

# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO III.—NÚMERO 3  
AGOSTO DE 1914

IMPRENTA DE BERNARDO  
RODRÍGUEZ.—CALLE DEL  
BARQUILLO, 8.—MADRID

## SUMARIO

---

Páginas.

MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO.—La mezquita de las Tornerías, en Toledo.....	101
RICARDO DEL ARCO.—El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte .....	106
FEDERICO BARÁIBAR.—Rincones artísticos .....	125
JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.—Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España.....	141
ÁLVARO DEBENGA.—Las honras de D. <sup>a</sup> Isabel de Borbón en la iglesia de San Jerónimo el Real .....	148
LIBROS NUEVOS.....	152
MISCELÁNEA.....	155

AÑO III

MADRID, AGOSTO DE 1914

NÚM. 3

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.—Recoletos, 12.

## La mezquita de las Tornerías : : : : en Toledo : : : :

TENÍASE en esta ciudad conocimiento de la existencia de un edificio, transformado en casa de vecindad de gente pobre, en la calle de las Tornerías, número 27, que en su aspecto interior aparecía con un marcado tipo árabe, por la presencia de algunos arcos ultrasemicirculares, tapiados la mayor parte de ellos por cerramientos divisorios de distintas habitaciones.

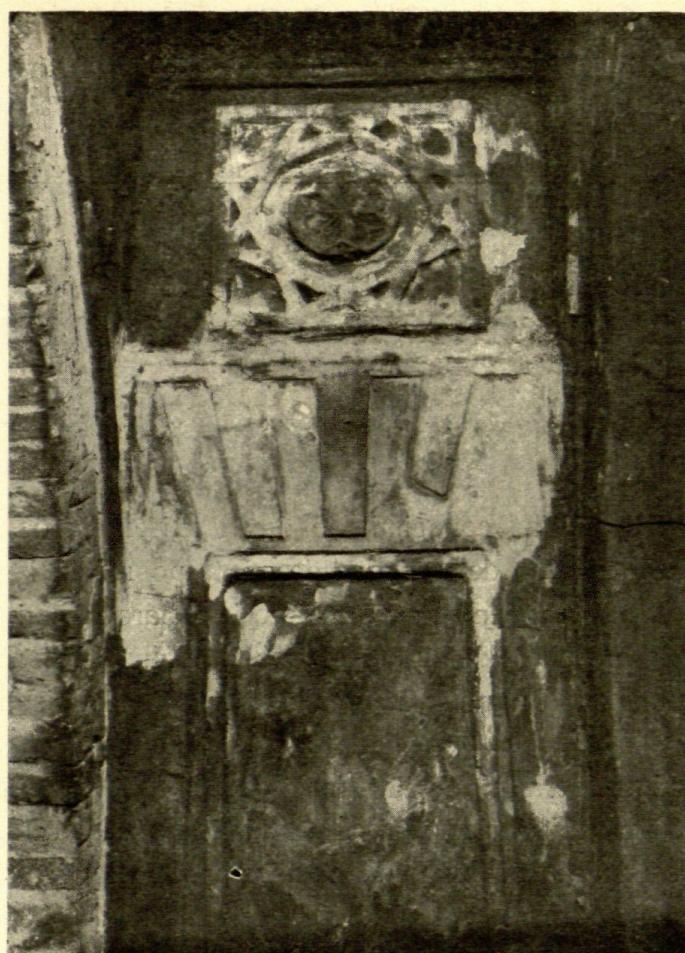
No pasó inadvertido a la solícita investigación del infatigable D. José Amador de los Ríos en su interesante obra titulada *Toledo Pintoresca*, pues al ocuparse de esta casa en la página 307, hace apreciaciones acertadísimas para clasificar el monumento como del primer período muslímico, a quien él llama de imitación, por creerlo inspirado en los estilos griegos y romanos; mas vacila en si su destino fué el de palacio o mezquita, inclinándose por lo primero.

Parro, en su *Toledo en la Mano*, página 618, opina, apartándose de las apreciaciones del autor anteriormente citado, que fué *mezquita*, apoyándose en un testamento del Licenciado Pedro Domínguez Machuca, que, al fundar un patronato real de legos, cita los linderos de su casa, que tenía la entrada por la plaza del Solarejo, *a las espaldas de la mezquita*.

Todas estas dudas y vacilaciones fueron disipadas en marzo de 1905 merced a la munificencia del actual dueño de la finca, Excmo. Sr. Marqués de la Torrecilla, y de su administrador, el entusiasta, ilustrado y diligente

Comisario de Guerra y muy querido amigo mio D. Antonio Reus, amante del arte e historia toledanos como el que más.

A ambos señores les debe Toledo el honor de poseer un interesantísimo monumento, que viene a aumentar el inmenso caudal de éstos que ya po-



Ventana cegada de la mezquita de las Tornerías, de Toledo.

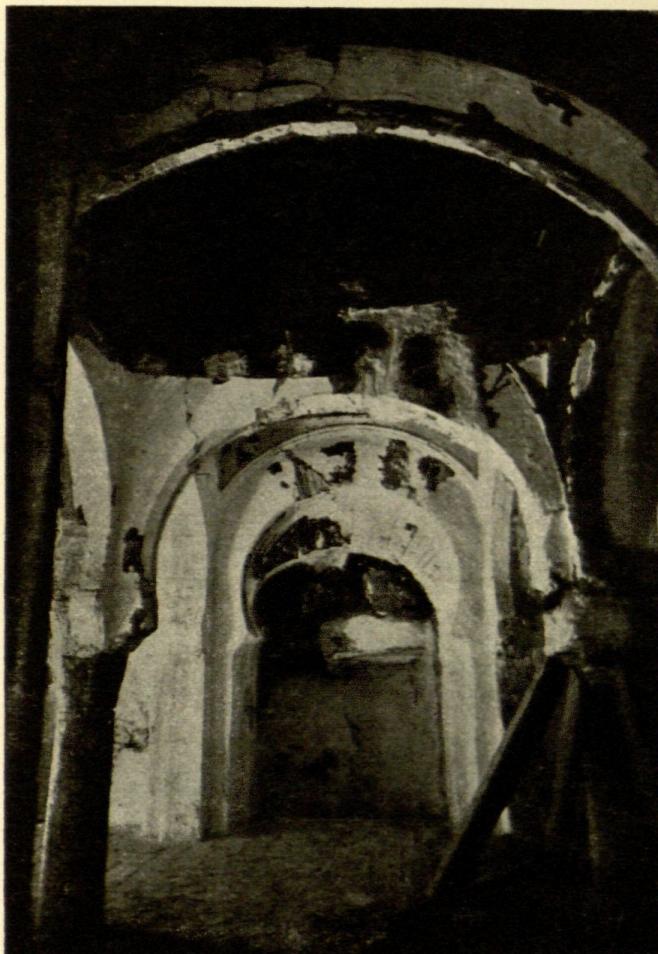
(Fot. C. Garcés.)

see. A las órdenes de ellos, la piqueta demoledora ha derribado tabiques y cielos rasos, y ha resucitado el oculto cuerpo del primitivo edificio, apareciendo en todo su desarrollo una hermosa mezquita o sinagoga, con la ruda y sencilla a la par que bella ornamentación del primer período árabe, en su estado naciente, de mayor antigüedad que el Cristo de la Luz.

Después de quitados todos los revocos y jalbegados, han aparecido sus paredes, bóvedas y columnas ahumadas y calcinadas, como de haber su-

frido un gran incendio, sobre todo los fustes de las últimas, algunos de los cuales están abiertos de arriba abajo, y ha habido necesidad de engatillarlos y apuntalar uno de los capiteles.

Este incendio debió de ser el ocurrido en 1467, cuando la tremenda guerra

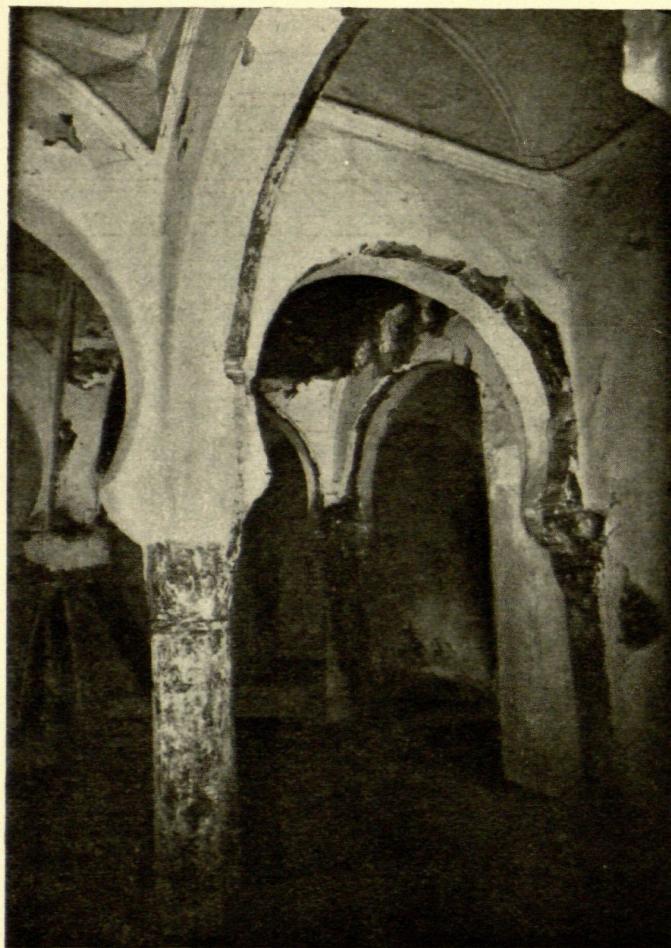


El mirab de la mezquita de las Tornerías (Toledo).

(Fot. Villalba.)

civil entre los Silvas y los Ayalas, sostenida dentro de la ciudad entre los judíos conversos, capitaneados por D. Álvaro de Silva, Conde de Cifuentes, y los cristianos viejos o *lindos*, que lo eran por D. Pedro López de Ayala. Defensores éstos de la Catedral, en donde los tenían sitiados aquéllos, que para provocar la rendición no hallaron otro bárbaro medio que pegar fuego a todas las casas que rodeaban al grandioso templo, llegando, según cuentan los historiadores, a consumirse por el horroroso incen-

dio mil seiscientas casas, desapareciendo las calles de la Sal, Rúa Nueva, Alcaicerías de los Paños, Alcana de los Especieros hasta Santa Justa, el *Solarejo*, calle de Tintoreros y la casa de los Trastamaras, hoy Corral de



Vista diagonal de la mezquita de las Tornerías (Toledo).

(Fot. Villalba.)

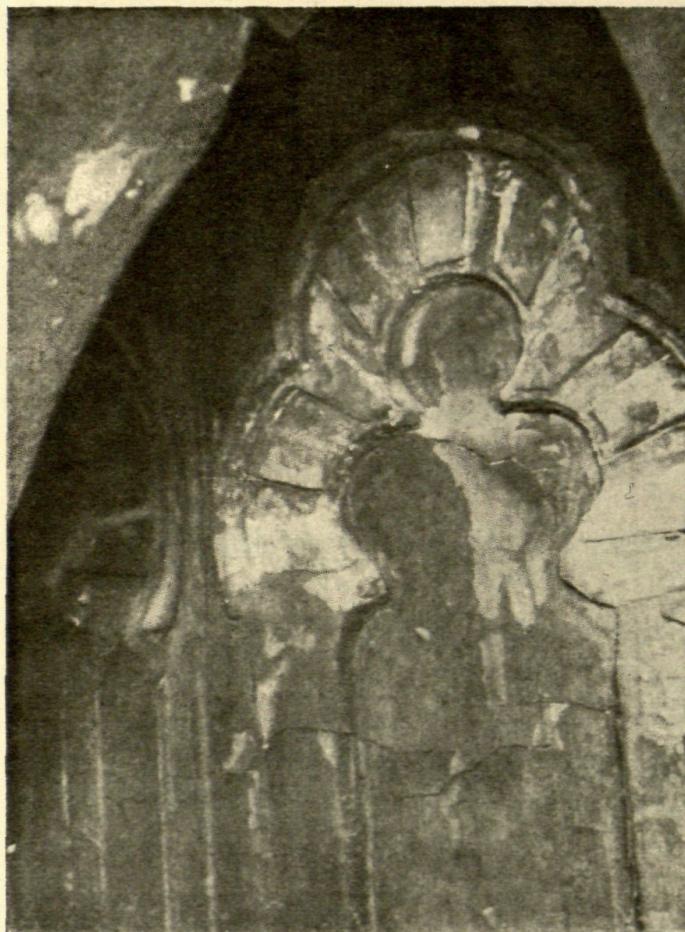
Don Diego, dejando a más de cuatro mil vecinos sin hogar y en la mayor miseria (1).

(1) Los incendiarios llegaron a forzar la puerta de la Chapinería, de la Feria o del Reloj, y hubieran acuchillado a los cristianos viejos, defensores de la Catedral, dentro de ella, a no ser por la inesperada llegada de los vecinos de Ajofrín, capitaneados por Juan Guzmán *el Viejo*, que llevaba el pendón del pueblo, los cuales rechazaron y pusieron en fuga a los judíos de Silva.

Por este heroico socorro, el Cabildo Primado concedió a los naturales de Ajofrín, entre varios privilegios, el de poder atravesar el crucero por entre coros cuando se estuviesen celebrando los oficios divinos, cosa prohibida en absoluto a toda otra clase de personas.

De esta destrucción debió de librarse el monumento de que nos estamos ocupando, a causa de la solidez de su construcción; pero debió de haber estado también dentro de aquella inmensa y espantosa hoguera.

De lamentar es que no pertenezca todo el edificio al mentado Marqués de la Torrecilla, pues resulta la casa de al lado con parte de una nave, de-



Ventana cegada de la mezquita de las Tornerías (Toledo).

(Fot. C. Garcés.)

jando incompleto el ámbito de la mezquita; y de desear es que su dueño acceda a los deseos del Marqués, de venderle en su justo precio la parte del monumento que él posee, para completar esta joya arquitectónica.

En cambio, es digno de toda loa y del reconocimiento de sus conciudadanos la noble conducta observada por el distinguido hijo de Toledo, doctor en Medicina, D. Marcelo García, que, al observar el renacimiento de tan interesante monumento, conociendo que en su casa tenía la entrada, no

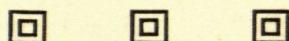
ha vacilado, en perjuicio de sus intereses, en mandar derribar el cerramiento colindante, apareciendo tres hermosos arcos de herradura, que, sin duda alguna, eran las puertas de acceso a la mezquita; y al hacerle notar el que esto escribe que la imposta quedaba oculta por el piso de un precioso gabinete, y que tal vez en ella existiera alguna inscripción, poseído de entusiasmo heroico, lo ha mandado derribar también.

Para que nada falte en la resurrección de la mezquita, ha aparecido en el patio de dicho Sr. García el indispensable *pozo de las abluciones*.

Con este *flamante* monumento tenemos ya en Toledo todo lo necesario para formar y estudiar el proceso histórico del estilo árabe, que, empezando en él, y siguiendo por el Cristo de la Luz, puerta vieja de Bisagra, Santa María la Blanca y el Tránsito, podemos cerrar el ciclo desde el primer período hasta el mudéjar (1).

MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO.

De la Comisión de Monumentos de Toledo.



## El pintor cuatrocentista :: Pedro de Aponte ::

### TABLAS INÉDITAS

*Al Sr. D. Elías Tormo.*

MUY limitadas son las noticias biográficas que tenemos del pintor cuatrocentista aragonés Pedro de Aponte. Redúcense a las apuntadas por Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (2). Dice allí:

(1) Para mayor y mejor ilustración, remito al lector a la obra magistral del arqueólogo don Rodrigo Amador de los Ríos titulada *Monumentos Arquitectónicos de España*, en la que consagra un capítulo extenso, con profusión de grabados, al estudio de este interesante monumento. ¡Lástima grande que tan espléndida obra haya quedado interrumpida!

(2) Edición académica (Madrid, 1866), pág. 104.

«No menos honra recibieron nuestros españoles de los Católicos Reyes; y, por no ser molesto, tomaremos la ilustración de este arte del Sereñísimo Rey D. Fernando, dechado de Reyes y maestro de la razón de Estado. Este señor se valió de un excelente pintor de aquellos tiempos que se llamó Pedro de Aponte, natural de la ciudad de Zaragoza. Viendo venir de Flandes y Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó de manera en este ejercicio, que dentro de poco tiempo los igualó, y en particular en retratos fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisiese retratar por su mano. Dicen que fué el inventor de los muros fingidos de Santa Fe, en el reino de Granada; y no hay que maravillar de esto, que fué gran perspectivo y hombre de gran invención y máquina, y siempre fué siguiendo la corte de SS. MM., de Isabela y Fernando. He visto muchas obras de su mano en el reino de Aragón, Cataluña y Valencia. Fué este ilustre varón el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de Sus Majestades, haciéndole merced de pintor suyo, con privilegio particular, que hasta entonces no se había usado en España. Esto fué en era de mil y quinientos años.»

Antes, según D. Elías Tormo, había sido pintor del Rey D. Juan II de Aragón, que falleció en 1479. En 1491 se hallaba, como arriba se dice, con el Rey Católico en el sitio de Granada.

