



BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats
Sala de Revistes

SOCIEDAD

ESPAÑOLA
DE
EXCURSIONES

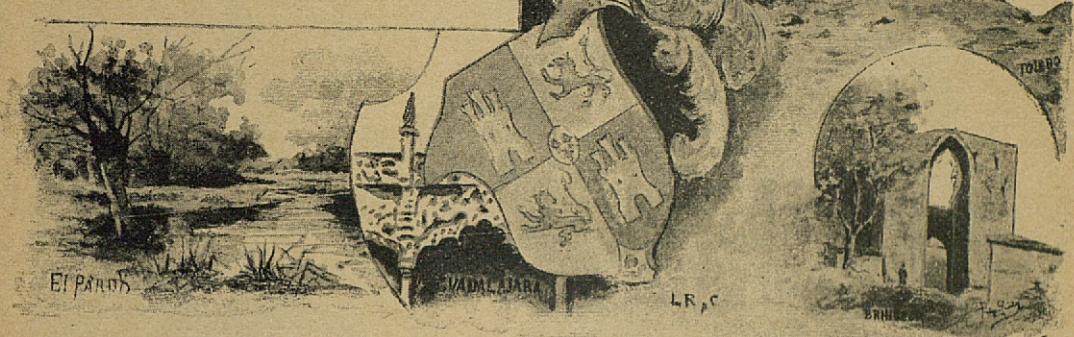
BOLETIN

—♦—
TOMO IX
—♦—

ENERO A DICIEMBRE DE 1901

MADRID

Impránta.—Pasaje de la Alhambra, 1.





Fototipia de Hauser y Menet, Madrid

SAN FRANCISCO Y SUS COMPAÑEROS

COBRE ESMALTADO CON FIGURAS CÉREAS.—SIGLO XVI

(COLECCIÓN DE D. JOSÉ DE LAZARO GALDIANO)

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

ANO IX

Madrid, 1.º de Enero de 1801

NÚM. 95

FOTOTIPIAS

LOS FUNDADORES DE LA ORDEN FRANCISCANA

Es una placa de esmalte de cobre, sobre la cual se destacan los tres santos, modelados en cera.

Parece obra del siglo XVI.

Pertenece á la hermosa colección de nuestro querido consocio D. José Lázaro Galdeano, de la cual hemos publicado ya preciosos marfiles y publicaremos en breve notables cuadros.

CAPITELES DE SAN PEDRO LA RÚA (ESTELLA)

Se señala su carácter en el artículo "Esculturas navarras," y las fotografías, hechas por el Padre Escolapio D. Julián García Gómez, nos han sido proporcionadas por el coronel de Ingenieros D. José de la Fuente.

PUERTA LATERAL DE LA CATEDRAL DE ORENSE

Se hablará de ella en el estudio "Estructuras del siglo XII y XIII en Asturias, Galicia, León y Castilla,"

SECCION DE BELLAS ARTES

NOTAS SOBRE ALGUNOS MONUMENTOS

DE LA

ARQUITECTURA CRISTIANA-ESPAÑOLA

I

LA BASÍLICA DE SAN VICENTE, EN ÁVILA

Todo el que, llevado de sus aficiones, examina un antiguo monumento en el cual la constante evolución del

arte ha impreso su huella, experimenta el deseo de reconstituirlo á su primitivo estado. Mas ya que no sea posible ni conveniente efectuar materialmente este trabajo, le es permitido á la imaginación retroceder en el tiempo, y penetrando en la mente del primer arquitecto, intentar seguirle en la concepción de aquel edificio, según los cánones artísticos de su época, de sus creencias y de su nacionalidad. Quien se dedique á esta especie de espiritismo, inverso al de Allan Kardec, acertará alguna vez, errará muchas, pero siempre aportará á la historia del monumento algún dato aprovechable. No tienen otra pretensión estas *Notas* relativas á la Basílica abulense de San Vicente, que hasta puede ser que carezcan de originalidad.

Este interesantísimo monumento ha sido concienzudamente estudiado bajo todos los aspectos, por un ilustre arquitecto en una excelente monografía (1), de la cual están tomados todos los datos sobre los que se fundan estas observaciones. En ella se encuentran la descripción, historia y crítica artística de la basílica con cuantos detalles puedan apetecerse. Aquí basta consignar que tal como hoy aparece el monumento, es una iglesia de planta de cruz latina, con tres naves y tres ábsides semicirculares, cubierta con bóvedas de medio cañón semicircular

(1) *La Basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, en Ávila*, por D. Enrique M. Repullés y Vargas, arquitecto director de la restauración del templo. Biblioteca del *Resumen de Arquitectura*, Madrid, 1894.

los brazos del crucero, de arista las naves bajas, y de robusta crucería la alta. Un *triforium*, en parte abovedado, circunda el brazo mayor de la cruz. En el encuentro de las naves se alza elevada linterna, terminada por una bóveda de crucería octogonal, á cuya planta se pasa desde la cuadrada por arcos esquinados. La fábrica, en las partes más antiguas, pertenece al estilo románico bien caracterizado.

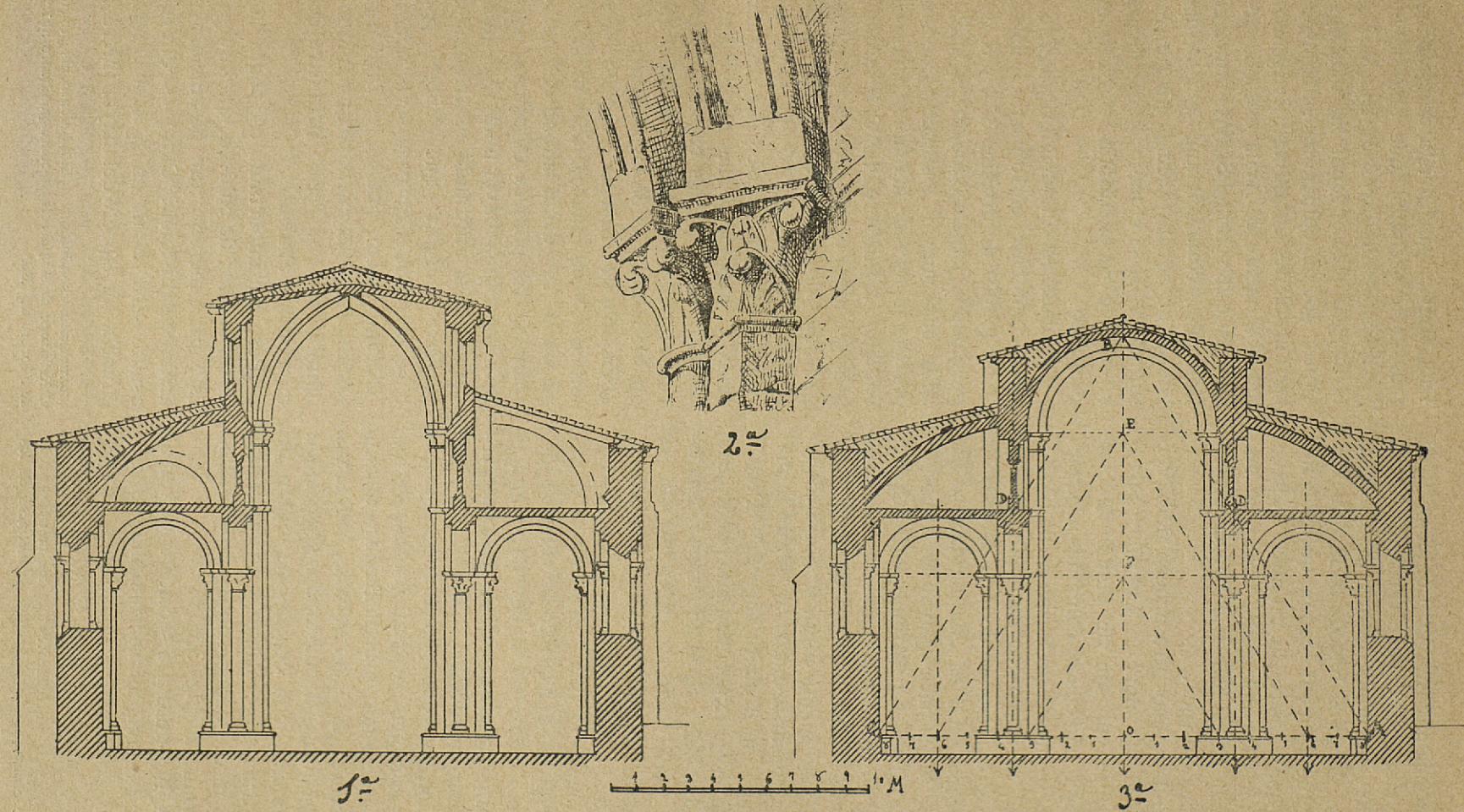
Pero el examen interior del monumento denota que ha experimentado diversas alteraciones en su plan primitivo. Desde luego salta á la vista que los pilares del crucero y los arcos apuntados que refuerzan los torales son remiendos (no merecen otro calificativo más respetuoso) hechos sin ningún criterio. Mas ya no es tan visible la sustitución de la primitiva cubierta del brazo mayor por la bóveda de crucería que hoy existe (fig. 1.^a). La sencilla robustez de la nervatura y la ingeniosidad con que arrancan los arcos diagonales, dan perfecta unidad al conjunto, hasta producir cierta apariencia de coetaneidad en todas las partes de la nave mayor (1). No se ha escapado, sin embargo, á ojos expertos que estas bóvedas son posteriores al resto de la construcción, lo cual se confirma también por la historia del monumento, pues consta que Fernando III, en 1252, Alfonso X, en 1280, y Sancho *el Bravo*, en 1290, cedieron diversas rentas para reparar la Basílica de los santos mártires abulenses, que *estaua mal parada, para se caer*, como dice el Rey Sabio en el documento de donación. Pero no siendo los muros ni pilares los que amenazaban ruina, debió ser la techumbre primitiva la que hizo necesarias las obras costeadas por la real munificen-

cia (1). ¿Mas cuál fué esta techumbre?

