
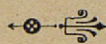


DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

 Madrid. — Julio de 1907. 

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati*, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.

Administradores: *Sres. Hauser y Menet*, Ballesta, 30.

*Notas sobre pinturas españolas*en galerías particulares de Inglaterra. ⁽¹⁾

Es cosa sabida que Inglaterra posee inagotables tesoros de arte español en sus colecciones particulares. No es mi objeto explicar aquí su origen ni relatar la historia de ninguna de ellas; los siguientes apuntes son una mera indicación de lo que existe y de lo que podría todavía salir á luz si alguien se dedicase con afán á investigar el asunto.

Las principales colecciones de cuadros españoles pueden verse:

- 1.º En Kingston Lacy, Dorsetshire, propiedad de Mr. Bankes.
- 2.º En Richmond, cerca de Londres, perteneciente á Sir Frederick Cook.
- 3.º En casa de Mrs. Ford, en Londres.
- 4.º En casa de Sir John Sterling Maxwell, también en Londres.
- 5.º En Swanage, Dorsetshire, en casa de Sir Charles Robinson.
- 6.º En el Bowes Museum, Barnard Castle, Durham.
- 7.º En Keir, Escocia, en la propiedad de Mr. Archibald Stirling.

Además de éstos, nadie ignora que el Duque de Wellington, el Duque de Westminster, el Comandante Holford, el Conde de Radnor, Mr. Pierpont Morgan y otros, poseen obras auténticas de Velázquez, y cuadros sueltos de Murillo, Zurbarán, Ribera, Alonso Cano y Goya se encuentran en muchas casas particulares. Los Murillos más importantes pueden verse en casa del Duque de Sutherland, del Conde de Northbrook, del Marqués de Lansdown,

(1) Se honra hoy el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES con un trabajo abreviado, pero concienzudo, del insigne crítico inglés autor del famoso libro *Giorgione* (Londres, 1900) y de tantos notables estudios sobre pintores venecianos. Debemos al mismo señor las fotografías de las obras citadas, por las que se han trabajado las fototipias. Debiedo advertir que no se reproducen los cuadros citados al núm. V y VIII en atención— aparte la consideración de los compromisos editoriales de la Revista — á que el V se halla en la página 114 del popularizado *Velázquez*, de la Casa de Stuttgart — entre la obra espúrea del maestro —, y que el VIII es una repetición—si no es una copia—no de las mejores, del retrato que se conserva en el palacio de Liria, y que figuró en la Exposición Goya de 1900.

El BOLETÍN hace constar que la traducción la debe al Sr. Bosch (D. Pablo), que habiendo sido el intermediario con el Sr. Cook, quiso finamente entregarnos las cuartillas á punto de darlas á la imprenta.

La discreción del autor resplandece en las atribuciones y en los reparos que á ellos opone. Todavía nos va á permitir, al suplicarle otras muestras de colaboración, que manifestemos nuestro deseo de mayores esclarecimientos críticos, que sólo por excesiva modestia recata el Sr. Cook al tratar del Arte español.—E. T. M.

de Mr. Banks, del Duque de Rutland y de Mr. Cartwright (Aynhs, Oxfordshire).—No hablo de la Dulwich Gallery ni de Hertford House, porque son colecciones públicas que constituyen una especie de apéndice de la Galería Nacional.

No es mi objeto ocuparme de las obras de Velázquez y de Murillo que ya nos son familiares, sino dar idea de cuadros menos conocidos de otros pintores españoles, tratando así de estimular el celo de las personas competentes en España para que nos ayuden con sus luces á un conocimiento más perfecto de cuanto se refiere al arte español, especialmente al primitivo.

I

El *retablo* español más importante existente en Inglaterra pertenece á Sir Frederick Cook. Procede de la Catedral de Ciudad Rodrigo, y vino á Inglaterra en 1879. Ahora adorna dos secciones de la Galería de Richmond. Se compone de veinticinco cuadros, varios de los cuales se publicaron en el *Burlington Magazine* en 1905. Otro se reproduce en estas páginas. Sir Charles Robinson opina que el retablo entero es obra de tres pintores distintos, uno de los cuales debe de ser Fernando Gallegos. Se considera obra de los alrededores de 1480.

II

De Diego Correa (1) es el *Encuentro de San Joaquín y Santa Ana á la puerta del templo*. Este cuadro, que formaba parte de la galería del Rey Luis Felipe en París, pertenece ahora á Sir Charles Robinson. Demuestra la influencia italiana que experimentó Correa hacia 1550. Se cree que esta tabla procede del retablo del suprimido Monasterio de Valdeiglesias.

III

El mismo Sir Robinson tiene una Anunciación, formada por las dos tablas de un diptico, firmada MAISTRE JU. DE BURGOS PITOR. Nada parece saberse de este Juan de Burgos, pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450. El efecto es muy agradable y conserva el marco dorado antiguo.

IV

La Virgen con el Niño y Santa Ana, se adquirió en Sevilla en 1863 de la colección del canónigo Cepero (2), y parece ser obra de Alejo Fernández de Sevilla, cerca de 1510-20. También pertenece á Sir Charles Robinson, de Swanage, Dorsetshire.

Hace verdadera falta una historia de la pintura española primitiva. Los admirables estudios sobre la escuela catalana publicados el año pasado por

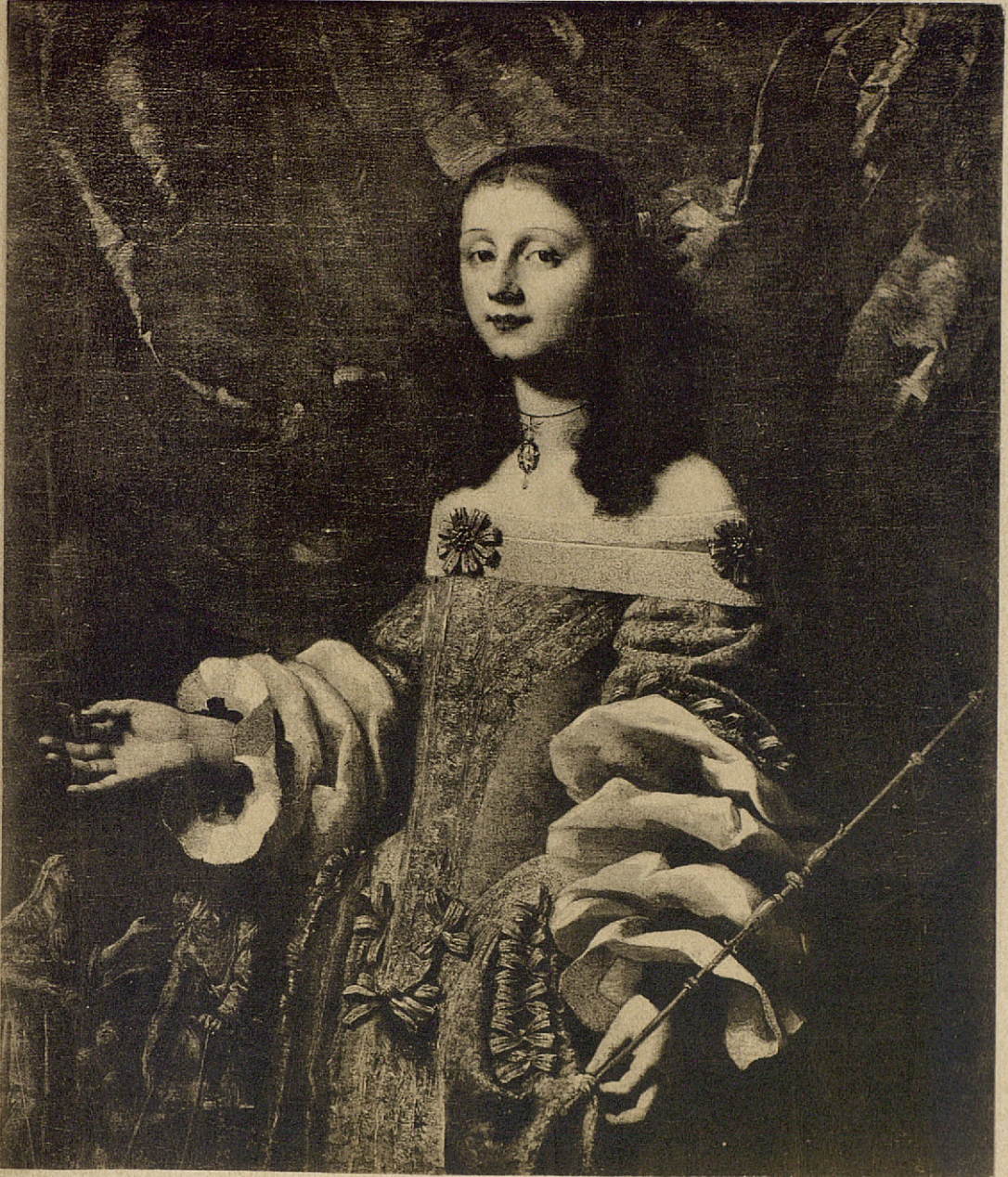
(1) El Padre Sigüenza da el verdadero nombre y estado de este pintor: se llamaba Fray Juan Correa. El error de llamarlo Diego ó Domingo Correa está todavía generalizado entre nosotros. — (*Nota del BOLETÍN*).

(2) Núm. 781 del Catálogo de la venta (1860). Alto un pie diez pulgadas, ancho uno con tres.—(*Nota del BOLETÍN*).



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESCUELA DE FERNANDO GALLEGOS: Caída de Jesús camino del Calvario
DEL RETABLO QUE FUÉ DE LA CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO
COLECCIÓN DE SIR FR. COOK, EN RICHMOND



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESCUELA MADRILEÑA DEL SIGLO XVII: Santa Isabel de Hungría

CUADRO ATRIBUIDO Á ZURBARÁN

DE LA COLECCIÓN DE LORD BARRYMORE

el Sr. San-pere y Miquel, debieran ser precursores de otros tratados sobre las escuelas hermanas en la Península, pues todo lo que de ellas sabemos se reduce al anticuado criticismo de Ceán Bermúdez y de otros autores de una época pre-científica. Hay una afición grande, que crece de día en día, entre los coleccionistas, por todo lo que es arte *cuatrocentista* de España y de Portugal; y sin temor de equivocarme es fácil predecir que el valor material de tales obras aumentará de una manera considerable en el transcurso de muy pocos años. Los primitivos franceses se han puesto de moda, y lo mismo sucederá con los primitivos españoles. Vale, pues, la pena de que los españoles á quienes sus estudios llamen por ese camino, se fijen bien en que sus investigaciones y su trabajo han de traer como consecuencia un beneficio material y un aumento de gloria para su patria.

V

Entre los muchísimos cuadros injustamente atribuidos á Velázquez (de los cuales existe un número prodigioso en las galerías inglesas), hay uno de que no damos reproducción, que es de esperar no tarde en identificarse. Nada se sabe de él, ni de dónde procede, ni el autor, ni quiénes puedan ser las niñas representadas. Pertenece á Mr. J. B. Robinsón, que recientemente ha hecho una fortuna en el Africa del Sur, y que lo compró á Sir Georges Donaldson. Tiene tal encanto, un sentimiento tan delicado, unos tonos argentinos y rosados tan deliciosos, que produce un entusiasmo indescriptible. ¿No habrá medio de llegar á una conclusión definitiva acerca de él? (1)

Semejantes problemas ocurren con respecto al *retrato de un niño con un perro*, del Marqués de Bristol; *el niño á caballo*, de Sir Frederick Cook; la encantadora *Santa Elisabeth, Reina de Hungría*, que pertenece á Lord Barrymore, etc., etc. Este último ha figurado siempre en los catálogos como de Zurbarán, lo cual no puede admitirse. Se acompaña la fotografía.