El mismo Sr. Tormo, en la página 13 de su interesante *Catálogo* de la colección de primitivos de la Sra. Viuda de Iturbe, dice que el autor de las tablas de *Santo Domingo de Silos, sedente*, del Museo Arqueológico Nacional (núm. 1.729), y de *Fernando I recibiendo a Santo Domingo* (*Catálogo* de Iturbe, núm. 23), es discípulo probable de Nuño Gonsalves (pintor del Rey Alonso V de Portugal en 1450-1471), y quizás maestro de Aponte. En la página siguiente añade que probablemente fué éste continuador del arte del discípulo de Nuño.

Más datos fidedignos acerca de la vida y las obras de este gran pintor permanecen seguramente escondidos en los archivos. Pero si en este punto fuerza es detenerse, en espera de que los investigadores (y ¡ojalá sea yo uno de los afortunados!) den a la publicidad nuevos e importantes hallazgos documentales, las obras auténticas de Aponte (según las mayores probabilidades de un juicioso examen) van por camino de conocerse, atendido el estilo típico de nuestro autor, cuyo punto de partida nos lo da su obra (que desde luego calificamos de *maestra* mientras nuevos descubrimientos no prueben lo contrario) indubitable del retablo de la iglesia parroquial de San Lorenzo, de Huesca, principalmente en los fragmentos de él que hemos descubierto.

Época fué el siglo XV de gran actividad pictórica en el Alto Aragón. Los espléndidos retablos de Pallaruelo y Castejón de Monegros, Siresa, Santa Cruz de la Serós, Lanaja, Banastás, Capella, etc., lo revelan. De buen grado hablaríamos ahora de todos ellos, intentando formar un índice de los que conocemos; pero ello sería apartarnos de nuestro exclusivo propósito.

El autor más caracterizado de la indicada centuria en Aragón fué, sin disputa, nuestro Pedro de Aponte. Jusepe Martínez afirma que vió muchas obras suyas en Aragón, Cataluña y Valencia. Hoy por hoy nos atrevemos a calificar a Aponte de pintor altoaragonés, pues en la provincia de Huesca se hallan las muestras más importantes, por su grandioso aspecto, de su labor y de su valía.

Favorecida la iglesia parroquial de San Lorenzo, de Huesca, por los Monarcas aragoneses, señaladamente por D. Jaime II, con valiosos donativos, porque, según tradición, había nacido en aquel lugar el invicto mártir, no quiso ser menos el Rey D. Fernando *el Católico*, y a este fin regaló el retablo mayor que había de decorar el amplio presbiterio, obra que había encomendado a su pintor Aponte.

El cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el Arcediano Diego Josef Dormer, en sus respectivas apologías defendiendo a Huesca como patria de San Lorenzo (1), escribieron que Aponte fué el autor del retablo, cuya afirmación llevó a Carderera a descubrir dos tablas de él (2), pero sin indicar dónde se hallaban; aunque, sin duda, se refería a las dos existentes a la sazón y hasta el año 1911 en la antesacristía de la mencionada parroquia. Ahora bien: ¿en qué se apoyó Uztarroz para adjudicar la paternidad del retablo a Aponte? No lo dice; pero, indudablemente, en documentos del archivo. El *Lumen Ecclesiae* del templo, grueso volumen en folio, escrito en 1675 (3), siendo Prior del Capítulo D. José Paulino de Lastanosa, hijo

(1) *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza, 1638), por Uztarroz; y *San Laurencio defendido..., etc.* (Zaragoza, 1673), por Dormer.

(2) *Discursos practicables*, págs. 31 y 105, notas.

(3) Su portada dice así: «Lumen Aecclesiae S. Laurentii mart. huius civitatis filii. Dividido en IV partes. La primera contiene el principio de la iglesia y sus privilegios, con las personas que la han ilustrado. La segunda parte contiene todas las fundaciones de prioratos, raciones, Beneficios y Capellanías. La tercera parte contiene todas las fundaciones de misas, aniversarios, horas canónicas y fiestas votivas. La cuarta parte contiene todos los ingresos y vacantes de todos los capitulares. Travaiado por Don Iosepf (sic) Paulino Lastanosa, prior de esta iglesia, en el año MDCLXXV.»

del famoso anticuario oscense D. Vincencio Juan, dice en su folio 1 vuelto: «D. Fernando *el Católico* fué muy devoto [de San Lorenzo], como lo testimonia el retablo antiguo que hoy se conserva en la sacristía, cuyo prolígio y suave colorido muestra ser de Pedro Aponte, pintor de Su Alteza.»

Este *Lumen o Lucero* está escrito muy concienzudamente, y todos sus datos son documentales. Los papeles antiguos del archivo se trasladaron, a mediados del siglo pasado (año 1854), según me han informado, al Gobierno civil, para ventilar ciertos asuntos de rentas y beneficios, y allí fueron víctimas de un incendio. El libro, repito, se ve claramente que está redactado en su parte antigua tal vez a la vista de otro anterior, o más probablemente teniendo en cuenta los documentos del archivo. Hoy, a falta de éstos, lo utiliza el Capítulo como testimonio auténtico para los negocios tocantes a la iglesia y a las prebendas. De modo que con el *Lumen Ecclesiae* y la obra de Uztarroz (ya que no por la tradición, que perpetuaría el nombre del autor de obra tan importante) entendemos que queda probado que Aponte fué el autor del retablo donado por el Rey Católico (1).

Dos bellas tablas de él las posee la Sra. Viuda de Iturbe en su colección, y son las anteriormente indicadas, que vi repetidas veces colgadas de las paredes de la antesacristía de la parroquia de San Lorenzo. Congratulémonos de que en esta ocasión una obra maestra del arte patrio no haya salido de España.

Describelas el Sr. Tormo en unos artículos publicados en el periódico *La Época* en julio de 1911, con el título *Los primitivos de la colección Iturbe*, y en el *Catálogo* de esta colección. La una representa a San Orencio sentado en sitial de alto respaldo (cubierto con paño de brocado), cuyos lados y brazales ostentan diez efigies de profetas. Lleva el santo en la mano la agujada, y a los pies tiene aherrojado un demonio, indicando su virtud curativa de endemoniados. A ambos lados del trono hay dos ángeles vestidos con túnicas y con un libro en la mano.

La otra tabla representa a Santa Paciencia, esposa de San Orencio (y ambos padres de San Lorenzo), asimismo sentada en alto sitial, cuyos costados y brazos ofrecen catorce estatuillas de niños desnudos. Cree muy bien el Sr. Tormo (2) que estos angelotes los debió de pintar un discípulo de Aponte, añadiendo que tal vez este discípulo sea el autor de las tablas

(1) Ya en 1656 era famosa la memoria de Aponte, pues D. Juan de Moncayo, Marqués de San Felices, le dedica elogios en su *Poema Trágico de Atalanta y Hipomenes*, impreso en Zaragoza en aquel año.

(2) Artículo tercero de los indicados, publicado el día 14 de julio de 1911,

del retablo mayor del monasterio de Sigüenza, de comienzos del siglo XVI. En efecto: desde luego se destaca la diferencia de factura y estilo, y no pudo en modo alguno nuestro pintor trazar aquellas figuras rechonchas y faltas de proporción. A los lados del trono vese a San Vicente y a San Es-



Pedro de Aponte: Pasaje de la vida de San Orense.  
(Tabla. Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.)

teban con la palma y los atributos de su martirio. Mide la primera de estas tablas  $1,46 \times 1,14$  metros, y la segunda,  $1,56 \times 1,12$ .

Además de ellas, Carderera tuvo noticia de otras dos tablas del mismo retablo; pues en unas apostillas o notas que puso en la página 29 de un ejemplar suyo del tomo VII del *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón* (Pamplona, 1797), escrito por el P. Fr. Ramón de Huesca, donde indica éste que el retablo fué obra de Pedro de Aponte, dice que sólo se conservan dos tablas en la antesacristía de San Lorenzo *dignas de tenerse en grandísimo aprecio; de otras dos que existían en la demolida iglesia de Capuchinos [de Huesca] se ignora el paradero.*

Hace muy poco tiempo pregunté en la parroquia antedicha (indagando noticias del retablo) si había en algún aposento o desván pinturas antiguas. Me respondieron que en el local destinado a archivo se conservaban varias. Allá fuimos, y, junto con algún lienzo de mediana pintura, vi colgadas dos



Pedro de Aponte: Pasaje de la vida de San Orencio.  
(Tabla. Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.)

tablas, y en ellas trazadas dos hermosas composiciones de exquisita pintura, cuyo vivo colorido, hermosas tonalidades, modelado escrupuloso y correcto (sobre todo en los rostros), como de gran retratista, y seguridad de pincel, al instante me recordaron a Aponte en sus dos tablas de los santos Orense y Paciencia.

Miden 1,05 metros de alto por 0,84 de ancho.

Representa la primera a San Orense compareciendo ante un príncipe de Francia, por éste mandado llamar, ya que, según la relación de la vida del santo (que a la sazón se hallaba en Lavedán dedicado a las faenas agrícolas), el demonio se había introducido en el cuerpo de una hija suya lla-

mada Cornelia, y, tratando el padre de desposeerla del espíritu infernal con exorcismos y oraciones, le respondió éste que no saldría hasta que viniera Orencio, que allí lo había enviado.

Está el príncipe sentado en rico sitial, cuyos brazales y respaldo están adornados de primorosas estatuas, en actitud de lavarse las manos. Un paje, provisto de toalla, vierte el agua de un jarrón. Detrás está la hija, cuyo rostro es de tétrico aspecto, indicando su calidad de endemoniada. San Orencio aparece como detenido, con las manos cruzadas y con aspecto de humilde resignación, rodeado de multitud de soldados o escuderos con lanzas. Uno le sujetaba por el hombro. En el cuello lleva una larga cadena que va a parar al demonio, representado en forma humana y como saliendo del suelo. En el fondo vense más cabezas y larizas de soldados que han ido a prender al santo; una ventana y los arcos de la bóveda, que se apoyan en bonitas columnas. Sobre las dos del primer término, bellamente ornamentadas, hay dos efigies de evangelistas.

En la otra tabla vese a San Orencio sufriendo la indignación del príncipe, el cual aparece con un cetro en la mano, destacándose en el fondo, señalando al santo, que está desnudo, con los ojos entornados, como avergonzado de su situación, y junto a la entrada del sótano o mazmorra donde había sido encerrado. Un escudero de repulsivo aspecto, con unas disciplinas o azotes en la mano, lo coge del brazo derecho, y otro del izquierdo. Un familiar del príncipe, asiendo al santo de la cadena, le está sometiendo a un interrogatorio, como inquiriendo las razones que motivaron el que el demonio se introdujera, con su licencia, en el cuerpo de la doncella Cornelia, a quien después, según la leyenda, curó de su mal. Otras personas completan la escena.

La decoración figura un aposento distinto del anterior; pero el pintor colocó también en primer término dos columnas idénticas a las antedichas, con basas y capiteles, y encima otras dos estatuas de evangelistas, haciendo *pendant* con las anteriores.

En ambas tablas lleva el santo aureola, y hay en el fondo pintado un escudete, pero sin armas ni dibujo alguno.

La creencia de que fuesen del retablo de San Lorenzo nos la confirmó el cronista oscense Francisco Diego de Aynsa e Iriart, al decir en su libro (1) que los milagros de San Orencio están representados «en antiguos reta-

(1) *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca* (Huesca, 1619), pág. 117.

blos, y principalmente en uno que hay en la metropolitana iglesia de Cara-  
goça y en otro en la iglesia de Loreto, *y en las puertas del retablo mayor  
de San Lorenzo de Huesca*. Hay que advertir que cuando Aynsa escribía  
esto, en el año 1618, no había otro retablo mayor en San Lorenzo que el  
de Aponte, y en aquel lugar estuvo hasta 1678, en que el noble D. Artal  
de Azlor, señor de Panzano, costeó el que hoy se ve, y cuyos dos lienzos  
pintó el zaragozano Bartolomé Vicente.

No acabó con esto mi sorpresa. Me dijeron en la propia iglesia que en  
algunas mesas-altares había pinturas al parecer antiguas. Fuí a examinarlas,



Pedro de Aponte: San Lorenzo repartiendo entre los pobres los tesoros  
de la Iglesia. (Tabla. Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.)

y en los de Santa Rosalía (situado en la nave lateral derecha del templo,  
entre las capillas de San Andrés y del Pilar) y de la capilla del Rosario (en  
la nave izquierda, adosada al coro) vi que, ignorando su valor, se habían  
aprovechado, sin duda a falta de otras maderas, cuatro tablas, o mejor,  
fragmentos de tablas, procedentes del mismo retablo, para formar las me-  
sas. Por fortuna, tres de ellas se conservan bastante bien, con cálidas colo-  
raciones, y la cuarta, muy agrietada la capa de pintura. Su estilo, ocioso es  
indicar que es idéntico al de las tablas conservadas en el archivo.

La primera del altar de Santa Rosalía (que estaba colocada a mano iz-  
quierda) mide  $0,80 \times 0,52$  metros. Sólo tres figuras aparecen en ella: San  
Lorenzo, vestido de diácono, colocando su mano derecha sobre la cabeza

de una mujer arrodillada, provista de blanca toca, en actitud de bendecir. En la mano izquierda lleva una moneda. A su lado, de pie, un anciano con una bolsa de dinero en la mano. Representa esta escena al santo repartiendo a los pobres el tesoro de la iglesia, conforme al encargo que le hiciera antes de sufrir el martirio el Papa San Sixto.

Con muy buen acuerdo, el Capítulo ha retirado de los altares las tablas; y al contemplarlas a mi sabor, he visto con satisfacción que la anteriormente descrita y una que había en el altar del Rosario se completaban perfectamente, esto es, que formaban una sola tabla, que bárbaramente dividieron en dos en tiempos ya lejanos, como puede apreciarse en la fotografía que figura en la página anterior, en la cual aparecen unidas. En la segunda hay representados varios pobres que acuden a recibir la limosna de manos de San Lorenzo. El que va en primer lugar alarga ya la diestra, en la que el santo deposita la moneda arriba indicada. El corte, como se ve, lo dieron precisamente sobre la muñeca. Mide esta tabla  $0,69 \times 0,45$  metros. El grupo que forman los necesitados es bellísimo, y los rostros, admirables de dibujo y expresión.

La tercera tabla representa a San Orense, Obispo de Aux, vestido de pontifical, sanando a un diácono que se ve delante de él, con aspecto cadavérico (1). Otro diácono aparece al lado. Es notable el estudio de los ropajes, minuciosamente tratados, y el brillo y riqueza de los brocados de oro. Mide  $0,70 \times 0,45$  metros.

La última está bien conservada; pero, desgraciadamente, mutilada de modo inconcebible por su parte superior. Su asunto es la consagración de San Orense como obispo de la mencionada ciudad francesa. Aparece éste arrodillado, recibiendo la bendición de un prelado, asistido por otros dos. La cabeza de éste se aprecia bien; pero las otras las cercenaron. Las vestiduras episcopales son preciosas, y abunda en ellas el brocado de oro. Mide esta tabla  $0,81 \times 0,53$  metros.

A la vista de las descritas obras se adivina claramente la suntuosidad y belleza del retablo, digna obra de tan gran pintor y digna dádiva de tan gran monarca.

Nuestro hallazgo nos permitiría reconstituirlo; pero, para mayor fortuna, hemos exhumado una descripción, siquiera escueta, del retablo, hecha en el año 1610. Consta en el libro de *Visita* de los obispos a la parroquia, conservado en su archivo. En el año indicado, día 19 de abril, la verificó

(1) Figurará tal vez la curación de un epiléptico, pues dice la tradición que sanó a muchos.

el Prelado de la diócesis, D. Berenguer de Bardaxí, extendiéndose un acta, de la que extractamos lo referente a nuestro objeto. Dice así:

«Primeramente hallamos derribada la mayor parte de la dicha iglesia, que era toda de cantería, con su bóveda de lo mismo, y de la parte de aquélla que está en pie, toda ella tiene muy grande peligro de caerse; y fué



Pedro de Aponte: Pasaje de la vida de San Orense, obispo. (Tabla. Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.)

hecha relación que la dicha iglesia había sido derrocada con orden de los obreros y parroquianos de la dicha iglesia y parroquia, con licencia que para ello les fué dada en la sede vacante última de nuestro obispado, la cual iglesia nos ha sido hecha relación por los vicarios, beneficiados y otros clérigos de aquélla, y por los obreros y otros diversos parroquianos de la dicha iglesia y parroquia, que antes que fuese derribada, contenía en sí los altares siguientes:

»El altar mayor estaba situado a la parte de Oriente, frontero de la puerta principal de la iglesia, de pincel antiguo muy bueno: era retablo grande y dorado en partes, de la invocación de San Lorenzo, con la figura

de dicho santo en medio, de todo bulto, con su tabernáculo para el Sacramento, y en el primer cuerpo del altar había diversas figuras pequeñas y doradas, de todo relieve, y el dicho altar tenía sus puertas de lienzo, con sus bastimentos de madera pintados al temple por ambas partes...

.....

»A la parte del Evangelio, poco distante del altar mayor, había una capilla..., etc. Poco distante había una capilla con el retablo que sirve agora de altar mayor en la dicha iglesia, de prestado, y tiene sus imágenes de San Orencio y Santa Paciencia, de bulto, doradas, y es de la parroquia, según dicen.»

