo el costado izquierdo, por ser el más expuesto al golpe de lanza del adversario en aquellas lides reglamentadas.

»Esta lámina nos ofrece las piezas de dobladura, encambronado ó refuerzo que deberían aparecer colocadas sobre la armadura de guerra (1); pero como de haberlo hecho así se ocultarían las más bellas labores de ésta, y sobre todo se perderían las líneas de su contorno, gracias á la abundancia de celadas, brazales y grevas que pertenecen al mismo arnés, se ha conseguido presentar con la

(1) La publicamos aparte.

debida lucidez, por separado, lo que en realidad constituye una misma cosa destinada á fines distintos.

»Todo el arnés es de blanco y bruñido acero, sobriamente dorado y grabado al agua fuerte, contornado de una faja adiamantada en relieve, á excepción de las piezas de refuerzo, que son lisas y facetadas con el objeto de no ofrecer *encuentros* á la lanza del adversario.

»La celada es de engole con sobrefontal, vista y ventalla de una pieza. Lleva además su barbote, y por cimera una corona y un penacho modernos, fielmente copiados de los que usaba el emperador en aquella época.

»El delantero de la coraza es el peto volante ó de refuerzo de la figura de guerra, y sobre el guardabrazo izquierdo ciñe una bufa que es asimismo la dobladura del arnés de guerra.

»El punto de vista tomado por el fotógrafo en esta lámina, no permite ver el guarda-codal y la sobremanopla, que lo son también de dicha armadura.

»El Emperador poseía ya esta gran panoplia á los 16 años de edad. Inverosímil parece, al considerar sus abultadas proporciones, que un adolescente cual era á la sazón el archiduque D. Carlos de Austria, no se hallase con sobrada holgura dentro de ella; pero dejemos esto, que solo pertenece á la descripción de su armadura de guerra. Allí está el punto de partida de las investigaciones que nos dieron por resultado el reconocer al hijo de Felipe *el Hermoso* como su legítimo dueño.

»La magnífica barda que cubre al caballo, compuesta de silla, grupera, flanqueras, pretal, cuello, testera y capizana, es una de las más bellas producciones de los talleres alemanes por su notable construcción y por su dorado de lóbulos calados, grabados y dorados, con emblemas del toisón de oro y granadas, figurando más bien un rico paramento de brocado de la época, que una armadura de hierro protectora del corcel de justa.»

Nada hemos de añadir á esta curiosa noticía descriptiva: los pormenores en ella omitidos están á la vista del lector.

MEDIA ARMADURA ATRIBUIDA AL REY FELIPE I

LLAMADO EL HERMOSO

DE LA ARMERÍA REAL.

No pudiendo dar crédito al catálogo de 1849, que nos decía ser esta media armadura del Cardenal Infante D. Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, recurrimos á nuestro autorizado oráculo en esta materia para que nos diese su opinión, y la respuesta que de su bondad obtuvimos es tan completa, que con solo reproducirla queda satisfactoriamente ilustrada la fototipia que representa tan interesante objeto. Héla aquí al pié de la letra:

» En las obras publicadas sobre la Real Armería en el presente siglo, hase atribuído este importante arnés, tan pronto al batallador obispo de Zamora D. Antonio de Acuña, como al Cardenal Infante D. Fernando, vencedor de los Suecos en Norlinga, sin más fundamento acaso que la semejanza de la singular armadura de cabeza que lleva, con el bonete propio del traje eclesiástico.

» Ni una ni otra atribución tiene la menor verosimilitud ante el hecho concreto é indiscutible de que los arneses de esta forma se usaron exclusivamente á fines del siglo XV.

» Las investigaciones practicadas con motivo dela formación del nuevo catálogo de dicho Real museo, llevan al ánimo la convicción de que perteneció á Felipe *el hermoso*.

» Es obra de un obrero borgoñón, cuya marca se repite en sus piezas. Van éstas adornadas de inscripciones en latín y en flamenco antiguo. En el Museo de Pintura de Bruselas existe un bellísimo retrato de D. Felipe, en que se le presenta revestido de una armadura idéntica á la nuestra, á excepción del capacete; como se le parece mucho también en las proporciones, otra del mismo Prín-

cipe en el Museo de armas de Viena. Lleva ésta de Madrid grabada en el peto la insignia del Toisón de oro; y por último, fué traída de Flandes con las armas del Emperador Cárlos V, en cuyo Inventario ilustrado se encuentra dibujada, en unión con el montante que empuña la figura y que perteneció al malogrado esposo de D.ª Juana la Loca.

» Comprende la armadura doce piezas grabadas á cincel y doradas en los bordes. El extraño arnés de cabeza, lejos de reunir las condiciones de un morrión ó celada de combate, obedece en su forma á la de los birretes ó gorros propios del traje civil flamenco, tan reproducido en los célebres tapices de Arrás.

» El peto y el espaldar son articulados, compuestos el primero de plastrón y pancera, y el segundo de espaldar y guardarrenes, terminando en la cintura con un corto faldaje de dos launas.

