









01 ABR. 2005

# BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excusiones.



Universitat Autònoma de Barcelona

**Servei de Biblioteques**  
Biblioteca d'Humanitats  
Sala de Revistes

# BOLETÍN

\* DE LA \*

## Sociedad Española de Excusiones



• Arte • Arqueología • Historia. •



TOMO XVII

1909



MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30



BOLETÍN

Año XVII.—Primer trimestre.

DE LA

# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

— Madrid. — 1.<sup>o</sup> Marzo 1909. —

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

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

## UN MORALES Y UN GOYA

EXISTENTES EN LA CATEDRAL DE MADRID

Entre los pintores españoles del siglo XVI, el extremeño Luis de Morales, llamado *El Divino*, sobresale y se distingue por haber sido el que mejor expresó, dentro de la corriente del Renacimiento, los asuntos religiosos tal como los entendían la mística española y la devoción de nuestros mayores. Pintor tan singular está representado de un modo harto deficiente en nuestro Museo Nacional del Prado, pues de las obras que se le atribuyen pocas son originales, y entre estas solamente se puede señalar una importante: *La Presentación del Niño Dios en el Templo*. Por una y otra causa el autor de estas líneas, deseoso de enriquecer el Museo de Reproducciones Artísticas con alguna de un cuadro de Morales que representara plenamente su peculiar tendencia y alta significación, se fijó en una obra del mismo que el público apenas conoce, porque se halla colocada á muy poca luz en el espécie de retablo que llena el testero de la sacristía de la iglesia de San Isidro, de Madrid. Esta obra representa *El Señor atado á la columna y la contrición de San Pedro*.

Solicitado el oportuno permiso del ilustrado Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, Excmo. D. José María Salvador y Barrera, y del Cabildo Cathedral, que lo concedieron enseguida, hizo la reproducción fotográfica D. Mariano Moreno con la habilidad que es característica de sus trabajos. Es una fotografía de 50 × 60, que se halla expuesta en el

Museo de Reproducciones, y de ella se ha sacado la fototipia que acompaña.

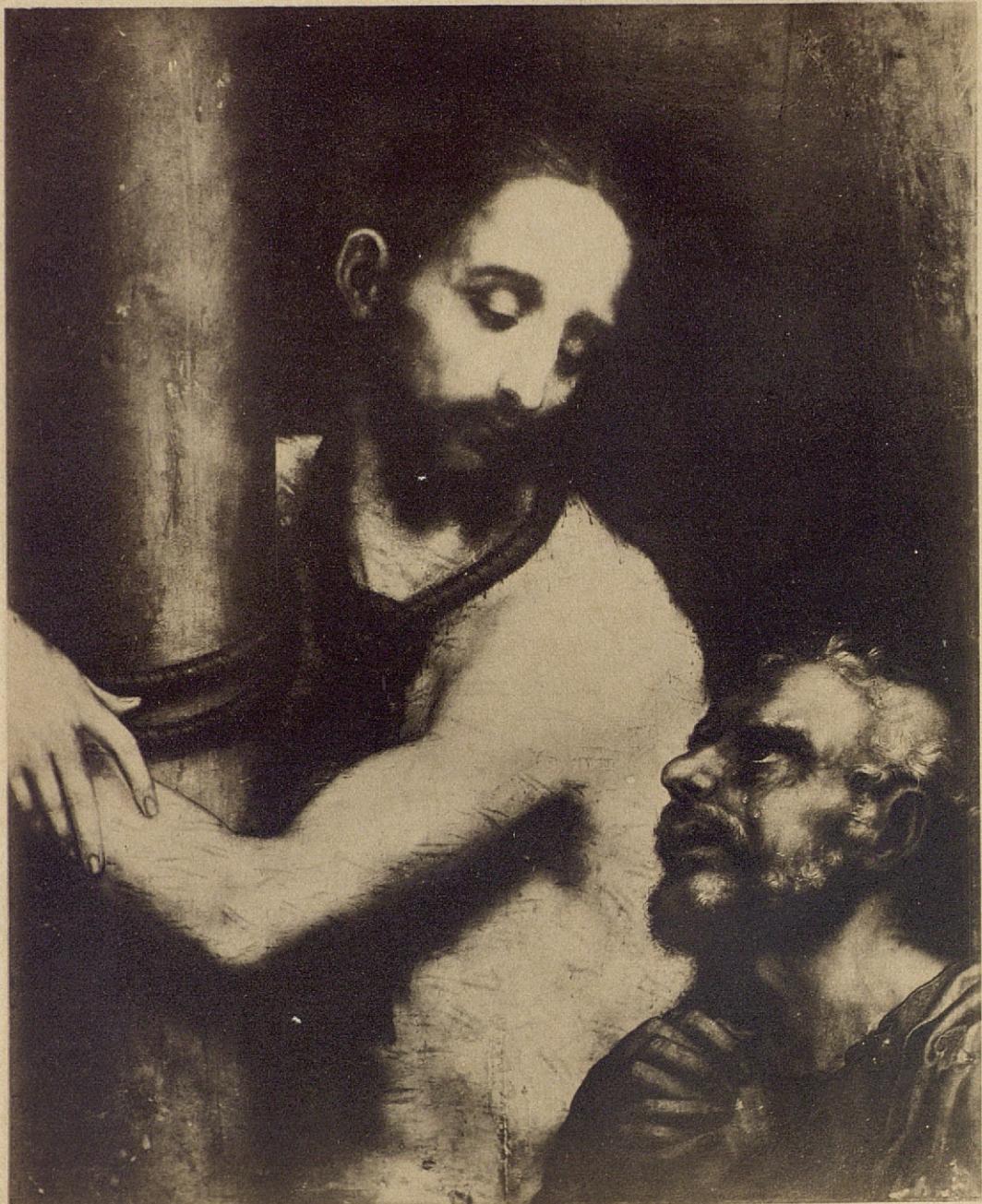
Para hacer dicha fotografía fué menester sacar el cuadro de Morales del obscuro sitio en que estaba y quitar el cristal que le preserva del polvo. Ofrecíase con esto ocasión de examinar á buena luz tan notable pintura, y como gustan de aprovechar estas favorables ocasiones de estudio los artistas inteligentes, me acompañaron dos, que lo son mucho, D. Aureliano de Beruete y D. Ricardo de Madrazo. Ellos fueron quienes después de examinar el Morales, repasando las demás pinturas que en las dependencias de la Catedral se conservan, señalaron en las penumbras de una escalera que sube á la sala capitular *un Goya!*

Trasladado *in continentem* el lienzo á sitio de buena luz, comprobamos que, en efecto, se trataba de un retrato del Conde de Florida Blanca, pintado por Goya.

Y esta es la razón de que aparezcan juntos en estas líneas, cuya redacción retrasaron perentorios cuidados, dos cuadros tan distintos, de artistas tan diferentes en fecha, tendencias, asuntos y facturas. El lector sabrá disculpar tal maridaje en atención á que estos apuntes lo son de impresiones y recuerdos nacidos entonces, los cuales se sacan á luz por si en algo pueden contribuir á la ilustración de la historia de nuestra pintura.

\* \* \*

Otro punto que pide aclaración es la presencia de obras de tan opuestos asuntos en una iglesia. Mas no conociendo documentos que acrediten detalladamente, como quisiéramos, la fecha y circunstancias de sus entradas en ella, hay que considerar que cada una de esas obras se relaciona respectivamente con cada una de las épocas que se registran en la historia de aquella iglesia hasta su elevación á Catedral. Fundación primeramente de la Compañía de Jesús y Patronato de la Emperatriz Doña María de Austria, la iglesia fué construida á lo que parece en 1651. Enriquecida entonces con pinturas, es verosímil que la de Morales proceda del real patrimonio y que fuese donada por la misma Doña María de Austria. En cuanto al retrato del Conde de Florida Blanca, por extraño que parezca hallarlo en una iglesia con los de Carlos III y Carlos IV, debidos á otra y débil mano, aparece



*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

EL SEÑOR ATADO Á LA COLUMNA  
Y LA CONTRICIÓN DE S. PEDRO

ORIGINAL DE LUIS DE MORALES, "EL DIVINO"

SACRISTIA DE S. ISIDRO, DE MADRID (HOY CATEDRAL)

el hecho más claro y significativo, puesto que al ser expulsados de España los jesuitas por Carlos III dispuso éste que la dicha iglesia, hasta entonces del Colegio Imperial y bajo la advocación de San Francisco Javier, se pusiera bajo la de San Isidro y se convirtiera en Colegiata, que naturalmente recibió protección de los Ministros del Rey, á la que, sin duda, los canónigos se mostraron agradecidos, poniendo en su sala capitular los retratos de los nuevos favorecedores.

Examinemos los cuadros.

\* \* \*

La pintura de Morales está hecha como todas las suyas, en tabla, y como en todas las de su segunda y más fecunda época, las figuras, algo menores que el natural, son de medio cuerpo. Propiamente, sólo lo es una, la de Jesús, pues el San Pedro, por estar arrodillado, aparece de busto. Dió motivo este asunto una vez más al insigne artista para representar al Salvador en el pretorio desnudo, destacando el noble y delicado cuerpo de un fondo negro. Púsole atado á una columna de mármol amarillento, que debió pintar impresionado quizás de los fustes romanos y visigodos que por la región extremeña se conservan, y más verosímilmente copiándolo de alguno. La soga, cuyo burdo y áspero tejido se complació en detallar con prolja minuciosidad, asegurada con dos vueltas al fuste, sujetá por el cuello al Divino Maestro, que sujetó también por las manos abraza dulcemente el mármol á que por modo tan vil se halla aprisionado. Su cuerpo, de coloración blanca y suave, sobre la que destacañ las huellas sangurientas de los azotes, repetidas con excesiva regularidad, aparece inclinado, abatido además por la fatiga del suplicio. La mano derecha, bella mano de afilados dedos, cae forzada, pero suavemente, sobre el antebrazo izquierdo. El rostro nobilísimo, en el que el pintor concentró la luz y acentuó la nitidez y la suavidad de la carne, extremando asimismo la corrección del dibujo y regularidad de las facciones, es también el centro de la armoniosa composición, su punto culminante, de donde irradia con admirable y misteriosa fuerza expresiva aquella amorosa piedad al pecador, objeto del sublime sacrificio.

La cabellera y barba, largas, suaves, sedosas, de color castaño, con más viso dorado en la segunda, y los labios bermejos, son las notas de color que animan esta severa figura pintada á claroscuro.

La figura de San Pedro, sin tener la grandiosidad de la del Maestro, es no menos notable. Contrastá con ella por el color de la carne curtida del pescador, sanguíneo y vigoroso; la cabellera y la barba, cortas y rizosas, blancas; el manto azul verdoso; conjunto que constituye la nota colorista del cuadro. Con las manos juntas, apretada una con otra, nerviosamente, sobre el pecho, el rostro compungido, los ojos rebosantes de lágrimas ardorosas, la boca entreabierta, el Apóstol, contrito, implora fervoroso al Señor le perdone su falta, siendo por tanto la imagen del pecador causa del sublime sacrificio.

Tal es el cuadro. Figuró en la Exposición Histórico-Europea, donde los aficionados pudieron apreciar su mérito; pero no fué objeto de especial estudio ni de la atención que merece.

Ceán Bermúdez (1), que lo registra sencillamente entre las obras del autor, no trata de ninguna en particular ni hace del artista grande aprecio, si bien le defiende del severísimo juicio con que trató aquéllas Palomino. El crítico francés Lefort, en su notable historia de *La Pintura Española*, después de examinar las principales de Luis de Morales, se fija en ésta, y concluye su juicio laudatorio con estas palabras: «Comparable por la elevación, el fervor del sentimiento, y sobre todo, por la intensidad de la emoción que provoca á las más penetrantes obras de los primitivos italianos, esta obra maestra bastaría por sí sola para explicar porqué Morales recibió de sus admiradores el sobrenombre de *Divino*».

Desde dos puntos de vista deben ser apreciadas las obras de arte, y en especial las del género de la presente: el técnico y el estético.

En cuanto á la técnica es patente en este cuadro, en la figura de Jesús, el recuerdo vivo, la obsesión fuerte de las grandiosas figuras de Miguel Angel, en las que de modo tan poderoso está acusada la anatomía y les da tan singular fuerza expresiva un sentimiento hondo y avasallador del drama bíblico, en lo cual nadie superó al inmortal decorador de la Sixtina. Morales trató por el mismo estilo ese desnudo que había de expresar el dolor físico de un ser superior. A esta característica del dibujo y construcción de la figura principal se une la de la técnica del color suave y limpio como un esmalte y de la pincelada finísima y delicada, en lo cual y en detalles tan constan-

(1) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo III.

tes en Morales, como la conclusión minuciosa de los cabellos, revela influencia evidente de las pinturas de Leonardo de Vinci, tan admirables en esos aspectos, y en las que, sin duda, formó su estilo el notable pintor extremeño. Este «fué nimio en el peletear de los cabellos y barba», como dice Ceán Bermúdez, si bien añade con razón no ser menos cierto «que desde lejos hacen el efecto necesario, aunque sea sin manifestar todo el trabajo con que están pintados». Nótase también en cierta sequedad de la factura, sobre todo en la figura del San Pedro, reminiscencias de los pintores flamencos primitivos que contribuyeron, sin duda, á formar la segunda manera de Morales, á que pertenece este cuadro.

Supo tomar Morales de dichos maestros italianos y flamencos aquellas cualidades que mejor se acomodaban á su temperamento, y de esa asimilación sabia de sanos elementos y de su modo de ver y sentir formó su personalidad, que aquí reconocemos en la obscuridad misteriosa del fondo sobre el cual destaca las carnes nítidas y puras de Jesús flagelado; en la composición sobria de dos figuras tan sólo, tomando de ellas no más que lo necesario, el busto y manos cruzadas del Apóstol, contrito, y el torso busto y aprisionadas manos del divino Maestro; en la elevación con que supo tratar esta figura principal y el carácter sencillo y acento realista con que trató la otra; en el dibujo firme y correcto, cuyos trazos, si medio difumados aparecen donde mejor conviene, como es el perfil del torso desnudo, se descubren en cambio muy precisos en la bella mano y antebrazo que destacan sobre la columna y en el rostro y manos de San Pedro; y en fin, en el color suave y delicado en la sublime figura del Señor, más entero y vivo en la del Apóstol, empleando en todo aquella peculiar manera, aquella limpieza y esmalte de las tintas, aquella conclusión minuciosa, sobre todo de cabellos y detalles análogos, que contribuyen á producir la ilusión entera de la verdad, con todo lo cual las imágenes de Morales parecen dulces, suaves y luminosas apariciones de celestes personajes en las penumbras de la conciencia humana, que ellas vienen á alumbrar con su inefable fulgor.

En este aspecto estriba la estética de Morales, que es en lo que el pintor extremeño es más grande y por donde es más alta su personalidad, no tan solamente en el arte plástico, sino en el pensamiento religioso de su época. En medio de la corriente pagana del Renaci-

miento ninguno de nuestros pintores del siglo XVI, que de ella participaron, supo, sin dejar de ser fiel á esa corriente artística, ser esencialmente religioso, como lo fué Morales. Tampoco ningún otro supo identificarse mejor con la mística española que respira amor á la Virgen Madre y piedad infinita ante el divino Hijo sacrificado. En estos sentimientos se inspira la devoción, y Morales es quien posee el don misterioso de saber hablarla en un lenguaje místico, comparable por su elevación al de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.

Pinta al divino Maestro atado á la columna, sufriendo como hombre el dolor físico y la vergüenza de un castigo afrentoso, pero contemplando con infinita misericordia al pecador por quien se sacrifica, mirándole piadoso á través de las largas y sedosas pestañas que velan sus ojos, prontos los bondadosos labios á perdonar. Simón Pedro á sus pies, poseído de luctuosa contrición, tembloroso, balbuciente, sintiendo renovado el amor al Señor, que quiere manifestar en su actitud rendida y suplicante, es la imagen del pecador arrepentido.

Consiguió Morales con tan sencilla composición ofrecer á la devoción española que, guiada por las corrientes de la oratoria sagrada de la época, propendía á considerar la Pasión del Señor por el lado tierno, piadoso y consolador, un elocuente emblema del amor divino. ¡Cuántos fieles al ver este cuadro habrán exclamado con el místico poeta:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
 .....  
 .....

Muéveme ver tu cuerpo tan herido;  
 Muévenme tus afrentas y tu muerte!

Tal es y tal expresa el magnífico cuadro de Morales existente en la Catedral de Madrid, que por su doble valor técnico y estético debe ser considerado entre los mejores del insigne pintor, y entre ellos quizá como el que mejor representa su personalidad en el arte y en las ideas de su tiempo.

\*\*\*

El cuadro de Goya, aun con ser de este coloso del arte, no tiene relativamente tanta importancia. Goya fué tan fecundo, conservamos de él obras capitales tan numerosas, y entre los retratos á él debidos los hay tan maravillosos, que poco supone éste, el cual acaso lo con-

sideró su mismo autor como obra *de encargo*, de las que no dan fama á los artistas, y verosímilmente debe ser considerada como repetición de otra más importante.

En el catálogo de las ejecutadas por el pintor, publicado por el Sr. Conde de la Viñaza (1), aparecen registrados dos retratos del Conde de Florida Blanca; con el núm. LII, uno que hizo en 1783 para el propio personaje, el cual quedó satisfecho, según refiere Goya en carta á su amigo Zapater; y con el núm. CLIX otro, en el que aparecen además el mismo Goya mostrando un cuadro al Ministro, y el secretario de éste en segundo término. Este cuadro interesante, no tan sólo por su aspecto iconográfico, sino por su composición, lo registra también con el núm. CLXIX, D. Ceferino Araujo Sánchez, en su libro *Goya* (2), y figuró en la *Exposición de obras de Goya*, celebrada en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1900, presentado por su poseedora la Sra. Marquesa viuda de Martorell.

Ni uno ni otro biógrafo de Goya registra el cuadro existente en San Isidro, y que es á mi entender el tercer retrato de la serie.

No dice el Sr. Conde de la Viñaza dónde se halla el primero de los retratos por él registrados, y debe entenderse se refiere al estudio previo para este segundo estudio, que no existe, y del cual debe ser la noticia que da el mismo Goya en su carta á Zapater, donde entre otros particulares, dice: «En esta jornada he hecho la cabeza para el retrato.»

Pero este estudio preparatorio y directo del natural, hecho en una sesión, aprovechando el escaso tiempo que persona tan necesitada de él, como un hombre de Estado, puede conceder á un artista, debió ser hecho, seguramente, en un lienzo pequeño, y por desgracia perdido. Estudios análogos, de gran valor artístico por ser impresiones recogidas directamente del natural, son la cabeza del Duque de San Carlos, que poseen sus descendientes, y cuya obra definitiva está en Zaragoza, y las cabezas para el cuadro de *Carlos IV con su familia*, existentes unas y otro en el Museo del Prado. Y dicho estudio de la cabeza del Conde de Florida Blanca no pudo ser hecho sino para el cuadro grande que posee la casa de Martorell.

El retrato existente en San Isidro debió ser pintado después y por

(1) *Goya: su tiempo, su vida, sus obras.* Madrid, 1887.

(2) *Goya.* Madrid, *La España Moderna.* Tirada aparte.

el mismo estudio primero. Que el lienzo de San Isidro y el de Martorell traen origen de una misma concepción y un mismo estudio parcial, lo prueba el que en ambos la figura está completamente de frente y en pie; y la disposición indumentaria es la misma, hasta con el detalle de la banda y placa de Carlos III. En el lienzo de Martorell hay tres figuras de cuerpo entero y accesorios en el fondo, de modo que la obra tiene carácter de cuadro de composición.

El lienzo de San Isidro es un sencillo retrato, en el que la figura aparece hasta medio muslo. Lleva peluca blanca con acentuados rizos sobre las orejas; viste un traje de casaca gris perla tirando á malva, bordado de plata, sobre el que destaca la banda azul y blanca; espadín, cuya plateada empuñadura completa con la placa de aquella Orden que ostenta sobre el pecho, la armonía de finas tintas plateadas que presta singular valor pictórico á todo el torso. Tiene bajo el brazo izquierdo el sombrero y apoya el derecho sobre una mesa, teniendo en la mano un papel. La mesa está cubierta con tapete verde, y sobre ella se ve una escribanía de plata. Destaca la figura por claro sobre fondo gris, aclarado de intento donde ha convenido por la parte de la sombra para realzar la figura. Esta, reposada y un tanto solemne, se inclina con ligera inflexión hacia la mesa en que se apoya. El rostro, de despejada y serena frente, ojos claros, expresión dulce, de color sonrosado, de cutis fino, destaca como nota luminosa y brillante, de rica tonalidad, entre el blanco suave de la peluca y el blanco más vivo de los encajes del cuello.

El delicado pincel de Goya muestra en esta obra, con ser casi una repetición de otra más importante, la delicadeza genial que presta sello característico á sus producciones.

Fué pintado este retrato para una galería oficial de establecimiento público, por extraño que parezca se considerase como tal la Colegiata establecida en San Isidro por Carlos III, cuyo retrato y el de Carlos IV, de inferior mano, completan la serie. Dicho destino y los antecedentes citados, justifican que Goya no pusiera gran empeño en dicho retrato del Ministro; pero puso en ello, como no podía menos, su personalidad, que reconocieron bien luego los distinguidos artistas, mis amigos, y por la cual no puede ser atribuido tal lienzo á otro autor.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII.



*Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RETRATO DEL CONDE DE FLORIDABLANCA

Ministro de Carlos III.

ORIGINAL DE D. FRANCISCO GOYA

SALA CAPITULAR DE S. ISIDRO, DE MADRID (HOY CATEDRAL)

## JUAN SÁNCHEZ

Pintor sevillano desconocido.

### I

Desde los tiempos de Ponz y de Ceán Bermúdez hasta nuestros días, la historia de la pintura sevillana se ha enriquecido con algunas valiosas páginas, procedentes del casi desconocido periodo de sus maestros primitivos; y por lo que toca á nombres de artistas pintores, conocemos hoy centenares de los que florecieron en las postrimerías del siglo XIV y durante el XV, todo lo cual, obras y documentos, demuestran el error en que incurrió el segundo de aquellos críticos, cuando llamó á Juan Sánchez de Castro patriarca de la Escuela sevillana.

Tan penosa como lenta ha tenido que ser la labor; y lo que es más de sentir, tendremos que convencernos de que no será posible completarla, puesto que ninguno de nuestros archivos posee más documentación, desde la Reconquista hasta los tiempos de Don Juan II, que la expedida por nuestros Monarcas en forma de privilegios, cartas y albares; ó bien contratos de compra-venta, de arrendamiento de fincas, tomas de posesión ó á tributo, etc., en las cuales, por rara excepción, hemos visto algún nombre de artífice, figurando, ya como contratante ya como testigo.

Si de otra parte acudimos á la rica colección de libros corales de esta Catedral, no podremos tampoco remontarnos más que á los comienzos del siglo XV. Cierto, que, en sus viñetas es fácil averiguar los caracteres distintivos de aquellos expertos iluminadores, y contando con el catálogo de ellos, publicado en mi *Diccionario de artífices*, deducir, aproximadamente, por lo menos, quiénes fueron los autores de aquéllas; por todo lo cual, juzgo que, como no sea por rarísima casualidad, ha de ser imposible obtener un completo conocimiento de la obra de nuestros primitivos pintores, no ya revelada por algún

monumento, como retablo ó cuadro, que eso sería mucho pedir, sino por los nombres de aquellos maestros ignorados hasta hoy, coetáneos de Pedro de Pamplona, de Rodrigo Esteban ó de Pedro Lorenzo, citado el último con encomio por el Rey Sabio, en sus *Cantigas*, ó de los que en su tiempo pudieron haberse envanecido con el título de pintores de la Cámara Real.

No hay, pues, que aspirar á tan antiguo abolengo, y por fuerza habremos de contentarnos con uno más moderno, hallado por mí en la segunda mitad del siglo XIV; mas así y todo, será difícil que la suerte depare ocasiones de hallar obras de los que en dicha centuria florecieron, aumentando con tan inestimable busca la serie de nuestros primitivos pintores.

Como era de esperar, la afanosa diligencia de críticos y aficionados ha dado el fruto consiguiente, enriqueciendo nuestra Historia con joyas de singular precio.

Al inteligentísimo y entusiasta Gómez Moreno debemos la noticia de las tablas de Garcí Ferrández. En la rica colección del Sr. Lázaro Galdeano figura una de Juan Hispalense, cuadros hasta aquí desconocidos, que juntamente con el de la Virgen de Gracia, de Juan Sánchez de Castro, que casualmente encontróse detrás de un retablo en la iglesia de San Julián de esta ciudad, del cual tuve el gusto de ser el primero en dar noticia de su hallazgo, los notabilísimos de Juan Núñez y el de Pedro Sánchez, que representa el Enterramiento de Cristo, perteneciente hasta poco ha á la colección Cipero, contamos ya con cinco obras, todas firmadas, de excepcional importancia.

No sin pena acabo de escribir los últimos renglones, y de la misma participarán, seguramente, los lectores al decirles, que, esta única obra de inapreciable valor, no está ya en Sevilla. ¡Ya ni nos pertenece ni es fácil estudiarla! Fué adquirida hace poco en Londres por 6.000 pesetas para el Museo de Budapest, donde ocupa lugar preferente; y de ella han tratado doctas plumas, apresurándose á dar cuenta de la feliz adquisición y publicando esmeradas reproducciones. Menos mal que no se ha perdido para críticos y artistas, pero, no deja de ser triste, que de una parte nos afanemos por completar nuestra Historia, y de otra se nos lleven al extranjero, lo que á toda costa debíamos conservar. ¿A qué detenernos en comentarios? Es este un achaque

cuyo solo remedio se consigue con amor patrio, con cultura y con oro... Muchos años estuvo la tabla en Sevilla, pudo ser adquirida en corto precio, pero... ¡vaya usted á hablar de adquisiciones de cuadros á las Corporaciones! Las que tienen amor carecen de recursos, y las que podrían ayudar á la buena obra con estos, carecen de inteligencia artística, y se les da un ardite de estas antiguallas. Perdonen los lectores la digresión, que estoy cierto juzgarán disculpable en un sevillano encariñado con las glorias artísticas de su patria.

## II

En la poco frecuentada y obscura sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua de nuestra Catedral, tiempo ha que había reparado en un cuadro de medianas proporciones, 1,21 por 0,95, que dada la escasa claridad de dicha dependencia, y el hallarse colgada junto á las nervaduras de la bóveda, no podía examinar bien, ni aun con gemelos. Los dorados nimbos de las figuras atraían mi atención, avisando la curiosidad y aunque en ocasiones había solicitado el favor de que lo descolgasen, la pasiva resistencia que encontré llegó á disuadirme de mi intento.