De modo que el cuerpo principal del retablo tenía en su centro, en lugar preferente, la imagen en tabla de San Lorenzo, y ocupando los cuatro ángulos, las tablas representando a sus padres, San Orencio y Santa Paciencia (las de la colección Iturbe), y otras dos del mismo tamaño con las efigies de San Orencio, Obispo de Aux, y San Vicente, mártir, tenido también como hijo de Huesca, y figurado casi siempre, junto con los santos indicados, en las obras de arte antiguo de aquella ciudad. Sospecho que estas dos últimas serían las que D. Valentín Carderera dice que existieron en el convento de Capuchinos de Huesca.

El retablo estaba provisto de grandes puertas o cuerpos laterales, constituidos por las tablas descritas, más otras que han desaparecido y de las cuales quedan algunos vestigios o fragmentos sin importancia en el altar dedicado a San Orencio en la tantas veces citada iglesia. Representaban pasajes de las vidas de San Lorenzo, Santos Orencio, padre e hijo, y seguramente San Vicente. El basamento, según la nota del Obispo Bardaxí, arriba inserta, ostentaba *diversas figuras pequeñas y doradas, de todo relieve*. La restante labor de talla estaba asimismo dorada.

Dice también la indicada nota que era *retablo grande*. Ya lo sospechó Carderera, al afirmar en la página 31 del prólogo de los *Discursos practicables* que *el famoso Pedro Aponte pintó en ella [Huesca] muchas tablas para el retablo mayor de la parroquial de San Lorenzo, por encargo del Rey Católico*.

Pruébalo también una nota inédita que hemos hallado en el mencionado libro de *Visita*. Es del Obispo D. Diego de Monreal, que visitó la iglesia a 12 de junio del año 1601, y dice de este modo:

«Por quanto hay una capilla de la invocación de San Marcos al lado del altar mayor, a la parte de la Epístola, en la cual no se puede entrar por estar impidida tal entrada con las puertas ventanas de dicho altar mayor, y

así cesan los efectos para que fué fundada la capilla, en honra y gloria de Nuestro Señor; por tanto, mandamos se le dé a dicha capilla entrada libre, cortando las puertas ventanas de dicho altar mayor, o dando tal entrada por la capilla de San Hipólito, como más conveniente fuera nuestro parecer o de nuestro Visitador, dentro de cuatro meses.»

Ignoramos si esto se ejecutó; pero Aynsa, según ha quedado indicado, vió en 1618 el retablo provisto de las mencionadas puertas.

Vinculaba, pues, nuestra obra en sus brillantes pinturas las tradiciones hagiográficas más gloriosas de la ciudad. Según ellas, en el lugar donde está emplazado el templo hubo una casa propia de los santos esposos Orencio y Paciencia, y allí nacieron de un solo parto los que más tarde habían de ser San Lorenzo y San Orenco. Aquella fué, por lo visto, la piadosa intención del Rey donante, cuyas armas, al igual que en los retablos de Almudébar, de los que a continuación hablaremos (también obra de Aponte), se verían en el que está ocupando nuestra atención.

Ya en 1610, cuando el entusiasmo por las Bellas Artes no se hallaba extendido, y las obras de los primitivos pintores no se apreciaban todavía en todo su valor, se declaraba que el retablo era *de pinçel antiguo muy bueno*. Aynsa le calificaba en 1619 de *famoso retablo de pinçel* (1).

En 26 de octubre de 1607, acordada ya la edificación de un nuevo templo dedicado a San Lorenzo, se comenzó a derribar el antiguo, empezando, como dice Aynsa (2), por la cabecera de la iglesia y el presbiterio, donde se hallaba el retablo. Con este motivo, hubo que desarmarlo y quitarlo; y mientras duraron las obras, se habilitó para altar mayor, como arriba se dice, un retablo de la invocación de los Santos Orenco y Paciencia, de talla y dorado. Concluido el presbiterio, se colocó en él de nuevo el retablo de Aponte, según el testimonio de Aynsa, que lo vió en 1618, fecha en que escribía su obra (3). Debió de ponerse hacia el año 1617; en 1678 se retiró definitivamente a la sacristía, para dar lugar al donado por D. Artal de Azlor.

¿Cuándo ejecutó Aponte tan preciosa obra? (4). Sospechamos que hacia

(1) Obra citada, pág. 546.

(2) Idem id., id. id.

(3) En 30 de septiembre de 1618 el Prior de Jurados de Huesca propuso al Concejo la impresión del libro que había escrito Aynsa, prosiguiendo el que el maestro Juan Garay (ya difunto) había comenzado por orden del mismo Concejo. (Archivo municipal, libro de actas del indicado año.)

(4) Está pintada al óleo.

el año 1500. La tabla donde se halla el príncipe sentado revela que su autor, ya en plena madurez de su producción, no fué ajeno a la corriente del Renacimiento (1).

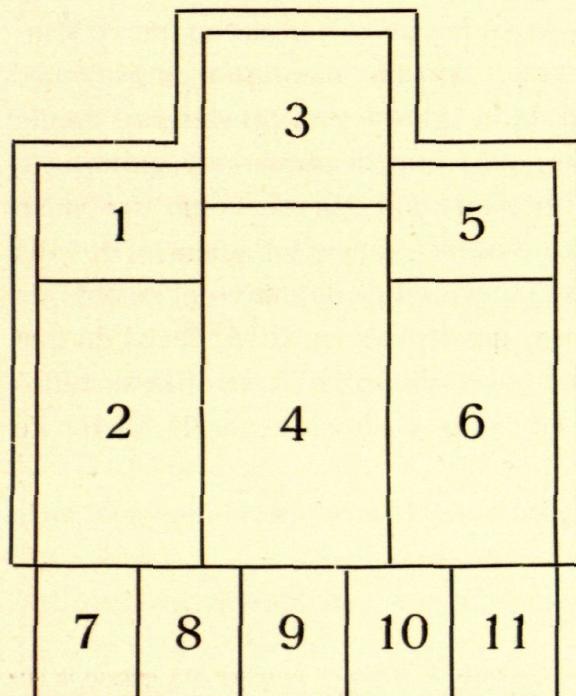
Salvo en algunos detalles muy secundarios, no se nota en las tablas conservadas en Huesca otra mano distinta de la de Aponte. La labor es de gran pintor, seguro de sí mismo, con pleno conocimiento de la técnica y sus efectos, agrupando las figuras con una naturalidad encantadora, con toques de pincel propios sólo de un maestro consumado. Las figuras son todas de proporciones perfectas, la expresión de los rostros está muy bien entendida y estudiada, y las dulces tonalidades son realmente notables. Con razón dice Jusepe Martínez que Aponte fué singularísimo retratista.

¿Por qué el Capítulo de la iglesia de San Lorenzo quitó de su presbiterio tan magnífica obra? Aberraciones del siglo XVII, tan propicio a antiesísticas renovaciones, para ensalzar, no la magnanimitad de los próceres, sino su vanidad; en el presente caso la de D. Artal de Azlor, señor de Panzano, cuya munificencia o devoción y el respeto a la ofrenda del Católico Rey eran perfectamente compatibles.

Por encargo de este último, había pintado Aponte otras dos hermosas

obras en el año 1498. Son dos retablos existentes en la ermita de Santo Domingo, de la villa de Almudébar (Huesca). Alcanza el mayor de ellos 4,20 metros de alto en su centro, por 2,93 de ancho. Consta de tres cuerpos, colocados sobre una predela o basamento; éste compuesto de cinco tablas, y aquéllos de seis, como puede apreciarse en el dibujo adjunto (2):

La tabla número 1 representa el martirio de San Pedro de Verona. La 2, la efigie de éste, con libro y palma en las manos. El fondo es de brocado de oro. A



(1) Lo propio podemos decir de la brillantez y riqueza de los ropajes.

(2) Publicamos la fotografía del retablo en el número 7 de la revista ARTE ESPAÑOL, página 345.

los pies tiene un ángel, con una filacteria en la mano, que dice: *Ora pro nobis*. La 3, la escena de la Crucifixión. La 4, a Santo Domingo sentado en un sillón de alto respaldo, y en éste paño de brocado. También es de brocado el fondo. La 5, a San Bartolomé predicando en el templo ante los reyes armenios y su corte. La 6, a este santo, con libro y palma y un demonio aherrojado a sus pies, indicando su virtud de curar endemoniados. Las 7, 8, 10 y 11 figuran milagros diversos de Santo Domingo, como conversiones, etc.; y la 9, a Jesús saliendo del sepulcro.

El dibujo, sobrio y correcto; el colorido y la disposición armónica y acertada de las figuras, son característicos de Aponte.

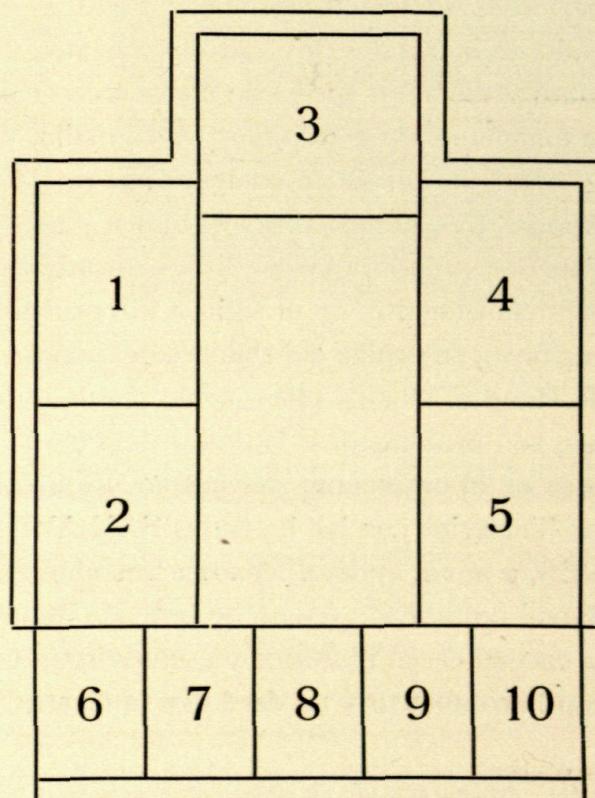
Es el presente retablo una verdadera joya pictórica.

Al otro le falta, desgraciadamente, la principal composición, pues la tabla o tablas centrales han sido sustituidas por una antiestética urna acristalada, donde se venera una efigie de la Virgen. Pero restan cinco en los tres cuerpos, más otras tantas en la predela, de bella factura, igual a la del retablo anteriormente descrito, pues ambos fueron pintados al mismo tiempo y para el sitio donde están, dada la diferencia de tamaño, que se ajusta al declive que forma la bóveda. Revela lo primero la inscripción que hay debajo del basamento de este segundo retablo, en caracteres góticos, que dicen:

EN LANYO  
MIL CCCC LXXXVIII A  
XXVII DE MARÇO FVERON  
ATERMINADOS (*sic*) LOS  
PRESENTES RETA[VLOS]

Conocemos, pues, la fecha exacta en que se ejecutaron.

Mide el segundo 2,73 metros de alto por 2,10 de ancho, y sus tablas representan: La número 1, la Venida del Espíritu Santo. La 2, la Adoración de los Reyes. La 3, a Jesúsdifunto en brazos de su Madre, rodeada de José de Ari-



matea, Nicodemus y las santas mujeres, en bellísimo grupo. La 4, la Asunción de la Virgen. La 5, el Nacimiento del Señor. Las 6, 7, 9 y 10, milagros de Santo Domingo. Y la 8, a Jesús saliendo del sepulcro. La tabla principal debió de figurar alguna escena de la vida de aquel santo titular de la ermita, a cuyo honor fueron dedicados los dos retablos por el donante Rey Católico a la villa de Almudébar, a la sazón de las más importantes del Alto Aragón, y muy favorecida por los Monarcas en todo tiempo, como lo denotan los muchos privilegios que se custodian en su Archivo municipal.

Que fueran regalados por D. Fernando *el Católico*, se deduce evidentemente por su escudo de armas, puesto en lo alto, en el sitio preferente de la *pulsera* de ambos retablos, donde también se ven las armas de Almudébar, o sea el *almud* (medida aragonesa de capacidad) y los bastones gules, combinadas con efigies de ángeles, de San Vicente y Santo Tomás.

Los fondos de las tablas secundarias, ya arquitectónicos, ya de paisaje, son muy hermosos y de perspectivas bien calculadas.

En la revista ARTE ESPAÑOL, número 8, página 386 (1), apuntamos la sospecha de que tales obras sean de Aponte; sospecha que ahora confirmamos, una vez examinadas más detenidamente, y comparadas con las tablas primeramente indicadas, que son, sin embargo, más grandiosas y superiores. Además, el detalle (en que antes no habíamos reparado) del escudo de armas del Rey Católico puesto en lo alto de los retablos, es importante y viene en apoyo de nuestra creencia. Lógico era que una obra Real la encomendara a su pintor, cuyo estilo, repetimos, está allí manifiesto.

Esta misma labor comparativa nos lleva a afirmar que son obra de Aponte tres tablas, con las cuales y una muy curiosa imagen de talla de San Bartolomé, del siglo XIII, colocada en una hornacina central, se formó caprichosamente, en el siglo XVIII probablemente, un retablo de esta advocación en su capilla del claustro del templo parroquial de San Pedro el Viejo, de Huesca. Dos de ellas, como puede observarse en las fotografías adjuntas, son prolongadas, laterales del cuerpo principal de un retablo, y la tercera es el basamento del mismo. Representan las primeras, según indican las filacterias con las leyendas SAN ANDRES y LAS ONZE MIL VIRGINES, a aquel apóstol, con rica vestidura, sentado en amplio sitial con paño dorsal de brocado (como de brocado de oro es también el fondo), y encima la escena de su martirio; y a una virgen y mártir sedente en idéntico sitial, con libro abierto y un dardo en la diestra, y en la siniestra palma, y arriba

(1) Artículo titulado *La pintura aragonesa en el siglo XVI. Obras y artistas inéditos*.



Pedro de Aponte: Tablas de la iglesia de San Pedro el Viejo, de Huesca.

(Fots, F. Oltra.)

las once mil vírgenes arribando en un navío. La primera está mal conservada; no así la segunda.

De la predela se hallan en buen estado tres compartimientos (los que ofrecemos: el central y los dos laterales izquierdos); en cambio, en los otros dos, de los cinco de que consta, es imposible reconocer nada.

Hay tales y tan sorprendentes analogías (mejor, identidades), no sólo de estilo y ejecución, sino hasta de figuras, entre estas tablas y las del retablo de San Lorenzo en un principio descritas, que basta contemplarlas para no

dudar que son debidas a la misma mano. El cuidadoso dibujo, el colorido rico y espléndido, lo bien estudiado de los grupos, son los mismos en ellas. Los rostros, sobre todo, son de un parecido extraordinario. Compárense, por ejemplo, éstos, más toda la figura de los dos pajes que se ven en la parte superior de la primera tabla, y el personaje de la izquierda en la tabla del medio de la predela, y los guerreros de la tercera, con las dos representa-



Pedro de Aponte: Tabla de la iglesia de San Pedro el Viejo, de Huesca.

(Fot. F. Oltra.)

tivas de San Orencio. Hasta el cetro del monarca es idéntico al que ostenta el dignatario en estas últimas. Lo propio puede decirse de las dos efigies principales.

Son, pues, notabilísimas estas pinturas, en sí mismas y por su autor. De época, andarán muy poco distantes unas de otras.

Ignoramos el primitivo destino de las tablas. ¿Sería acaso el retablo de que formaron parte donación del primer Prior secular de la iglesia de San Pedro el Viejo, D. Juan Cortés, de la ilustre casa de los señores de Torresecas, nombrado por el Rey Católico, de quien fué capellán, o de un sobrino suyo de los mismos nombre y apellido (en quien renunció el priorato), muerto en 1519, que consta hizo valiosas dádivas al templo?

A poco que se pongan en parangón las tablas del retablo de San Lorenzo (sobre todo las dos de San Orencio y Santa Paciencia de la colección Iturbe) con las cuatro excelentes que con los números 6 al 9 se conservan en el Museo Provincial de Huesca, se verá que son de la misma mano, inconfundible; esto es, la de Aponte. Representan a los Santos Esteban, Domingo de Guzmán, Orencio y Pedro, mártir de Verona, sentados en amplios sitiales, con paño de brocado en el respaldo. Esta última es de

gran parecido a la misma figura que hemos visto en el retablo de Almudébar. Algunos detalles hacen sospechar que algún discípulo colaboró en ellas con el maestro. Indudablemente, pertenecieron a un mismo retablo. No dejó indicado D. Valentín Carderera (que fué quien las donó) de dónde procedían.

Las tablas números 107 y 108 del propio Museo, que representan a San Vicente, mártir, y la Crucifixión del Señor, atribuidas en el *Catálogo* a Pedro de Aponte, no pueden en modo alguno adjudicarse a él. Su arcaísmo es manifiesto, y aquel dibujo incorrecto, aquel colorido y la factura de la segunda distan mucho de ser del pintor aragonés.

Las cabezas que se ven en la tabla número 18 participan ciertamente de su escuela. Representa a la mujer adultera acusada por los fariseos ante el Salvador. Los rostros son muy bellos y de excelente dibujo; pero por otra parte se notan incorrecciones en las que no cayó Aponte (como, por ejemplo, en el fondo y en las manos), por lo cual creemos que tal obra es de algún discípulo suyo; eso sí, aventajado.

Que sean también de alguno de éstos las tablas del antiguo retablo mayor del monasterio de Sigüenza (tres de ellas conservadas en el mencionado Museo, y dos en el cenobio), ejecutadas hacia 1519, colígese con sólo compararlas con las obras del maestro. El dibujo pronunciado y minucioso es lo que principalmente heredó de éste.

