

BOLETÍN  
DE LA

Año XXIV.—Segundo trimestre.

# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

◆ ◆ ◆ MADRID.—1.<sup>o</sup> Junio 1916. ◆ ◆ ◆

◆ ◆ ◆ AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS ◆ ◆ ◆

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

Secretario de la Redacción: D. Elias Tormo, Plaza de España, 7.

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

## La Basílica de San Julián de los Prados de Oviedo.

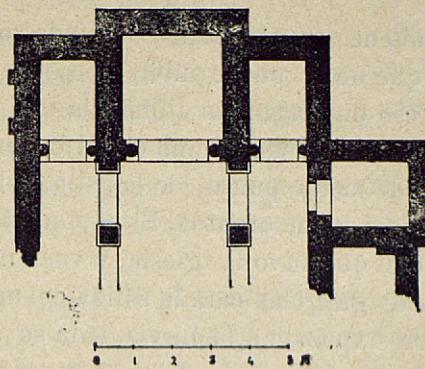
(Conclusión).

### VII. — Absides.

Las basilicas romanas erigidas, después que Constantino permitió el ejercicio del culto cristiano, no tenían más que un ábside, y aunque en algunas, como Santa Práxedes y San Clemente de Roma, se veían a los lados de la cátedra, en frente de las naves menores, unas pequeñas cámaras cuadradas o semicirculares, no albergaban altares, y servían para guardar objetos del culto. Como una excepción, podemos citar las iglesias de Santa María Dominicana, Santa Pudenciana y San Pietro in Vincoli de la Ciudad eterna, cuyos ábsides centrales estaban flanqueados por otros dos de grandes proporciones, adonde más adelante fueron trasladadas las sagradas mesas, que antes estaban en las naves y cruceros. En las basilicas visigodas, y por consiguiente en las asturianas, la cátedra se convirtió en santuario, y a las tres naves correspondían otros tantos ábsides, elevándose en ellos altares, guardando el del medio las reliquias del santo titular del templo. Se puede citar como única excepción la basílica de San Tirso, de Oviedo, que sólo tenía un ábside, siendo posteriores los que se ven; levantado el del lado del Evangelio después del incendio del 1521, cubierto de bóveda de crucería, y el opuesto en el siglo XVIII, como lo dice su bároca exornación.

Las capillas absidales de esa época no son semicirculares como en Francia e Italia, sino cuadradas, sin duda por la mayor facilidad que ofrece la ejecución de la bóveda de medio cañón que la esférica, y aun en el período románico se emplea más la rectangular que la semicircular en el cerramiento de los testeros. Se suele dar a los tres ábsides la misma anchura que la de las naves; pero cuando las laterales son muy estrechas, como las de San Salvador de Val de Dios, para que las capillas correspondientes tengan buenas proporciones se les disminuye próximamente una tercera parte de su longitud, formando por el exterior un ángulo entrante con el central, y así parece que era el testero de la Catedral del Salvador, reedificada por Alfonso el Casto. Los ábsides de Santullano tienen el mismo fondo y están cerrados por un muro recto, sólo interrumpido por los contrafuertes que están en el eje de las paredes que separan los santuarios. Estos y las naves no se corresponden en anchura. La central tiene entre pilas 6,65 metros, y la capilla mayor, 4,10 y, si se le diera las dimensiones que a aquélla, habría que cubrirla de una bóveda de gran radio y muy elevada, de difícil contrarresto a su enorme presión. Por la misma causa debieron afectar idéntica traza los ábsides de la basílica del Rey Casto, de dimensiones aproximadas a la de Santullano y a la del Salvador, mucho mayor, trazadas por el mismo maestro Tioda. Hay una diferencia grande entre la anchura de las naves pequeñas (2,50 metros) y la de los ábsides fronteros (4 metros), a los que se dió más amplitud para que los altares estuvieran con holgura y se celebrara el culto con más comodidad, por lo cual se desvió el ingreso inclinándole hacia la capilla mayor, lo que no hace buen efecto. En las basílicas de pequeñas dimensiones, como las de Val de Dios y Priesca, cuyas naves mayores tienen una anchura de 4,75 metros, se dió a los ábsides iguales proporciones, pues como las bóvedas son de corto radio, el empuje que actúa contra los muros y contrafuertes es débil y no puede comprometer la estabilidad y solidez del edificio.

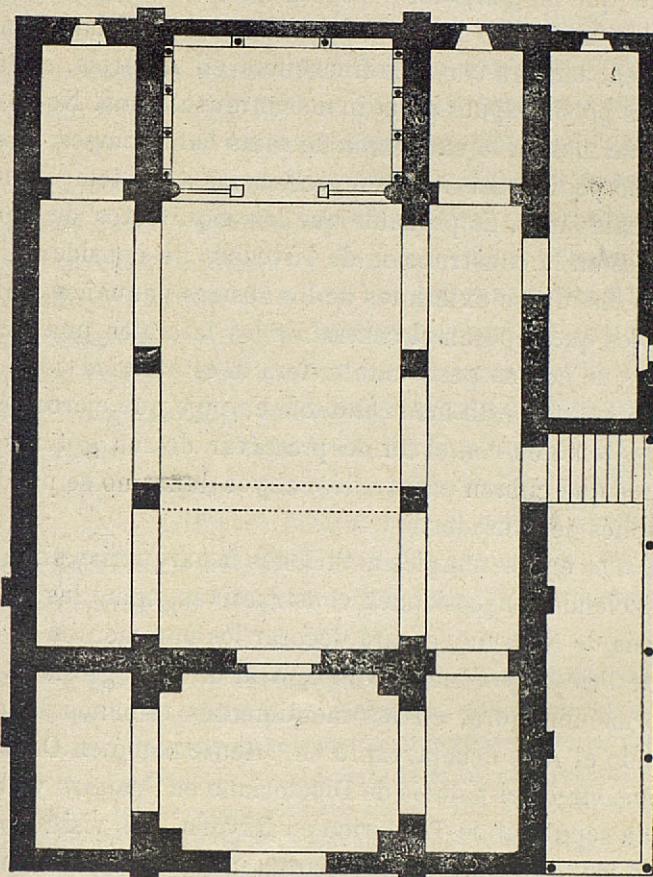
Las capillas absidales con sus muros divisorios, resaltadas del cuerpo de la iglesia, tienen menos longitud que el crucero, marcándose esta diferencia por el exterior en un ángulo entrante o codillo de 63 centímetros en cada lado. Los arcos torales de los ábsides pequeños están contrarrestados directamente por muros de 1,66 metros, y algo separados de la dirección de las presiones por el pórtico meridional y por la tribuna. El procedimiento empleado por latinos y bizantinos, de poner dentro del edificio la resistencia al empuje de las bóvedas y arquerías, no aparece en las construcciones visigodas y asturianas,



Absides de San Salvador de Valdediós.

donde se ven en el exterior resaltadas de los muros de cerramiento.

Las paredes del ábside central se elevan a la altura de la nave mayor, formando una cámara cuadrada sobre la bóveda del Santuario,



Planta de San Salvador de Présca.

cubierta de un tejado de dos vertientes, habitada sólo por murciélagos y lechuzas, y a la que no se puede subir sino por escalera de mano, sirviéndole de ingreso un magnífico ajimez de tres arcos, el central de más anchura que los de los lados, como el del testero de San Tirso, cerrados por arquitos de medio punto, de ladrillo, y las jambas, de sillares rectangulares lisos y sin ornatos. El pavimento de este desván es de hormigón, como el que tuvo la iglesia, y vuelan al exterior, bajo la solera del ajimez, dos gárgolas para la salida del agua que pudiera penetrar en el interior, expuesto a la lluvia dada su situación al saliente. Los pequeños fustes que sirven de parteluces están sostenidos por molduradas basas y coronados de abultados capiteles, que recuerdan, por su forma y ejecución, los de la época visigoda. También están cubiertas las bóvedas de los ábsides pequeños, por sus estrados, de una capa de duro cemento, y tienen sus desagües por conductos de barro de igual corte que las gárgolas y por agujeros diminutos abiertos en el muro. Es de creer que las iglesias visigodas tendrían estas cámaras, porque se encuentran con más frecuencia en Asturias, en las basílicas construidas poco después de la invasión musulmana. No se comprende la causa que motiva la existencia de estas habitaciones, casi inaccesibles, que no podían servir de dependencias a los templos ni de albergue a las campanas. Es probable que los arquitectos de aquel tiempo, poco hábiles en la construcción de bóvedas, no considerando bastante resistentes los muros exteriores de los ábsides pequeños, quisieran cargar sobre los que separan el central de los laterales una masa grande de fábrica que con su peso mantuviera la estabilidad de la bóveda del medio, anulando de este modo el doble empuje que ejerce contra las de los lados, o también con el fin de preservar de las goteras del tejado las pinturas que cubren el intradós, cuyos daños no se pueden conocer hasta después de causados.

Prodiganse en los templos asturianos las arquerías simuladas o ciegas, obedeciendo a necesidades constructivas, como las de la nave de Santa María de Naranco, o para decorar los paramentos de los ábsides, cual los de Priesca y Fuentes y el central de esta iglesia. Aparece esta bella exornación mural en los monumentos romanos de los siglos IV y V, cuando el Arte decaía, tanto en Oriente como en Occidente, cuyo ejemplo nos ofrece el palacio de Diocleciano en Spalatro y el baptisterio y la capilla sepulcral de Teodorico en Rávena. Los visigodos las reprodujeron en las basilicas que levantaron en este país, si bien dificultaba su construcción la carencia de fustes marmóreos que había que traer de alguna ciudad romana del interior de España. Ya he dicho que las

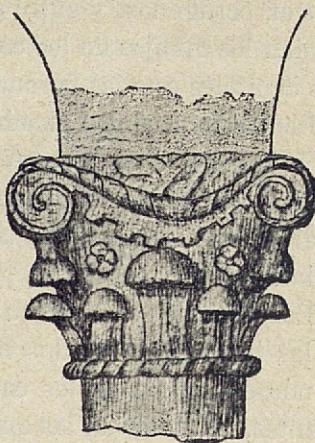
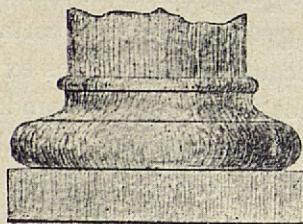
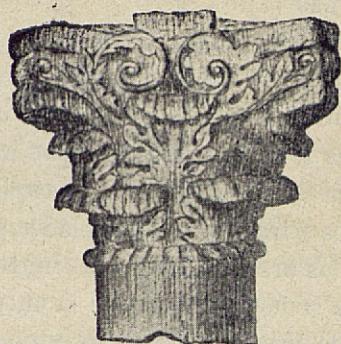
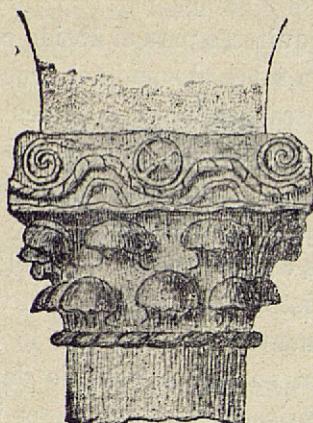
columnas de gran tamaño no podían traerse por la dificultad de los arrastres, y sólo venían fustes pequeños; aprovechando los mayores de seis a ocho pies de altura para decorar los ingresos de los ábsides y los ángulos entrantes del muro del testero, según se ve en la Cámara Santa y en la Capilla del Rey Casto, que cita Ambrosio de Morales; y los de menores dimensiones servían para sostener las arquerías simuladas que exornaban el santuario, empleándose también como parteluces de las ventanas (1).

Toda la riqueza artística la guardó el arquitecto para el ábside central. El arco triunfal que le precede se eleva sobre el suelo del crucero la altura de un paso, como los laterales, descansando sus salmeres sobre las robustas pilastras que los sustentan, contrastando la severidad clásica de sus líneas con la espléndida exornación del santuario. Decoran los paramentos de los lados arquerías ciegas de tres vanos, apoyándose los arcos próximos al ingreso en antas o pilastras de mármol, de forma semejante a los de la entrada de la cisterna romana del Conventual de Mérida y de otras ciudades monumentales de España, lo que prueba su procedencia visigoda. Cubre su superficie ornatos de escaso relieve que representan figuras geométricas, como cuadrados inscriptos en octógonos, y entre sus líneas aparecen perfiladas folias, que recuerdan los dibujos de los códices y de la orfebrería de aquel tiempo. En los capiteles que las coronan se refleja el estilo corintio con la doble fila de hojas de acanto, picadas y de poco vuelo, que recibe el ancho ábaco festonado de ondulantes tallos. Las columnas, que sostienen estas arquerías, descansan en el suelo sobre basas que quieren ser áticas, y los marmóreos fustes, de 28 centímetros de grueso, han sido cortados para darles la misma altura, por lo cual carecen de filetes en sus extremos. Los capiteles tienen abultados collarinos funiculares, brotando de ellos las hojas que, en dos filas sobrepuertas, envuelven el tambor, iniciándose en algunos los cañícalos bajo el pesado ábaco, decorados los frentes, como los de las antas, de tallos serpeantes con folias en sus ondulaciones. Los arcos son de ladrillo, lisos, sin impostas en sus ex-

(1) En Santa María de Naranco las pilastras resaltadas de los paramentos interiores sobre las que cargan las arquerías simuladas están formadas de varios trozos de piedra calcárea de las canteras inmediatas, que atizan en los muros para darles mayor solidez y resistencia a las presiones de la bóveda; procedimiento empleado por los romanos en las construcciones civiles. Los fustes de los ingresos de los Ábsides de Santianes de Pravia eran monolíticos, de piedra de grano, y aún se conservaban en 1902 fuera del templo, medio ocultos entre la maleza, que citó y dibujó en la monografía que publiqué en aquella fecha de este interesante monumento.

trados; pero exornan su curvatura, interior y exteriormente, bellas pinturas.

El muro del testero está también decorado de arquerías como los laterales; pero sus fustes no asientan en el suelo, sino en un podio o basamento de 1,15 metros de altura, sin duda para que las columnas no estuvieran ocultas por el altar. En el intercolumnio central se abre



Columna del ábside central.

Capitel del ábside central.

la ventana que da luz al santuario, y los de los lados la reciben igualmente por vanos abiertos en los muros fronteros al crucero. Los ábsides pequeños carecen de decoración arquitectónica, estando sus paramentos cubiertos de pinturas simulando arquerías y otros ornatos. Las tres capillas están cerradas de bóvedas de medio cañón, que arrancan de impostas molduradas algo más elevadas que las de las pilastras de los arcos del crucero.

Las columnas del testero de la capilla central tienen una separación mayor que las de los lados para albergar con amplitud un edículo o nicho que descansa sobre el basamento de la arquería, elevándose hasta el alféizar de la ventana. Se compone de dos jambas rectangulares cubiertas de un arquito de medio punto, cobijado bajo un frontoncillo triangular de dos aguas que quiere imitar la fachada de una basílica o de un pórtico, motivo empleado en la decoración pictórica de este templo. En idéntico sitio y de igual forma véngase también en los ábsides laterales, siendo todos de piedra ordinaria, sin molduras ni ornatos, mostrando aún las huellas del cemento que los cubría y de la pintura que los decoraba. Las iglesias asturianas contemporáneas debieron tener estos templete, conservándose en las pocas que nos quedan, ocultos por los churriguerescos retablos, como la de San Tirso, o visibles cual el de la cripta de Santa Leocadia en la Cámara Santa. En los templos franceses de la época de Carlo Magno aparecen estos edículos, pudiendo citar el de la confesión del de Vic en el Borbonais, formado de losas en vez de ser de un macizo sillar como el de Santullano.

También existían estos nichos en las basilicas romanas; pero no en las Catedrales, ocupado el centro del ábside por la sede del Obispo, y se trasladaron a las pilastras que daban ingreso al ábside, conservándose aún el de la iglesia de Santa Cecilia de Roma, brillantemente decorado de columnas y de un frontón cubierto de mosaicos. ¿Qué objeto tenían estos edículos? Sus pequeñas dimensiones y su escaso fondo no hacen creer que estuvieran destinados a albergar libros religiosos y vasos sagrados, y es probable que se guardara en ellos el óleo santo. Gregorio de Tours, en su *Historia de los Francos* y en los *Milagros de San Martín*, cita muchas curaciones hechas por el Apóstol de las Galias, sobre cuya tumba ardían numerosas lámparas en las que los fieles dolientes empapaban cendales y se ungían con el sagrado líquido, recuperando su salud. No deja de tener algún fundamento la suposición de que albergaban en estos nichos los aceites y turíbulos o incensarios, que en forma de cráteras o vasos aparecen pintados en los frisos de la basílica de la Natividad de Belén, semejantes a los que se ven dibujados en los intrados de casi todos los arcos de la iglesia de Santullano.

### VIII.—Altares.

Cuando la iglesia militante celebraba el culto en las Catacumbas, servían de altares los sarcófagos que guardaban las cenizas de los mártires, y después del triunfo, en las grandes basílicas romanas erigidas por Constantino hoy existentes, cambia de forma, elevándose la sagrada mesa sobre cuatro pedestales, ocultando las reliquias de los santos en pequeños huecos abiertos en la losa o en los ahuecados capiteles de las columnas. Así debieron ser los que se alzaron en los templos hispano-romanos; pero en el siglo anterior a la invasión musulmana se alteró su disposición, si hemos de juzgar por los que aún se conservan en Asturias, de la época de la monarquía, y de otros que lograron ver los historiadores del Renacimiento. Las aras estaban sostenidas por un pilar rectangular monolítico, o sentadas sobre un muro macizo de mampostería de obra incierta, revestido de cemento. El primer ejemplo lo vemos reproducido en el altar de la basílica de Santianes de Pravia, erigida en el reinado de Silo (774 a 88), medio siglo anterior a los de la iglesia de Santullano, arrancado bárbaramente de su sitio en nuestros días, expuesto a inminente profanación, a servir de mesa en una taberna, hallando hoy decoroso albergue en la capilla mayor de la cripta de la iglesia de Jesús Nazareno, en la aldea del Pito, inmediata a Cudillero. Reproduciré la descripción que de esta venerable antigüedad hice en otra parte (1).

Este monumento, el más antiguo de su clase que se conserva del siglo VIII, elevado setenta años antes que el de Santa María de Naranco, tiene subido valor histórico, porque ante él se postraron ilustres Reyes presenciando la discusión habida entre el Primado de Toledo Elipando, y Félix, obispo de Urgel, que querían resucitar la herejía arriana, y los monjes Beato y Etereo de Liébana, que defendían la divinidad de Jesucristo. Su importancia arqueológica es grande, porque nos dice cómo eran los altares en aquella remota edad; pero carece de mérito artístico, desprovisto de ornamentación, sin inscripciones ni el más insignificante grafito, tanto más de extrañar cuanto que la piedra se presta fácilmente a la talla. La mesa está sostenida por un enorme pedestal, chaflanados los ángulos, y tiene metro y medio de largo, cuya mitad o algo más estaba hincada en la tierra para mantenerse estable. En la cara superior sobre que descansa la mesa se ve un hueco cuadra-

(1) «La primitiva Basílica de Santianes de Pravia y su panteón regio». Artículo publicado en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Madrid, 1902.

do, profundo, en donde se guardaba una caja de madera, y dentro de ella había una arqueta pequeña de plata, de forma acofrada, sin adornos ni leyendas, en la cual yacían escondidas las reliquias de los santos (1). La sagrada mesa está formada de una gran losa cuadrilonga de metro y medio de largo por uno de ancho, más gruesa por su unión con el pedestal que por los cantos, y en la cara superior se ve un hueco de un pie en cuadro y una pulgada de hondo, al que se adaptaba la pequeña lápida del ara.

Más importante, como monumento de arte, es el altar de Santa María de Naranco. Las dimensiones de la mesa son más p'queñas, 105 por 100, con el fin de que tuviera próximamente la anchura del arco central de la arquería que daba ingreso al ábside y no ocultaran las columnas los lados del altar. No parece que estaba sostenida por una pilast'a, sino por un muro macizo de fábrica de la misma estructura que el de la cripta. Préstale belleza suma la rica exornación de tallos serpeantes, hojas y palmetas, y sobre todo la magnifica leyenda que cuenta la historia de su erección. El arca de madera que guarda el sagrado tesoro de las reliquias en la Cámara Santa, sirvió de altar en los primeros siglos de la Restauración, y a los frontales de lino y serico que cubrieron sus frentes en los días del Rey Casto, han sucedido las argénteas *pallas* de la undécima centuria, debidas acaso a la munificencia de Alfonso VI en su viaje santo del año de 1075.