VI

La siguiente ilustración no ofrece duda. *San Buenaventura escribiendo después de muerto las memorias de San Francisco* es una obra maestra de Juan de Valdés Leal (2). Estuvo primitivamente en el claustro grande del convento de San Francisco en Sevilla, y de allí pasó á las galerías de Luis Felipe, de Lord Dalling y de Bulwer. Actualmente forma parte de la de Sir Frederick Cook, en Richmond. Según la leyenda le fué dado al Santo volver por tres días al mundo, á fin de que pudiese terminar las memorias de San Francisco que estaba escribiendo cuando le sorprendió la muerte. La figura, de tamaño natural, es una terrible página de realismo, pero tan llena de fantasía, que lo repulsivo del asunto no destruye la fascinación que ejerce sobre el que la contempla. Esta afición á lo *macabro* es uno de los rasgos característicos de Valdés Leal, como saben bien todos los que han visitado Sevilla, y en el cuadro que nos ocupa tenemos una excelente muestra de su habilidad especial. La National Gallery posee del maestro una obra de humor más idílico, algo en la manera de Murillo, y no sé que haya nada más suyo en toda Inglaterra.

(1) Véase la nota primera de este artículo.

(2) A juzgar por la venera y por lo que de la inscripción se lee, más parece un Reverendo andaluz, y no de mano de Valdés. — (Nota del BOLETÍN).

VII

El *Cristo con la cruz á cuestas* es tal vez la obra maestra de Francisco Ribalta. Tiene además la ventaja de estar firmada *in extenso*, y fechada, 1612. Pertenece actualmente á la viuda de Mr. Richard Ford, el conocido pintor y literato que en 1831 lo compró en Valencia donde formaba parte de la célebre galería de Pesanera. El cuadro lo pintó el autor para el convento de Santa Catalina en Zaragoza (véase Ceán Bermúdez, *Diccionario*, etc., IV, 174), y fué arrebatado del convento por los franceses. Aquí Ribalta ha imitado directamente á Sebastián del Piombo, cuya obra parecida se encuentra en el Museo del Prado. En Magdalen College, Oxford, puede verse una réplica.

VIII

De Goya hay algunos buenos retratos y otros asuntos en varias casas de Inglaterra. Reproduciríamos un retrato de cuerpo entero de la Duquesa de Alba, que pertenece á Sir Julius Wernher. Es algo rígido, pero tiene mucho carácter, si bien no resulte agradable. El arte de Goya no deja indiferente á nadie: repele ó atrae. Hay que mirar... y pasar.

Podrían extenderse considerablemente estas someras Notas, pues son muchas las casas particulares de Inglaterra en que se encuentran buenos ejemplares, no sólo de los maestros más famosos, Velázquez, Murillo, Zurbarán y Ribera, sino de otros como los que he reseñado, y los que voy á citar, para concluir, como dignos también de estudio.

El Museo Bowes, por ejemplo, en el Norte de Inglaterra, contiene obras de Pedro Orrente, Herrera, Alonso Cano, Pereda, Tristán, Luis de Vargas y Carreño, además de un Velázquez de la primera época y tres Goyas.

Sir John Sterling Maxwell posee en su casa de Londres cuadros de Pereda, Caxés, Valdés Leal, El Greco, Coello, Pantoja y Carreño.

Sir Frederick Cook, además de los mencionados, tiene cuadros de Alonso Cano, Pacheco, Carreño, El Greco, Pedro Campaña, Morales, Ribera y otros de autores españoles inciertos.

El Conde de Clarendón tiene tres bellas obras de Herrera el Viejo.

Mr. Bankes un retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Espinosa, y otras obras de Ribalta, Pedro Orrente, y como ya he dicho, de Velázquez y de Murillo.

Y así sucesivamente; pues aquí y allí se encuentra á lo mejor un solo cuadro que resulta un Zurbarán de importancia, ó un hermoso Ribera, sin contar, naturalmente, con verdaderas colecciones de Murillos, que ha sido siempre un pintor favorito en Inglaterra.

¡Cuántos y cuántos echamos de menos al hombre estudioso,—y entiendo que ha de ser un español,—que recogiendo todos estos materiales dispersos, nos dé por fin una historia completa de la Pintura española! Esta anhelada historia no puede escribirse sino teniendo presentes y estudiándolos á fondo los tesoros escondidos en las casas de Inglaterra.

HERBERT COOK.

Los tapices de Actos de los Apóstoles

de la colección de los Reyes de España.

Intercálase, por exigencia rigurosa de la Historia y Cronología, en el desarrollo de la Tapicería flamenca, una obra, una serie de tapices, que cuando se trabajó en Flandes hubo de suponer allí rompimiento violento de toda lógica evolución artística, y rompimiento también y quebranto notable de la natural clasificación nos trae aparejada al estudio que venimos haciendo de las tapicerías de la Corona de España; me refero á la serie, famosa entre las famosas, de los Actos de los Apóstoles tejida según cartones de Rafael de Urbino.

Si escribiera estos artículos con otras pretensiones que las de popularizar entre nosotros, mediante indicaciones adecuadas, el más acabado conocimiento *de visu* de las tapicerías de Palacio, poco debería decir de esta serie tan repetidamente estudiada. Los críticos de todos los países, á la vista de los cartones originales conservados en Inglaterra y de la primera tejedura, como si dijéramos *editio princeps*, del Vaticano, que es la que da nombre á la galería *degli arrazzi*, han completado el estudio y han sacado toda la serie de las deducciones estéticas: nada original podría añadir.

Pero entiendo que los antecedentes explicativos no huelgan entre nosotros los españoles que gozamos del ejemplar de Palacio dos días al año—pues es de los que se cuelgan en las galerías de Palacio el día de la Candelaria y el Domingo Infraoctava del Corpus,—y que en el entretanto podemos ver á diario una tejedura del siglo XVII sobre los mismos cartones, legado Villahermosa, en la sala del Monetario del Museo Arqueológico Nacional.

Fué el Pontífice del Renacimiento León X, quien ideó completar con los tapices de Rafael el gran poema que en la capilla Sixtina habían ido significando y traduciendo los maravillosos pinceles de los más grandes pintores de la Italia central, Toscana y Umbría. El mencionado Papa Médicis quiso cerrar con ellos el circuito de ideas y de maravillas que habían encargado en dos ocasiones distintas los Papas *la Rovere*, sus más gloriosos predecesores.

Sixto IV (*della Rovere*, tío) había atraído y juntado en la capilla á que dió su nombre á los más excelsos prerrafaelistas, que pintaron en las paredes, á media altura, las escenas parangonadas de la vida de Moisés y de Jesucristo,—unas las del Antiguo Testamento, al lado de la Epístola, y las otras al lado del Evangelio (1).—Más arriba, entre las altas ventanas, otros prerrafaelitas habían representado la genealogía de los Pontífices romanos que merecieran la palma del martirio y los honores de la santidad en la época heroica de las catacumbas.

Después Julio II (*della Rovere*, sobrino), había hecho concebir al genio de Miguel Angel la maravillosa creación del techo, en el cual las primeras es-

(1) Es para mi indiscutible—aunque en ningún libro he visto la especie—que la Sixtina tuvo el altar donde ahora los pies; por eso tiene la cancela tan cerca, porque antiguamente marcaría el cierre del presbiterio. Hoy está todo al revés de como lo digo en el texto: el cambio debió verificarse cuando se pintó el Juicio final ó poco antes.

cenos del Génesis, la creación, la primera falta y la expulsión del Paraíso y las escenas del Diluvio universal constituyen el primero de los cantos de la divina epopeya, simbólica síntesis de la Historia religiosa de la humanidad caída y redimida, que mucho más tarde—muchos años después que los tapices de Rafael—el Papa Farnesio, Paulo III, había de hacer completar al mismo Miguel Angel con la página estupenda del Juicio final en la pared del fondo,— para pintar la cual por cierto hubo necesidad de sacrificar y borrar alguna parte de los frescos de los prerrafaelistas.

León X al encargar los tapices, quería completar, con los actos de los Apóstoles, es decir, con las escenas de la predicación y propagación de la verdad evangélica (1), las series de la creación, del éxodo hebraico y de la vida de Jesús, y la serie de los Pontífices con que Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Bernardino Pintoricchio, Fra Diamante y Miguel Angel Buonarrotti habían enriquecido la capilla de Sixto IV: el mejor, el máximo conjunto de obras maestras que la Historia general de Arte puede recordar y ofrecer á la posteridad.

Rafael al concebir y crear los cartones para la parte baja de los paramentos de aquella sala, entiendo que sintió más que nunca—más aún que en las estancias—la grandeza del propósito, el acicate de la rivalidad más noble y encumbrada, la inspiración más armoniosa y sentida, la más fluida y serena ecuanimidad creadora. Al menos yo no veo ni en las mismas estancias, obras de belleza tan sencilla, tan acabada, tan *definitiva* como el cartón del *Apacienta mis ovejas, apacienta mis corderos*, de belleza pintoresca como el otro de la *Lapidación de San Esteban*, ó el de la *Pesca milagrosa*.

De dos maneras puede apreciarse el valor estético de esa magna obra rafaelesca: olvidando ó no olvidando que era para tejida en tapicería. Si atendemos al destino en la Sixtina y prescindimos de la metamorfosis artístico-industrial que habían de sufrir las composiciones pictóricas en manos de los tapiceros, y si concebimos en consecuencia esos cartones de Rafael como parte de las pinturas-decoraciones murales de la capilla famosa, las alabanzas deben ser extremadas, y no cabe reserva ni reparo de ninguna clase. Como cuadros y como «frescos» la serie es un portento, y Rafael, en el zócalo de la Sixtina, mantiene el parangón con Miguel Angel en el techo de la misma pieza; única vez esa, por cierto, en que en una misma empresa, en un mismo conjunto rivalizaron á la vista, *tête-à-tête*, los dos más grandes genios del Renacimiento. Rafael—dice Burekardt—trabajó esto con serena estética voluptuosidad; el más puro sentimiento de la línea se junta con la inteligencia profundísima del asunto ó asuntos representados. En el cuadro del *Pasce oves* ¡con cuánta dulzura y con qué penetración se manifiesta, sin gloria, sin apoteosis, el poder de Cristo transfigurado, por el mayor encanto de que se sienten poseídos los Apóstoles á medida que están más cerca de Él; mientras los más alejados todavía están en pie, ya ha caído de rodillas San Pedro, que es el que se halla más próximo! *La curación del paralítico* en el templo, sin amontonamiento de grupos ni de cabezas, se beneficia con la división archi-

(1) La serie se llamó en su tiempo más llanamente y más á la romana *Historia de San Pedro y San Pablo*. Nótese que, efectivamente, los cuatro primeros tapices se refieren á San Pedro, y á San Pablo los otros seis. Pero todos los sucesos narrados son de los Actos, faltando el martirio de entrambos y la parte de la anterior vida de San Pedro, que se narra en los Evangelios.

tectónica, y logra, por la elevación del estilo, carácter de tranquila hermosura. *La conversión de San Pablo*, sin los efectismos de la luz, ni empeño de mostrar *virtuosità* de escorzos y de dibujo, halló aquí sólo la apropiada dignidad de composición tan difícil, y ocasionados temas hay, como el de la *Predicación de San Pablo* y el *Sacrificio de Lystra*, cuya influencia en la historia del arte es tan evidente, que Lesueur y Poussin, los grandes clásicos franceses, no tienen otro más conocido legítimo abolengo. La fuerza de la convicción personal—dice Müntz—le valió á Rafael aquí más que ningún otro mérito; por ella alcanzó en esta obra una elocuencia de la que no se le creyera dotado; sus Apóstoles son los del Evangelio; nadie ha penetrado nunca en el espíritu del Evangelio como penetró Rafael en esta obra, la más popular, la más perfecta y quizá, en tales conceptos, la última creada por el espíritu artístico de los italianos.