Más aún que por estas tablas, se deduce la relación entre uno y otro por el retablo de la capilla de San Pedro, o panteón Real, del propio monasterio, terminado al finalizar el primer tercio del siglo XVI (obra del mismo discípulo), sobre todo en la escena del Descendimiento y en las efigies de los Santos Cosme y Damián, éstas con fondo de brocado.

A este discípulo atribuimos asimismo, por la sorprendente identidad de estilo, el retablo de los Santos Fabián y Sebastián, de la ermita de Castellón de Monegros (Huesca), fechado en 8 de mayo de 1517 (1).

El retablo dedicado a San Román y Santa Marina en la pequeña iglesia del lugar de Pompenillo, del antiguo señorío de la noble familia Sellán, si no es en su parte principal obra de Aponte, denota claramente un excelente discípulo suyo, pues hay rasgos tan característicos de su escuela, como, por ejemplo, el dibujo, el colorido y unas lindas estatuillas en los brazales de los sitiales, donde se ve a San Lorenzo, la Virgen, el Discípulo amado y San Vicente, en cuatro compartimientos de la predela; estatuillas enteras

(1) Publicamos su fotografía en el número 7, página 347, de la revista ARTE ESPAÑOL.

mente iguales a las que se admirán en las tablas de San Orencio del presente artículo. Tal retablo es de los mejores de la provincia.

Finalmente, la influencia de Aponte déjase sentir en el pintor oscense maese Esteban Solórzano (que floreció ya entrada la primera mitad de la centuria décimosexta), como puede apreciarse en la obra suya de Liesa (Huesca) que publicamos en el citado número de la revista ARTE ESPAÑOL, y en el retablo principal, dedicado a Santa María Magdalena, de la iglesia de este nombre en aquella ciudad (1).

Don Juan de Moncayo y Gurrea, Marqués de San Felices, Caballero de la Orden de Santiago, en su libro *Poema Trágico de Atalanta y Hipomenes*, impreso en Zaragoza por Diego Dormer en el año 1656, y dedicado al Rey Felipe IV, dice de Aponte en la página 211, canto VII, octava 76, lo que sigue:

«Mira a Pedro de Ponte, en quien florece  
al sol de sus virtudes Daphne ingrata,  
y si lauro en sus sienes reverdece,  
diadema en ellas su esplendor retrata.  
*Gerónimo Cosida* (2), a quien se ofrece,  
ni menos bella en él, ni menos grata,  
su nombre haciendo al orbe más famoso,  
el laurel sacro consiguió glorioso.»

Por todo lo indicado, dedúcese el preeminent lugar que en la historia de la pintura española debe adjudicarse al eximio primitivo aragonés Pedro de Aponte.

Hasta ahora (que yo sepa), sólo D. Elías Tormo le había concedido la importancia que merecía, señalando con gran competencia las calidades que le distinguen. En sus estudios citados, y sobre todo en el *Catálogo* de primitivos de Iturbe, había adjudicado a Aponte, muy acertadamente, las dos bellas tablas de los Santos Orencio y Paciencia de aquella colección, aun ignorando con certeza su procedencia, la cual le aclaré y confirmé a la vista de las fotografías incluídas en el mencionado *Catálogo*, que me remitió, por ser las mismas que (según digo en las páginas anteriores) había yo admirado en la antesacristía de la iglesia oscense de San Lorenzo, y cuyo

(1) En aquel número de la revista, al comenzar la página 347, donde dice: «El retablo de Santa Catalina conservado...», etc., debe decir: «El retablo principal conservado...», etc.

(2) Pintor muy notable del Arzobispo de Zaragoza D. Fernando de Aragón, que floreció en el siglo XVI.

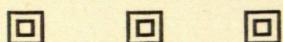
paradero desconocía cuando publiqué el artículo de ARTE ESPAÑOL titulado *La pintura antigua aragonesa. Algunos retablos inéditos* (1).

El Capítulo de aquel templo vendió ambas tablas a fines del año 1910 a un anticuario, y de éste fueron adquiridas por su actual poseedora, la señora viuda de Iturbe.

El conocimiento de las obras de nuestro valiente Aponte es la rectificación más rotunda a la caprichosa afirmación (que, por fortuna, se va ya desvaneciendo) de algunos críticos extranjeros, cuando dicen que careció de significación y de estima el primitivo arte pictórico de nuestra patria.

RICARDO DEL ARCO.

Correspondiente de las Reales Academias de la Historia  
y de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza.



## RINCONES ARTÍSTICOS

EN el inventario de la arquitectura románica, que, como es sabido, se desarrolla en el Occidente de Europa desde principios del siglo XI, y llega en alguna región de Castilla hasta el XIV y XV, sólo se anotan para Álava cuatro construcciones: la basílica de Armentia, el santuario de Nuestra Señora de Estibariz, la iglesia parroquial de Argandoña y la ermita de Nuestra Señora de Ayala, en Alegría (2). Existen más. Escudriñamientos proljos me han hecho *descubrir* cerca de noventa monumentos románicos, «hermosísima ejecutoria del pueblo alavés, del cual certifican en los siglos XII y XIII la vigorosa fe y la cultura extendida hasta los más apartados rincones de su suelo» (3).

Entre esos inéditos e ignorados monumentos no hay, claro está, gran-

(1) Número correspondiente al tercer trimestre de 1913. A raíz de publicado este artículo, me indicó el Sr. Térmo, en carta particular, la analogía de estilo entre las tablas de Iturbe mencionadas y el retablo de Santo Domingo, de Almudébar, a la vista de la fotografía de éste, por mí dado a conocer, ambas cosas obra de Aponte.

(2) Lampérez, *Historia de la Arquitectura Cristiana en la Edad Media*, tomo I, págs. 609 y 617.

(3) Angel Apraiz, *El Románico en Álava*, ap. *Heraldo Alavés*, agosto de 1911.

diosas fábricas. Álava, pobre ahora y pobre de abolengo, contaba en los tiempos del florecimiento románico unos doscientos noventa y cinco lugares, catalogados en la *Reja de San Millán* (1025) como tributarios al célebre ex monasterio riojano, los más con una, bastantes con dos, y los menos con tres rejas de hierro; lo cual supone, respectivamente, diez, veinte o treinta casas o vecinos. La potencia económica de tan exigüas poblaciones, todas de labradores y ganaderos, cuya industria no rebasaba los límites de la provincia, forzosamente había de ser escasa; y, sin embargo, hallaron en su fe energías para erigir un templo en cada aldea. La piedad hizo el milagro de levantar fábricas relativamente suntuosas, en las cuales el arte románico, ingenuo, noble, sereno, expresó a maravilla el sentimiento religioso del vecindario.

Las ermitas de San Juan de Marquínez y de la Concepción de San Vicentejo, ambas en *Rivo de Ibita*, distrito que en el siglo XI comprendía pueblos de Álava y del Condado de Treviño (Burgos), comprueban lo dicho.

#### SAN JUAN DE MARQUÍNEZ

En la *Reja de San Millán*, documento precioso para la geografía de Álava en el siglo XI, constan dos pueblos denominados Marquina de yuso y Marquina de suso, que contribuían cada uno con una reja de hierro al Monasterio emilianense. No los menciona ya la escritura que en 1257 hizo en Calahorra su Obispo D. Jerónimo Aznárez, por lo cual puede conjécturarse que ambos se fundieron en uno, con la denominación de *Marquíniz*, que en ese documento aparece, y corresponde al actual Marquinez, villa de Álava, cabeza de Ayuntamiento.

Hállase a unos veinticuatro kilómetros al Sureste de la capital de la provincia, en un alto valle del dédalo montañoso que, derivado de los montes de Vitoria, se expande al Sur en la bravía sierra de Izquiz. De incómodo acceso, el viaje mejor es ir en carroaje por la carretera de Laguardia a Armentia, donde se toma la de Treviño a Albaina, y de allí, a pie, los siete kilómetros restantes. La amena senda va casi siempre a orillas del Ayuda, que, entre sauces, juncos y cañas de suave tonalidad, corre por accidentada vega, donde la roca numulítica, perforada para viviendas y sepulcros por un pueblo prehistórico, presenta denudaciones sorprendentes.

En una colina, a la derecha del río, se alza la ermita de San Juan, parroquia probable de Marquina de suso. Produce impresión gratisima. Sobria

ornamentación, fina y delicada, sin que la afeen figuras de hombres y animales, cuyo desdibujo característico sólo por su propia ingenuidad se tolera en el románico, realza el elegante perfil de su puerta y sus ventanas. Acaricia los ojos el tono acaramelado de sus piedras. Así, la contemplación de la joya compensa la fatiga para acercarse a ella.

El interior es de una nave de planta rectangular, con cabecera semicircular, precedida de un tramo cuadrado más estrecho que el principal. An-



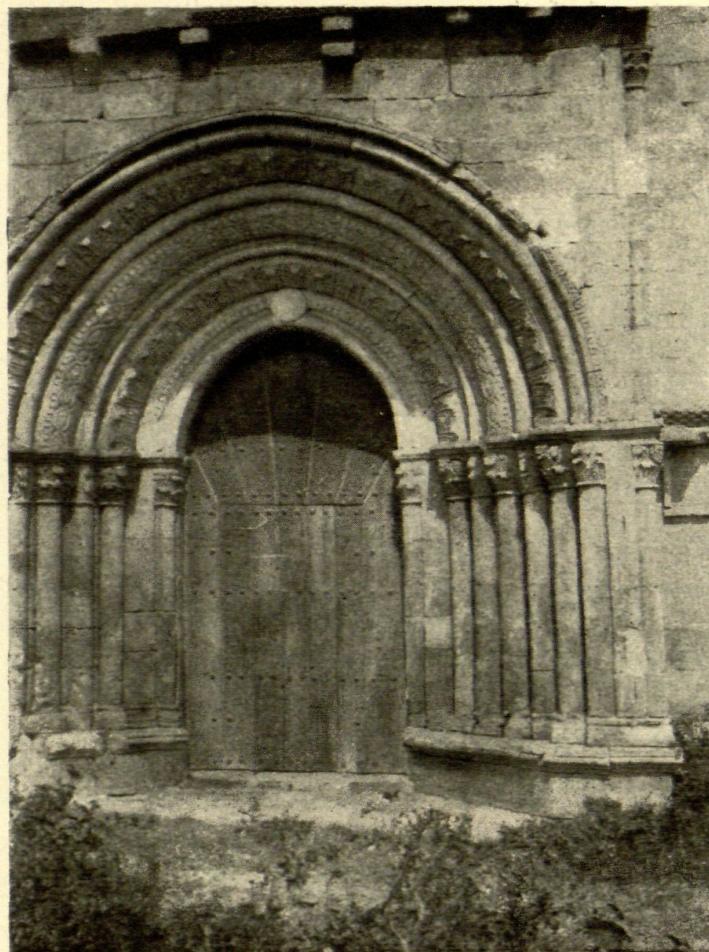
Vista general de la ermita de San Juan, en Marquinez.

(Fot. L. Elorza.)

chura de éste, 6,20 metros; del tramo cuadrado, 5,55; y del ábside, 4,90. Bóveda de medio cañón, de directriz de arco apuntado, con arcos fajones que cargan sobre pilastras, cubre la nave. La del ábside es de cascarón. El arco que separa el tramo inmediato a la cabecera descansa en columnas casi exentas, con capiteles de hojas de acanto. La iluminación se hace por tres ventanas: una a Oriente, cegada en el ábside, y dos a Mediodía, correspondientes al tramo de unión y al cuerpo de la nave. Bajo la que da luz a éste hay un nicho contorneado por dos arcos de medio punto, con mainel central. Alguna pintura moderna afea el recinto, que, por sus proporciones y por lo esmerado de su aparejo y labra, causa excelente efecto.

En el exterior luce esplendoroso el arte. La única entrada se abre al Sur, sobre un plano algo saliente coronado por tejaroz horizontal, con ca-

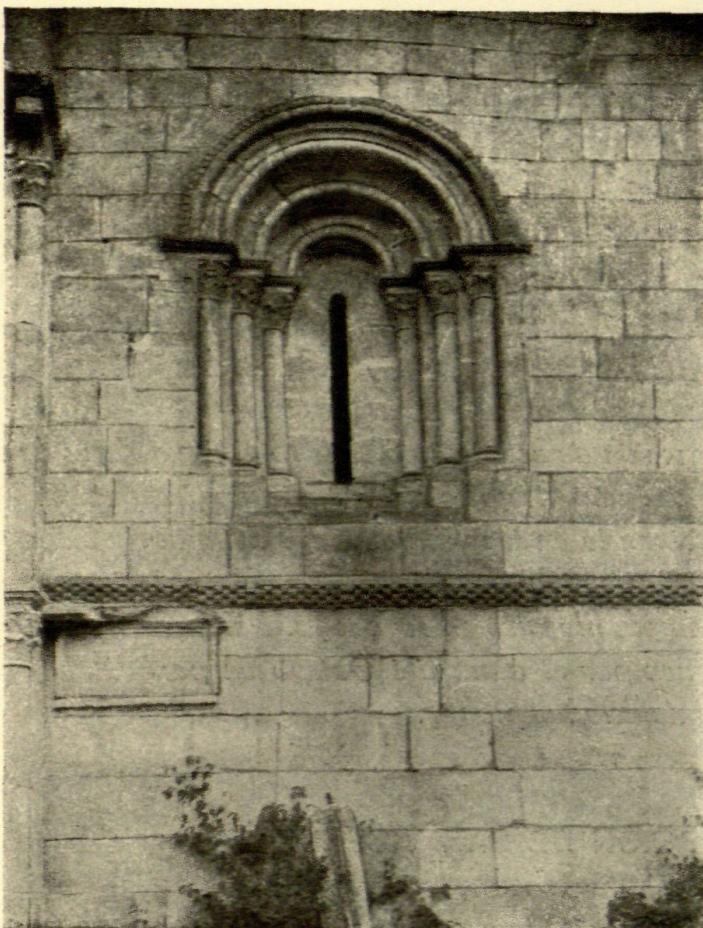
necillos lisos, apoyado en los extremos por dos columnas que bajan hasta el ábaco de las que sustentan las archivoltas. La puerta es abocinada, de arcos apuntados, que cargan por cada lado sobre siete columnas de fustes



Puerta de la ermita de San Juan de Marquínez.

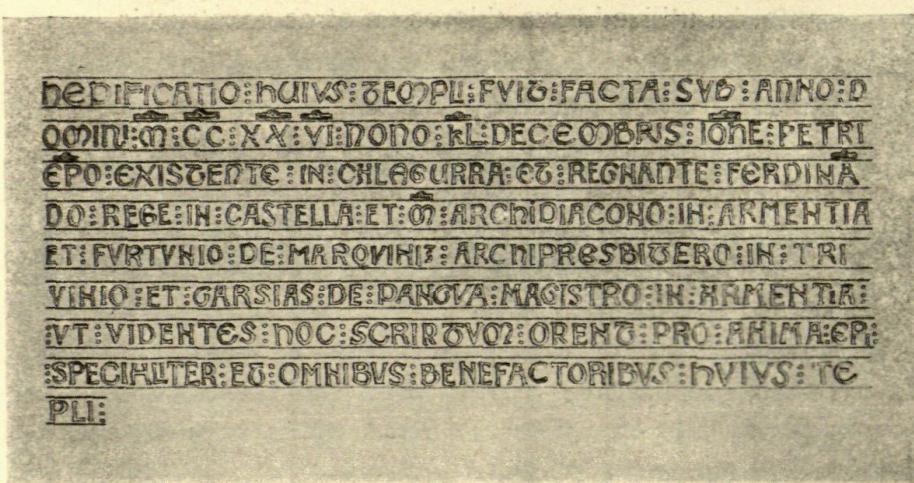
(Fot. L. Elorza.)

lisos, capiteles de hojas de acanto, con alguna cabecita discretamente asomada entre las volutas, basas con garras y ábacos moldurados. La ornamentación de los arcos, por el sistema de archivolta corrida o de anillos, es, de dentro afuera: primero, baquetón, listel, cinta de perlas y tres discos lisos en la clave y a los dos extremos; segundo, hojas de acanto en sentido radial, muy estilizadas; tercero, baquetón y listel; cuarto, trenza o entrelazo con racimos en los huecos y filete perlado; quinto, baquetón; sexto, hojas de acanto por igual estilo que las del arco segundo; séptimo, dos baquetones, y por remate, cinta de perlas o bezantes.



Ermita de San Juan de Marquinez.—Ventana al Sur,  
inmediata a la puerta.

(Fot. L. Elorza.)



Inscripción de la ermita de San Juan de Marquinez.

(Fot. L. Elorza.)

Las ventanas del hastial del Mediodía se parecen a la puerta, salvo el estar cerradas por arcos de medio punto. En los codillos se alojan tres pares de columnas. La cabecera presenta en el centro una ventana semejante, pero con sólo dos pares de columnas. Una imposta de *billetes* ciñe por el tercio inferior todo el edificio, que tiene dos contrafuertes prismáticos iguales en toda su longitud hasta la cornisa. Los del ábside afectan forma de columnas adosadas. En los muros del Norte y del Oeste no hay huecos ni adornos.