Menos afortunada que estas iglesias, la de Santullano sólo conserva del primitivo altar del ábside central algunos importantes restos, de los laterales quedan algunas l'sas. Como vemos por los ejemplos que acabamos de exponer, las mesas eran de exigüas dimensiones, pero con la introducción del rito latino adquirieron mayores proporciones para adaptarlas a las necesidades del nuevo culto, y se adosaron al muro del testero, dejando libre de obstáculos el ara del santuario. En Asturias, país refractario a las innovaciones artísticas, no cambia el altar de sitio durante la baja Edad Media, y aun en la mayor parte de las iglesias del período románico, se alzó en el centro del ábside, ya por respeto a la tradición o porque la forma rectangular de la mesa no se adaptaba bien a la curvatura del muro de cerramien-

(1) Esta venerable presea la he visto hace pocos años en poder de los párrocos de esta Iglesia. Hoy no existe y acaso habrá ido a parar al crisol de un platero. Jovellanos visitó esta iglesia en 1792 y dice en sus «Diarios» publicados en estos días, que reconoció el altar mayor y bajo la mesa del altar hay una columna con cabeza cuadrada donde podrán conservarse reliquias y en el arca que las contenga alguna inscripción.

to, y es probable que sea este el motivo del predominio de la linea recta sobre la curva en el testero del ábside, que persiste en todas las construcciones religiosas del pais. El ritual mozabe prescribía que el preste celebrara la misa con la cara frente al pueblo, por lo que no podían colocarse en los altares objetos voluminosos que interceptaran la vista. No habiendo espacio en la mesa para la exhibición de las cajas grandes de reliquias, se colgaban de férreas cadenas del frontón del ciborio o baldaquino, y a veces de la clave de la bóveda, como la de Santa Eulalia, viéndose aún en la cripta de la Cámara Santa incrustados en el techo los garfios de donde pendía el arca que guardaba las reliquias de la virgen toledana Leocricia (1). La paloma eucarística, las coronas y las cruces votivas, los diápticos consulares y otras ricas joyas que hacían del santuario un museo de orfebrería, eran suspendidas de cadenaillas argénteas, cuyas anillas todavía se conservan en las cruces de los Angeles y de la Victoria, ofrendadas por los Alfonso II y III, que estaban expuestas en los altares del Salvador. En Castilla, después del Milenario, los monjes de Cluny, propagadores del culto latino, alzaron en la parte posterior del altar y adosadas al muro, retablos que afectaban la forma de cofres, como los de Sahagún y Compostela, descritos por los cronistas del Renacimiento, que con el tiempo adquirieron estos muebles enorme altura, elevándose hasta el arranque de la bóveda del santuario. En las iglesias asturianas de la época de la monarquía, lo mismo que en las románicas, la ventana que daba luz al santuario impedía la elevación del retablo, siendo el único que se conoce el de la capilla de Las Alas de Avilés, del siglo XIV, exornado de bellas esculturas y de gótica crestería, que sube más arriba del alfeizar del vano.

Cuando los cronistas del Renacimiento visitaron Asturias para hacer investigaciones históricas, se fijaron en los monumentos erigidos por los Alfonso y Ramiro, logrando ver algunos altares aislados, como el de Santianes de Pravia; los tres del ábside septentrional de la basílica del Salvador, conservados en la vieja sacristía, y el del Evangelio de la iglesia de Santullano, que citan Carballo y Ambrosio de Morales. Hasta entrado el siglo XVI no aparecen los retablos en los

(1) Post aliquantos annos Adefonsus Rex Castum ad Ecclesian Sancti Salvatoris Ovetensis Sedis quam ipse ficaret memoratam virginem Eulaliam et praedictam cu-nabuli parten transtulit et in tesauro Sancti Michaelis Arcangeli eam collocavit et in *catenam ferream* quae pendebat super archam in quae deresa et multa Sanc-torum pignora sunt recondita, Iusit predictam Capellam cum beata Eulalia pende-re—Pelayo Ovetense. Historia del arca de las reliquias.

templos asturianos. No hay que buscar en los altares las bellísimas tablas separadas por pináculos y doseletes de minuciosa talla gótica, ni las religiosas esculturas, que representan escenas de la vida del Señor, de la Virgen y de los santos, tan prodigadas en las iglesias de Castilla. En los comienzos de aquella centuria se alzó el colossal retablo de la Catedral de Oviedo, que puele figurar entre los más grandiosos que el arte ojival ha producido en España; pero este ejemplo no se reprodujo en los templos del país hasta mediad el siglo, en la iglesia de Salas, fundada por el inquisidor Valdés, perteneciente al gracioso estilo plateresco. En la siguiente, los viejos altares aislados que quedaban, desaparecieron, y los nuevos fueron arrimados al muro del testero, elevando sobre ellos barrocos armatostes de madera que ocultan las ventanas que prestan luz al santuario. Poco después el churriguismo penetra en Asturias, mostrando sus monstruosas formas y su disparatada exornación en los retablos del crucero de la Catedral de Oviedo, que fueron toscamente imitados en todas las iglesias del país; y tanto se arraigó este estilo, que a principios del siglo XIX, cuando se realizaba la reacción neo-clásica, que lo desterró de nuestros monumentos, todavía se construían en las iglesias rurales retablos inspirados en las máximas de los Tomé y Churriguera. Así eran los que se albergaban en los ábsides de Santullano, que he conseguido derribar, y aún quedan otros en las naves pequeñas, que también debían desaparecer. Este estilo se usó en los retablos y en obras de madera, pero no en las construcciones religiosas y civiles que pertenecen al más decadente barroquismo, sirviéndonos de ejemplo los numerosos palacios señoriales levantados a fines del siglo XVII y en el transcurso del siguiente.

De los tres altares existentes en la iglesia de Santullano en la Edad Media, se conservaban, como he dicho, el del lado del Evangelio, que a principios del siglo XVII fué derribado para hacerle de nuevo, arrimándole, como los demás, a la pared del testero. Percibiese perfectamente su planta y lo mismo la de los otros dos, en los cimientos, visibles, formados de ladrillos de mayores dimensiones que los de las arquerías de las naves, marcándose el perímetro en el pavimento de hormigón. Como los altares de Santa María de Naranco y de la cripta de la Cámara Santa, el pedestal que los sostenía era de mampostería ordinaria, de unas proporciones próximamente iguales (165 por 108), teniendo una tercia más de largo que de ancho. Ocultas en el grueso del muro, bajo las aras, yacían las reliquias de los santos guardadas en arquetas de plata y en cajas de madera, envueltas en ricos cendales de sirgo, con inscripciones en las tapas, como la de Santianes de Pravia.

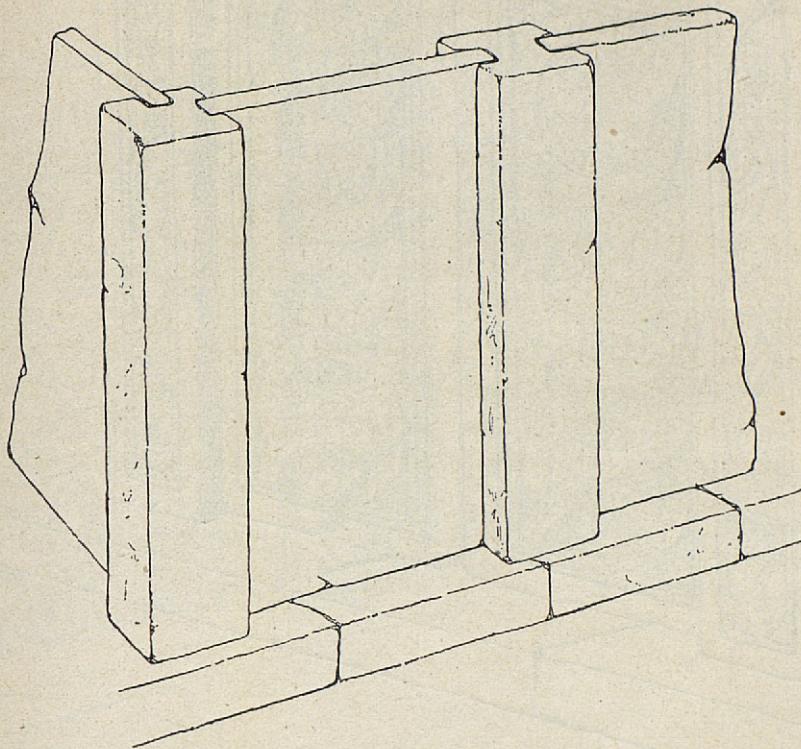
El altar del ábside central era dúplice o gemelo, dedicado a dos santos: Julián y Basilisa, y acaso sería el mismo que erigió Fruela en la iglesia que, bajo la advocación de estos mártires levantó al principio de su reinado, profanado por los árabes y trasladado después por su hijo Alfonso a la basílica del Salvador. Sebastián de Salamanca dice que este altar eran dos mesas unidas: *geminibus altaribus*, y los ciborios o baldaquines estaban ricamente decorados: *mirifica instrucciones decoris*. En las inscripciones de consagración de aquel tiempo consta la existencia de las dobles aras, como las de los Apóstoles San Pedro y San Pablo y las de San Simón y San Judas en la Catedral ovetense. Las mesas estaban formadas de losas de piedra sustituidas del siglo XVI en adelante, con armaduras de madera, cubriendo solamente las reliquias con una pequeña lámina de mármol, generalmente sin leyenda. Consérvanse, afortunadamente, casi todas las losas de los primitivos altares que en las restauraciones que sufrió el templo fueron aprovechadas, relabrándolas para hacer las tarimas y los escalones del ábside central. Con ellas se han rehecho las tres mesas, cuyo grueso es de unos 15 centímetros, chaflanados los cantos, sin molduras y relieves, percibiéndose algún insignificante grafito, entre ellos el perfil de un pez y el de un ave, que recuerdan las de las lápidas sepulcrales de las Catacumbas. Estas mesas, como la de Santianes, son de una piedra blanca y blanda, que se puede labrar con instrumentos de carpintería, y es extraño que no estén cubiertas de ornatos y leyendas como las de Santa María de Naranco. Las losas están engargoladas cual si fueran de madera, unidas además con cemento, formando una sola piedra.

#### IX.—Ambo y antepechos de los ábsides.

En las basilicas constantinianas, y en las que a su imitación se hicieron en Francia y en España, el ambo o púlpito, desde donde el sacerdote dirigía la palabra a los fieles y el lector y los clérigos menores leían las Sagradas Escrituras, las Epístolas y las actas de los mártires, estaba situado cerca del ábside, a un lado de la nave central o del crucero para que no impidiera la vista del altar al pueblo. Pudiera creerse que el coro alto, elevado sobre el ingreso principal a los pies de la iglesia, servía también para este objeto, lo que no parece probable, pues, si así fuera, los fieles tendrían que volver las espaldas al santuario para oír la lectura de los libros santos. Su planta afectaba un paralelogramo y se alzaba sobre el pavimento unos cuarenta centímetros para que el lector dominara al auditorio, y le rodeaba una valla de

altura de apoyo llamada *transenna*, de igual forma y ornamentación que los antepechos de los edificios romanos. En su recinto elevábase el púlpito, al que se subía por doble escalinata, donde estaba el atril y el cirio pascual. Así era el ambon de la basílica de San Clemente de Roma, hoy existente, contemporáneo de las construcciones religiosas asturianas. De esa misma época es San Ambrosio de Milán, cuyo ambon se sustenta sobre columnas y arquerías, ostentando sus frentes lujosa decoración escultural.

En los amplios cruceros y naves de las basílicas erigidas por Alfonso el Casto, especialmente en la del Salvador, de más vastas proporciones, debieron alzarse ambones a semejanza de los que se ven en los templos romanos del mismo periodo; pero en las iglesias pequeñas, sin

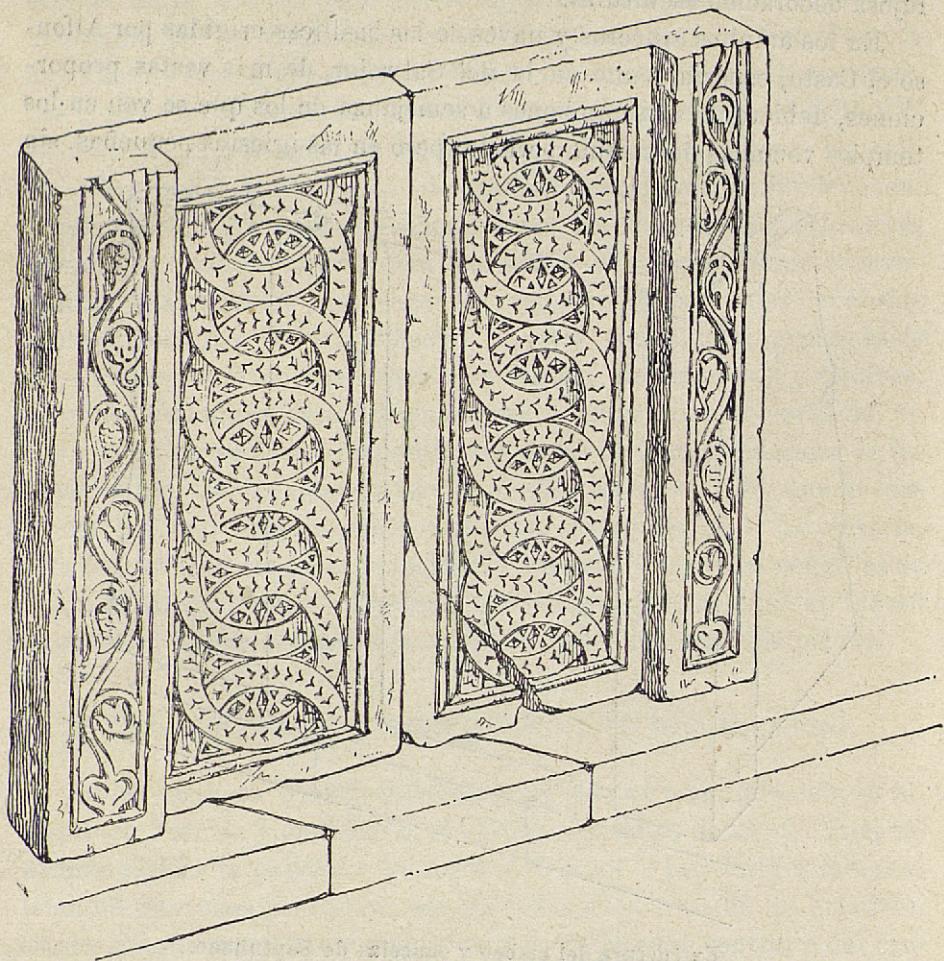


Estructura del ambon y cancelas de Santullano.

cruceros, no había espacio para colocar esos artefactos y se hacia la predicación y lectura tras del antepecho que separa la nave y la capilla mayor. Del que existió en Santullano se han encontrado restos importantes al derribar el altar moderno del ábside central, que fué construido con materiales de la primitiva fábrica. Consérvanse algunos pilarcitos de piedra blanca, de corte cuadrado, de un metro de alto,

viéndose en dos de sus lados unas ranuras, donde estaban engargoladas las láminas delgadas que cerraban el recinto, de las que aparecen fragmentos incrustados en las ranuras, fuertemente adheridos con yeso. También se halló un trozo de uno de los cuatro pilares que formaban las esquinas con las canales en ángulo recto, lo que prueba la forma cuadrangular del ambo.

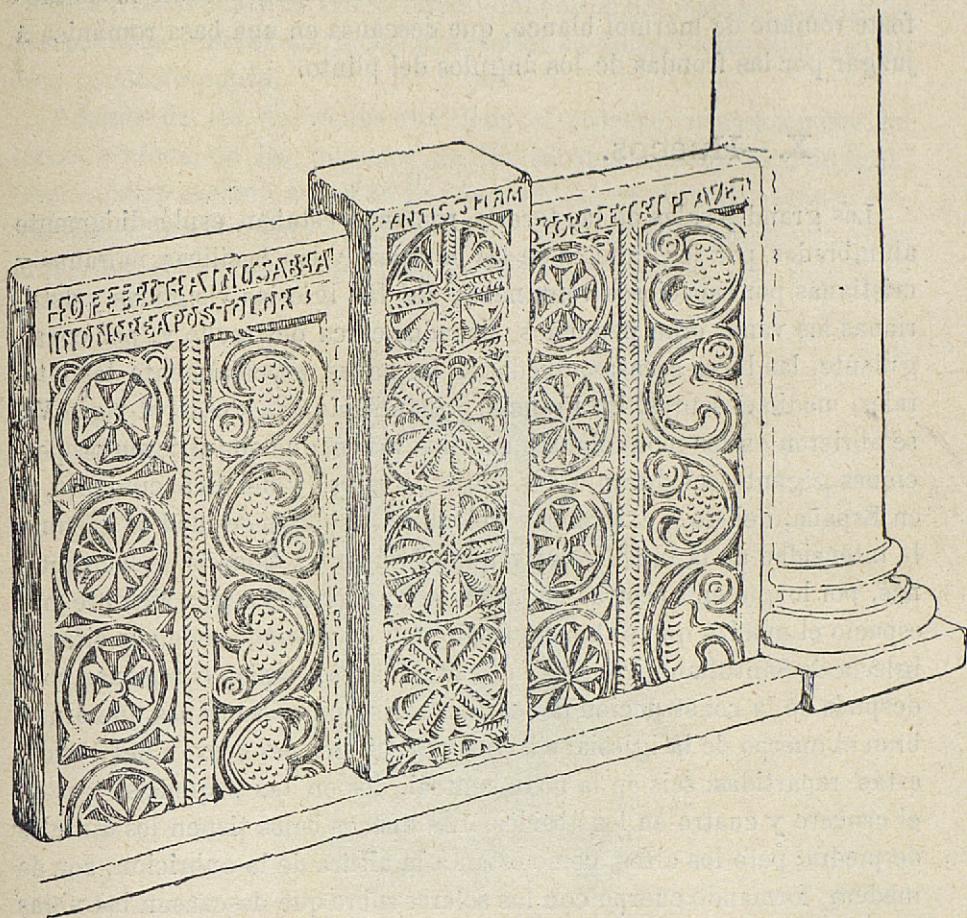
Los antepechos de los ábsides y de los ambones, aunque son de pie-



Cancela del ábside central de Santianes.

dra, tienen la estructura de las obras de carpintería porque en su origen, en los tiempos primitivos de Roma, eran de madera, y después en la época del Imperio, se hicieron de ricos mármoles. Elévanse estas vallas en las iglesias asturianas sobre el escalón o escalones que dan ingreso al Santuario, dejando a uno y otro lado dos entradas, que tie-

nen próximamente un metro de ancho. Podemos citar como modelo de estos antepechos el de Santianes de Pravia, guardado hoy bajo la mesa del primitivo altar de esta iglesia en la cripta del templo de Jesús, del Pito, próximo a Cudillero. Lo forman dos piedras, simulando cada una la pilastra y el tablero, y para mantenerse estable tenía medio metro de tizón hincado en el suelo, que fué destruido al arrancarle de su sitio cuando se reedificó la capilla mayor en el siglo XVII. Cubre su frente



Cancela de Santa Cristina.

una bella decoración, de tallos ondulantes las pilastras y de círculos intersecantes los tableros. El Santuario de Santa Cristina de Lena ostenta en el intercolumnio central de la arquería que separa la nave del ábside un antepecho muy ornamentado, que debió ser el frente del ambon, encontrándose algunos restos de los lados de igual forma y exornación, que Quadrado dice haber visto empotrados en el muro,

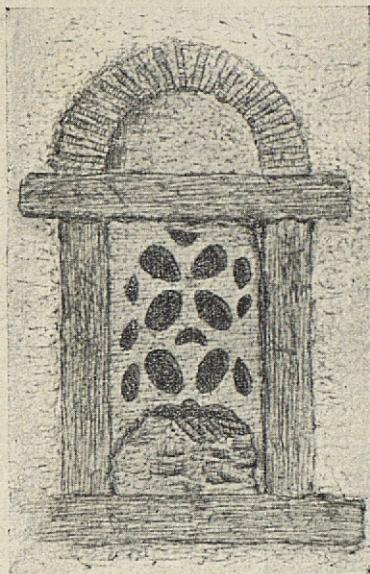
detrás de la capilla mayor. Véñse allí representados follajes, cruces, estrellas y una inscripción que dice el nombre del abad que hizo el templo y los de los Santos a quienes estaba dedicado. Estos relieves, como todos los que decoran los antepechos, no están expuestos en zonas horizontales, sino verticales, separadas por pilastras o por simples filetes. El ambon fué sustituido del siglo XII en adelante por el púlpito circular u octógono, elevado sobre una columna, cuya forma persiste en nuestros días. El de esta basílica está sostenido por un magnífico fuste romano de mármol blanco, que descansa en una base románica á juzgar por las frondas de los ángulos del plinto.