Los cartones de Rafael—en parte quizá, según Vasari, del *Fattore*, su discípulo—, formaron una serie de diez composiciones, de las cuales una, la *Prisión de San Pablo*, era estrechísima (1), mientras las otras nueve, aunque de distinto ancho, son homogéneas en su tamaño. Hecha en Flandes, por el tapicero Pierre Van Aelst, la reproducción del Vaticano (años 1515-1519) para León X, parece que allá en Bruselas se conservaron los cartones, excepto uno—*La conversión de San Pablo*—, que se cita en Italia en 1521. Lo frecuente era siempre que los tapiceros flamencos conservaran y transmitieran á sus hijos y sucesores tales patrones, aprovechándolos para tejer repetidas series de tapicerías. Un siglo más tarde Rubens adquirió en Flandes para Carlos I de Inglaterra (1630) los que quedaban, que eran siete, pues faltaban también la *Lapidación de San Esteban* y el estrechísimo de la *Prisión de San Pablo*. Esos siete cartones, que Cromwell evitó que se vendieran cuando la subasta de las obras de arte del Rey decapitado, se ostentan hoy en el *South Kensington Museum* de Londres, Museo Victoria y Alberto (2). En cambio dejó vender el Protector los tapices de la misma serie que fueron tejidos, poco des-

(1) Entiendo que esta estrechez—no llega á un metro—la ocasionó la proximidad de la tribuna y la cancela. Sólo representa á San Pablo en la prisión de Filipos, mientras abajo un terremoto se halla representado por un Titán que agrieta y conmueve con sus nervudos brazos una sima que se abre en el suelo. Correspondería á ese tapiz en la serie un lugar después de nuestro paño 8.º, pasando á ser 10 el 9.º y último.

(2) Los cartones de Rafael, como en general los de tapicerías, no están trabajados en lápiz sobre papel claro—como los que usaron para los frescos—, sino que son verdaderas pinturas al temple, á todo color, y hacen el mismo efecto que un fresco terminado, aunque apagados.

En su *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*, dice Müntz que las siete reproducciones fotomecánicas que en plancha aparte trae, lo son de los siete cartones originales conservados en el Museo de Londres. En mi concepto aquí, como en tantas otras ocasiones, el descuido de los autores puede traer errores ocasionados. Las reproducciones de Müntz lo son de grabados—que creo son los de Volpato—; los tales grabados, excelentes por cierto, tienen á la derecha lo que en los tapices está á la izquierda, y á la izquierda lo que en ellos está á la derecha, y como en los cartones originales está á la inversa todo, es evidente que el grabador no tomó el dibujo directamente de los cartones, sino de alguna de las series de tapices. No ocurre así en los grabados de Du Bosc, trabajados en Inglaterra—por encargo de Guillermo III y María II, según la portada grabada por Tardieu.

Que la inversión de derecha y de izquierda es un hecho en estas series, lo confirma además el mismo Müntz en el texto, y lo comprueban las láminas del *Raffaël*, de Rosenberg, editado en Stuttgart, entre las cuales se ven reproducidos los tapices vaticanos, excepto la *Ceguera de Elymas*, que por el mal estado del tapiz se ha reproducido directamente del

pues que los de León X, para Enrique VIII de Inglaterra. Los compró don Luis de Haro, primer ministro de Felipe IV, y perduraron en sus sucesores los Duques de Alba, de cuya casa salieron en el siglo XIX para ir por fin á decorar el Museo de Berlín (1). También los de León X han sufrido curiosas peripecias, primero cuando el saco de Roma por nuestras tropas al mando del Condestable de Borbón, y después cuando la dominación de la primera República francesa; pero la una vez parte de ellos,—que habían llegado hasta Constantinopla, y que devolvió á los Papas, regalados, el Condestable de Montmorency—, y la segunda vez todos, la serie entera, fueron recobrados por los Pontífices, aunque con la pérdida de algunas de sus orlas laterales, y aun de parte de uno de los fondos—en el *Castigo de Elymas*—. En los tiempos posteriores se han tejido repetidas veces esos asuntos. Citaré la serie con orlas de Van-Dyck (?), que en los talleres ingleses de Mortlake mandó tejer el dicho Carlos I (2); la serie nuestra del legado Villahermosa, tejida después, á mediados del siglo XVII, con orlas de estilo flamenco, por los bruseleses Everardo Leyniers, Gerardo Peemans y Guillermo Van Leefdael; la serie que en los Gobelinos mandó tejer Luis XIV, etc., etc. (3).

Como la serie de León X y la de Enrique VIII, la nuestra del Palacio Real es *incunable*, queriendo yo decir con esa palabra, que nuestros tapices, aunque tienen las marcas de tapicero que se verán, no muestran la conocida

cartón de Londres, dándose la casualidad de que la letra puede evitar la duda de que el cliché se haya volteado.

Y por cierto que estos trastrueques de derecha ó izquierda me llevan á tener á los célebres tapices de los Actos, en sus varias series, por obra de *bajo lizo*, pues es sabido que en el alto lizo no pasa á la derecha lo que está á la izquierda, ni viceversa; siendo esa la casi única característica segura para llegar á saber si un tapiz se ha trabajado con los lizos horizontales ó verticales, con el cartón delante ó detrás, en bajo ó en alto lizo.

Y sin embargo, la gran historia del bajo lizo ¿no habíamos convenido en que no tiene otra antigüedad que la del siglo XVII?...

(1) La compra en la almoneda de Carlos I la hizo para D. Luis de Haro, Marqués del Carpio, nuestro embajador en Londres, D. Alonso de Cárdenas, al mismo tiempo que adquiría para Felipe IV la *Perla de Rafael* y varios otros preciosísimos cuadros. La Casa del Carpio se refundió en la de Alba (1668), y en ella se conservó la tapicería por casi dos siglos. Un cónsul inglés en Cataluña, Mr. Carey Tupper, que la había adquirido, la expuso en 1823, acaso con esperanzas de mayor lucro, en el Egiptian Hall, y como el Rey de Inglaterra Jorge IV se negara á adquirir la serie que fuera de sus mayores, el ministro de Prusia en Londres, Mr. Bunsen, la compró (1844) para su Rey. Hoy se ostenta en el recién ordenado Museo del Emperador Federico, en Berlín. Ponz, V. pág. 317, alaba mucho esa serie, no citando la de Palacio.

(2) Puede verse uno de ellos reproducido por el grabado en *La Tapisserie* de Müntz, á la pág. 301. Allí se ven las preciosísimas anchas orlas, con juegos de *putti* de Van-Dyck (según se cree); estos niños—cuento hasta veinticuatro, aparte los del blasón de Inglaterra—nótese que casi corresponden por su tamaño á la escala de la composición principal.

La serie de Mortlake sólo se compone de siete tapices, según los siete cartones de Rafael conservados en Inglaterra. Esta tapicería se conserva en Francia, en el *Garde Meuble national*, por haberle regalado con ella á Luis XIV el destronado Jacobo II.

(3) Veo citadas series en las monjas de la Encarnación, de Madrid—que no sé si la conservan—; en el mismo Palacio Real—otra distinta, posterior y muy inferior á la que es objeto de este artículo—; en la Catedral de Loreto, en Italia; en Viena—una serie procedente del Palacio de Mantua—; en el Museo de Dresde—serie de seis tapices del siglo XVII—; otra de la misma época (trabajada en 1620 por Juan Raes), en las monjas Carmelitas Descalzas de Bruselas—; la de la Catedral de Beauvais, fines del XVII, de los talleres de la misma ciudad.

Los cartones, copiados por orden de Luis XIV, que sirvieron para la tejedura de los Gobelinos se guardan en la Catedral de Meaux.



JUAN DE VALDÉS LEAL: San Buenaventura
 DE LA COLECCIÓN DE SIR FR. COOK, EN RICHMOND



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid
 FRANCISCO RIBALTA (en 1612): La Cruz á Cuestas
 DE LA COLECCIÓN DE MR. RICHARD FORD, EN LONDRES



CORREA: El Abrazo de San Joaquin y Santa Ana



ALEXO FERNANDEZ (?): La Sagrada Familia

DE LA COLECCIÓN DE SIR CH. ROBINSON, EN SWANAGE

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

marca de Bruselas-Brabante—dos B. B., separadas por un escudete—, que se estableció rigurosamente en las Ordenanzas de 1528. Ya con ese dato y esa fecha bastara para conjeturar lo que se acepta por todos los críticos, esto es: que las tres series *primitivas* de los *Actos de los Apóstoles* las tejió, con poquísimos años de diferencia, el mismo tapicero poseedor de los cartones de Rafael, Pierre Van Aelst.

Era Van Aelst tapicero de la famosa Princesa tía de Carlos V, que en nombre del sobrino gobernó como ilustrada Mecenas los Países Bajos. Doña Margarita de Austria—ex-delfina de Francia, ex-Princesa de Asturias de España y Duquesa viuda de Saboya—fué la principal patrocinadora del arte de la tapicería, que bajo su gobierno alcanzó el ápice de su glorioso apogeo. Eran además pintores suyos y de su corte aquellos ilustres flamencos romanizados, Bernard Van Orley y Michel Van Coxeye, que por encargo del Pontífice ó del gran pintor romano habían vigilado la ejecución de la tejedura *princeps* de la serie de León X. ¿Cómo había de consentir D.^a Margarita que su recámara y los de su familia quedaran sin una repetición de la serie famosa? Antes al contrario, es lo más verosímil que al mismo tiempo que se remitía á Roma un ejemplar se estuviera tejiendo el otro para los Príncipes de la casa de Austria, cuyos eran súbditos y proveedores, titulados, así el tapicero como los pintores, inspectores del encargo pontifical que tan honda revolución iba á producir en el arte suntuario de los tapices tejidos é historiados (1).

Á falta de documentos que estas hipótesis abonen, ya bastaría á confirmarlas la misma excelencia de la labor técnica. Comparada la serie nuestra con las otras dos series primitivas, se echa de ver que, por el gasto de oro, por la cantidad de hilo del precioso metal que las sedas y lanas dejan al descubierto es la serie romana la más suntuosa, á la vez que aparece también la más gastada y estropeada. Pero es el mismo alemán Burckhardt el que asegura que «las tapicerías fueron al mismo tiempo reproducidas en dos ejemplares, de los cuales, el uno, *le plus précieux de beaucoup*, está en Madrid, y el otro en el Museo de Berlín» (2).

(1) Pierre Van Aelst ya fué tapicero y *varlet de chambre* de Felipe el Hermoso, siéndolo después de Carlos el Emperador: figura su nombre con este cargo tan codiciado y «con nueve plazas» en el «Libro de la etiqueta de Borgoña», de la Biblioteca del Conde de Valencia. Por lo demás, las tapicerías de los Actos no se hallan citadas en los documentos de Carlos V, y sí en los de Felipe II, y aquella circunstancia y la de no ofrecernos en los escudos indicación heráldica alguna—pues al parecer se tejieron en blanco—deja algo suspenso el ánimo, sólo fortalecido por las conjeturas de absoluta verosimilitud referentes al trato y relaciones de doña Margarita con el tapicero, con Van Orley y con Coxeye, y á la imposibilidad moral de que la gran protectora y alta directora de las tapicerías bruselesas consintiera quedarse sin un ejemplar de los *Actos*, que tanta resonancia tenían entre sus contemporáneos.