Se ha conjeturado por algunos que acaso sería una armadura de alfarjes, al estilo mudéjar. No soy de la misma opinión; pero aunque así fuese, nunca pudo ser tal cubierta la propia de la estructura original de la basílica. Precisamente el monumento carece en absoluto de armaduras, pues las tejas cargan directamente sobre el enjutado del trasdós de las bóvedas. Esto, que es un carácter típico, como luego se verá, establece un antagonismo palmario con el sistema de cubrir la nave mayor con armaduras de madera aparentes. Pero aún hay un argumento más poderoso para probar lo erróneo de tal suposición. Una armadura con tirante (como es el caso general) no hace empuje ninguno. ¿A qué fin, entonces, estableció el arquitecto la bóveda de cuarto de cañón que cubría totalmente el *triforium*, y cuya función es esencialmente activa, de contrarresto? La existencia de esta bóveda es innegable, pues aunque pudieran suponerse posteriores á la fábrica los trozos que hoy se conservan, no pueden serlo de modo alguno las hiladas de salmer y de apoyo de clave que se ven en todo lo largo de los muros, formando cuerpo con ellos. No bastan, en mi concepto, á explicar el establecimiento de tal bóveda las señales que prueban que esta parte del monumento servía de refugio á algunos guerreros y sus familias, que defendían la Basílica, expuesta á los ataques de los moros por su situación extramuros. Toda la galería del *triforium* estuvo cubierta con un cuarto de cañón, construído á modo de botarel continuo para contrarrestar el empuje de la bóveda que

(1) Acaso pudieran señalarse dos épocas distintas, dentro ambas del siglo XII, á la construcción de la cabecera y á la del brazo largo de la cruz; pero esta conjetura, aun caso de ser fundada, se sale del objeto de estas *Notas*.

(1) La bellísima cornisa de la fachada Sur, construída al par de la bóveda, muestra notable analogía, casi identidad, con la de San Juan de los Caballeros (Segovia), considerada como obra del tiempo del Rey Sabio por el Sr. Serrano Fatigati, verdadera autorizada en la materia. (Véase el BoLETIN correspondiente á Octubre último.)



cubría la nave mayor. Lógico es, pues, suponer que si el contrarresto era *continuo*, el empuje estaba en el mismo caso; luego la bóveda de la nave mayor fué un medio cañón, que es la forma que lo ejerce de tal modo y la característica del estilo, como tal empleada en los brazos del crucero de la misma Basílica.

Todavía hay otra prueba de la verdad de este supuesto. Los pilares de la nave mayor son de planta de cruz griega, con cuatro columnas adosadas á los frentes. Esta forma no da posibilidad de implantar racionalmente los arcos diagonales de una bóveda de crucería. Así es que el maestro del siglo XIII, para apoyar los suyos, se tuvo que valer de una *ingeniosidad*, cual es coronar las pilastras con unos capiteles semivueltos; es decir, que teniendo planta angular por el collarino, pasan á una recta según la diagonal, en el abaco (fig. 2.^a). Pero á ningú ojo experimentado puede ocurrársele que esto es un *recurso de última hora*, todo lo ingenioso que se quiera, pero que acusa un falseamiento de la función para la que estaba dispuesto el pilar. Era ésta la de soportar un doble arco de refuerzo del medio cañón de la bóveda, según el sabio sistema seguido por los constructores románicos.

Con estos datos puede reconstituirse por completo la primitiva disposición del brazo mayor de la Basílica de San Vicente: dos naves bajas, cubiertas con bóvedas de arista; dos galerías de *triforium* con cuartos de cañón de contrarresto continuo, y una nave alta con medio cañón sobre arcos fajones de refuerzo (fig. 3.^a).

Apliquemos á la sección transversal de esta nave, así reconstituida, el método gráfico de proporciones, propio de los maestros de la Edad Media (1).

(1) Para los antecedentes de estos métodos puede verse el artículo *Los trazados geométricos de los*

Dice el gran panegirista de estos métodos, Heuszelman, que una de las ventajas de las leyes de trazado, es la de poder comprobar las modificaciones que un edificio ha sufrido por restauraciones sucesivas. El ejemplo del monumento de Ávila es elocuente en este sentido. Si intentamos en la sección actual la triangulación equilátera, no encontraremos ningún resultado. Pero si el método se aplica á la sección reconstituida, el éxito es completo.

Dividamos el ancho interior *AC*, tomado como base, en 16 partes iguales. A los puntos de división 3, 4 y 6, corresponden, respectivamente, el ancho de la nave mayor, los gruesos de sus muros y los ejes de las naves bajas. El triángulo equilátero *ABC*, levantado sobre el nivel de los bancos ó zócalos generales de asiento de la fábrica, da el punto *B* más alto de la nave. El triángulo de igual clase 6 *E 6*, elevado sobre el *entreje* de las naves bajas, marca el nivel de los capiteles superiores, y el 3 *F 3*, trazado sobre el ancho de la nave, el de los inferiores. El encuentro de los lados *AB* y *BC* con los ejes de los muros, determina los puntos *D*. *D* de arranque del *triforium*. Quizá pudiera extenderse esta investigación á mayor número de puntos notables, utilizando los triángulos *perfecto* y *egípcio* que tuviesen por base la recta *AB*; pero sería ocioso para mi objeto, que no es otro que justificar con un nuevo argumento mi opinión sobre la forma primitiva del monumento abulense.

¿Pero tan importante es, podrá decirse, la clase de cubierta que tuviese éste para merecer tan pesadísima y árida disquisición? Claro es que el asunto sería nimio en sí á no llevar envuelto un aspecto del mayor interés,

puesto que el hallazgo de la estructura primitiva de la Basílica de San Vicente, planta un jalón en el camino de las innegables influencias extranjeras en nuestra arquitectura y, por lo tanto, en el desarrollo del arte nacional. Por que resulta que esta parte de la iglesia, de haber sido concebida como queda dicho, es un ejemplar más de la arquitectura auverniense, de la cual las Catedrales de Santiago y Lugo son en nuestro suelo los tipos más señalados. Véanse, definidos por un notable arqueólogo (1), los caracteres de ésta arquitectura: Naves bajas de doble piso, abovedado en arista el inferior y en cuarto de cañón el superior (*triforium*); ausencia de luces directas en la nave alta; grandes bóvedas en cañón seguido, cubriendo ésta; techumbre de tejas, que descansan directamente sobre el trasdosado de las bóvedas; en el cruzamiento de las naves (crujero), bóveda cupuliforme sobre trompas, reposando sobre arcadas bajas, cuyos tímpanos están calados con ventanas.

Devuélvase con la imaginación á la Basílica de San Vicente su forma primitiva, quitando las bóvedas de crucería con luces directas de la nave alta y la seminormanda del crucero (obra de muy avanzado el siglo XIII) y se verá que tiene uno por uno los caracteres citados. ¿Es, por lo tanto, una importación directa de la escuela de Auvernia, propagada en el Sur de Francia hasta *Saint-Jaques*, de Conques, y *Saint-Sernin*, de Toulouse, ó una hijuela de la Catedral de Santiago? Difícil es decidirse por una de estas dos opiniones. Abona la primera el hecho de que entre los guerreros repobladores de Ávila, al final de la undécima centuria, figura el Conde D Ramón de Tolosa, y en que éste y otros señores franceses que les acom-

pañaron, trajeron consigo "veinte y dos maestros de piedra tallar y doce de jometría"; pudiendo existir, por otra parte, contemporaneidad entre la construcción de las iglesias de Santiago y de Ávila. Mas si esto último no fuese así, como acaso pudiera deducirse de un cierto lujo de molduras y algún otro detalle que se observa en el monumento abulense, y que falta en el compostelano (y quedanotan en aquél una época más avanzada), no sería atrevido suponer que el brazo mayor de la Basílica de San Vicente estaba inspirado en la célebre Catedral de Santiago.

Sea de ello lo que fuere, los ejemplares de iglesias de botarel continuo sobre el *triforium* son tan escasos en España (1), que bien merece señalarse la conjeta de que la Basílica de San Vicente, de Ávila, haya pertenecido á este notabilísimo tipo de la arquitectura medioeval, evolución ineludible para el hallazgo de uno de los dos principios fundamentales del arte gótico: el arbotante.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

Noviembre, 1900.

LAS TABLAS ANTIGUAS EXTRANJERAS

EN EL MUSEO DEL PRADO

ONTINUANDO la emprendida tarea de estudiar estas interesantes muestras de la primitiva pintura en nuestro Museo (2), debemos entrar en aquéllas pertenecientes á la antigua escuela holandesa, tan importantes por su escasez, cuanto por el carácter artístico que entrañan.

(1) Las iglesias de San Juan les Fonts (Gerona) y San Pedro de Besalú responden á un principio análogo; pero no idéntico. En ellas son las naves bajas, abovedadas en botarel continuo, las que ejercen directamente el contrarresto d- la nave central. El Sr. Velázquez ha hecho notar la analogía de esta disposición con la de los templos de Nakhon y Wat (Cambodia); Choisy, por su parte (obra citada), establece que este sistema es característico de la arquitectura de algunas comarcas de Poitou y de Charantes. (Véase Parthenay, Saintes, etc., etc.)

(2) Véanse las págs. 99 y 150 del año anterior.

Siempre hemos considerado al originalísimo pintor Jerónimo Bosch, como el primero y más famoso de los holandeses, ó al menos el único que nos resta como representante de los primitivos de aquella escuela.

En la compenetración que en sus orígenes ofrece ésta con la flamenca pura (aula á la que acuden todas las del Norte para recibir sus lecciones¹), Jerónimo Bosch se asimila tanto por la filiación de su estilo con las tendencias holandesas, que obtiene por ello títulos suficientes para ser considerado como el patriarca de aquella escuela. Aunque brabanzón por el lugar de su nacimiento, Bois-le-Duc, se halla éste tan cerca del país propiamente holandés, que bien se nota en él tan inmediata vecindad. Es Bosch, en último caso, el lazo de unión entre ambas escuelas, y por él llegan á Holanda los procedimientos de la moderna pintura.

En este supuesto, no dimos de él cuenta al examinar los flamencos, reservándolo para ahora, al comenzar el estudio de las escasas muestras del primitivo arte del color en las regiones del Mosa y del Escalda. Por una feliz circunstancia, poseemos en España considerable número de obras de este autor. Aquel erudito artista, arqueólogo y heroico capitán, en grado máximo distinguido por el Emperador Carlos V, D. Felipe de Guevara, nos dejó, en sus *Comentarios á la pintura*, curiosa noticia, que indica el aprecio que desde el principio obtuvieron las obras de este autor, del que se muestra tan entusiasta. Cuatro páginas dedica⁽¹⁾ á su elogio, y dirigiéndose á Felipe II, con quien figura conversar, le dice: "Exemplo de este género de pintura es una mesa que Vuestra Majestad tiene, en la cual, en círculo, están pintados los Siete pecados mortales, mostrados en figuras y exem-

plos, y aunque toda la pintura es en sí una maravilla, el cuadro de la envidia, á mi juicio, es tan raro é ingenioso, y tan exprimido el afecto de ella, que puede competir con Arístides, inventor de estas pinturas, que los griegos llaman *Ethice*, lo cual, en castellano, suena pintura que muestra las costumbres y afectos de los ánimos de los hombres." Este entusiasmo por las representaciones del Bosco, han hecho suponerle poseedor de muchas de sus obras, adquiridas más tarde por Felipe II, en cuyo aprecio debió influir eficazmente. ¡Lástima que gran parte perecieran en el incendio de El Pardo, donde el Rey las había colocado!