#### X. —Huecos.

Las grandes salas de las termas romanas estaban espléndidamente alumbradas por los lunetos de las bóvedas, y las basilicas paganas y cristianas por espaciosos ventanales. En las iglesias visigodas y asturianas los vanos eran pequeños, situados cerca del techo y, por consiguiente, las luces escasas, quedando las naves, especialmente las laterales, medio obscuras. En Francia, país umbrío, ya desde el siglo VII se abrieron en los monumentos amplios vanos, que adquirieron proporciones gigantescas durante los períodos ojival y del Renacimiento, y en España, debido a exigencias del clima, hubo necesidad de atenuar la intensidad de la luz disminuyendo el número y tamaño de las ventanas, por lo que en nuestras fachadas monumentales ocupa siempre más espacio el macizo que el hueco. Como una excepción, podemos citar la iglesia de Santullano, con sus luces abundantes, tapiadas algunas poco después de la construcción del edificio. Las quince ventanas que alumbran el cuerpo de la iglesia, sin contar el ajimez del desván del ábside, están repartidas: seis en la nave central, dos en las pequeñas, tres en el crucero y cuatro en los ábsides. Los huecos bajos tienen los dinteles de piedra; pero los altos, como están a la altura de la cubrición, son de madera, formando cuerpo con las soleras sobre que descansan las vigas tirantes del tejado. Cuando se hizo la restauración del siglo XVIII, la bóveda tabicada ocultó la mitad superior del vano, que fué alargado hacia abajo para dar al templo la luz conveniente. Hoy se les ha devuelto sus primitivas dimensiones. Las luces altas de la nave central en nuestras iglesias iluminaban las laterales, pasando entre las pilastres y las arquerías, por lo cual no hubo necesidad de abrir ventanas en los muros de cerramiento, perforados por alguna saetera para dar ventilación e impedir el paso a los profanadores del templo. No se ob-

servó esta costumbre en el de Santullano, en donde en igual sitio se ven dos grandes ventanas con sus antepechos, a la altura de apoyo, situadas entre los dos contrafuertes más próximos al crucero, de mayores proporciones que las de Santa María de Naranco, cerradas bien pronto por innecesarias. Como todas las capillas absidales contemporáneas, ostentaban vanos perforados en los testeros ocultos posteriormente por los retablos; pero recibían sobrada luz por el crucero, y a mayor abundamiento se abrió en la pared lateral del ábside del lado del Evangelio una pequeña ventana que acusa al exterior su dintel descargado por un arco de medio punto.

Además de los dos vanos que tiene el crucero, situados cerca del techo, a plomo de los ingresos de los santuarios pequeños, de igual forma y disposición que los de la nave central, se abrió en el muro meridional, sobre el tejado del pórtico, un ventanal que, por sus enormes proporciones (4 metros de alto por 2,00 de ancho) es más propio de



Ventana del ábside occidental de Santullano.

una basílica constantiniana que de una modesta iglesia asturiana. En el brazo opuesto del crucero y en frente, se perciben los contornos de unas jambas unidas por un arco relevado en estuco, que representa un hueco exactamente igual, meramente decorativo, para hacer simetría, que no ha estado nunca abierto, como puede verse por el exterior, en cuyo paramento no aparecen los pies derechos de sillería, llenando la

mampostería todo el muro de esquina a esquina. Pudiera creerse en la existencia de este vano al mirar el gran arco de ladrillo que se acusa por afuera; pero me parece que no tiene otra misión que descargar el hueco de la tribuna de la gran masa de fábrica que sobre él gravita. Los piñones de la nave mayor, crucero y pórticos están perforados de pequeños ojos de buey, como los de San Miguel de Lino, aunque sus minúsculas dimensiones no admiten la bella decoración de lasos perforadas, que tanta belleza prestan a las de aquella iglesia. Cuando se hizo la restauración, se redujo el tamaño de las ventanas, que fueron cerradas con prosaicas vidrieras, desapareciendo las losas de piedra, de las que no se han encontrado restos que nos dieran una idea de la traza de los ornatos. No he querido suprimir esta bella decoración, que tanto carácter da a los monumentos de aquel tiempo, y se han hecho de nuevo, tomando por modelos las de las iglesias de Naranco, Santa Cristina de Lena y San Salvador de Valdediós, dibujadas la mayor parte por el eminente arqueólogo Sr. Lampérez. La ventana del ábside del lado del Evangelio es la única que conserva la lámina primitiva, aunque mutilada, y se compone de una cruz griega, como la de los Angeles, inscrita en un círculo, y algunas folias, por cuya traza se han rehecho las otras dos.

Es difícil precisar cómo estaba cerrado el gran ventanal del crucero. Sus jambas rectangulares carecen de batientes y de mortajas donde pudieran asegurarse las columnitas de las arquerías y las basas de las perforaciones, porque un vano tan colosal estaría dividido en dos o más zonas de decoración, como el ajimez de San Miguel de Lino. Esta disposición, de difícil y costosa ejecución, no debió realizarse, y el hueco fué cerrado hasta el arranque del arco, no sabemos si con muro, a lo que no me inclino, pues no se ve en los sillares huella de cemento, o con madera, que es lo más probable, como lo indican dos ranuras en el centro de ambas mochetas, cerca de la solera y del salmer, indudablemente para recibir los cabos de las piezas horizontales que sostenían el tablero del cerramiento. Es de suponer que este bastidor no estaría desnudo de ornatos, sino decorado de perforaciones formando dibujos del mismo estilo que los de las ventanas. Corona el hueco un arco de medio punto o lueto, por el que recibía la luz el crucero, en cuyo intradós se ven huellas del cerco de madera que dividía el grueso del muro en dos partes iguales: la exterior con la piedra desnuda, conociéndose que ha estado siempre expuesta a la intemperie, y la interior, enlucida y bellamente pintada, representando la jarra o cratera de donde brotan el tallo envuelto en apretadas hojas y flores

que suben hasta la clave; clásico asunto pompeyano dominante en los intradós de todos los arcos de esta iglesia.

Cinco puertas, sin contar las de los pórticos, daban ingreso al templo: la del imafronte, las tres de las naves laterales y la del crucero. La meridional, llamada de Abuli, fué reedificada en el siglo XVIII, dándole formas clásicas, que desdecían del estilo del monumento, siendo suprimida por innecesaria. Es extraño que una iglesia suburbana tuviera tantas entradas, cuando sus hermanas las del Rey Casto y San Tirso, de iguales dimensiones, trazadas por el mismo arquitecto, no tenían más que una, y no en la fachada principal, sino en una de las laterales o en el crucero. Correspondían acaso con las de los edificios inmediatos, triclinios y baños que citan los historiadores contemporáneos. Las puertas y las ventanas de los ábsides y naves pequeñas son de piedra tallada, de poco cuerpo, de corte rectangular, formadas la mayor parte de una sola pieza, y para que los dinteles no se quiebren con el peso de la fábrica, se les ha descargado con arcos semicirculares de ladrillo tapiando el luneto con mampostería. Las ventanas de la nave mayor y del crucero tienen las jambas de la misma estructura incierta que las paredes. Los huecos de los ábsides están poco elevados sobre el nivel exterior del terreno, y para impedir la entrada a los violadores del templo, además de las losas perforadas, se cerraban con hojas de madera, y aún se ven en las soleras y en los dinteles los agujeros o quicios idénticos a los de las puertas. Las láminas de piedra no están adosadas al batiente de la jamba ni encajadas en ranuras abiertas en la mocheta, sino puestas a paño del paramento exterior de la mampostería, con el fin de que el agua no penetrara tan fácilmente dentro del templo.

No se ha podido averiguar si en los edificios religiosos y civiles de la época de la monarquía se ha empleado el vidrio para proteger el interior de los agentes atmosféricos. Este arte industrial, importado en Roma del Egipto y de otros pueblos orientales, se había desarrollado en los días de los Emperadores Flavios y se empleaba para decorar los muros de los pórticos, de las termas y de los teatros, de brillantes esmaltes coloreados. Usáronlo también desde los tiempos de Augusto para cerrar los vanos con cristales de grandes dimensiones, encontrándose algunos en Pompeya y Herculano, que exceden de medio metro en cuadro. Véanse en los lunetos de las termas romanas restos de las armaduras de las transennas, de bronce o mármol, en cuyos arcos rectangulares aparecen las ranuras en donde se encajaban las láminas de gipso o de vidrio, sujetas con tornillos giratorios. Las basilicas constantianas ostentaban magníficas vidrieras de colores, citando el poeta

Aurelio Prudencio las de San Pablo Extramuros, y Pablo el Silentario las de Santa Sofía. Celebra Gregorio de Tours las de Nuestra Señora de París, construidas por el Rey franco Childeberto, en donde se admiraba el efecto que producía sobre los muros y las bóvedas la luz descompuesta por el vidrio al aparecer los primeros rayos del sol. Encomia también este historiador las de la iglesia de la Virgen en Burdeos, y muy especialmente las de la basílica de San Martín Turonense, el templo más monumental de las Galias del que ha dejado una detallada descripción (1). En el Norte de Francia, desde la época merovingia, se cerraban los vanos de las iglesias y palacios con vidrieras; pero en el Mediodía, país templado donde brilla el sol, se empleaban láminas de piedra o mármol perforadas, que daban paso a la luz e impedían la entrada del agua y del viento.

En sustitución del vidrio, material caro y quebradizo, se usaban losas de piedras translúcidas, como talco, alabastro o gipso, que no se ven en las iglesias asturianas. En aquel tiempo dominaban los visigodos en la Galia Narbonense, y como estos conquistadores ejercieron alguna influencia en el arte de aquel país, según dicen los historiadores franceses, pudiera ser que las losas con perforaciones hayan sido llevadas allí por *gothica manu*. Los restos que de estas láminas se encuentran guardan mucha semejanza en el diseño y en la ejecución con algunas que existen en los monumentos de Córdoba, Mérida y Toledo, y en las numerosas que se conservan en las iglesias asturianas del siglo IX, en las que domina como elemento decorativo la línea curva sobre la recta. Si en las moradas de los reyes franceses y de los grandes señores estaban cerrados los vanos con vidrieras, lo estarían también en las aulas regias y atrios toledanos y en los que a su imitación levantaron los monarcas asturianos.

## XI.—Pavimento.

Observábanse en España, en los tiempos de la Monarquía visigoda y de su sucesora la asturiana, las prescripciones canónicas referentes a los enterramientos, que prohibían las inhumaciones dentro de los templos, haciendo en los atrios o cementerios que circuian los muros, en una anchura de doce pasos, según dicen numerosos documentos contemporáneos. Todavía suelen encontrarse delante de las fachadas

(1) Este historiador cuenta que los soldados de Teodorico penetraron en la iglesia de San Julián de Briode por una ventana rompiendo la vidriera.

das de las primitivas iglesias rurales del país losas de canto hincadas en el suelo, que marcan el perímetro de las humildes sepulturas, sin lápidas ni inscripciones que digan los nombres de los yacentes. Los elevados personajes religiosos o civiles, para no estar confundidos con la plebe alzaban sus tumbas en los pórticos y vestíbulos de las basílicas: pero desde el siglo XII, los fieles de todas las clases sociales, llevados del ardiente deseo de dormir el sueño eterno lo más cerca de los altares, invadieron las naves, dejando libres los ábsides donde sólo podían yacer las reliquias de los Santos. Entonces se destruyeron los pavimentos de fábrica sustituidos con tierra constantemente removida con la apertura de las fosas.

No hay necesidad de decir que las iglesias asturianas, aun las monumentales del reinado de Alfonso el Casto, como las visigodas de las dos centurias más próximas a la invasión musulmana, carecían de suelos de mármoles y de mosaicos que tan bellamente decoraban las hispano-cristianas, ni los más modestos de losas de piedra o de ladrillo. Empleábase el hormigón romano, de que estaba solado el primitivo templo del Salvador, citado por Ambrosio de Morales, que vió un trozo perteneciente al ábside del lado del Evangelio. La Cámara Santa, que por estar elevada sobre una cripta, y por respeto a las Sagradas Reliquias no podía tener sepulturas, conserva su antiguo suelo y mucha parte del de la capilla inferior de Santa Leocadia.

El pavimento de esta iglesia fué también destruido al convertirse sus naves en cementerio, y sólo ha quedado el del ábside meridional, algunos fragmentos del central, y un trozo en el crucero donde se asienta la basa románica y el fuste romano de mármol blanco que sostiene el púlpito, muy interesante porque fija la rasante de las naves, que es la que hoy tiene. Esta iglesia, como la mayor parte de las asturianas, conservó hasta fines del siglo XVIII el humilde suelo de tierra, sustituido con un enlosado de piedra, dividido en simétricas sepulturas, hoy existentes. El hormigón lo forma un conglomerado de cachos menudos de caliza y ladrillo, amasados con cal viva, que después de endurecido se le daba pulimento con piedra asperón; procedimiento romano que se conserva todavía en Italia.

## XII.—Cubrición y espadaña.

Las basílicas paganas y las primitivas cristianas no podían ser cubiertas de bóvedas por la dificultad de contrarrestar su empuje a gran altura y por la poca solidez de los soportes, que se desviaban fácil-

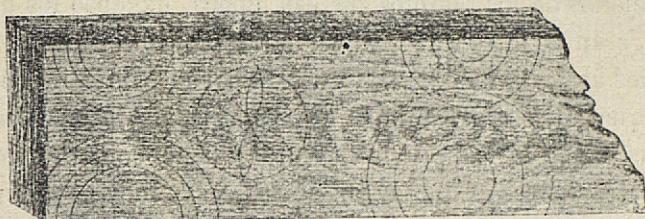
mente con las presiones laterales, y para evitar este inconveniente se cubrieron de techos de madera, que gravitan verticalmente sin comprometer la estabilidad de los muros. Los romanos ocultaban las armaduras de las basilicas con magníficos artesonados, como el de la del foro Trajano dibujado por Canina; pero en las erigidas por Constantino, debido a la decadencia en que cayó el Arte, se dejaron visibles, aunque más tarde fueron decoradas con los espléndidos techos que hoy se admirran. Vitruvio describe en uno de sus libros de Arquitectura las cubriciones de los edificios romanos, reproducidas en las basilicas cristianas como la de San Pablo de la vía Ostiense, destruída por el fuego en el Pontificado de León XII y restaurada por Pío IX. Las iglesias visigodas y asturianas tenían, como todas las de su tiempo, la techumbre de madera, y cuando en el reinado de Ramiro I se hicieron de materiales incombustibles, *ex silice et calce*, no hubo más remedio que alterar la tradicional planta de tres naves y crucero. Una sola basílica abovedada se construyó en Asturias en aquellos días, la de San Salvador de Valdediós, que por sus exigüas dimensiones parece un modelo para reproducirlo en mayor tamaño, cuyo cañón no excede de tres metros de diámetro, pudiéndose anular su acción hacia fuera con poco esfuerzo. No hay necesidad de decir que las humildes iglesias de Asturias no tuvieron artesonados; pero debieron tenerlos las estancias del palacio de Alfonso II, en las que, según cuenta el Albeldense, brillaban los colores, el oro y la plata, *sicut Toleto fuerat*, lo que prueba que aquel gran Monarca quiso imitar en su naciente capital el fausto y la grandeza del aula regia de Wamba y Recesvinto. En aquella centuria se alzaba la Mezquita de Córdoba con su grandiosa techumbre de madera, trazada acaso por artista visigodo, reflejando en ella las de las basilicas hispano-romanas, como Santa Eulalia de Mérida, o las de los atrios episcopales de aquella ciudad citados por Paulo Diácono (1).

La cubrición primitiva de las tres naves de la iglesia de Santullano estaba en tan mal estado de conservación a mediados del siglo XVIII, que hubo necesidad de restaurarla, y como debajo de ella se hizo una bóveda tabicada que la había de ocultar, se emplearon malas maderas, torcidas, delgadas, puestas sin simetría, con la tablazón tan separada, que se veían las tejas, por entre las cuales penetraba la luz. Esta pobre armadura, más propia de un establo que de un templo, aunque sólida,

(1) Los soberbios artesonados, que cubrían las naves de la aljama cordobesa tan alabados por los historiadores árabes, destruidos en el siglo XVIII y sustituidos con bóvedas tabicadas, se están restaurando actualmente bajo la dirección del eminente arquitecto y sabio arqueólogo Sr. Velázquez Bosco.

fué preciso derribarla y hacerla de nuevo, dándola la forma y las dimensiones de la primitiva. La antigua cubrición del crucero se conservaba todavía, pero las cabezas de las vigas tirantes metidas en los muros se habían podrido y estaban apuntaladas con tornapuntas de distinto grueso y largura, que hacían malísimo efecto. Las goteras, al caer sobre la cara superior de las maderas durante tantos siglos, fueron penetrando y descomponiendo el corazón, quedando sólo la corteza exterior.

Al rehacer la techumbre del crucero, sólo se pudieron aprovechar tres vigas, que han quedado en el mismo sitio, y los trozos de las sanas se emplearon en las cubriciones de los pórticos, donde lucen su decoración pictórica. Es notabilísima la tercera, del lado del Mediodía, próxima al gran ventanal, por tener a lo largo de uno de sus lados una magnífica inscripción pintada, de caracteres monumentales franceses, semejantes a los de algunas leyendas sepulcrales del antiguo claustro de la Catedral, como la del Obispo D. Pelayo. Descifradas sus abreviaturas, dice así: QVI ME REPOSVIT ET ME LABORAVIT RIQVIESCANT IN PACE AMEN ERA MCCIII (1165). ¿Qué elevado personaje dispuso la reposición de esta trabe? Probablemente el abad que regía la comunidad duplice de Santullano, cuya iglesia de realenga se hizo

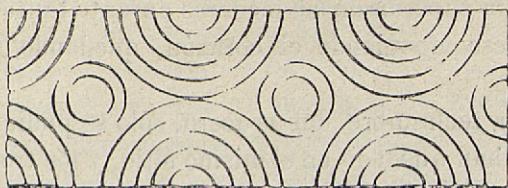


Viga tirante de la cubrición de Santullano.

monástica en los días de Alfonso el Magno, o la abadesa de San Pelayo, que en aquella centuria era dueña de este Monasterio, convertido después en humilde priorato. También en los comienzos del siglo XII se hacia una importante restauración en la cubrición de la basílica del Salvador, con la reposición de 13 vigas débiles, según dice un curioso documento del archivo catedral, que cuenta las obras ejecutadas en aquel templo por el citado historiador (1). En el año de 1712 fué reedi-

(1) Erant tunc in principali eclesiae lignae vetustissimae et debiles XXX trabes quas cum filiis eclesiae suac praecepitavit et novas XIV sicut modo apparent composuit.

ficada por el prelado ovetense Fray Tomás Reluz la iglesia del Rey Casto, no menos vasta y más rica en mármoles y esculturas que la de Santullano, y ostentaba, como todas las erigidas por aquel Monarca, un techo *primorosamente labrado y pintado* (1). De la basílica de San



Tirantes de la basílica de Tuñón.

Adriano y Santa Natalia de Tuñón se conservan preciosos restos de la cubrición primitiva, decorada de líneas geométricas y de pinturas como las de las demás iglesias ovetenses. No se prodigó la policromía en las techumbres de los templos erigidos en este país durante los períodos románico y ojival, y menos aún del Renacimiento a nuestros días, enjalbegadas las maderas como los paramentos de los muros para dar más luz a las naves.

Los tejados de los templos de esa época, excepto los de las naves laterales, eran de dos aguas, y los de tres no se ven hasta el siglo XII en algunos ábsides, cuando se extiende por el país la arquitectura románica, que introdujo también en las iglesias monacales las torres cuadradas, como la vieja de la Catedral y la del convento de la Vega; y los de cuatro aparecen más tarde en las casas fuertes señoriales, coronadas de almenado adarve, y cubiertas de teja después que perdieron su importancia militar. Ya he dicho que en esta iglesia, como en sus contemporáneas, se evitaban las penetraciones de los tejados, que eran independientes, de forma rectangular, descollando la nave central sobre las laterales, ábsides y pórticos, dominando a todos, como un cimborrio, el elevado crucero. De las diez cubriciones, cuatro tienen una sola vertiente, y seis de dos, terminadas en piñones, que muestran la poca inclinación del tejado, lo que impide la rápida caída de las aguas en un país tan lluvioso como Asturias. Idéntica vertiente tienen los tejados de las iglesias ovetenses construidas por el maestro Tioda, que recordaría los edificios del interior de España de cubriciones casi pla-

(1) Patrocinio de Nuestra Señora en España. Noticias de la Iglesia del Rey Casto y vida del Ilmo. Sr. Fr. Tomás Reluz, Oviedo. Impreso en esta ciudad.