(2) Müntz da á los tapices vaticanos un alto medio de 4'80, siendo por consecuencia un poco mayores los nuestros. Pero donde la diferencia que hallo es inexplicable, haciéndome suponer que Müntz ha cometido errata, es en el largo total de la serie, allá de unos 42 metros, según él, y acá de 61 metros 66 centímetros. La diferencia no se puede explicar tan sólo con la falta de muchas orlas laterales y de parte del tapiz de Elymas, mal agrandado además—pared, hornacina y estatua—en nuestro ejemplar como en otros.

En el nuestro, con excelente acuerdo, se sustituyeron por guirnaldas para encuadrar las arquitectónicas grecas y entrelazos, tan impropias de la tapicería, que se ven en el ejemplar del Vaticano; á la vez algo, aunque no mucho, se acrecentaron las matas de los paisajes.

Si las medidas de Müntz son exactas habrá razón para pensar que sólo con los *Actos* de Rafael se pensó vestir uno de los dos lados (40 metros, sólo el paramento) de la Sixtina, y

Para la comparación y definitivo aprecio del ejemplar madrileño precisa atender, con atención muy despierta, á las *borduras*, orlas ó cenefas.

En este punto todos han reconocido que los *Actos de las Apóstoles* de Rafael trajeron á la Historia de la Tapicería una revolución también. Pero con esta diferencia; que así como es de rechazar como impropiedad en el arte textil el estilo de los cartones de los *Actos* por ser traducción demasiado literal, é impropia, del estilo de los frescos y las pinturas murales; en cuanto á las franjas, por el contrario, la revolución, traduciendo á ellas el estilo grutesco y traduciéndolo con ciertas notas propias, distinguiéndolo del grutesco mural pintado ó estucado, fué afortunada y felicísima innovación.

No me corresponde hacer aquí la historia de los caprichosos grutescos. Descubiertos algunos de la época romana en las ruinas de las termas de Tito, Rafael (capitaneando un grupo de discípulos, que más particularmente consagró á esa manifestación artística, característica singular del arte del Renacimiento) logró maravillas retorciendo frondas, combinando á fantasía los elementos arquitectónicos, la figura animal y la humana, y los detalles fragmentarios de los unos y las otras en líneas de un arabesco gentil, que dentro de la variedad, que es extremada, obedece siempre á ritmo arquitectónico y decorativo. La expresión de la delicadeza, de los sentimientos joviales, de la alegría irrestañable, artísticamente expresada, no ha tenido en el arte gráfico, ni quizá en otro alguno—si no es el musical—fórmula más hechicera que la lograda por Rafael (y los suyos) en estas bagatelas decorativas. Con él (y con ellos) eclipsáronse los grutescos del antiguo; no solamente los de las termas de Tito, que le dieron ocasión y dechado, sino los descubiertos siglos después en Pompeya no tienen méritos comparables.

Y ocurre, que habiendo dado Rafael (y los suyos) en las logias vaticanas—y también en los baños de Bibbiena, y en otros varios lugares—la muestra más famosa, conocida y popularizada del grutesco del Renacimiento, es en los tapices y para los tapices donde extremaron el acierto feliz, genial y triunfante; donde el grutesco adquiere nobleza—con el predominio de la figura humana—, donde adquiere unidad de concepción—por fundir en una idea los elementos dispersos—y donde, por consecuencia, podemos imaginar que está, más que en ningún otro de sus famosísimos grutescos, la huella personalísima del genio de Rafael (1).

Y ocurre que así como es un error generalizado al extremo, el suponer que los *panneaux* de *las Parcas*, *las Horas*, *las Estaciones* son de los logias, cuando no son sino de las tapicerías—y sólo de las tapicerías (2)—, así es de ver

que la serie seudo-rafaelesca, pero inmediatamente encargada, de la Vida de María y de Jesús, se destinaba á vestir el lado de enfrente.

(1) Se suele atribuir á Udina la parte principal en el trabajo de las orlas. Más aceptable sería atribuirlo á Penni *il Fattore*; pero las principales creo yo que son de Rafael, casi por entero.

(2) El error parte de un verdadero engaño.

En el siglo XVIII se hicieron unos famosos enormes grabados de las Logias, según dibujos del pintor Savorelli y el arquitecto Camporesi; toda la tarea,—salvo la portada que la grabó Volpato—, es del grabador Juan Ottaviani, que la trabajó «con privilegio del Papa Clemente XIII», según se dice en todos los grabados de la primera parte. En esta se reprodujeron la portada conteniendo la vista general, un corte longitudinal de las trece logias, lado interno, los dos frentes con las dos puertas, y las catorce pilastras, lado interno, reproduciendo en cada lámina el centro y uno de los lados; estos trece grabados se comprueban como detalles de la

cómo apenas se ha desentrañado, al señalar en el ejemplar de Madrid la superioridad, respecto á los grutescos de las franjas, sobre el ejemplar de Roma, toda la unidad de pensamiento que declaran nuestras cenefas, que es también, sin embargo, de toda evidencia.

Y no me refiero solamente al estado de conservación; el de Roma perdió, con lo siglos y las peripecias ocurridas, parte de las orlas laterales y fragmentos de otras, mal sustituidos con bellos remiendos estos últimos; mientras el de Madrid conserva íntegras las cenefas laterales.

Me refiero á algún punto más importante; á las cenefas bajas ó de zócalo.

León X no quiso olvidarse de sí mismo en la obra esa de su vanidosa predilección, y pidió al pintor que aprovechara esa cenefa para hacer en simulados relieves monocromos—impropiedad inaudita para ser modelo de tapices tejidos—, la historia de los sucesos faustos ó infaustos, gloriosos ó menos gloriosos de su vida pública de hijo de la fortuna; ¡hasta se dibujó y se tejió la prisión en el campo de batalla de Rávena del futuro primer Papa Médicis en esos simulados broncees! (1)

Nada de esto se reprodujo en el ejemplar de la Casa de Austria, así como en los escudos heráldicos á lo alto de las franjas lateralés no se pusieron los cinco roeles —y el sexto mayor en jefe cargado de tres lises—de los Médicis, ni las llaves y tiara del Pontificado. En cambio tienen unidad de estilo todas las cenefas, y en alguna de ellas la unidad es de pensamiento, de idea integral, desmostrándose, ó mucho me equivoco, que el ejemplar matritense es en parte una más fiel traducción del pensamiento de Rafael y de los artistas rafaelescos que dieron patrones para los tapices.

En prueba de esto nada hay tan elocuente como el estudio de las orlas de nuestro tapiz, núm. 42. Lo mismo á la derecha, que á la izquierda, que al

lámina general,—corte longitudinal—. Aunque todas las láminas de esta primera parte son del tiempo ó del privilegio de Clemente XIII (1758-69); la portada ya es con privilegio de Clemente XIV (1769-74), y el corto texto está fechado en Roma en 1772. Su título «Loggie di Raffaele nel Vaticano», sin indicación de ser primera parte.

En 1776 se publicó la «Seconda parte delle Logge di Raffaele nel Vaticano», conteniendo las trece bóvedas, ó mejor un segmento de cada una de ellas, incluso la parte correspondiente de las cincuenta y dos composiciones de la Biblia de Rafael; todos los grabados son de Ottaviani, según dibujos de Savorelli y Camporesi, y el privilegio de Clemente XIV.

Siendo grandísimo el éxito de la publicación, se ofreció hacer una tercera parte para el abasto de los muchos pintores que en Europa se dieron á imitar el grutesco rafaelesco y el pompeyano en aquella época neo-clásica. Esta tercera parte la forman doce grabados, al parecer de la parte externa de las logias, ó sea de las pilastras y jambas de las arcadas que dan al patio de San Dámaso; y sin embargo, allí hay grutescos refaelescos de muy varia procedencia, y entre ellos, y esa es la base del engaño que quise hacer notar, los *panneaux* de las tapicerías, las Estaciones, las Parcas, las Horas, las Virtudes teologales y el Hércules con la bóveda celeste ¡y con el ángel añadido por Montmorency!—pero no con el escudo heráldico aquí, sino con un gran cesto de flores en guirnalda.

Como los famosos grabados de Ottaviani se han reproducido en heliogramas por Koch (Viena, 1878), en fotogramas por Böttger (Berlín, Wasmuth), etc., y como se han aprovechado además detalles y más detalles en variadísimas publicaciones, el error y el engaño todavía son generales.

(1) El coste, por los antiguos escritores exagerado, de la serie de León X, parece ser de 15.000 ducados de oro, que traído á nuestra moneda y al actual valor de ella son 750.000 francos (Müntz). A Rafael le pagaron los cartones á razón de 100 ducados cada uno, que en la propia forma resultaron ser á razón de 5.000 francos. *Grosso modo*, y habida consideración á nuestros cambios, podemos decir que á León X le costaron los diez tapices un millón de pesetas.

zócalo, se nos muestran admirablemente reducidas al estilo grotesco la apo-teosis y los trabajos de Hércules: la unidad y la armonía delatan la autenti-cidad de la concepción rafaelesca del conjunto, aunque en esto, como en to-das las obras del tiempo, Rafael fuera más que pintor, el dictador, el dipu-jante y el inventor de siluetas y de formas que á su presencia ejecutaban y á sus retoques sometían aquellos numerosos discípulos que colaboraban con él en unos mismos talleres, mediando la división del trabajo.

Frente á esa nuestra triple orla de los trabajos de Hércules, ¿qué vemos en el ejemplar del Vaticano? Allí lo de Hércules (que no corresponde al tapiz del sacrificio de Lystra, sino al de la predicación en el Areópago) no se ve en la franja de la derecha (que es de grotesco sencillo), ni en la de abajo, que es de la vida de León X (como todas), sino solo en la franja izquierda. Y como esta izquierda es la que perdió fragmentos, el Condestable de Montmorency, antes de volver el tapiz á los Papas, completó lo perdido con un ángel te-nante y el escudo de su blasón. Queda de los temas de Hércules solamente la Victoria y el héroe sosteniendo, nuevo atlas, la bóveda del cielo. Ni más ni me-nos: ¡y así ha sido reproducido el *panneau* por los grabadores y por todos los autores (1)!

Nuestros tapices, como de exposición bianual en Palacio, no se han lle-vado á las Exposiciones de Barcelona y París. En la de 1892, de Madrid, se vieron los núms. 35, 36, 37, 40, 41 y 42 en la sala 7.^a (con los núms. 85 á 90 de aquel Catálogo). El núm. 35 se reprodujo en las «Joyas».

NUM. 35.—PAÑO 1.^o—La pesca milagrosa en el lago de Tiberiades.

Orla izquierda: Júpiter, Juno, Neptuno y Ceres (negra, por cierto); de-recha: la misma, pero invertida (y blanca Ceres); baja: Prometeo con la com-pañía de Minerva, trabaja su estatua, roba el fuego, é infúndele en el hombre. El dibujo de ellas autoriza á pensar en un pintor rafaelesco, pero flamenco.

Lám. 47 del Conde de Valencia, t. I.—Fot. Laurent, B. 438 (1.^o de la 12.^a) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,87; largo, 5,94.

NÚM. 36.—PAÑO 2.^o—La institución del primado de Pedro, cuando ele-gido por Cristo, éste le dice: «Apacienta mis corderos, apacienta mis ovejas».