A esto es debido, sin duda, el que podamos conocer en España tan abundantemente las inspiraciones de este autor, pues quizá poseamos las más importantes que ejecutó, y que más pueden contribuir á su fama y renombre. En Valencia, en Sevilla, en El Escorial, en Valladolid, y últimamente en Madrid, recuerdo haber visto obras notabilísimas de Jerónimo Bosch, y si á tal se añade la memoria de otras desaparecidas, como los ocho que perecieron en el incendio de El Pardo, se tendrá idea aproximada del justo y razonado aprecio en que fué tenido entre nosotros tan eximio artista, explicado de muy injusta manera por los autores extranjeros. Siete son las que hoy se custodian en el Museo del Prado, según el Catálogo, á cuyo número pudiera quizá añadirse alguno más; las siete proceden de El Escorial, donde se enviaron las salvadas del incendio de El Pardo.

La variedad de sus asuntos, y hasta de su estilo, las hace interesantísimas, descollando, en primer lugar, el tantas veces elogiado tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* (núm. 1.175 del Catálogo), una de esas obras que, vistas no pueden olvidarse jamás. La originalidad y riqueza de su composición,

(1) Las 41 á 44 de su libro *Comentarios á la pintura*.

lo extraño y lujoso de los trajes de los personajes, como las bellezas del paisaje de los fondos y gracia de los accesorios, nos la hacen reconocer como una de esas obras originalísimas é inspiradas, en que el autor se revela en todo su poder estético, dejándonos muestra de su maravillosa condición artística. La descripción de este ya famoso tríptico, así como de las demás obras que, como suyas, figuran en el Catálogo del Museo del Prado; la filosofía é intención que presidió á sus inspiraciones; la filiación de su estilo y razón de su originalidad, han sido tan repetida y profundamente tratadas, que nos excusa de entrar en esta materia, remitiendo á nuestros lectores á tan notables trabajos, alguno de ellos en este BOLETÍN, en años anteriores (1). Sólo diremos, para concluir con las obras de este autor, en nuestra Pinacoteca, que Hymans propone sea admitida también como tal la tablita número 1860, que representa de burlesco modo una operación quirúrgica, por la que un doctor extrae de la frente á un enfermo una especie de alcachofa, extraña excrecencia en tal terreno, presentando la operación dos personajes ridículamente vestidos. La escena ocurre en el campo, y por el dístico, que, en floridos caracteres góticos dorados le sirve como de orla, al círculo en que está representada el asunto, sin duda alude satíricamente á algún suceso ó personaje, si no es que fustiga á los operadores charlatanes de todos tiempos. Sealo que fuere, debe, en efecto, considerarse como un capricho dentro del estilo é intención de los del famoso Bosch; pero en su ejecución y empaste deja algo que desear, por lo

que no es extraño fuera de alguno de sus imitadores, que no le faltaron. Entre éstos ocupa preferente lugar su fiel secuaz Peeter Huys, del que podemos admitir las tablas núms. 1.402 y 1.403, representando también escenas fantásticas ó infernales.

Igual tendencia de asuntos y estilo se ve en la interesante gran tabla número 1.221, que representa *Los triunfos de la muerte*, tan distintamente juzgada. Procedente del Real Sitio de San Ildefonso, de donde vino al Museo, nos recuerda al punto, por su complicadísima composición, las de El Escorial, de Jerónimo Bosch; pero no hay que esforzarse para comprender que no es de tal mano. En el Catálogo figura como de Brueghel, *el Viejo*, atribución acertada, fortalecida por recientes descubrimientos de obras similares de este autor.

Por ellas se ve que el gran patriarca de los Brueghel, en Amberes, debió inspirarse, al comienzo de su carrera, en las fantasías del maestro de Boissele-Duc, al que siguió tan de cerca, que con él se ha confundido, aunque en su época de mayor esplendor adquiera caracteres propios, que lo distinguen de todo otro artista. De esta segunda manera de Brueghel no tenemos obras en nuestro Museo; pero de la primera bien podemos hacernos cargo, al examinar alguna tan importante como la tabla de *Los triunfos de la muerte*. Su sentido y composición, verdaderamente macabra, obedece á una tendencia de su tiempo y á una inspiración que tanto se patentiza en la literatura como en los demás artes.

Su semejanza con las obras de excepcional mérito, últimamente reconocidas, como el Brueghel del Museo de Bruselas, cuya firma ha sido no ha mucho descubierta (1), y el no menos notable y recientemente recuperado á su

(1) Entre otros, véanse los publicados por nuestro querido consocio, el Conde de Cedillo, en sus páginas 117 y 141 del tomo I, y la pág. 138 del año V. También es muy digno de mención el artículo sobre el gran tríptico de Palacio, publicado por D. Ceferino Araujo en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* en el año de 1897, pág. 529.

(1) Véase *Rev. de l'Art. Cretienne*, año de 1897, página 545.

verdadero autor, de la *Margot L'Anragee*, como la llama la *Gacete des Beaux Arts*, es tal, que no cabe admitir distinto autor para estas tres obras. De la última dá Hymans circunstanciada noticia en la publicación citada (1). Por su composición general, que sirve como de fondo á la colossal figura de mujer ensurecida, llamada alguna vez *La loca Margarita*, así como por el estilo y carácter de sus numerosísimas figuras, se asemeja de tal modo á nuestra tabla, que una vez comparadas, no podemos sino atribuirlas ambas al propio pincel, que no fué otro mas que el del viejo Brueghel, por algo llamado *el del Infierno*. Pero no olvidemos que tratamos de un maestro flamenco, aun que en estas obras parezca seguir inspiraciones de otros centros.

Tablas puramente holandesas primitivas, apenas contamos más que las consignadas, en nuestro Museo. Bien es verdad que, por muchos motivos políticos y hasta religiosos, las escuelas holandesas son las que más escasa representación podían tener entre nosotros. Con decir que no poseemos ni un Fran Hals, ni un Van der Heer, teniendo tan sólo un Rembrand de regular mérito, y que de los llamados pequeños maestros de tan fecunda escuela, apenas podemos presentar sino muy limitadas muestras, se comprenderá cuán lejos estamos de poder hacer ningún fundado estudio sobre estos ejemplares.

Bien quisiéramos contar con algún caracterizado Juan Mostaer ú otro primitivo; de Cornelio Van Haarlen figura en el Catálogo el núm. 1.390; pero se presenta tan italianoizado en su *Oímpico* asunto, que ninguno puede ostentar menos que él la representación del carácter de las escuelas holandesas. Una obra existe, sin embargo, en nues-

tro Museo, verdadera joya del óleo primitivo, de la que no debemos dejar de dar cuenta, tanto más cuanto que por ella pudiéramos conocer al más eximio de los maestros holandeses de aquella época; nos referimos á la preciosa tablita núm. 1.386, procedente de El Escorial, adonde venía atribuída á Lucas de Holanda, ó sea á Lucas de Leide.

Esta atribución no deja de ser respectable, pues todos los que en ella se han fijado se muestran perplejos respecto á su autor; quien, como el Dr. Waagen, la ha creído de Gerard David, opinión que hoy no podemos aceptar al conocer mejor el estilo de este autor; quien la ha tomado por de Memling, del que la creemos aún más distante. Sin decidirnos por ninguna opinión, pues el caso es ciertamente expuesto á fácil error, no deja de sernos digna de respeto su atribución primitiva. Los Lucas de Leide, de la Pinacoteca de Munich (1), ofrecen, en efecto, puntos de semejanza por sus tipos, ornamentación y otros accidentes con el nuestro, no teniéndolos menos con algunos de sus grabados, sobre todo en sus orlas de vegetación gótica, entrelazada con graciosos niños, como la que ofrece en los ángulos nuestra tabla. Bien pudiera tomarse por obra del primer estilo de su autor, dando en ella el primer paso para su evolución, viniendo así á avalorar su mérito la escasez de oleos del pincel de tan eximio artista, y á confirmar la opinión de los críticos que, como Henry Havard, aseguraban que en Madrid se encontraban dignos de su talento (2). Apenas si podemos añadir ya con esto una palabra á la representación que de la primitiva pintura holandesa tenemos en nuestro Museo.

Entre los renacientes contamos, sin embargo, con uno, admirable por todos conceptos y digno de especial examen,

(1) Véase *Gacete des Beaux Art.*, 1897, I, página en un artículo de M. I. Hymaus. Pertenece tan importante obra á la Colección de M. Mayer van der Bergh.

(1) Pueden verse los núms. 1.574 y 1.579 del *Klassischer Bilderschatz*.

(2) La pintura holandesa.

si por su época no saliera ya de los que son objeto de nuestro estudio: nos referimos á los insuperables retratos de Antonio Moro, que por haber vivido tanto tiempo entre nosotros, nos proporcionó poder gozar hoy, mejor que nadie, de los excepcionales méritos de tan insigne artista. Pero esto, como decimos, no entra dentro de nuestro actual propósito.

Dejando, pues, con pesar, el estudio de tan importante escuela, por falta de otros ejemplares sobre que fundarlo, aún nos quedan otras interesantes tablas correspondientes á las primitivas del Norte, ya puramente germánicas, de las que tampoco nos faltan valiosísimas de sus más afamados maestros.

La influencia que éstos ejercieron en nuestra pintura primitiva, ya la dejamos consignada en otro anterior estudio. Ahora nos toca conocerlos en sus obras, al menos en aquellas que, efecto de su fama, llegaron á nosotros.

De las primitivas escuelas puramente germánicas bien pronto tuvimos conocimiento por las obras que de ellas llegaban á España y que tanto impresionaban á Pedro de Aponte y á otros varios maestros nacionales: sin duda se han perdido muchas de ellas, lo que nos priva de hacer una enumeración que sería muy provechosa, para conocerlas en sus orígenes y notar sus influencias.

De la primitiva de Colonia, vemos rastros en las más antiguas toledanas que hemos consignado. La manera de agrupar las cabezas, nos recuerda bastante las del *Dombild* de Stefan Lochner, y aun pudiéramos encontrar en algunos retablos remedos más ó menos fieles de los otros desconocidos maestros de Colonia, llamados, ya el de *La Pasión*, de Lyversberg, el de *La Naveta*, ó el del *Altar de la Virgen*.