» Los guardabrazos son pequeños, adecuados para justar, é independientes de los brazales. Estos son giratorios, y las manoplas, de dedos unidos.»

Los filetes grabados en todos los bordes y aristas salientes de las piezas de este arnés, apenas conservan restos del dorado con que fueron enriquecidos; solo en los gocetes permanece el oro con poco deterioro, y por estas dos piezas se puede formar idea del bello efecto que produciría el conjunto en su original entereza. Todos los clavos son también dorados.

Las inscripciones que lleva son las siguientes: en el capacete ó birrete, AVE MARÍA. GRATIA PLENA. DOMINVS TECVM. BENEDICTA. TV. IN MVLIERIBVS; en el sobrepeto, IHES. MA; en el guardabrazo derecho, la anterior salutación angélica; en el codal derecho, IHES. NASARENVS REX; en la manopla del mismo lado, AVE MARÍA GR.—IHES NASAR; en el guardabrazo izquierdo tiene parte del Ave maría en flamenco; en el codal izquierdo, O MATER DEI MEMENTO MEI; y en la manopla del mismo lado, IHES MARÍA—RENVS REX JVD.

La marca que llevan estas piezas es un doble círculo con una cruz inscrita en él, pero asomando por arriba los brazos y la cabeza, y una graciosa corona de tres florones encima. Supone Martínez del Romero ser esta la marca del armero de Bruselas Jacques Vois; pero nos atenemos á nuestro experto guía, el cual afirma que dicho punzón es el propio de un artífice borgoñón.

La testera de caballo que figura al pie, es toda lisa. Su claveteado y los círculos de relieve del frontal y de las ojeras, radiados y facetados, como los gocetes de la media armadura del caballero denuncian desde luego la pertenencia de esta pieza.

CASCO DEL SIGLO XVII

erróneamente atribuído al rey D. Fernando el Católico

REAL ARMERÍA DE MADRID.

Casco *del rey D. Fernando el Católico* llama á esta pieza de armadura el que sugirió el título de la presente fototipia, dejándose guiar por el catálogo de 1849 que la atribuye al mismo augusto personaje, sin más diferencia que dar al casco el nombre de capacete.

El Sr. Conde de Valencia de Don Juan hace á propósito de ésta errónea atribución, las siguientes reflexiones:

«Entre las alteraciones que sufrieron las armas defensivas en el siglo XVII, por el deseo de hacerlas suficientemente sólidas y resistentes á la acción de las armas de fuego, fué una de ellas reproducir los capacetes del siglo XV, reforzándolos de tal manera, que muy pronto hubo que desecharlos.

»El autor del catálogo de 1849 acaso no tuvo presente esta circunstancia, y juzgando por la aparente riqueza del decorado, creyó reconocer en éste un capiello ó sombrero de hierro de D. Fernando el Católico. Pero los capiellos del siglo XV eran de más bella forma, y forjados de una sola pieza, mientras que los del XVII lo son generalmente de dos.

»El reproducido en esta lámina se compone de cuatro piezas, es á saber, dos mitades unidas por la arista central, y dos medios casquetes muy gruesos reforzando interiormente el casco: así es que alcanza el enorme peso de 5 kilógramos y medio. La aplicación de semejantes piezas de armadura en la guerra tenía que limitarse exclusivamente al asalto de las plazas.

»Ningún punzón señala el origen de su fabricación, ni es conocida su procedencia; solo por analogía de forma con otros capacetes de la Armería Real, puede suponerse que perteneció al rey D. Felipe IV.»

Los adornos de este casco son grabados á cincel y dorados, sobre fondo pavonado. Del vértice, cuyo remate es una bola cubierta de

estrías diagonales, baja una especie de flor de dobles pétalos puntiagudos, de los cuales se desprenden unas hojas largas y estrechas que abrazan casi toda la convexidad de la copa del capacete; y entre estas hojas, todas cuajadas de hendiduras diagonales, campean garbosos vástagos de estilo árabe-cordobés, pero bastardo, que se extienden por todo el fondo de la pieza, inclusa su ancha ala, esto es, su visera y su cogotera ó guarda-nuca, y la cubren de una elegante vegetación. Contorna el ala un filete floreado y tachonado con botoncillos dorados, en cuyo borde hay un cordoncillo funicular, que hace juego con el adorno del tubo destinado á sostener la plumajería que completaba la gala de esta rica pieza de armadura.

RODELA DEL EMPERADOR CÁRLOS V

vulgarmente llamada DE LAS COLUMNAS DE HÉRCULES

REAL ARMERÍA DE MADRID

Es de acero, dorado y cincelado en bajo relieve con cierta tosquedad, pero con gran soltura y maestría. Carece de marca, mas se revela á primera vista como obra de artífice italiano ejecutando una composición bellísima de un gran maestro de su país—quizá Julio Romano,—en pleno Renacimiento.