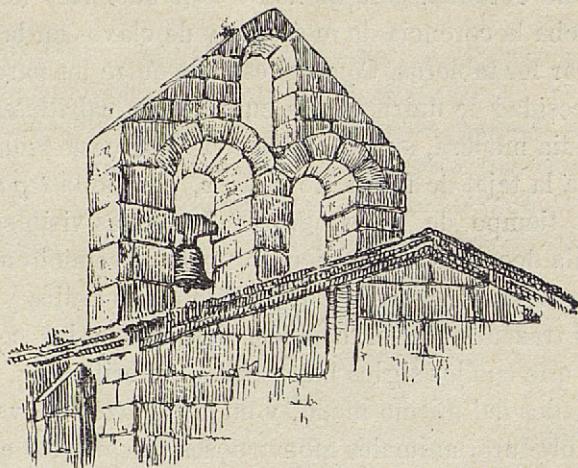
nas o con azoteas, reproducidas siglos después en la Catedral de Sevilla (1).

Las armaduras de los tejados descansan en una solera robusta de madera, que corre sobre los muros, visible por el interior y exterior del templo, reforzada a trechos con los dinteles de las ventanas que hacen puente para sufrir la presión de las vigas que caen en el centro del vano. Todas las piezas son de roble del país, de mucho cuerpo, labradas a arista viva. Once trábes tiene el crucero, y seis la nave central, cuyas cabezas vuelan fuera de la pared, sirviendo de zapatas para sostener el alero, que también se apoya en sendas ménsulas de piedra que resaltan de las esquinas del edificio. Los tirantes están muy juntos (1,40 metros de eje a eje), en situación semejante a los de la Mezquita de Córdoba; pero no han estado cubiertos de artesonados, como lo prueba la carencia de mortajas y de clavos en la cara superior para asegurar los tableros. Como el espacio entre los pares es pequeño, no hubo necesidad de unirlos en la cumbre con caballetes y se empalmaron a media madera, sujetándolos con la gruesa tablazón, sobre la que descansa la teja, de forma de *imbrex*, porque la *tegula* romana no se usaba en tiempo de la monarquía. Las caras visibles de las vigas ostentan bella decoración pictórica, formada de semicírculos concéntricos e intersecantes, estrellas de cuatro o seis radios y otras figuras geométricas trazadas con el compás, dominando los colores blanco, rojo y azul, que con los siglos han perdido su brillantez. Los pares estaban exornados del mismo modo, y en la tablazón se veían pintados, sobre fondo oscuro, animales monstruosos toscamente ejecutados, tallos serpeantes y letreros ya ilegibles, que dirían nombres de santos o de los artistas que trabajaron en las obras, que más bien que inscripciones pueden considerarse como grafitos, que no podían ser leídos desde abajo. Se puede asegurar que estas tablas pertenecen a la primitiva cubrición, pues los caracteres de las leyendas son semejantes a los que se ven en las lápidas de la novena centuria. Las que se conservaban en buen estado ocupan hoy su antiguo puesto, y para preservarlas de la humedad se las ha separado de las tejas con un lecho de rasilla y cemento. Los tirantes de las cubriciones de las naves laterales son en igual número y están en idéntica situación que los de la central, y como no estriban contra ellos más que la mitad de los pares para que no resbalen hacia fuera con el peso del tejado, pasan a través

(1) Cuando se hizo la restauración de la Cámara de las reliquias en tiempo de Alfonso VI se la dió mayor altura percibiéndose perfectamente en el muro exterior del testero, el perfil del tejado primitivo menos inclinado que el actual.

de unos mechinales abiertos en los muros de las arquerías, donde se aseguran fuertemente con cuñas, quedando las cabezas visibles a rasante de la pared. La disposición de esta armadura difiere de la que el mismo maestro empleó en la iglesia de San Tirso, cuyos pares se apoyan, y no estriban, contra los tirantes, asegurándose en la cumbre del tejado en una pieza horizontal encajada en unas ménsulas de piedra, semejantes a las de los alerces.

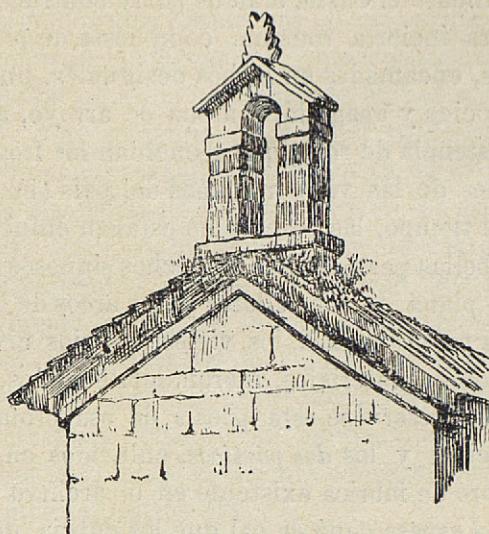
**ESPADAÑA.** — Los *signos* o campanas de los templos visigodos y asturianos eran de pequeñas dimensiones, como la que el Abad Sansón donó a la basílica de San Sebastián de la Sierra de Córdoba, hoy custodiada en el Museo de aquella ciudad, por lo cual no se necesitaban elevadas construcciones para albergarlas. En Asturias, dada la pobreza



Espadaña de Santa María de Naranco.

del país, no se hacían de bronce, sino de hierro, según dice la donación de Alfonso I al monasterio de Covadonga, al que ofrenda *duas campañas de ferro*. Aunque no sabemos fijamente el sitio que ocupaban los signos en las iglesias visigodas, desprovistas de torres, que no aparecen en las construcciones religiosas de nuestro país hasta fines del siglo XI, es de suponer que estarían en el mismo lugar que en las asturianas, sus sucesoras, en espadañas de uno o más vanos, elevadas sobre los piñones de las fachadas, como en San Salvador de Vallediós, y si el templo tenía vestíbulo, narthex o coro alto, se alzaban sobre el muro interior, que parecían surgir del tejado, como en Santianes de Pravia y Santa María de Naranco, derribada en 1856, que aparece dibujada por Parcerisa en la obra *Recuerdos y Bellezas de España*. Tenía tres vanos, uno de ellos más pequeño, situado encima y a plomo de la

pilastra que separaba los inferiores, de modo que sus jambas cargaban sobre la clave de los arcos bajos, cuyo dovelage era de sillarejo, como todo el de este curioso monumento, lo que me hace creer que no ha sido construido durante el período románico, sino en el anterior. En la espadaña de San Salvador de Valdediós del 993, véense influencias mozárabes, con el vano cerrado de un arco ultrasemicircular, coronado de un frontoncillo, no del símbolo de la Redención, como en todas las iglesias de Asturias contemporáneas, sino de un merlón exactamente



Espadaña de San Salvador de Valdediós.

igual a los que hacen de cornisa en los muros de la Mezquita de Córdoba, lo que prueba que esta pequeña basílica fué fundada por monjes venidos del Mediodía de España, después de las grandes persecuciones del siglo IX.

La primitiva espadaña de Santullano desapareció cuando imperaba en Asturias el estilo románico, de los siglos XII al XIV, sin duda por la pequeñez de sus vanos, y se levantó otra de mayores dimensiones, sostenida por un imposta y tres canecillos, que se han respetado porque tienen carácter artístico. Casi todas las espadañas de las iglesias asturianas fueron renovadas del Renacimiento a nuestros días, pues sus arcos estrechos no eran suficientes para cobijar las campanas que adquirieron más grandes dimensiones, y entonces se hizo la que hoy vemos. Para darle un aspecto clásico se la había coronado de un frontoncillo triangular toscamente labrado, sin molduras ni ornatos, con sus bolas herrerianas a los lados a manera de acroteras, y para quitarla

esa sombra del greco-romano se la derribó y se rebajó la altura de los vanos, cerrándolos de arcos de ladrillo, como todos los de este templo, y se suprimieron las impostas del piñón, dejando los muros desnudos de cemento, como en Santa María de Naranco.

### XIII.—Construcción.

Las iglesias asturianas del siglo IX, y especialmente las ovetenses del reinado de Alfonso el Casto, eran de pobre contrucción, con los muros de estructura incierta romana, compuesta de piedras pequeñas, toscas e informes, encamadas en lechos desiguales, unidas con cemento, de cal bien cocida y apagada, y arena de arroyo, al que el tiempo ha dado la consistencia de roca, que recuerdan los frogones que se ven en las fundaciones de las villas romanas del país (1). Como todos los templos de aquel tiempo, las paredes no estaban enlucidas por el exterior, ofreciendo bellas perspectivas los lechos sinuosos de la mampostería, la superficie plana de los sillares y los arcos de ladrillo. De fines del siglo XVIII a nuestros días, los viejos edificios civiles o religiosos construidos de pobres materiales, fueron enjalbegados, cubriendolos de blanca vestidura. Preservóse esta iglesia de esa profanación, excepto la fachada principal y los *dos pórticos*, enlucidos en el año de 1784, según dice el libro de fábrica existente en el archivo parroquial, despojados hoy de la espesa capa de cal que los cubría, devolviéndoles su primitivo aspecto.

La dificultad que ofrecía la extracción y el arrastre de grandes sillares, hizo que sólo se empleara en esta obra el sillarejo en las esquinas, contrafuertes y pilares, reservando las piezas de mayor tamaño para las jambas y dinteles de los vanos grandes, de los pórticos, impostas y zapatas o ménsulas que sostienen el alero del tejado. En la inmediata ladera de Naranco, no lejos de las célebres iglesias, hay bancos de excelente caliza; pero fué preferida, acaso por economía, la piedra franca ordinaria, que no se presta a una labra fina y a la ejecución de molduras delicadas. El sillarejo de las pilastras que dividen las naves es de poco grueso, separado por acentuado despiezo, que no ha sido enlucido, lo que les da un carácter severo, contrastando el tono de hoja seca de la piedra con la policromía de los paramentos, sobre brillante estuco. En los frentes de las pilastras, generalmente molduradas, de

(1) En los muros de las iglesias románicas asturianas domina más el sillarejo que la mampostería, sobre todo en los ábsides semicirculares, cuyo ejemplo nos ofrece San Salvador de Cornellana, con el signo lapidario en cada sillar.

las basílicas contemporáneas, solían grabar inscripciones votivas, que decían la era de la fundación, los nombres de los santos a quienes estaba dedicado el templo y las reliquias escondidas en los altares, como en San Tirso, San Salvador de Priesca y de Fuentes; pero aquí impedía el trazado de los caracteres la superficie tosca de la piedra y la poca altura de los sillares.

En las iglesias abovedadas del reinado de Ramiro I se empleó en las cubriciones la plementería de toba, piedra ligera que gravitaba poco sobre los muros y contrafuertes. En las basílicas asturianas sólo estaban cerrados de bóvedas los ábsides que se estribaban mutuamente, teniendo sus presiones, fáciles de contrarrestar, a unos ocho pies del suelo, por lo cual no hubo necesidad de buscar materiales esponjosos de poco peso, y se hicieron de ladrillo, siguiendo la manera de construir de los romanos, usándolo también en las arquerías que separan las naves, en las ciegas de los ábsides y en los arcos de descarga. Hubo que emplear este material en todos los huecos para proteger los dinteles, de piedra quebradiza y de poco cuerpo, que al par que da solidez al vano le presta belleza por la forma semicircular que le termina y el contraste del color rojizo del ladrillo con el de la mampostería, lo que hizo suponer a un eminent arqueólogo que había sido tomado de la arquitectura bizantina, cuando este elemento no es decorativo, sino constructivo, empleado tanto en Oriente como en Occidente, en aquellos tiempos como en nuestros días.

#### XIV.—Pintura.

Griegos y romanos cubrían los muros interiores de los edificios de decoración polícroma, empleándola también en las fachadas monumentales para acusar fuertemente con los colores el contraste de la luz y sombra de los miembros arquitectónicos. Las casas de Pompeya y Herculano muestran las bellas pinturas de sus estancias en las que aparecen graciosas perspectivas monumentales, que por no estar amoldadas a los preceptos y medidas del greco-romano fueron duramente criticadas por Vitruvio. Obedeciendo a esta artística moda, los cristianos, cuando la Iglesia era perseguida y celebraban el culto en las Catacumbas, decoraban los muros de los edículos que les servían de templos, los lucillos y las paredes de las galerías, de pinturas, que representaban escenas religiosas, imágenes de Santos, orantes y símbolos de la nueva religión. Después que Constantino dió paz a la Iglesia y los fieles ejercieron el culto en las basílicas, se exhibían sobre las arquerías de las

naves y cruceros y en los cascarones de los ábsides composiciones pictóricas que eran prescritas por precepto litúrgico para la instrucción y edificación de la grey cristiana. El Obispo San Paulino de Nola erigió en esta ciudad un magnífico templo dedicado a San Félix, que exornó de pinturas, y en su «*Poemata Natalis*» dice que es preciso herir la imaginación de los fieles con la reproducción, por el diseño, de los hechos más notables de las Sagradas Escrituras y de la vida de los Santos, y mientras que el campesino que va a orar al templo se distrae y se instruye con su contemplación, se aleja de los lugares de corrupción donde peligran su fe y sus buenas costumbres».

En las basílicas constantinianas de Roma y en las que a su imitación se hicieron en las grandes ciudades del Imperio, se decoraban las fachadas, las naves y los ábsides, de mosaicos, que en los buenos tiempos del Arte se empleaban solamente en los pavimentos, prodigándose después en los paramentos interiores de los templos. En España se conservan restos de mosaicos cristianos, como el del cenobio de los Agustinos de Palma, el recientemente descubierto en Elche y el sepulcral de Denia, que representa la figura yacente de una mujer, vestida de rica indumentaria; pero después de la invasión de los bárbaros su uso se fué limitando, ya por la postración en que cayó el arte del diseño, ya por la dificultad que ofrecía su ejecución. El lugar preeminente del mosaico era el cascarón del ábside, de sección de esfera, en cuya curvatura aparecían, simétricamente alineados, los simulacros del Salvador, de los Santos y de los ángeles, perfectamente visibles desde la nave. En las iglesias visigodas del siglo VII, y en las que a su semejanza se hicieron en Asturias, el gran vano del testero rectangular situado en el centro del muro impedía la colocación en aquel sitio de la figura culminante de la composición, de mayor tamaño que la de los lados, sentada en la silla curul, rodeada su cabeza de aureo nimbo. La bóveda de medio cañón del santuario no era lugar a propósito para la exposición de un mosaico porque no se le podía contemplar por la mala perspectiva desde el cuerpo de la iglesia, dificultando también la vista los reflejos de la luz de la ventana.

Las basílicas francesas de ambos períodos de la alta Edad Media tenían ábsides curvos, cubiertos de bóvedas de sección de esfera, y a eso se debe, probablemente, la conservación de tan hermoso arte en el cascarón de la iglesia de Germiny des Prés y en la grandiosa cúpula del Domo de Aquisgrámon, en donde se ve la influencia del estilo bizantino imperante en las basílicas de Rávena, especialmente en San Vital, cuya planta aparece reproducida en este interesante monumento. En

las ciudades romanas, como León, Astorga y Lugo, en las cuales apenas se dejó sentir la dominación musulmana, debieron existir en el siglo IX magníficos templos erigidos poco después de los que Constantino levantó en Roma, siendo el mosaico el motivo más importante de su decoración; pero este ejemplo, ni el que ofrecían las basilicas francesas contemporáneas, no fué reproducido en las iglesias construidas por Alfonso el Casto.

Más artistas los árabes, al finar la centuria, emplearon el mosáico bizantino, de cubos de vidrio (*sofeisafá*) para exornar los vestíbulos del Mirab de la Mezquita de Córdoba. Pero si el mosaico no llegó a manifestarse por las expresadas causas en los templos y en las aulas de los Monarcas asturianos, en cambio la pintura cubría los muros interiores, desde el pavimento hasta la techumbre, de artísticas composiciones, en las que al brillo de los colores se unía el de la plata y el oro, según cuenta el Albeldense, historiador contemporáneo que dice de los monumentos levantados en Oviedo por Alfonso el Casto: *Omnes has Domini domos cum arcis, atque columnis marmoreis, auro, argenteo que diligenter ornavit; simulque cum regis palatis picturis diversis decoravit omnemque gothorum ordinem sicut Toleto fuerat tan eclessiam quam Palatiis in Oveto cuncta statuit.* Este príncipe ilustre, restaurador del imperio visigodo quiso reproducir en su naciente capital las construcciones monumentales de la ciudad de los Concilios, y en verdad que la imitación ha sido acertada, pues tienen el mismo carácter artístico que las erigidas por los Wambas y Recesvintos.

Los árabes destruyeron la mayor parte de las basilicas visigodas, y las que se salvaron fueron reedificadas después por los cristianos para someterse a las exigencias del arte religioso en sus manifestaciones románica y ojival. No se encuentran en las escasas ruinas que quedan de aquel tiempo, huellas de la decoración policroma, pero sabemos por los cronistas contemporáneos que la tenían, y lo confirma el verla prodigada en los templos ovetenses, construidos por arquitectos venidos del interior de España, en los primeros días de la Restauración. El arqueólogo Sr. Mélida, que ha desenterrado el magnífico teatro romano de Mérida, descubrió también en aquella ciudad una basílica cristiana, probablemente del siglo V, a juzgar por la forma semicircular de los ábsides, no empleada en los monumentos religiosos de la VI centuria, y por el pavimento de mosaico, cuyos muros, de unos tres metros de altura, oculta por los escombros de la parte derruida, aparecen decorados de pinturas, en las que domina la forma humana. El gran progreso que la arquitectura adquirió en Francia del siglo XI en adelante, fué

causa de la desaparición de los edificios religiosos de las épocas merovingia y carolingia correspondientes a nuestro período visigodo, siendo reedificados totalmente, por lo que no podemos saber cómo era la decoración pictórica de sus templos, no habiéndose encontrado en las pocas ruinas que quedan de aquel tiempo, según dice Viollet-le-Duc, más que algunos fragmentos de enlucido pintado, cuyos colores se borraban con la impresión del aire. En cambio los historiadores contemporáneos Eghinard, y sobre todo Gregorio de Tours, citan con frecuencia las pinturas que exornaban el interior de las basílicas, especialmente la de San Martín Turonense, la más magnífica de las Galias.

No existía en el siglo XVI la bárbara costumbre de cubrir de blanca capa de cal las pinturas de los templos. Ambrosio de Morales cita las de la Cámara Santa, y en estos días se ha descubierto sobre el ingreso una vasta composición con numerosos personajes que representa el Calvario, probablemente de aquel tiempo, en tan mal estado, que apenas se percibían las figuras, habiendo sido nuevamente blanqueado. En San Miguel de Lino vénse todavía en la bóveda restos de la decoración pictórica, que era muy parecida á la del ábside central de Santullano, acaso obra de la misma mano; y en el muro de la nave meridional se revela vagamente la silueta de un santo sentado en una silla y algunos ornatos de procedencia geométrica y vegetal. Idéntica exornación debieron tener las iglesias del Rey Casto y de San Tirso y las erigidas durante el reinado del Magno, habiendo desaparecido la policromía de los templos asturianos en el siglo XI con la venida del arte románico.

Los muros de la basílica son de mampostería ordinaria, visible por el exterior y cubierta interiormente de espesa capa de cemento fuertemente adherido a las toscas piedras que se tienden en lechos desiguales. Sobre esta capa hay otra de un estuco duro y terso, compuesto de cal viva y polvo de mármol, de nivea blancura, igual al que se ve en las construcciones romanas. El arte del diseño no se manifestó en las iglesias asturianas de la baja Edad Media y no hubo necesidad de estucar las paredes, cubriendolas solamente de una lechada de cal o yeso. La acción del tiempo tenía que causar desperfectos en las pinturas de este templo, pero más destructora ha sido la mano del hombre, que echó abajo trozos de enlucido para hacer la bóveda tabicada, sostenida por ménsulas de ladrillo. La silueta curva de los lunetos está marcada con surcos abiertos en el cemento hasta la mampostería, y se han dejado a la vista porque dan a las naves un aspecto de vetustez y de ruina propio de un edificio que lleva tantos siglos de vida. No ha

sido un obstáculo insuperable la falta de algunos trozos del estuco para poder copiar con exactitud la decoración pictórica de la basílica. Las composiciones de las naves, ábsides y crucero son dobles, correspondiendo las de un lado con el de enfrente, de modo que donde hay algunas lagunas pueden llenarse con las del opuesto, o viceversa. Cada lienzo, si se le divide por el centro con una línea vertical, la composición se reproduce simétricamente en cada mitad, por consiguiente, lo que falte en una se suple con lo de la otra. Los colores están rechupados y son poco perceptibles, pero si se les pasa por encima un paño mojado, reviven con vigor, dando tiempo para hacer la copia. Es probable que se habrán cometido algunos errores al querer reproducir las pinturas desaparecidas o medio borradas, mas estas faltas no alteran la unidad del conjunto ni el carácter artístico, que es el mismo que cuando fueron ejecutadas (1).