No ha muchas tardes, tuve la suerte de hallar al paso en el templo á mi querido amigo el joven canónigo lectoral Sr. D. Juan F. Muñoz y Pabón, tan reputado en la república literaria como entusiasta admirador de nuestras glorias, y al verlo, teniendo en cuenta, que, por su cargo de mayordomo de fábrica había de serle fácil complacerme, manifestele mi deseo. En el acto dió las órdenes oportunas, y momentos después el cuadro era transportado á la clara luz del templo.

De una ojeada abarqué el conjunto de su composición, y al fijarme en la parte inferior del cuadro, claramente leí en su centro, escrito en finos y elegantes caracteres góticos, *Juan Sánchez, pintor.*

JUAN SÁNCHEZ  
PINTOR.

¡Tenía ante la vista otro cuadro más de un primitivo maestro sevillano! Los aficionados, solamente, pueden apreciar el gozo que se experimenta con un hallazgo de este género.

El asunto es Cristo muerto en la Cruz, acompañado de la Virgen, San Juan y la Magdalena. *Un Calvario*, como decían los antiguos, pintado sobre lienzo de gruesa trama, imprimado de yeso, perfectamente adherido á un tablón.

Atentamente examinado, observé que está pintado al temple, que las figuras del Crucificado, de Santiago el Mayor y del donante hallanse en perfecto estado de conservación; pero vi, con harta pena, que el grupo del opuesto lado había sido torpemente repintado, llegando á sospechar que la irrespetuosa é imperita mano de aquel seu- do artista, hubo de alterar la composición radicalmente, pues, las di- ferencias que había entre los pinceles de Juan Sánchez y los de su profanador eran palmarias.

Había, por tanto, que proceder á levantar los repintes, y no tuve que encarecer mucho esta necesidad al Sr. Muñoz y Pabón, porque con toda diligencia consiguió, no sólo la venia del Cabildo para efectuarlo, sino la autorización para sufragar los gastos.

Llamado el antiguo y hábil restaurador D. José Escacena, proce- dióse á la operación, que dió el siguiente resultado:

La figura que está de pie representando la Magdalena la había convertido el *repintador* en la imagen de Nuestra Señora, en actitud de mirar á Cristo; y ocultando los brazos de la primera y toda la figura de la Virgen, que ahora vemos. Pintando unos nuevos brazos, con las manos levantadas en forma suplicante á la improvisada figu- ra. Por último, sobre la cabeza de la Virgen, al presente descubierta, hizo la de una María, respetando sólo del grupo, la parte que se vé de la imagen de San Juan.

A medida que se hacían desaparecer los repintes iba mostrándose la primitiva composición, hasta que fué restablecida por completo, pudiendo apreciar entonces el sentimiento artístico de Juan Sánchez, revelado por la expresión de la cabeza de la Virgen, que, es sin duda, la mejor del cuadro.

El amplio manto que envolvía esta interesantísima figura, por ser azul, tuvo que desaparecer casi por completo, pues sabido es que este color es el menos resistente de la paleta de los maestros que trabaja-



Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid

### CALVARIO

Tabla descubierta en la Catedral de Sevilla

FIRMADA POR JUAN SÁNCHEZ.—SIGLO XV. AL XVI.

ron al temple y aun de los del óleo. Sin embargo, se ha procurado conservar en las partes estropeadas todos los posibles vestigios del color primitivo.

¿Cuál pudo ser la causa, ocurre preguntar, de tal atentado artístico, cuando la tabla no tenía desconchados ni daños de ningún género? Creo haber encontrado la respuesta satisfactoria en este razonamiento. La narración bíblica, al describir el sacrificio del Dios Hombre, dice, que, durante él, su Santísima Madre no perdió un momento su sobrenatural entereza, y como á Juan Sánchez se le ocurrió, sin duda para conmover más los sentimientos religiosos de sus conciudadanos, para hacer aún más patética la escena, representar á la Virgen desmayada, no faltó, andando el tiempo, eclesiástico tan celoso de la verdad, como rigorista, el cual, escandalizado del atrevimiento del maestro, dispusiera el repinte, anteponiendo á todo mérito artístico la verdad, y así el yerto rostro de la Madre de Dios fué convertido en el de una María, cuyo cuerpo ocultaban los ropajes de la Magdalena, convertida á su vez en la Virgen suplicante. Sólo así me explico el funesto atentado artístico.

## III

No me parece ocioso describir el cuadro, siquiera sea ligeramente, para que los lectores conozcan ciertos interesantes detalles imposibles de apreciar en la lámina que acompaña. En el centro aparece la imagen de Cristo ya cadáver, y en su figura obsérvase, que, Juan Sánchez pintó con singular delicadeza el sudario, valiéndose de finísimas líneas blancas, y el fondo con veladuras sutiles que hicieron el efecto de tenue cendal. Digo que hicieron, porque también en él se empleó el repintador, pretendiendo que fuese más tupido, y entonces ocultó partes de los trazos primitivos, alterando el anguloso dibujo del plegado, pero, no por completo; así que aún quedan vestigios del dibujo gótico, que, con tanta pulcritud hizo el maestro sevillano. A la izquierda del Crucificado vese de pie á Santiago el Mayor, cuyo rostro tranquilo contrasta con las acentuadas expresiones de las demás figuras, pues, parece por su impasibilidad, que no toma parte en la cruenta escena.

Viste rica capa de brocado, fondo rojo con grandes flores de oro, cuyo dibujo repítese, como se ven en todas las telas ricas de la época; sayo de paño verde obscuro color de aceituna, que al sujetarlo la correa de cuero con hebilla dorada, produce un plegado simétrico de líneas verticales de menor á mayor. En la mano derecha sostiene un sombrero con alas vueltas, adornado en su frente por una conchita dorada, y otra igual pende del barbuquejo. Dichas conchas y los nimbos, son los únicos que hizo el pintor en relieve, fiel á la costumbre de su época, dorando sobre aparejo de yeso. Tanto las líneas del plegado de la capa de esta figura, como las del eclesiástico arrodillado en actitud orante que aparece al pie, son sobrias, sueltas y airoosas, sin producir al llegar al suelo la convencional confusión de ángulos de los maestros encariñados con la manera gótica. En cuanto al grupo de la Virgen sostenida por la Magdalena, el cual casi oculta la figura de San Juan, ya en las pocas partes que quedan de la pintura primitiva, salvadas por la limpieza de los groseros repintes, se ve que Juan Sánchez seguía las huellas de los maestros flamencos, muy hábilmente por cierto. Ya dije que la cabeza más sentida y expresiva del cuadro es la de Nuestra Señora, y con efecto, no dudo en calificarla de magistral. Puso en ella el pintor toda su amorosa inspiración al interpretar la pena profundísima, que, según él debió causar el desmayo de la Madre al ver muerto á su divino Hijo. Dibujó todas las facciones con esmero y delicadeza singulares, empleando suaves tintas, con las cuales imitó la palidez cadavérica; la cual, unida al desplome del cuerpo, completan el armónico conjunto que se propuso lograr. En cuanto á la cabeza de la Magdalena, cómo sobre ella fué pintada la de la Virgen, apenas si conserva más que leves trazos; pero sí puede juzgarse de la ejecución de parte del rojo manto que la cubre, plegado con artístico convencionalismo gótico.

En el fondo, á la derecha, vense: una construcción de piedra, que parece torre, de gusto ojival florido con filigranados detalles de pilares, agujas, ventanales, etc., y junto álzase un castillo con torreones cilíndricos, chapiteles de pizarra, cadenas de sillares en los ángulos y paramentos de ladrillo rojo. Por su puerta salen cabalgando dos soldados, cubiertas las cabezas por sombreros de hierro, adargas y lanzas, los cuales atraviesan un puente, en uno de cuyos antepechos, reclinadas, están mirando al río dos figuritas. En éste se ven bar-

cas tripuladas, y en último término un paisaje con árboles, recortadas sus copas en forma de bolas ó globos sobrepuertos, y otros, igualmente recortados de manera caprichosa, casi se confunden con los lejos.

Creo, pues, que Juan Sánchez no se sustrajo á la influencia flamenca; pero, como todos los maestros sevillanos sus contemporáneos, tanto escultores como pintores, dejó impresa en esta obra su manera de sentir española, acentuando los rasgos de carácter local; así parecen revelarlo las cabezas de Santiago y del devoto eclesiástico que le encargó la ejecución del cuadro. Por último, diré, que, en cuanto á la procedencia de la tabla y antecedentes relativos á su historia nada he hallado.

## IV

¿Quién fué Juan Sánchez? Bastaría exponer los datos que he logrado reunir de pintores homónimos del siglo XV para convencernos de la dificultad de la respuesta, descontando, desde luego, de la enumeración, todos los maestros anteriores á 1440; pues estimo que el autor de la tabla descubierta, más bien floreció en la segunda mitad del XV, alcanzando parte de la primera del XVI, que antes de otro plazo. A los que me parece que se les puede atribuir, son los siguientes, según datos que consigno en el tomo II de mi *Diccionario* y en el de *Apéndices*, que acabo de publicar.

Juan Sánchez *el Mozo*, que vivía en 1456.

Otro vecino á la Magdalena, en 1481.

Otro vecino á Santa Catalina, citado en los Libros de fábrica de la Catedral de 1513, 1519 y 1543, y al cual vemoslo morando en dicha collación, como comprueban escrituras públicas, de 1526, 28, 31, 44, 45, 46, 47, 48 y 50.

Por último, tengo noticia de otro, vecino de la próxima villa de Alcalá de Guadaira en 1508.

¿Será algunos de éstos el autor del Calvario?

No me atrevo á asegurar lo, pues de igual modo que hasta ahora eran ignorados todos los muchos Juan Sánchez que he dado á conocer, ¿quién asegura que no pudieron existir otros con igual nombre en un período de un siglo?

Desgraciadamente hálome hoy privado de evacuar numerosos

asientos que tengo tomados referentes á artistas sevillanos de los siglos XV y XVI, con los que podría, acaso, esclarecer más de una duda. El actual notario archivista de Protocolos, en uso de su perfectísimo derecho, no parece prestarse á que se registre el inapreciable tesoro que tiene á su cargo, y que tan bondadosamente puso á mi disposición durante más de diez años, el anterior, mi excelente amigo el señor D. Adolfo Rodríguez de Palacios (q. e. p. d.). Tendré, pues, que renunciar al grato pasatiempo de mis investigaciones, que acaso no hayan sido estériles para la historia artística de Sevilla.

No terminaré sin dar otra grata noticia á los aficionados. El hallazgo del cuadro de Juan Sánchez dióme motivos para interesar al señor Muñoz y Pabón á fin de que se hiciese una requisita de todos los cuadros de la Catedral, seguro, como estaba de que habíamos de tener muchas y agradables sorpresas. Acogido el pensamiento, el Cabildo designó una comisión, de la cual formamos parte el citado señor canónigo lectoral, los artistas Sres. Bilbao (D. Gonzalo y D. Joaquín); D. Virgilio Mattoni y el entusiasta aficionado D. Cayetano Sánchez Pineda. Se han descolgado todos los cuadros de capillas y dependencias; algunos, por sus enormes tamaños, con grandes dificultades, obteniendo el resultado de encontrar los siguientes lienzos desconocidos: dos Tintoretos, dos Simón de Vos, seis Jacques Jordaens, un Lucas Jordán, un Zurbarán, cinco Llano Valdés, dos Valdés Leal, un Bayeu, trece tablas de un retablo de Antón Pérez, un Sánchez Cotán, un Roelas y otros más anónimos, pero, de relevante mérito, los cuales no podían examinarse por la altura en que estaban y por la falta de luz. Los más excelentes se han colocado en los mejores sitios y á la altura de la vista; los de mediana importancia en los de regular claridad, relegando los malos á la obscuridad de las capillas.

Además, por mi iniciativa, conseguimos fácilmente del excelentísimo y Rmo. Sr. Arzobispo fuese trasladado á la Catedral, desde la Casa-colegio de Padres Salesianos, un bellísimo altorrelieve de la Virgen con el Niño, de barro cocido y vidriado, que para juzgar su importancia, diré sólo que es una obra de los della Robbia, el cual hallábbase olvidado en una dependencia de dicha casa.

J. GESTOSO Y PÉREZ.

Sevilla, 2 de Noviembre de 1908.



*Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid*

SANTA MARÍA DE NARANCO

# Las iglesias de Naranco.

SANTA MARÍA

En la época romana, cuando la colina de Ovectao estaba cubierta de espeso bosque, existía en la falda de la sierra de Naurancio, á la mitad de su altura, una villa formada de algunos edificios, en cuyas inmediaciones se han encontrado inscripciones sepulcrales que dicen los nombres de los moradores de aquella pintoresca residencia, desde donde se contemplan hermosas vistas sobre la ciudad y el extenso valle de Planera (1). El Rey Ramiro I, atraído por la belleza del lugar y por su proximidad á la capital, de la que dista dos millas, se estableció en esta villa que encerraba dentro de su recinto tierras de labor de 300 modios de sembradura y una gran pomarada (2). Los edificios que formaban aquella colonia agrícola los había convertido el tiempo en un montón de ruinas, y en su lugar levantó el monarca unas termas, dos templos y las dependencias para la servidumbre y los cultivadores de la villa, y una hermosa fuente. El palacio donde Ramiro vivió y murió estaba cerca de la iglesia de Santa María; pasó poco después á poder de los Obispos ovetenses; y en la segunda mitad de la Edad Media sir-

(1) Ambrosio de Morales vió una lápida en el pavimento del coro de San Miguel, que decía: *Caesar domitat Lancia*, que dió lugar á la erronea suposición de que la célebre Lancia donde los astures hicieron tenaz resistencia á los romanos, estaba en el vecino Pico de Lancia, situado sobre el río Nalón. Esta lápida medio borrada, no fué bien leída ni interpretada por dicho Cronista. En nuestros días se ha encontrado otra estela sepulcral que dice: *Q. Vindericus Agidii f: Q. Vindirico hijo de Agido*. El segundo y tercer nombre es de los aborígenes del país, como la mayor parte de los que se encuentran en las inscripciones romanas de Asturias.

(2) Dice el Rey Magno en su donación de 905: «Ecclesiam Sti Michaelis cum pomario magno circunvallato, cum senra capiente trecente modios semente; cuyus terminus est a parte occidentis perterminum Januales; et a Biancos usque ad extum montis Naurancii ab integro cum braneas prenominatas Potaless, Gamoneto, Cogallos, Obrias»....

vió de cárcel de corona, hallándose en ruinas en el siglo XVI, conservándose entonces la puerta principal según cuentan los cronistas de aquel tiempo que alcanzaron á verla (1).

Un historiador del siglo XI, el Silense, que visitó Asturias en tiempo de Alfonso VI, sea por referencias equivocadas, sea por la mala interpretación de la inscripción del ara del altar, acaso no legible entonces, enunció en su crónica el grave error de que la iglesia de Santa María había sido construida para palacio de Ramiro, convertida poco después en iglesia (2). Un arqueólogo moderno, el Sr. Amador de los Ríos, en la monografía que publicó en los «Monumentos Arquitectónicos de España» de estas iglesias, acepta la opinión del Silense, y llevándola á la exageración, asigna las tres pequeñas cámaras que forman el templo al uso doméstico del rey y de su esposa, como si aquellos templete de filigrana abiertos á los vientos y al agua pudieran ser habitables (3). La citada leyenda del ara dice que en el mismo sitio existían las ruinas de una habitación (*habitaculum*) consumida por el tiempo, que Ramiro reedificó dándola la forma monumental que hoy tiene (4). Difícil, sino imposible, es averiguar si el derruido edificio era civil ó religioso, aunque casi se puede asegurar que sería la cámara principal de la villa convertida acaso en templo.

Ya he dicho que en Asturias durante las épocas romana y visigoda

(1) *Multa non longe a supradicta ecclesia condidit Palatum et balnea pulchra atque decora.* Dice Morales de este palacio: á cuarenta pasos de Santa María se ven unos palacios de tan poca dura que está casi ahora todo caído por tierra.

(2) *Fecit quoque in spatio LX passum ab ecclesia, Palatum sine ligno, miro opere inferius, superiusque cumulatum... Palatum in Ecclesiam postea versum Beata Dei Genitrix Virgo Maria inibi adoretur. At ubi, a privato tumultu animus quieverat ne per otium torperet, multa duobus milliariis remota ex murice et more opere forniceo aedifica construxit....*

(3) Supone el Sr. Amador de los Ríos que la nave servía de sala ó estrado y los dos camarines de dormitorios, habitando acaso el oriental la Reina Urraca y en el opuesto su esposo y en la cripta se acomodaba la familia, destinando el retrete de la derecha para guardar los tesoros y el de la izquierda para despensa (¿y la cocina?) Dice interpretando el texto del Silense que Ramiro falleció en esta iglesia: *ubique a seculo recessit et Oveto tumulo quieverat.* Sebastián dice solamente: *in pace quievit.*

(4) *Criste, filius Dei qui in uterum Virginale Beatae Mariae ingressus est sine humana conceptione et egredens sine corruptione qui per famulum tuum Ranimirum principe gloriosum cum Paterna regina conyuge renovasti hoc habitaculum nimia vetustate consumptum et pro eis aedificasti hanc aram benedictionis gloriosae Sanctae Mariae in locum hunc sanctum exaudi eos de celorum habitaculo tuo et dimitte pecata eorum qui vivis et regnas per infinita secula seculorum. Amen; die VIII kalendas iulias era DCCC LXXX VI.<sup>a</sup>*

no debieron alzarse basílicas, dada la barbarie y postración en que cayó el país en tan triste período de su historia; y así como el caserío romano era bastante á contener la escasa población, los templos serían humildes habitaciones para que los fieles cumplieran sus deberes religiosos. Que no debieron construirse templos, al menos de carácter monumental, antes de la invasión de los árabes, lo prueba la carencia de inscripciones votivas y lápidas de consagración que los visigodos ponían en sus templos, ejemplo seguido fielmente en los tiempos de la monarquía asturiana, en cuyas naves se veían numerosas leyendas, conservadas á pesar de las reedificaciones que sufrieron las iglesias del siglo XI á nuestros días. En la magna obra epigráfica, tantas veces citada, del Sr. Vigil, no se encuentra ninguna inscripción visigoda, ni se refieren á ellas jamás los historiadores del Renacimiento que describen algunas iglesias hoy desaparecidas. La célebre inscripción de Santa Cruz de Canicas, de los primeros días de la Restauración, dice que anteriormente á la erección, sobre aquel prehistórico dolmen, del pequeño santuario, de unos ocho pies en cuadro, bautizado por Favila con el pomoso nombre de *macina sacra*, descrito por Morales en su Viaje Santo, se dedicaron altares á Cristo por el Obispo Astemo ó Astero, en la centuria trigésima (1). Fuera sagrado ó profano el edificio anterior á la iglesia de Santa María, se puede asegurar que no tenía carácter arquitectónico, porque si así fuera se verían incrustados en los muros de la actual restos decorativos, como capiteles, fustes y frisos, ó siquiera fragmentos de materiales constructivos que no se ocultan al ojo del arqueólogo. Obsérvase en este monumento, desde los cimientos á la cornisa, una perfecta unidad artística é idéntica construcción, como que ha sido levantado por lo menos en el corto espacio de seis años, del 842 en que comienza el reinado de Ramiro I hasta el de 848, fecha de la consagración, según dice la leyenda del ara del altar.

Las iglesias erigidas antes de la subida al trono, de este monarca, estaban cubiertas de techo de madera, conservando, casi sin alteración, la forma típica del templo cristiano, la basílica constantiniana, impor-

(1) Favila se refiere indudablemente á una tradición corriente en su tiempo, y á la que no se puede dar fe. En la Era 300 ni los astures estaban convertidos al cristianismo ni podían erigir altares dedicados á Cristo cuando en Roma no los había todavía. Los francos llamaban *machina* á la tristega ó campanario de madera que se elevaba sobre el crucero; no es de creer que lo tuviera esta iglesia.

tada en Asturias por los visigodos huídos de la dominación musulmana. Las circunstancias especiales en que se hallaba el país al mediar el siglo IX, hicieron necesario el empleo de la bóveda en la cubrición de las naves, y su inmediata consecuencia fué la proscripción de la planta basilical, ó por lo menos una alteración del trazado que se separaba del seguido hasta entonces. En todos tiempos se ha procurado preservar los edificios, especialmente los religiosos, del incendio, cubriendolos de bóvedas que impidieran prender fuego á las armaduras de la techumbre, y aun suprimirlas, haciendo descansar el tejado directamente sobre la fábrica abovedada. Los romanos, grandes maestros en el arte de edificar, habían logrado defender de las llamas algunas construcciones monumentales, como las grandes salas de las termas y los templos circulares, cubriendolos de bóvedas de arista y de cúpulas hemisféricas, pero la basílica por su planta y por su construcción era imposible abovedarla por los débiles soportes de las columnas, que no podían resistir el enorme peso que sobre ellas gravitaba, ni era fácil contrarrestar su empuje con contrafuertes y arbotantes. Una basílica abovedada nos queda del tiempo de los romanos: la de Constantino; comenzada por Magencio, si bien no es más que de nombre, porque su planta y su construcción la semejan á una sala de terma, al tepidario de la de Caracalla. En ella se substituyen las columnas que separan la nave central de las laterales por grandes pilares, distanciados la anchura de aquella para levantar bóvedas de arista de planta cuadrada, y las naves bajas no tenían diafanidad, interrumpidas longitudinalmente por arcos que sostienen los grandes estribos que sufren el empuje de la nave mayor.

Un acontecimiento muy importante acaecido al mediar el siglo IX, vino á hacer indispensable la construcción de bóvedas en los templos, si habían de ser preservados del fuego que les amenazaba; calamidad que á un tiempo sufrían Asturias y Francia, por lo cual la construcción pasó en los dos países por iguales vicisitudes. Durante el reinado de Alfonso el Casto, su pequeño Estado disfrutaba de seguridad interior, defendido por la cordillera, pero no los Campos góticos y las márgenes del Duero, teatro de la lucha entre árabes y cristianos, cuyos templos eran destruidos por aquéllos en sus rápidas algaradas. Al mismo tiempo aparecen en nuestro litoral los normandos, haciendo terribles depredaciones que los historiadores contemporáneos

ráneos pasan en silencio, no queriendo transmitir á la posteridad sucesos adversos. La Francia carlovingia veíase combatida, como Asturias, por los mismos enemigos. Los árabes, que no renunciaban á su dominación en una parte de la Galia Narbonense, hacían frecuentes invasiones por el interior del país, mientras que los normandos por el Norte y Occidente, remontando los ríos navegables, destruían á su paso basílicas y monasterios. En estas rápidas campañas los bárbaros del Norte y del Mediodía no tenían tiempo para destruir los templos con la piqueta, empleando la tea, que les daba mejor resultado, pues al arder la armadura de la cubrición, los muros, desprovistos de las vigas tirantes que los sujetaban, se desplomaban sobre los calcinados fustes y se convertía el edificio en un montón de ruinas. Sabemos el procedimiento de que se valían los normandos para prender fuego á las basílicas. Cuenta Dozy refiriéndose á un historiador árabe del siglo IX, que en el califato de Abderrhamán II, apenas se había terminado la gran aljama de Sevilla desembarcaron los normandos e intentaron incendiárla arrojando dardos inflamados al techo y amontonando materias combustibles en una de sus naves. Entonces, cuando ya todo iba á arder, vino un ángel por el lado del Mirab en figura de un mancebo de peregrina hermosura y lanzó de allí á los incendiarios.

Como coincide la construcción de templos abovedados en Asturias al mismo tiempo que en Francia, podría creerse que esta manera de edificar nos vino de allá, por existir entonces relaciones de intimidad con el imperio franco, y era natural que ejerciera éste influencia sobre el pequeño reino cristiano, alcanzando esta influencia á la Arquitectura. En el estado en que hoy están los estudios arqueológicos no se puede afirmar ni negar esta suposición; sólo consignaré que las causas que originaron la cubrición de los templos con bóvedas eran iguales en uno y otro país, y más que á moda ó á capricho debemos atribuirlas á la apremiante necesidad de impedir su destrucción por la tea de los bárbaros. Sin embargo, hay la probabilidad de que las formas extrañas que afectan estos monumentos no son imitadas de las que entonces exhibían los edificios religiosos franceses, pues de lo contrario veríamos en nuestras iglesias el ábside semicircular, la bóveda de sección de esfera y la de arista, no empleadas en la arquitectura asturiana. Algunos arqueólogos ven en el domo de Aix-la-Chapelle, erigido en aquellos días por Carlo Magno, el origen de estas construcciones abo-

vedadas, lo que no es cierto, pues la célebre rotonda es un monumento que no tiene semejanza con los del tiempo de los Reyes de la primera raza y con los visigodos, ni ha sido imitado después. Carlo Magno reprodujo en el domo de Aquisgram la octógona iglesia de San Vital, latina por su planta y cubrición, bizantina por su ornamentación; y así como aquel gran monarca fué impotente para resucitar el imperio de Constantino, también lo fué para aclimatar en Francia la arquitectura de Justiniano, no la de Bizancio, sino la de Rávena, y su domo no fué reproducido más que una sola vez en la Alsacia, sin que aparezca su influencia en los monumentos erigidos posteriormente en Francia. Los historiadores contemporáneos nos transmiten la admiración que producían estas construcciones tan diferentes de las de la época del Rey Casto. Sebastián de Salamanca, que vivió en tiempo de Ramiro I, y que probablemente asistió á la consagración de ambas iglesias, dice que si se quisiera hacer otras iguales no se encontraría en toda España un arquitecto que las imitara (1). El Albeldense la cita con encanto (2), y el Silense, aunque de tiempos posteriores, que vería acaso los albores del arte románico en Castilla, alaba sus peregrinas formas (3). También estos cronistas dedican frases encomiásticas á las basílicas ovetenses del anterior reinado para alabar su belleza, su pulcritud; pero en las de Naranco ensalzan su construcción en las que no entra la madera, *ex silice et calce* sólo fabricadas. Los textos de estos historiadores dicen bien claro que los visigodos, lo mismo los del interior de España que los venidos á Asturias, cubrían sus templos de madera hasta mediar la novena centuria, en que por las causas expresadas viéreronse obligados á emplear la bóveda. Los cronistas frances, al par que los nuestros, hacían referencia á esta clase de templos como el de Germiny-des-Pres y la capilla palatina de Cassencuil, erigida por

(1) *Interea supradictus Rex Eclesiam condidit in memoriam Ste Mariae in latere montis Naurantii distante ab Oveto duorum millia passum mire pulchritudinis, perfectique decoris et ut alia decoris ejus tacceam cum pluribus centris ferniceis sit concamerata, sola calce et lapide, constructa cui si aliquis aedificium consimiliare voluerit in Hispania non inveniet.*

(2) *In loco Ligno dictum. Ecclesiam et Palatia arte fornicia mire construxit.*

(3) Dice de San Miguel de Lino: *Siquidem ad titulum Archangeli Michaelis in latere Naurancii montis motus a Deo pulchram Ecclesiam fabricavit quod quicunque eam vident testantur secundam ei pulchritudine nunquam vidise. Quae Michaeli victorioso archangelo bene convenit quo divino motu Ranimiro Principi ubique de inimicis triumphum dedit.*



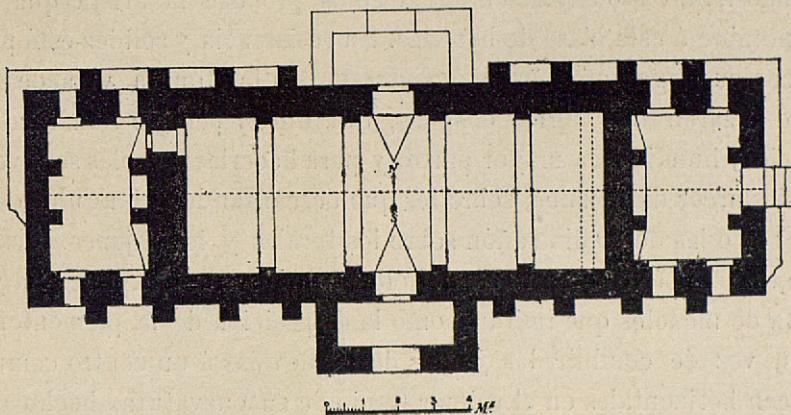
Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

OVIEDO

Cripta de Santa María de Naranco

Carlo Magno, á las que bautizan con la pomposa frase de *mir*, admirable, á pesar de sus pequeñas proporciones y su construcción pobre y descuidada (1).