La ermita de San Juan se erigió en 1226. Así lo dice la siguiente inscripción, grabada a la derecha de la puerta:

*La construcción de este templo se hizo el día noveno de las kalendas de diciembre del año de gracia 1226, siendo Juan Pérez (1) Obispo de Calahorra, reinando en Castilla el Rey Fernando, y siendo M(artín) (2) Arcediano de Armentia, Fortunio de Marquíniz Arcipreste en Treviño, y García de Pangua maestro en Armentia. Para que los que vean esta inscripción rueguen por el alma del Obispo en particular y por todos los bienhechores de este templo (3).*

#### LA CONCEPCIÓN DE SAN VICENTEJO

Pasados los montes que separan la llanada de Álava del Condado de Treviño, en el kilómetro 11 de la carretera a Rioja, señalada antes como el mejor camino para ir a Marquínez, deja ver la ermita de la Concepción su hastial de Poniente completamente ruinoso. La codicia, no sé si legítima o ilegítimamente, ha utilizado sus sillares en otras construcciones. El resto del templo, cerrado al culto hace años, se conserva en buen estado.

En el contrafuerte, a la derecha de la puerta, una inscripción consigna la fecha de la fundación y el santo en cuyo honor se erigió:

*En nombre de Nuestro Señor Jesucristo, fué edificado este templo en honor de San Vicente en la era 1190.*

(1) Su episcopado duró de 1221 a 1237.

(2) Supongo que M es sigla de MARTINO, que en 1228 era Arcediano de Armentia (Álava), y suscribió una escritura en esta forma: «Ego M. alavensis archidiaconus confirmo», siendo de advertir que los Arcedianos de Álava se titulan a veces Arcedianos de Armentia, como en el epígrafe transcrita.

(3) El *Diccionario Geográfico-Histórico*, Madrid, 1802 (tomo II, pág. 10), publicó este epígrafe con alguna errata: 3, CALAGVRRA; 4, CASTELIA; 6, ARMETIA; 7, SPI; 8, TE.

¿Para servicio de qué pueblo? La *Reja de San Millán* cita en *Rivo de Ibita* dos lugares: Guzkiano y Guzkiano de suso. Este *de suso*, o de arriba, presupone un correlativo *de yuso*, o de abajo. En la actualidad persiste en aquellos sitios un Uzquiano que, por su posición, debe de ser el *de yuso*,



San Vicentejo.—Interior del ábside.

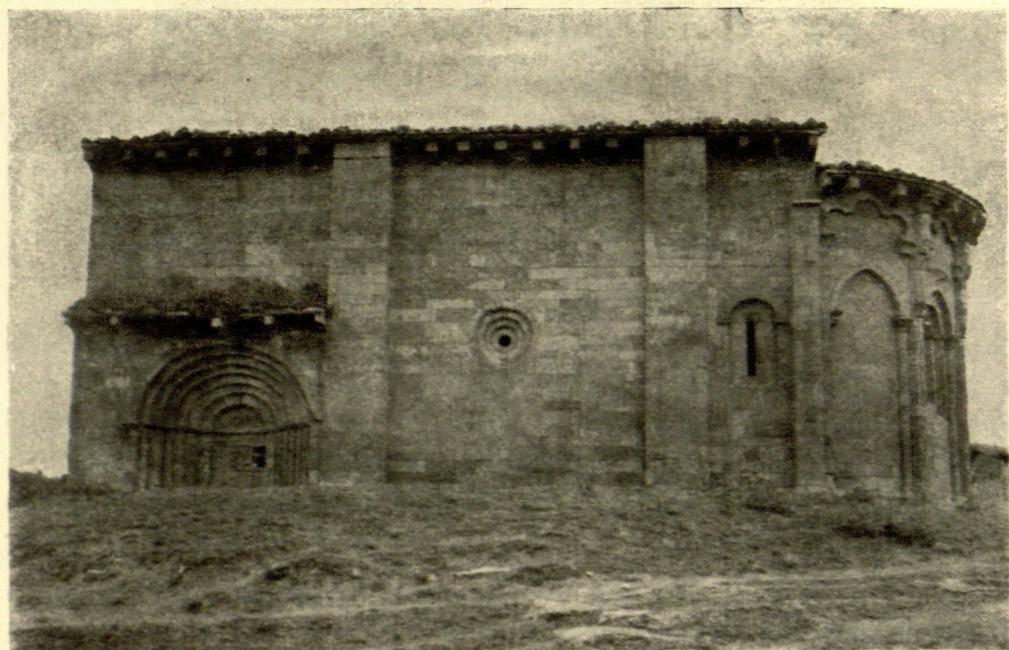
(Fot. L. Elorza.)

en cuyo caso corresponde a San Vicentejo, como situado dos kilómetros más arriba, el de *Guzkiano de suso*. La escritura del Obispo Aznárez, a mediados del siglo XIII, le llama *San Vincent*, que, por su tosca industria cerámica, fué más tarde San Vicente de los Olleros, y, en fin, San Vicentejo, sin duda para distinguirlo con el diminutivo del San Vicente de la Sonsierra, villa importante de Rioja. Es probable, pues, que el edificio levantado en 1158 bajo la advocación de San Vicente fuera para Guzkiano de suso, y diera ocasión al cambio de nombre, que la sinonimia del poblado vecino (Guzkiano de yuso) haría engoroso. Entre las infinitas aldeas, vi-



San Vicentejo.—Hornacina del lado de la Epístola.

(Fot. L. Elorza.)

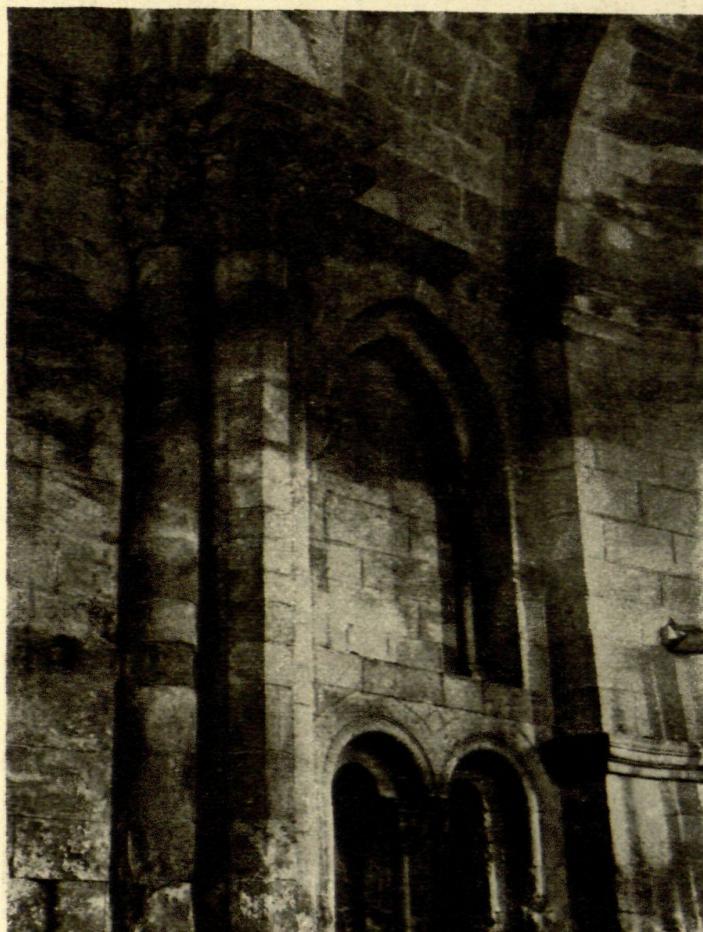


La Concepción de San Vicentejo.—Vista general.

(Fot. L. Elorza.)

llas y ciudades que en nuestra geografía llevan nombre de santos, hay, sin duda, muchas que lo deben a la magnificencia o devoción de sus santuarios.

La del de San Vicentejo justifica la hipótesis. Claro que es una magnificencia *relativa*; pero hay que hacerse cargo del efecto que en aquellos



San Vicentejo.—Interior: lado del Evangelio.

(Fot. L. Elorza.)

esquivos lugares, y entre gentes rústicas, avezadas a construcciones pobrissimas, haría, a mediados del siglo XII, un edificio todo de sillería, de estructura desusada y decoración lujosa.

La ermita, orientada de Este a Oeste, tiene planta rectangular, de una nave, con ábside semicircular en el interior. La bóveda es en éste de cascarón, y en aquélla de medio cañón apuntado, reforzada con arcos fajones que cargan sobre triples columnas en haz, adosadas, casi exentas, cilíndri-

cas las laterales y poligonal la del centro, embellecidas con hojas y cabezas en el capitel, cuya forma general recuerda el corintio. Inmediatas al ábside, son de notar dos hornacinas de doble nicho, con arcos semicirculares apoyados en columnas.

Los nombres PETRVS, ANDREAS, TOMAS, VINCENCI, PANTA-



San Vicentejo.—Exterior del ábside

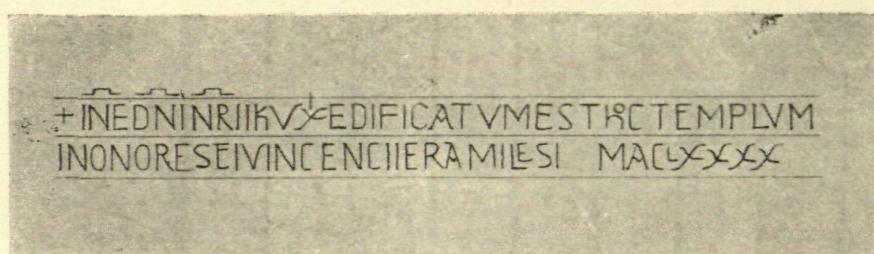
(Fot. L. Elorza.)

LONIS, MARINA, grabados en el muro de la Epístola, indican quizás los santos cuyas eran las efigies en dichas hornacinas veneradas. Sobre la de la derecha hay una ventana ricamente decorada interiormente, a la cual corresponde enfrente otra ventana ciega. El motivo llamado *postas u ondas* extraña en el abaco de las columnas pareadas de la hornacina de la Epístola, cuyas archivoltas lucen follajes serpeantes y palmetas. Estas grecas, así como otros elementos decorativos, ofrecen la particularidad de



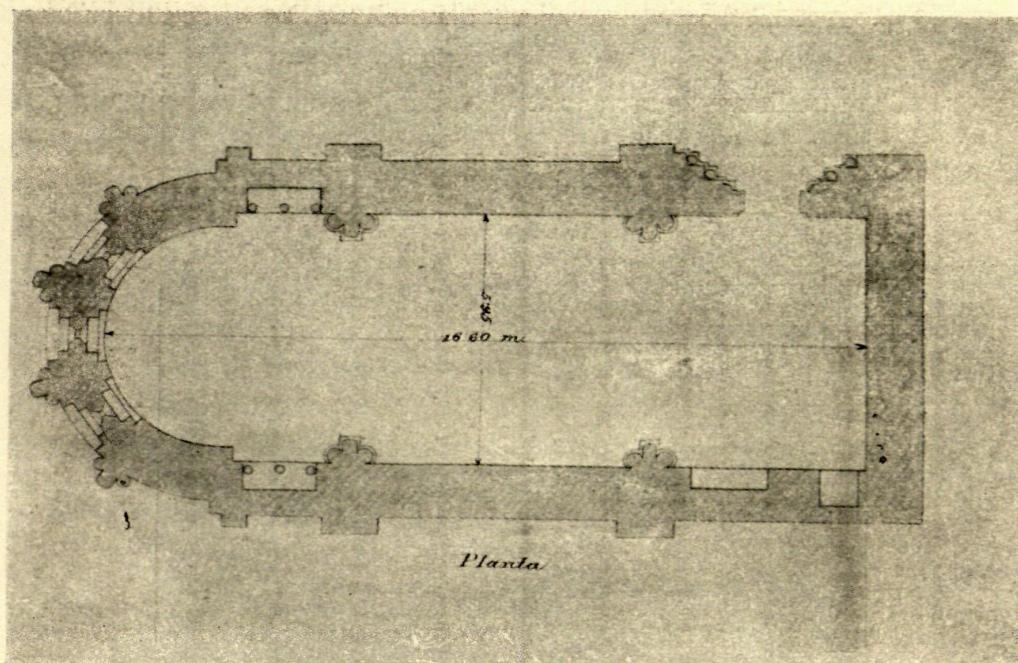
San Vicentejo.—Muro interior del lado de la Epístola.

(Fot. L. Elorza.)



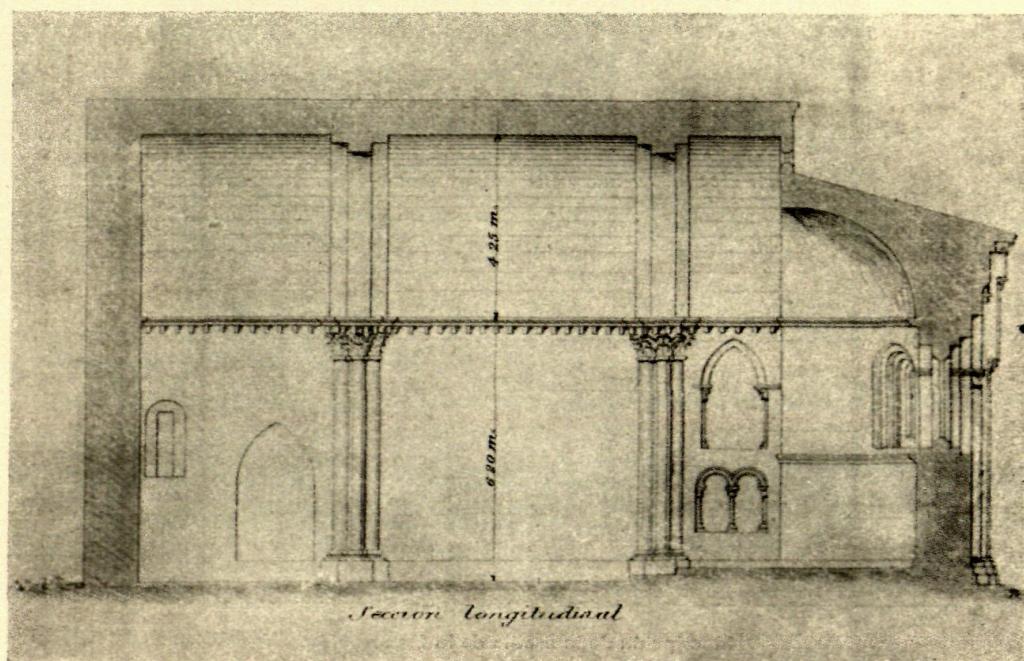
Inscripción de la ermita de la Concepción.

(Fot. L. Elorza.)



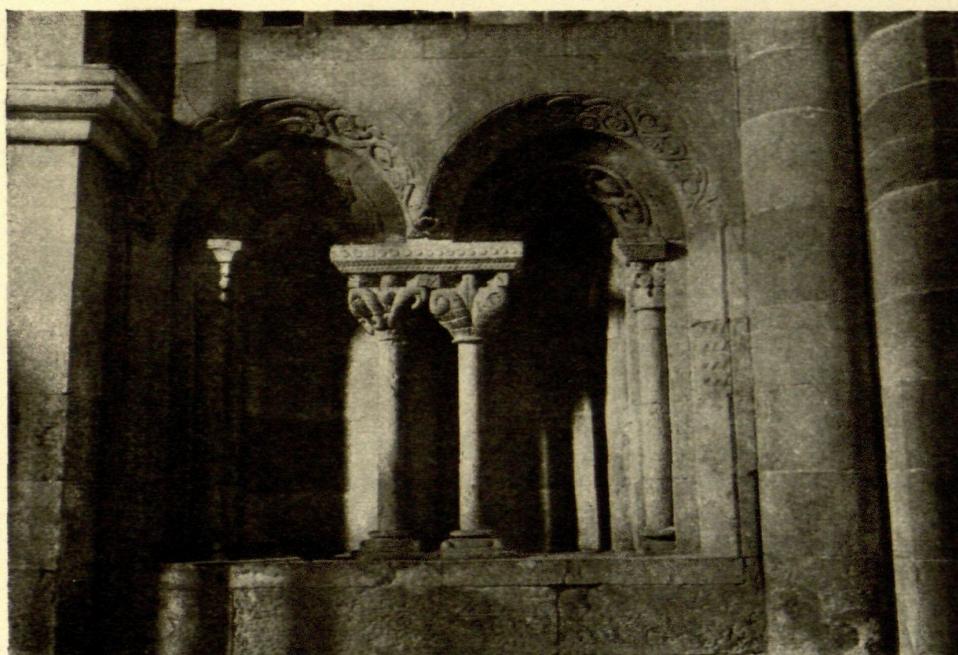
Planta de la ermita de San Vicentejo.

(Fot. L. Elorza.)