Orla izquierda: las tres Parcas; derecha: la misma, invertida — varian los atlantes ó cariatides de abajo comparándolos entre sí y con los graba-dos—; baja: ocho figuras, que no sé descifrar y pueden ser del pincel flamenco.

Lám. 48 del C. de V., t. I.—Fot. Laurent, B. 439 (2.^o de la 12.^a) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,83; largo, 7,21.

NÚM. 37. — PAÑO 3.^o — La curación del paralítico; milagro obrado por los Apóstoles en el templo de Jerusalem apenas poseidos del Espíritu Santo.

Orla izquierda: las horas (Apolo y Diana, los dos crepúsculos, reloj, etc.); derecha: las cuatro estaciones (gentilmente expresadas, la Primavera es un abrazo de amor); baja: nueve figuras alegóricas, que no acierto á descifrar y pueden ser del pincel flamenco.

Lám. 49 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 440 (3.^o de la 12.^a) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,92; largo, 7,54.

(1) Tengo entendido, aunque no puedo garantizar la certeza, que la serie de Berlín no tiene orlas.

NÚM. 38.—PAÑO 4.º—La muerte de Ananías, milagrosamente castigado por ocultar una parte de su riqueza al ofrendarla á la primitiva comunidad cristiana.

Orlas: trece representaciones alegóricas de Virtudes y Artes; que pueden ser de mano flamenca.

Lám. 50 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 411 (4.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 5,02; largo, 7,17.—No tiene marca.

NÚM. 39.—PAÑO 5.º—La lapidación de San Esteban en presencia del joven Saulo (el que después será San Pablo).

Orlas: doce representaciones alegóricas de Virtudes (repetidas, invertidas las cuatro laterales); pueden ser de mano flamenca.

Lám. 51 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 442 (5.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 4,89; largo, 5,56.

NÚM. 40.—PAÑO 6.º—La caída y conversión de Saulo en el camino de Damasco; derribado del caballo ve al Cristo vencedor.

Orlas: doce figuras alegóricas (repetidas, trastocadas las cuatro laterales) de las Ciencias del Trivio y Cuatrivio (?), y una hidra en el centro encerrada en redil alrededor de un árbol. Puede ser de mano flamenca toda la bordura.

Lám. 52 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 446 (6.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 4,97; largo, 7,29.

NÚM. 41.—PAÑO 7.º—Elymas el mago cegado al pretender oponerse á la predicación de los Apóstoles en presencia del Procónsul L. Sergio Paulo, que se convierte ante el milagro.

Orlas: quince figuras alegóricas (repetidas, invertidas las de los lados) de Virtudes cardinales y teologales...; quizá de dibujo flamenco.

Lám. 53 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 443 (7.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. X.—Alto, 4,90; largo, 7,40.

NÚM. 42.—PAÑO 8.º—San Pablo y San Bernabé en Lystra abandonados á su dolor al darse cuenta de que pretende la muchedumbre adorarles y ofrecerlos sacrificios sólo debidos al verdadero Dios.

Orla izquierda: Victoria, Hércules con el globo celeste y vencedor del minotauro; derecha: apoteosis, protector de Hesione (?) y luchando con las estinfálicas; baja: vencedor de la hidra de Lerna y del león de Nemea, y adorado en su templo. Esta parte baja tiene otras figuras: quizá sean, ellas solas, de pintor flamenco.

Lám. 54 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 444 (8.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. X.—Alto, 4,95; largo, 6,21.

NÚM. 43.—PAÑO 9.º—Predicación de San Pablo en el Areópago de Atenas, anunciando al Dios desconocido de los gentiles.

Orla izquierda: las Virtudes teologales (rafaelescas puras), y la del Estudio (que falta en los grabados); derecha: ídem, ídem., invertidas; baja: cinco figuras alegóricas, quizá de mano de Van Orley.

Lám. 55 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 445 (9.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. X.—Alto, 4,85; largo, 7,34

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.



Iglesias medioevales de Tuy.

(Conclusión.)

Fachada de costado.—La parte de este frente, no ocultada por la sala capitular, comprende el hastial N. de la nave del crucero y la torre, ambas románicas, y el formidable torreón adosado al cuerpo de iglesia que cierra la capilla del Sacramento y que alcanza ya el estilo ojival.

La portada contiene una puerta dintelada de ingreso aliviada por arco de medio punto, compuesto de anillos apeados por columnas, sobre el que campean dos arcaturas gemelas, cobijadas por una gran archivolta, y el rosetón superior perteneciente al estilo ojival.

La coronación de esta portada es moderna.

La torre se encuentra protegida por robustos contrafuertes; en su frente aparece una ventana baja y otras dos altas, de archivoltas semicirculares, moldadas sobre columnas adosadas á los codillos. Entre una y otras existen otros estrechos huecos aspillerados, de carácter defensivo. En el cuerpo superior se hallan otros dos sencillos y rasgados huecos destinados á alojar las campanas, coronando la obra un liso antepecho con antefijas de ángulo.

El torreón contiguo á la torre se halla reforzado por dos contrafuertes de costado y otro central, coronado de piramidión, sobre el que insistía en lo antiguo una estatua cubierta de pequeños doseletes. En las campos intermedios aparecen dos grandes ventanas de arco apuntado, con orladas archivoltas, y otras dos más altas, divididas cada una en cuatro arcos parciales, mediante un mainel central y una puente pétreo intermedia. Corona la obra un robusto matacán erizado de almenado parapeto.

F.—Claustro.

El claustro, colocado al costado S. del templo, como sucede en los de Santiago, Palencia, Tudela y Veruela, es de planta casi cuadrada, y se halla limitado por galerías, cada una de las cuales aparece dividida, en cinco tramos las de los costados E. y S., y en seis las de los N. y O., cubiertas todas ellas, así como las de los rincones, con bóvedas de crucería francesa, y separadas del patio por basamentos corridos, sobre los que aparecen elegantes huecos de arcos apuntados que estriban en los pilares de división de tramos, y cada uno de los cuales cobija dos arcos semicirculares, finamente moldados apeados por esbeltas columnas, cuyas basas se hallan delicadamente moldadas y los capiteles muy variados y exornados de frondas y hojas carnosas muy extendidas, inspiradas en la flora indígena. Esta exornación ofrece marcadas analogías con las del pórtico.

Aunque la coronación de los contrafuertes aparece en general mutilada, á causa de haber colocado, en mal hora, otras modernas galerías sobre las antiguas, á fin de establecer el paso á las habitaciones episcopales, sin embargo, se ven algunos de ellos chaflanados por cilindros cortados en medias cañas, que establecen la transición gradual de la planta cuadrada á la octogonal superior.



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Galería del Claustro

LÁM. VIII.



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY
Fachada lateral N.
LÁM. VII.

G.—Concepto artístico.

Planta y organismo de la iglesia.—El templo tudense, si bien inspirado en el compostelano en cuanto al número de naves del cuerpo de iglesia y del crucero, ofrece ya notables diferencias en sus proporciones respectivas (1), y atestigua sobre todo radical mudanza en la forma de la cabecera, que es sensiblemente recta, en el situado en los márgenes del Miño.

Sin embargo, hemos visto que el templo tudense se ha alargado en las postrimerías del siglo XV, y queda, por lo tanto, la duda de si la primitiva cabecera tenía la misma forma que la actual, pues tal partido no se encuentra en ninguna otra de las catedrales ni en las iglesias importantes medievales gallegas, y es asimismo muy raro en el resto de los templos españoles hasta los últimos tiempos del ojival y el renacimiento, cuya forma de retablos impuso la necesidad de hacer recto el testero de las capillas. Antes de esta época, los tipos dominantes en nuestro suelo son: el francés de girola, adoptado en la catedral compostelana, y el bizantino de ábsides independientes, de planta semicircular ó poligonal, que perduró durante toda la Edad Media en varias regiones de la Península.

En Francia también se ve aplicada, sólo por excepción, la cabecera de planta rectangular á las catedrales, cual se verifica en la de León. En Inglaterra, por el contrario, esta forma es frecuentemente empleada, bien haciendo resaltar la capilla mayor respecto de las colaterales, cual se verifica en las catedrales de Salisbury y de Winchester, y también en la Colegiata gallega de Bayona, bien dejando seguido el muro del testero, como en la catedral de Ely, en San Julián de los Prados (Santullano) y en la moderna cabecera del de Tuy.

Mas teniendo en cuenta que la planta de la catedral sufragánea de que se trata, se inspira por lo general en la de su metropolitana, tal vez se haya prescindido de la girola, á causa de las dificultades que para su establecimiento oponía la estrechez de la meseta en que se halla emplazada la catedral y se haya adoptado primitivamente en su lugar el sistema de ábsides independientes, á cuya conjetura se presta el constituir el tipo verdaderamente tradicional en nuestro suelo y que pudo muy bien aplicarse al arco triunfal que debió limitar el antiguo tramo de bóveda de medio cañón que todavía se conserva contiguo al actual presbiterio, según puede apreciarse en la adjunta vista interior de este santuario, y que revela que la primitiva estructura de la nave mayor se tomó de la compostelana.

Admitida, pues, la posibilidad de tal solución absidial, análoga á la de la primitiva cabecera de la catedral mindoniense, resultaría también aceptable la reforma posterior de la cabecera en la tudense, como se verificó en su similar de Mondoñedo, con la diferencia de que en éste se respetó el antiguo ábside central, y en aquél se sustituiría, en tal caso, por capillas de testero recto (2).

El cuerpo de iglesia de la catedral tudense también ofrece, como he indicado, grandes analogías con la de Santiago en la forma de los apoyos y en la estructura general de colaterales de crucero, que es completamente armónica.

(1) Monografía de la Catedral de Santiago de Compostela, por A. Fernández Casanova.

(2) Apunto esta idea sin atreverme á formular sobre ella ninguna afirmación concreta.

El resto del organismo, románico en la primera y ojival en la segunda, difieren ya grandemente entre sí.

Las bóvedas bajas por arista de la nave del crucero, parecen ser todavía de estructura latino-románica sin influencia bizantina. La de colaterales de los pies de la iglesia y las de altas naves son ya de crucería francesa con arcos diagonales de medio punto, orlados por sus intradoses de dobles junquillos separados por rehundido listel y arcos transversales apuntados, dulcificando con medias cañas la dureza de sus aristas.

Los embovedamientos del crucero y de la cabecera, formados con nervios de una y de dos curvaturas, que dibujan elegantes y variadas rosas, corresponden al arte ojival germánico.

Los capiteles de la parte más antigua correspondientes á los brazos del crucero ofrecen analogías con los de la catedral lucense.