No hay que decir que nuestro Museo carece de obras de tales autores alemanes, y apenas pudiéramos citar

alguna conocida fuera de él entre nosotros; quizá tampoco la escuela de Colonia fué la que nos envió mayor número de ejemplares por los que pudiéramos reconocer sus méritos; otro centro alemán, plantel y núcleo de casi todo su arte, fué el que obtuvo mayor representación y del que vemos marcadas influencias entre nuestros maestros de aquella época; nos referimos á las de la escuela de Augsburgo, patria de los más afamados pintores germanos.

Martín Schongauer es, sin duda, su gran impulsador. Marchando á Flandes recibe allí las enseñanzas de los grandes maestros, y al volver á su patria las traduce en el estilo más genuino de la raza á que pertenece. Por sus grabados, más que por sus cuadros, muy escasos, ejerció sobre nosotros la influencia de que hemos hablado, y no menor la tuvieron Miguel Pacher, Bartolomé Zeitblon y el fecundo Gruneval, á no obsucracerlos á todo el insigne Alberto Durero, en grado tal, que sólo á él se atribuyeron después indistintamente, todas las obras germánicas de algún valor llegadas hasta la Península.

De tan eminentes maestros, compendio de todo el arte alemán en su tiempo, y el que, por su estilo, más colmadamente realizó el ideal artístico de su raza, tenemos obras en el Museo, sobre las que no caben las menores dudas acerca de su autenticidad y justa atribución. El *Retrato del autor* (número 1.316), de veintiséis años de edad, que tanto recuerda al de la galería *degli Uffizi*, del que parece repetición, ofrece tales caracteres de originalidad, de maestría y habilidad técnica, sólo alcanzada por su autor, que dudar de ello no puede ocurrir más que á espíritus en mayor grado suspicaces que conocedores y peritos en estas cosas. Nada importa la existencia del de Florencia para que éste tam-

bien sea de la propia mano; es más: si ambos se comparan, obsérvanse entre ellos diferencias, que nunca se permite el copista y que sólo aparecen cuando el propio maestro repite obra suya anterior. Este retrato figuraba ya en la Colección de Carlos II, y á la inscripción y monograma que lleva al pie, nada puede objetársele que le quite autenticidad y valor. La tabla, además, se encuentra en perfecto estado de conservación y siempre ha figurado entre las joyas más escogidas de nuestro riquísimo Museo.

Otras dos grandes obras tenemos de tan ilustre autor, excepcionales por más de un concepto, entre otros por sus dimensiones, pues se trata de figuras desnudas del tamaño del natural; nos referimos á las dos grandes tablas números 1.314 y 1.315, representando á nuestros primeros padres *Adán* y *Eva*. Estos dos importantísimos estudios son dignos del mayor examen, pues parece que en ellos nos quiso dar Durero el compendio de toda su ciencia sobre la figura humana y la demostración de toda su teoría sobre las proporciones, á las que consagró preferente atención, dejándonos acerca de ellas y de la anatomía, valiosísimos libros, muy consultados y estudiados, después, por otros artistas. Todo cuanto en ellos nos enseña está allí aplicado; y si en esto de las proporciones, más que un canon fijo y único para todos los hombres, vemos mejor una expresión de la euritmia, dentro de cada tipo étnico, bien podemos contemplar en tales figuras el canon ideal germano, aunque quiera inspirarse Durero para esto en la proporción clásica, tenida siempre como reguladora de todas las demás; la caída de los hombros de la *Eva* y proporción de su cabeza, el tamaño de los extremos de ambas figuras y otras muchas particularidades que pudiéramos notar, abonan lo que decimos sobre lo que

estudio especial pudiera hacerse (1).

Estas tablas tienen también sus similares en Maguncia y en el Palacio Pitti, no menos notables que las nuestras; pero en ninguna de ellas se patentiza tan marcadamente las recientes influencias italianas que obraban en el ánimo de Durero cuando las pintó, según reconoce el propio Hymans, en el estudio á que varias veces nos hemos referido, sobre nuestro Museo del Prado (2).

Otro admirable retrato existe en el Museo, que conserva la antigua atribución de Alberto Durero, núm. 1.317 del Catálogo. El personaje retratado es un hombre de edad madura y facciones apretadas, que aún reduce más el enorme sombrero que las cobija; viste ropón oscuro, forrado de pieles, y lleva un papel arrollado en su mano izquierda, dejando también ver algo de la derecha.

Hymans califica este retrato como una de las obras capitales de Alberto Durero, "quizá el más bello de sus retratos, después del famoso de Holzschruber, de Berlín", lo que demuestra hasta dónde llega su excelencia y cuánto ha impresionado á crítico tan perito. De tan incondicional opinión sólo debemos congratularnos, pues la posesión de tales prodigios del arte, enorgullece, sin duda, al poseedor.

De otro autor alemán de gran relieve, y que por su larga vida ofrece en su estilo la propia evolución porque el arte va pasando en su Patria, desde sus orígenes á su completa italianización, pretendido que podemos contar con preciosa muestra en nuestro Museo del Prado. Hans Bourmair es el artista que, comenzando bajo el dominio del gótico, llega á italianizarse de tal modo, como puede verse en sus mode-

(1) La *Eva* tiene al lado, pendiente de una rama del árbol del fondo, la cartela con la firma y fecha del autor, en esta forma: *Alberto Duner almano faciebat post Virginis partum 1507.*

(2) *Gacette de Beaux Arts*, 1893, II, pág. 339.

los para los grabados del *Triunfo de Maximiliano*, y en todos los cuadros que ejecutó en sus últimos años.

Nada que dé idea más justa de éstos que el precioso tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* (núm. 171), á tantas manos atribuído y que últimamente figuraba como del flamenco Met de Bles, llamado también el maestro de la *Civeta*; ni esta especie de monograma ó signo, ni ninguna de las cualidades reconocidas en este autor, ni carácter alguno del arte en sus días, podemos reconocer en el bellísimo tríptico; es más, no alcanzamos la razón para atribuirlo á tal pincel con preferencia á cualquier otro que pudiera haber ocurrido.

Hay que seguir, sin embargo, toda la evolución de Burgmair para hallar el momento preciso á que corresponde, por su estilo, el tríptico que examinamos; pero si repasamos todas sus obras, especialmente los dibujos que concibe para los *Triunfos del Emperador Maximiliano*, ya empezamos á ver en muchas figuras aquel movimiento característico que les impone, aquel lujo de detalles y aquella exuberante ornamentación, que por todas partes prevalece; es más, por el tamaño y colorido de tanta variedad de tonos, á cual más rico, así como por el toque mimado de su ejecución, creo puede presentarse como muestra acabada de los últimos ejemplares de este género, con que terminaba su carrera tan interesante artista. El *San Sebastián y el Emperador Constantino*, del Museo de Nuremberg, parece, por muchos detalles, una preparación para el estilo que desarrolla en tan alto grado en nuestro tríptico del Museo del Prado (1).

De otro gran colorista, asimismo amamantado en Augsburgo, aunque después florezca en la Sajonia, siendo

el fundador de tal escuela, tenemos también dos importantísimas obras. Las dos *Cacerías*, de Lucas Cranach, son de tan caracterizados méritos, que nada más genuino ni rico puede verse de este famoso autor.

Representan, según el Catálogo, las grandes cacerías con que obsequió el Emperador Carlos V al Duque de Sajonia Juan Federico y otros potentados alemanes, en el año de 1544, seguramente (1), durante la dieta de Spira, en la que tan atento se mostró con los Príncipes germanos que á ella acudieron, por la cuenta que entonces le tenía al prepararse para la guerra contra Francia, y á los que muy pronto había de combatir rudamente. Al obe- so Elector Juan Federico, vencido más tarde en Murlberg, se le ve al lado del Emperador, y á otros grandes personajes alemanes pudiéramos reconocer en los numerosos grupos de figuras que animan el bello paisaje, si tratáramos de hacer detallada relación de todos ellos. Por su interés histórico, cuanto por sus méritos artísticos, son estas dos tablas de un valor extraordinario. Lucas Cranach, entonces al servicio del Elector de Sajonia, derrochó en ellas todo el lujo espléndido de su paleta, hasta un extremo que puede considerarse como el compendio más acabado de su estilo, y una vez examinadas despacio, apenas encontraríamos nada substancial que añadir á las más esmeradas obras de tal autor.

Atribuídas á Lucas Cranach han estado por mucho tiempo dos tablas, que representan de extraño modo *La armonía* y *Las edades de la vida humana* (núm. 1.886 y 1.887 del Catálogo.)

Hoy estimamos que con razón han sido restituídas por M. Narck á Hans Baldung Grün; quizá vinieran con las

(1) Puede verse una lámina de él en el *Klantscher*, citado, núm. 1.077.

(1) Tal fecha se ve sobre un tronco, de la tabla que también ostenta el escudo de Sajonia.

Cacerías antedichas y por esto creeríanse del mismo autor, cuyos antecedentes se desprenden de la inscripción que llevan al dorso. Según ella, en 1547, en el mismo año de la batalla de Mühlberg, fueron donadas por el Conde de Salms, Federico el Magno, al Príncipe de Ligne y D'Aremberg, que acompañaba al Emperador cuando éste se dedicaba á combatir á los Príncipes alemanes. ¡Epoca admirable en que los grandes caudillos rivalizaban también en sus entusiasmos por las artes!

Sólo nos queda por citar, entre los más famosos pintores alemanes, á uno de renombre universal y del que no tenemos la misma suerte que otras naciones, que, con muchos más motivos, pueden apreciar sus méritos. Del insigne Hans Holbein, retratista el más eminente dibujante y acabado pintor, en su género, que quizá haya existido.

Honra perpetua de las escuelas suizas, pues suizo fué siempre y en Suiza han florecido verdaderas escuelas, debe considerarse como representante genuino del temperamento estético del pueblo á que pertenece. La precisión más ajustada en la línea, el dominio más soberano del dibujo, la exactitud más absoluta en todos los detalles, le dan una originalidad tal, que por estas condiciones especialmente obtiene la fama y el aplauso universal. Aún pudiéramos determinar otras características cualidades de este autor; pero á nuestro entender éstas son las más principales.

Más de un retrato existe, sin embargo, en nuestro Museo, que puede dar idea de su estilo, aunque no sean de los más simpáticos por sus tipos ni menos dudosos en su atribución. El primero entre de ellos es el número 1.398, retrato de personaje desconocido para nosotros, pero que debía serlo mucho por sus contemporáneos, gracias á su color bermejo y á la

enorme nariz, verdaderamente elefántica con que adornaba su rostro. Tan desgraciada persona prestóse, sin embargo, á ser retratada por el insigne artista que lo hiciera quien derrochó tanto arte en su obra, que logró ofrecernosla verdaderamente admirable y nada repugnante. En el Catálogo aparece este cuadro con signo debilitativo respecto á su autor, y aunque se nombra á Holbein, perplejo se muestra el ánimo en admitirlo, aunque por otro lado sólo él pudiera haber realizado tal prodigo.