El atraso en que estaba entonces la arquitectura hacia difícil, sino imposible, el empleo de la bóveda en la cubrición de las naves, especialmente de la central, cuyas presiones había que contrarrestar á gran altura, por lo cual fué proscrita la tradicional planta de basilica, como he dicho. El anónimo arquitecto de Santa María trazó una cámara única muy alargada, y para adaptarla á las exigencias del culto separó á los extremos por arquerías dos pequeños compartimientos, dedicado el septentrional á ábside y el opuesto á coro. Lo abrupto de la ladera en que está fundado hizo indispensable elevarla sobre un sótano como la



Planta de la cripta de Santa María de Naranco.

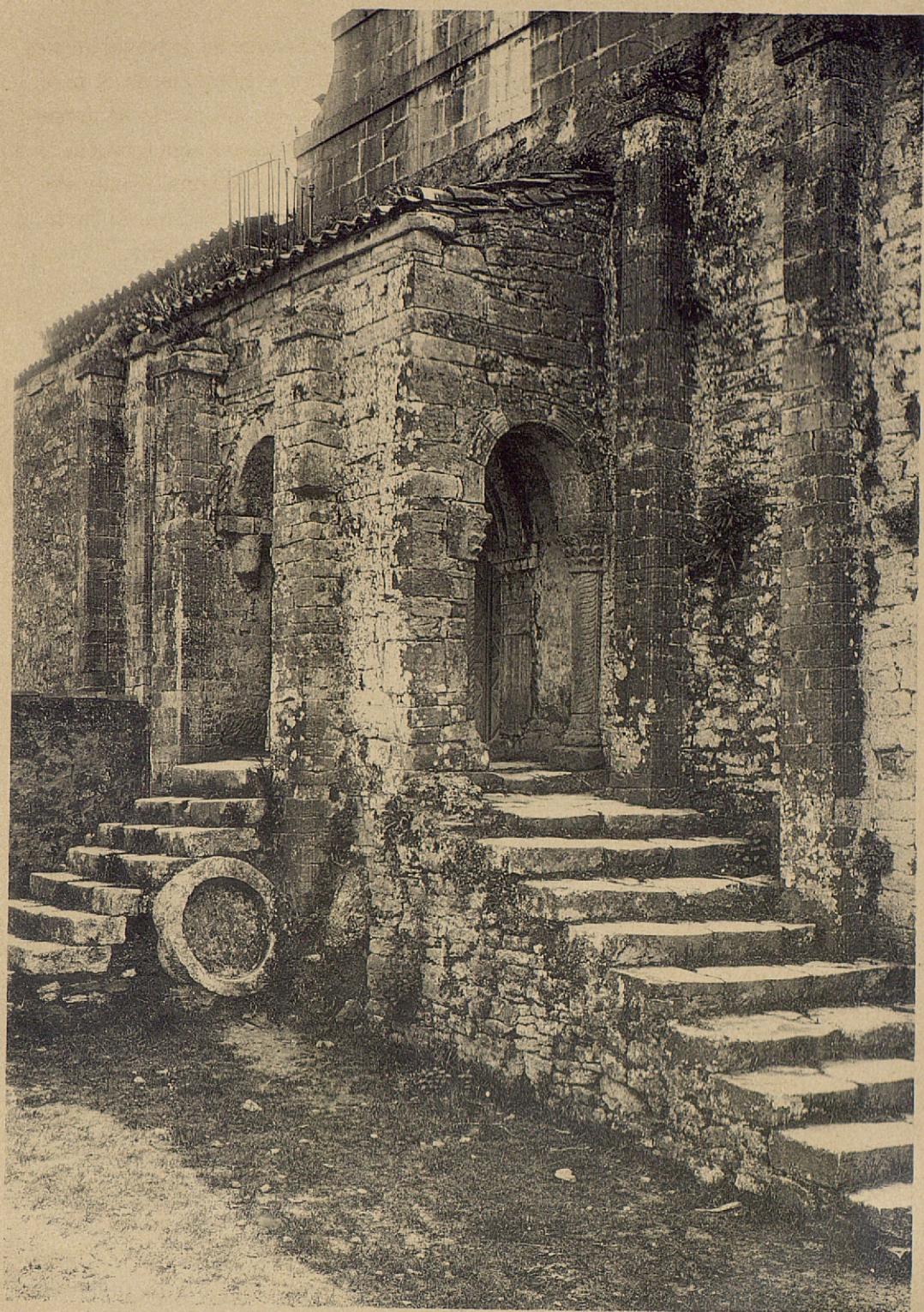
Cámara Santa, sistema constructivo poco conocido en Asturias, en cuyas iglesias no existen criptas ni confesiones. Esta parte inferior del templo no ha sido enlucida interiormente, pudiendo verse los materiales de que está formada y su curiosa estructura. Reprodúcese aquí la disposición de la planta superior con los retretes cerrados por macizos muros, teniendo el que está bajo el coro, el ingreso por la fachada principal, hoy oculta por la vivienda del párroco. La bóveda de los tres compartimentos es de medio cañón, que descansa sobre un podio ó basamento de medio metro de alto; pero la de la cámara central, de ma-

(1) En Francia apenas se conservan monumentos erigidos bajo los Reyes de la primera y segunda raza, pero en cambio los historiadores de aquel tiempo los citan y describen con frecuencia, á la inversa de los visigodos que no los nombran jamás.

yor longitud, está reforzada por cuatro arcos fajones de dovelaje de sillarejo, perfectamente aparejado, que sustentan valientemente el peso de la fábrica que sobre ellos gravita. Entre los dos del medio se abren en ambos muros laterales los dos vanos que dan paso á esta estancia; y para darles la conveniente altura, se hicieron grandes lunetos que elevan sus claves á dos tercios de la curvatura de la bóveda, que si tuvieran más elevación cruzarían sus líneas en el centro del tramo.

La intersección de dos cañones en ángulo recto es fácil de ejecutar cuando la planta afecta un cuadrado y la fábrica es de ladrillo ó otro material ligero, pero no deja de ofrecer dificultades al querer adaptarles á una área oblonga, y más si la construcción es de sillarejo como la de esta cripta, con las hiladas exteriores de superficies de sección de esfera, cuyo enlace en los ángulos produce la arista que ha dado nombre á esta clase de bóvedas. Su resistencia y solidez está probada con su larga duración, que contrasta con la efímera vida de las que se alzaron tres siglos después, durante el período románico de transición, hundidas la mayor parte, y para hacerlas estables se inventaron los arcos diagonales, sobre los que descansan los triángulos esféricos, como las de medio cañón sobre los torales y los fajones. Obsérvense en esta bóveda algunos defectos debidos á la inexperiencia y á la falta de modelos que imitar, como la disposición de la plementería, que en vez de confluir las juntas de las dovelas á un centro común, aparecen horizontales en el primer tercio de su curvatura, hecho que se ha verificado siempre en los primeros ensayos de construcciones abovedadas y cupuliformes, como en el célebre tesoro de Atreus de Micenas en Grecia.

La subida á la iglesia se hace por una triple escalinata que conduce al pórtico, bajo el cual se cobija el ingreso, restaurado en el siglo XIV ó XV, según dice la ojiva que le cubre, perteneciente al estilo románico de transición que duró en Asturias hasta los albores del Renacimiento. Grata impresión produce la contemplación de este monumento, al penetrar en su interior, vestidos los muros de espléndida decoración diferente de la que exhiben las construcciones arquitectónicas erigidas por los Reyes que precedieron á Ramiro. Para dar á la planta proporciones armónicas se tomó el cuadrado por base de medición, que aumenta y disminuye multiplicando por tres ó reduciendo por terceras partes. Obedeciendo á este principio geométrico se dió á la nave tres

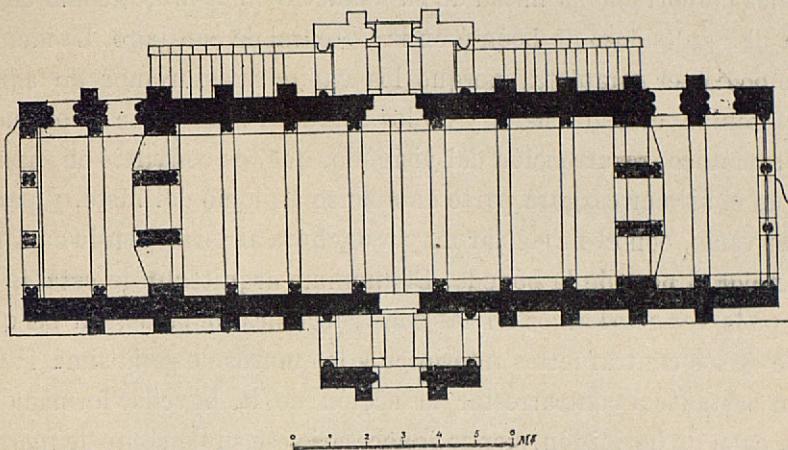


Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

OVIEDO

Pórtico de Santa María de Naranco

veces su anchura; á los camarines, en la proyección del eje de la planta, un tercio menos, y al pórtico y al mirador del lado opuesto se les asignó una longitud triple que de latitud. Las proporciones de esta nave no están en relación con las de las basílicas anteriores, que tenían el doble ó poco más de su anchura; pero el arquitecto, preocupado con el difícil problema de elevar una bóveda de medio cañón, cuya clave había de subir hasta los piñones de las fachadas, para aminorar la gravitación de la plementería, aumentada con la masa de la fábrica interpuesta entre el trasdós de la bóveda y la vertiente de la aguada y tejado; y no conceptuando suficientes las resistencias opuestas á las presiones laterales, disminuyó la anchura de la crujía, que parece más bien un pasillo que una nave, con lo cual se aminoró el peso que actúa



Planta de la iglesia de Santa María de Naranco.

sobre los muros y los contrafuertes. Para mayor seguridad adosó á uno y otro lado, cual gigantescos arbotantes, el vestíbulo y el mirador, situados en el centro, donde es mayor el empuje. Tales y tan grandes precauciones se tomaron para impedir el desplome de una bóveda de cuatro metros de diámetro.

Las arquerías resaltadas de los paramentos interiores tienen una misión más constructiva que estética: la de sufrir pasivamente la acción de la cubrición abovedada, mientras que los muros, machones y cuerpos resaltados anulan su esfuerzo hacia afuera. Descansan los arcos sobre resistentes pilastras, formada cada una de un haz de cuatro columnas, que se compenetran un tercio del diámetro, atizonando

otro tanto en la pared. Campean en las enjutas, haciendo el oficio de ménsulas, colgantes medallones, que reciben la imposta general resaltada encima de aquéllos para sustentar los arcos fajones ó torales que en número de siete en la nave y uno en cada camarín refuerzan la bóveda de cañón seguido, que, como los de la cripta, son de sillarejo aparejado, oculto por espesa capa de cal, que impide ver su estructura. Es un sistema de abovedamiento muy semejante al empleado tres siglos después en las basilicas francesas construidas después del milenario, por lo que bien se puede llamar prerománico. Este principio, aquí sólo iniciado, vese desarrollado casi totalmente, al finar la centuria, en el pórtico de la diminuta Basílica de San Salvador de Valdedios, en donde los arcos torales descansan sobre los capiteles de las columnas empotradas la mitad de su diámetro en el muro, como en la iglesia de San Isidoro de León ó en la Catedral de Santiago. La identidad no podía ser completa, porque los capiteles asturianos de aquel tiempo tenían escaso vuelo, y no los coronaba el saliente y biselado abaco románico, resurrección del visigodo, que los convirtió en zapata para que el salmer cargara parte en macizo á plomo del fuste, y parte sobre el vacío, con el fin de dar mayor anchura al toral, con lo cual resistía mejor el peso de la bóveda. El anónimo arquitecto de esta iglesia no pudo ver estos arcos en las construcciones romanas, en las que la mole de los contrafuertes interiores y los muros de solidísima fábrica eran bastante á contrarrestar la acción de la bóveda, formada de gruesa capa de hormigón, siendo innecesario ese suplemento de fuerza. Los romanos exornaban los paramentos interiores de los pórticos y galerías de los edificios destinados á espectáculos públicos, como el anfiteatro de Nimes, de pilastres resaltadas, continuadas en la curvatura de la bóveda, con fajas de igual anchura y relieve, pero no eran organismos independientes con el dovelaje separado de la plementería, sino meros elementos decorativos.

A lo bien equilibradas que están las encontradas fuerzas que actúan en la construcción de este monumento, contribuye el material de que están formadas las bóvedas, ligerísimo, de poco grueso, resistente á la acción de la humedad, á la que está expuesta con las filtraciones de las aguas. No se empleó el ladrillo poroso como en Santa Sofía, ni los pequeños tubos de barro enchufados y encamados en dos lechos unidos por duro cemento, como en el bizantino baptisterio de Neón de Ráve-



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Interior de Santa María de Naranco

na, sino la toba muy liviana, también usada por romanos y visigodos, tallada en sillarejo de unos diez centímetros de grueso; procedimiento análogo al empleado posteriormente en los períodos románico y ojival, cuyo ejemplo nos ofrecen los triángulos esféricos de las bóvedas de la Catedral de León (1).

La revolución en el arte de construir entonces verificada con la proscripción de la madera en las cubriciones, sustituida por la piedra y el ladrillo, alcanzó también á la ornamentación, en la que se ven olvidadas las tradiciones clásicas, apareciendo elementos extraños hasta entonces desconocidos, que dan un carácter especial á los monumentos de esta arquitectura, bautizada por Jovellanos con el nombre de asturiana, porque no veía en ella el más leve recuerdo de la de la antigua Roma. En el período anterior sólo se encuentran las arquerías ciegas en los ábsides, especialmente en el central, pero substituída la basílica por la cella cubrieron los muros laterales, simulando acaso las que en las iglesias latinas separaban la nave mayor de las pequeñas. Esta bella decoración, que en los buenos tiempos de la arquitectura clásica se aplicaba generalmente á los muros que no tenían vanos, se fué extendiendo á medida que el Arte decaía, como puede observarse en el palacio de Diocleciano en Spalatro, siendo una prueba de que los visigodos la aceptaron, el verla empleada en los templos asturianos, construidos en el primer tercio del siglo IX. Las de este monumento ofrecen la particularidad de que los soportes necesitan ser muy fuertes para sufrir el peso de la bóveda, y no fiando esta misión á una delgada columna, se hizo un robusto pilar, que simula un grupo de cuatro fustes decorados, no de estrías espirales, usadas en los días de la decadencia del clásico, sino de retorcidos cables, elemento ornamental del arte visigodo, más prodigado aquí que en las demás iglesias de Asturias de la época de la monarquía. Todas las molduras, finas ó gruesas, ofrecen la forma funicular, lo mismo los toros de las basas que las aristas y cimacios de los capiteles. Son éstos de caprichosa traza, semejantes á pirámides trincadas, puestas á la inversa, ofreciendo cada uno tres triángulos ligeramente esféricos, en los que campean toscas figuras en reposadas actitudes. Como sus perfiles eran diferentes de los que tienen

(1) Dice San Isidoro en sus *Orígenes*, libro XIX, capítulo X: *Sfungia lapis creatus ex aqua levis ne fistulosus et cameris aptus. Se ve la estructura de la plomería de la bóveda en el hueco abierto en el pórtico para subir á la espadaña.*

los capiteles, de mayor vuelo en los ángulos bajo el collarino, se salió del paso cortando en chaflán la parte saliente, lo que no hace buen efecto.

Los arcos, como todos los de aquella época, tienen mucho peralte, y en vez de talones ó cabetos, orilla su curvatura una faja estrecha, casi plana, con estriás poco profundas, semejantes á las que decoran los contrafuertes. Las pilastras que los sostienen, en número de seis, á cada lado, no están á igual distancia unas de otras, más separadas las del centro, y estrechando su separación á medida que se aproximan á las arquerías del ábside y del coro. Esta falta de simetría se debió á la necesidad de elevar los arcos del medio casi hasta la imposta, para que los ingresos al templo y al mirador, que bajo ellos se cobijan, alcanzaran la conveniente altura para pasar holgadamente las personas, y á los últimos se les dió las mismas dimensiones que á los del santuario y del coro. Como los arcos tienen sus arranques al mismo nivel, y los radios van disminuyendo, resulta que las claves descienden de altura, ofreciendo el aspecto de los ábsides de las basílicas, vistos desde la nave ó crucero escalonados sus torales, disposición parecida á los puentes de la Edad Media. Contrastá la fastuosa exornación de los muros con la desnudez de la bóveda, con la imposta sin molduras, tallada en bisel, y los arcos fajones con la arista viva, como los de la cripta, pero estaría probablemente decorada de pintura, como la de San Miguel de Lino.

Distingúense los templos del período anterior por la parquedad de la exornación, empleándose solamente la geométrica ó la vegetal de tallos serpeantes y folias entre funículos, mas en estas iglesias predomina la iconística, que se exhibe en las jambas del ingreso, en los capiteles y en las fajas colgantes que sustentan los clípeos, donde aparecen guerreros á caballo que se acometen, cobijados bajo arquerías; figuras vestidas de tosco sayal, con las piernas desnudas, que llevan sobre su cabeza pesos voluminosos sostenidos con las manos; y en el centro de los medallones, orillados de ricas franjas circulares, se destacan animales quiméricos de procedencia oriental. Mucho se ha fantaseado al querer descifrar estos enigmáticos asuntos. Quién ve en los ecuestres combates los que los astures sostenían con los normandos, aparecidos entonces en el litoral, y en las figuras, los esclavos hechos en la guerra, forzados á transportar sobre sus hombros el botín cogido á aquellos terribles piratas por los heroicos soldados de Ramiro. Los mu-

ros de la cella son macizos y robustos, casi sin perforaciones para resistir mejor la gravitación de la bóveda; no así los camarines, abiertos sus cuatro frentes á la luz y al aire, como los tabernáculos, que recuerdan por los haces de sus columnas y por sus arquerías los últimos cuerpos de las torres románicas francesas y los templete ojivales. El bellísimo dibujo, que Parcerisa publicó en el libro *Recuerdos y bellezas de España*, del imafronte, haciendo desaparecer con la imaginación la casa rectoral que la oculta con su masa, nos da una idea perfecta de cómo estaba en su primitivo estado, viéndose aquel bosque de espirales fustes y los entrecruzados arcos, que dan á este monumento un carácter completamente original, diferente de los hasta entonces erigidos en Asturias.

A la admiración que excitó esta iglesia en aquel tiempo, de la que Sebastián de Salamanca se hace eco, debióse la construcción de otras de parecida traza, como Santa Cristina de Lena, interesante monumento, que hundida su bóveda y amenazando inminente ruina, ha sido restaurada en nuestros días por el inteligente arquitecto Sr. Lázaro, que la ha dejado tal cual estaba en el siglo IX. La semejanza entre ambos templos es tal que hace creer que son obra del mismo maestro. Como la de Naranco tiene una sola nave, algo más ancha, tomando el cuadrado por canón de proporciones, y se la dió de longitud dos veces su anchura, dividiéndola en cinco partes, de las cuales dos corresponden al coro y al santuario. De los muros laterales resaltan arcos de excesivo peralte, sostenidos por elevados fustes desnudos de cables espirales, que reciben los capiteles, exactamente iguales á los de Santa María; y en las enjutas campean idénticos medallones colgados de la imposta, decorados de relevadas esculturas. La bóveda de medio cañón es también de plementería de toba, y está reforzada por cuatro arcos fajones de sillarejo situados á plomo de las columnas. Para prevenir el desviamiento de los muros laterales, se les adosó dos pequeñas capillas que hacen el mismo oficio que el pórtico y el mirador de la otra iglesia, pero no se elevan á la altura de la cornisa del edificio, lo que les hubiera dado mayor solidez, sino á los dos tercios, 1 metro 90 centímetros más bajo que el arranque de la bóveda, quedando ésta sin bastante contrarresto, á lo que probablemente debió su ruina, evitada acaso con la construcción de contrafuertes sobre las paredes de los camarines, acumulando resistencia donde la presión es más fuerte.

Destácanse de la fachada y del testero el vestíbulo y el ábside, alzándose sobre ellos el cuerpo de la iglesia, cuya disposición escalonada más recuerda á San Miguel que á Santa María, en que nave, coro y santuario tienen su cubrición abovedada al mismo nivel. Ofrece esta iglesia la particularidad de que la capilla mayor está muy elevada sobre el suelo de la nave, haciéndose la subida por dos escaleras adosadas á los muros laterales. Parecía natural que bajo el pavimento hubiera una confesión ó una cripta como en la basílica visigoda de Cabeza de Griego, destinada á enterramiento de cuerpos santos, pero en las iglesias asturianas no había necesidad de estos antros porque los cristianos del interior de España trajeron solamente reliquias, que guardaban en pequeños huecos situados en los macizos de los altares ó en las pilastras que sostenían las sagradas mesas; y las que vemos en la Cámara Santa y en la vecina iglesia de Santa María, ya he dicho que la primera se construyó para preservar el tesoro religioso de la humedad, y la segunda para hacer un emplazamiento artificial en la pendiente de la abrupta ladera en que está fundada.

#### SAN MIGUEL DE LINO

No se dedicaban solamente templos al arcángel San Miguel en los cementerios, sino también en las alturas, *in excelsis*, para conmemorar su aparición en el monte Gargano, en la Pulla, provincia italiana, y á esto se debió la construcción del de Lino, situado en una montaña. La fecha de su erección no es conocida por haber desaparecido la inscripción votiva y el ara del altar, pero sería levantada al mismo tiempo que Santa María, poco antes del fallecimiento del Rey Ramiro. Como á ésta, dedican alabanzas los historiadores contemporáneos, mostrando su admiración al verla construida de materiales incombustibles (1). La iglesia, como su hermana, está situada en la pendiente de la montaña, mas no se salvó la diferencia de nivel elevándola sobre una cripta sino haciendo un rellano artificial rodeado de muros de contención. Mantúvose este monumento en buen estado de conservación hasta finar

(1) Ex alia parte ipsius montis Linio cum Palatiis, Balneis, et Ecclesia Sti. Michaelis.—Donación del Magno de 905.—In latere montis Naurancii villam qui dicitur Linio et aliam qui dicitur Suego et alliam villam de Castro et ecclesiam Sancti Michaelis et Santaæ Mariae subtus Naurantium.—Donación de Ordoño I de 857.



*Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

OVIEDO  
San Miguel de Lino

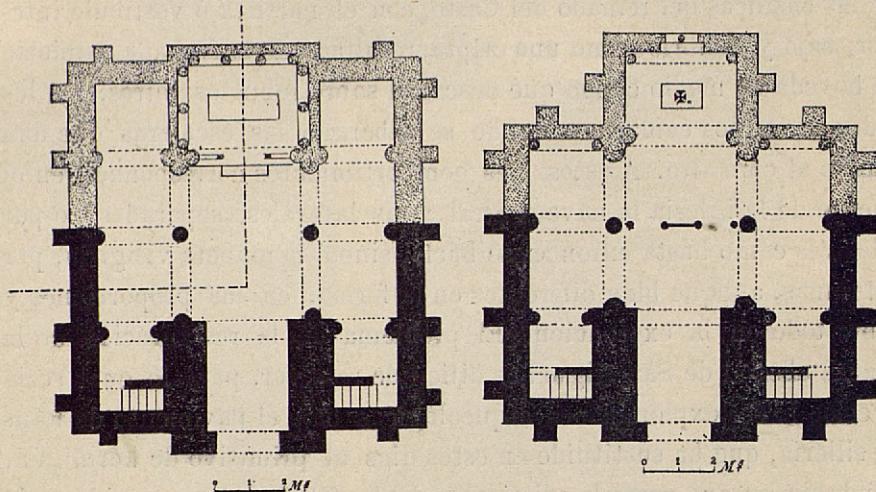
el siglo XVI ó principios del siguiente, en que se destruyó la mitad posterior, alzándose en su lugar la actual capilla mayor, de pobre y tosca construcción, que si no supiéramos á qué época pertenecía la juzgaríamos de la segunda mitad de la Edad Media al ver los canecillos que coronan los rectangulares muros, traídos de una iglesia románica próxima, restaurada en el período del Renacimiento.

La traza de la parte que queda de este templo es algo parecida á la de las basílicas del reinado del Casto, con el narthex ó vestibulo interior, bajo y sombrío como una cripta, resaltado de la fachada, cubierto de bóveda de medio cañón que descansa sobre robustos muros, y á los lados se ven los camarines donde se albergan las escaleras que dan acceso al coro alto. A estos tres compartimientos corresponden en el cuerpo de la iglesia la nave central y las laterales, separadas no por pilastres como hasta entonces se hacia, sino á la manera visigoda, por columnas, aunque bien diferentes en la forma, en las proporciones y sobre todo en la exornación. El problema de la restauración de la planta absidal de San Miguel es difícil de resolver, para lo cual sería preciso hacer exploraciones arqueológicas bajo el pavimento de losas de sillería, que ha sustituido en estos días al primitivo de hormigón, donde tienen que verse los cimientos de la fábrica desaparecida, y lo mismo en el exterior, aunque el terreno ha sido removido por esta parte por los buscadores de tesoros. Mucho se ha fantaseado sobre la disposición del ábside, creyendo algunos arqueólogos del siglo pasado que era de planta semicircular, lo que no es probable, pues no aparece en Asturias esta forma de testero hasta el advenimiento del Arte románico en la undécima centuria. El Sr. Lampérez (1) hace terminar estas naves en otros tantos ábsides de planta rectangular, dando al central por el exterior igual resalte que al narthex para que guardaran perfecta simetría el imafronte y el testero, como sucede en la inmediata iglesia de Santa María. No parece desacertada esta disposición que tradicionalmente se emplea en las Basílicas asturianas, que persiste en las iglesias monásticas del período románico. Ofrecense, sin embargo, serias dificultades para la aceptación de esta proyectada restauración, que el mismo autor de ella es el primero en reconocer.