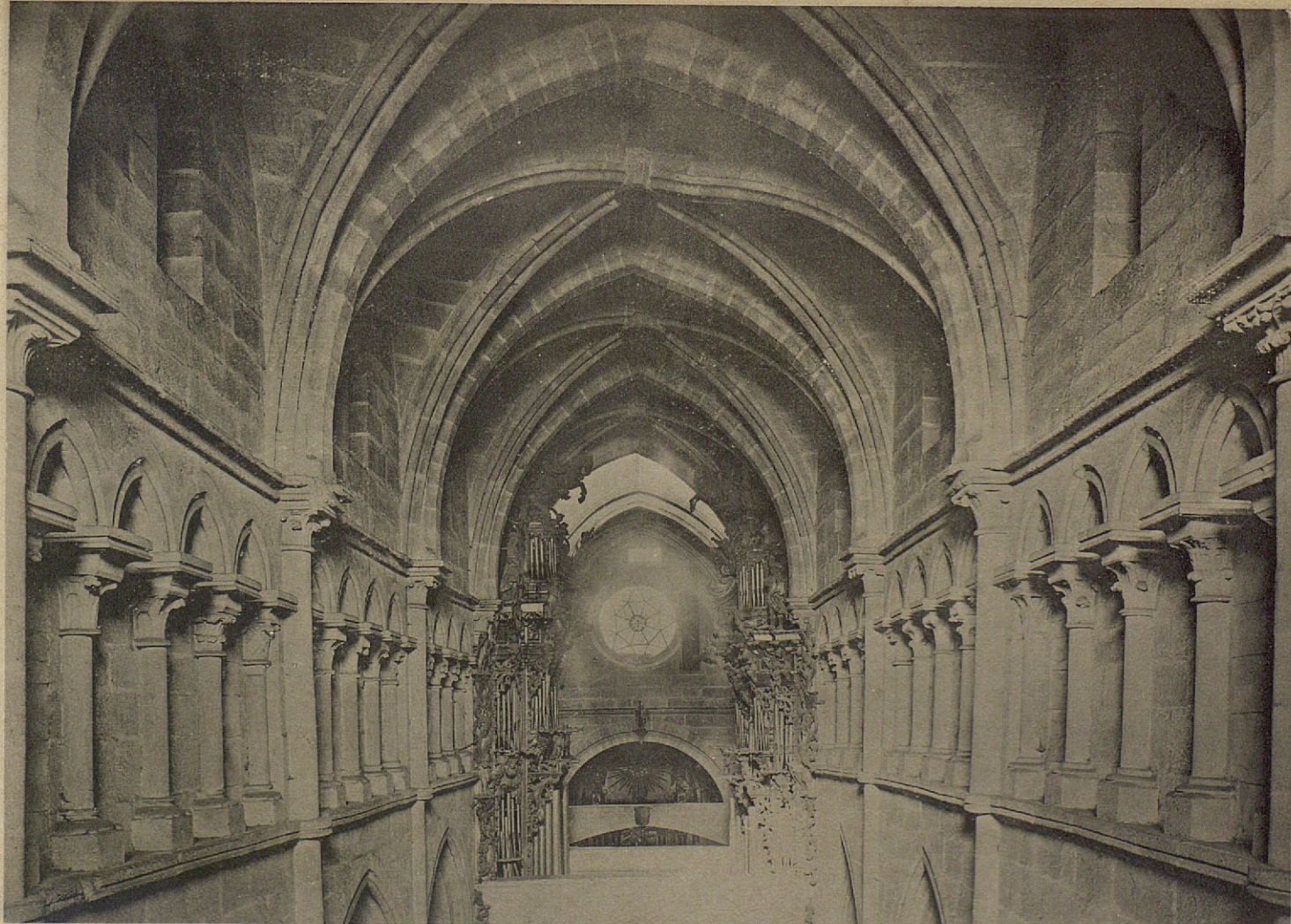
Triforio.—Conservando la solución románica adoptada en la iglesia compostelana, de ocupar toda la amplitud del colateral, muestra, sin embargo, el triforio tudense, visto desde el pavimento de la nave mayor, un aspecto intermedio de los adoptados en las iglesias francesas del N. y borgoñonas, puesto que tiene como aquéllas el ventanaje alto á plomo de los del triforio y ofrece como éstos el carácter de un pórtico abierto bajo los estrechos huecos superiores de luces. Presenta, en este concepto, el triforio de la catedral que estudiamos, una marcada singularidad respecto á los de otras cuatro gallegas; pues la de Orense carece de él, los de las catedrales de Santiago y Lugo son de huecos dúplices en cada tramo y de forma ajimezada y el de la de Mondoñedo sólo presentaba en su primitiva estructura dos órdenes de muy estrechas ventanas: uno para iluminar las naves laterales y otro las galerías superiores, que no comunican con la nave mayor más que por una ventana sobre cada formero bajo, y no tienen, por lo tanto, el carácter de verdadero triforio.

Pórtico.—Es el único ejemplar de su género que ofrecen las catedrales gallegas, pues el famosísimo de la compostelana y el rico de la de Orense son interiores, y el exterior de la de Lugo no es, en realidad, sino un suntuoso cobertizo agregado posteriormente á la primitiva portada románica, y no forma, por lo tanto, con ella, un armónico conjunto, cual se verifica en la tudense.

Avalora más aún este último pórtico exterior, la circunstancia de ser muy contados los ejemplares de su género que ofrecen las catedrales de las demás comarcas españolas, pues el de imafrente de la legionense es corrido, abarcando el frente de las tres naves y los de otras catedrales tan importantes como las de Avila, Tarragona, Barcelona, Toledo, Salamanca, Segovia y Sevilla carecen de él.

Tampoco se encuentran verdaderos pórticos ojivales del siglo XIII en las fachadas principales de las grandes catedrales francesas del XIII, como los de Amiens, de París y de Reims, en que se quiso facilitar cuanto fuera dable el acceso de los fieles al templo, y sólo se encuentran en los hastiales de naves de cruceros de algunas de ellas, como los de Bourges, que abrigan portadas románicas, y los incomparables de la de Chartres que son corridos, como el legionense, y ofrecen por lo tanto distinto carácter que el de las márgenes del Miño.

Claustro.—Por su extensión, armónicas proporciones, preciados sepul-



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Cuerpo del triforio y embovedamientos altos

LÁM. III.



Fotografía de Hanser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Presbiterio

LÁM. IV.

eros en él subsistentes y por conservar íntegras la mayor parte de sus primitivas y delicadas estructuras (1), constituye uno de los más selectos monumentos de su género que ofrecen las catedrales gallegas; pues el rico claustro del templo auriense ha sido torpemente mutilado; el de la catedral compostelana es de transición del ojival al renacimiento, y los de Lugo y de Mondoñedo son de época posterior y no pueden, en modo alguno, ponerse en parangón con el de las encantadoras márgenes del Miño. El trazado de este último se asemeja grandemente al del claustro principal del monasterio cisterciense de Plobet en Cataluña, resultando verdaderamente curiosa tal analogía de formas en dos monumentos tan distantes entre sí.

Es también de notar que el procedimiento de moldados chafanes empleado en los contrafuertes del claustro para pasar del prisma rectangular al ochavado, ofrece grandes analogías con una de las dos soluciones dadas á los exteriores de las cúpulas de las mezquitas y de las tumbas del Gran Karafah en el Cairo, durante los siglos XIII y XIV, para pasar igualmente de la planta cuadrada á la octogonal.

Desgraciadamente los modernos pilares, colocados en el patio para sostener las galerías superiores adicionadas al palacio episcopal, interrumpen las agradables perspectivas de sus claustros, no permitiendo, por lo tanto, apreciar el hermoso efecto de tan interesante producción arquitectónica.

H.—Períodos de construcción y juicio crítico.

Cronología.—Difícil es, en verdad, aquilatar por los caracteres de las diversas fábricas las fechas de erección que los anales históricos consignan para cada una de ellas, á causa de la persistencia de los estilos románico y ojival en las construcciones gallegas.

Así, por ejemplo, en la iglesia parroquial de San Martín de Noya y en varias iglesias franciscanas y dominicas de Galicia, levantadas en pleno siglo XV, se descubren fuertísimas reminiscencias del estilo románico (2), y la antigua iglesia de Bayona, que al parecer ha sido erigida en 1278, es de planta y estructura románica.

Respecto al estilo ojival, perdura también en Galicia hasta períodos muy cercanos al nuestro, cual lo demuestra la bóveda de crucería que cubre la capilla mayor de Santa María de Ortigueira, erigida en la segunda mitad del siglo XVII, y en la iglesia de San Francisco del mismo Tuy de igual tiempo, aparecen asimismo tres bóvedas articuladas de estructura marcadamente ojival.

Por estas razones es muy difícil aventurar juicios cronológicos respecto á las diversas fábricas que constituyen la catedral tudense.

Desde luego, no viéndose en las obras primitivas más que una directa aplicación de las estructuras de la compostelana, no es posible resolver técnicamente las dudas que sugieren los documentos antes mencionados respecto á la fecha de fundación del templo tudense.

En cuanto al pórtico, por el gran adelanto que ofrece en estatuaria y elementos ornamentales, no creo pueda corresponder al del siglo XIII á que se

(1) La cornisa y los escalonados remates de los contrafuertes son los únicos elementos constructivos, mutilados á consecuencia de la implantación de las galerías sobre los claustros.

(2) Villa-amil: *Obra cit.*, 140.

refiere el documento dado á luz por el insigne arqueólogo é historiador señor López Ferreiro, sino más bien á otro anterior, á no ser que las obras del actual se hallasen suspendidas por largo tiempo, pues no creo pueda juzgarse este pórtico anterior al claustro que, según se ha visto, fué erigido á principios de la decimoquinta centuria.

Juicio crítico.—Este notable monumento, á la vez casa del Señor y fortaleza, ofrece además singulares atractivos por la diversidad de influencias artísticas que en él campean.

IV. — RESUMEN

Importancia monumental de Tuy.

Aunque ninguno de los tres templos citados puede colocarse á la altura de los más selectos de su especie respectiva que, por fortuna, se conservan en nuestro suelo, su conjunto presenta, sin embargo, un acabado cuadro arquitectónico y escultórico de los tiempos medios en Galicia, como trasunto fiel de su interesante historia.

Ofrece la antigua catedral de San Buenaventura, después iglesia de San Bartolomé, la más sencilla expresión arquitectónica y los rudos esbozos ornamentales correspondientes al primer período del arte románico.

Encuéntranse reunidos en la iglesia de Santo Domingo un muy preciado ejemplar de portada románica y un acabado tipo de cabecera y crucero perteneciente á la arquitectura y escultura monástica del arte ojival gallego de fines de la Edad Media.

Constituye, por último, la catedral un interesante museo arquitectónico que muestra sus diversas galas á partir del arte románico del segundo período, que campea en parte de su organismo interior, en su original é importante fachada N. y en la formidable torre contigua. Brilla el ojival del primer período en la mayor parte de los embovedamientos, y el de fecha posterior, con influencias todavía románicas, en el claustro y en el único pórtico de su género, con estatuaria también ojival, que se encuentra en las catedrales gallegas.

Tres son los lunares que afean grandemente tan hermoso y acabado cuadro: 1.º, el acodalado interior de los pilares de la nave mayor, que sólo podría suprimirse mediante costosas obras de reconstrucción en que no es dable pensar; 2.º, los deformes pilares colocados en el patio del claustro para sostener las galerías superiores, que no sería difícil suprimir; 3.º, la moderna entrada al palacio episcopal que cierra el costado derecho del pórtico y oculta parte de tan bello imafrente. La singularidad de este pórtico, y el sitio tan principal en que se halla emplazado le prestan mayores atractivos y causa por lo tanto gran sentimiento al artista y al arqueólogo que lo contemplan, la vista del feo aditamento colocado modernamente á su derecha, por lo cual me permito concluir este pobre trabajo, llamando respetuosamente la superior atención del Muy Reverendo Prelado de la Diócesis tudense acerca de la conveniencia de su desaparición, á fin de conseguir que el principal monumento de dicha Sede, dedicado á la Santa Virgen María, muestre con todo el posible esplendor las variadas y singulares manifestaciones artísticas que atesoran sus preciadas fábricas y resulte digno de tan excelsa advocación.

ADOLFO FERNANDEZ CASANOVA.

BIBLIOGRAFÍA

Las pintoras españolas, por D. José Parada y Santfín, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Angel Avilés.