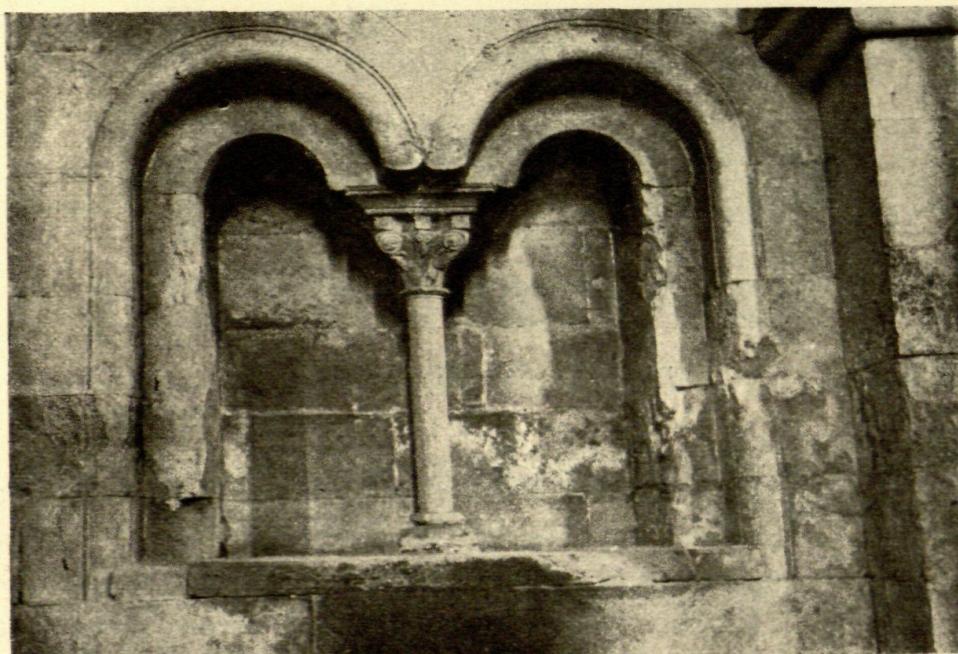
Alzado de la ermita de San Vicentejo.

(Fot. L. Elorza.)



San Vicentejo.—Hornacina del lado de la Epístola.

(Fot. L. Elorza.)

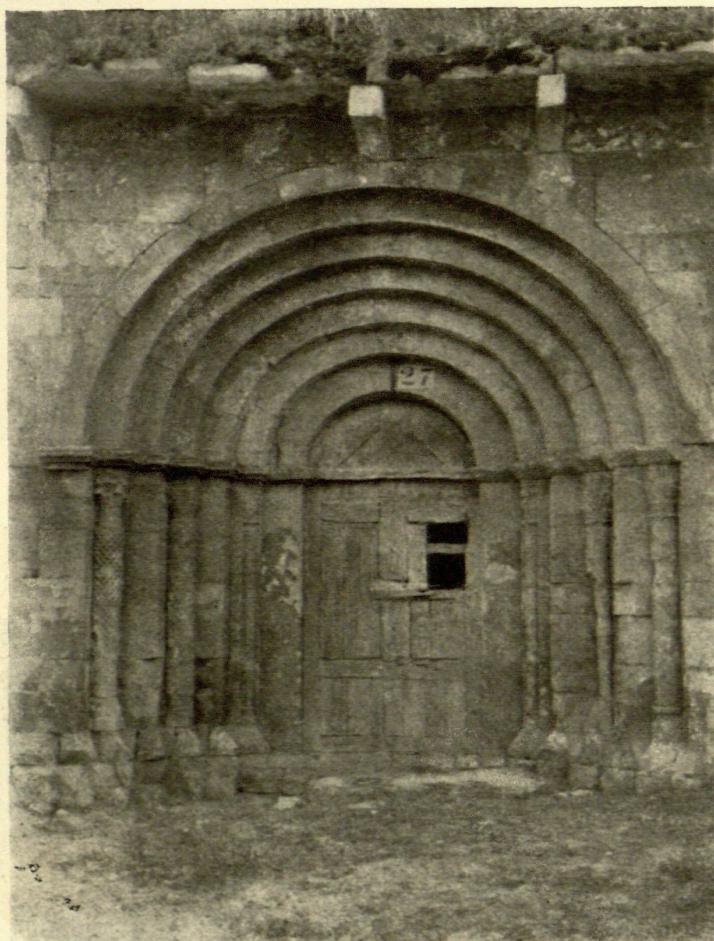


San Vicentejo.—Hornacina del lado del Evangelio.

(Fot. L. Elorza.)

estar en trechos sin concluir el trabajo, en otros a medio terminar, y en otros sólo indicado con puntos: de modo que puede observarse el proceso seguido en su labor por el artista.

La puerta se abre al Mediodía, en un cuerpo algo saliente sobre el plano de la fachada. Es abocinada, con siete arcos semicirculares escalonados y



Puerta de la ermita de San Vicentejo.

(Fot. L. Elorza.)

lisos. Las jambas son como continuación de los arcos y forman muro aco-dillado, en cuyos ángulos hay a ambos lados tres columnas sobrepuertas. La intemperie se ha ensañado en ellas; pero se dejan notar trenzados, como de cestería, en los postes, capiteles con hojarasca muy prolongados, y basas pseudoárticas. Tosco tejaroz sobre canes protege la puerta. En la misma fa-chada, dos robustos contrafuertes prismáticos, que corresponden a los ar-los de la nave, se remontan hasta la cornisa, y paralelo a ellos, otro menor

al ras del ábside. Entre aquéllos se abre un óculo con gruesos baquetones; entre el inmediato y la cabecera hay estrecha aspillera coronada por arco algo apuntado.

El ábside es sorprendente. Tiene tres cuerpos: el inferior, semicircular, con recio zócalo; el intermedio, poligonal en la parte correspondiente a las



Ábside de la ermita de San Vicentejo.

(Fot. L. Elorza.)

ventanas; el superior, nuevamente semicircular, con el paso del poligonal, sobre una especie de trompas rudimentarias. Verticalmente está dividido en cinco compartimientos por sendas columnas adosadas; en los del centro hay tres ventanas de jambas acodilladas y arcos de medio punto, con follaje serpeante. Cinco arcos apuntados arrancan de columnas cuyos capiteles llegan a la altura del arranque de los que voltean las ventanas absidales. Rematan suntuosamente la decoración cinco arcos lobulados, únicos en el

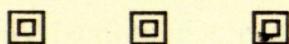
románico de Álava. En los capiteles el adorno es vegetal, y en las que llamamos trompas rudimentarias alternan rosáceas con rectángulos lisos en degradación, para acomodarse a la convexidad del casquete esférico.

\* \* \*

Las dos ermitas cuya descripción hemos acometido tienen el singular mérito de armonizar con el paisaje que las rodea. Hay en ellas, si es lícito comparar lo grande con lo pequeño, aquel acierto de la arquitectura del templo egipcio, donde el predominio de la longitud y la latitud, el de los macizos sobre los huecos y la horizontalidad de las líneas dan por resultante su armonía con el inmenso horizonte de la cadena líbica. La ermita de Marquínez, por el tono acaramelado de su piedra, la gracia de sus curvas, la elegante ornamentación de acanto y perlas, la airosa faja de su imposta, casa admirablemente con la limpidez del Ayuda, donde se espeja, con los frondosos bosques circundantes, con la jugosidad y blandura del aire, que el espliego y el tomillo perfuman. No menos bien se adapta la de San Vicentejo al paisaje ambiente: allí, lontananzas secas y duras; tierras con pardo de sayal; olmos dispersos, altos, derechos, pelados hasta la cima, sin frondas donde rumoree el viento; allí, falta de pájaros y silencio sedante. La recia estructura de la fábrica, la sobriedad decorativa, lo moreno de los sillares, *fucus Amyntas!*, le dan aspecto varonil y robusto. Así, una y otra ermita, rústicas, pero bellas, como nimbadas con la triple poesía del campo, de la religión y del arte, producen honda emoción estética.

FEDERICO BARÁIBAR.

Vitoria, 31 de marzo de 1914.



## Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España

### II

DECÍAMOS en el artículo anterior que la Revolución francesa aceptó con entusiasmo la práctica del retrato-miniatura, a pesar de haber gozado de tanto prestigio durante la Monarquía que derrocó. El procedimiento que perpetuara la efigie de reyes y princesas, la belleza y la gracia de damas aristocráticas, fué el llamado a reproducir los rasgos, no sólo de los revolucionarios de renombre, sino de los militares, gente del teatro, del comercio y hasta de las clases poco acomodadas. El retrato al óleo, por su más elevado precio y por la escasez de artistas que lo supieran hacer, no era frecuente.

El primer cuarto del siglo XIX, en esta especialidad, se caracteriza por la difusión y el mayor tamaño e importancia que da a sus producciones, que, en vez de ornamentar cajas y alhajas, se encuadran en marcos y se suspenden de las paredes. Se pone de moda la vanagloriada *escuela de la perfección*, que persigue el detalle hasta el extremo, y cuyos principales representantes son Isabey, Guerin y Augustin.

A esa tendencia a aumentar las dimensiones de las obras se une el prestar al fondo y los accesorios tanta atención como al mismo retrato, empleándose los toques de color mezclado con blanco de preferencia al punteado. Es algo más pesado y más hecho que la pintura del siglo XVIII.

Después de 1815 empieza a utilizarse el papel cartón, del que se vale Isabey, ya con la vista un tanto cansada, para sus grandes miniaturas de mujer, envueltas invariablemente en velos de gasa.

Merece consignarse en esta época la mayor frecuencia de la firma en las producciones y la adopción de la forma rectangular de preferencia a las demás usadas anteriormente, aunque también se emplean.

En España, la guerra para repeler la invasión de nuestros vecinos, después del período agitado por la lucha con los ingleses, a la que nos llevó el Tratado de San Ildefonso, no eran circunstancias muy a propósito para el cultivo de las Bellas Artes. En el Extranjero los Reyes, las familias más

calificadas en Andalucía, huyendo de la corte de José Bonaparte, o al amparo de la Junta Central, se hace difícil encontrar un núcleo de miniaturistas cuyas obras respondan a una orientación artística común, o, por lo menos, al mismo criterio técnico.

Con la corte del Rey intruso vinieron a Madrid varios pintores, de los que alguno sirvió de mentor a sus generales para la expoliación de obras de arte, y entre ellos, acaso los miniaturistas Luis de Melignán, Pérez y Maurin, de quienes es posible sean los retratos que de los mismos nos dejaron.

En este tiempo trabajaron igualmente los artistas ya citados al tratar de la fábrica de porcelana del Retiro, pues cerrada ésta primero, y más tarde destruida, hubieron de recurrir a sus pinceles para subsistir.

De Valencia fueron en esos años Brunnet, Goy, Marés y Peyret; de Sevilla, un tal Rosi; de Zaragoza, Narciso Lalana; no pudiendo precisar dónde pintarían las miniaturas que he visto firmadas Crespo, Garrido, Antonio Mata, Morel, Pardo, Gutiérrez, Miguel Manso, Santos, Miranda y otros más o menos aceptables, pero sobre los que descuellan Marras y, sobre todo, Rivero, de quien no tengo más noticia que sus obras, bastante numerosas, de buen dibujo y notable ejecución.

Al regresar Fernando VII de Valencey y ocupar en 1814 el trono, todos los pintores que pertenecían a la Casa Real pretendieron ocupar sus antiguos puestos, consiguiéndolos en su mayoría, una vez incoado el expediente de *purificación*. Ya hicimos mención de ellos en el anterior reinado.

Hablaremos de Luis de la Cruz y Ríos, apodado *el Canario* por su nacimiento en esas islas. Teniente de Milicias en Tenerife, fué Director de su Academia de Dibujo hasta 1815, en que vino a Madrid e hizo los retratos de los Reyes, por los que al año siguiente se le concedieron honores de pintor de cámara. Desde 1817 estuvo encargado de los retratos en miniatura para los regalos diplomáticos, ejecutando, entre otros muchos, los de las Reinas Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, y los del Infante D. Carlos María Isidro y su esposa María Francisca de Braganza. Sin llegar a las sublimidades en su especialidad, es siempre discreto, y a veces acertadísimo.

No dejan de encontrarse miniaturas firmadas «Roxas», que atribuyo a un buen aficionado de entonces, D. José de Roxas y Sarrió, Conde de Casa-Roxas, natural de Alicante, militar que ejerció cargos palatinos, y a quien la Academia de San Fernando nombró individuo de mérito en 1817.

José Delgado Meneses es un miniaturista portugués, según el notable



1



2



3



4



5



6



7



8

Fot. J. Lacoste. Madrid.

1 y 3 Desconocidos, autor Marras. - 2 Infante Carlos M.ª Isidro, autor Roxas. - 4 Desconocido, autor Enriquez. - 5 Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, autor Luis de la Cruz (colección Ezpeleta). - 6 Oficial de la Guardia de Corps, autor Monroy. - 7 Anónima. - 8 Desconocida, autor Delgado Meneses (colección E. del B.).

publicista inglés Dr. Williamson, quien dice nació en Lisboa y gozó de una posición artística honoraria en la corte de Nicolás I de Rusia, teniéndose la creencia de que murió hacia 1815.

Solía firmar J. D. Meneses, otras veces D. Meneses, y con frecuencia sólo Meneses: de ahí tal vez la atribución de su nacionalidad; pero aunque naciera en Lisboa, de madre portuguesa, su padre debió ser español, y en España trabajó bastante tiempo. Buena prueba es el retrato de María Luisa de Parma, mujer de Carlos IV, en el Palacio de Invierno, de San Petersburgo; otros que he visto en Madrid, fechados en 1812 y 1818; y, por último, el recibo que se conserva en el archivo de nuestro Palacio Real, de haber cobrado en 1829 la cantidad de 1.500 reales «por un retrato en miniatura de Fernando VII para un joyel de brillantes destinado a la Condesa de Brunetti». Por este recibo se viene en conocimiento de su nombre y primer apellido, hasta ahora ignorados, y también de que vivía catorce años después de cuando se creía ocurrió su óbito; fecha que concuerda con el dato citado de haber trabajado en la corte de Nicolás I, quien empezó a reinar en 1825.

De Francisco Enríquez y García, que hizo al óleo numerosos retratos, hay obras en miniatura desde 1820, en general de pequeño tamaño y muy cuidadas. Fué Director de la Academia de Bellas Artes de Granada, y en el Liceo de esta capital expuso varias.

Diego Monroy y Aguilera es un discípulo de Maella que nació en Baena en 1790, y en 1819 obtuvo honores de pintor de cámara; pero, despreciando el éxito de que ya gozaba en la corte, regresó a Córdoba. De su estancia en Madrid parecen ser algunas miniaturas que he visto firmadas «Monroy», todas bastante agradables.

En trabajos de poca estima, suelen, en este período, leerse los nombres de Morillas, Hernández, Sacó, Ramonet, Josefina Mesas (tal vez malagueña, por provenir de esa ciudad varias obras suyas de un arte completamente infantil), Alonso, Muñiz, Cayetano Rodríguez, Saló (regularmente José, quien años después llegó a ser Director de la Escuela de Bellas Artes de Málaga); Juan Montenegro, que copiaba cuadros de nuestro Museo, además de pintar retratos; Pedro González Martínez, restaurador afamado e individuo de la Comisión de Monumentos de Valladolid, donde nació; Narciso Lalana, Académico de mérito de la de Zaragoza, y en 1830, Director de Pintura de su Escuela.

No podemos olvidar, en los últimos años del reinado de Fernando VII, a Nicolás García, quien alternaba la práctica de la pintura con su oficio de

barbero, solicitando serlo de cámara en 1832, por desempeñar la plaza en propiedad desde que fué llamado en La Granja para afeitar al Rey en ocasión de su grave enfermedad. Fechado en 1831, existe un recibo del cobro de 1.280 reales por dos miniaturas hechas para joyeles con el retrato de Su Majestad. Hay otro de 1836, importante 1.000 reales, por una miniatura de Isabel II, y un tercero, de igual cantidad, por la de Fernando VII, que se abonó a la viuda en 1842. Hizo el modelo para los retratos reales que figuraron en la *Guía* de 1833, y varios de personas de la familia real, como el de la Infanta D.<sup>a</sup> Francisca de Asís, hoy día propiedad de D. Félix Boix; pero, con todos estos encargos y distinciones, no pasó de ser un artista mediano, algo practicón, endeble de dibujo y carente de distinción.

De mucho más valer en su profesión fué Vicente Rodés (1791-1858), alicantino, pensionado en Valencia, donde trabajó algunos años. En 1820 se trasladó a Barcelona, donde retrató a los personajes de más notoriedad, como el Conde de España, Riego, Concha, Castaños y San Martín, ejecutando con frecuencia la miniatura de grandes dimensiones.

De mayor prestigio es todavía José Udias González, quien empezó a estudiar en la Academia de San Fernando en 1811, continuó en Tolosa (Francia), y en 1819 se trasladó a París para proseguir con Gros; pero, decidido por la miniatura, entró en el estudio de Augustin, y después en el de Aubry, representante entonces de otra escuela. Concurre a una exposición en dicha capital en 1827, y al año siguiente viene a Madrid, donde el Infante D. Sebastián le proporciona ocupación, siendo nombrado en 1833 Académico de mérito de San Fernando. Su obra de recepción debe de ser una miniatura enorme, para pintada sobre marfil, que se conserva en esa Academia, representando una señora con traje de terciopelo rojo guarnecido de pieles.

De pintores que intentaran la especialidad, puede ponerse a Vicente López, a quien se le atribuyen bastantes, aunque pocas con fundamento, siendo tal vez de su mano las menos afortunadas, por su falta de práctica, aun teniendo una factura tan minuciosa y semejante a la de los miniaturistas de la época. Las que más se aproximan a su índole de trabajo deben de ser copias de sus retratos al óleo, hechas por profesionales del procedimiento.

También he oído citar a Miguel Parra y a Carlos Blanco, sin apoyar tal afirmación con demostraciones razonadas. Lo mismo podría decirse de Tejeo o Ribelles; pero yo no he podido comprobar esas atribuciones.