Espríritus analíticos se han fijado muy especialmente en la mano derecha, que por su postura, sin duda habitual, presenta caracteres como de haber contado mucho dinero, que á tanto puede llegar la expresión en las obras maestras del arte.

Más característicos, aunque, desde luego, menos de mano maestra, y como derivados de su escuela son los siguientes núms. 1.399 y 1.400; éstos, de tipos más gratos, ofrecen un reflejo de todas las cualidades de tan gran autor, pudiendo considerarse como muy cercanas imitaciones de su estilo.

Entran ya por completo entre los renacientes otras tablas curiosas de las escuelas germánicas que se guardan en el Museo del Prado. Esto nos excusa de seguir por ahora en su examen; pero no debemos cerrar este bosquejo sin citar algunas tan curiosas como las de Anna Van Cronenburgh, pintora desconocida, á no ser por su firma en los cuatro con retratos de nuestro Museo (números 1.307 y 1.310.) También á Frans Floris se le atribuyen dos, notables, fechados en 1555.

Otras consideraciones pudieran ocurrírseos al examinar tales bellas muestras de los comienzos de la pintura al óleo que, por fortuna, conservamos entre nosotros, pero las consig-

nadas basten para que otros, con mejor criterio, completen nuestras deficiencias, quedando satisfechos, por nuestra parte, si en algo les hemos allanado la senda que han de proseguir.

NARCISO SENTENACH.

ESCULTURAS ROMÁNICAS NAVARRAS

La escultura navarra medioeval debía servir de enlace entre la catalana y aragonesa de un lado y la castellana del otro, ya que la situación geográfica de aquella comarca la coloca en medio de las dos nacionalidades peninsulares rivales, y las vicisitudes de su historia la llevaron tan pronto al lado de una, como á establecer relaciones con la contraria.

Faltan hoy muchas fábricas en todos estos territorios donde reconocer semejanzas y señalas diferencias; y su destrucción dificulta el análisis de relaciones y el estudio de las diversas fases porque se pasó en el período de preparación del estilo románico y en el de su desarrollo, hasta llegar á los monumentos de Estella, Puente la Reina y Tudela.

Restan en diversas localidades obras que no concuerdan en formas con las columnas del claustro de San Pedro, la portada de Santiago ó las puertas de la Colegiata, encerradas respectivamente en las tres villas precitas; pero al mismo tiempo que se observan en alguna caracteres que la acreditan de labra muy anterior al momento de crisis de fines del siglo XI, presentan otras rasgos, y están asociadas á líneas arquitectónicas, que no permiten llevarlas más allá de la duodécima centuria, pudiendo calificárselas de más rudas y arcaicas que realmente antiguas.

Cuatro guardadas en comarcas muy distintas: el tímpano de *San Salvador de Leyre*, los capiteles del atrio de la pequeña iglesia de *Gasolas*, la portada

de *Santa María la Real de Sangüesa* y los Evangelistas de Hirache, nos permiten formarnos alguna idea del estado de la escultura en Navarra, antes de realizarse los grandes trabajos de labra ó renovación que produjeron á fines del siglo XII y comienzos del siglo XIII las bellas obras románicas que han llegado hasta nosotros.

El monasterio de San Salvador de Leyre, cuna, palacio y panteón á la vez de los primeros soberanos de la comarca, presenta en el conjunto de sus medio ruinosos recintos cuatro estilos diferentes, que concuerdan con los cuatro grandes períodos históricos recordados en él por los documentos (1). No hay allí discordancia entre lo que enseñan las líneas y lo que se lee en los manuscritos referentes á consagraciones ó fundación de comunidades.

Su cripta, de carácter carolingio, nos remonta al siglo IX, como las tradiciones del templo consagrado en el mismo lugar, del cual parece aquélla resto.

La cabecera de la iglesia presenta la traza de las iglesias benedictinas, todavía severas, que se alzaban en el siglo XI, concordando con los datos de otra consagración solemne realizada en los días de Pedro Sánchez, el conquistador de Huesca.

La amplia nave que se extiende luego desde el presbiterio y colaterales hasta el imafronte, es de austerísimo gusto cisterciense y arco apuntado de comienzos del siglo XIII, en que habitaban el cenobio los hijos de San Bernardo.

De 1270 á 1274, bajo el reinado de Enrique I, el *Gordo*, imperaron en aquel recinto los monjes de Cluni, des-

(1) Street notó hace ya años que en España concuerdan mejor que en otros pueblos los datos históricos con las líneas de los monumentos. "There are, indeed, few parts of Europe in which it is more easy to detect the influence of History upon Art than it is in Spain." — Obra citada, pág. 409.

alojando á sus rivales, y de la misma época es la portada que ostenta todos los caracteres de esta escuela en sus arquivoltas de medio punto y rica ornamentación con monstruos, animales realistas, personajes diversos y mascarones, á pesar de lo avanzado de la fecha.

Al primero de estos cuatro períodos pertenece el tímpano, según la opinión de D. Pedro Madrazo. La indumentaria del Salvador, de las Santas que le acompañan y de las demás esfígies que desde su fondo se destacan, le acreditan, por lo menos, de una obra prerrománica, y la factura muestra también que aún estaban lejanos los días de la profunda revolución realizada en las artes plásticas á comienzos del siglo XII. Tienen aquellos perfiles más próximas relaciones con las miniaturas de la décima centuria, que con los relieves posteriores al 1100, y la pedrería que adorna las vestiduras despierta el recuerdo del lujo oriental que se desplegaba en la corte de Bizancio. Guardado desde remotos tiempos, debió ser colocado en el lugar que hoy le vemos al construirse el ingreso, como una muestra más del conocido respeto á las esculturas antiguas (1).

Desde la novena ó décima centuria nos lleva á la undécima el atrio de la pequeña iglesia de Gazolaz. La traza de sus arcos semicirculares en el interior y levísimo apuntado en la arquivolta externa, inclinaria á colocarle en el período de transición que produjo tantas fábricas de la comarca; mas el carácter de sus columnas, con rudísimas figuras, bajo-relieves é in-

cipiente modelado, acusa períodos anteriores al gran desarrollo de la ornamentación románica, ó manos muy torpes, aplicadas á las toscas obras. Lo que aquí falta de belleza artística queda suplido, afortunadamente, por el interés arqueológico que despierta lo mismo la factura de los follajes que el asunto y líneas de un capitel iconístico, poco comparable á ninguno de los muchísimos y muy extraños que conocemos.

Obsérvase en la mayor parte de su superficie el desarrollo de una leyenda romántica, al parecer, pero de difícil interpretación, que no intentó acometer siquiera el sabio escritor D. Pedro Madrazo. Ve el investigador á su derecha seis damas de frente, perfiladas del modo más elemental, y con *stemmas* que ciñen sus sienes; hállanse las mismas á continuación repartidas entre dos torres por cuyas almenas asoman sus cabezas, y aparece á la izquierda un jinete, guiado por ángeles, y acompañado de un perro, que completa, á nuestro juicio, la concepción del oscuro artista. Parece el cuadro una interpretación cristiana de la historia de las Princesas encantadas, redimidas por el caballero que se sometió gustoso á peligrosas pruebas, ya que el aspecto de las esfígies femeninas excluye la idea de una de esas defensas de ciudades por mujeres, contadas por tradición en todas partes.

Pueden compararse estos dibujos, por lo primitivos, y los rostros, por su sencillísimo contorno de medio óvalo, á los que se ven en las columnitas bajas de la nave del trasaltar de *Nuestra Señora de la Costura, en el Mans* (1). Ocultó el imaginero las manos de las

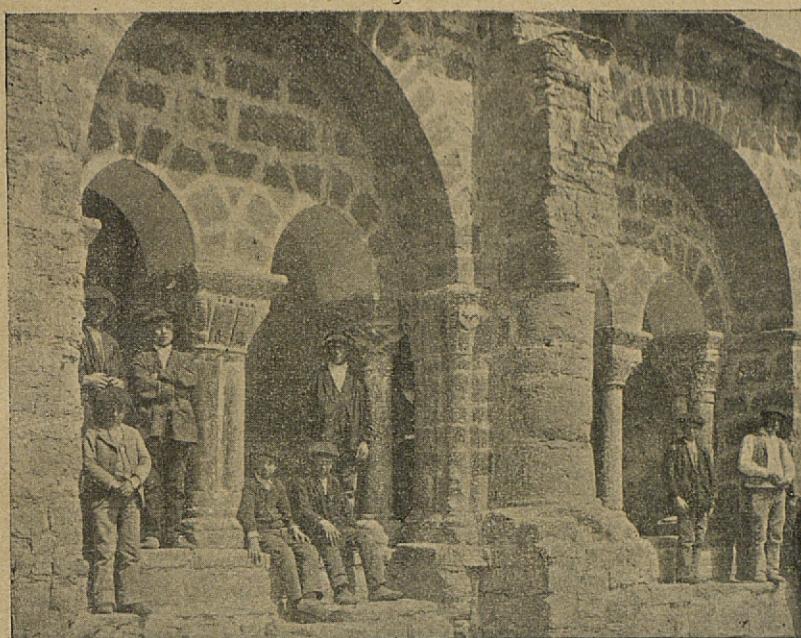
(1) Ha sido más lo que se ha destruido en España por reformas positivistas y abandono que por violencia, y de lo mismo se queja en Inglaterra el profesor T. G. Bonney. "Structurally, it is probable that, on the whole, our cathedrals suffered more from the neglect of the last century than from any mischief wrought by the iconoclastic zeal of the Puritans," en la obra *Cathedrals, Abbeys and Churches of England and Wales*.—London, 1891, vol. I, Introducción, página 13.

(1) La hemos visto el último verano y, á falta de fotografías, hemos tomado unos ligeros dibujos para recuerdo. Amb.-Ledrú, siguiendo á otros autores, clasifica como obra de comienzos del siglo XI el deambulatorio donde están las indicadas columnas. Véase su guía *La Cathédral du Mans et Atravers la cité*.—Le Mans, 1895, pág. 143.

castellanias bajo sus ropas, ó no se atrevió á ejecutarlas, y lo mismo la túnica ó *ciclaton*, que el manto, franjado, carecen en absoluto de detalles, cual si fueran prendas de muñeca sobre-puestas á cuerpos que no habían de moverse. Los castillos tienen las formas con que los dibujan siempre los chicos en sus primeros esbozos artísticos y la campiña, en medio de la cual

por la cantidad de trabajo al de Ripoll; pero se aleja de él muchísimo por la calidad, imponiéndose á la simple vista el contraste entre las estatuillas de los ancianos y las de los ángeles que, coronan á uno y otro unidas en ambos á la del Salvador.