Los asuntos de estas pinturas se desarrollan en cada compartimiento en que está dividido el cuerpo de la iglesia en tres o cuatro fajas o zonas horizontales, sobrepuertas, que suben hasta la armadura de la cubrición. Muros y bóvedas aparecen totalmente cubiertas de brillantes colores, pero no las pilastras que separan las naves, desnudas de cemento, cuyo tono amarillo y el acentuado despiece del sillarejo, frío y severo, contrastan con la graciosa vestidura de los paramentos. Un ancho friso de 1,50 metros de altura próximamente, sustentado por un zócalo y coronado de una imposta de pocas líneas corre por las naves y el crucero, decorado el fondo de cenefas que se cruzan verticalmente y de una gran losa imitando mármol veteado, que recuerda los basamentos de las casas de Pompeya. Sobre este friso aparece otro más estrecho formado de medallones cuadrados, algunos con cruces de brazos rectangulares, y lo termina una ancha imposta de varias líneas paralelas que acaso querrán representar las *fusces* de los lictores, atadas con una cinta encarnada. El amplio espacio que hay entre esta imposta y la cubrición de las naves laterales, lo llena un artesonado de octógonos, que al tocarse producen cuadrados, en cuyo fondo, en vez del rosetón, difícil de ejecutar, se dibujan otros cuadraditos de líneas rectas. Griegos y romanos dejaban visibles las armaduras de los techos de madera, no ocultándolas con cielos rasos como en nuestros días. El casetón, que es el hueco producido por la intersección de dos maderos de

(1) La puerta de la nave lateral del Poniente próximo al crucero tapiada con mampostería, acaso poco tiempo después de la construcción de la basílica, se ha supuesto equivocadamente que ha estado cubierta de pinturas, y así aparece en la lámina correspondiente.

suelo en ángulo recto, fué un motivo bellísimo de ornamentación afectando variadas combinaciones de líneas geométricas, empleado también en las cúpulas, como la del panteón de Agripa, y en las bóvedas, aun en las de arista, lo que no hace buen efecto, como se ve en las salas de las termas, cuyos casetones aparecen doblados en la unión con los lunetos.

El pintor decorador de esta iglesia había visto sin duda en los monumentos romanos entonces existentes, sobre todo en las termas de las grandes ciudades del interior de España, convertidas en moradas de los Reyes visigodos, magníficos artesonados, reproducidos con el pincel en las basílicas, en las aulas regias, atrios episcopales y en las viviendas de los optimates, y quiso imitar los modelos más bellos, especialmente en las bóvedas de los ábsides pequeños. El artista no tuvo que ir lejos a buscar el motivo decorativo, lo tenía a la vista; no hizo más que copiar la composición de las pilas o antas que decoran la capilla mayor, preciosos mármoles de la época visigoda que por la forma de los capiteles parecen ser de la sexta centuria. Se compone de grandes octógonos, en cuyo centro se alberga un cuadrado, e inscrito en él un florón circular. De los vértices de los ángulos salen unas fajas, que al cruzarse en el medio forman exágonos que en el modelo de mármol están esculpidos, y hojas rehundidas. La mayor parte de la exornación es geométrica, trazada con la regla y el compás, de fácil ejecución, viéndose zonas enteras de círculos entrelazados como el complicado ajimez de Santa María de Naranco. Se ve poco reproducida la ornamentación vegetal, tan prodigada en los antepechos de los ábsides con los tallos, flores y frutas talladas en relieve.

Entre las claves de las arquerías y la cubrición de naves y crucero se desarrolla una grandiosa decoración, dividida en dos zonas separadas por ancha imposta, representando la inferior, que ocupa todo el frente, de esquina a esquina, una columnata colossal de estilo dórico, de la cual resaltan cuerpos de arquitectura de idéntica traza, simétricamente colocados, cuyo modelo se encuentra en los edificios de Pompeya y Herculano, aunque la ejecución es tosca y descuidada, como debía ser dada la postración en que cayó el arte del diseño en el siglo IX. Cada cuerpo figura un pórtico de cuatro columnas, dos en el frente y las otras en el fondo, cubriendolas un frontón triangular que ostenta en el tímpano hornacinas y medallitas. Los entablamentos no están sostenidos como en las pinturas de las casas romanas por esbeltos candelabros o balaustres, sino por cilíndricos fustes surcados de estrías, o vestidos como los capiteles de caprichosos ornatos. Como estos pórti-

cos se contemplan a bastante distancia, el artista los ha pintado en perspectiva, viéndose, desde el punto de vista del observador, los techos artesonados y las columnas en degradación, de tonos más claros las del frente que las del fondo, como si estuvieran en la sombra. El intercolumnio posterior simula el ingreso del *impluvium* del edificio, que está detrás, y para ocultarle pende del arquitrabe una cortina formando pabellón, que desciende hasta la mitad de la altura del vano. Este motivo de decoración pictórica vése también empleado en las basílicas cristianas, debido acaso a que los altares estaban envueltos en colgaduras, recogidas a las columnas del ciborio durante la celebración de los oficios divinos, y con ellas se cerraban las arquerías de las naves para la separación de sexos.

En el espacio que dejan libre las cortinas se ven en lontananza edificios de varios pisos, con tejados sobrepuertos; palacios con torres coronadas de flechas, que quieren representar la Jerusalén celestial, la ciudad de Belén y otros lugares santos, asunto prodigado en las basílicas de Roma, Bizancio y Rávena en pintura y en mosaicos. Figuran estos pórticos la fachada de un palacio romano como el de Diocleciano en Spalatro, viéndose por los intercolumnios y por encima de los frontones, más allá del patio, cuerpos de edificios elevados donde estaban los triclinios, gineceos y otras estancias, imitadas pobemente por los Alfonso II y III en las aulas que levantaron en Oviedo. Es ciertamente extraño que en la enorme superficie pintada de esta basílica no se reproduzca la figura humana como en las citadas iglesias de Lena y del Rey Casto. No se prodigan tampoco los símbolos cristianos de las Catacumbas, y en vez de los Crucifijos e imágenes de santos, pintados o de bulto que se veían en los demás templos ovetenses, aparecen sendas cruces en la última zona, debajo de la cubrición, a plomo de los arcos torales y en el coro alto, que descansan sobre la imposta de *fasces*. Las tres son latinas, semejantes a la ofrecida por el Rey Magno al Salvador, adornada de pedrería y de hilo de oro, pendiendo de sus brazos las simbólicas Alfa y Omega. Todas son iguales, cobijadas bajo arcos de medio punto, sostenidos por columnas de exornados fustes y caprichosos capiteles, que quieren pertenecer al orden compuesto, y a sus pies se alzan diminutas basílicas de dos vanos, coronadas de tejados encarnados. El espacio triangular de cada piñón lo llenan tres grandes crateras gallonadas, semejantes a las de los intrados de los arcos, más grande la central que las laterales, sentadas sobre dados, y éstos, a su vez, sobre el entablamento, y de ellas brotan enormes hojas de caprichosa forma, que parecen más bien las sinuosas ondulaciones de la llama.

Todos los frentes de los arcos tienen la misma exornación, ostentando una ancha cenefa orillada de filetes, entre los cuales se ven discos de varios colores, alternando generalmente el verde con el encarnado, y en los triángulos que producen al tocarse, campean flores de tres hojas. Es muy notable la decoración del intradós, que representa una copa o cratera gallonada, con asas, descansando sus pies sobre la imposta de la pilastra, de la cual brota un apretado haz de hojas de laurel o un tallo con folias que suben a juntarse en la clave del arco. Las arquerías simuladas del ábside central han sido imitadas con el pincel en los laterales, figurando estar sostenidas con columnas pareadas, que también se reproducen en las pilastras de los arcos torales del crucero que dan ingreso a las capillas, y los fustes están surcados de estriadas o cables espirales que recuerdan los de Santa María de Naranco. La decoración pictórica a la altura del arranque de las bóvedas absidales y de la cubrición, termina con una magnífica cornisa de estilo dórico de salientes modillones, vistos en perspectiva, que produce bello efecto.

Es bellísima la decoración del ábside central, en el que no se ven, como en los laterales, los reproducidos casetones de los techos y de las bóvedas romanas. Una estrecha cinta fileteada se desarrolla graciosamente, produciendo sus sinuosas ondulaciones y entrelazos grandes y pequeños círculos, que tienen en el centro flores octifolias, alternando con cuadrados, y en las intersecciones muéstranse hojas trilobadas, margaritas y otros ornatos de procedencia vegetal. El modelo de esta decoración no debe ser romano, pues no se le ve empleado en los edificios de Pompeya, donde dominan los motivos arquitectónicos, como los de esta basílica, y la representación de la figura humana; habrá venido acaso de Oriente, en las miniaturas de los códices, en la indumentaria en las telas *greciscas*, traídas por los bizantinos durante su dominación en las provincias del Mediterráneo. Paulo Diácono cuenta que Mérida mantenía en el siglo VII relaciones mercantiles con Constantinopla.

### XV.—Carácter artístico de la basílica.

La basílica de Santullano, llegada a nuestros días en perfecto estado de conservación, puede considerarse por sus vastas dimensiones, por sus formas arquitectónicas y por su valor histórico, como la página más interesante de la historia del arte de la época de la monarquía restaurada. Del tiempo de los visigodos no quedan en España sino escasos restos decorativos, como capiteles, frisos y otros ornatos aprovechados en la Mezquita de Córdoba y en algunas construcciones de Mérida y Toledo, no pudiendo citar de aquella edad más que la iglesia de San Juan de Baños, las plantas de las basílicas de Cabeza de Griego y del cenobio de los Agustinos de Palma, y algunas otras de dudosa procedencia visigoda, restauradas, probablemente, á fines del siglo IX y en el transcurso del X, cuando dominaba el estilo mozárabe. Tan notables como esta basílica eran las que levantó Alfonso el Casto en su capital; pero unas fueron destruidas y otras están tan alteradas que han perdido su primitivo aspecto. Los templos franceses de la alta Edad Media fueron casi todos reedificados, no quedando en pie más que el baptisterio de Poitiers, el grandioso domo de Aquisgram y la minúscula de San Germigny-des-Prés, levantada por el Obispo español Teodulfo, por lo que nuestros arqueólogos, llevados de un exagerado patriotismo, la consideran como de arquitectura visigoda. Podemos formarnos una idea aproximada de la forma y ornamentación de los monumentos franceses porque los historiadores de aquel país nos han dejado descripciones detalladas de algunos, como el de la basílica de San Martín Turonense. Lo mismo que en las ciudades monumentales del interior de España, encuéntranse, aprovechados en construcciones posteriores restos decorativos, como capiteles, frisos, piedras molduradas y láminas de ventanas y de transennas que acusan la presencia del Arte de aquellos tiempos. Asturias puede gloriarse de conservar en sus montañas numerosos ejemplos de construcciones religiosas de aquella época, sobre las que descuelga por su admirable estado de conservación la basílica de Santullano.

Este templo, como todos los del reinado del Rey Casto, tiene igual carácter artístico, como trazados por el mismo arquitecto. En efecto, el maestro Tioda, de origen visigodo, a juzgar por el apellido, fué el que la levantó; personaje importante de la corte, que suscribe con Obispos y próceres el célebre testamento de 802. En esta iglesia se reproduce la planta de una basílica italiana, no de la época de Constan-

tino, en que el arte clásico, aunque decadente, conservaba cierta grandeza, sino del VII u VIII, cuando la arquitectura greco-romana había llegado a la mayor postración, cuyo ejemplo nos ofrecen las de San Clemente, Santa María in Cosmedino y San Jorge en el Velabro, y otras de Roma, reproducidas por los franceses en los períodos merovingio y carolingio, y en España por los visigodos. Ninguno de los elementos artísticos que entran en su composición hace recordar el arte bizantino; por consiguiente, no hay que ir a Oriente a buscar su procedencia, como quieren algunos arqueólogos que ven impresas en los monumentos de Occidente influencias venidas de Constantinopla y de Rávena. Ofrece por el exterior una bella perspectiva con sus tres cuerpos superpuestos, escalonados, elevándose sobre las cubriciones de los pórticos y de las naves pequeñas la central, y sobre ésta el crucero, dando al edificio una forma piramidal, ascendente, que recuerda la de los templos de la baja Edad Media. Obsérvese aquí una disposición diferente de la que tienen las basílicas de Italia, paganas o cristianas, en las que se acusan al exterior dos alturas: la de la nave mayor, al mismo nivel que los calcídicos, y la más baja de las laterales, aunque sean dobles como en San Pablo Ostiense, que ambas se albergan bajo una sola cubrición y una sola aguada.

El atraso en que estaba entonces el arte de construir bóvedas, hizo que se proscribiera la hemisférica y la de arista, empleándose tan sólo la de medio cañón para el cerramiento de los ábsides, por la facilidad del trazado y de la ejecución. En las construcciones abovedadas del reinado de Ramiro I, los cañones no se penetran jamás, y sólo aparece el luneto en las criptas de Santa María de Naranco y de la Cámara Santa, por la necesidad de dar a estos sótanos ingreso y luz. Tan hostiles se mostraron aquellos arquitectos a las intersecciones de las bóvedas, que llegaron a suprimirlas también en las cubriciones de madera de las basílicas, por lo cual tuvieron que dar al crucero mayor altura, la suficiente para adosar al muro que se eleva sobre el arco triunfal el tejado de dos aguas de la nave. La forma ascendente se acentúa más en las iglesias abovedadas como San Miguel, coronada, según dice Morales, de un cimborrio, lo que hizo creer a algunos arqueólogos en la existencia de una cúpula bizantina sobre planta cuadrada, lo que no es cierto.

No porque los monumentos franceses y visigodos, proceden de un arte común, del latino o greco romano degenerado, deja de haber diferencias entre unos y otros, que se manifiestan más bien en las citas de los historiadores que en los escasos restos que han llegado a nuestros

días. Al hacer la comparación de esta basílica con las construcciones religiosas francesas anteriores al imperio de Carlo Magno, se ve que ni guardan semejanza en la disposición de la planta ni en los materiales de que están fabricadas. Los visigodos, al establecerse en Asturias, trajeron su manera de construir, *ex silice et calce*, conservando la tradición romana, y proscribieron los templos de madera erigidos en el país antes de la invasión musulmana, desconocidos en el interior de España. De material combustible eran también los franceses de la época merovingia, pero Carlo Magno, al intentar la restauración del imperio de Constantino, quiso dar a los monumentos la grandiosidad y la solidez que no podían tener las construcciones de madera, y fué a buscar a Rávena el modelo del domo de Aquisgram, reproducido en la capilla palatina de Yngelseim (1). Al desaparecer aquel efímero imperio, el arte bizantino no volvió a reflejarse en los monumentos franceses hasta el siglo XI, importado por los mercaderes venecianos que imitan en Saint Front de Perigueux la basilica de San Marcos. Pudo aquel gran príncipe ejercer alguna influencia en la vida política de la monarquía asturiana, pero esa influencia no llegó a manifestarse en las construcciones visigodas.

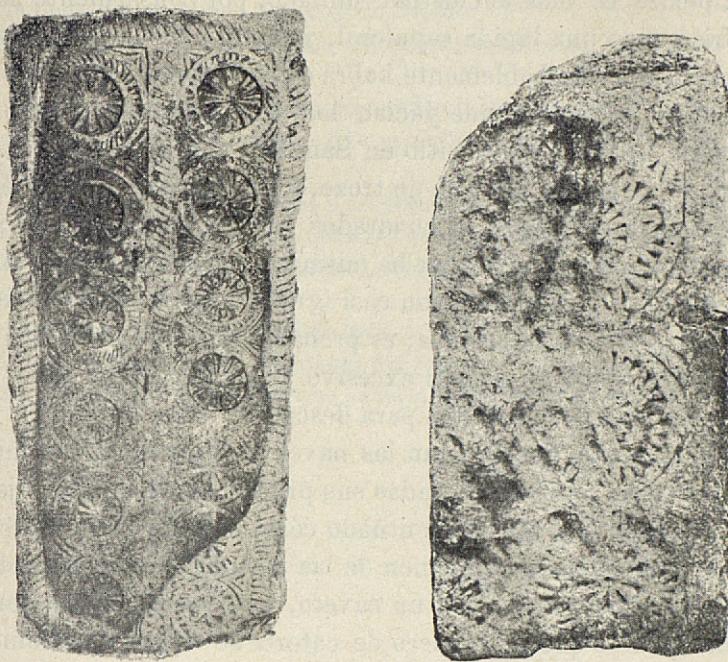
Cuando Alfonso el Casto levantaba los monumentos ovetenses, se desarrollaba en las orillas del lago de Como la arquitectura lombarda, llevada por los *magistri comacini* al Norte de Italia, a las márgenes del Rhin y al Mediodía de Francia. Caracterízase este estilo, precursor del románico, por la exornación de las cornisas, de arcaturas de ladrillo, sostenidas por ménsulas y fajas verticales que descienden al suelo, viéndose en los monumentos más antiguos de Rávena. Tan bella decoración no aparece en los templos asturianos del siglo IX, coronados los muros de las basilicas de aleros de madera, y los abovedados, de sencillas impostas de piedra labradas a arista viva. Los arcos de las iglesias asturianas son de medio punto, y como descansan generalmente en pilastras, tienen un carácter clásico que recuerdan los de las construcciones romanas. De esta forma debieron ser las arquerías de las basilicas hispano-romanas, a imitación de las constantinianas, pero bajo la dominación visigoda, en el transcurso de la séptima centuria se emplea con preferencia el de herradura en todos los vanos, y en la siguien-

(1) En el Edicto de Rothario, y en las Leyes de Luitprando, monarcas lombardos, se hacen referencias a la construcción de los edificios, llamando a los de madera *opus gallicanum* y a los de piedra *romanensis*. También Gregorio de Tours y otros historiadores franceses, citan los edificios de piedra levantados por los visigodos en la Galia Narbonense, designándolos con el nombre de *Gothica manu*.

te domina en absoluto, como vemos en San Juan de Baños. Las mezquitas más antiguas levantadas por los árabes, como la de Córdoba, fueron construidas por arquitectos visigodos, y el arco ultrasemicircular pasó de nuestras iglesias a sus aljamas, que fué llevado a Castilla por los monjes mozárabes huídos, a mediados del siglo IX, de la intolerancia musulmana. No tiene fácil explicación el hecho de que los emigrantes establecidos en Asturias en el primer siglo de la Reconquista, en las iglesias construidas a imitación de las que dejaban en su país, no hayan usado esta clase de arcos. Dos causas pudieron intervenir: una personal, debida a la influencia del arquitecto Tioda, y otra motivada por exigencias de la construcción. Las basílicas que trazó este maestro, a juzgar por las que existen, especialmente por la de Santullano, que hoy ha recuperado su primitivo estado, por la disposición de sus miembros arquitectónicos y la severidad y sobriedad de la ornamentación, pudieran pasar por construcciones romanas, si no acusaran la época en que se hicieron la pobreza de los materiales y la tosqueda de la ejecución. En ellas, dado su clasicismo, no podía albergarse el arco de herradura proscripto por el buen gusto del maestro Tioda, que vería en las ciudades monumentales del interior de España numerosos monumentos de la época imperial. Siguió empleándose el arco semicircular en los templos del reinado de Ramiro, y únicamente aparece el de herradura como motivo de decoración en las láminas de piedra de los vanos que daban luz a las naves y ábsides, sin mostrarse en las arquerías. Cuando estos arcos se elevan sobre los capiteles de las columnas, hacen bello efecto, como los de la mezquita cordobesa, pero no si arrancan de las impostas de pilastras rectangulares, y acaso se deba a esta causa el empleo del semicircular en las basílicas asturianas. Tampoco aparece en esta iglesia ni en las demás ovetenses el arco alargado verticalmente, llegando a veces su peralte a la mitad del radio, cuyo ejemplo nos ofrecen las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena.

Dada la postración en que había caído el arte, parecía natural que el capitel afectara una forma geométrica sencilla y elemental como el cubo, el cono o la pirámide truncada, usados por los bizantinos, pero tomaron por modelo los corintios y compuestos del greco-romano, que fueron bárbaramente ejecutados, viéndose en embrión, hojas, volutas y caulículos. En las arquerías de las iglesias de Naranco y Lena, construidas pocos años después, aparecen capiteles iconísticos de extraña forma, creada por la ruda imaginación del artista, que no fueron imitados en los monumentos del reinado de Alfonso III y sus sucesores, en los que domina el tradicional capitel clásico hasta su desaparición.

al advenimiento del estilo románico. A pesar de la dificultad que ofrecía la talla de los relieves de los frisos y de los antepechos que exornaban los ábsides, eran preferidos los de formas complicadas y de dibujo menudo. El motivo de la *transenna* romana, de cuadrados y rombos, empleado en las vallas y en las armaduras de hierro o bronce de los lunetos y ventanas de las termas y de las basílicas paganas y cristianas, se prodigó en las iglesias visigodas y en las obras de orfebrería, como las coronas de Guarrazar, pero no en las asturianas, donde se ven variadas combinaciones de líneas geométricas, dominando las curvas, caprichosos entrelazos, palmas y funículos, círculos intersecantes, cruces griegas y latinas y una exuberante vegetación de tallos serpeantes.