Si en los reinados anteriores no faltaron los miniaturistas extranjeros en España, principalmente italianos y franceses, en este de Fernando VII es

difícil reseñar alguno; y tal particularidad, lejos de extrañarnos, nos parece natural, dado el encono de las luchas políticas del absolutismo con los defensores de la Constitución, entre *liberales* y *serviles*, *negros* y *blancos*, en tanto que el Imperio y la Restauración ofrecían en Francia ancho campo para su desenvolvimiento.

Para lo único que pudo ser favorable la segunda década del siglo XIX, como en la anterior centuria la emigración durante la Revolución francesa, es para que quedasen en nuestro país obras de artistas franceses e ingleses traídas por sus propietarios al tomar parte en la guerra de la Independencia. El apresamiento de la impedimenta, donde frecuentemente se llevaba el bagaje de jefes y oficiales; el despojo de muertos y heridos, y, en casos más placenteros, las ofrendas de la amistad o el amor, fueron la causa de que estos retratos portátiles, compañeros entonces del viajero o del combatiente, vinieran a ingresar en nuestra riqueza artística.

Al empezar el reinado de Isabel II nos encontramos, sin embargo, con una de las personalidades más salientes del retrato-miniatura en España. Se trata de Florentino De Craene, pintor y litógrafo, nacido en Tournay (Bélgica), que vino a Madrid en 1825 y tomaba parte en los trabajos del Real Establecimiento Litográfico. Años después se dedicó por completo a la miniatura, retratando a Isabel II muchas veces desde la edad de cuarenta días. Dónde y de quién aprendió su arte, son cosas ignoradas; pero sus obras demuestran una maestría de dibujo, un color acertado y una práctica segura, difíciles de emular, sobre todo en las de pequeñas dimensiones, tan empleadas entonces para adornos de medallones, alfileres y pulseras. Parece imposible llegar a detallar con pinceles cabezas de poco más de un centímetro, dando a los ojos su brillo, a la boca su forma y expresión, a las flores que adornan el cabello, el colorido de cada pétalo, resultando el conjunto fresco y armonioso. Debido a estas notables condiciones, se hizo una clientela distinguida, y fué nombrado pintor honorario de Su Majestad en 1849. Murió en Madrid, su patria adoptiva, en 1852.

Tal vez sea discípulo suyo el granadino Cecilio Corro, que primero intentó la escultura, y después la miniatura, llegando en ella a adquirir gran notoriedad. Es más frío de color, de menos perfección en el dibujo y modelado; pero obtiene éxito, y en 1847 llega a miniaturista de cámara, con 500 reales de sueldo fijo mensual, en el desempeño de cuyo cargo continúa hasta 1866, en que se le jubila. Existe un recibo de haber cobrado 6.000 reales por los retratos de Isabel II, su hermana la Infanta Luisa Fernanda y el Duque de Riansares.

Juan Pérez de Villamayor es otro coetáneo de Corro, y, a mi juicio, de más mérito. Le supera en la transparencia de las carnes y en la dulzura de las entonaciones, recordando en ocasiones a Winterhalter, el retratista de la corte de Napoleón III. También obtuvo en 1849 honores de pintor de cámara.

Sus obras alcanzaron mayor precio, pues, según cuentas de la Casa Real, se le abonaron, de 1861 a 1863, por trece miniaturas de la Reina, Príncipe de Asturias e Infantas Isabel y Pilar, a razón de 4.000 reales cada una.

Dignos de aprecio son igualmente los trabajos de Adriana Rostan, conocida por *la Griega*, hija de un escritor francés nacido en Constantinopla, a quien tituló Isabel II; así como las pocas que se conservan de doña Teresa Nicoláu y Parodí, natural de Madrid y discípula de D. Vicente López, Académica de honor y mérito de la de San Fernando en 1838, y meses después, de la de San Carlos, de Valencia.

Al final de este período isabelino, escaso de estimación hasta ahora en el mundo artístico, no a causa de su proximidad, sino por su falta de originalidad y buen gusto, un Luis XV recargado y sin gracia, la miniatura cae en una completa decadencia, debido principalmente a los progresos de la fotografía; pero también, en parte, por el dominio de las tonalidades obscuras en la indumentaria femenina, la pesantez de sus telas, lo amanerado y lamido del peinado; es decir, elementos nada a propósito para ser traducidos con la brillantez, delicadeza y espontaneidad que prestan al procedimiento su principal encanto.

Son muchos los miniaturistas que con más o menos fortuna lucharon contra esas dificultades, siempre en lugar secundario, en comparación con los ya apuntados. Entre ellos, Juan de Parada, Martínez, Reigón, Juan Sara, Antonio María Dávila, Castillo; un sordomudo llamado Antonio Martí, que se firmaba mencionando su defecto nativo, a imitación de los hermanos François y André Martin, distinguidos miniaturistas franceses de tiempos de Luis XVIII; Morales, José Roldán, Rojo, Dupóns y, sobre todos, Adriano Ferrán, que, entre otras familias de la aristocracia, hizo sobre papel los retratos de los Marqueses de Santa Cruz y el de la Marquesa de Miravalles.

Artistas dedicados a diferentes géneros de pintura, pero que eventualmente hiciesen miniatura, tampoco faltan, como Rafael Montesinos, valenciano, discípulo de Bernardo López, profesor de la Academia de San Carlos, que decoró dos salones en el Palacio Real, y cuya especialidad era el paisaje; y Antonio Esquivel, muy aficionado en esta clase de trabajos al empleo de toques de oro en los brillos de las joyas.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Fot. J. Lacoste, Madrid.

I, 2 y 3 Desconocidos, autor Rivero. - 4 Isabel II. - 5 Reina María Cristina. - 6 Infanta Luisa Fernanda, autor Decraene. - 7 Isabel II. - 8 Infanta M.<sup>a</sup> Isabel (colección Ezpeleta). - 9 Isabel II, en el año 1862, autor Pérez de Villamayor (colección E. del B.).

En el reinado de Alfonso XII han desaparecido casi por completo los miniaturistas, no sólo de España, sino de todos los países. Se ponen de moda otros procedimientos, como el dibujo a pluma y la acuarela moderna, creada por Fortuny. Algún rezagado o enamorado póstumo de sus bellezas queda, sin embargo, como un Joaquín Courtoys de Anduaga, del cual se conservan varios trabajos en la Academia de San Fernando, o un José Aguilar, a quien el Rey compró su retrato y el de su esposa.

Y dejo para terminar esta lista de nombres al que a su fallecimiento, ocurrido en 1891, se le denominó el último de los miniaturistas españoles: D. Antonio Tomasich. Nació en Almería, en 1815, y era hijo de un rico náviero que se arruinó en empresas. Fué educado en el colegio de San Antón, en Madrid, a expensas de Fernando VII, y tras una juventud accidentada, a la que le impulsaba su espíritu de aventuras, pasó a Bayona, y de allí a París, donde aprendió la miniatura. Frecuentó el gran mundo, y entre otros salones, el de la famosa Raquel, de quien hizo una de sus mejores producciones. Marchó después a Méjico y la Habana, reuniendo con su trabajo una fortuna, que perdió en negocios mineros. En la Exposición de Pinturas de 1871 obtuvo en Madrid una tercera medalla, y una segunda en la de 1876 por los retratos de Alfonso XII, Condes de Velle, Fesser y señora de Liniérs. También residió algún tiempo en Londres, donde fué muy celebrado e hizo varios de la familia Real y de personajes políticos.

Tan olvidada estaba entonces la práctica de la especialidad, que su exhibición vino a ser una novedad; contribuyendo, sobre todo, al éxito su correcto dibujo y perfecta terminación, unidos a un gran parecido.

Resumiendo, podemos afirmar que en España se ha pintado bastante miniatura, siguiendo la inspiración y la moda de los otros países latinos, siempre guardando la justa proporción con el número de artistas que en ellos han florecido; que tal vez por nuestra manera realista de ver el natural no hayamos logrado esa media docena de miniaturistas célebres de que alardean otras naciones, pero sí presentar varios dignos de parangonarse con los considerados como buenos; y, por último, que ya es hora de ver reunidas en una exposición todas esas pequeñas muestras de un arte tan sutil y delicado, evocador como ninguno de historias íntimas, para empezar a deslindar la producción nacional de la extranjera, pudiendo así recabar como nuestra algo de la anónima con que ellos se ufanan.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.

## Las honras de D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón en la iglesia de San Jerónimo el Real

FALLECIÓ la primera mujer de Felipe IV el jueves 6 de octubre de 1644, a las cuatro y media de la tarde.

La descripción de las fastuosas ceremonias fúnebres se publicó en un volumen en 4.<sup>o</sup> por el Conde de Castrillo, con el título de *Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de... Doña Isabel de Borbon*; Madrid, Diego Díaz de la Carrera; 1645. Preciosa muestra de tipografía, adornada con grabados en cobre y embellecida con poesías de numerosos escritores (1).

Ha sido el monasterio de San Jerónimo templo en el que se han verificado los actos más solemnes de la Monarquía española desde el reinado de Fernando *el Católico*: reuniones de Cortes, jura de príncipes, regios enlaces, multitud de sucesos, en fin, intimamente unidos a la gloriosa historia de España. Por eso mereció el aplauso general cuando se trató de llevar a cabo la restauración de la iglesia para volver a abrirla al público, después de tantos años de abandono, y por eso es necesario que la restauración continúe y complete el edificio, ya por sus históricos recuerdos, ya por la belleza de sus líneas, que a cierta distancia forman encantador punto de vista, ya también porque la escasez de monumentos que en Madrid se advierte, impone la obligación ineludible de conservar los pocos que tenemos.

Como un dato curioso para la historia de este templo ojival, nos ha parecido conveniente reproducir el plano grabado por el flamenco Juan de Noort, el mismo que hizo el retrato de D.<sup>a</sup> Isabel y otros muchos de personajes tan célebres como el Príncipe Baltasar Carlos, el Capitán Alonso de Céspedes, el Príncipe de Esquilache y algunos más, habiendo dejado también muestra de su habilidad en los libros que ilustró con grabados,

(1) No fué éste solo el único libro consagrado a perpetuar el recuerdo de aquella fiesta religiosa. Hubo otros, entre los cuales recordamos el que lleva el título siguiente: *Declamacion fúnebre, llanto de la mverte, aprecio de la vida de la Reyna nvestra señora doña Isabel, dizela a la Monarquia de España vn vasallo. Y consagrala al Rey N. S. Don Felipe Qvarro, Marte de la Iberia. Con licencia, en Madrid, por Diego Diaz de la Carrera. Año MDCXLIV. En 4.<sup>o</sup>*

principalmente la *Historia del Convento de San Agustín de Salamanca*, publicada por el P. Fr. Tomás de Herrera en 1652.

Completa el estudio del referido plano la descripción hecha por el padre



Doña Isabel de Borbón.

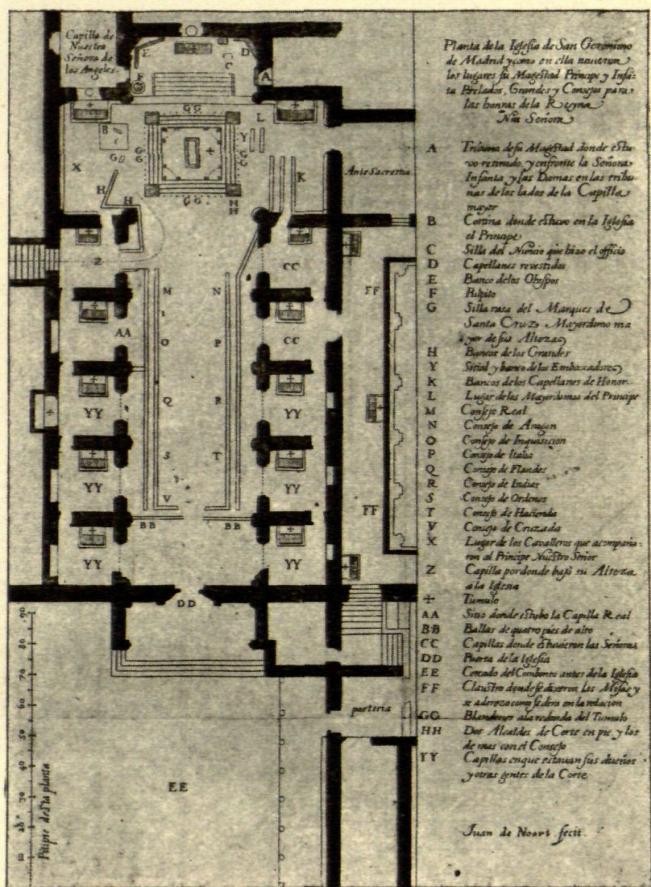
Fr. Sebastián González al P. Fr. Rafael Pereyra, en carta particular fechada en Madrid a 22 de noviembre de 1644, que dice así:

«El jueves pasado, por la tarde, fué la vigilia de las honras de la Reina nuestra señora; y el día siguiente, el sermón y la misa. Asistió a uno y otro el Príncipe, en público, debajo de su dosel, como suele hacerlo Su Majestad cuando está en público. Su Majestad no asistió: dicen es estilo, y siéndolo, se guarda inviolablemente.

»A la entrada de la iglesia de San Jerónimo estaban dos hermosas columnas de oro y negro, con su arco y arquitrabes; encima estaba una figura grande, mayor que el natural, con una pica en la una mano armada, y la otra la tenía puesta en la mejilla, con semblante muy melancólico. El adorno era aventajado: estaba cercada de instrumentos bélicos. Significaba a Es-

pañía y al sentimiento grande que tenía de la muerte de la buena Reina. Esto decían los jeroglíficos y poesías que había a los lados, muy curiosos en la labor y de poesía aventajada.

»La iglesia estaba, el cuerpo colgado de terciopelos, y la capilla mayor también; con sola la diferencia que en la capilla mayor, en las cortinas de



las piernas, había franjones de pasamanos de oro que las cubrían. El techo alto o bóveda de la iglesia estaba cubierto con bayetas. El túmulo tenía tres altos. Fundábase sobre cuatro columnas de oro y negro. Éstas asentaban sobre tres gradas de madera que había por fundamento. En estos pedestales estaban las armas reales. El segundo cuerpo era más pequeño, a la misma traza del primero. Estaba allí un ataúd con un riquísimo paño de brocado, con grandes florones de oro resaltados de la misma tela; una almohada del mismo brocado con la corona y cetro. El tercer alto era más pequeño y a la traza de los otros, con una figura grande de la muerte con su guadaña. Luego remataba con una figura de la fama con su trompeta, cuya cabeza tocaba al techo de la bóveda de la capilla mayor. En el segundo alto, donde

estaba el túmulo, en lo que hacía figura de techo de aquel cuadro, estaban las armas reales pintadas con una corona a un lado y una palma a otro, y un rótulo que decía: *O Regina Elisabetha*, puestas las letras en círculo, y de cada una salía un rayo y un epíteto al fin de la Reina, que empezaba con aquella letra, y la última, que era la *O*, decía *obit*. En las cuatro esquinas del túmulo hubo cuatro hacheros que llegaban hasta el tercer alto, con va-



Iglesia de San Jerónimo el Real.

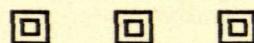
rios enrejados a que llaman piñas, con tres altos cada uno, con grande cantidad de luces: el primero, mayor; el segundo y el tercero, más pequeños, en forma piramidal, muy vistosos y de grande adorno. Por el cuerpo de la iglesia salían de las paredes blandones con hachas, y entre blandón y blandón había un rótulo que decía sólo: *Regina Elisabetha*. Hubo para entrada dos vallas distantes de las capillas vara y media, y por allí entraban los señores; éstas eran de madera dadas de negro. Para que el Príncipe entrara en la iglesia se rompió una pared de una capilla; estaba casi inmediata a unas piezas del Retiro, con que queda muy autorizada aquella entrada. Esto es en cuanto a la iglesia.

»El claustro estaba colgado todo de terciopelos y damascos negros. En las cuatro esquinas había cuatro altares, donde dijeron todas las religiones misa cantada y responso por la difunta Reina.

»Hubo en la iglesia tres misas aquel día, de pontifical: la del sermón dijo el Obispo de Cuenca, y predicó Pedrosa, fraile de San Jerónimo, predicador que fué de la Majestad de Felipe III, y Obispo que hoy es de Valladolid, y dicen lo hizo muy bien.

»El concurso de la gente fué increíble. A las cuatro de la mañana el viernes era tanta la multitud de la gente, que ni la guardia ni las preventivas que se hicieron cerrando puertas y poniendo, en las que era fuerza estuviesen abiertas, personas de toda confianza, no se podían valer, y las religiones apenas podían entrar cuando venían a oficiar su misa, pues, con entrar por contadero, entre uno y otro religioso se atravesaban seglares; conque había un ruido y una confusión extraña, que ni los palos de los alabarderos ni la apertura de la gente pudo hacer que nadie desistiese de la pretensión de entrar a ver aquel acto» (1).

ÁLVARO DEBENGA.



## LIBROS NUEVOS

*Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia, por el Licenciado D. Marcelino Gutiérrez del Caño, Jefe de la misma. (Al fin:) «A expensas de Pedro Galiana y Salvador Maraguat Bayo, en el Establecimiento Tipográfico de Antonio López y Compañía; Valencia, 1913.»*

La afición a los estudios bibliográficos se extiende en España, por fortuna, para facilitar el conocimiento y desarrollo de las ciencias y las artes.

Un catálogo exacto, ordenado con método perfecto, de todos los libros publicados, en forma que pudiera abrazar los diferentes ramos del saber humano, constituiría un verdadero monumento que habría de dar a su autor imperecedero nombre.