La composición empieza aquí por la parte superior en un canecillo del tejaroz que protege la puerta, donde está



Atrio de la iglesia de Gazolaz (tomado de una fotografía de D. Julio Altadill, de Pamplona.)

se les supone situados, está representada por dos hojas con dentelladuras. No puede afirmarse que este modo de hacer representara un progreso respecto de la factura del tímpano de San Salvador de Leyre, cuyas rígidas efigies tienen, al menos, alguna variedad de perfiles.

El acento bárbaro de las esculturas, tan rápidamente examinadas, imprime también un sello análogo en la puerta de Santa María de Sangüesa, que es el tercer monumento digno de estudio dentro del período de preparación del bello y delicado arte románico, de bien marcado gusto francés, que abunda en Navarra. Acérquese este imafroné

representado el pecado original en forma sobrado realista, y termina en el tímpano con el Supremo Juez. Los ángeles que llaman á Juicio, tañiendo curvas bocinas; los muertos, desnudos, que se agarran unos á otros en larga fila, cual si jugasen al milano; los elegidos, con ropas talares, á la diestra de Dios Padre; el arcángel, con el peso, medio perdido entre tanta figura, y las cabezas de los condenados con pelo erizado y bocas desmesuradamente abiertas que caen en las fauces del dragón infernal, la completan.

El dintel, presidido por una virgen, en compañía de los apóstoles; las arquivoltas con ornamentación semejante á

la de otras muchas portadas navarras, llenas de santos, personajes bíblicos, sentados ó de pie, animales realistas y monstruos, y las enjutas del arco, reunión de relieves amontonados sin orden ni concierto, no contribuyen al cuadro formado por las porciones anteriores, y sólo se relaciona con él de un modo indirecto el Todopoderoso entre los símbolos de los Evangelistas, lo mismo que los ángeles y bienaventurados que se extienden en dos filas sobre la parte superior del imafronter, ocupando sendas ornacinas.

Apean las arquivoltas tres columnas á cada lado, coronadas por capiteles iconísticos ó de mascarones en su gran mayoría, presentándole una sola de acento corintio. Cinco estatuas de igual altura, con nimbo ó sin ellos, están adosadas á los fustes de las primeras y una más baja al de la última, concordando aquellas cinco, en lo bárbaro de su dibujo, en lo basto de su factura, en la rudeza de aquellos rostros sin expresión de vida, cual mascarillas de cadáver, en las líneas de momia con túnicas y mantos, que casi parecen envolturas empapadas por el *natron*, en la falta de proporcionalidad entre las distintas partes... y diferenciándose algo la sexta, no por su superior belleza, y sí por la actitud y silueta de la cabeza con el tronco.

En los contrafuertes que flanquean la porción decorada, que avanza sobre el paramento del muro, se ven sillares desnudos y otros sillares, interpuestos á diversas alturas, donde están esculpidos un leoncete de no mal modelado, la ornacina defendida á derecha e izquierda por dos figuras humanas y una descabezada en su interior, un entrelazo del tipo de los trazados sobre los capiteles de Santillana, un perro, un hombre á quien tira de los cabellos el demonio y otras representaciones menos descifrables.

El timpano presenta señales inequí-

vocas de haber sido recortado en sus ángulos inferiores para adaptarle á las curvas de las arquivoltas, viéndose hoy sólo á medias los arcos que cobijan las esfigies de los Apóstoles situadas á los extremos; y tanto en éste, como en el conjunto de todos los detalles antes citados, se reconoce que en la obra estudiada se aprovecharon de otras construcciones, además de las enjutas, la mayor parte de los elementos decorativos, á excepción de las zonas altas y las arquivoltas tan semejantes á las de otros varios edificios de la comarca.

El estudio de esta puerta, tan interesante para el arqueólogo como falta de unidad y otras condiciones para el arquitecto, nos suministra ya un primer dato sobre la gran renovación y colosal impulso artístico que sufrió la escultura navarra á fines del siglo XII y comienzos del XIII, bajo el gobierno de los dos Sanchos, *el Sabio* y *el Fuerte*, imprimiéndose en ella, desde el mismo período, un sello francés, que las condiciones políticas habían de acentuar más tarde. Sus arquivoltas fueron labradas indudablemente en la citada época, y la variedad de facturas que se advierte en los relieves restantes, descubre las vacilaciones y estado por que pasó el estilo románico hasta su momento de mayor esplendidez.

Examinada con el prejuicio de ser todos los sillares de las enjutas restos de una puerta anterior, no se han apreciado bien los contrastes que saltan á la vista. Asociánse allí, en abigarrado conjunto: á la derecha el grifo con pies de águila, próximo al ángulo superior, perfilado de un modo análogo á las de San Milián, de Segovia; aves de espaldas, con las cabezas vueltas para mirarse, iguales á las del friso izquierdo de la puerta de Santiago de Puente la Reina, que pueden verse en la fototipia correspondiente; un cuadrúpedo con cabeza de loro, que formaría

parte de un tetramorfo; un leoncete abajo, digno de la miniatura de un evangeliario y un herrero con yunque y martillo, perteneciente á un grupo de escenas destinadas á reproducir mayores realidades de la vida: á la izquierda, el basilisco con reconocible cresta de gallo, cual si se recordara en él una de las ilustraciones del bestiario que encuadra varios folios del Códice Vigilano, y en ruda inarmonía con éste, el toro que vuelve la cabeza, tan bien comprendido en su actitud como en sus contornos y muestra de la copia de la naturaleza ó de la inspiración en modelos de un arte bastante adelantado, muy distinto del que creó todo lo demás que confusamente le acompaña.

Las mismas columnas que apean las arquivoltas del ingreso y las estatuas informes adosadas á sus fustes, nos cuentan análogas renovaciones é idéntica transición, escritas en los detalles antes enumerados. Los capiteles ico-nísticos corresponden al estilo del siglo XII, mientras el derivado del corintio es producto de la renovación del gusto clásico en la forma que se realizaba á comienzos del XIII. La distinta factura de las esculturas, unida á los precitos miembros arquitectónicos, concuerda, en términos generales, con las opuestas tendencias de unas y de otras labras, á pesar de su rudeza común. Sí se adivina que hay más tosquedad y sentido arcaico en los miembros vetustos de esta puerta, que antigüedad real; opinando nosotros que restos de diversos edificios del siglo XII fueron aprovechados al reconstituir el imafronte en la transición de esta misma centuria á los albores de la siguiente.

Los Evangelistas de Hirache se destacan en alto relieve sobre unos semicilindros en los ángulos del crucero del templo de este artístico monasterio, y pueden ser incluídos en el grupo de las construcciones más rudimentarias

de líneas también, que realmente antiguas, cuyo examen nos ocupa (1).

Sus siluetas contrastan con los relieves de las columnas pertenecientes al presbiterio y colaterales, de un modo algo comparable á los contrastes que presentan los Apóstoles de Moissac, á que son aquéllos tan análogos, con los capiteles del mismo claustro. Apóstoles y Evangelistas, parecen copias de marmoles ó miniaturas, acusando las inspiraciones anteriores á la edad adulta del estilo románico, y es digna de ser notada la coincidencia de hallarse fechados los franceses en 1100, y ser éste y los veinticinco ó treinta siguientes los años en que se hicieron grandes donaciones á Hirache.

Reconocemos nosotros la mayor tosquedad de los Evangelistas del templo navarro, respecto de las efigies del monumento ultrapirenaico; pero no podemos admitir que se deba esto á *nuestra mayor persistencia en copiar las ilustraciones de los códices*, como afirmó D. Pedro Madrazo, porque no llamamos gran relación de semejanza entre los dibujos contemporáneos de aquéllos y estas esculturas, ni presentan los Apóstoles de Moissac las señales de *haberse inspirado el autor en la naturaleza*, que deberían presentar para acomodarse á la hipótesis del sabio académico español. Intervinieron en la labra de los nuestros manos menos diestras quizá, ó se les tomó, probablemente, de peores modelos importados de Oriente; pero el origen de todos es el mismo, y su factura idéntica á la imperante en el momento de alborear la duodécima centuria.

Léese en la historia de Navarra una radical oposición de las tendencias, tan independientes como regionalistas, de la nobleza y el pueblo al espíritu

(1) Todo lo referente al arte en Estella y el cercano monasterio de Hirache fué concienzudamente estudiado hace años por el profesor D. Ricardo Velázquez acompañado de sus discípulos.

afrancesado de sus soberanos, siempre enamorados de la cultura superior de sus vecinos; y en este hecho, señalado por tantos escritores y comprobable en cien documentos, hay que buscar la explicación de las diferencias existentes entre muchas fábricas levantadas en la misma época. Coexistían allí las tradiciones benedictinas austeras, tales como se revelan en el presbiterio de Leyre, y las esplendideces cluniacenses que se iban extendiendo por augusta protección de los monarcas. Las rudezas populares, gradualmente perfeccionadas, hubieran engendrado á la larga, como en otros territorios, creaciones propias; la influencia extranjera produjo obras muy delicadas, pero de un carácter casi por completo exótico.

En la segunda mitad del siglo XII cambió radicalmente el carácter de la escultura en la comarca. De este período y de comienzos del XIII, han llegado hasta nosotros los capiteles de la antigua Catedral de Pamplona; los claustros de San Pedro la Rúa y de Tudela; las portadas de la colegiata de esta villa y las de Puente la Reina, Cirauqui, San Pedro y San Miguel de Estella, San Saturnino de Artajona, así como las arquivoltas de San Salvador de Leire, y en todas se reconoce mayor finura de líneas y menos carácter regional. Bajo Sancho, *el Sabio*, y Sancho, *el Fuerte*, era ya Navarra tan francesa en el arte como había de serlo luego en el orden político al imperar los Teobaldos y sus descendientes.

La época de transición en que se realizaban las numerosas obras, la variedad de regiones ultrapirenaicas, de que llegaron indudablemente artistas, y algunas influencias indígenas y meridionales, que no dejaron de ejercerse en ellas, produjeron las diferencias que entre todas se advierten, dentro del sello general. Las puertas de San

Román, de Cirauqui (1), y de Santiago, de Puente la Reina, están trazadas del mismo modo que la de San Pedro, de Estella (2), sin timpano y con angrelados orientales; mientras que la de San Miguel, de la última población (3), tiene timpano y zonas de esculturas á derecha e izquierda del ingreso. Aproximanse las primeras al tipo del Sain-tonge, y pudiera relacionarse algo la última á Santa María de Poitiers, por más que la composición y factura son muy distintas.