Las escasas noticias que tenemos de este templo anteriores á su

(1) *Historia de la Arqueología cristiana española en la Edad Media*. Tomo I, figura 293.

destrucción las debemos á Ambrosio de Morales, que en su Viaje Santo y en la Crónica general hace una ligera y concisa descripción reproducida por el P. Carballo y otros historiadores del Renacimiento (1). Fíjase primero en la parte exterior del templo llamándole la atención los diversos cuerpos de diferente altura que se levantan en tan poco espacio, citando la *torre*, que así llama al coro alto que se eleva sobre el vestíbulo porque en el piñón del muro del imafronte ó en el del in-



Planta restaurada de San Miguel de Lino.  
(Plano de Lampérez.)

Planta restaurada de San Miguel de Lino.  
(Plano del autor.)

greso á la nave estaba la espadaña donde se albergaban las campanas como en Santa María ó en Santullano (2). Viene después el *cimborrio*,

(1) Dice en el Viaje Santo: ...con no tener ésta más que cuarenta pies de largo, y veinte de ancho, tiene toda la gracia que en una iglesia metropolitana se puede poner. Mirado por defuera se viene á los ojos con mucho contento su buena proporción, y vista de dentro alegra la buena correspondencia, crucero, cimborrio, *capilla mayor*, tribuna, escaleras para subir á ellas, *campanario*, y todo lo demás tiene cierta diversidad en tamaño y en forma, y ensalzándose lo uno y bajando lo otro, ensancharse aquello y retraerse esotro que se goza enteramente las partes del edificio dándose lugar á las unas y á las otras, para que se parezcan lo que son y qué lindas son. Toda la labor es lisa, y sólo hay de riqueza doce mármoles, algunos de buen jaspe y pórfito con que se forma el crucero, altar mayor y sus partes, que todos son de fábrica gótica aunque tiene mucho del romano. En la Crónica añade: Porque este templo tiene mucho de la forma de *Capilla mayor* de la Cámara Santa (un sólo ábside) y el de Nuestra Señora (del Rey Casto) tiene mucho de la arquitectura de San Julián.

(2) Bances, el cronista de Pravia, llama también *torre* al coro alto de la basílica de Santianes, donde estaba la espadaña en igual situación que la de Santa María de Naranco.

cuyo nombre ha hecho creer á más de un arqueólogo que el edificio estaba coronado de una cúpula bizantina. La nave central aparecía cubierta de bóveda de medio cañón, y para contrarrestar su empuje se alzaron, á modo de contrafuertes, como en Santa María el vestíbulo y el mirador, elevados cuerpos independientes, perpendiculares al eje del edificio, situados sobre el primer tramo de las naves laterales, próximo á la tribuna, en cuyos muros se abren las hermosas ventanas decoradas de perforadas losas de piedra.

Si la nave mayor tuviera la misma altura desde el coro hasta el ábside, era indispensable que sobre los otros tramos de las pequeñas hubiera otros dos cuerpos iguales á los anteriores, pues de lo contrario la sección de la bóveda alta quedaría sin contrarresto, expuesta á un desviamiento. ¿Sería esta la causa de su ruina? Mas bien me inclino á creer que este compartimiento tenía mayor altura en la parte confinante con la tribuna, llamada por Morales *cimborio*, que recordaba las torres de las iglesias francesas contemporáneas y las asturianas anteriores al reinado de Ramiro I, elevadas en la intersección de las naves central y laterales; y más baja en el segundo tramo, que el citado cronista denomina *crucero*, sin duda por su proximidad al santuario. El ejemplo de una basílica con un solo ábside, como San Tirso, parece que se ha reproducido aquí, pues no se refiere más que á la *capillita* mayor, sin nombrar las colaterales, señal de que no existían, lo que no es de extrañar, porque las otras dos iglesias trazadas por el mismo arquitecto tenían un altar único, y eran ciertamente innecesarios los de los lados si habían de estar vacíos. Compara Morales la forma de los testeros de algunas iglesias ovetenses, y dice que el de ésta se parece al de la Cámara Santa, que tiene un solo ábside, mientras que la de Nuestra Señora del Rey Casto era semejante á la de Santullano, con las tres capillas, como así es en efecto. También el canónigo Tirso de Avilés, que logró ver este templo antes de su ruina, cita solamente la capilla mayor, guardando silencio acerca de las laterales, lo mismo que el cronista cordobés (1).

La puerta del templo está en la fachada principal, y la forma un

(1) El ingreso á la *Capilla mayor* de San Miguel de Lino estaba adornado de seis pilastras de mármol de jaspe por labrar, blancos y colorados, con otros de mármol. La piedra de *Caesar domitat Lancia* de que habla Ambrosio de Morales, está en medio del suelo de la tribuna.

gran arco de medio punto de robusto dovelaje, orillado de una abultada imposta que le da el aspecto de una portada románica. Las jambas que los sostienen ofrecen en la cara interior unos relieves que llaman vivamente la atención por la agrupación de las figuras y por la tosca ejecución, que marca el grado de decadencia á que había llegado la escultura en el siglo IX. Su composición está tomada de un diptico consular romano, exactamente copiado, dividido en tres zonas, viéndose en la superior el *imperator* sentado en el *pulvinar*, con el símbolo de su autoridad en una mano, y en la otra la *mappa*, dando la señal para comenzar el espectáculo circense; y á uno y otro lado aparecen dos personajes que deben ser pretores. En la zona del medio se ve un león que acomete á un juglar, apoyado en una maza, con la cabeza abajo y los pies arriba, y en la inferior se reproduce la misma escena que en la superior. Orilla la jamba y separa los tres compartimientos una ancha faja decorada de hojas de laurel imbricadas entre funículos con recuadros en las intersecciones, exornada de flores cuatrilóflias, ornatos prodigados en estos ebúrneos dipticos. El Sr. Amador de los Ríos, en la monografía de este templo, dice que el asunto representa el martirio de un santo, viendo en la figura central un Cónsul ó un Augusto entre dos guardias pretorianos; en el juglar el verdugo que lo ejecuta, y en el león uno de los instrumentos de la残酷 gentilica con los cristianos. Este diptico recuerda por su composición una copia que existe en el Museo de Reproducciones de Madrid, de otro del siglo III, que representa tres figuras sentadas en idéntica postura, que se supone ser de Felipe el Arabe y dos altos personajes de la corte. Se cree que están en el acto de presidir los juegos seculares del año 248 para celebrar el milenario de la fundación de Roma (1). Sin duda el Rey Ramiro poseía entre las ricas preseas de su tesoro este diptico consular, y suponiendo que el asunto era religioso, el martirio de un santo, quiso que fuera reproducido en la portada de la iglesia. Sólo así se comprende la presencia de este asunto profano en un templo cristiano.

En la nave central, al pie de las grandes columnas que la separan de las laterales, aparecen dos pedestales de escasa altura, y en su cara superior se encuentran unos huecos circulares cuyo objeto no podía ser otro que para albergar fustes, coincidiendo su diámetro con el de los que se hallaron en las ruinas, hoy custodiadas en el Museo Provincial,

(1) Existe este diptico en el Museo Mayer de Liverpool.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

OVIEDO

Interior de San Miguel de Lino

lo que hace suponer que la nave y el crucero estaban divididos por un *cancellum*, ó más bien por una arquería de tres vanos sobre columnas, que con los adornos sobrepuertos de láminas de piedra perforadas, abiertas en las enjutas, y la cornisa que la coronaba alcanzaría la altura de los capiteles que sostienen los arcos divisorios de las naves. Es muy probable que, como su hermana la iglesia de Santa Cristina, debida al mismo arquitecto, tuviera ésta en idéntica situación y de igual forma una arquería, que recuerda el *Jubé* de los templos franceses; y para citar ejemplo más cercano, la que alzaron un siglo después los monjes cordobeses en San Miguel de Escalada, á imitación de las que se veían en las iglesias asturianas de este período. Debió pertenecer al cancello que cerraba el arco central el bello fragmento de losa custodiada en el citado museo, exornada de un relieve que representa un animal quimérico inscrito en rica franja de carácter oriental, remedio de una estofa bizantina.

Las capillas mayores de las basílicas contemporáneas solían ser bajas, y para darlas más altura por el exterior se elevaban, como he dicho, sobre sus muros, unas cámaras cual la de Santullano, cuyo tejado subía hasta la rasante del de la nave central. Es de suponer que esta extraña disposición se haya reproducido aquí, y lo confirma el ver que entre la bóveda del coro ó tribuna y la de la cubrición aparece también un espacio vacío, algo semejante al que debió existir en el testero. Si el templo, como parece, tenía un solo ábside, las naves laterales debían terminar en el muro de cerramiento, decorado de arcos ciegos, sustentados por columnas que cobijan una hornacina, semejante á la que en igual situación ostenta el testero de Santa Cristina á uno y otro lado de la capilla mayor. Mientras no se hagan excavaciones en esta parte del templo no se puede saber si el santuario estaba á nivel con el pavimento de la nave, ó elevado como el de Lena, al que se asciende por escalones; ni si el altar se alzaba dentro ó fuera de la pequeña cámara absidal.

Morales y Tirso de Avilés citan las marmóreas columnas que decoraban el crucero y la entrada del ábside, cuyo número, según dice el primero, era de doce, *algunos de buen jaspe y pórfido con que se forma el crucero, altar mayor y sus partes*. Deben estar distribuidos de este modo: cuatro en la arquería que separaba la nave mayor del crucero; dos sosteniendo el arco triunfal de la capilla mayor, en cuyo fondo,

albergados en los ángulos como en la Cámara Santa, había otros dos, guardando simetría con los de la entrada, y los cuatro restantes exornaban los muros que cerraban las naves laterales. A juzgar por el corto diámetro de los trozos de fustes que se conservan, algunas columnas eran de pequeñas dimensiones, que debieron ser alzadas sobre basamentos, como las del ábside de Santullano y las que cita Tirso de Avilés, existentes en su tiempo en la basílica de San Tirso. En efecto son, según dicen estos cronistas, de ricos mármoles, pertenecientes á monumentos romanos traídos del interior de España, y no de las ruinas de la imaginaria ciudad de Lucus, como quieren Carballo y algunos modernos historiadores, en donde no han existido construcciones artísticas. Los capiteles, con la doble fila de hojas sin picar que envuelven el tambor, sin caulicalos ni volutas, de tosca y descuidada ejecución, revelan que han sido tallados aquí, como la mayor parte de los que se ven en los edificios religiosos anteriores al reinado del primer Ramiro, que reproducen siempre el mismo tipo.

Siguiendo la costumbre observada en las iglesias de Asturias, las luces son altas y bien repartidas para alumbrar convenientemente los diversos cuerpos que forman este pequeño templo. Perforan los muros cerca del suelo estrechas saeteras por donde no puede pasar el cuerpo de un hombre, abiertas más bien para ventilar las naves que para prestarlas luz. Las fenestras llaman la atención por la variedad y complicación de los dibujos de las láminas de piedra caladas, las más bellas, sin duda, de las que exhiben las basílicas de aquel tiempo. Están divididas en dos zonas: la inferior se compone de una arquería de dos ó tres vanos, haciendo de parteluces, columnitas de retorcido cable, consus basas áticas y los capiteles de estilo asturiano, y la superior la forman círculos intersecantes afectando estrellas y otras figuras geométricas de líneas curvas trazadas á compás. Descuellan por su mayor tamaño y por lo intrincado de los entrelazos las de los tramos laterales; y es de sentir que no exista la del ábside, porque en la faja rectangular que orillaba la arquería estaría probablemente consignado el nombre del santo titular, como en Santianes de Pravia, ó una larga leyenda con la Era de la consagración, como en San Martín de Salas. El elemento decorativo dominante en este monumento es el cable, que como en Santa María cubre las líneas arquitectónicas, substituyendo á las molduras de origen clásico en las impostas que separan las bóve-

das de los muros, en las que orillan los arcos y en las esculpidas jambas del ingreso. Pero las que llaman vivamente la atención son las basas de las grandes columnas divisorias de las naves, y aún más los capiteles de forma tan extraña como los iconísticos de las otras dos iglesias hermanas, cuya obscura procedencia intentaré explicar más adelante sin muchas probabilidades de acierto. Ya hemos visto que las basilicas ovetenses tenían los aleros de los tejados de madera, sostenidos por zapatas de piedra que aún se conservan en las que nos quedan de aquel tiempo; mas al eliminar de las construcciones abovedadas de Naranco todo material combustible, se hicieron las cornisas de delgadas losas de sillería de corte rectangular, sin molduras, canecillos y otros ornatos, y de tan escaso vuelo, que apenas protegen los muros de las lluvias, en este país muy frecuentes.

Alguien ve en el cuerpo central de este monumento reminiscencias lejanas del arte bizantino, que en tiempo de Carlo Magno se manifiesta en algunas construcciones francesas. Al mediar el siglo VI (554), los orientales, bajo el imperio de Justiniano, se apoderaron de gran parte de las costas españolas del Mediterráneo, en donde crearon importantes colonias durante su dominación, hasta que en el año de 625 fueron arrojados del país para siempre. Este suceso histórico ha hecho suponer á nuestros arqueólogos que aquellos conquistadores, más civilizados que los bárbaros y los hispano romanos, habrían erigido monumentos cuya original arquitectura se reflejaría en los construidos por los visigodos en la sexta y séptima centuria, alcanzando su influencia á los que después se alzaron en Asturias. Paulo Diácono y otros historiadores dicen que las relaciones mercantiles entre España y Constantinopla eran muy frecuentes y de allí venían las ricas estofas decoradas de artísticos adornos, especialmente la indumentaria religiosa, que en un documento del tiempo de la monarquía asturiana se llama *grecisca*, por su procedencia oriental. Nada de extraño tiene que estos ornatos pasaran de las orlas de las telas, de las iluminaciones de los códices y de los relieves é incrustaciones de la orfebrería, á los frisos, á las aras de los altares y á las cancelas de los ábsides. En efecto; los numerosos restos decorativos que se conservan de la época visigoda acusan la mayor parte su filiación bizantina, y lo mismo sucede en Francia y en la Italia del Norte sometida á las influencias artísticas del Exarcado de Rávena.

Pero esas influencias sólo se manifiestan en la decoración, no en la forma de los templos, que continuó siendo latina, empleándose con preferencia la tradicional planta de basílica, como puede verse en los monumentos erigidos por los visigodos establecidos en Asturias cuando la invasión musulmana, en los que no aparece jamás la cúpula ni otra bóveda que las de medio cañón. Los mismos bizantinos, aun en la época de Justiniano, cuando se levantaba Santa Sofía, aunque innovadores en el arte de construir, no podían olvidar las tradiciones clásicas, reproduciendo en la mayor parte de sus edificios religiosos la planta de los que Constantino había levantado en Roma, que tan admirablemente satisfacían las necesidades del culto cristiano. Dado el medio ambiente artístico de España eminentemente latino, si los orientales eligieron templos en sus colonias mediterráneas, serían de forma basilical, y así lo hace creer la *cella*, poco ha descubierta en Elche, de planta rectangular y ábside curvo, que por los caracteres griegos de su espléndido pavimento de mosaico revela ser de procedencia bizantina. Algunos arqueólogos creen ver en la traza de San Miguel, casi cuadrada, con un cuerpo central rodeado de otros más bajos que ascienden en escalón, un vago recuerdo de una iglesia bizantina, que en vez del domo sobre pechinas está coronada de una torre cubierta de bóveda. No hay que buscar en la arquitectura oriental formas semejantes; las tienen algunos baptisterios de Occidente desde la época de Constantino, porque como no se celebraban en ellos los oficios divinos y su objeto no era otro que para albergar los labros ó piscinas del agua lustral, no se les dió la forma basilical que tan bien se adaptaba á las imposiciones del culto, sino la circular, ochavada y hasta cruciforme, siendo el único que nos queda, aunque alterado por restauraciones, el de la Sede Egarense, cuya planta y construcción difieren bastante de la de esta iglesia.

No por eso he de decir que en San Miguel de Lino se reprodujo una de las diversas plantas que tienen los baptisterios, pero tampoco encuentro semejanza, en cuanto á la construcción se refiere, con un templo bizantino formado de naves de igual anchura que se cruzan en ángulo recto, alzándose en sus intersecciones de cuadrada planta cúpulas hemisféricas sobre pechinas que descansan directamente sobre los cuatro arcos del crucero, cual la de Santa Sofía, ó elevadas sobre un tambor, como en las iglesias erigidas del siglo IX en adelante, reproduc-

das en Occidente durante el período románico, y especialmente en el Renacimiento, en que se cubren con las galas del greco-romano, adquiriendo suprema belleza en el ingente domo de San Pedro del Vaticano. Si la disposición de la planta de San Miguel difiere de la de los templos de la época anterior, no es debida á influencias venidas de fuera ni al capricho del arquitecto, sino á la imprescindible necesidad de cubrir de bóveda á gran altura los diferentes cuerpos que se agrupan alrededor de la nave central, contrarrestándose mutuamente, problema difícil de resolver, dado el atraso en que había caído el arte de construir. El nombre de *cimborio* con que Ambrosio de Morales denomina á la parte culminante del edificio, ha dado lugar á la suposición de que estaba coronado de una cúpula, y así opinaban los arqueólogos Tubino y D. Pedro de Madrazo, deduciendo de este falso hecho la filiación bizantina de este monumento. El Sr. Lampérez, al ver el trazado de la planta que se aproxima al cuadrado no vacila en clasificarla como perteneciente al tipo dominante en Bizancio, substituída la cúpula típica por la mayor elevación de la bóveda central.

Una sola iglesia conocida, algo semejante á la de San Miguel de Lino, existe en Francia: la de St. Germigny-des-Pres, erigida en 806 por el Obispo de Orleans Teodulfo, según dice la inscripción grabada en los muros de este célebre monumento. Su planta afecta un cuadrado perfecto, dividido en nueve compartimientos, formado el del centro por cuatro pilares rectangulares, que sostienen la linterna, alta como una torre, alrededor de la cual se agrupan escalonados los ocho cuerpos más bajos y los tres ábsides con que terminan la nave central y los brazos del crucero, que trazan una cruz griega. La bóveda que la cubre es posterior á la construcción del edificio, y antes la coronaba un campanil de madera, la *tristega*, generalmente empleada en las iglesias francesas anteriores á Carlo Magno. La forma ultrasemicircular de la planta de los ábsides, reproducida también en los arcos divisorios de las naves y en todos los vanos, era desconocida en Francia y lo mismo en Italia, por lo cual los arqueólogos franceses han ido á buscar su procedencia al Oriente. No tenían necesidad de ir tan lejos, pues en España encontrarían monumentos de los siglos VI y VII, como las basílicas de Cabeza de Griego y San Juan de Baños, en las que se emplea sistemáticamente esta clase de arcos; y como sabemos positivamente por los historiadores franceses que en aquel país, durante el pe-

riodo merovingio, se hacian muchas construcciones á la manera gótica (*gothica manu*), nada de extraño tiene que entre los elementos arquitectónicos aportados por los visigodos se contara el arco de herradura, y de ahí su presencia en este minúsculo templo, levantado por un Obispo español. Como los arqueólogos españoles ven influencias bizantinas en San Miguel de Lino, los franceses encuénttranlas también en St. Germigny. Respeto profundamente su autorizada opinión, pero no puedo adherirme á ella porque ni en uno ni en otro monumento aparece la cúpula sobre pechinas que caracteriza aquella peregrina arquitectura, introducida más tarde en Occidente, coronando los cruceros de nuestras catedrales, de elevados domos, como el de la vieja Sede salmantina.

FORTUNATO DE SELGAS.

# ESCALA ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

## II

### Obras que precedieron á las de los dos Leoni.

Madrid, su provincia y los próximos sitios reales forman una sola é indivisible región artística y en ella puede estudiarse, como no se puede estudiar en parte alguna, la influencia decisiva que ejercieron príncipes, magnates y la Real Academia de San Fernando para salvar la escultura española en los momentos de crisis.

León y Pompeyo Leoni dejaron aquí sus mejores obras que están hoy distribuidas entre el Museo del Prado, el presbiterio de El Escorial y algún templo más. La estatuaria en metal fundido tiene, por lo tanto, en la comarca lucidísima representación y puede ser comparada ya á preciosas efigies de mármol de los mismos autores, ya á estatuitas de plata ó bronce de otros artistas.

Hubo luego momentos de verdadera parálisis en la producción; llegaban sólo á nuestra capital muestras sueltas de la gran labor que se hacía en distintas ciudades. Algo de Gregorio Hernández ó Fernández, y casi todas las producciones de Monegro; varias imágenes de Pedro de Mena, lo mismo que de Pereyra y de otros de su igual altura, fué lo que se reunió, y por ellas quedaron representadas todas las creaciones del siglo XVII, sin señalarse en la corte por hechos numerosos de excepcional importancia en este orden de la actividad humana.

Al comenzar la décimoctava centuria cambió la decoración, localizándose en nuestro suelo los mayores y más importantes movimientos. La Granja se convirtió en un museo de las labras de Fremin, Tierry, Dumandre, Carlier, Bousseau y los demás compañeros; los bellos jardines que se extienden al pie de las montañas cubiertas de pinares, se poblaron de deidades mitológicas, Júpiter, Neptuno,

Andrómeda, Urания..., de símbolos de las partes del mundo y de las estaciones del año, de ninfas cazadoras ó con redes, y como no era fácil copiar nada de esto de la realidad, parecieron salir del teatro los modelos y teatrales fueron sus actitudes y sus ropas.

Lo que pensaba y lo que sentía aquella generación de artistas se expresa bien en la extensa y espléndida colección instalada al aire libre. Hasta qué punto se reflejaba en su fantasía una sociedad que se interesaba sólo por lo frívolo y lo exterior, para la que el arte y la erudición eran diversas manifestaciones de la galantería, lo demuestran las labras que hemos citado, llenas de convencionalismos de salón elegante, en medio de una naturaleza grandiosa, quizás á veces un poco adusta, que parece reclamar el culto de lo sublime y no la devoción por lo lindo.

Sean los que sean los graves defectos de esta dirección escultórica, es innegable que ejerció una notable influencia y que llenó un período de cuyo examen no debe prescindirse en la historia de la escultura, y por eso tiene excepcional importancia el estudio que sólo puede hacerse en España dentro de esta región artística, porque aquí es donde se halla un conjunto de ejemplares tan completo que en ellos parece agotarse la fecundidad de sus creadores.

Las consecuencias del imperio de estas formas sin vida, sin esencia propiamente humana, sin valor en el cuadro del arte de buena ley, fué, como es fácil presumir, una rápida y real decadencia. Animaba sólo á los autores de tantos dioses, diosas y personajes de la antigüedad, un cierto refinado gusto cortesano, y cuando quisieron seguir igual camino los que ya no respiraban su misma atmósfera les faltó todo al faltarles la distinción, porque suprimido el brillante ropaje, no quedó nada en el fondo.

Para salvar á las artes de esta profunda crisis nació, en 1752, la Academia de San Fernando, que tantos servicios ha prestado al país y tan criticada ha sido por los que encuentran más cómodo censurar las instituciones que seguir el camino más largo, pero más legítimo, de estudiar á conciencia lo que han hecho. No pudo dedicarse á crear por sí, tuvo que educar en lo mejor de lo ya creado y trayendo buenos modelos, favoreciendo el envío de jóvenes estudiosos á Roma, y realizando brillantes concursos, logró inclinar los espíritus á lo correcto, que es lo primero que se hace siempre, para que puedan luego

los que tengan verdadero genio alejarse de los eternos, pero muy necesarios moldes docentes, y moverse en la edad de la virilidad por los impulsos propios.

Agrégase á los períodos anteriores el del brillante despliegamiento de la escultura en los tiempos modernos que en Madrid se propulsa por las exposiciones bienales, y dentro de Madrid deja tan brillantes muestras de su vigor en los monumentos de plazas y paseos, y se tendrá la lista de los cuatro grandes períodos que en la capital de España y su comarca pueden estudiarse mejor que en otra región alguna: la invasión de las obras de los dos Leoni; la de los artistas franceses que en el siglo XVIII trabajaron en La Granja; el movimiento de regeneración en la segunda mitad de la misma centuria y la labor de los tiempos actuales. Del estudio de estas cuatro fases se ha de componer casi exclusivamente el de la escultura en la zona artística cuyos límites señalamos en las primeras líneas de este escrito.

Antes de llegar los célebres artistas en metal fundido, que trabajaron para Carlos V y Felipe II, se habían hecho algunas imágenes y varios bultos yacentes ú orantes y relieves de sepulcro correspondientes á distintas épocas bastante alejadas unas de otras. La Virgen de Atocha, la llamada Madona de Madrid y Nuestra Señora de la Almudena; las tumbas de Doña Constanza de Castilla, del Cardenal Carrillo, de Cisneros, de Don Pedro el Cruel, y los enterramientos de Beatriz Galindo la Latina y de su esposo Francisco Ramírez el Artillero, son como jalones que señalan aquí, aunque á veces sólo vagamente, el camino seguido por la estatuaria patria, desde fecha algo indeterminada anterior al siglo XIII, hasta ya bien entrado el XVI y tocando casi á su segundo tercio.

En los mediados ya de la décimosexta centuria se hicieron además algunas tallas, todas de autores españoles, clásicamente castellanas unas y de acento bastante italiano otras, que caracterizan bien el medio en que iban á colocarse las creaciones de León y Pompeyo Leoni. Son las primeras el retablo de la capilla del Obispo, aneja á la parroquia de San Andrés, debido á Francisco Giralte, y los batientes de la puerta de ingreso á este recinto que se atribuyen también al mismo, aunque equivocadamente á nuestro juicio. Estaba representada la segunda dirección en otro espléndido retablo que compuso

Gaspar Becerra para las Descalzas Reales. Aquéllas se conservan y felizmente en buen estado; éste se quemó por completo en 1862.

El examen de las obras que acabamos de citar como predecesoras de las de los Leoni y el de las que sirven de enlace entre unas y otras fases, acrediitando el genio de diferentes artistas del XVII, han de tener necesariamente algún lugar en la historia de la Escultura en Madrid, siquiera su análisis haya de hacerse tan á grandes rasgos como pequeña fué también la influencia que ejercieron en el desarrollo del arte en la corte. En las que precedieron á la obra de los Leoni y en las creadas entre 1600 y 1700 hay de todo: tallas en madera y bultos de piedra; pero es mayor y caracteriza mejor la época, el número y condiciones de las imágenes que el de las estatuas orantes.