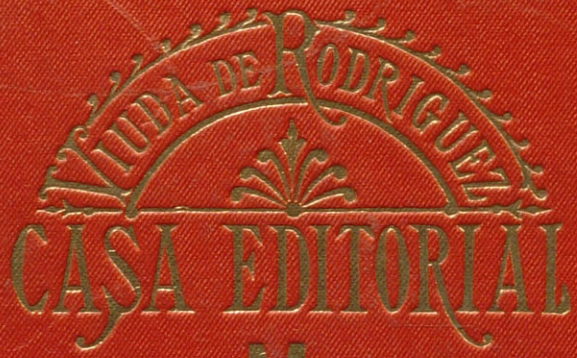
Hé aquí el asunto. Según la fábula, cuando Hércules llegó á Gades (hoy Cádiz) creyó haber tocado en el último confín de la tierra, y separando los dos montes Calpe y Abyla hasta entonces unidos, dejando uno en Europa y otro en Africa, puso en comunicación el Océano con el Mediterráneo, y erigió sobre aquellos montes dos columnas con la inscripción NON PLUS ULTRA, esto es, *nada hay más allá.* Desde entonces llevó aquel lugar el nombre de *puertas gaditanas.* Pero Carlos V, sucesor de los reyes Católicos Fernando é Isabel, bajo cuyo cetro se verificó el descubrimiento de América, cambió aquella inscripción,—hay quien dice que por sugestión de su médico Marliano,—y borrando el NON latino, dejó el PLUS ULTRA, *hay más allá;* mote que se hizo lugar en las armas de España, en sus medallas y monedas.

Inspirándose en esta fábula, compuso el artista su asunto de la manera siguiente: Figuró que el mismo Hércules, dócil al mandato del invicto Emperador, arranca sus columnas para trasladarlas á los últimos límites del imperio español recientemente engrandecido. El César está representado en pie, en una nave profusamente exornada, armado á la heróica, con coraza y clámide romana, ostentando en la diestra un estandarte sobre el cual posa el águila imperial de dos cabezas con las alas abiertas. La Victoria baja volando de lo alto á poner una corona de laurel en la cabeza del Emperador. La Fama, de pie en la proa de la nave, con la palma y la trompa entre las manos, vuelve la cara á Carlos V para enseñarle el es-

cudo en que se lee grabada la empresa PLUS ULTRA. Hércules entre tanto, afianzando la planta en el legendario Calpe, está en actitud de ir á arrancar de su asiento la columna que en él había puesto en tiempos antiguos, y lleva al hombro la otra columna ya arrancada al monte Abyla. Presencia su acción el dios Neptuno, como admirado de tan atrevida empresa. — En el primer término vemos la figura alegórica de un río, muellemente tendido en el suelo, abrazado á una cornucopia que rebosa en frutos, y sujetando con la diestra mano el ánfora volcada que vierte el caudal de sus aguas. M. Jubinal ve en esta figura el Nilo, no sabemos por qué razón: nosotros creemos más probable que se haya querido representar con ella el Bétis, caudaloso río al cual no había llegado el semidios heleno creyendo no haber otro mar que el Mediterráneo, y cuyas aguas fertilizan una de las regiones más pingües de España. Al lado de esta alegoría hay otra, que es una mujer de abultadas facciones, sentada en el suelo entre trofeos de guerra y con las manos atadas á la espalda. El citado M. Jubinal la interpreta como Túnez cautiva, y esta misma explicación acepta Martínez del Romero; pero creemos esta alegoría de una significación más genérica, y tanto porque la feliz jornada del Emperador sobre Túnez no tuvo por objeto ni por resultado esclavizar á este reino, sino arrancarle del poder de Barbarroja y devolvérsele á su legítimo monarca, cuanto porque la más digna y gloriosa de todas las empresas de Carlos V fué librar á Europa en el Mediterráneo de la rapacidad berberisca, entendemos que lo representado bajo la alegoría de la mujer de raza líbica maniatada y postrada, no es otra cosa que la barbarie africana domeñada. La manera de Julio Romano es manifiesta en el dibujo de los desnudos y en los tipos de las cabezas, en que el naturalismo queda vencido por cierto ideal de pura convención.

Aunque el asunto que dejamos descrito pudiera dispensar de toda prueba acerca de la procedencia de esta rodela, como de ella se han hecho y aun se hacen fuera de España infinitas reproducciones, bueno es consignar que este precioso objeto ha figurado siempre en la armería del Emperador, y aparece, no solo dibujado en el Inventario ilustrado de sus armas, sino descrito, entre otras rodelas sueltas, en la Relación notarial de Valladolid de 1560, formada para llevar á cabo la venta en almoneda de los objetos de Recámara del Emperador difunto.

Lleva la obra de mazonería, á modo de marco, una hermosa cenefa de frutas y genios alados en las más variadas actitudes, entre dos angostos filetes de cuentas y hojuelas.


VIUDA DE RODRIGUEZ
CASA EDITORIAL
MADRID