En la distribución de estas obras hay una particularidad, que merece no pasar desapercibida; de las tres puertas navarras semejantes y con angrelados, es la más pobre en figuritas humanas la de San Pedro de Estella, que es donde se levanta á pocos pasos el imafron-te de San Miguel, literalmente cuajado de relieves y estatuas; y debe señalarse como la más rica la de Santiago, de Puente la Reina, en contraste con la del Crucifijo de la misma villa. Indícase en estos datos el imperio en Navarra de dos escuelas rivales, que se oponían en el terreno artístico, del mismo modo que en el campo monástico luchaban con los escultores cluniacenses los arquitectos del Cister, trazando recintos tan severos y tan bellos como la sala preciosa de la Oliva (4).

Cien detalles de otros géneros confirman lo que acabamos de exponer. En dos de los preciosos capiteles, restos de la antigua Catedral de Pamplona, que publicamos en tres de nuestras fototipias, con aves picándose las pa-

(1) Es la primera de las reproducidas en el número 46 del año XLIII de *La Ilustración Española y Americana*, correspondiente al 15 de Diciembre de 1899, acompañando á nuestro artículo "Puertas de templos españoles".

(2) Se ha reproducido en un fotograbado de la obra *Navarra y Logroño*, por D. Pedro de Madrazo, tomo III, pág. 75.

(3) Reproducida en un fotograbado y una fototipia de la obra y tomo citados en la nota anterior, pág. 88.

(4) Hemos reproducido una fotografía de esta fábrica en el núm. XXV del año XXXIX de *La Ilustración Española y Americana*, correspondiente al 8 de Julio de 1895.



Fototipia de Hauser y Menet, - Madrid

CAPITELES DEL CLAUSTRO DE S. PEDRO LA RUA (ESTELLA)

FOTOGRAFIAS DE D. JULIAN GARCIA GOMEZ

tas, y otras formas, tiene la ornamen-tación el mismo acento que en algunos de los guardados en el Museo de Tou-louse. Una columna del claustro de San Pedro la Rúa, en Estella, está coronada por los amedinados del foto-grabado adjunto, análogos á los que se



ven en los doseletes colocados sobre las estatuas de la Puerta Real de Chartres. La finura de los relieves que lucen en los abacos de casi todos, recuerda, en cambio, el claustro de Moissac. Los cultos Monarcas, antescitados, reunie-ron, por lo visto, imagineros famosos de distintas procedencias.

Merece notarse en este brillante mo-mento del arte navarro, hasta qué ex-tremo persistían algunos escultores en conser-var el sello de origen, mientras que otros se adaptaban mejor á los gustos del país, estableciéndose así matices diversos dentro de la comuni-dad de escuela; y cómo se trataban en los distintos monumentos los mons-truos, los mascarones expresivos, las figuras humanas, los animales realis-tas y las plantas.

Son modelos de fantásticos engen-dros las formas distribuidas por las ar-quivoltas de San Salvador de Leyre, como viva protesta, realizada en fecha tan tardía, contra las propagandas de doctrinas opuestas á estos elementos decorativos. La traza de esta puerta se realizó después de las fábricas de La Oliva, Irazu y Fitero, y hay en ella más monstruos, quizá, y más variados, que en la muy rica de Santa María de las Damas en Saintes.

Los mascarones expresivos se ex-

tienden por el antiguo Reino de García el *Restaurador*, cual multitud de ros-tros gesticulantes que ya ríen, lloran, hacen burlonas muecas, expresan el dolor ó acusan otras pasiones sobre las columnillas del ingreso de Santiago de Puente la Reina, los canecillos de Eunate y otros monumentos.

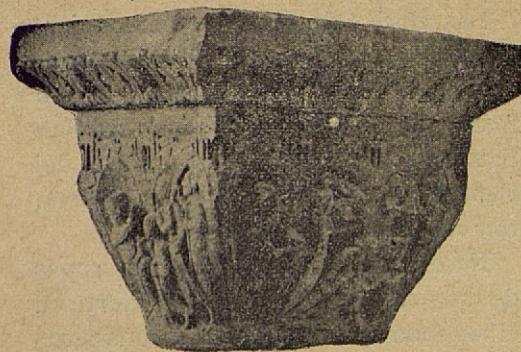
Las efigies de santos y personajes, progresan en belleza desde el imafronte de San Miguel y el claustro de San Pedro, en Estella, al tímpano de San Saturnino, de Artajona, y la puerta del Poniente de la Colegiata de Tudela, tan elogiada por Street (1).

No están mal repartidas las ropa-s de las primeras, pero si se advierte en ellas todavía un sello de amanera-miento y de rigidez. Con semicírculos menos determinados que en Huesca y La Peña, se acusan en algunas efigies, al exterior, diversas líneas del cuer-po y los plegados son numerosos y finos, como en el tímpano de Vezelay. Hay ya variedad en las actitudes y rudi-mentos de expresión adecuada en los rostros, pudiéndose mirar la portada de San Miguel de Estella, muy hermo-sa en la totalidad, como un producto tardío de parte de las inspiraciones anteriores al 1100, influenciadas ya por las de fines del siglo XII en que de-bió construirse. Representa un térm-i-no de enlace interesantísimo y un al-bor de las siguientes creaciones.

Diffícil es emitir hoy un juicio exac-to acerca de las figuras humanas del claustro de San Pedro, que parecen, sin embargo, muy adaptadas á la factura de fines de la duodécima centuria ó comienzos de la siguiente. No es pos-ible reconocer las fisonomías de los per-sonajes en la escena de la liberación de San Pedro desde sus prisiones, y aun están más borrosos los Reyes Magos.

(1) Street, obra citada, pág. 894: "I Know little even of French carving of the thirteenth century which surpasses this beautiful work, and none any-where which more entirely deserves our admira-tion...."

Se ven unas líneas y han desaparecido otras en las tres diversas escenas del adjunto grabado, la Predicación del apóstol y el Entierro de Cristo, y sólo puede citarse como mejor determinada la reproducida en nuestra fototipia, donde los relieves están bien trazados



y la actitud y expresión de los rostros bien definidas.

El timpán de San Saturnino, de Artajona, y las puertas de Tudela, son sin disputa los últimos términos de esta rápida evolución de creciente perfeccionamiento. Dice Madrazo del primero (1) que es comparable á las esculturas de Moissac y Vezelay "por lo destacado del relieve, lo delicado de los detalles, lo grandioso del estilo, la energía de la expresión y la nobleza de los plegados," y nadie que haya examinado despacio aquellas hermosas figuras, creerá exagerados los elogios del sabio español. Los tormentos representados en la portada occidental de la segunda son de un varonil realismo, quizá demasiado plástico en concepción y en líneas, muy libre de factura y actitudes y con un ligero acento de rudeza que los separa algo de la finura imperante en las demás obras del período.

Los animales están bellísimamente tratados en los capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa y, aún mejor, en los restos de la antigua iglesia episcopal pampilonense. Medio borrosos de

líneas en gran parte, muestran los primeros su carácter decorativo, elegante y de buen gusto en las aves de rostro humano y cola prolongada por ramaje, que se ven en nuestra fototipia, los leoncetes sobre follajes algo duros, que figuran en la misma, y las palomas enlazadas á florones del fotografiado que aquí intercalamos. Mejor



conservados, los segundos, se dibujan bien en ellos los delicados detalles de los distintos seres que los pueblan.

Los tálamos, de flores compuestas, inflorescencias en racimo, y otros elementos vegetales que decoran los de



todos, acusan también manos ejercitadas é inspiraciones de artista, contribuyendo con las precitas y otras siluetas menos clasificables á ese conjunto ornamental de exquisito gusto, que se unió á la representación de escenas religiosas y reminiscencias clásicas para constituir el tan rico como hermoso cuadro que presentan toda

(1) Navarra y Logroño, tomo III, pág. 24.

vía, en medio de su lamentable deterioro, los claustros de Estella y Tudela, y debió presentar la Catedral de Pamplona.

Que no todo se copiaba servilmente de las esculturas ultrapirenaicas, fueron navarros ó galos los artistas, es cosa que declaran el género de alguna de las plantas reproducidas y un contraste curioso observable en la colegiata de Tudela. Dentro de un sello común, es la más francesa de sus puertas la del Sur, donde están representados, San Pedro sobre el mar, la última Cena, la negación de San Pedro y tres pasajes más; estando por el contrario reconocida por todos la mayor belleza de la occidental antes citada, con sus grupos de condenados y las sucesivas escenas de la Historia Sagrada desde la creación de los ángeles, la tierra y los astros, que es la menos exótica de las tres. Nótase aquí que no estuvieron tan maestros los imagineros que copiaban, como los que obedecían á inspiraciones propias, lo cual, después de todo, es muy humano y se advierte de igual modo en todas partes. Análogas diferencias pueden apreciarse entre los perfiles de los seres de distintas especies que pueblan los edificios estudiados.

Los monumentos son, á la vez, la expresión artística de la idea que los engendra y del medio en que nacen. Cuando las energías creadoras llegan de mayor ó menor distancia á tierra extraña, degeneran casi siempre antes de adaptarse al nuevo clima moral, y esto les sucedió principalmente á las cien representaciones transmitidas desde Oriente hasta nuestra Península, la más occidental y la más opuesta, por su situación geográfica, á la atmósfera respirada por persas y bizantinos. Son de ordinario muy deformes los leoncetes cruzados, de acento sassanida, los grifos y varios elementos de análoga procedencia, co-

piados una y otra vez con pérdida de corrección en las líneas, cual aumentan las inexactitudes en la sucesiva transcripción de los manuscritos; y suelen observarse, en cambio, lado por lado, especies indígenas que no parecen de igual mano por la maestría de su dibujo.

Lo mismo que en nuestro suelo, declaran la acción permanente de idénticas causas las siluetas y relieves de fábricas extranjeras. En los capiteles procedentes del claustro de *La Dorada*, que se guardan en el Museo de Toulouse, puede notarse el contraste profundo de belleza, contorno y factura entre las fieras del que representa á Daniel en la fossa de los leones (698. I), nada comparables á los seres reales, y el oso bien dibujado de la cacería (698. Q), que copió en su Diccionario Viollet (1). Igual oposición se observa entre un león rampante y un grifo, de un lado, y un ciervo enredado entre ramas, bellamente esculpido, del otro, que pertenecen á tres capiteles semejantes en su forma general y sin procedencia marcada.

No se sucedieron siempre una á otra la imitación directa de la naturaleza y la copia más ó menos servil de formas transmitidas de pueblo en pueblo, ni se marcaron sólo en los relieves de diferente dibujo los grados de adelanto de los distintos países; coexistieron, en muchas ocasiones, en igual obra, ó realizados quizá, por idéntico artista, diferenciándose las labras por el asunto; y este es otro dato que hay que tener en cuenta en la apreciación de la relativa belleza de las esculturas y en la determinación de sus fecha (2).