La efigie de Nuestra Señora de Atocha y la llamada Madona de Madrid, son, como ya se ha dicho, las únicas dignas de ser citadas como predecesoras primeras de los períodos antes enumerados. Estímase aquélla la más vetusta, y en el estudio publicado en el *Museo Español de Antigüedades* se la concede un carácter bizantino; pero está tan alterada en sus líneas, ha sufrido tantas reformas y se halla dispuesta de tal modo que es imposible fijar su carácter y su fecha de un modo serio. La segunda es una labra gótica del XIV, muy probablemente, y policromada (1).

De las postrimerías del XV y años subsiguientes, hasta mediados del XVI, quedan en la región obras muy interesantes ya que no muy numerosas. No son, en su gran mayoría, producciones maestras de un arte delicado; pero sí caracterizan bien aquel momento en que Madrid empezaba á adquirir importancia y significación en medio de las más ilustres ciudades españolas. Guardan todas también, unidos á las piedras, nombres de personalidades históricas de excepcional relieve.

Es la primera de la serie la tumba de Doña Constanza de Castilla, la nieta de Don Pedro el Cruel, la priora austera del convento de Santo Domingo el Real que puso su tenaz empeño en reformar las costumbres de aquella casa religiosa, bastante relajadas, por lo menos, en la disciplina, de dar crédito á diversos escritores. El convento fué destruido en 1868 y el sepulcro trasladado al Museo Arqueológico Nacional, donde hoy se guarda con esmero.

(1) Se la ha reproducido en una lámina del *Museo Español de Antigüedades*. Tomo V, pág. 163.

Tendido sobre la urna se ve el bulto de la ilustre dama con el hábito blanco y el manto negro correspondientes á la orden que profesaba, porque la tumba está policromada, confirmándose en ella, y más en ella por ser de piedra que en otras creaciones, la afirmación de Marcelo Dieulafoy de que el arte español ha tenido siempre la tendencia á salvar la antigua escultura policroma griega, abandonada desgraciadamente en casi todos los demás pueblos (1).

Acompañan á la figura principal figuras secundarias de religiosas y de virtudes, levantadas unas sobre el lecho funerario, colocadas otras en las esquinas anteriores bajo doceletes con el canopio que determina bien la fecha del enterramiento, esculpidas dos en la delantera de la urna, á derecha é izquierda de la cartela central, donde se ve el escudo de Doña Constanza. Todo en él es muy característico del período en que se hizo y le da el valor de un excelente documento arqueológico, ya que no el de una creación artística de primer orden.

¿Fué el rostro dibujado tal como hoy se encuentra, ó han padecido sus líneas del desgaste con el tiempo y la mano de los hombres? No se acusan allí rasgos bien determinados, todo está en él poco modelado, las mejillas son abultadas, la nariz y la boca incorrectamente dibujadas. Pudo ser el modelo algo falto de expresión, de un físico que no concordara con la energía del carácter; pero no de seguro en el grado en que hoy aparece en la efigie. No puede citarse, por lo tanto, esta figura como una de las destinadas á honrar el cincel español.

Fué reproducida esta tumba en un grabado del tomo V del *Museo Español de Antigüedades*; pero en esta lámina, lo mismo que en otras muchas de la época, puso el dibujante delicadezas y líneas que no se ven en el original. La cabeza de Doña Constanza es aquí más fina de perfiles, las figuritas que la acompañan más expresivas (2).

A la que pudieramos considerar como sección segunda del período citado corresponden en límites mejor marcados la efigie y las estatuas yacentes ú orantes que como ya hemos dicho son las más interesantes que hay en Madrid y su provincia, guardándose á su lado algunas que fueron sus inmediatas sucesoras en la serie artística. Forman un conjunto de representaciones de los modos de hacer que marcaron

(1) Marcel Dieulafoy: *La statuaire polichrome en Espagne*.

(2) Tomo V, pág. 333.

la evolución de la Escultura desde los días de los Reyes Católicos á los últimos años de Carlos V.

En la *Magistral de Alcalá* se ve próximo al tráscoro el enterramiento del Cardenal Carrillo, el que favoreció el casamiento de Fernando é Isabel y acabó siendo su enemigo. Es sabido que esta tumba estaba en San Diego, y que fué trasladada al lugar en que se halla al ser derribado el susodicho convento, convertido ya en amplio cuartel de Caballería.

Los relieves de la urna son expresivos y están bien hechos, aun cuando parecen algo bastos. Toda la ornamentación acusa los primeros años del XVI con acentos ó reminiscencias góticas, es decir, el momento en que se acercaba la muerte de la Reina castellana ó aquellos primeros de la viudez del Monarca aragonés; y dentro del estilo imperante se aproxima algo más á las severidades legadas por Pablo Ortiz que á las riquezas y esplendideces que derrochó en sus obras Gil de Siloe, no teniendo, sin embargo, grandes semejanzas con las creaciones de ninguno de los dos.

La estatua ha de colocarse entre las mejor labradas y mejor entendidas de las coetaneas. Es realista, no está falsamente idealizada en ella la figura de aquel Prelado que fué eminente á pesar de sus grandes pasiones y defectos. El autor representó el cadáver depositado sobre su lecho fúnebre, del mismo modo que habían de representar luego Alonso Berruguete el del Cardenal Tavera y varios escultores más á diferentes personajes. La cabeza es muy carnosa y no desmerece, ciertamente, de la de Cisneros en la otra tumba cercana, aun puede estimársela más humana y más llena de rasgos individuales que revelan en ella el fiel retrato. Los ropajes armonizan en su buena factura con la belleza del rostro, sin llegar, sin embargo, á su genial altura. En toda la obra brillan la maestría y la inspiración, honrando á la escultura de nuestro país (1).

De una fecha muy próxima á la de esta tumba ha de ser la efigie de la Virgen de la Almudena, con los pies desnudos, la redondeada cabeza, la figura y actitud del Niño y el carácter de las ropas, en las que no hay nada que recuerde estilos medioevales, á no ser algún

(1) No decimos nada aquí del sepulcro del Cardenal Cisneros, colocado hoy en el mismo templo, porque en la ojeada general á los monumentos castellanos se fijaron ya su fecha, su autor y su carácter.

detalle de la túnica. No carece ciertamente de cualidades artísticas el simulacro de la Patrona de Madrid, y si no puede citársela entre las estatuas en madera de primer orden, ha de colocársela en un lugar preferente entre las interesantes é históricas.

Próxima en años al sepulcro de Carrillo y á la imagen de la Almudena debe ponerse también la estatua orante de Don Pedro el Cruel, que estuvo hasta 1868 en Santo Domingo el Real y se halla hoy en la misma sala donde se guarda la yacente de su nieta, en el Museo Arqueológico. La cabeza restaurada es inferior al resto de la escultura, por más que, según parece, se trataron de salvar en aquélla las líneas y rasgos típicos de la primitiva. Tienen sus perfiles analogías con los del rostro grabado en las monedas del mismo monarca, de donde quizá se tomarían, siglos después, los de aquélla para caracterizar bien al personaje.

Dureza y sensualidad son las cualidades salientes que parece acusar la fisonomía del Príncipe castellano, y más que crueldad y pasiones amorosas debían quizá reflejarse en ella el desequilibrio nervioso, la locura más ó menos velada de que dió tan señaladas muestras en su vida, que bien pudo llegar á él por herencia materna desde otros príncipes portugueses, y que bien se acusó más adelante en reñas figuras de la misma dinastía, enlazadas á reyes españoles. Cree-se también que la cabeza de esta efigie pudo ser copia de la que estuvo hasta el siglo XVII en la calle del Candilejo, de Sevilla, y en dicha época se substituyó por otra nueva, llevándose en su coche, con grandes respetos, la antigua el Duque de Alcalá.

Cubre á la estatua una armadura que es en parte del periodo en que fué labrada, y en parte de periodo anterior, cual si con estos arcaísmos se hubiera intentado un alarde erudito. Se ve la figura protegida por una cota de malla fina y bien hecha y por la armadura sobrepuerta con brazales, grebas y musleras. La sobrevesta figura ser de brocado, y está cortada en la parte inferior en dos porciones redondeadas que penden á derecha é izquierda, á modo de escarcela. Las manos se ven enfundadas en grandes guantes.

El manto real caído de un lado y levantado del otro por modo airoso y suelto, está bien plegado y bien dispuesto con naturalidad sobre el cuerpo. Hecha la rica capa al parecer también de brocado, lleva como adorno numerosos florones ó extenso follaje, que unas

veces recuerdan las líneas de las cardinas del último período gótico, y otras elementos ornamentales de los primeros años del Renacimiento, señalando el momento de transición de la Escultura, su fecha próxima al período llamado de Maximiliano, y que mejor podríamos denominar en España de la viudez de Don Fernando. A esta misma fecha corresponden también los demás detalles de la obra en su gran mayoría.

La bella capa regia estuvo indudablemente teñida de azul, quedando todavía en determinados sitios algunas señales de este matiz; los florones y follaje fueron dorados. La policromia debió darla un singular encanto, y, empleada en aquellos tiempos, acreedita nuestro gusto por esa estatuaría menos fría que la dejada con el pulimento y el tono blanco del mármol. Los ejemplos de labor de este género que pueden citarse en diversos siglos, y de los cuales llevamos ya citados algunos, demuestran la extensión que alcanzó en nuestro país. Muchos de los bultos en los que la piedra está hoy sólo obscurecida, debieron pertenecer al mismo grupo.

El grabado que reproduce el bulto de Don Pedro en el Museo Español de Antigüedades adolece de los mismos defectos del de Doña Constanza de Castilla y de alguno más. Las líneas están idealizadas; las de la cabeza son más finas que en el original; los elementos decorativos del manto se hallan cambiados por completo de carácter. La cabeza de clavo, muy bien trabajada, que adorna la parte inferior de la sobrevesta en la lámina, la pondría decididamente en el siglo XV; los adornos correspondientes del original le llevan ya al XVI. De tal modo se equivocarían en su clasificación los que sólo atendieran á estos elementos de la susodicha reproducción gráfica (1).

¿Se hizo la estatua para estar adosada á la pared? Así podría creerse por su estado actual, dada la falta de pies y mitad inferior de las piernas y lo borrados que se ven por la espalda los adornos del manto. Hay motivos, sin embargo, para sospechar que todas estas deficiencias se han producido en tiempos posteriores ó que acusan, por lo menos, una obra sin concluir, y que la primera intención del artista fué labrar una figura completa para que pudiera vérsela de todos lados arrodillada sobre la urna funeraria.

(1) Véase la lámina del Museo Español de Antigüedades, Tomo IV, pág. 537.

Opina D. Juan de Dios de la Rada y Delgado que la efigie orante de Don Pedro debió ser hecha por Gil de Siloe; recordando nosotros los bultos yacentes y orante de la Cartuja de Miraflores y el de D. Juan de Padilla del Museo de Burgos, no encontramos entre aquélla y éstos las suficientes analogías para declararla de la misma mano, ni de idéntico estilo, ni de igual fecha.

De franco renacimiento son en cambio los sepulcros de Beatriz Galindo la Latina y de Francisco Ramírez el Artillero, y á juzgar por la fecha de 1531 escrita en una cartela del de la dama, debe estimarse que en este año fueron concluidos ó colocados en el templo en que estuvieron, porque sólo á este hecho puede referirse y no al de la defunción de ninguno de los dos personajes (1).

En el de Beatriz Galindo descansa sobre la cubierta de la urna el bulto de aquella mujer tan erudita, que fué maestra, camarera y amiga de Doña Isabel la Católica, y aun fué consultada por cartas sobre asuntos de Estado por el Rey Don Fernando en el periodo que siguió á la muerte de su regia consorte. Aparece allí cubierta por el manto de la viudez y la toca que encuadra su rostro y le ciñe en menudos pliegues por bajo de la barba. Tiene las manos juntas en actitud de haber muerto rezando una plegaria y de su muñeca derecha pende un largo rosario. La cabeza es de bastante buen modelado y los paños están bien partidos.

La delantera de la urna se halla dividida en tres compartimientos por columnas de separación de fustes en balaustrada y cubiertos de adornos. En el del centro se destaca el blasón de la dama, honra de su sexo, con castillos y otras empresas, acompañado á uno y otro lado de relieves de mujer, donde ha podido lucir el artista su conocimiento del desnudo. Enriquecen al de la derecha del espectador un grupo de granadas, dos monstruos y un mascarón. En el de la izquierda se destaca de perfil una gentil cabeza de dama que parece copiada de un camafeo antiguo, otra de niño devorada por dos dragones y una figurita de serafín bajo la susodicha cartela donde se lee la fecha de 1531.

El de Francisco Ramírez el Artillero es muy semejante al de su esposa en las líneas generales y carácter, revelándose en sus analogías.

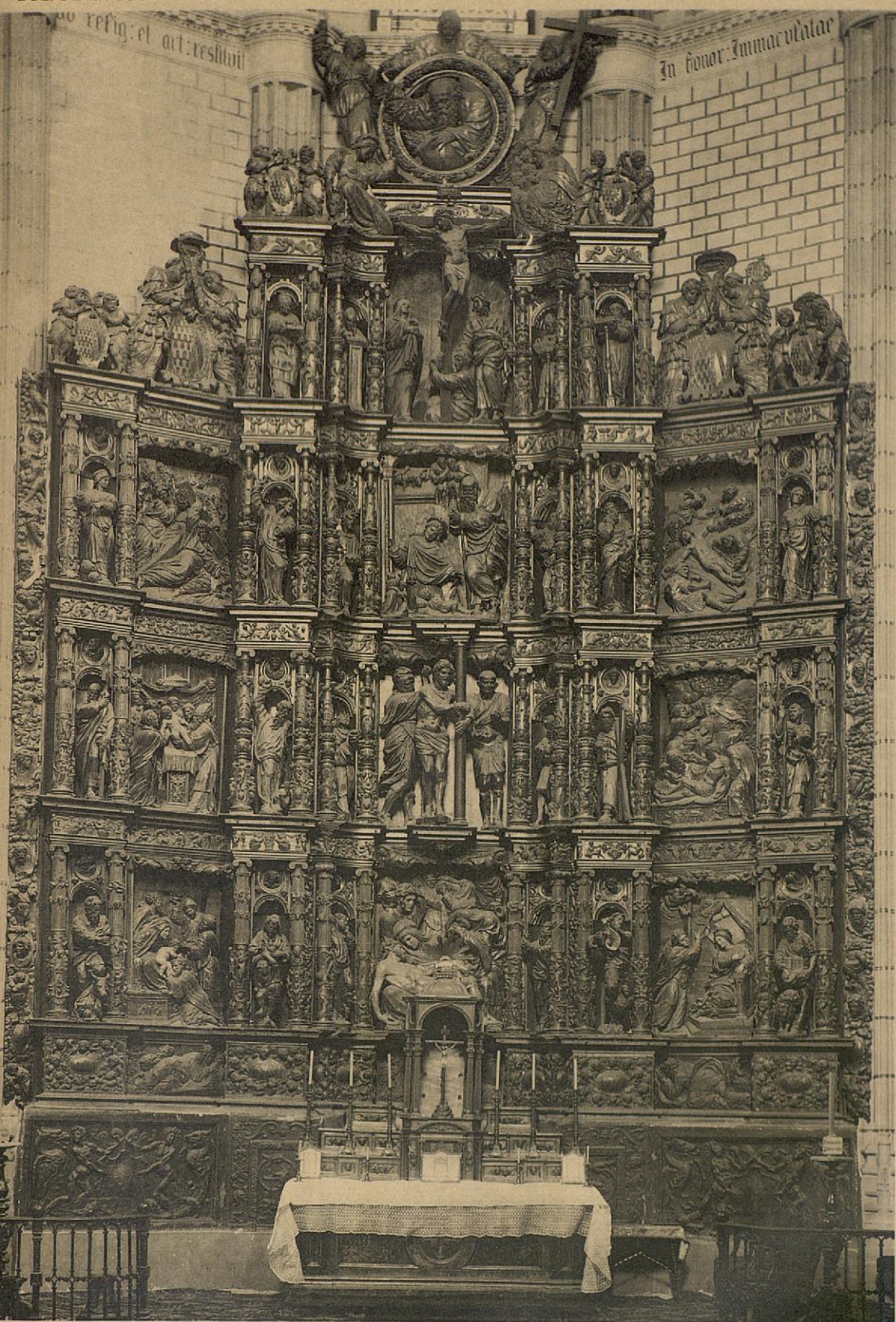
(1) Francisco Ramírez fué muerto en Sierra Bermeja en 1501, y Doña Beatriz Galindo falleció en clausura en 1534.

gías que se debieron hacer al mismo tiempo y muy probablemente en honor del primero, muerto en 1501, y por mandato de la segunda, que no falleció hasta 1534. El célebre capitán de los ejércitos de los Reyes Católicos que empleó ingenios de fuego con asombro de los moros y fué muerto por éstos en la insurrección de Sierra Bermeja, viste el traje militar de la época, armado de punta en blanco, y sostiene en sus manos un libro de oraciones. Entre los elementos decorativos de su urna hay más variedad de caprichos, monstruos, aves de robusto pico, cabezas de ángel, de león y de sátiro que en la de la dama, y luce además alguna bandera que no se ve en aquélla.

Supone el Sr. Rada que estos sepulcros pudieron ser labrados por alguno que recibió las lecciones de Diego de Siloe, el célebre arquitecto de la Catedral de Granada; y esta afirmación tan vaga y fundada sólo en alguna analogía remota, ni puede ser confirmada ni contradicha. Del maestro citado es difícil que sean porque parecen oponerse á ello algunos datos de su biografía y diferencias en la factura. *Siloe* fué llamado por el Emperador Carlos V en unión de Alonso de Covarrubias en 1550 para que estudiase el proyecto de obras de la capilla llamada de los Reyes Nuevos, que había de hacerse en Toledo, y tuvo que encargarse de la dirección el segundo, porque el primero se hallaba ocupado en Granada. En 1535 seguía trabajando en la misma ciudad, y no es creíble que cuando renunciaba á obras de tanto empeño se encargara en cambio de ejecutar directamente otras de menor importancia, aunque esto no obsta, es claro, para que hubiera podido facilitar diseños ó consejos.

Algunos años más tarde debieron hacerse los sepulcros más artísticos que se guardan en Madrid en el recinto llamado capilla del Obispo que también atesora un retablo hermoso y unas puertas interesantes, atribuído todo por Cean Bermúdez al mismo artista, al escultor y tallista palentino Francisco Giralte. Todas estas obras se conservan bastante bien, y afortunadamente en el mismo sitio para que fueron destinadas. Se publicaron los sepulcros en láminas del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Reproducimos ahora el retablo en una fototipia, y en tres más otros tantos detalles de las famosas puertas.

La capilla fué fundada con el nombre de San Juan de Letrán por el Obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas y Carvajal, hijo de don



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Retablo de Francisco Giralte

Francisco de Vargas, que desempeñó el cargo de Consejero en los tres reinados sucesivos de Fernando é Isabel, Doña Juana la Loca y el Emperador Carlos V, y de una noble dama llamada D.<sup>a</sup> Inés de Carvajal. Nació el Prelado en 1506 y pasó de esta vida en 1559; y como consta por documentos fehacientes que el retablo se hizo en 1547, es racional suponer que entre esta fecha y la del fallecimiento del fundador debieron hacerse los hermosos enterramientos que dedicó á sus padres y el que hubo de destinar para su cuerpo.

No puede en cambio formularse una hipótesis análoga respecto de las puertas, que no estuvieron al principio en el sitio donde hoy se hallan, cerrando, si, el ingreso á la sala capitular de los capellanes. Que el año en que se tallaron no debió estar muy distante de los en que nacieron las demás obras que enriquecen la capilla, lo declaran las armaduras que protegen á los combatientes de las batallas bíblicas representadas en dos de los tableros, que son de las usadas en los días del Emperador, á vuelta de algunos arcaísmos y de conatos pseudoeruditos para armonizar su indumentaria con la de la época en que ocurrieron las escenas reproducidas.

Son, por lo tanto, las diversas tallas, los bultos de mármol y los elementos decorativos de aquéllas y de las tumbas de un mismo período colocado dentro de la fase de mayor fecundidad para el renacimiento español, pero no son ciertamente del mismo carácter, á pesar de la autorizada opinión de Cean Bermúdez, repetida luego con alguna reserva mental por D. Isidoro Rosell. Basta establecer un detenido paralelo entre el retablo y las puertas para que se aprecien sin grandes dificultades las radicales diferencias que separan entre sí ambas obras en el dibujo y en el modo de tratar las ropas y los desnudos.

El retablo abruma por su conjunto y encanta por sus detalles. Aquella aglomeración de estatuas, de escenas evangélicas, de medallones con bustos, de geniecillos, de columnas con fustes en balaustrada llenos de guirnaldas de flores y de relieves humanos ó caprichosos, las cabecitas que asoman por todas partes causa verdadera fatiga á la vista y á la atención, no dejando ni un solo espacio libre en que pueda descansar el observador. Mirando en cambio cada uno de estos elementos por separado, con fuerza de abstracción bastante para prescindir de los demás, produce verdadera emoción estética el pri-

mor y la delicadeza con que están trabajados en su gran mayoría, acusando en Giralte la doble personalidad de un trazador de planes de mal gusto y de un escultor genial y con manos de maestro.

Ni los altos relieves de los cuatro tableros centrales, que en alguno son verdaderas estatuillas, ni los menos salientes de los seis laterales guardan orden alguno en la distribución de asuntos. En aquéllos se suceden desde el inferior al superior, el grupo de la Piedad, bellamente realizado, los azotes á la columna, el nacimiento de Jesús y la Crucifixión. Para seguir en los segundos la sucesión cronológica de los pasajes evangélicos hay que comenzar por el inferior de la derecha, que es la Anunciación, pasar al correspondiente de la izquierda con la Adoración de los Reyes, subir luego por el mismo lado encontrando la Circuncisión y Jesús con la cruz á cuestas, volver de nuevo al otro lado para ver el momento de clavar al Salvador en la cruz y bajar al entierro de Cristo, que queda, según se ve, inmediatamente encima de la visita del Angel á María cerrando el ciclo. Bien se advierte que el escultor se preocupó sólo de que luciera cada una de sus composiciones á la altura que él estimaba la más conveniente para el mejor efecto. No cabe suponer que el orden de los tableros se alteró por manos extrañas, porque las transposiciones que serían posibles en los laterales, no lo son en los del centro.

Repartidas por las hornacinas de los intercolumnios hay veintidós estatuas de evangelistas, santos y santas mártires ó confesores, un Pontífice, prelados... de buenas proporciones y buen modelado todas y algunas excepcionalmente hermosas. Las actitudes se repiten en pocas, son muy variadas en su gran mayoría. Los rostros están llenos de expresión dulcísima en unos, severa en otros, declarando la ardiente fe en los mártires, la grave reflexión en los doctores, idealidad en las vírgenes, reflejando el ardiente dolor en la imagen de María que contempla á Jesús clavado en la cruz. En los desnudos y en varias figuras vestidas se advierten arranques miguelangescos y los adornos son de tan buen gusto que no desmienten la mano que trabajó los relieves y esculturas. La obra revela á su autor dotado de una gran riqueza de fantasía y gran maestro en su arte.

No están á esta altura las puertas, siquiera las estíme superiores al retablo D. Isidoro Rosell; son, sí, de una talla excelente que acusa maestria en la mano que las hizo; pero son al mismo tiempo más ba-



*Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid*

MADRID

Capilla del Obispo: Detalles n.º 1 y 2 de las Puertas

rrocas y no hay en ellas la señal de los arranques geniales que avalaran aquél. Han de colocarse de todos modos en un lugar preferente entre las obras de igual género de la época, y merecen ser analizadas por honrar también á la labor artística en esta región. Constan del suficiente número de elementos para que pueda estudiarse en ellas cómo entendía el autor el desnudo, cómo trataba los paños, cómo componía escenas y en qué sobresalía su dibujo y su modelado de las grandes y pequeñas figuras lo mismo que de los relieves.

En la parte superior se destacan en una de ellas Adán y Eva expulsados del Paraíso; y en la otra, á la misma altura, el Angel que los expulsa. Músculos, señales de los huesos, cejas, cabellos, barbas, hasta el cierre umbilical están minuciosamente detallados en las efigies de nuestros primeros Padres, que parecen aterrados por lo que les ocurre, y más avergonzado él que ella al darse cuenta de su desnudez. La fisonomía del Angel es más dura ó colérica que severa y sus ropas se dirigen violentamente hacia atrás como si produjera este movimiento la velocidad de la carrera al perseguir á la pareja humana. Son muy singulares los elementos vegetales que enriquecen el fondo de los dos cuadros: dos árboles frutales con hojas semejantes á las de un olivo, al parecer, que se destaca detrás del Angel en el lado opuesto; una vid que extiende sus pámpanos sobre los cuerpos desnudos salvando el pudor, y una plantaginea bajo los pies de Eva dibujada con gran sentido de la realidad.

Los otros detalles que reproducimos en dos fototipias, representan otras tantas batallas bíblicas. En el tablero de la izquierda se ve la dada contra *Amalec*, apareciendo en el primer término los combatientes en revuelta confusión; en el segundo, Moisés orando sobre la montaña; en el tercero, un escuadrón con la trompetería que suena ante Jericó y los muros de esta ciudad deportillados y en ruinas. Luchan aquí lanza en ristre los milites de uno y otro bando y se destaca entre todos el jefe israelita por lo rico de su armadura. En el de la derecha ha recordado el escultor la que dirigió Josué contra Adonisedec, apriisionando y ahorcando á éste y á los cuatro reyes, sus aliados, permitiéndole además su victoria entrar aquel mismo día en Macedonia, que se destaca á la derecha y en la parte alta, con el nombre escrito sobre sus casas.