Las diversas y al parecer antitéticas aptitudes que reúne en su personalidad de publicista el Sr. Parada y Santfín, han dado como fruto libros, opúsculos y artículos curiosos, que prestan la innegable utilidad de nacer por causa de esa variedad de cultura científica y artística que recíprocamente se complementa y produce sus mejores resultados así acumulada. Contra lo que opinan algunos exagerados partidarios de los estudios intensivos y de las especializaciones escuetas, la cultura extensa y varia es la más firme base de toda sólida investigación, y el cultivo combinado de determinadas ciencias y artes no tropieza con la incompatibilidad de disposiciones que se presume, porque descansa en el proceso inductivo, empleado por el observador en el estudio de las ciencias naturales como en el cultivo de las Bellas Artes. Baste esto en cuanto se refiere á la personalidad del autor, sobradamente conocida, y me sirve de ocasión para defender doctrinas de luengo tiempo sustentadas.

El folleto que encabeza estas líneas no reviste ese carácter especial de los trabajos del Sr. Parada; se circunscribe á la esfera del arte, que es quizá por la que siente decidida predilección. Le titula, con sobrada modestia, boceto histórico-biográfico y artístico, y traza en sus pocas páginas un cuadro tan completo como conciso de la intervención femenina en el desenvolvimiento del arte de la pintura en España.

Contando aún muy pocos años reunió el autor numerosos datos de este asunto, ayudando á su padre en la confección de la obra *Escritoras y eruditas españolas*, datos que merecieron con justicia los honores de la publicación en la *Ilustración Española y Americana*. Posteriormente fué adicionándolos con nuevas investigaciones y descubrimientos, y reunidos todos constituyen el fondo de la última obra que ha lanzado á la publicidad sobre tal asunto.

No cabe duda—según hace notar el ilustre prologuista de este libro, el Sr. Avilés—que en el alma femenina predomina la parte afectiva y que es, por tanto, la mujer tan apta ó más que el hombre para el cultivo de las Bellas Artes. No es esto sólo; si por predisposición la mujer puede brillar en el cultivo de aquéllas, la educación de su sentimiento lo aconseja, además, como medio de depurar sus influjos con la percepción de la belleza natural y su apreciación, favoreciendo la transformación de la violencia propia de las pasiones en la tranquilidad de los afectos.

Muchas afirmaciones y originales ideas sobre el arte de la pintura y su historia, expuestas con cierto carácter de generalidad, se encierran en los apartados de este interesante estudio y sobre algunas de ellas me permitiría abrir discusión, si la falta de espacio no me lo impidiese, al par que suscribo con gusto otras. Refiriéndose á la intervención que en los orígenes y primeros desenvolvimientos de la pintura medioeval pudo corresponder al elemento femenino, apunta la idea de que las comunidades de religiosas y aun las damas pertenecientes á las altas clases sociales debieron de ocupar sus ocios en trabajos de esa clase. A tal conclusión llega teniendo en cuenta la parte que es sabido tomaba el bello sexo en la fabricación de tapices, siendo así que en ellos entran como elementos el dibujo y el colorido, y la

situación especial de la mujer en la Edad Media. Las espléndidas obras de tapicería, debidas á manos femeninas en tales tiempos, no sólo se prestan á conjeturar el cultivo de la pintura por religiosas y nobles, sino que constituyen gallarda muestra, por sus condiciones, del grado en que la poseían; dígalo la curiosísima tapicería de la reina Matilde, bordada por ésta y sus cortesanos para perpetuar gráficamente la conquista de Inglaterra, realizada por su esposo el gran Duque Guillermo de Normandía.

El estudio del Sr. Parada, después de estas indicaciones sobre la pintura en la Edad Media, se fija principalmente en las pintoras que florecieron á partir de la época del Renacimiento, desde sus comienzos hasta principios del siglo XVIII, y desde aquí á nuestros días, agrupándolas según que pertenecieron ó no á familias de artistas ó vivieron en religión, en el primer período, y distinguiendo, en el segundo, las que se educaron ó pertenecieron á la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de las que no tuvieron aquel precedente en su carrera ó se vieron favorecidas por esta alta distinción.

En el transcurso de estas someras indicaciones me he referido al prólogo que el opúsculo lleva, labor de estilista y de quien siente profundamente el arte, como propia del Sr. Avilés, y que viene á completar los reconocidos méritos del estudio debido á los desvelos del Sr. Parada y Santín.

Elogio histórico de D. Antonio José Cavanilles, por D. José Pizcueta.

Premiado por la Real Sociedad Económica de Valencia en 1826.

La vida de Cavanilles fué la vida de un hombre dedicado por completo á la ciencia, primeramente como profesor oficial, más tarde como preceptor de los vástagos de los Duques del Infantado, situación esta última que aceptó, no para ganar influencias y favorecer su medro personal, sino para aumentar sus medios de investigación, trasladándose á París y estudiando con las eminencias de su tiempo. La Gramática y las Humanidades al comenzar su labor de estudiante, la Filosofía después, las Matemáticas y las Ciencias naturales en último lugar, todo fué recorrido por su incansable actividad con provecho. Un suceso puramente casual le incitó á cultivar los estudios de Botánica, cuando ya contaba treinta y seis años, y después de haber brillado en muchas y varias disciplinas, formándose una sólida y amplia cultura, constituyó con aquéllos la especialidad que le dió fama universal, haciendo que su nombre se recuerde encomiásticamente en las Universidades extranjeras más que en España.

La iniciativa de la Real Sociedad Económica de Valencia abriendo un concurso en 1826 para premiar el mejor elogio histórico que de este sabio valenciano se presentase, por todos conceptos laudable, halló su mejor intérprete en un escritor fácil y correcto que, á juzgar por esta galana muestra de su ingenio, es de presumir que hubiera figurado en primera línea entre los escritores de su tiempo, si sus trabajos, como médico favorecido por las gentes, no se hubiesen sobrepuesto á sus inclinaciones de publicista é impedido que dejase escrito algo más sobre su labor docente.

El elogio histórico de Cavanilles debido á Pizcueta es un monumento digno de estimación, donde se recogen datos curiosos de la vida del primero, que quizá se habrían perdido de otra suerte, y sirven hoy de obligado precedente para juzgar del mérito de sus múltiples escritos en relación con la cultura

científica del período. Es además dicho elogio uno de los pocos trabajos que el Dr. Pizcueta dió á la publicidad, y el que por su asunto se presta más á desenvolver sus innegables dotes de literato, bastando, aunque fuese solo, para acreditarle como tal.

Nombres tan preclaros de la ciencia española merecen perpetuarse en la memoria de las gentes, y la empresa comenzada por la Real Sociedad Económica de Valencia ha recibido digno remate, merced á los empeños del señor Conde de Cerragería, que en cuidada edición, publicada á sus expensas, ha reunido el *Elogio histórico de Cavanilles*, digno homenaje á la personalidad del elogiado y muestra fehaciente de las relevantes dotes literarias de su autor y un estudio biográfico de éste, que bien merece el Dr. Pizcueta, por haber cultivado la misma especialidad y por el asunto que trató en su más importante trabajo, que no pase inadvertido su nombre al pronunciar al de Cavanilles.

La Oftalmología en tiempo de los romanos, por el Dr. Rodolfo del Castillo y Quartiellers.

Este curioso libro sobre los adelantos realizados por los romanos en la especialidad médica que en el título se expresa, perfectamente documentado y profusamente ilustrado, forma parte de una serie de trabajos que su autor ha destinado á esclarecer los progresos de las ciencias médicas en la antigüedad y preferentemente los conseguidos en la Oftalmología, objeto de su predilección como profesor que es de la Clínica de enfermedades de los ojos en el Instituto del Dr. Rubio.

Además de los trabajos concernientes al período oriental, ha dedicado buena parte de sus investigaciones á ensanchar el campo de estos conocimientos con relación al pueblo romano, publicando su *Epigrafía oftalmológica hispano-romana*, una adición á la misma, *Los colirios oleosos en la antigüedad*, y la obra que es objeto de estas líneas, prescindiendo de algún otro opúsculo sobre el mismo asunto. Para dar cima á su empresa utiliza las obras que los médicos de esas épocas nos legaron y testimonios de escritores coetáneos, combinándolos con el más detenido examen de las inscripciones y restos monumentales que andan dispersos por los museos de Europa, por lo cual la labor del Dr. Rodolfo del Castillo tiene un primordial interés arqueológico.

La Arqueología presta con sus auxilios valor á las afirmaciones históricas: la historia de la Medicina puede hallar poderosos elementos de investigación en el examen de los restos monumentales de lejanos tiempos; ¿por qué entonces desdeñar estos elementos y abandonar el cultivo de tales ramas del humano saber en perjuicio de las ciencias médicas? Sólo podría comprenderse este desprecio, por desgracia pocas veces vencido, según lo es en libros como el que examino, reconociendo que la historia de esas ciencias no reviste importancia ni reporta beneficios; pero además de que las conquistas del pasado, aun siendo escasas, ofrecen sólida base al presente y son auxilio del porvenir, la historia de la vida humana es tanto más interesante cuanto más se aplica á conocer el progreso del trabajo humano y se teje mal si le faltan datos sobre alguna de sus manifestaciones.

Inspirado en las ideas expuestas, el libro del Sr. Castillo es de reconocida utilidad, y viene á llenar un vacío inexplicable en esta clase de investigaciones. Sus méritos compensan con ventaja algunos juicios exagerados y convie-

ciones no muy en armonía con la realidad histórica sobre la significación del pueblo romano enfrente de los restantes pueblos de la Edad Antigua y el valor de su cultura y civilización, así como el lenguaje un tanto difícil de ciertos párrafos, que indica ha sido el libro escrito al correr de la pluma.

Excursión por América: Costa Rica, por D. José Segarra y D. Joaquín Juliá.
San José de Costa Rica, 1907.

Seguramente los lectores del BOLETÍN tendrán idea por las relaciones de los periódicos, por el comentario de las noticias que transmiten de unas á otras reuniones los amantes de lo sensacional y del *excursionismo heroico*, ó por la lectura de los libros que llevan publicados, de los jóvenes escritores valencianos Segarra y Juliá. Nacidos de modesta familia y educados en la Escuela de Artesanos de la ciudad levantina, sintieron la necesidad de dilatar su esfera de acción y enriquecer el caudal de sus conocimientos, sentando plaza de viandantes para dedicarse á contemplar las bellezas atesoradas en el mundo, á escudriñar sus olvidados rincones y traducir con fino espíritu de observación y númen juguetón y mesuradamente crítico, sus impresiones en páginas de amena lectura.

Acometieron su empresa con una excursión por Italia y el Mediodía de Francia, á la que pusieron remate en París. Su primer libro fué dedicado á la estancia y recuerdos de Provenza; Segarra dió en la capital de la vecina República una interesante conferencia sobre el tema de sus viajes, y comenzada bajo tan favorables auspicios la labor de publicistas, volvieron á España para ocupar digno puesto en la prensa con sus crónicas. No debían, sin embargo, detenerse en el comienzo de la senda emprendida; necesitaban aumentar la materia de sus trabajos literarios, realizar nuevos viajes, y esta vez el itinerario trazado alcanzó una extensión considerable: el Nuevo Continente fué el elegido para campo de sus investigaciones. Primero Cuba, al presente Costa Rica, después no sabemos... Poco á poco van convirtiendo en realidades sus proyectos.

El libro que publicaron sobre Cuba mereció una feliz acogida de la crítica; no tengo la fortuna de conocerle. El que hace muy poco vió la luz, dedicado á la República centro-americana en donde ahora se encuentran, despierta un vivo interés por la variedad y curiosidad de su contenido, que recibe forma en un lenguaje sencillo, más flexible que limado.