A

B

Lápidas sepulcrales.

tes de vid, alternando en sus ondulaciones uvas y folias. Bella exornación ofrecían también las láminas de piedra de las ventanas, que tanto carácter dan a las iglesias de aquel tiempo, que fueron proscriptas en el siglo XII con la aparición del estilo románico, que introdujo los vanos largos y estrechos, como saeteras, por donde apenas penetra la luz.

Cuando se deshicieron los edificios modernos adheridos a la vieja

basílica, se encontraron, empleados como material de construcción, dos losas de piedra blanca y blanda, cual la de los altares, cubiertas de relieves, que a primera vista parecían frisos de antepecho de los ábsides. La más importante, A, está formada de dos zonas paralelas, divididas y orilladas por un ancho cable entre filetes, en las que campean círculos galoneados que se tocan, e inscritos en ellos estrellas de ocho rayos, llenando los triángulos curvos líneas concéntricas. Ofrecen estas zonas la particularidad que, teniendo una misma longitud, hay siete círculos en una y seis en otra, haciendo desagradable efecto esa falta de simetría. El motivo de esta composición aparece con frecuencia en los restos decorativos que nos quedan de las iglesias visigodas, y es natural que fuera reproducido en las que, a su imitación, se hicieron en Asturias. La piedra es más ancha por un lado, por consiguiente no pudo ser un friso, sino una lápida sepulcral, y de un párvulo, dadas sus cortas dimensiones. Probablemente habrá estado incrustada en la pared de uno de los pórticos donde yacían los altos personajes, como el que se encontró en semejante sitio en San Salvador de Valdediós. De la otra losa, B, no existe más que un trozo, acaso la mitad, en la que se ven tres medallones circulares, encuadrados en una platabanda de rombos que han debido ser tallados por la misma mano que labró la anterior, pues el dibujo y la ejecución son casi iguales. No sabemos el sitio que ocupó esta piedra en la basílica; es probable que fuera también sepulcral, y lo demuestra su grueso excesivo y la carencia de labra por la cara interior que parece hecha para descansar sobre la tierra.

En las pilastres que separan las naves se reproducen las molduras del estilo dórico, aunque alteradas sus proporciones, de una ejecución torpe y descuidada y sin el acentuado contraste de luz y sombra. Basamentos e impostas se componen de las mismas líneas, colocadas a la inversa, de plinto, un toro y un caveto, que sostienen y coronan los cuadrados pilares que en número de catorce se reparten armónicamente por el cuerpo de la iglesia, sustentando las arquerías y los elevados muros de naves y crucero, ofreciendo variadas perspectivas arquitectónicas que dan carácter artístico al monumento. El inhábil labrante que hizo las jambas de los pórticos quiso terminarlas con capiteles jónicos, marcando la voluta con una raya espiral sobre una superficie plana, sin molduras relevadas; pero en la forma tosca y ruda de estos ornatos, como en todos los de esta basílica, ya sean tallados en piedra o ejecutados con el pincel, se ve que el arquitecto fué a buscar el modelo en los monumentos hispano romanos y en los de la época imperial. Dotado de un buen sentido artístico y respetando la tradición clá-

sica, no quiso introducir en los numerosos templos que levantó en Oviedo el capitel iconístico, que bien pronto iba a dominar en las iglesias de Lena y Naranco (1).

#### FORTUNATO DE SELGAS.

(1) La restauración, por mí realizada, de la histórica iglesia de San Julián de los Prados (Santullano), en Oviedo, comenzó en 9 de Noviembre de 1912 y se terminó en 18 de Mayo de 1915.

Para ello obtuve el permiso del Excmo. y Rmo. Sr. Obispo de la Diócesis; la entusiasta complacencia de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos presidida por el Excmo. Sr. D. Fermín Canella Secades, cronista de Oviedo que inspeccionó los trabajos, y la cooperación incesante del párroco D. Rufino Trubiano, siendo ejecutadas las obras por el entendido maestro D. José Vega y Mier, y la copia de las pinturas por D. Senén Rivero González Rua, alumno de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo.

OBRAS NUEVAS. I. El pórtico meridional construido con los materiales del primitivo.

II. Todas las láminas de piedra perforadas de las ventanas de la nave y crucero, excepto la del ábside del poniente que es antigua, por cuya traza se han hecho las otras dos.

III. La cubrición de las naves y crucero. Sólo se han conservado tres vigas tirantes, unos pares y parte de la tablazón que ha quedado en su sitio.

IV. Los tres altares de los ábsides, aprovechando algunas losas de las mesas antiguas.

V. La mitad superior de la Espadaña.

VI. La vidriera del gran ventanal del crucero.

VII. El coro alto de madera que había sido renovado en el siglo VIII.

## INDICE

DEL

### Álbum de láminas de la Basílica de San Julián de los Prados

- I. — Fachada principal, antes de la restauración.
  - II. — Fachada principal, después de la restauración.
  - III. — Fachada posterior, antes de la restauración.
  - IV. — Fachada posterior, después de la restauración.
  - V. — Vista de la fachada occidental, después de la restauración.
  - VI. — Vista de la fachada principal, después de la restauración.
  - VII. — Fachada meridional.
  - VIII. — Vista general interior, antes de la restauración.
  - IX. — Vista general interior, después de la restauración.
  - X. — Las naves vistas desde el crucero, después de la restauración.
  - XI. — Nave occidental, después de la restauración.
  - XII. — Vista del muro del crucero y ábsides.—Estado actual.
  - XIII. — Vista del muro del crucero y naves.—Estado actual.
  - XIV. — Interior del pórtico.
  - XV. — Ábside central restaurado.
  - XVI. — Muro lateral del ábside central, antes de la restauración.
  - XVII. — Muro lateral del ábside central, después de la restauración.
  - XVIII. — Vista de la nave central desde el crucero.
  - XIX. — Ábsides central y meridional restaurado.
  - XX. — Pilastres del ábside central.
  - XXI. — Reconstitución de las pinturas.—Sección longitudinal.
  - XXII. — Reconstitución de las pinturas.—Sección transversal por el crucero.
  - XXIII. — Reconstitución de las pinturas de la nave central.
  - XXIV. — Reconstitución de las pinturas del interior de la fachada principal.
  - XXV. — Reconstitución de las pinturas del muro interior del hastial meridional.
  - XXVI. — Reconstitución de las pinturas del arco triunfal.
  - XXVII. — Pintura de la bóveda del ábside central.
- 

D. FORTUNATO DE SELGAS, NUESTRO DOCTO CONSOCIO, AL REGALARNO CON ESTUDIO TAN COMPLETO COMO ES EL DEDICADO A LA BASÍLICA OVETENSE DE SAN JULIÁN, HA PUESTO EMPEÑO EN QUE LA CUMPLIDÍSIMA ILUSTRACIÓN GRÁFICA (GRABADOS, FOTOTIPIAS Y LÁMINAS EN COLOR) SE DIERA DEL TODO A SU COSTA. ATENDIENDO Y AGRADECiendo SUS GENEROSOS DESEOS, SERÁ ESTE AÑO (EN LOS NÚMEROS SUCESIVOS) EXTRAORDINARIO EL NÚMERO DE NUESTRAS LÁMINAS, SUMÁNDOSE LAS DEL ÁLBUM DE SANTULLANO A LAS 60 DE NUESTRO ACOSTUMBRADO PRESUPUESTO.

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fachada posterior antes de la restauración



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Fachada posterior despues de la restauración

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fachada principal, antes de la restauración



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Fachada principal, después de la restauración

Vista de la fachada occidental después de la restauración

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista de la fachada principal, despues de la restauración



Fachada meridional

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Vista general interior, antes de la restauración



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista general interior, despues de la restauración

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



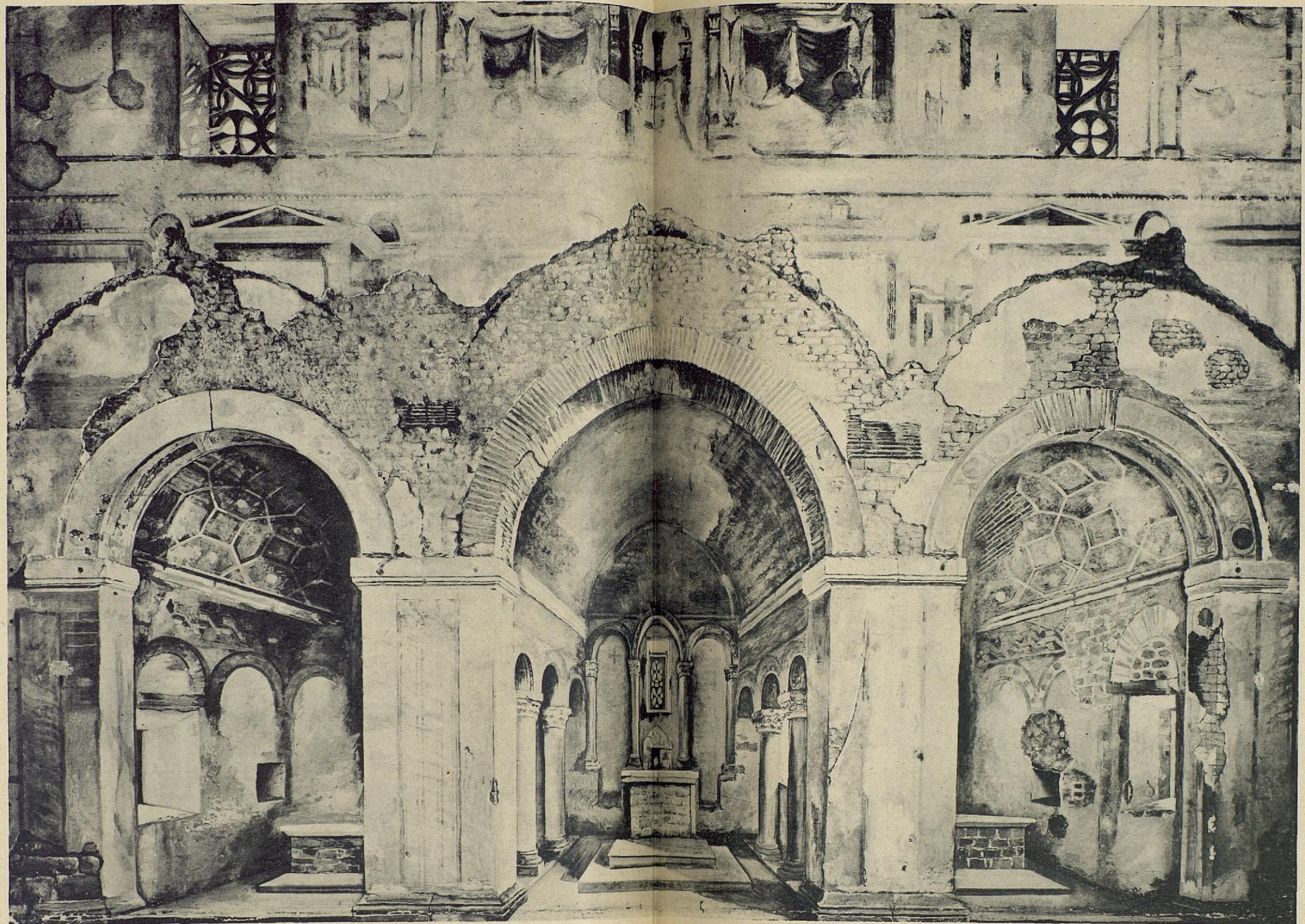
Las naves vistas desde el crucero, despues de la restauración



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Nave occidental, después de la restauración

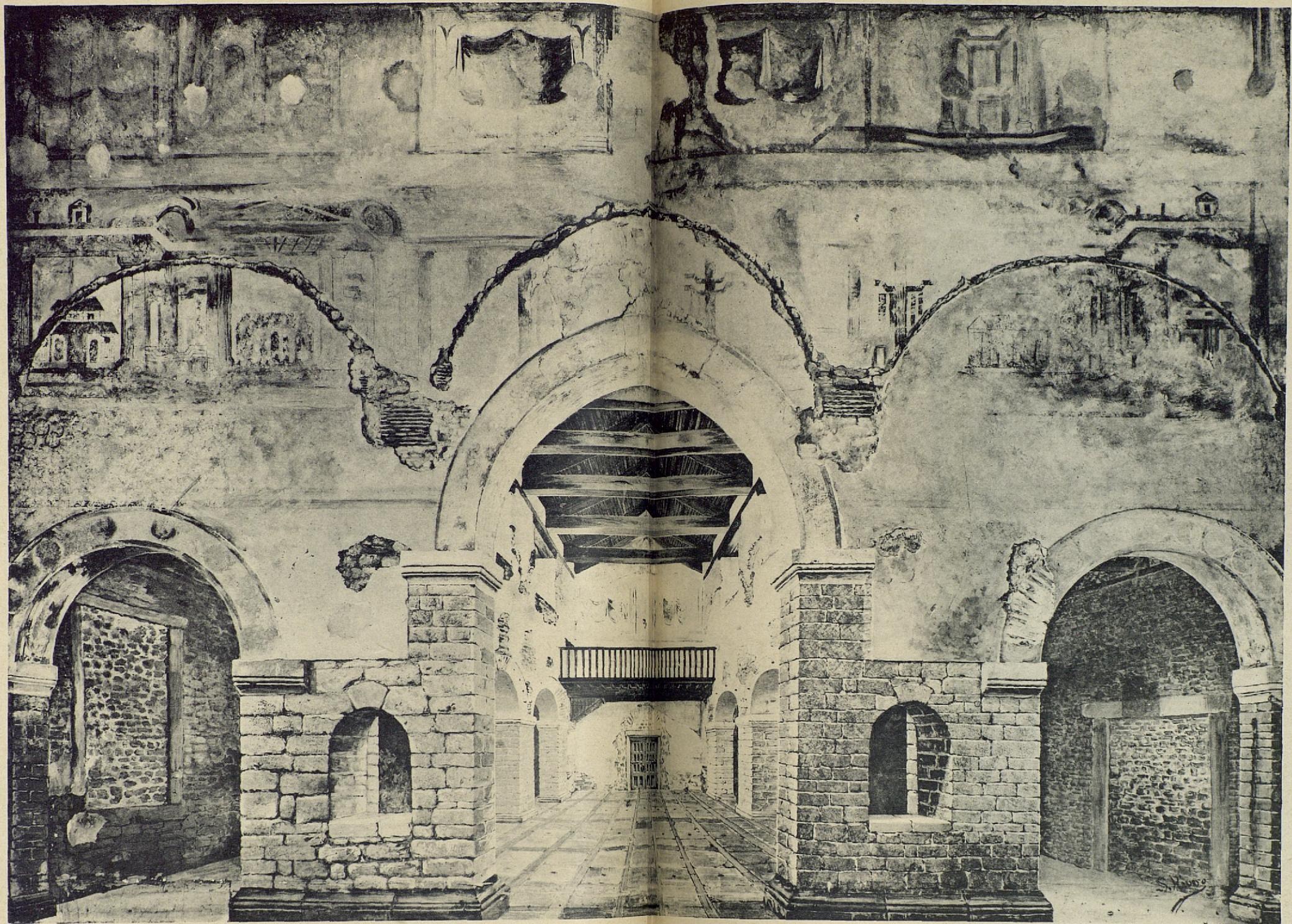
IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

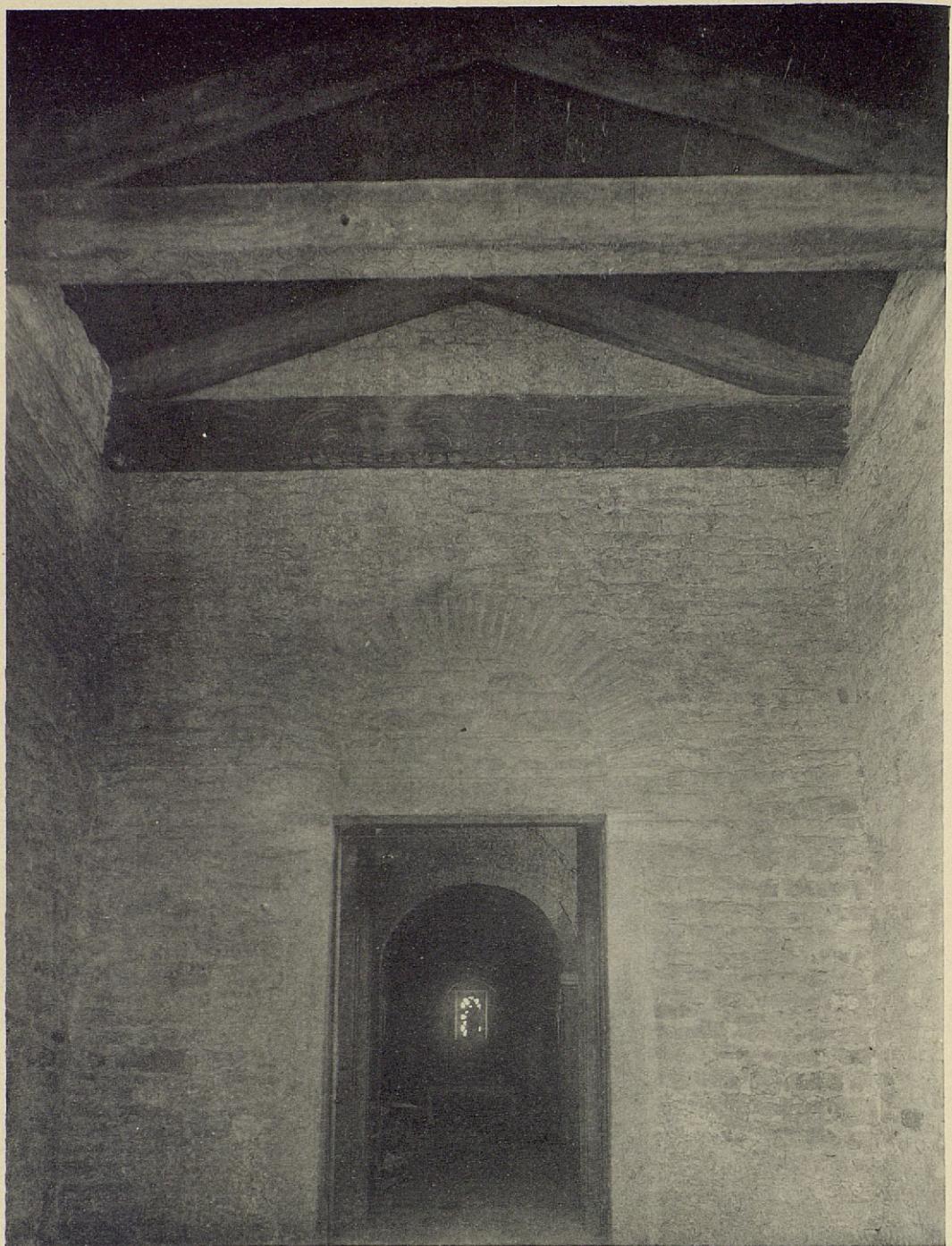
Vista del muro del crucero y ábsides.—Estado actual

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista del muro del crucero y naves.—Estado actual