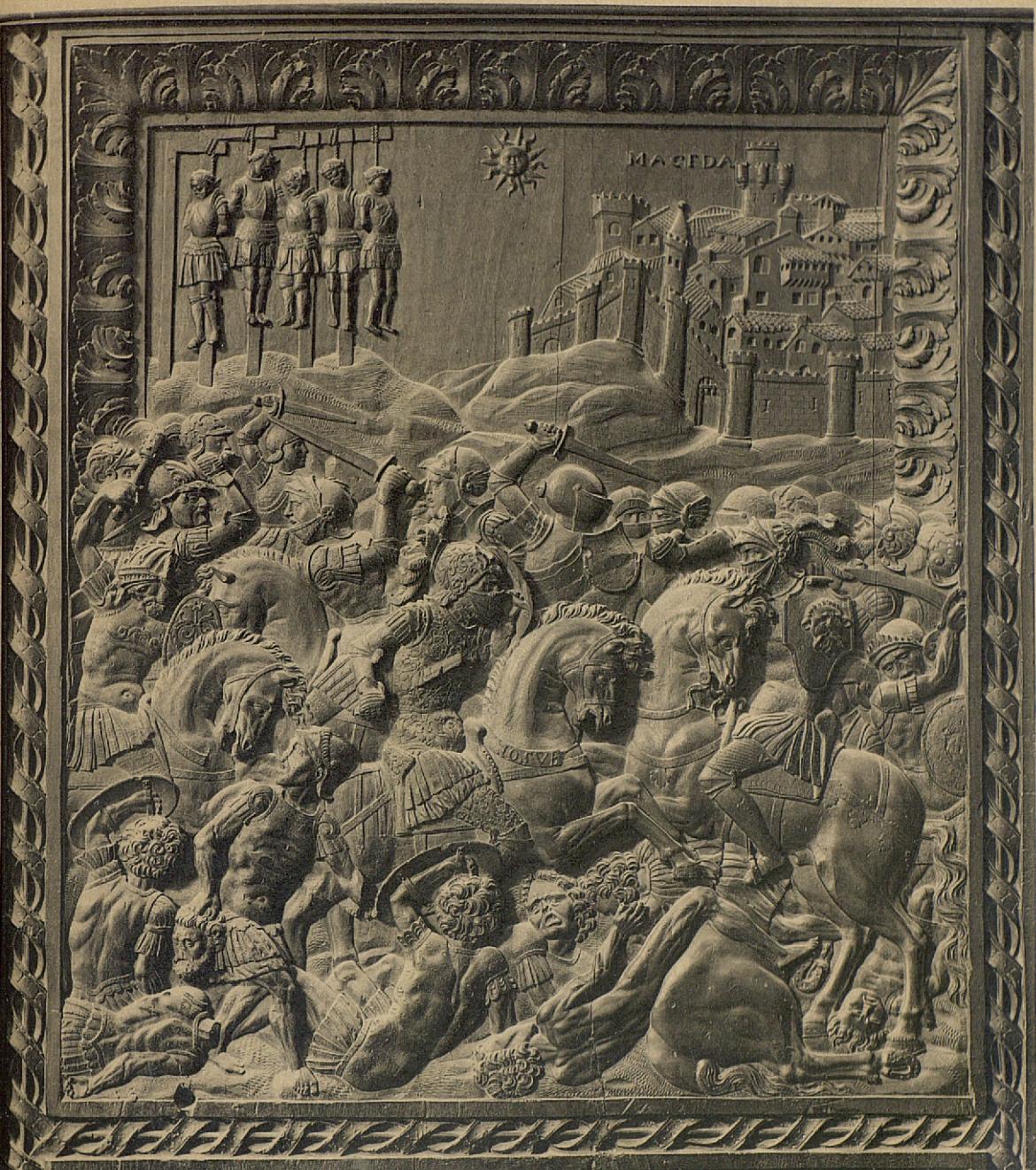
Ambas tallas son muy interesantes por su composición y por los

detalles de los edificios y de la indumentaria. Componen aquéllos un abigarrado conjunto de líneas de diversas épocas, con puertas y ventanas de medio punto ó rectangulares; torres redondas ó cuadradas; saeteras que tienen reminiscencias de las de fines del siglo XV; torres con garitones comparables á los de la época de Juan II, merloncillos, almenas y troneras en revuelta confusión. En ésta van unidas algunas prendas de las que se usaron en los días de los Reyes Católicos á muchas de las que se estilaban en el reinado del Emperador Carlos V. Para fijar la fecha hay que atender á lo más moderno en ellas representado, porque debía ya necesariamente hallarse generalizado en el momento en que las puertas se hicieron, y considerar sólo lo más antiguo como expresión de los susodichos arcaísmos pseudoeruditos.

En la conquista de Macea esgrimen casi todos los combatientes espadas rectas, y sólo uno, colocado á la derecha del espectador, la presenta curva, descargando en cambio el situado á la izquierda, rudo golpe con una maza de armas. Los cinco reyes pendientes de las cuerdas de las horcas tienen armaduras de la transición del XV al XVI, así como Josué y sus compañeros las presentan de los días del Emperador. La silla del caballo que monta el célebre caudillo que mandó pararse al sol, recuerda las correspondientes á dos de Carlos V que se hicieron en Alemania, una en 1535 y la otra en 1538. Las armas que protegen el cuerpo de los adversarios de los israelitas en las dos batallas tienen el carácter de las armaduras llamadas á la romana, que también se hacían en la décimosexta centuria, y la que lleva el atravesado por una lanza en el tablero donde está Moisés, no llega á ser igual, pero si parece inspirada en el arnés de parada que trabajó en 1546 B. Campi para Guidobaldo II, Duque de Urbino, que es una de las interesantes joyas que se guardan en la Real Armería de Madrid (1).

Esta fecha nos trae á la del retablo, 1547, é indica que las tallas de la puerta no pueden ser anteriores á las del bello altar mayor de la misma capilla, y no son únicamente los datos apuntados los que ponen su fecha en los mediados del XVI, los variados y caprichosos cascos que cubren á los soldados israelitas ó filisteos, con estrías meridianas, alguno, prolongados por las viseras en hocicos ó rostros de animales,

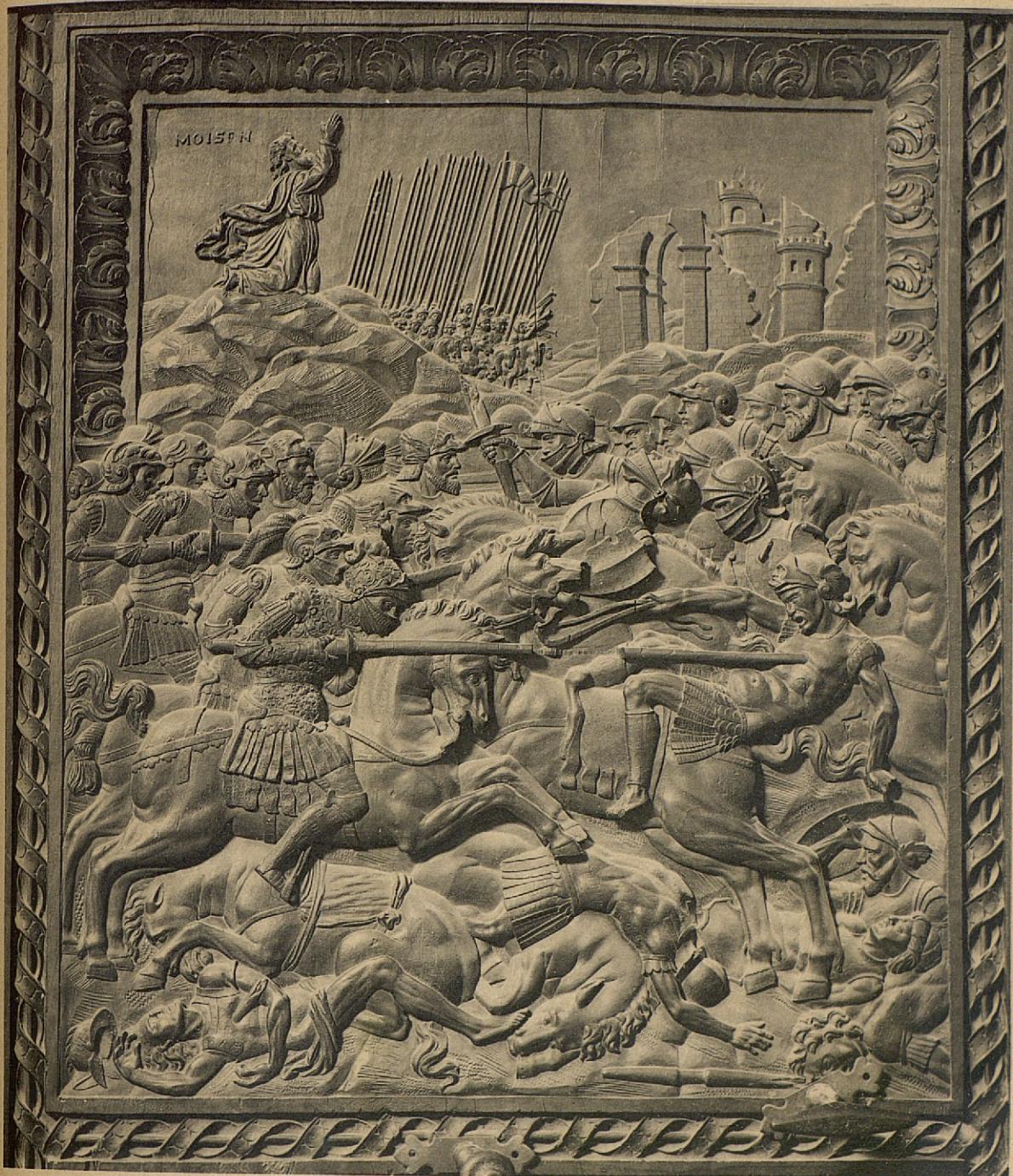
(1) El Sr. Director de la Real Armería, D. José María Florit, nos ha facilitado los medios de examinar despacio los objetos que en el texto se citan.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Detalle n.º 3 de las Puertas



Fototípia de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Capilla del Obispo: Detalle n.º 4 de las Puertas

les ó monstruos, los más, son de los que abundan en nuestra Real Armería, clasificados todos como pertenecientes al supradicho periodo, pertenecientes en su casi totalidad á la colección del Emperador.

Retablo y puertas presentan todos los caracteres de haberse ejecutado á lo menos próximamente por los mismos años, pero no parece probable, como ya se ha repetido, que fuera el mismo autor el que dibujara y tallara de dos modos tan distintos, y precisamente en el mismo periodo de su vida. Compárense los heridos y los cuerpos descabezados que ruedan por el suelo en la batalla de Macea, con los bellos relieves del altar, y se verá cuánto dista el dibujo de aquéllos del de éstos. La expresión salvaje de los caballos desbocados y movidos á pisar seres humanos en el cruel ardor de la lucha y los gestos de dolor de los vencidos que cayeron á tierra, no tienen nada en común con los modos de traducirse en el rostro los diversos sentimientos que ha puesto Giralte en las variadas escena de la vida de Jesús.

Ambas tallas son hermosas indudablemente, por más que los géneros de belleza sean de carácter muy distinto y que su mérito relativo no las ponga á la misma altura. Con ellas se cierra la lista de las obras que hemos enumerado como predecesoras en Madrid de las de los dos Leoni, porque el espléndido retablo de las Descalzas Reales, trabajado por Gaspar Becerra, fué reducido á cenizas, y llevaba fecha además bastante posterior á las esculturas diversas de la capilla del Obispo.

No forman las esculturas enumeradas, según se ve, serie ordenada ni son elementos de un cuadro de producciones orgánico. Hay entre ellos obras que sólo tienen interés arqueológico y obras que pueden calificarse de muy bellas, como los sepulcros de Carrillo y Cisneros ó las diversas joyas de la capilla del Obispo, sin caer en el excesivo optimismo de que dieron muestras diversos autores de la generación anterior al buscar razones de orden moral para demostrar que debían producir emoción estética efigies muy respetables por su destino, pero muy imperfectas en su dibujo y factura.

Mucho se ha destruido, es cierto, y su destrucción ha dejado las obligadas soluciones de continuidad en la historia de las creaciones de la estatuaria en Madrid en los periodos anteriores á los mediados del siglo XVI; mas aun intercalando entre lo descrito el enterramiento del hijo de Don Pedro el Cruel que estuvo, según la afirmación de

los escritores, en Santo Domingo el Real, la tumba del hijo del Cardenal Carrillo, que separó escandalizado de la del padre Ximénez de Cisneros, el sepulcro construído para la esposa de Enrique IV por Doña Isabel la Católica, las joyas artísticas de la Cartuja del Paular, de las cuales subsisten afortunadamente algunas, y varias más, no se alcanza, sin embargo, á formar una de esas ordenadas series que llevan desde lo más remoto hasta lo más próximo por un enlace de fases representada cada una en estatuas de mármol, relieves ó tallas que la determinen en su singular carácter.

No es esto lo que ocurre, ciertamente, en los otros cuatro períodos que antes hemos señalado y á los que vamos á dedicar la mayor extensión de nuestro trabajo.

**ENRIQUE SERRANO FATIGATI.**

## **La Pintura aragonesa cuatrocentista**

### **y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general.**

El notabilísimo acopio de preciosidades artísticas presentadas en la Sección Retrospectiva de Arte, en la Exposición llamada Hispano-francesa de Zaragoza, exige detenidísimo estudio, á la vez que lo excita por el entusiasmo que despierta en todo visitante, por dormida que lleve la afición á las cosas de arte.

Lo más notable de esa Sección, gloria del Prelado que la patrocinara y en especial del prebendado que la ha organizado, D. Francisco de P. Moreno Sánchez, quizá no es la Pintura, sino la Orfebrería, sin contar los tapices, reunidos allí los viejos de *La Seo* con los mejores del Real Patrimonio.

A mí, sin embargo, lo que más me interesó fué la colección de tablas medievales, notabilísima, por ofrecérsenos como fácil una primera síntesis hacedera del arte pictórico de Aragón, del Aragón medieval, cabecera de tantos otros Estados peninsulares é insulares, españoles é italianos.

Tras de Sanpere y Miquel había recorrido yo Cataluña el año pasado estudiando por sus fáciles huellas la Pintura catalana cuatrocentista. Con el guía inapreciable de Tramoyeres algo he podido agregar por mi cuenta al estudio que andamos ultimando (así como suena) de la Pintura valenciana del mismo siglo XV.

Aun no pudiendo estos años visitar los otros reinos del *Casal de Aragón* (Mallorca, Rosellón, Cerdeña, Sicilia, Nápoles) algo se me alcanza de la importancia de las tablas cuatrocentistas de allende el Mediterráneo occidental, de ese mar en el cual hasta los peces, según

la frase de soberbia fantasía, habían de llevar impresas en sus escamas las barras de Aragón (1).

Ni en Castilla la Vieja, ni en Andalucía, en mis últimas excursiones, me ha atraído nada más vivamente que las tablas medievales, estudio predilecto, en estos últimos años, de cuantos amamos la inoculada ingenuidad estética de los pintores prerrafaelistas, de los pintores *primitivos*, y de cuantos creemos que es labor meritoria y patriótica en grado sumo, la de desentrañar la ignoradísima y nunca escrita Historia del Arte español de aquellos tiempos, á los cuales apenas se refirieron nunca nuestros clásicos escritores de Arte, con Palomino, Ponz y Cean Bermúdez á la cabeza.

Con todo, conociendo las dificultades del tema: «La Pintura aragonesa cuatrocentista» y la escasez de mis conocimientos y de mis medios, y en espera de otros más documentados estudios, voy á reducirme en el fondo á una simple nota excursionista, dentro de la cual entiendo que ya no cabe la exclusiva, y hablaré á los lectores del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES de cuantas pinturas en tabla han llamado mi atención, sean aragonesas ó no, aunque á éstas consagre mis predilecciones, pues ellas, una primera vez congregadas ahora en Zaragoza, y ofrecidas en consecuencia bastante juntas al examen comparativo ó sintético, son las que nos ofrecen casi resuelto el *enigma* de cómo se pintaba en Aragón en el siglo XV, cuando en Cataluña y en Valencia pintaban esos antes desconocidos pintores, ahora (de pocos meses, mejor que de pocos años, á esta parte) conocidísimos por sus obras y estilo respectivos que se llaman *Serra, Borrassá, Jacomart, Huguet, Vergós, Dalmau, Rodrigo de Osona, Maestro Alfonso, Bermejo, Rodrigo de Osona hijo ...* (2).

(1) Respecto de Cerdeña (aragonesa en los siglos XIV y XV, española en los siglos XVI y XVII), el Sr. Enrico Brunelli (V. *L'Arte*, 1907), da cuenta de pintores que trabajaron en la isla en el siglo XV: dos catalanes primero, *Giovanni da Barcellona y Berengario Picaluli*, y dos italianos más tarde, *Pietro Cavara y Giov. Muri*.

(2) El eruditísimo trabajo colosal del Sr. Sanpere y Miquel, «Los cuatrocentistas catalanes» (dos tomos, Barcelona, 1906) es guía inapreciable si antes el lector logra sintetizar la labor sabia del infatigable investigador. En *Cultura Española* (número V, 1907, primer trimestre) formulé la síntesis que del libro hube yo de formar para su más fácil aprovechamiento. En la misma Revista ha publicado el Sr. Tramoyeres algunas de sus más notables investigaciones sobre los cuatrocentistas valencianos, y en ella he formulado notas varias sobre muchos primitivos de unas y otras regiones, con indicaciones de los preciosos trabajos acerca de ellos del catedrático de Lyon, Mr. Bertaux, publicados en la *Revue de l'Art* y en la *Gazette des Beaux Arts*.

Puede suplirse el texto de mi relato con las magníficas reproducciones fotográficas que á los Sres. Hauser y Menet encargara la Dirección de la Sección Retrospectiva de la Exposición (es decir, el Canónigo Sr. Moreno) y que se han de aprovechar en buenas fototipias, y con esa referencia basta de advertencias y comencemos (1).

## II

El estudio de la pintura medieval, no siempre aragonesa en particular, tiene en la Exposición su cabecera en un importante *antípendio*, de los tres que en ella pueden examinarse.

Son los tales, ó frontales, ó retablos, ó doseles (aquí anda el *intrigulis* de la cuestión), que fueron muy frecuentes en las montañas catalanas y por lo visto también en las aragonesas, aunque hasta el día sea la zona de Urgel la que ha dado mayor número de ejemplares.

La primera colección de ellos fué la formada en el Museo de Vich; pero sin dejar aparte los recogidos accidentalmente en Zaragoza, y los que han emigrado al extranjero, entiendo que ya hoy gana el Museo municipal de Barcelona á todos por el número é importancia de los antipendios atesorados por él. Los más antiguos, de la época románica, son francas imitaciones, en pintura al temple sobre madera enyesada, á veces modelada ó relevada, de los ricos antipendios de orfebrería bizantina, de metales y esmaltes. Suelen tener forma de rectángulo, en los más antiguos no demasiado apartado del cuadrado, con la figura del titular en gran tamaño al centro y escenas de la vida del mismo á los lados, en varias filas.

Los tres antipendios de la Exposición son: el uno (2) románico (bi-

(1) En la revista *Cultura Española*, núm. XII (número correspondiente al cuarto trimestre de 1908) dejó hecho un juicio sintético de la Exposición Retrospectiva, y algo he detallado, catalogando lo que allí se ha fotografiado por Mr. Beriaux y por los Sres. Hauser y Menet. El mejor estudio sintético de la parte retrospectiva del certamen, es el que redactó D. José R. Ramón Mélida para el diario madrileño *El Correo*, que se reproduce en la *Revista de Archivos*, núm. Sept. Oct. 1908.

(2) Sala 2.<sup>a</sup> alta, núm. 28 del Catálogo. Lo tiene reproducido Hauser y Menet entre sus 155 clichés fotográficos (dobles muchos de ellos) de la Exposición retrospectiva, al núm. 74. Esta, como las dos obras siguientes, corresponden al siglo XIII para el Sr. Mélida (*loc. cit.*) y los cree retablos siempre.

En mis notas sucesivas, usaré «Cat» por catálogo, refiriéndome al oficial de la Sección; «S.<sup>a</sup>» será sala, indicando si es «B<sup>a</sup>» ó «A<sup>a</sup>» en las tres primeras, por no

zantino en grado sumo, pero siempre con el acento del arte occidental inconfundible), con la figura central sedente y bendiciente y ocho escenas de la vida de San Vicente Mártir sobre fondo relevado y policromado, propiedad del Museo episcopal de Lérida, del siglo XIII, pero muy á los comienzos (si no es del XII); el segundo es gótico, primario, de la segunda mitad del XIII, expuesto por la parroquia, antes monasterio, de Casbas (Huesca, entre la capital y Barbastro) con figura central de una santa y varias escenas de la Escritura (1), y el tercero, expuesto por la Catedral de Huesca, gótico, realista del XV (acaso: ó del XIV?), con las figuras de San Andrés y San Felipe, y varias escenas apostólicas (2). Este tercero, en entonación agria y clara, es de mérito escaso; el segundo, aunque obscurecido, tiene mucha mayor importancia, sin alcanzar á la que concedo al primero.

El Arte de fines del XIII ó de la primera mitad del siglo XIV, en lo más bello del estilo francés del Norte, Isla de Francia, y lo más característico de ese estilo no tiene España pieza acaso de más importancia que la expuesta por la Catedral de Pamplona, pintada sobre fondo de oro claro, recortadas sobre él, en tonos claros, las figuras y los adornos, la Crucifixión, una escena de fundación, alegorías y doce figuras á cada lado entre tréboles (de cuatro lóbulos) y filacterias. Los escudos alternados de Francia antigua y de un ajedrezado (?) parecen indicar la donación de alguno de los últimos Capetos, Reyes de Francia y de Navarra á la vez (3).

El Arte del gótico puro, ó de estilo francés, de la pintura arago-

habérseles dado numeración correlativa: desde la 4.<sup>a</sup> á la 11, son siempre Salas altas. Las iniciales «H. y M.» indican fotografía de los Sres. Hauser y Menet. «Post» indicará tarjeta postal de las 50 hechas en fototipia por los mismos señores, pero sobre clichés del profesor de la Universidad de Lyon, Mr. Bertaux, y según la numeración y series que yo puse en *Cultura Española*, al reseñar todas esas postales.

(1) Sala A<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup>, núm. 50. —No sé que se haya reproducido.

(2) Sala 1.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 19.

(3) Expuesto en verdad en la Sala 2.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, aparecía catalogado en la 1.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, número 3. H. y M., núm. 75. D. Pedro de Madrazo en su obra (principal entre las suyas), *Navarra y Logroño*, dió un dibujo é hizo un notable examen de esta obra. Para el Sr. Mélida (loc. cit.) corresponde esta tabla al siglo XIV. No la creo parte de retablo, sino retablo entero, aunque chico.

Mr. Bertaux ha estudiado magistralmente y ha dado una reproducción fotográfica de esta obra en *La Gazette des Beaux arts*: hace notar las ya reconocidas afinidades del gótico francés con la vieja pintura cerámica griega (*L'Art français à l'exposition de Saragosse*).

nesa, no puede, sin embargo (salvo el antipendio de Casbas), estudiarse en la Exposición; supliendo por ello las murales del monasterio de Sijena que pude examinar, no ahora, sino en 1899, y que son tan dignas de cabal reproducción.

## III

Generalizada la influencia giottesca, en especial la de la escuela sienesa, nos ofrece ahora Zaragoza dos tablas de mérito y de transcendencia algo desiguales. Espléndida muestra, no del arte sienés puro, sino del trasplantado á los países de la lengua de *oc* (aquitanos, provenzales ó catalanes), al menos en mi opinión, es la tabla de la Virgen dando el pecho al Niño, entre cuatro ángeles, adorada por Don Enrique II de Castilla y su esposa Doña Juana Manuel, y el hijo é hija del Monarca Trastamara; el nombre de Enrique está puesto debajo del coronado donante, y arriba están colocados los escudos de los Manueles con el real de Castilla y León. El expositor es D. Román Vicente, de Zaragoza, y la obra procede del pueblo de Tobed, cuyo señor feudal aragonés, el Conde de Luna, fué compañero de armas del Bastardo de Castilla, y quien dió hospitalidad en adversa fortuna, quizá en Tobed mismo (á la raya de Castilla), tras el desastre de Nájera, al que luego, Rey de Castilla, debió en la prosperidad de remembrarse del amigo y del rincón de su asilo, enviando la tabla preciosísima en cuestión (1). Con ella no puede rivalizar la obra de su estilo, bastante posterior, por 1400, y más semejante á las obras de *Pedro Serra* y de *Luis Borrásá*—hoy por hoy los más viejos pintores de tablas de la Península, de Cataluña, cuyas obras nos sean conocidas—: es una Virgen sentada bajo amplio doblete con el Niño y unas azucenas, tres y tres ángeles á uno y otro lado, en pequeño el donador

(1) Sala 4.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 25.—Postal núm. 31 en la cuarta serie. De esta notabilísima obra es copia parcial, inferior en mérito, pero antigua, una tabla que posee en Madrid D. Pablo Bosch en su interesantísima galería.

El Sr. Mélida da gran importancia á esta obra curiosísima: recuerda las fechas del reinado de Enrique II (1369 á 1379) cuando ya pudo afianzarse la influencia italiana: entiendo que senesa, no florentina.

La tabla de Tobed ha sido perfectamente estudiada por M. Bertaux, reproduciéndola, en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* (XXV, 61-76, «Les Primitifs Espagnols» VII). No resultan discrepantes nuestras opiniones, pero es muy autorizada la suya, que detalla perfectamente.

clérigo vestido de alba, y figuritas con seis santos en espacios laterales como de marco. La expone la parroquia de Longares (Zaragoza, al Sur de la Provincia) llamándola Virgen de la Flor de Lis, por error botánico, y ella sola no basta para suponer una escuela aragonesa muy paralela, pero distinta de la catalana de *Serra* y de *Borrásá*, á la cual debe filiarse, en consecuencia, provisionalmente (1).

Transformada esta escuela catalana de la primera mitad del XV, quizá por la influencia del arte franco-borgoñón, atormentado y trágico, quizá por la personal de *Benito Martorell*, dió con un estilo, todavía anónimo, al que puede atribuirse en la Exposición la tabla expuesta por D. Román Vicente representando la escena del Calvario muy dramáticamente (2).

Pensaré yo que corresponda al mismo tiempo, ó algo posterior (yo no lo creo), pero ciertamente á un estilo más arcaico y más ingenuo, y á una orientación artística montañesa, sencilla y para mí desconocida, una obra que contiene en dos tablas, y bajo y dentro de un arco apuntado, cuatro escenas de la vida de San Armengol, con tonos claros y apenas oro (3). La expuso también D. Román Vicente, y creeré que procede de Lérida, Pallars ó Ribagorza, por 1430 (?).