Pero la empresa alcanza tan dilatados términos, es tan ardua, exige tal suma de conocimientos, tan amplia cultura, que no es posible que un hombre solo pueda llevarla a término feliz.

Es forzoso, pues, dividir la gigantesca ta-

(1) Para más detalles en cuanto a la calidad y número de las personas y Corporaciones civiles y religiosas que debían asistir a estas regias exequias, pueden verse las *Etiquetas acordadas* por la Junta de S. M., según decreto de 22 de mayo de 1647, a la que concurrieron don Lorenzo Ramírez del Prado, del Consejo de S. M. en el Real de Castilla, y el Marqués de Palacios, Mayordomo del Rey, y después de su muerte, el de Malpica, siendo Secretario de la Junta Sebastián Gutiérrez de Tárraga.

rea, y así viene sucediendo. Escritores insignes circunscriben su labor a un género, a una época, a un ramo de la ciencia, a un estilo del arte, y van lentamente sentándose los cimientos del portentoso edificio que algún día habrá de levantarse para ensalzar la ilustración española.

Entre nuestros bibliógrafos, es D. Marcelino Gutiérrez del Caño uno de los más sobresalientes, pues viene realizando con acierto su patriótico empeño de dar a conocer los manuscritos existentes en los diferentes centros oficiales donde presta sus asiduos e inteligentes servicios.

Ya, cuando muy joven, estuvo encargado de la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, donde hubo de dar expresiva muestra de sus aficiones y conocimientos publicando un libro relativo a los códices y manuscritos custodiados en aquel Centro; trabajo en el que hizo resaltar la importancia de varias preciosidades bibliográficas, dedicando dos estudios minuciosos y eruditos al famoso códice de San Beato de Liébana *Comentaria in Apocalipsis* y al no menos notable del rabí Samuel Yehudi, del cual se han ocupado extensamente Castro, Hidalgo, Amador de los Ríos, Villanueva, etc.

Natural es que, habiendo continuado el señor Gutiérrez del Caño aplicando su actividad e inteligencia a esta clase de difíciles investigaciones, puesto que desde 1888, fecha de la publicación de la mencionada obra, viene dando a la estampa diferentes trabajos, algunos premiados en los concursos abiertos por Corporaciones científicas, al llegar a un depósito de libros tan espléndido como la Biblioteca de la Universidad de Valencia, hallando ancho campo para satisfacer sus constantes anhelos, se haya consagrado con solícito afán al examen de las joyas bibliográficas allí atesoradas; y fruto de esta afortunada coincidencia ha sido el *Catálogo* a que aludimos, verdadero monumento, primorosamente impreso, y embellecido con láminas que dan a conocer algunos de los códices más selectos de los que componen aquella colección, de valor extremado: riqueza que se explica al considerar que en esa Biblioteca se guarda toda la librería del eruditísimo D. Francisco Pérez Bayer y los manuscritos que pertenecieron a los conventos de San Miguel de los Reyes, Santo Domingo, Capuchinos de Valencia y Albaida, San Agustín, San Sebastián, Montera, y colegio de San Pío V.

Biblioteca tan extraordinaria merecía un director tan entusiasta como el Sr. Gutiérrez del Caño, que no se ha contentado con publicar una somera relación de sus códices y manuscritos, sino que, además de describirlos con la exquisita minuciosidad que hoy se exige, los avalora con noticias de sus autores y los amplía con notas, aclaraciones y referencias, todo ello expresado con un juicio crítico fundado y sereno.

Para que nuestros lectores formen idea de la abundancia y riqueza de esta colección, copiaremos unos párrafos del prólogo, redactado por el insigne escritor D. Francisco Rodríguez Marín, voto de la mayor calidad en la materia.

Dicen así:

«Entre los centenares de códices que se describen en este *Catálogo*, muchos de los cuales llevan orlas y capitales con emblemas y figuras miniadas, merecen especial atención por sus miniaturas el de los *Sermones* de San Agustín y *Exposición de los Salmos*, del mismo; el de San Alberto el Magno, *De laudibus Virginis Mariæ*; las *Éticas* de Aristóteles; las obras de Ausonio; Beauvais, *De Contemporanitate*; la Biblia vulgarmente llamada de San Vicente y otra del propio siglo XIII, así como algunas pertenecientes a los siglos XIV y XV; Lorenzo Bonincontrus, *De Ortu Regum Neapolitanorum*; *Geometria* de Braduardino; dos *Breviarios* de la décimaquinta centuria; Casali, *Arbor vitae*; César, *Comentarios*; Díez de Calatayud, *Libre de Menescalia*; *Doctrine Chrétienne*; *Fábulas* de Esopo; *Noches Áticas*, de Aulo Gelio; *Epístolas* de Gregorio Magno; obras de San Isidoro; *Ciropedia*, de Jenofonte; *Epístolas* de San Jerónimo (en latín y castellano); *De Ortodoxa Fide*, de San Juan Damasceno; *San Paradis*, de Lanceloto; *De Gestis Siculorum*; Tito Livio, *Décadas*; *Sentencias* de Pedro Lombardo; San Lucas, *Catena Aurea*; *Epístolas* de San Pedro y San Paulino; *De Viris Illustribus*, de Petrarca; *Sátiras*, de Francisco Filelfo; *Opera*, de Quintiliano; Rosellus, *Descendencia de los Reyes de Sicilia*; *Obras y Tragedias*, de Séneca; *Obras* de Santo Tomás, y muchas otras.

»Uno de los códices más notables por el número e importancia de sus miniaturas es el renombrado *Roman de la Rose*, obra de Guillermo de Lorris y Juan de Meún. Lo propio ocurre con una Biblia, y con un Virgilio, y con

las obras referentes a cartografía. Entre éstas figura, con 27 mapas, la *Cosmografía* de Tolomeo; Scyllacius, con uno que representa parte del Mediterráneo; y el precioso portulano de que es autor Jacobo Russo, también indicación del antiguo *Mare Internum*.

»Existen también algunos códices verdaderamente notables en idioma francés; otros no menos interesantes en castellano, italiano y latín; y no faltan algunos en catalán o valenciano, inapreciables en su fondo, si bien escasos en número.»

Tal es la obra de D. Marcelino Gutiérrez del Caño, que se ha colocado a la cabeza de los escritores dedicados a la ciencia bibliográfica, y ha sabido realzar su personalidad dentro del ilustrado Cuerpo a que pertenece.

E. DE LEGUINA Y JUÁREZ.

\* \* \*

#### *Vasco Núñez de Balboa.*

Al preparar la celebración del cuarto centenario del descubrimiento del mar del Sur, quiso la Real Academia de la Historia que hubiese algo que pudiese pasar a la posteridad, de mayor importancia y de más positiva eficacia que el relato de las fiestas con que se conmemorase tan magno acontecimiento; algo propio del carácter que reviste la labor a que está consagrada por sus estatutos la docta Corporación.

Pensando así, hubo de decidirse, con muy buen acuerdo, por la publicación de un libro en el cual los documentos inéditos que se recogiesen referentes a la epopeya realizada por Vasco Núñez de Balboa, sirviesen para trazar un nuevo estudio del malogrado descubridor y para desvanecer los cargos que a éste se han dirigido. Completó el acierto encargando la redacción de ese libro al competente americano y académico D. Angel de Altolaguirre.

Cumplió éste puntualmente el encargo, y antes de que se reuniese en Sevilla el Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericanas, presentó a la Academia, ya impreso, un grueso volumen en folio, de 141 páginas de texto y 221 de documentos.

La docta Corporación acogió con merecido y unánime aplauso el trabajo del Sr. Altola-

guirre, quedando satisfechísima de la manera como éste había cumplido el encargo que recibiera, y estimando que, aunque del centenario no quedase más que esa obra, podría decir que había acertado a rendir el debido homenaje al insigne Vasco Núñez de Balboa.

El Sr. Altolaguirre ha justificado una vez más el renombre de que goza como americanista, y su libro, hijo de detenida, paciente e inteligentísima investigación, que ha aportado multitud de documentos con interesantes datos no conocidos hasta ahora, ofrece además el atractivo de una crítica serena, imparcial, elevada, propia de una verdadera historia y de un ilustre historiador.

Vasco Núñez de Balboa, como tantos otros, ha sido objeto de encontrados juicios, y hacia falta, por ello, trazar su figura tal como los documentos nos demuestran que fué, y no como le han presentado escritores parciales. Esto es lo que ha hecho el Sr. Altolaguirre, y de su obra, que es una verdadera obra de rehabilitación, resulta que el descubridor del mar del Sur no fué sólo un heroico soldado, sino un hábil organizador y un excelente político, y que si merece encomios por su valor indomable, no los merece menos por sus condiciones de colonizador. Si grande se nos muestra en aquella increíble jornada de diez y siete días a través de abruptas montañas, escalando alturas que parecían inaccesibles, sufriendo hambre y sed, luchando intrépidamente con las tribus indias y despreciando la muerte, que le acechaba a cada momento, no menos grande resulta gobernando la colonia, procurando el desarrollo de su riqueza y dando a todos ejemplo de laboriosidad.

Para convencerse de esto, no hay más que comparar el estado de la colonia mientras la gobernó Vasco Núñez, y el que tenía al poco tiempo de encargarse del mando Pedro Arias Dávila.

La obra del Sr. Altolaguirre no es, sin embargo, un panegírico. Vasco Núñez tenía defectos y cometió errores, y ni aquéllos ni éstos se ocultan en el trabajo del docto académico, el cual, por esto, tiene todas las condiciones de desapasionamiento y de imparcialidad que caracterizan a la verdadera historia.

La obra es de las que quedan. Para conocer, no ya la figura de Vasco Núñez, sino el desarrollo del Nuevo Reino de Granada durante los primeros años que siguieron al de su des-

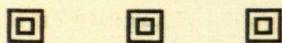
#### ARTE ESPAÑOL

cubrimiento, y para formarse cabal idea de los hombres que actuaron en aquellas remotas tierras al propio tiempo que el descubridor del Pacífico, no habrá más remedio en adelante

que acudir al interesante y documentado libro del Sr. Altolaguirre.

J. BÉCKER

(De *La Época*.)



## MISCELÁNEA

*Junta general de la Sociedad Española de Amigos del Arte.*—Reunidos a las doce del día la Junta directiva, presidida por el Excelentísimo Sr. D. Eduardo Dato, y numerosos socios en el palacio de S. A. R. la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel, y bajo su augusta presidencia, se leyó y quedó aprobada el acta de la anterior, habiendo excusado su asistencia las Sras. Marquesa de Valdeolmos, Duquesa de Aliaga, Condesa de San Luis; Sras. de Serrano, Cuadra, Heredia y Herrera; y los Sres. Duques de Valencia, del Infantado y de Aliaga; Marqueses de la Torrecilla, Valdeiglesias y Vega Inclán; Condes de San Luis, Casal y Mortera; y Sres. Laiglesia, Repullés y Cabello.

El Secretario dió lectura a una *Memoria* reseñando los trabajos realizados por la Sociedad en el año transcurrido desde la última reunión, la cual fué aprobada, acordándose su impresión y reparto a los señores socios.

El Tesorero presentó las cuentas del ejercicio de 1913, que fueron aprobadas por unanimidad, quedando enterados con el mayor agrado los señores asistentes del estado de los fondos, que arroja un saldo importante a favor de la Sociedad.

El Sr. Florit hizo presente a la Junta el peligro en que se encuentran los valiosos objetos depositados en el Museo Provincial de Toledo, y después de una detenida discusión, se acordó dirigir una comunicación al Sr. Ministro de Instrucción pública y de Bellas Artes, que tanto interés demuestra por cuanto se relaciona con el arte nacional, indicándole la conveniencia de apresurar la restauración del hospital de Santa Cruz, ya muy adelantada, donde habrá de instalarse con gran amplitud el referido Museo; y mientras esto no sea posible, podrían

distribuirse los objetos artísticos, amenazados por la ruina inminente que se teme, en los diferentes monumentos toledanos, como el Tránsito, Santa María la Blanca, San Juan de los Reyes, etc., según su respectivo estilo artístico, hallándose la Sociedad dispuesta a contribuir a los gastos que la traslación referida haya de ocasionar.

Y después de tratar de otros diversos asuntos, alguno de ellos en extremo importante para el desarrollo de los planes que la Sociedad se propone realizar en beneficio de las artes nacionales, se acordó un expresivo voto de gracias a S. A. R. la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel, por el interés constante con que atiende al cumplimiento de los deberes reglamentarios, y a la Junta directiva, por la acertada marcha que imprime a los asuntos de la Sociedad, y se levantó la sesión.

\* \* \*

En la venta de Mr. Charles Fairfán Murray se ha adjudicado un cuadro de Rembrandt, *Retrato de su hermano*, en 315.000 francos. De la misma colección, un retrato de dama, pintado por Antonio Moro, fué adquirido en 20.800 francos.

\* \* \*

Por Real orden de 7 de junio ha sido nombrada la Junta de Patronato del Museo Provincial de Zamora.

\* \* \*

Por otra Real orden de 10 del mismo mes se ha declarado monumento nacional la iglesia de San Pedro, en Ávila.

## ANUNCIO

# CORRESPONDENCIA PERIÓDICA SOCIAL DE LA ACCIÓN SOCIAL POPULAR

### UN BUEN SERVICIO A LA CAUSA CATÓLICA SOCIAL

Todos nuestros lectores conocen ya la gran Asociación de los católicos sociales españoles intitulada Acción Social Popular (*Volksverein* español), cuya magnífica y admirablemente organizada oficina central radica en Barcelona (Bruch, 49; apartado de Correos 273).

Muchos, no sólo la conocen y aprecian, sino que pertenecen a ella, pues sabido es que el número de socios con que cuenta en toda España tan benemérita y activa Asociación asciende a muchos millares.

Pues bien: unos y otros, y aun todos los católicos, debemos interesarnos por una Asociación que ya desde un principio se ganó las simpatías generales, no sólo de la masa católica, sino, aun más, de las primeras autoridades del catolicismo español y del campo social.

Los elogios y voces de aliento que ha recibido de parte de los Prelados en repetidas ocasiones, nos excusan de insistir sobre este punto. El hecho es harto significativo y supera cuanto nosotros podríamos decir en pro de la Acción Social Popular.

Sólo queremos apuntar una idea, y es que, indudablemente, cuanto contribuya o conduzca al mayor desarrollo y al funcionamiento más uniforme y expedito de una Asociación nacional de este género (que por el carácter de su organización, por sus fines y sus medios, y, sobre todo, por su manera especial de intervenir en las cuestiones sociales, no sólo no estorba a las demás Asociaciones, más aún, les da vida, cohesión y robustez), forzosamente ha de redundar en mayor bien de la causa católica, y más particularmente en aumento de bienes en pro de las clases populares, cuyo mejoramiento en todos los órdenes, religioso, moral, social y económico, persigue con sin igual constancia y con una abundancia y variedad de procedimientos verdaderamente sorprendentes.

Ahora bien: nada contribuye tanto a ese desarrollo y a ese eficaz funcionamiento en un organismo nacional, sobre todo del género de la Acción Social Popular, como el que se sienta la vida y la actividad constantemente, incesantemente, en todos los grados de su organización jerárquica, en todas sus múltiples y extensas ramificaciones, en todos y en cada uno de sus miembros.

Esto supone ciertamente una organización perfectísimamente *actuada*, que no tanto depende de la actividad y solicitud del centro directivo, primer motor del organismo, ni siquiera del celo y cuidado de los gerentes y representantes locales, receptores y transmisores del movimiento central, sino mucho más de los mismos socios, y en particular de cada uno de ellos.

Nada tiene, pues, de extraño que la oficina central del *Volksverein* de Alemania (y lo mismo podría decirse de los de Austria, Italia, Suiza, etc.) insista tanto sobre este trabajo de constante reorganización interna, de vivificación de todo el organismo, hasta lograr que la sangre circule por todas las arterias y venas y llegue a las últimas extremidades de ese cuerpo social.

Esto mismo desea hacer ahora la oficina central de la Acción Social Popular, a fin de que los cuadros de su ejército sean lo más perfectos posible, y la comunicación con todos los socios, lo más íntima y frecuente.

Y cierto, en una Asociación de tan vastas proporciones y tan extendida no pueden menos de ocurrir, al cabo de algún tiempo, muchísimos cambios: unos socios trasladan su domicilio a otra parte; otros obtienen otro cargo o varían de profesión; quiénes pasan de una categoría a otra; quiénes prefieren entenderse directamente con la oficina central en vez de hacerlo con los representantes locales, y viceversa. Y todo eso, si los socios se olvidan de participar esos cambios o no procuran especificarlos bien, produce un desorden orgánico que, además de impedir grandes bienes, dificulta enormemente el trabajo de la oficina central.

La Acción Social Popular desea, pues, de todos sus socios y suscriptores que remitan a la oficina central, dentro de un sobre abierto y franqueado con un sello de cuarto de céntimo, una hojita de papel, sin firma ni rúbrica, que sólo contenga, en letra clara e inteligible, el nombre y apellidos de cada socio o suscriptor, su profesión, domicilio, población de residencia habitual y cantidad que satisface anualmente.

Quizás a los poco versados en organización y poco prácticos les parezca eso que se pide cosa de poca monta; pero no lo es: al contrario, es de suma importancia. Los grandes mecanismos, cuanto más perfectos son, mayor perfección exigen todas sus partes, y mayor precisión requieren en el ajuste y engranaje de unas con otras.