Interior del pórtico



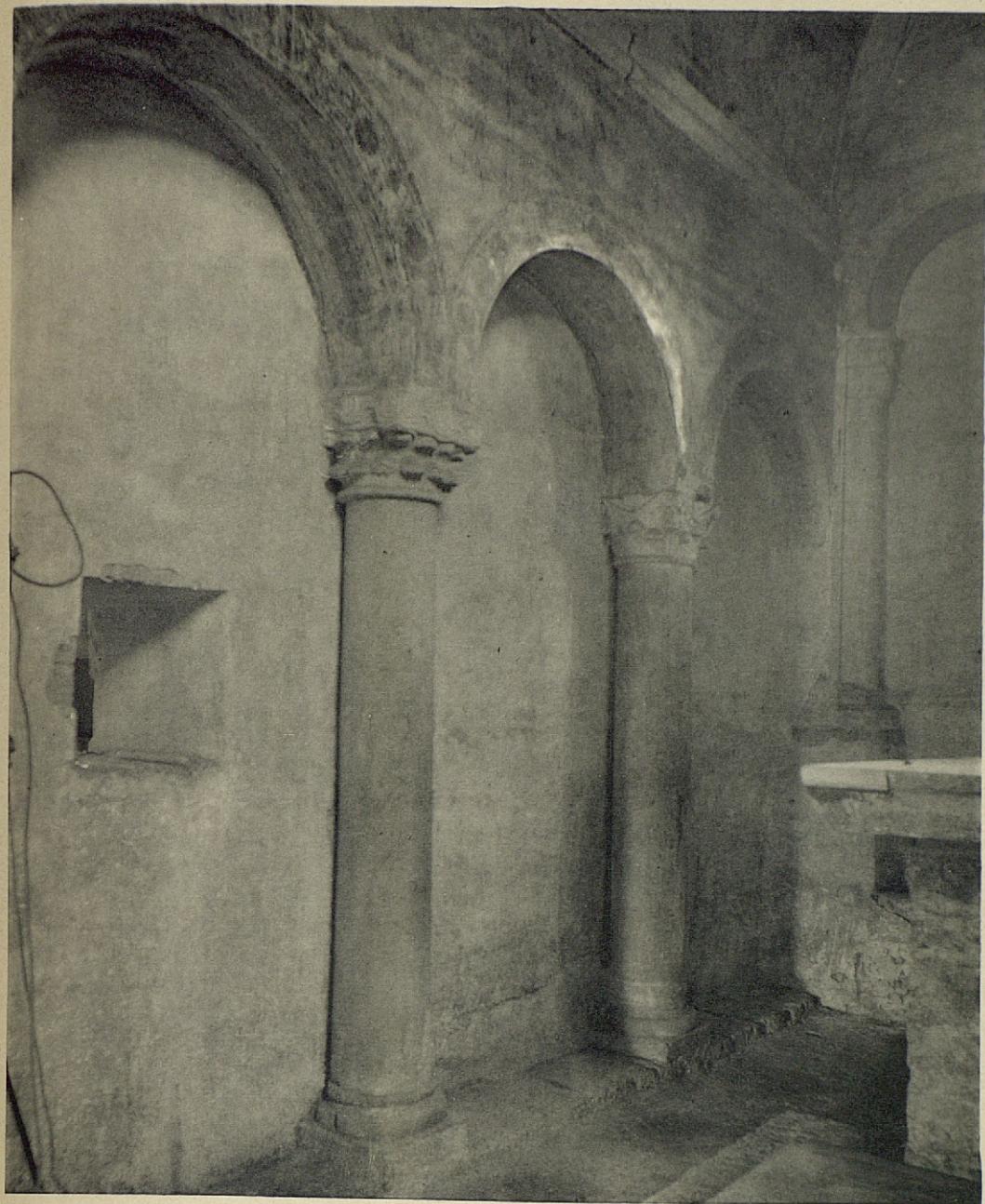
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Ábside central restaurado



Muro lateral del ábside central, antes de la restauración

PRADOS (SANTULLANO)



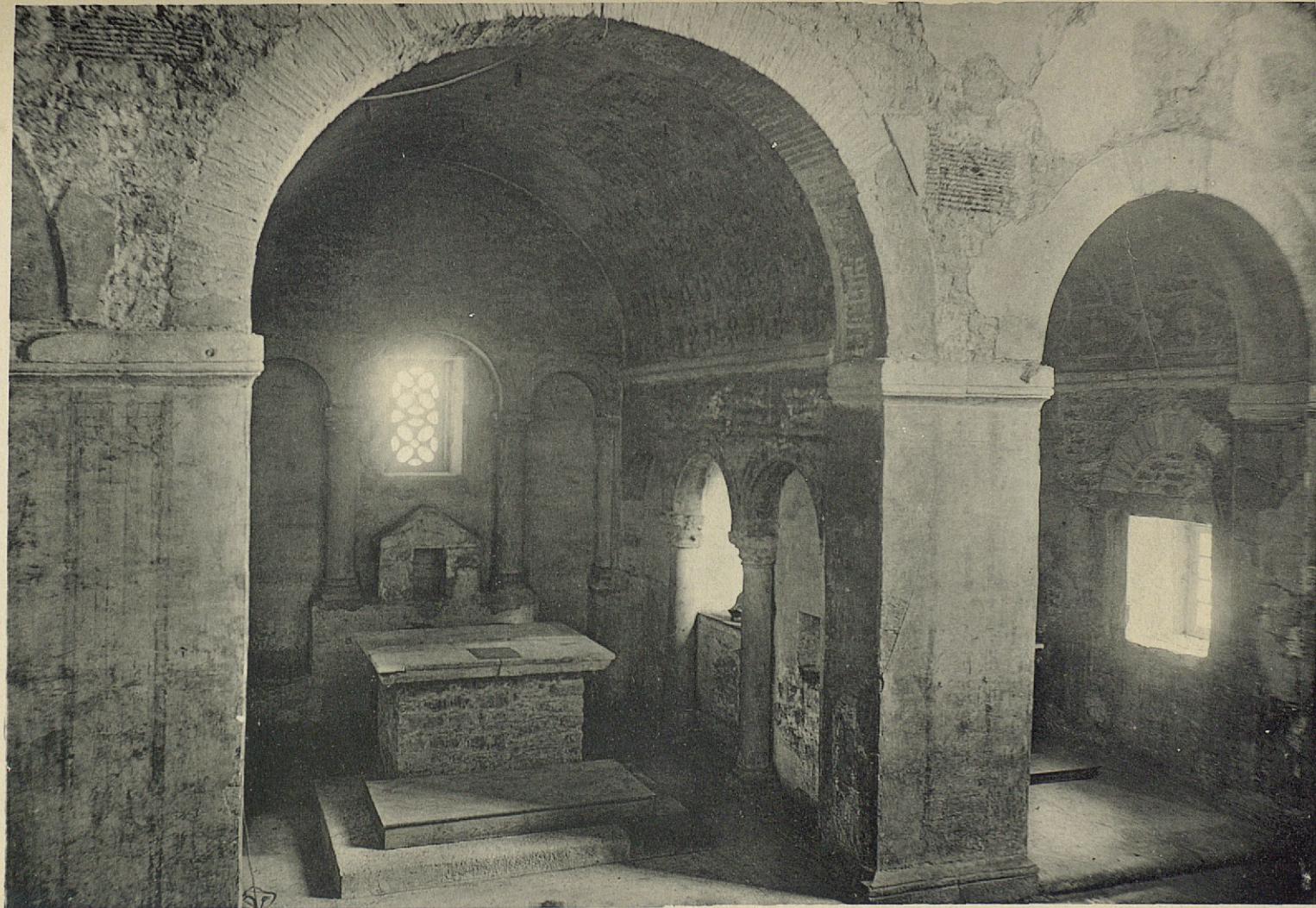
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Muro lateral del ábside central, después de la restauración

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Vista de la nave central desde el crucero



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Absides central y meridional restaurados

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



PÓRTICO

NAVES

CRUCERO

ÁBSIDE CENTRAL

Reconstitución de las pinturas.—Sección longitudinal

QVINEREP SVI 18 F MELAB R ATR E VIES PANTIP CEA MENERA MCCIII

Inscripción de una viga de la armadura del crucero



Pilastras del ábside central



IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



TRIBUNA

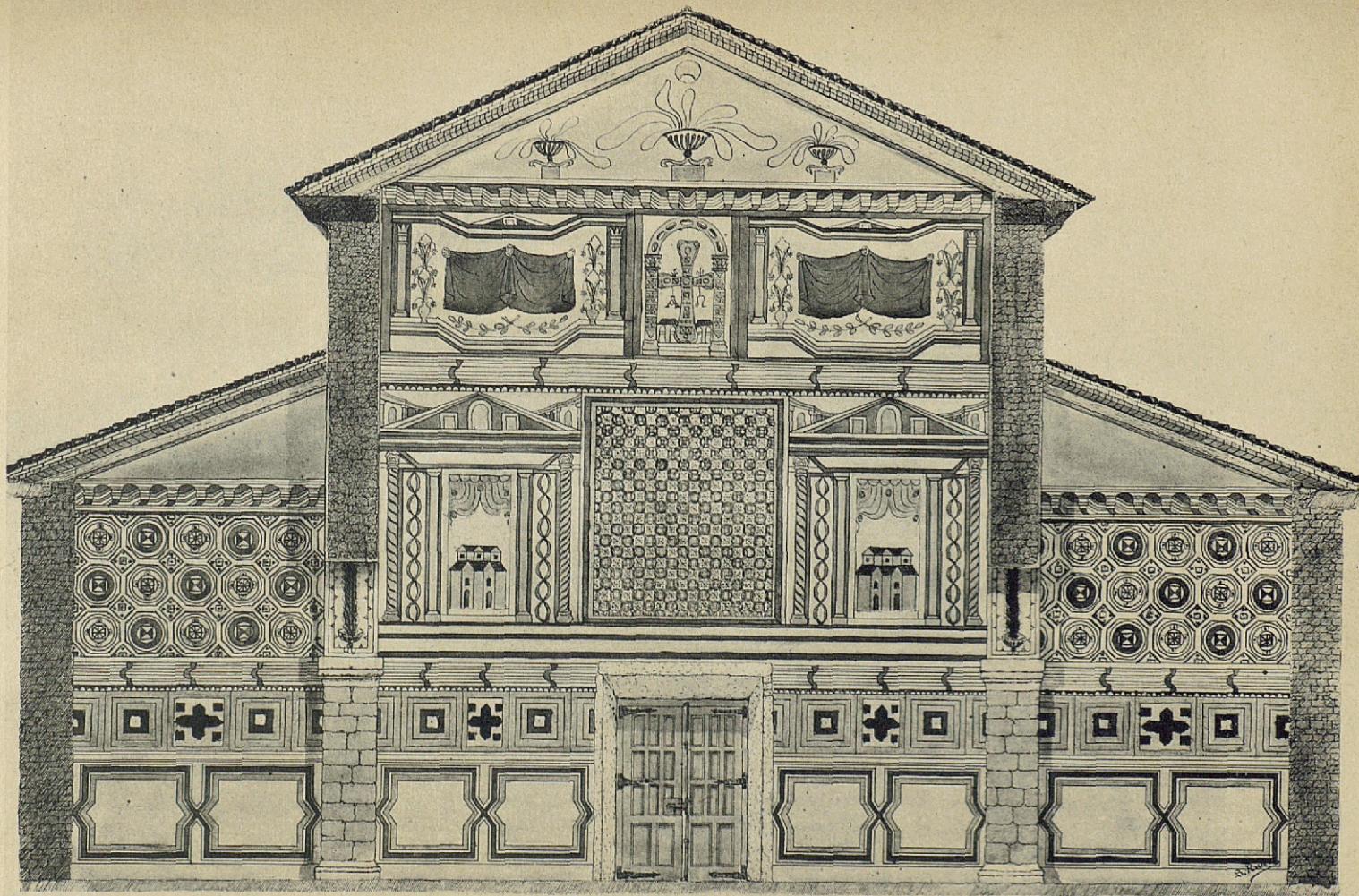
CRUCERO Y ÁBSIDES

PÓRTICO MERIDIONAL

Reconstitución de las pinturas.—Sección transversal por el crucero



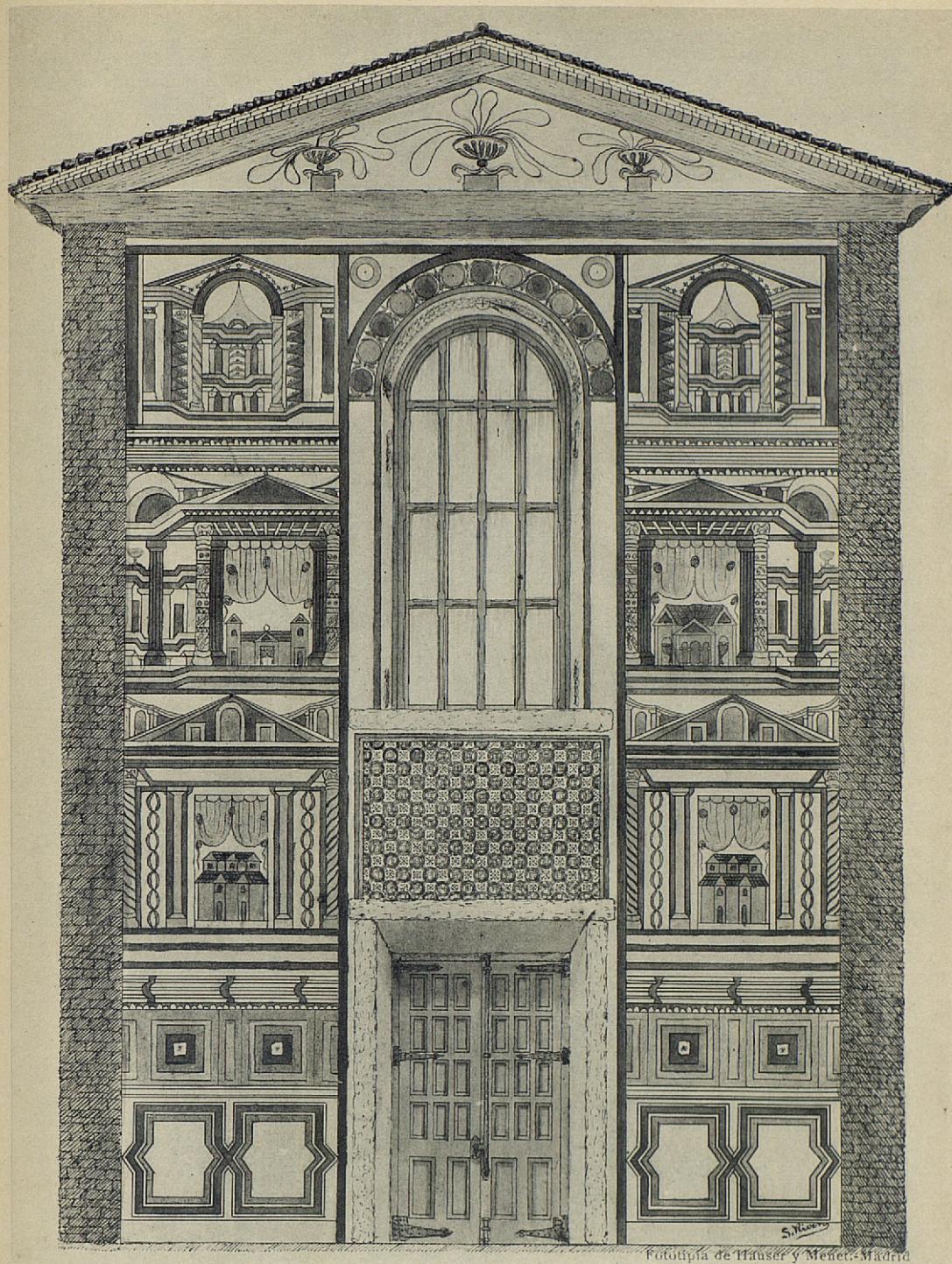
Reconstitución de las pinturas de la nave central



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Reconstitución de las pinturas del interior de la fachada principal

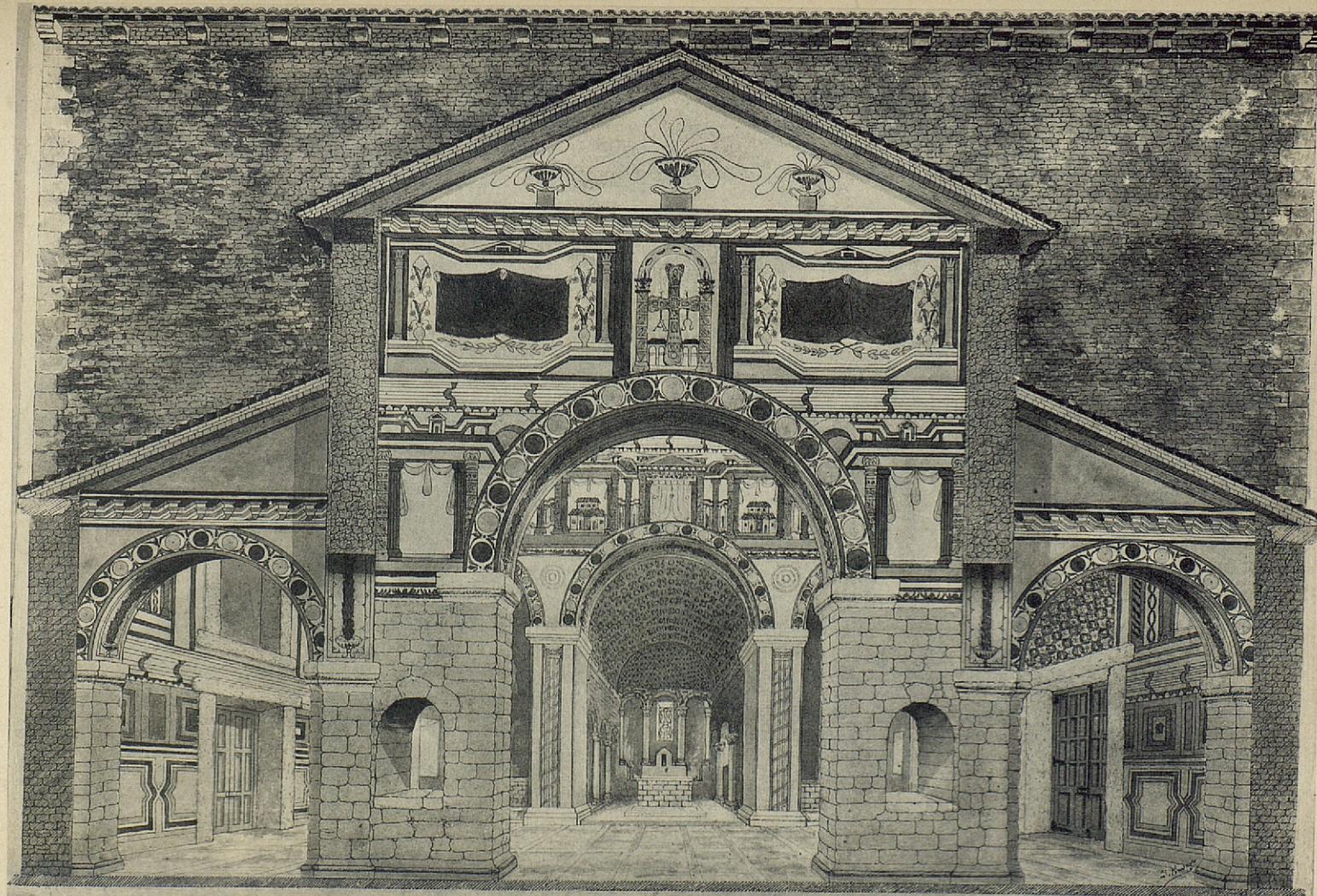
IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Reconstitución de las pinturas del muro interior  
del hastial meridional

Fotografía de Hauser y Menet - Madrid

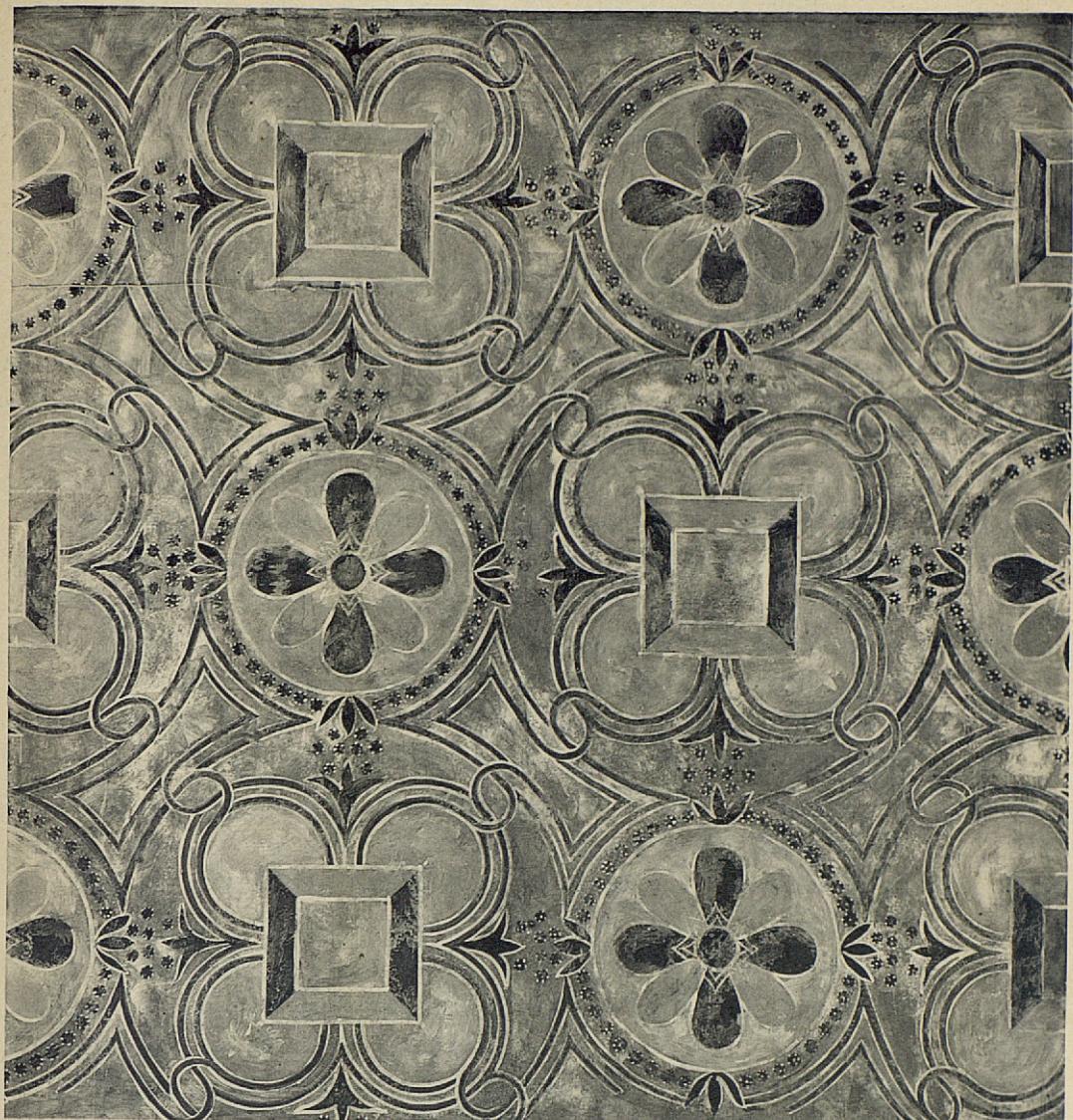
IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Reconstitución de las pinturas del arco triunfal

IGLESIA DE SAN JULIAN DE LOS PRADOS (SANTULLANO)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Pintura de la bóveda del ábside central

# Los pintores de Cámara de los Reyes de España.

## Los pintores de los Borbones.

### XVIII

Con Mengs y con Tiépolo alternaron pintores de escasos méritos y corta fama, y aunque algunos entraron en el servicio real antes de la venida a España del bohemio y del veneciano, deben colocarse en este lugar reunidos, porque la vecindad de los grandes no amehgüe aún más sus figuras, que nunca se aventajaron en nada, como no fuese en buena voluntad y espíritu de trabajo.