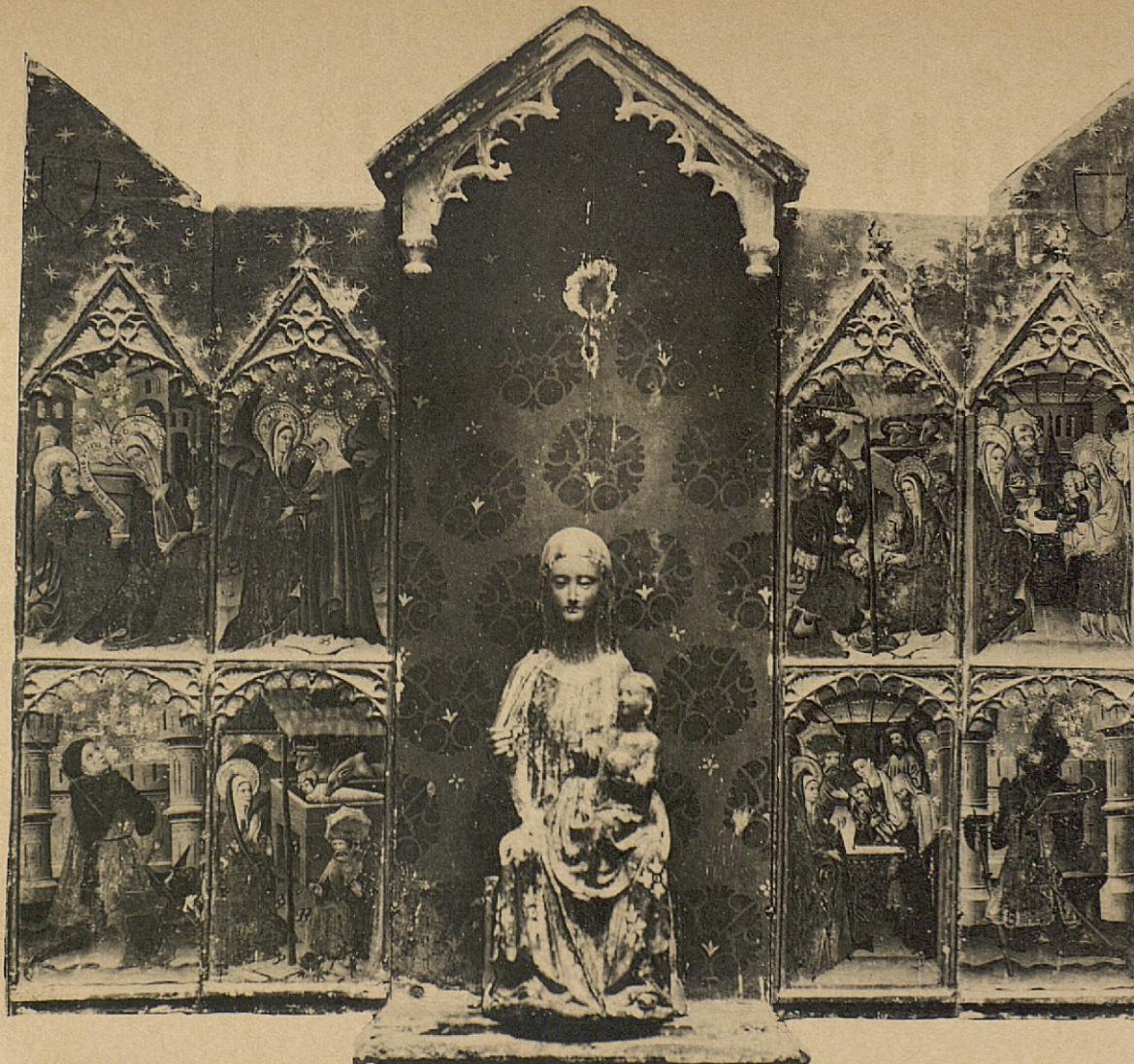
Fecha problemática es esta que nos lleva á una de las obras capitales de la Exposición, á una de autor anónimo, pero que fué encargada en 1439 por los jurados del Municipio de Belchite, como dice en letra del tiempo el exterior de las cuatro alas de dos portezuelas que constituyen toda la obra, cerrando en forma prismática una imagen

(1) Sala 2.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 9.

(2) Sala 4.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 60.—En el mismo catálogo se la tenía por obra de escuela catalana. Supongo que la habrá reproducido el fotógrafo *Serra* para el *Institut d'Estudis Catalans*, que le comisionó para tales trabajos, bajo la dirección sapiéntissima del Sr. Gudiol y Cunill. Con ellos y con el Sr. Sempere y Miquel tuve la fortuna de coincidir en una de mis visitas á la Exposición, pero no nos comunicamos nuestras tareas.

(3) Sala 4.<sup>a</sup>, núm. 46.—La supongo reproducida por *Serra*. No tiene nada de evidente su filiación catalana, que sé que sorprendió á los antes citados eruditos catalanes. Es otro arte, sumamente femenil en los tipos, aun los varoniles de carácter. Sólo unas letras que claramente se traducen por *S. Armangau* demuestran su localización interregional. El autor parece educado en el arte de los miniaturistas, más bien que un retablero.

El Sr. Mélida supone que esta obra corresponde al siglo XIV. Si tiene razón el ilustre arqueólogo adquirirían gran importancia éstas al parecer portezuelas de retablo, grande para la época.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

POLÍPTICO DE BELCHITE

(Virgen de D. Mariano Pano: Siglo XIV.)

de escultura que no subsiste (1). Semejante encargo concejil, aun no siendo grande la obra, parécmeme que excluye la idea de que se buscara lejos de Aragón al artista encargado de pintar las seis escenas de la vida de la Virgen y el Niño y dos caballeros orantes armados con el escudo (no personal) de la cruz de gules, que son los ocho asuntos que contienen las hojas al interior. Del estilo, muy italiano, de la finura, delicadeza y supremo gusto de la ejecución, sólo diré que no conozco en toda España obra similar que se pueda parangonar con ésta, excediendo bastante en mérito á lo del *Maestro Nicolás Florentino* de la Catedral vieja de Salamanca, y, por supuesto, á cuantas manifestaciones de arte local nos ofrecen en 1439 todas las regiones de España juntas. Tal y tan grande me pareciera la importancia de este pequeño políptico de Belchite, que una vez me creyera ya, al fin, en presencia de obra cuyo autor mereció, á su vuelta de España á Florencia, la fama que le hizo pasar, con artículo propio y especial, al gran archivo de la nombradía artística florentina, que es el libro de Vasari en sus primeros capítulos. Siempre preocupado de hallar en nuestra tierra el rastro de la labor personal de *Dello di Niccollo*, que aquí triunfara tan gloriosamente, alcanzando favores insignes de uno de nuestros Monarcas, nunca sospechara que había estado más cerca de su huella que ahora que he examinado y gozado el ignoradísimo políptico de 1439 de los jurados de Belchite. Pero Dello parece que murió por 1421...! Obra como esa hace época en nuestra historia artística, cerrando gloriosísimamente la del giottismo, aunque el suyo sea el más progresivo, perfecto y último (2).

Aquí (como antes, ante lo sienés) es dable preguntar, y yo me pregunto, si llegan á demostrar la existencia de una escuela local dos obras importantes, eso sí, la una encargada por los bernardos de Piedra en el año 1390, y la otra en 1439 por el Concejo de Belchite, una

(1) Sala 2.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 19.—Fotografía H. y M. núm. 87.—En ésta, como en la Exposición, se ve dentro una imagen sedente de la Virgen, de la misma época, pero de otra procedencia, y propiedad de D. Mariano de Pano.

Damos reproducción de la fotografía de los Sres. Hauser y Menet, con especial permiso de la Junta del Centenario de los Sitios, en cuya Crónica se van á publicar las fotografías de dichos señores, adquiridas por la Junta con derecho á la exclusiva.

(2) Italiana, de Italia misma, debe de ser una pequeñísima tabla de la Anunciada (falta el pendant del Arcángel) expuesta por D. Ramón Vicente: parécmeme obra de Dom Lorenzo Monaco (Sala 4.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 15.)

y otra en una misma dirección y orientación artística, dentro de la misma escuela, similar de la giottesca florentina cuatrocentista, mostrándose progreso evidente de la una á la otra, pero separadas por medio siglo y hasta ahora ejemplares aislados, aunque trabajados verosimilmente en Aragón... Hallara yo en la Exposición, en general en Aragón, otras varias obras similares y habría de proclamar que hubo tal escuela aragonesa. Así no me atrevo sino á pensar que viajaron por Aragón, sin arraigar en él, algunos artífices de educación florentina, á quienes atribuir así el gran tríptico relicario de la Academia de la Historia procedente del monasterio de Piedra (1390), como el bello y pequeño políptico del pueblo de Belchite (1439) que la Exposición nos ha revelado (1).

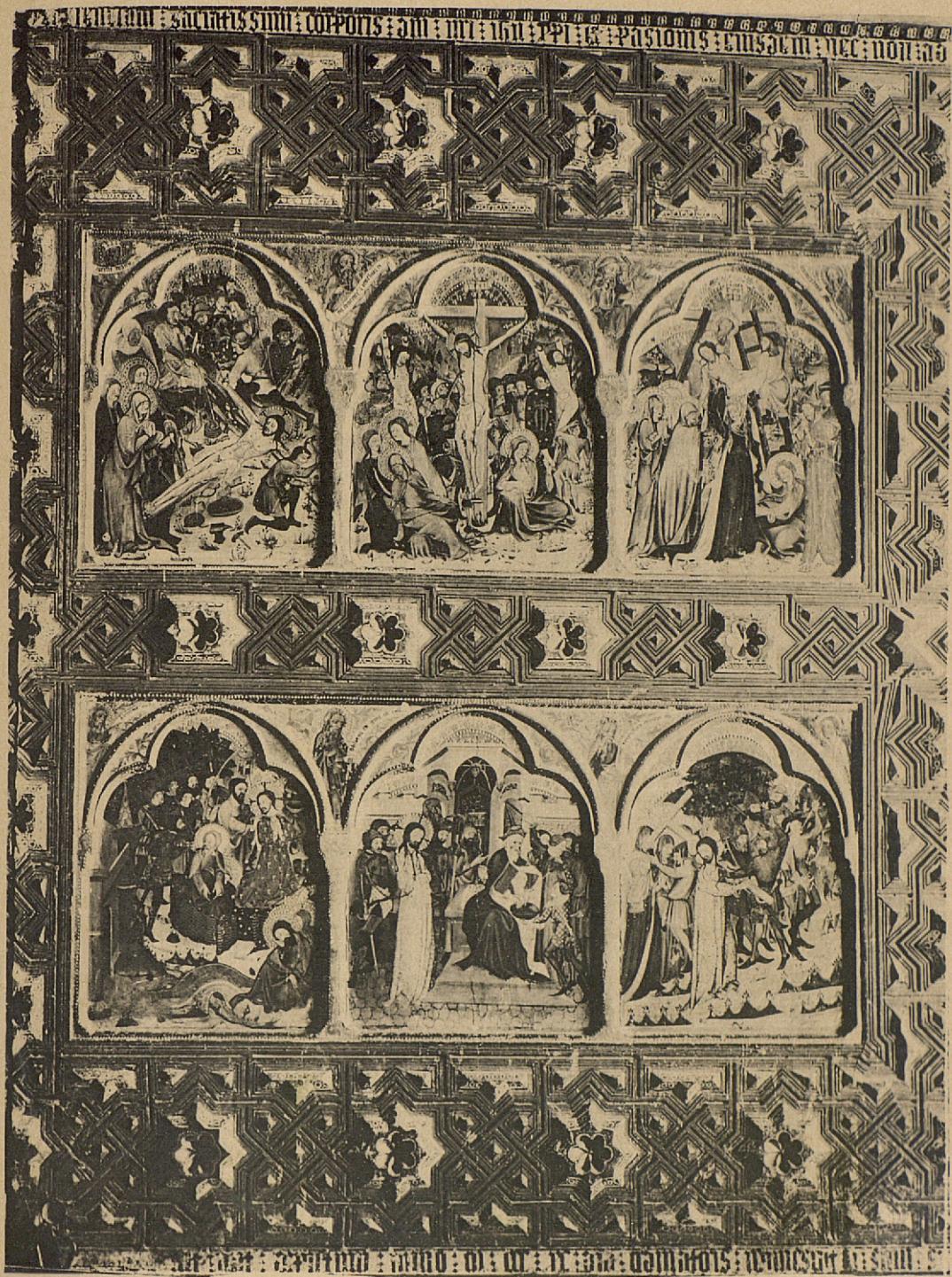
(1) El Tríptico-relicario (medidas: 2,44 × 3,95), fué llevado del ex Monasterio de Piedra á la Real Academia de la Historia por D. Felipe Canga Argüelles, en el sólo desempeño del cargo de Hacienda, á la sazón titulado Director general de Fincas del Estado. La feliz traslación fué en 1851. Fué encargo del abad D. Martín Ponce, acabado en 1390, para custodiar, con otras, la preciosa reliquia de unas Formas sagradas, ante las cuales, en Cimballa (Aragón), se repitió el milagroso caso que se cuenta del Padre Cabañuelas, pintado maravillosamente por Zurbarán (véase mi libro «El Monasterio de Guadalupe y los Cuadros de Zurbarán»). D. Martín el Humano, todavía Duque de Montblanch, heredero del reino, donó á Piedra esa reliquia, apellidada «El Sacro Dubio de Cimballa», y los escudos de Aragón, las del abad y otros, puestos en el relicario, demuestra que todos contribuyeron á la espléndida obra de arte, dentro de la cual, en el escudo de un soldado de Herodes, se ve la cifra coronada M. (de D. Martín I, Duque de Montblanch.)

D. José Amador de los Ríos publicó sucesivamente dos monografías arqueológicas importantísimas sobre el gran Tríptico-relicario de Piedra. La una en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo VI, páginas 307 á 351, y la otra en los *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuyos textos y láminas es sabido que no se completaron sino por raro caso (y fué de ellos el que mentamos) ni se ordenaron por tomos siquiera.

El Sr. Amador de los Ríos, maravilloso organizador de nuestra Arqueología privativa, examinó, una y otra vez, casi á la perfección, lo arqueológico de la obra. Lo artístico, en cambio, no lo pudo ver con el conocimiento que hoy alcanza cualquiera que desee conocer la Historia de la Pintura medieval. Amador, ciego para lo pictórico francés (hasta en las *Cantigas* y en el *Arca de San Isidro* veía italianoísmo) no tuvo autoridad para decir lo que ahora, sin embargo, resulta ser verdad; el italianoísmo á que saben las pinturas del Triptico de Piedra.

En la Iconografía no había dudas, pues no caben en la interpretación de las escenas al exterior de las puertas: (Abrazo en la Puerta dorada, Natividad de María, Presentación al templo, Anunciación, Visitación y Navidad; Prisión de Cristo, Pilatos lavatorio, Cruz á cuestas, Crucifixión, Lanzada y Descendimiento), ni hay que decir nada de los ocho ángeles músicos al interior de las mismas (con órgano, violín, arpa y salterio; citara, rabel, tiorba y laúdes (?), respectivamente). Sólo en los apóstoles de la cornisa se halló con catorce y le sobraron dos, que pensó serían el Bautista y Judas Iscariote (!), cuando fácil es ver que con San Pablo siempre se

TABLAS ARAGONESAS.-AÑO 1390



Cliché de J. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

SEIS ESCENAS DE LA PASIÓN

Exterior de una de las puertas del Triptico de Piedra

(REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA)

## IV

Fórmase, sin duda alguna, en Aragón, como en Cataluña y en Valencia, sus hermanas del *Casal de Aragón*, una escuela indígena de pintura de retablos, antes ó al promediar el siglo XV. Tales escuelas prolongan su dominación con algunos cambios trascendentales (en la técnica y en el ideal) hasta 1500. De Valencia y de Cataluña lo sabemos bien, gracias al trabajo de reconstitución histórica de los investigadores contemporáneos.

Faltando éstos, casi del todo, en Aragón, la tesis que la Exposición confirma más plenamente ya tenía de antes demostración con sólo examinar las importantísimas tablas aragonesas del Museo Arqueológico Nacional traídas de Zaragoza, de Daroca, de Argüis, de Nueno, allá por el año 72, por el arqueólogo D. Paulino Savirón—que diz por cierto que no las trajo muy acompañadas del consentimiento de los donadores—. Además se conocían las tablas de Carderera procedentes del Alto Aragón y devueltas á él por D. Valentín al organizar el Museo de Huesca. Y es lástima que así como se han reunido accidentalmente á las de otras procedencias estas últimas en la Exposición de Zaragoza, permitiendo el estudio sintético y la comparación inmediata de las unas con las otras, no se haya hecho otro tanto

hace olvidar á un apóstol al hacer la docena, y que ya trece, sólo se exige añadir á San Bernabé, que como San Pablo, no son de los doce evangélicos, pero sí de los apóstoles de los *Actos*.

A una y otra monografía de Amador de los Ríos se acompañaron cromolitografías completas y más abundantes en la segunda y más monumental de las dos publicaciones citadas. Pero siendo tan infiel el procedimiento al cromo, publicamos ahora por primera vez una reproducción fotográfica (cliché Lacoste), del exterior de una de las puertas.

El interior de otra lo ha publicado en fotograbado (sobre cliché Laurent retocado) la *Revue de l'Art* (XX, 433, «Les Primitifs Espagnols» I), con la opinión de M. Bertaux, reducida á esta sola frase: «Producto maravilloso, y único en su género, del maridaje del arte cristiano y la industria musulmana».

M. Bertaux recientemente se ha vuelto á ocupar del Triptico, algo más de propósito pero brevemente, en la misma *Revue de l'Art* (XXV, 76, «Les Primitifs Espagnols» VII.), pero en mi concepto no acierta al decir que algo lejano tiene de sienés-catalán y algo más de franco-flamenco de modelos italianos. El giottismo florentino que M. Bertaux quiere contraponer en Andalucía y Castilla al sienés-catalán-valenciano, segunda mitad del siglo XIV, es para mí visible en Aragón, por esa obra indígena, bastante bravía y provinciana, pero no servilmente italianizada, y digna de especial estudio, sin duda.

con las tablas aragonesas del Museo madrileño. Yo he suplido este examen comparativo inmediato, haciendo escalas en la calle de Serrano á la ida y á la vuelta de Zaragoza, una y otra vez; pero ciertamente no es lo mismo.

Lo que todavía no tiene base alguna de verdad histórica es lo referente á atribuciones de tablas á este ó al otro pintor entre los escasos nombres (Ortiga, Abadía, Romeu) que se han sacado de los archivos aragoneses, ó el nombre legendario de Pedro de Aponte, conservado por algún documento literario del siglo XVII, como es el libro de Jusepe Martínez, supuesto pintor del Rey Católico y autor de obras que él, el buen Jusepe, y aun varios críticos del siglo XIX, creyeron reconocer acá y allá. Muy de lamentar es el caso; pero hoy por hoy la severidad de la crítica histórica obliga á dejar sentada esta negativa: no tenemos tabla aragonesa medieval cuyo autor sea conocido.

Tampoco nos son conocidas las fechas, salvo alguna que la Exposición nos revela, y en consecuencia sería temeraria la idea de la reconstitución histórica del período si no coadyuvaran algo las innegables relaciones ó coincidencias del arte aragonés con el catalán y el valenciano de la época.

Con alguna de esas fechas y las que se pueden inducir del estudio paralelo de la pintura en unas y en otras regiones, á más de algunos detalles técnicos ó de indumentaria, entiendo ya conveniente un primer ensayo de agrupación, siempre que se le dé carácter puramente interino y provisional.

A más no se debe aspirar mientras los aragoneses, á imitación de lo hecho por los valencianos, mallorquines y catalanes, sobre todo los catalanes, no revuelvan sus archivos, no nos descubran sus secretos y no tengan la fortuna—muy esquiva á las veces—de que el dato documental se pueda aplicar á tablas ó retablos existentes, dándoles datos y nombre de autor.

El asunto bien merece el esfuerzo. El arte aragonés de la pintura fué cediendo la primacía á la escultura en el siglo XVI. Las tablas y lienzos aragoneses del XVI no valen tanto como sus tallas y no valen tanto como las tablas y retablos pintados del siglo XV. En éste, además, tuvo la pintura aragonesa un gran carácter autóctono, una personalidad regional, una cierta independencia bravía respecto de las modas de Flandes y de Italia, personalidad é independencia que

TABLAS ARAGONESAS.-PRIMER TERCIO DEL SIGLO XV.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

ESCENAS DE LA LEYENDA DE SAN MIGUEL

Retablo de Argüis, Huesca

(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

en el siglo XVI se trocó en servilismo imitador. Es verdad que no perfiló sus labores y no depuró su gusto tanto como la de Valencia del siglo XV; pero es su asperenza y vigor signo de varonil entereza, y en el arte en definitiva lo original es lo íntimo, lo propio es lo grande, mientras que la imitación afemina los temperamentos. Algunos de los pintores de Aragón, modestos *retableros* del siglo XV, debieron sentir, si no expresar, algo de lo que sentía respecto de su casa y hogar el poeta Lope de Vega cuando esculpió la consabida frase «*Parva propria magna: magna aliena parva*»; y bien cierto es que el gran pintor aragonés, *Goya*, fué, andando los tiempos, otro amante de la independencia artística, áspera y brava.

¿Y quién se atreverá á negar el parentesco de raza entre *Goya* y aquel su lejano antepasado en arte aragonés, que fué autor (hoy anónimo y quizá siempre) del retablo de Argüis (Huesca, cerca de la capital) del Museo Arqueológico de Madrid, por 1430, á juzgar por los detalles de indumentaria? Las escenas diabólicas referentes á San Miguel (titular de la parroquia del pueblo) y la que parece referirse á Simón Mago—y no al cisma de Benedicto XIII, como alguien ha pensado—están pintadas por un precursor genial del *Bosco*, por un gran pintor humorista que á la distancia de casi cuatro siglos demuestra ser de la misma fibra étnica del autor inmortal de los *Caprichos*. Por lo menos es en el promedio del siglo XV un original, un único en toda Europa, y no tan sólo por excentricidades humorísticas, pues es á la vez un gran pintor del tiempo de los Van Eyck y Pisanello, sin necesidad de parecerse á ninguno de los contemporáneos de Italia, de Flandes, de Francia ó Alemania (1).

(1) El retablo de Argüis son más bien tablas laterales de un centro que pudo ser de escultura. En el Museo Arqueológico Nacional se acompaña aún la predela que algo sabe á italiana, florentina del promedio del XV. Lleva el núm. 1.700 de inventario, pero sabido es que sólo Dios puede saber cuándo se hará catálogo ó cuándo se pondrán etiquetas explicativas en dicho Museo.

Representan las tablas las escenas siguientes: la lucha con los ángeles rebeldes (demonios en forma de pulpos multicolores), San Miguel pesando las almas en la proximidad del Paraíso y en presencia del diablo, el rebote de la saeta hiriendo en el ojo al pastor, no á la novilla, en monte Gárgano, la procesión consiguiente, la otra procesión en Roma y aparición de San Miguel en Santángelo (templo gótico en vez de la mole adriana), y la caída de Simón Mago derribado por el Arcángel. La predela contiene las figuras de los Santos Pablo, Catalina, Lorenzo, Vicente, Bárbara y Pedro. La cabeza de éste no tendría rival ni en Callot ó Goya. Cada escena mide 0,80 X 0,80, y 0,42 X 2,52 la predela.

El estilo de la obra es singularísimo, y solamente por algunos detalles se ras-

No tiene la Exposición un digno compañero del retablo de Argüis, ni allá vi nada que pueda atribuirse al gran pintor cuatrocentista que se ha de llamar provisionalmente, por su obra única conocida, «El Maestro de Argüis»; pero si se ofrecía otro retablo, bastante más grande, que pintado por el mismo tiempo, ó segundo cuarto del siglo XV, comprueba las observaciones que acabo de hacer (1).

Me refiero al de Santo Tomé, expuesto por la parroquia de San Miguel de Daroca, y no catalogado por haber ingresado tarde en la Exposición, colocándolo en la Sala baja 1.<sup>a</sup> En este amplio conjunto de escenas se ve, desde luego, una gran pobreza de tipos repetidísimos, una contextura ósea de las cabezas muy caprichosa y algo caricaturesca (sin tener voluntad de que lo sea), escasa conciencia de los efectos de las tonalidades de color y de la armonía en las composiciones, por todo lo cual está lejos su autor del anónimo *Maestro de Argüis* y á una distancia enorme del maestro de Belchite, de 1439, sus contemporáneos (el uno de su propia escuela y el último de una escuela muy itálica y muy depurada de gusto). Pero dentro de su terreno, despreocupado de todo, el autor del retablo de Santo Tomé es un narrador de vena abundante, artista de interior concepción y de fuego comunicativo en la ejecución. Es decir, un verdadero aragonés á mi ver (2).

treía la educación de su genial autor, precursor del *Bosco*, viéndose que había aprendido el arte con algún maestro de educación franco flamenca; sospecho además que alcanzó alguna noticia de la obra del primer Van Eyck, visible, no en los tipos, sino en el espíritu colorista, que no es lo que menos le caracteriza.

Argüis era un pueblo insignificante del señorío de los Jordán de Urríes, y se puede pensar que el Obispo de Huesca D. Hugo de Urríes (de 1421 á 1443), hijo segundo del noveno Sr. de Ayerbe y Siétamo, tuviera el pueblo y regalara el retablo, pues no parece obra de arte proporcionada á los recursos de la parroquia. Los Urríes ya en el siglo XIV dieron prueba de afición á las artes.

D. Paulino Savirón que recogió las tablas por 1871, las estudió en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo X, reproduciendo en cromolitografía las escenas del cazador y de Simón Mago. De su estilo no precisa nada; sí de su procedencia: fueron del retablo mayor del titular del pueblo, antes de trasladarlas y embutirlas en un altar secundario, al renovar aquél en el siglo XVIII.

(1) La influencia del autor del retablo de Argüis es, sin embargo, evidente en el autor de la Crucifixión, del Museo de Huesca, que luego se examinará, y que más debiera ser aquí examinada á continuación, según ahora pienso: no cambio, sin embargo, el orden del texto porque lo escribi sobre la marcha, único valor que pueda tener.

(2) Me consta que del retablo entero sacó fotografía el Sr. Serra para el *Institut d'Estudis Catalans*.

Hecha escuela su arte, dulcificado de angulosidades y de ciertas rarezas, me parece verlo como obra de otra mano, de un continuador menos vigoroso (por 1470 ?), en una tabla del Calvario con más de veinte figuras que expone la parroquia de Belchite (1).

## V

Pero antes de llegar á la fecha en que la supongo pintada, debemos detenernos ante unas tablas que hace años que entendía yo que tenían importancia para nuestra historia artística, y hoy la creo muy acrecentada y muy evidente.

Expone el Arzobispo de Zaragoza dos grandes tablas que yo había estudiado en una de las piezas de la casa prelacial hace años. Cada tabla presenta dos imponentes figuras de santos (Valero y Lorenzo en la una, Martín y Tecla en la otra) de pie, lujosamente ataviados, soldado de azulejos y ladrillos á los pies; al fondo un paramento liso, coronado de crestería gótica y por encima de él unos cipreses, no simétricamente piramidales, sencillos y de efecto (2). Al centro de la cruz de la casulla redonda de San Martín se ve el conocido escudo del Arzobispo Mur (3), y la devoción de Santa Tecla confirma la nota, pues D. Dalmau de Mur, gran mecenas de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, antes que Arzobispo de Zaragoza (1431 1456) lo fuera de Tarragona, la ciudad de Santa Tecla (1420 1431). En su primera Silla de Gerona (1415 1420) fué de D. Dalmau, por lo visto, la idea de la sonadísima junta de los famosos arquitectos (1417), y vistos los dictámenes fué él, presidiendo el Cabildo, quien decidió la continuación de las obras de la Catedral gerundense en una sola, amplísima y admirable nave, única desde el presbiterio á los pies. En Tarragona hizo hacer á *Vallfogona* el retablo mayor de aquella Catedral, la

(1) Sala 2.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 27.