(1) Hemos estudiado también detenidamente estos capiteles el último verano, y tenemos en este mismo momento ante la vista sus reproducciones fotográficas, que forman parte de las cincuenta que nos proporcionó la casa *Delon*, de Toulouse.

(2) Se deduce también esta doctrina del examen de nuestro códice Vigilano, que es uno de los documentos más fehacientes para el estudio de las miniaturas en el siglo X. Obsérvanse allí, lado por lado, los

Por estas leyes se explican muchos hechos que, á primera vista, parecen inexplicables, en el estudio de las formas de un mismo monumento español, y se acostumbra el investigador á sacar sus deducciones de la comparación de términos completamente homólogos, del mismo modo que en el examen de los códices se ha dado un gran paso al establecer sólo los paralelos entre evangeliarios y evangeliarios, salterios con salterios, como lo ha establecido Kondakoff (1).

Hay, á lo que se ve, en Navarra un profundo contraste entre las obras dispersas de tosco carácter, cuya fecha es poco determinable, y las engendradas en la brillante transición del siglo XII al XIII, que se extienden próximamente de una á otra mitad de ambas centurias. Reconócese en las primeras, unas veces, el acento bizantino, muy arcaico, cual de lejanas tradiciones, transmitidas desde tiempos lejanos, y otras el sello regional de un pueblo varonil que estampaba en ellas todas sus energías y todas las rudezas de sus canteros forzudos. Acusan las segundas una influencia de delicadeza y cultura superior, impuesta desde las alturas del poder y traída de comarcas en que se dió culto á la elegancia y sigue dándosele sobre otras muchas cualidades.

Acentúase en este segundo período la aspiración á diferenciar los tipos étnicos, inspirándose los escultores en los rasgos característicos, ya de unas, ó ya de otras razas de entre las diversas colonias que se asociaban en los vecindarios de Estella, Pamplona y algunas poblaciones más. Los máscarones de Puente la Reina y Eunate permiten apreciar una gran variedad

monstruos y animales exóticos, como el cocodrilo, torpemente perfilado, al mismo tiempo que puede apreciarse el dibújo mucho más correcto de los perros y otros cuadrúpedos.

(1) Kondakof, *Historia del arte bizantino, considerado principalmente en sus miniaturas*, traducido al francés por Müntz, con un prólogo de Springer.

de detalles fisionómicos, y los capiteles iconísticos de la antigua Catedral pampilonense y del claustro de San Pedro la Rúa confirman nuestra afirmación.

Véanse las cinco fototipias que dedicamos á relieves navarros, sobre puertas ó columnas, y se observará hasta qué punto contrastan las caras redondas de las Marias que visitan el santo Sepulcro (1) y de la mujer arrodillada á los pies del Bautista (2), con los rostros de pómulos salientes y más alargados de este personaje y del Salvador, que desciende á los infiernos. Se acusan en las primeras individualidades vulgares, y se revelan en los segundos gentes menos materializadas.

Uno de los capiteles de Pamplona está dividido en dos zonas, como se ve en nuestra lámina, ocupando, al parecer, la superior la escena del prendimiento de Jesús; examínense también despacio las numerosas cabezas que allí se descubren, y se notará la gran desemejanza de los tipos á que corresponden y el contraste bien marcado entre la distinción de la que lleva barba puntiaguda y la tosquedad brutal de las que hay á la derecha, una descubierta y otra con un capuz.

Pudiera pensarse que los artistas se habían inspirado en unas clases de la sociedad ó grupos especiales de vecinos para la representación de las efigies santas, y sacaron las formas representantes de la masa común, cual reflejo en el arte de la dependencia en la vida de las segundas respecto de las primeras; pero lo que sí resulta, de todos modos indiscutible, es que en la época estudiada se buscaba ya la expresión de las fisionomías, y no se había llegado, en cambio, todavía al tipo ideal genérico, como ocurría también fuera

(1) Están en el capitel inferior de la izquierda en la fototipia que contienen seis de los pertenecientes á la antigua Catedral de Pamplona.

(2) Puede verse en el único capitel iconístico de la fototipia con los capiteles de San Pedro la Rúa.

de España á fines de la duodécima centuria.

Estos datos se asocian á todos los anteriores expuestos para determinar el período en que se hicieron los bellos relieves de acento francés.

Las artes del pequeño territorio formaron siempre grupo aparte; siendo, sí, aproximables á las aragonesas de un lado y castellanas del otro, en algún elemento impuesto por las relaciones de vecindad, y teniendo de semejantes con ellas los que presenta en común todo el románico, no tan fundamentales, con serlo mucho, como á primera vista parecen.

El abaco del capitel de las piñas de San Pedro la Rúa, que reproducimos en el último fotografiado y algún otro, son análogos por su factura á los que existen en el claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca; varios follajes y figuras recuerdan, por el contrario, líneas castellanas de Salamanca y Silos. Las demás formas, algo anteriores ó algo posteriores al 1200, llevan todas más ó menos marcado el sello francés.

Puede afirmarse, en resumen, que en el cuadro, bastante rico, de las esculturas navarras que han llegado hasta nosotros, se asocian algunas pre-románicas, como las del tímpano de San Salvador de Leyre; muchas de acento arcaico y fecha mal determinable, en algunos casos, repartidas por los templos de Sangüesa, Gazolaz é Hirache; numerosos y bellos ejemplares de relieves de importación francesa, labrados del siglo XII al XIII, y, entre éstos, algunos reveladores de un comienzo de adaptación al ambiente de la comarca.

La invasión del estilo ojival cortó bruscamente el movimiento de reforma y nacionalización que se iniciaba en los últimos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

La Sociedad de Excursiones en acción.

VISITA Á LA COLECCIÓN DE DON JOSÉ LÁZARO GALDEANO

El domingo 16, á las 10 de la mañana, visitaron los Sres. Arnao (don Manuel), Ballesteros, Bosch (D. Pablo), Dr. Coll, Gómez (D. Dionisio), Fuentes é Iriarte, Jara (D. Alfonso), Lafourcade, Lampérez (D. Vicente), los hermanos Portillo y Serrano Fatigati (D. Enrique), la colección del ilustrado y amable director de *La España Moderna*, que divide su vida entre el arte y la literatura.

Recibióles el propietario de tantos tesoros en aquella casa, que más que casa es un verdadero museo, y les hizo los honores, como persona á quien son muy familiares los usos y costumbres de la alta sociedad. Tuvo para cada visitante una frase grata, dicha con su exquisita cortesía, y se multiplicó para responder á todas las preguntas y comunicar los más curiosos datos.

Según sus variados gustos, fijáronse de preferencia nuestros compañeros, ya en los cuadros de mérito excepcional, ya en los lindos marfiles ó armas raras que cubren las paredes de los salones ó enriquecen las panoplias; tomáronse notas é hiciéronse discretos comentarios, sin caer en esas *latas disquisiciones* que antes gustaban tanto y ahora se economizan, porque la repetición de frases y asuntos manoseados está ya considerada como fuera de moda en toda Europa.

Figuran á la cabeza de las obras pictóricas, un tríptico auténtico y firmado de *Juan Hispalense*, que publicaremos en breve, un autoretrato de Pedro Berruguete y otro de Van Orley, que merecerían por sí solos un detenido estudio, una tabla española y otros muchos.

Son muy bellos los marfiles, y á los que ya publicamos en este Boletín, ha

añadido, entre varios, una placa, muy bien dibujada, del siglo XIV.

Citaremos, como notable objeto de metal, la Cruz de la misma centuria, con un acento muy arcaico, y del grupo de las armas, la bien templada espada flamígera.

Luce en el testero de un salón un banco, modelo de hermosas tallas en madera, procedente de la Catedral de Cuenca, y completan el espléndido conjunto, tapices, esmaltes, dibujos, muebles y repujados.

Agradecidos á los obsequios y atenciones del Sr. Lázaro, se retiraron los excursionistas de su morada, pasadas las doce y media.

Todos guardarán un gratísimo recuerdo de tan encantadora visita.

ESPAÑA EN EL EXTRANJERO

Hemos recibido *L'Ancien Trésor de l'Abbaye de Silos*, por el sabio benedictino Dom. E. Roulin, y tan luego como podamos dominar en parte nuestros trabajos, escribiremos un estudio bibliográfico acerca del interesante libro, para publicarlo en uno de nuestros próximos números. Tiene 16 láminas y 20 figuras intercaladas en el texto, y cuesta 25 francos.

SECCIÓN OFICIAL

CONFERENCIAS DE LA SOCIEDAD

Se inaugurarán este año el 29 de Enero, á las seis de la tarde, en la cátedra grande del Ateneo, y continuarán luego todos los martes en el mismo local y á la misma hora.

Los Sres. Carracido, Lampérez, Navarro (D. Felipe Benicio), Sentenach

y Tormo están ya inscritos para disertar acerca de Santiago, Cuenca, las provincias de Levante, la escultura española de fines de los siglos XIII y XIV y los Museos de la corona de Aragón, y esta Presidencia espera contar también en breve con los demás señores que tomaron parte en los trabajos de anteriores años y han demostrado en todas las ocasiones su acendrado amor á España y á los nobles fines de nuestra Sociedad.

Se empleará en las demostraciones el nuevo y excelente aparato de proyección que ha encargado la celosa Junta directiva del Ateneo de Madrid.

Los individuos de la Sociedad Española de Excusiones podrán asistir á estas conferencias acreditando por cualquier medio su condición de tales.

EXCURSIONES

El domingo 20, se visitará la colección de nuestro consocio el Sr. Traumann que ha tenido la bondad de invitarnos á examinar los valiosos objetos artísticos que la forman.

El domingo 27 se hará una excursión á Alcalá.

Para la primera se reunirán los que deseen tomar parte en ella á las 10^h de la mañana en el Ateneo de Madrid

La segunda se hará en las condiciones ordinarias.

Salida de Madrid: 9^h 10'^h mañana.

Vuelta á Madrid: 7^h, 40 tarde.

Cuota.—Ocho pesetas, con billete de ida y vuelta en segunda, almuerzo, café, gratificaciones y gastos diversos.

Los socios se presentarán en la estación de Atocha media hora antes de la salida del tren.

No es necesaria inscripción previa, ni aviso alguno.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

JUAN ISPALENSE.—TRÍPTICO PINTADO Y ESCULPIDO

SIGLO XV.

(COLECCIÓN DE D. JOSÉ DE LÁZARO GALDEANO)