Los anuncios de próximas revueltas en Costa Rica hicieron nacer en el ánimo de los autores el vehemente deseo de visitar aquellos parajes, pues, como ellos dicen irónicamente, en esas situaciones azarosas porque suelen atravesar las comunidades políticas, se revelan grandes héroes, oscuros trabajadores é ignorados genios, llevando las huestes á la victoria ó haciéndose cargo de los destinos del país con habilidad irrefragable; los sueños de la ambición los encaminó al centro de América.

Imitando con raro acierto el estilo y lenguaje de nuestros cronistas del siglo XVI, reseñan su salida de la Habana, la travesía y su feliz arribó á Puerto Limón. Este capítulo es una muestra acabada, sin que deje de tener algunos lunares tal imitación, de la facilidad con que dominan el castellano y el grado de corrección á que pueden llegar cuidando la redacción de sus escritos. La novela del indiano, del pariente que hace fortuna en lejanas tierras, tan repetida en ciertas comarcas españolas que se despueblan en bene-

ficio de los países de la América latina, es otro de los incentivos que para nuestros excursionistas tuvo la entrada en Costa Rica. Apenas llegados encuentran al pariente que buscaban, y con su apoyo se les abren las primeras puertas, medio necesario para ingerirse en la sociedad costarricense.

Salen de Puerto Limón y se detienen en la finca Numancia, propiedad de otro hijo de Valencia, amigo del pariente indiano. La finca está enclavada en lo más fragoso de la comarca, ceñida á las faldas de los montes de Sierra Morena, cerca del apagado volcán de Turrialba, imponente mole de tres mil metros, que contribuye en gran parte á dar el aspecto de grandeza con que á los ojos del espectador se presenta aquel paisaje. En sus *apuntes campes- tres* describen las costumbres de los habitantes de esas granjas, la belleza de las selvas circundantes y curiosidades relativas á los animales, inofensivos ó dañinos, que allí tienen sus guaridas, y de los cuales los últimos—con su presencia—ponen temporalmente en conmoción á los moradores de los reducidos poblados.

La capital de la República merece de los autores del libro un estudio detenido. No importa que sus irónicos ensueños se desvanezcan sin llegar á ceñir la corona de laurel destinada á los héroes; su estancia en San José les convence de que son infundados los temores de revueltas en aquel pueblo, pero á su vez les proporciona el medio de alabar el carácter pacífico de los costarricenses, ese su admirable instinto de conservación que los distingue de los demás centro-americanos y favorece el desarrollo de su actividad.

Aspecto natural, edificios notables, costumbres de sus gentes, figuras salientes en la política y la literatura, elementos de civilización, todo eso es objeto de las numerosas páginas que dedican á la capital. Sus entrevistas con los dos repúblicos que se sucedieron en la jefatura del Estado el 8 de Mayo de 1906, Esquivel y González Víquez, aparecen descritas con sobriedad y matizado su recuerdo con chispazos de ingenio y sanos comentarios á los programas de su respectiva acción gubernamental.

Con el título de «Lecturas» encabezan el capítulo en que estudian el movimiento literario. Cítanse en él nombres y trabajos que son de nosotros conocidos por las espléndidas remesas de libros que la Biblioteca Nacional de Costa Rica viene haciéndonos en correspondencia al envío del BOLETÍN. Muchos de ellos son juzgados favorable y hasta encomiásticamente por los Sres. Segarra y Juliá, como lo han sido por mí y hubiese hecho público si las materias tratadas en algunos no se separasen notablemente de la especialidad de nuestra publicación. Sirva, pues, el capítulo «Lecturas» de la obra objeto de estas líneas, para dar á conocer los laudables esfuerzos que en las esferas oficiales de Costa Rica se realizan en pro de la cultura del país y para difundir más allá de sus fronteras el conocimiento de la labor emprendida; á aquél me remito como más completo, sin ser esto óbice á que más adelante, entresacando de los estudios recibidos los de carácter histórico, dedique algunas cuartillas á tan simpática empresa.

El viaje á las costas del Pacífico ocupa la tercera parte del libro *Costa Rica*, y como la materia se presta, la amenidad, el interés y las gracias de un estilo satírico rebosan en sus páginas y hacen desear al lector que no arraiguen en Costa Rica los jóvenes excursionistas españoles y dispongan pronto de nuevas impresiones para otro libro.

Correspondencia epistolar entre D. José de Vargas Fonce y D. Juan A. Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, presentada á la Real Academia de la Historia por el Marqués de Seoane.

Nada más apropiado para descubrir el grado de entusiasmo producido en ciertos hombres por sus trabajos profesionales que las manifestaciones de su vida íntima y las relaciones que en esta esfera mantienen, adonde tratan de llevar, ó por lo menos muestran, esa intensa satisfacción que les causa toda nueva conquista alcanzada en la ciencia ó arte objeto de sus devociones. Allí donde les es lícito desbordarse en la exteriorización de sus más preciados anhelos y vestirla con el ropaje sencillo y á veces desaliñado, pero mejor ceñido, del lenguaje familiar, se encuentra el espejo de su alma, la verdad de sus propósitos, el individuo que los convencionalismos sociales quieren traducir, valga la frase, á la vida colectiva y lo transforman, y ese estado íntimo es piedra de toque para juzgar del valor que debe atribuirse á los arrestos científicos ó artísticos de un hombre, tan necesaria como el estudio del medio ambiente en que se formó y dió rienda suelta á su actividad.

Leyendo las cartas que el Marqués de Seoane ha publicado de Vargas Fonce y Ceán Bermúdez, se confirma la importancia de estos trabajos. En dicha correspondencia palpita la laboriosidad y el entusiasmo de los dos eruditos arqueólogos á través del *estilo jocoso y poco correcto de Vargas y de la circunspección y aplomo de que dió pruebas en sus actos Ceán*, según hace notar con estas mismas y acertadas frases el recopilador de aquélla.

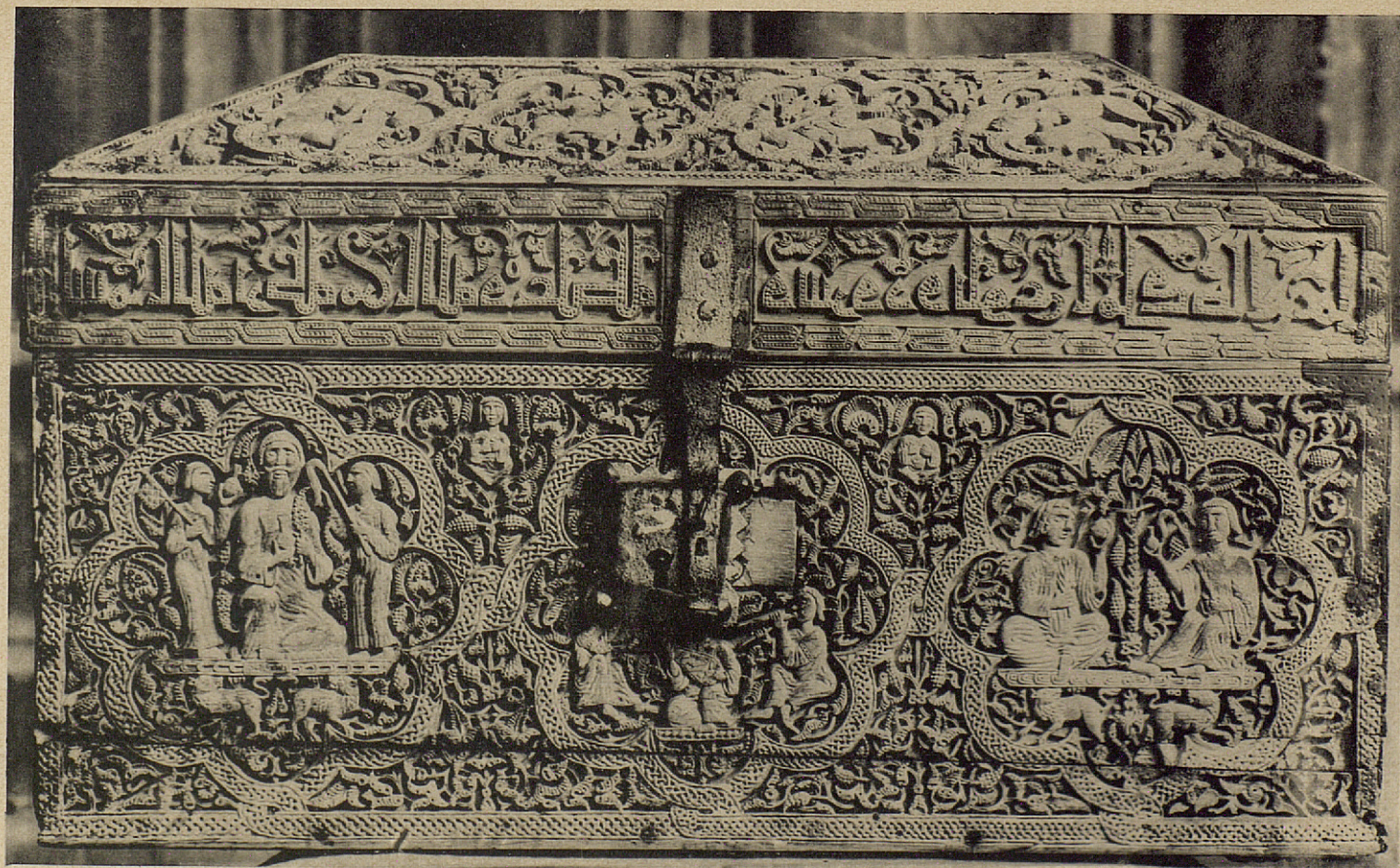
Vargas solicitaba de Ceán el envío de los datos que sobre Cano existiesen en el Archivo de Indias de Sevilla; Ceán, á su vez, pedía á Vargas noticias sobre los arquitectos y arte de Guipúzcoa. Con este doble motivo se hacen, sobre todo en las cartas de Vargas, afirmaciones muy curiosas respecto á la intervención de algunos arquitectos y maestros de obras en la conservación ó reforma de los monumentos artísticos y el celo de los eclesiásticos por los mismos. Hablando de la parroquia de San Bartolomé de Olaso, dice: «Era muy antigua é inmemorial en 1290; es ya un montón de ruinas, porque los clérigos, protestando que se caía (y ni con tiro de pólvora la pudieron derrocar), la echaron abajo por no subir la cuestecita en que estaba, algo fuera del lugar.» Excusado me parece el comentario al hecho que denuncia el ilustre investigador y referirlo á otros de indole parecida que se registran, por desgracia, al presente.

El Marqués de Seoane expone en muy pocas líneas, con trazos de singular acierto, la característica de ambos escritores, el interés que la correspondencia reunida tiene para la historia artística de Guipúzcoa y el amor que le inspira la misión encomendada á la Comisión de Monumentos de aquella provincia, cuyo cumplimiento se ve impedido por múltiples causas.

ALFREDO SERRANO JOVER

En el tiempo que, por diversas circunstancias, han dejado de publicarse estas crónicas bibliográficas, se han acumulado más libros de los que es posible resumir en los límites de una de ellas, quedando para la próxima los tres que se recibieron en último lugar:

Don Pedro López de Miranda, estudio histórico por D. Carlos Groizard. — *Los cuatrocientistas catalanes*, por D. Salvador San-pere y Miquel. — *El General Martínez Campos y su monumento*, por D. José Ibáñez Marín y el Marqués de Cabriñana.



Cliché de J. Altadill

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

PAMPLONA

Arqueta de la Catedral