(2) Sala 2.<sup>a</sup> B<sup>a</sup>, núms. 48 y 49. — Fotografías H. y M., núms. 123 y 124.—Advierto que en el Catálogo aparecen como expuestas por un D. Antonio Magaña, que es el nombre del mayordomo del Arzobispo, que por lo visto, al vender (!) la escultura del retablo de su procedencia, no vendió las tablas. Estas las vi yo colocadas en una sala del Palacio en 1899, mientras que las notabilísimas esculturas se mantenían en el abandonado oratorio del piso bajo, de donde se arrancarían. Las vendió el anticuario Sr. Parés (calle del Príncipe, esquina á Santa Ana, en Madrid.)

(3) Un almenado muro de oro (merlones muy altos y terminados en puntas como dardos) en campo de gules.

obra capital de la escultura del XV en España. En Zaragoza encargó al mismo el retablo mayor de La Seo y el de la capilla del palacio arzobispal que pudo trabajar el artífice y sus ayudantes en sólo las enormes predelas: la de La Seo subsiste, completada la obra más tarde por mano alemana; la del palacio la ha puesto á la venta el Prelado (!!!) en estos últimos años. En testamento dejó aquél, Mur, (mecenas de la producción artística patria, y no mecenas de la liquidación antipatriótica de nuestras riquezas artísticas) varias espléndidas riquezas á las iglesias que rigiera: á la de Zaragoza, por ejemplo, tapices, y á la de Gerona el manuscrito de miniaturas, que *Bernabé de Módena* había iluminado en 1378 para el Rey Carlos V de Francia y que D. Dalmau de Mur tuvo ocasión de comprar en París en una de las embajadas que desempeñó.

Ignorando si las obras expuestas formaron parte, como creo, del retablo del palacio, lo que á todas luces demuestran es la existencia del encargo preacial, hecha por Prelado de gusto artístico depuradísimo, de magníficiente entusiasmo por las artes, de un Prelado que supo escoger bien sus arquitectos y que dió toda su protección al maravilloso escultor de su cámara, *Pedro Juan de Vallfogona ó de Taragona*.

¿Cómo se apellidó su pintor de cámara, al que es menester atribuir las dos tablas expuestas? El día en que se revele ese nombre habremos dado un paso de gigante en la investigación de la historia de la pintura en la *Coronilla ó Casal de Aragón*.

Mientras tanto, un gran paso entiendo que hemos dado al poder hallar, si no el nombre del autor, la fecha, aproximada al menos, de las obras del anónimo «Maestro del Prelado de Mur». Fallecido éste en 1456, las tablas en cuestión no pueden ser más modernas, cuando por su perfección y su hermosura cualquiera las hubiera traído á tiempo más próximo á los Reyes Católicos.

Y se aumenta en grado sumo la importancia que concedo á ese descubrimiento parcial, por la circunstancia de manifestarse una misma mano, es decir, la del *Maestro del Prelado Mur*, en la importante tabla de San Vicente del Museo Arqueológico de Madrid, traída por Savirón del archivo de La Seo de Zaragoza, procedente de la capilla de San Vicente del mismo templo metropolitano. Esta tabla, estudiada en monografía especial del *Museo Español de Antigüedades* por el

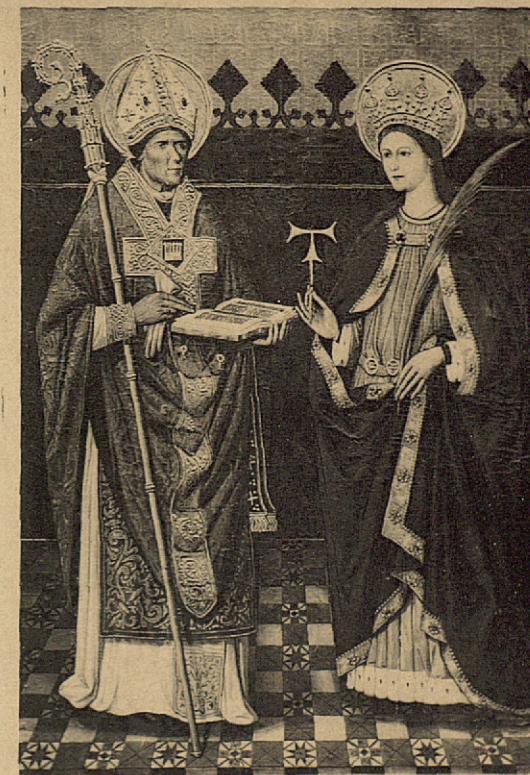
TABLAS ARAGONESAS.-POR 1450



SANTOS VALERO Y LORENZO  
(PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA)



SAN VICENTE MÁRTIR  
(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)



SANTOS MARTÍN Y TECLA  
(PALACIO ARZOBISPAL DE ZARAGOZA)

Obras tipicas del anónimo "Maestro del Prelado Mur"

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

mismo D. Paulino Savirón y D. Toribio del Campillo, con la tesis final «este cuadro se supone obra del pintor aragonés Pedro de Apon- te, discípulo de *Signorelli* y pintor de Juan II de Aragón», como dice el texto del único libro catalogal que el dicho Museo Nacional ha pu- blicado—salvo lo de Prehistoria—, está pintada por un maestro anó- nimo que tenía del todo formado su estilo característico antes, quizá mucho antes de 1456, cuando *Signorelli* no tenía cumplidos los quince años de edad (1).

A la luz de esa fecha de 1456, se nos revela, pues, una escuela aragonesa del promedio del siglo XV, muy digna de especial consideración, y en la cual, con caracteres individuales diferentes, pueden considerarse incorporados otros anónimos pintores de retablos, cuyas obras se asemejan y á la vez se diferencian comparadas con las tres principales del *Maestro del Prelado Mur*. A éste, desde luego, lo consi- dero como jefe del grupo, sean ó no sean discípulos suyos los otros de su cuerda.

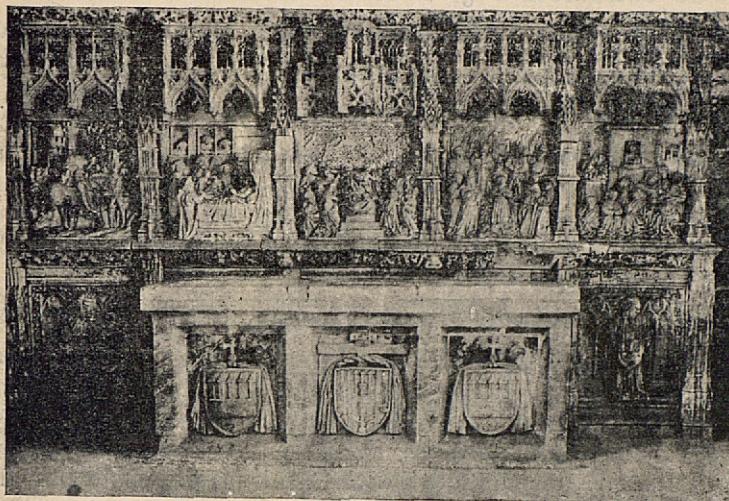
Yo entiendo que no es preciso buscar fuera de la tierra la razón de ser del estilo del *Maestro del Prelado Mur*; ni siquiera veo á éste demasiado influido (aunque ciertamente lo está) por el arte del pintor valenciano de la corte ausente del Rey Don Alfonso V, *Jacomart*, y nada por el ideal flamenco que el Monarca ausentista impuso á su otro pintor de cámara *Dalmau* (sea valenciano ó catalán). El *Maestro del Prelado Mur* es aragonés de educación artística, y el antes citado retablo de Santo Tomé de Daroca, es ejemplo bastante para explicar los antecedentes del pintor, con suponer sus obras una mejora tal y tan grande, alcanzada por el camino de la sencillez, de la grandeza, de la apariencia, y tales progresos en los efectos de la coloración, cá- lida y rica. En cuanto á lo primero, á la majestad de las actitudes

(1) En el Arqueológico Nacional tiene el número de inventario 1.690, y está como el retablo de Argüis, como el de Nueno y como el de Santo Domingo de Silos, de Daroca, en la «Sala 3.<sup>a</sup> del piso bajo, ala del Sur», pues también tienen la extraña comodidad de tener tres numeraciones diversas para señalar las salas del Museo nuestros profesionales ordenadores de Archivos, Bibliotecas y Museos. El estudio de Savirón y Campillo está en el tomo II de la obra citada, con reproducción cro- molitográfica. Ofrezco la de fototipia con las tablas de la Exposición (clichés todos de Hauser y Menet) á la misma escala, pues sus respectivos tamaños son  $1,87 \times 1,11$  la del Museo, y  $1,64 \times 1,11$  las de la Exposición. Juzgue el lector si podrían ser de un sólo retablo. La predela de escultura vendida, creo que acusaba un ancho semejante. Véase ésta reproducida en la viñeta por fotograbado, único recuerdo que puedo ofrecer.

sencillas de las figuras, no podía tener el anónimo pintor mejor maestro: el escultor Vallfogona: cuyas tres grandes figuras del retablo de Tarragona son á nuestra historia artística lo que las estatuas de Claus Sluter á la del arte franco-flamenco, y las de Donatello á la del italiano. En cuanto á las cálidas y ricas coloraciones, al franco reparto de tonos profundos, avalorados por el oro y los relieves dorados, y nada oscuros en demasia, puede explicarse mal que bien por cierto uso del óleo, aun sin conocer los secretos técnicos y los secantes de los Van Eyck, por un cuidado extremado en la elaboración de finos colores, y por una corriente popular que pedía á nuestros retableros, con la riqueza de las coloraciones y el uso de los oros, un efecto de simulada y gigantesca orfebrería llena de esmaltes, á la vez que imponentes figuras de santos, sedentes ó en pie, á quienes adorar desde lejos como imágenes, como verdaderas iconas. De ahí el carácter severo de la composición, el uso de tronos de rico dorado, relevado; las estofas de oro adamascado de rojo, de verde, de azul, en las tapicerías que tiene al fondo el trono ó sillón; las no menos ricas estofas de las capas, casullas, dalmáticas, estolas y manípulos, el cuadrado paramento delantero de las albas, las episcopales mitras y las tunicelas, sin contar con la simulada orfebrería integra de las cruces y báculos, y de las fimbrias, bocamangas y cuellos, etc. Si el dibujo de las figuras, y en especial de las cabezas, no fuera tan hermoso, todo ello acrecentaría el fracaso; pero no así, brillando en armónica unidad todos los elementos y produciendo seguramente un efecto grandioso semejantes retablos, al fondo de una capilla gótica; la luz llovida de los ventanales de colores, en vez de quitar efectos á esta policromia franca y decidida, la atornasolaba y le daba matices, y el retablo dejaba de ser una gran serie de *miniaturas*, que sólo de cerca y muy de cerca daban la historia ó la leyenda del santo, para adquirir toda importancia ornamental, completando todo su efecto, aun á distancia. Por eso los espacios de las tablas iban ganando tamaño, comparados aun con las obras de *Jacomart*—que en el Sur de Aragón tuvo retablos como el de Rubielos de Mora, tan hermoso é importante—y las escenas históricas ó legendarias exigieron mayores espacios, y todo el retablo adquirió al fin una forma imponente y unas proporciones exageradas.

En realidad, no conocemos en su conjunto un retablo entero del *Maestro del Prelado Mur*. Pensé yo, si la tabla de San Vicente del Ar-

queológico de Madrid sería centro de las otras dos del Palacio de Zaragoza; idea no contradecida por su procedencia (1), y al parecer confirmable por el hecho de no acompañar el Santo Vicente á San Valero (su Prelado y su compañero de persecución y de martirio) y estar San Valero pintado junto á San Lorenzo (diácono, como lo era San Vicente). Podía, pues, imaginarse que la tabla de San Vicente fuera el centro de las otras, formando en un solo retablo, no muy alto, cuya predela escultórica fuera la recién vendida por el Arzobispo zaragozano—en la cual, con escenas del Evangelio, se veían otras de la vida de San Martín y Santa Tecla;—la techumbre de la capilla baja de palacio, nada elevada, y la devoción excepcional de todo Aragón á San Vicente, podían explicar las singularidades nota-



Retablo recién vendido del Palacio Arzobispal de Zaragoza.  
Encargo del Prelado Mur (1431-1456.)

das, aceptando la reconstitución del retablo que llegué á imaginar. Me detiene la circunstancia de que el donador, clérigo, de la tabla que suponía central, no tiene insignias episcopales, ni parece ser D. Dalmau de Mur en manera alguna. En todo caso, proceda esa tabla del mismo retablo que las otras, ó provenga de otro distinto, propio de una capilla de La Seo, creo que la unidad de atribución á un sólo pintor es evidente, y ella basta.

(1) Procede de una dependencia de la Catedral de La Seo de Zaragoza, pero fué antes de la capilla del mismo Santo, según se cree.

El Museo de Huesca expuso en la Exposición dos importantes tablas muy similares de las citadas. De ellas se desconoce el origen; no proceden de la colección Carderera, y si de la desamortización de regulares de la provincia, ignorándose de qué convento fueron, aunque creeré que de uno de la misma Huesca con más probabilidad (1). Una de las tablas es otro San Vicente Mártir, de pie, en trono, con los cuatro ángeles que llevan los azotes, las raederas, la rueda de molino y la cruz de aspa de su martirio (2). La otra es un gran Calvario de unas veinticinco figuras dramáticamente agrupadas (3). El autor de una y otra tabla creeré que sea uno mismo, y su estilo aparece como el eslabón intermedio entre el propio del *Maestro de Mur* y el estilo anterior de los autores del retablo de Santo Tomé de Daroca (¿quizá el maestro de entrumbos?... ¿ó el estilo intermedio tan sólamente?) sin dejar de recordarnos algún tanto además al autor del retablo de Argüis. Aquí, en especial en la tabla del Calvario, se demuestra una más estrecha relación con el arte catalán, aparte del evidente paralelismo que existe entre la escuela que examinamos y la catalana coetánea suya de *Huguet* (y de *Vergós*), que no sé si en buena parte es en Aragón, más que en Cataluña y Valencia, donde tiene las raíces y de donde presumo que tomara vuelo.

Carácter estrictamente aragonés tienen, dentro de la misma agrupación de tablas que debe formarse, una de Santa Ana, expuesta por la parroquia de Magallón (4), y las tres incrustadas en retablo no grande, de talla de 1600, representando á San Martín partiendo la capa, San Juan Evangelista y Santa Catalina, expuesto por el Museo de la misma Zaragoza (5).

Pero más importancia tenían unas enormes tablas, nada menos que trece, de un enormísimo retablo, sin duda alguna el mayor, de

(1) Lo pienso así por experiencia de lo que pasó cuando la desamortización en casi todas las poblaciones en que se formó fondo de los cuadros de regulares, aun en aquéllas en que hacia el acopio alguna Academia de las de provincias.

(2) Sala 1.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 70.—En el Catálogo del Museo de Huesca, núm. 107. H. y M., núm. 114.

(3) Sala 1.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 64.—En el Catálogo del Museo de Huesca, núm. 108.—Fotografía H. y M., 116.

(4) Sala 2.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 26.

(5) Sala 2.<sup>a</sup> B<sup>a</sup>, núm. 4.—El Sr. Mélida concede á este retablo mucha importancia, en comparación con otras obras que yo entiendo que la tienen mayor; las tablas de Mur.

Santa María de Borja, expuesto, no en la Retrospectiva de la Exposición, palacio de Bellas Artes, sino en el pabellón, lleno casi tan sólo de fotografías y cosas modernas, de la «Exposición Mariana». Cada una de las doce tablas representa un pasaje evangélico, y la mayor y principal la original escena paradisiaca en que rodean el trono de la Virgen y el Niño ángeles músicos y doce santas Virgenes (las más conocidas) que no se acompañan de los instrumentos del martirio, pero que todas atienden á sus labores de coser, hilar, bordar, hacer calceta, etc., como en honesta reunión de hacendosas comadres (1).

Algo posterior, pero de este arte era una tabla de la Huida á Egipto, expuesta por D. Pascual Gastón Andreu, de Zaragoza (2).

ELIAS TORMO Y MONZÓ

(Noviembre, 1908.)

(Continuará).

(1) Fué el pabellón mariano una obra relacionada con la revista piadosa intitulada *Anales del Pilar*, y allí me dijeron que para ella se habían sacado fotografías de las tablas de Santa María de Daroca, que ignoro si se han reproducido ya.

Cada una de las doce tablas tenía como metro y medio de altas por un metro de ancho, y la principal, unos dos metros por un metro y cuarto, formando en consecuencia un muy grande retablo las trece, pues hay que suponer que nos faltan las de la predela y los guardapolvos.

La mayor de las tablas, como se dice en el texto, nos muestra á Santas Lucía, Catarina, Rufina, Polonia y otras. Las demás tablas representan las escenas de la ofrenda de San Joaquín, rechazada (?), la Natividad de la Virgen, Desposorios, Anunciación, Adoración de los Angeles, Epifanía, Circuncisión, Presentación, Niño perdido, Hallazgo del niño (?), Pentecostés, y otra, cuyo tema no hallo en mis notas.

En cambio, veo otra del Descendimiento (con once figuras) del mismo efecto que las trece dichas, pero de mucha más alma y menos distinta de las obras del *Maestro de Santo Silos*. En general, estas tablas confirman la filiación aragonesa de las tablas de D. Pablo Bosch, de *Santiago*.

(2) Sala 5.<sup>a</sup> A<sup>a</sup>, núm. 55.

# PINTURAS MURALES

en la Torre de las Damas de la Alhambra.

---

Fueron descubiertas al acaso el 22 de Abril de 1908 en uno de los departamentos de la susodicha Torre, y en 7 de Diciembre del mismo año envió á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un minucioso y erudito «Estudio descriptivo» de tan importantes obras de arte D. Manuel Gómez Moreno, Presidente de la «Comisión Especial de Conservación y Restauración de la Alhambra de Granada».

La Academia designó al individuo de su seno y sabio arabista don Rodrigo Amador de los Ríos para que redactara el dictamen sobre la importante Memoria recibida, y éste le presentó en brevísimo plazo, muy luminoso, examinando todos los antecedentes del asunto, fijándose de un modo especial en la significación que el hallazgo tiene para la historia del arte patrio, y declarando «que de todo cuanto en el adulterado Palacio de los *Al-Ahmar* y en los edificios dependientes de él existe, nada, entiéndase bien, nada se conserva ni tan interesante ni de tanta importancia, en el doble concepto histórico y arqueológico, que comparable sea con las Pinturas Murales descubiertas bajo el enlucido de los muros interiores en la denominada Torre de las Damas».

La Academia de San Fernando se ha dirigido en seguida al Gobierno pidiéndole que favorezca y estimule la continuación de las importantes investigaciones que tanto han de contribuir á que se fije en España la atención del mundo culto y aumente el número de los viajeros que nos visitan.

## BIBLIOGRAFÍA

**Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media,**  
por D. Vicente Lampérez y Romea.—Obra premiada en el V Concurso internacional “Martorell”,—Barcelona, 1906.—Tomo primero en 4.<sup>o</sup> mayor, 735 páginas: ilustrado con 590 planos, fotografías, mapas y dibujos.—Madrid. Imprenta artística de José Blass y C.ª, 1908.

En la primera página, después de la hoja de portada, va una dedicatoria que dice: «Al Sr. D. Juan C. Cebrián, generosísimo y espléndido protector de este libro; muy agradecido Vicente Lampérez y Romea»; y estas sencillas líneas demuestran, para estímulo de sabios y artistas, que hay también en nuestro país devotos decididos de las más altas manifestaciones de la civilización humana y que dedican más dinero á las cosas serias que á las muy frívolas en que una parte de las clases directoras le derraman á manos llenas.

Declárase enseguida el sentido que informa la obra: «La historia de la Arquitectura cristiana española, dice, no puede hacerse todavía», y después de enumerar las razones en que funda su opinión, añade: «Mas cada cual debe contribuir, hasta donde sepa y pueda, á hacer esa historia con ánimo sereno y actitud modesta, libre de la vanidad de sentar teorías *definitivas* y sabiendo que su obra será rectificada constantemente y hasta anulada en muchas de sus partes». Estas afirmaciones le acreditan desde luego de investigador sincero que pone el culto de la verdad por cima del amor propio personal. Fijando luego el carácter de su libro afirma «mi historia está inspirada directamente en el monumento...», y añade más adelante: «El monumento es mi escuela», y no por desprecio hacia la información documental, sino por creer que ésta debe ser hecha por otros especialistas.

De cómo pretende realizar su estudio esencialmente arquitectónico da clara cuenta el siguiente párrafo.

«Un plan uniforme me guía en las materias comprendidas en cada período. Tras el *Resumen histórico* trato de los *caracteres generales* del estilo, y luego estudio *la cronología, las escuelas, los elementos, la geo-*

*grafía del estilo y los monumentos.* Creo que de este modo se abarcan todos los puntos y se subdivide la materia; y así, quien desee estudiar sólo la *marcha general* de nuestra arquitectura, podrá y deberá prescindir de las páginas destinadas á los *elementos*; mas para los que hayan de seguir el desenvolvimiento técnico del arte, el mayor interés (si alguno tiene este libro) estará precisamente en el análisis de esos elementos, donde sin la distribución poco simpática del *diccionario*, y sin insistir demasiado en las partes secundarias, pretendo haber hecho un estudio esencialmente arquitectónico de los elementos constitutivos de un monumento, de sus formas y de su desarrollo».

Examina luego en diferentes capítulos «los antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española», aquilatando el valor de lo hecho por numerosos escritores; «las fuentes de la Arquitectura cristiana y la característica de la española», trazando un cuadro de los esfuerzos hechos en diferentes siglos para fundar un arte propio, esfuerzos anulados sucesivamente por las correspondientes invasiones del Arte extranjero; y «los autores y directores de las obras», en el que se ve los nombres y calificativos que usaron hasta llegar al de arquitecto en el siglo XVI, las retribuciones por lo general espléndidas de que disfrutaron, la posición social, con los datos de los que gozaron de más altas consideraciones, «el anónimo de los maestros», que no fué tal como de ordinario se afirma ni demuestra la excepcional modestia de los medioevales, terminando esta sección con la cita de los principales y de las dinastías que engendraron algunos.

De los jefes pasa á los subordinados, analizando las condiciones en que trabajaban los obreros, los jornales que percibían, las corporaciones que formaron y hasta la jerga empleada que se ha conservado por tradición en los gallegos y portugueses de nuestros tiempos. En el capítulo siguiente examina la cuestión de los famosos signos lapidarios, y lo hace con tal orden y claridad, que bien se pueden recomendar aquéllas breves páginas al que quiera enterarse sin gran esfuerzo del asunto.

Completando el desarrollo de esta parte general que precede á la descripción de los principales monumentos labrados en cada período, examina en distintos apartados la organización y marcha de las obras, trazada de mano maestra; las proporciones y métodos de trazado; los simbolismos y las deformaciones perspectivas, que exigirían cada uno

de ellos un largo análisis bibliográfico para que el lector pudiera darse clara cuenta de su importancia.

Entra luego en el estudio más especialmente histórico. Dedica el primer capítulo á los siglos I al IV, primeros de la Iglesia cristiana en España, citando la tradicional edificación de la capilla de Nuestra Señora del Pilar por los discípulos de Santiago, el baptisterio construido en Guadix del que tampoco queda resto alguno, el Arca marmórea de Santiago, varios templos de otras ciudades, el subterráneo de las Santas Masas en Zaragoza, la Basílica de Santa Eulalia en Mérida y las ruinas de Centcelles en la provincia de Tarragona para formarse una idea aproximada de la Arquitectura de la época mediante el enlace de lo poquísimo que ha llegado hasta nosotros con lo descrito en algunos documentos.

Sobre datos más arquitectónicos y fehacientes funda enseguida el examen de los monumentos de los siglos V al XI en la alta Edad Media, dividiendo este largo período en los tres correspondientes á la arquitectura visigótica, la mozárabe y la asturiana, analizando detenidamente y por separado el valor y carácter de cada uno de los elementos que componen los edificios, las diferentes plantas y desarrollo de éstos según su destino de Basilicas, baptisterios, oratorios, monasterios y la autenticidad y particularidades de los que hoy se conservan en mejor ó peor estado.

La última sección del primer tomo de la importante obra se halla consagrada á la baja Edad Media, que se extiende desde la undécima centuria hasta los comienzos de la décimosexta, y dentro de ella á la arquitectura románica en España, de la que presenta un cuadro muy completo, analizándola desde todos los puntos de vista posible, lo mismo el cronológico que el geográfico que le permite fijar los caracteres diferenciales de la perteneciente á diversas regiones, terminando por la descripción de los edificios de ladrillo.

Con el interés de lo que en aquellas páginas se dice armoniza el de los grabados con que se ilustran, tomados muchos de dibujos hechos por el autor á la vista de los monumentos y reveladores todos del concienzudo estudio realizado en los mismos.

Hay por tanto en la obra cuadro completo de los elementos que integran el asunto, orden en la exposición, percepción clara del carácter fundamental de la arquitectura española y de las diversas fases por

que ha pasado, verdadero derroche de conocimiento de los datos últimamente adquiridos, y delicado análisis del valor concedido á los adquiridos para la ciencia desde hace muchos años.

Siguiéndole en la reseña de los esfuerzos realizados en diferentes épocas para crear una arquitectura nacional y en la de las sucesivas invasiones extranjeras que malograron una y otra vez tan loables propósitos, se comprende porqué se carece de ella y se tienen en cambio escultura, pintura y música genuinamente españolas. Es larga la gestación de la primera y es inmediata la influencia del genio del país sobre las segundas hasta el punto de que todo lo que de ellas se importa se adapta en seguida á nuestro ambiente, además de nacer mucho aquí por ser sólo necesario para ello que sea castiza el alma del artista.

Hay también en el fondo de su doctrina fundamental una afirmación que ya se hizo en la conferencia de inauguración de las dadas en el Ateneo por la Sociedad Española de Excusiones, y que el Sr. Lampérez desarrolla con claridad suma; lo que favorece la posición de nuestra Península la formación de grandes sincretismos con todos los movimientos propagados de Oriente á Occidente y de Norte á Mediodía por el resto de Europa. Sin tener siempre presente este dato es imposible comprender bien las creaciones de nuestra raza.

Como ya anunciamos en el número anterior, es completamente imposible hablar de todos los puntos interesantes tratados en el libro sin trasladarle en gran parte á estas columnas, y contentándonos con citar los datos ya citados para que juzgue el lector del todo por una pequeña parte, ponemos punto final con nuestra felicitación al autor.

E. S. F.