Pablo Pernicharo acompañó a Roma a Juan Bautista de la Peña en 1730; fueron ambos a instruirse en el dibujo y pintura, por orden del Rey, con 500 ducados cada uno, «asistiendo en las Academias públicas y estudios de pintores más celebrados y copiando los pinceles más difíciles...», hasta que, interrumpida la pensión, vuelven a España, y el 12 de Noviembre de 1738, alegando lo que precede, y que D. Pablo es académico de San Lucas y ha pintado por orden regia la «Historia de Agar», ya en esta corte, y que en Italia copió dos originales de Rafael, que están en el Palacio Farnesio para San Ildefonso, e hizo el retrato de Su Santidad, que remitió a V. M. el Cardenal Bentivollio», piden ser nombrados Pintores de Cámara, pero hubieron de contentarse con serlo sólo «del Rey», y no antes del 24 de Julio siguiente, ¡y sin gajes! Pernicharo era ya de los de Cámara el 26 de Octubre del 43. Murió en 1760.

D. Juan Bautista de la Peña, además de lo relatado, fué a Nápoles llamado por Carlos III, a pintar su retrato y el de la Reina; sirvió más de veinticuatro años a los Reyes, demostrando «su aplicación y esmero en cuanto se ha puesto a su cuidado..., como lo acredita la distinguida honra que últimamente mereció el cuadro nominado la Venus q<sup>e</sup> ofreció a los Rs. Pies de V. M. y se dignó mandar se pusiese en la Rl. Academia en el lugar más preeminente». Murió este artista «muy siglo XVIII», antes del 12 de Diciembre de 1773; de estos particulares nos entera un memorial de su viuda, D.<sup>a</sup> María Francisca Sawage y Vildmeister, natural de Maguncia.

Francisco Preciado de la Vega marchó de España en 1733 y nunca

volvió a su patria. Su arte y su carácter encajaron por singular manera en el académico ambiente de Roma, y allí hubo de ser hombre de calidad y gran fama; fué árcade, con el alto y significativo nombre de Parrasio Tebano; fué Secretario de la Academia de San Lucas y Príncipe de ella varias veces; desde el año 58, Director de los pensionados de la de San Fernando; en 16 de Agosto de 1763, el señor Rey Carlos III vino «en concederle los honores que le corresponden de Pintor de su Real Cámara»; fué teórico y escribió un libro con el expresivo título «Arcadia, pictórica» (1), lleno de honores, «murióse al cabo» el 10 de Julio de 1789 este pintor, sin sensibilidad ni vigor, dulzón, empalagoso y fácil; la «corrección en el dibuxo» y el «agraciado colorido» son elogios de Ceán.

Don José Bonito es un pintor muy poco conocido y merecidamente, a juzgar por el cuadro núm. 54 del Museo; no estuvo nunca en España, ni fué pintor de Felipe V ni de Fernando VI, a pesar de que lo dice Madrazo (Catálogo extenso, pág. 38); era napolitano, y allí pintó para Carlos III retratos de familia, por lo que el 4 de Octubre de 1774 manda se le entreguen a «D. Josef Bonito (2) ptor de cámara cien doblones de oro por una vez atendiendo a los retratos que ultimamente a enviado». Años antes había pintado el embajador turco que se *admira* en el Prado (3). Murió en 1789.

Carecen de expediente de Pintores de Cámara en Palacio los siguientes artistas:

El grabador y pintor Carlos Casanova, que, según Ceán, fué pintor de Fernando VI y murió en 1762.

Don José Luxán Martínez, que juró el cargo de pintor del Rey en 1741, estuvo en Nápoles, vivió casi siempre en Zaragoza, teniendo Academia, donde estudiaron Bayeu, Goya, Beraton y otros; murió en 1785. Fué Revisor de pinturas, nombrado por la Inquisición, cargo que no hemos visto desde los felices tiempos de Chacón y Rincón.

(1) Es autor también de la famosa carta a Ponfredi sobre la pintura española; monótona colección de elogiosos lugares comunes: se publicó varias veces, puede leerse en el «Recueil de lettres sur la Peinture.... Paris. Z. P. Jay. Paris, 1817; páginas 604-620.

(2) Madrazo le llama Bonito, pero la ed. de 1910 del Catálogo del Museo del Prado, corrigió disparatadamente «Borito.»

(3) Quién sea el personaje retratado y cuál la fecha del cuadro, se esclarece en el trabajo aún inédito «Los retratos del Museo del Prado» de D. Juan Allende-Salazar y de quien esto escribe.

Don José Romeo, restaurador de tiempos de Felipe V, muerto en 1772, tiene expediente en Palacio, pero, contra lo que dice Ceán, no fué más que componedor de estragos del incendio.

Don Carlos José Flípart, holandés, grabador y pintor, trabajó con Amiconi y Tiépolo; dibujó las mesas de escayola Luis XV, hoy en el Museo; pintor del Rey, según Ceán, desde 1750; murió en 1797.

## XIX

González Velázquez es el apellido de una dinastía de artistas que esculpe y pinta cerca de dos siglos (el primero, D. Pablo, nació en 1664; el último, D. Zacarías, murió en 1834); hijos de D. Pablo—interesantísimo escultor barroco, aún no estudiado—, nacieron a principios del siglo D. Luis, D. Alejandro y D. Antonio.

Don Luis solicitó ser pintor de S. M. cuando las obras del Palacio nuevo, alegando sus trabajos en las iglesias de San Marcos, Monjas del Sacramento, capilla de Santa Teresa, en las Carmelitas Descalzas, de la Villa y Corte, además de las obras que desempeñó en otras ciudades; le concedieron el título de pintor honorario, con nueve mil reales, el 27 de Abril de 1758, cargo en el que continuó sin ascenso hasta su muerte, el 24 de Mayo de 1763 (Ceán dice en 1764).

Don Alejandro, más arquitecto que pintor, muy joven aún pintó en el Retiro; no obtuvo título.

Don Antonio era artista de más cuenta; fué a Roma, donde se dedicó a copiar a Rafael; allí pintó en la iglesia de la Trinitá dei Monti, y fué llamado para la obra del Pilar por Carvajal y Lancaster; en Madrid pintó en las Salesas, Encarnación, Carmelitas de Santa Ana, Descalzas Reales, San Justo y Pastor... *Especialista* en la pintura de bóvedas, hacía con facilidad y maestría, pero sin genio; ayudáronle sus hermanos, siendo difícil distinguir las partes de cada uno; solicitó ser pintor regio, y su maestro D. Conrado informa acerca de «su habilidad, que sería sin comparación mayor si se detuviese en los trabajos y perdiése aquella prontitud y viveza con que los ejecuta»; en un principio, «por no haber vacante», se le da una pensión como la que gozan Felipe de Castro y Hermosilla; en 11 de Julio de 1764 se le aumenta el sueldo hasta 18.000 reales; llegó a ser Pintor de Cámera (1); murió el 18 de Enero de 1793. Su arte se juzga hoy vacío,

(1) A juzgar por la lista que figura en el expediente de los hijos de Tiépolo.

expresivo. ¡Qué lejos de Tiépolo están sus contemporáneos y sucesores!... Su obra más importante es la bóveda de las monjas Justinianas, de Cuenca.

## XX

Los hijos de Tiépolo, a los pocos días de la muerte «repentina» de su padre, el 3 de Abril, exponen al Rey que, hallándose pobres, con madre y cuatro hermanas, solicitan: Lorenzo, quedar al servicio real, y Domingo, una pensión o ayuda para pasar a Italia y, como hermano mayor, subvenir a las necesidades de la familia. Ya en 1768 había pedido Lorenzo ser nombrado Pintor de Cámara, y sólo le concedieron que se le pagasen las obras que pintase por encargo real; al repetir la súplica, muerto su padre, o hubieron de prometérselo, o creyó que la pensión de 18.000 reales que le concedieron llevaba aneja el título; el hecho es que de ello estaba tan convencido, que hasta en memoriales al Rey, su pintor se nombra; sin embargo, no era así, cuando en 8 de Agosto de 1776, su viuda, D.<sup>a</sup> María Corradi, solicita pensión; la Junta de Obras informa que no sólo no debe concedérsele, por ser su padre hombre rico, sino porque su marido no fué nunca Pintor de Cámara; con todo, que sueldo había gozado de la Real casa, lo demuestra un memorial suyo, de Abril de 1773, pidiendo el título; se contesta, «que no habría inconveniente en conceder esta merced sino fuese que es un pretexto para andar pidiendo aumentos todos los días», y a esto se acompaña una lista de los pintores con sueldo a la sazón:

	Rles. al año
D. Antonio Rafael Mengs.....	125.514
> Juan Bautista de la Peña.....	12.000
> Andrés de la Calleja.....	28.000
> Antonio González Ruiz.....	12.000
> Antonio Velázquez.....	18.000
> Francisco Bayéu.....	30.000
> Domingo María Servitorí (que no lo es de Cámara).....	24.000
> Mathias Gasparini, ídem, fd.....	24.000
> Mariano Salvador Maella, ídem, fd.....	18.000
> Joseph Carlos de Borbón, ídem, fd.....	3.000
> Lorenzo Tiépolo, ídem, fd.....	18.000

Estos cinco últimos, que «no son de Cámara», quizá equivalgan a los antiguos «del Rey».

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

(Continuará.)

## FALDEANDO LA SIERRA

### **Una excursión por tierra de Segovia.**

(Continuación.)

Frescos y frondosos son los sotos que al pueblo rodean, los que acaso se llamaron albos por el mucho tiempo que la nieve los cubre; y hemos de hacer notar que de ésta en adelante todas las aldeas que en nuestro camino encontramos han de estar casi ocultas entre los álamos, rodeadas de praderas abundantes en arbolado, y que casi todas llevan nombres que indican su frondosidad (La Salceda, Collado Hermoso, Matabuena).

Año de 1115, los segovianos, movidos del ejemplo de sus antecesores y con motivo de dotar la primitiva Catedral, que entonces se construía, hicieron al Obispo y Cabildo, entre otras donaciones, la de una campiña limitada por el río Pirón, desde su nacimiento hasta donde corta el camino que va a Sepúlveda, por la senda de Turégano a Buitrago, y por la misma cuerda de la sierra entre este camino y el nacimiento del río. «En cuya campaña (dice Colmenares, en tiempo del cual se conservaban los documentos en el Archivo catedral, donde permanecerán aún probablemente) pobló el Obispo a Santo Domingo, nombrado de Pirón y a Collado-Hermoso, y el convento Cisterciense de Santa María de la Sierra; y el Cabildo pobló a Sotosalbos y Pelayos».

Sin embargo, nos parece que esta población no hubo de adquirir alguna importancia hasta un siglo más tarde, época probable de la construcción de la magnífica iglesia.

Á principios del siglo XIV en 1315, el Rey Alfonso, XI de este nombre, extendió en Burgos un privilegio fijando a los Concejos «de Turégano, e de Fuenteplayo, e de Baguilafuente, e de Sotosalvos, e de Caballar, e de Riaza, e de Navares, e de Laguinellas, villas del Obispo de Segovia e del Cabildo», la cuantía de ciertos pechos. Su hijo el Rey Don Pedro ordenó por un privilegio rodado, cuya fecha es en Almazán a 12 de Febrero de 1361, que en Turégano, Riaza, Sotosalvos, Mojados, Aguilafuente y Fuenteplayo *logares que son del Obispo de Segovia*, hubiese 50 ballesteros *que estén guisados de muy buenas ballestas*. En el mismo documento fija minuciosamente los derechos, de-

beres, exenciones y estipendios de estos hombres de armas, especie de gendarmería para guarda y sosiego de la tierra (1).

Casi dos siglos permaneció todavía la villa de Sotosalvos en poder del Cabildo, hasta que en 1536 la vendió esta entidad, juntamente con las de Aguilafuente y Pelayos, a D. Pedro de Zúñiga, hijo de don Álvaro de Zúñiga, Duque de Béjar, en la suma total de 32.000 ducados.

En el centro del pueblo, dominándole con su maciza torre, se alza la iglesia, cuyo exterior constituye un acabadísimo ejemplar del último período románico. Con la habilidad y la paciencia de los antiguos doradores, los siglos y el sol han cubierto esta iglesia de un bello tinte de oro; con él resaltan más las arcadas de la torre y las delicadas y prolijas labores del pórtico, tantas y tan numerosas, que, juntamente con cierta pesadez y desproporción, indican ya la decadencia de un estilo tan arraigado en la región, que se esforzaba en producir obras cuando ya los principios de un arte nuevo habían traspasado las fronteras. Edificado a poca distancia, y con poca diferencia de tiempo, fué el Monasterio de Santa María de la Sierra, en cuyas ruinas hemos de deleitarnos; y ya en este edificio, construido por una Orden tan innovadora como la Cisterciense, se contempla en todo su esplendor el estilo ojival, mientras que los tozudos alarifes o *maestros de jometría*, que levantaron la iglesia parroquial de Sotosalvos, se esforzaban en suplir con su exuberancia las deficiencias de un estilo que agonizaba y que sólo sobrevivió algún tiempo comunicando algo de su savia al orden nuevo.

Constituye este templo un rectángulo irregular sin ábside, cuyo lugar, al Oriente, ocupa la torre, que es muy ancha, cuadrada y no de grande altura; de sus tres cuerpos, el segundo es de sillería con arcadas ciegas, dos a cada lado, adornadas con columnas en las jambas, sosteniendo en sus delicados capiteles arcos cilíndricos y circundando el todo por filetes exteriores. De este segundo cuerpo arrancan columnas que matan los cuatro ángulos al modo de los templos de Segovia, cuya influencia es muy visible en éste, probablemente posterior a casi todos ellos; alguna de estas columnas sube hasta el tercer cuerpo, que es de mezquina construcción, lo cual indica que la torre ha sido o debió haber sido terminada por otro cuerpo de sillería,

(1) Consérvese este documento en el Archivo de Turégano; lo copia Vergara en su *Colección de datos bibliográficos-biográficos*, referentes a la provincia de Segovia (Guadalajara, 1903), y ofrece la particularidad de ajustar su fecha a la era hispánica, a pesar de lo avanzado de aquélla.

que no se construyó (que es lo más creible) o que se ha derruido.

Al Mediodía se abrían los arcos, hoy tapiados, del pórtico, ese atrio tan característico de la comarca, punto de reunión del Concejo, lugar de graves deliberaciones, mentidero del pueblo, que en él se cobijaba en espera del último toque de Misa mayor, al amparo del sol y de la lluvia; el que nos ocupa es uno de los más bellos, ricos y minuciosos que dejó en la región el siglo XIII. Las columnas, cuyos fustes están hoy entre el muro y de cuyos capiteles apenas se vislumbra rastro, se elevan sobre un zócalo de sillería y sostienen siete arcos, tres a la derecha y cuatro a la izquierda de la portada, de las cuales, las primeras están apuntadas. (Los artífices arcaizantes no siempre podían sustraerse a la influencia dominante.) La moldura que les circunda apoya sus extremos en lindas cabezas de pajés o donceles, a manera de ménsulas.

Originalísima es la construcción de la portada de acceso al atrio, formada por un arco interior de medio punto, rodeado de archivoltas que llegan hasta el suelo; estas archivoltas consisten en haces de tres juncos lisos alternados con otros de juncos quebrados en zig zag. Un filete rodea este conjunto, y, no bajando sino a la mitad de su altura, se apoya en dos cabezas de donceles.

Es la cornisa de este pórtico tan rica en sus labores, que peca de cierta pesadez; puede, sin embargo, por la elegancia de sus detalles, competir con la celebrada de San Juan de los Caballeros de Segovia, y aún es más perfecto su estado de conservación; componénla canecillos esculpidos en gran relieve con las más fantásticas figuras, sosteniendo arquitos trilobados que cobijan un bajorrelieve. En estos huecos, especie de pequeños timpanos, la habilidad y la fantasía del artista produjeron las más felices combinaciones, representando bustos de santos, de reyes, de frailes o de demonios; guerreros armados de cota, broquel y capacete, en actitud de combatir; escenas tomadas de la vida o de la religión; un mundo, en fin, que evoca el romancero y las leyendas místicas que en aquella edad formaban el espíritu de la plebe; el espíritu que hacía nacer estas bellas obras. Debajo de estos relieves, en el espacio que pudiéramos llamar metopa, entre dos canecillos, aún hay rosetas y arabescos muy finamente esculpidos. No tiene ni tuvo el pórtico al poniente arcada alguna; abriase en él por este lado un ajimez de originales y un tanto recargadas formas; circundale hasta el alfeizar un arco formado de juncos rizados, idénticos a los de la portada, y exteriormente, hasta la mitad de su altura, un filete que lleva por ménsulas las graciosas cabecitas de garzones con

gorra y melena, tan frecuentes en la decoración de este templo; componen el parteluz dos columnas gemelas con capiteles esculpidos (1).

Como nada notable queda por reseñar en el exterior, pues el lado Norte es, como en muchas iglesias del estilo, desnudo y sin ornato, penetramos en el atrio por la portada ya descrita, cuyas puertas conservan un interesante y tosco herraje del estilo. Solamente llama nuestra atención en el interior de este atrio el arco de ingreso a la iglesia, conjunto desproporcionado y sin gracia, formado por tres arquivoltas, de las cuales, la del centro, que es cilíndrica, se apoya por medio de una imposta en dos pesadísimos capiteles sobre febles columnas.

Si el interior fué, como hubo de ser, una nave cubierta con techo de trabado maderamen o bóveda de medio cañón y separada del presbiterio por algún bello arco triunfal, no dejan hoy ni entrever esta su primitiva forma las reparaciones del siglo XVIII, que todo lo cubrieron y lo embadurnaron todo con sus feos revoques y sus falsas bóvedas de yeso, llegando hasta a vestir la muy antigua y venerable imagen de la Virgen de la Sierra, que es lo único notable que este templo contiene, con antiestéticas galas. Para esta imagen, relegada a un feo altarcillo lateral y cuya importancia disimulan las ropas y el rastillo, construyóse a muy poca distancia de Sotosalvos, sobre un collado de la sierra—el Collado-Hermoso—, el rico Monasterio Cisterciense, cuyas ruinas alcanzamos a ver desde el camino. Al siglo XII se remonta la fundación del convento, y a este siglo podemos atribuir la imagen por los detalles que el ropaje postizo deja entrever. Aparece sentada Nuestra Señora, y muestra una manzana con la mano derecha, a la par que la izquierda sostiene a Jesús, el cual bendice con la diestra mano y ostenta en la otra un libro abierto, características todas de la iconología románica; el rico estofado de las vestiduras parécenos posterior, ya del período gótico.

Después de haber orado ante esta imagen, hemos de admirar el edificio que durante muchos centenares de años la sirvió de morada; al tiempo que hacemos la ascensión a la colina que lleva por cimera los restos del convento, recordaremos la historia de la fundación, allá en el siglo de la Castilla piadosa y guerrera.

Año de 1116 donaron los segovianos al Obispo y al Cabildo la vasta campiña que corta el río Pirón. Fundó en ella el Cabildo, como hemos visto, las villas o aldeas de Sotosalvos y Pelayos, y el Obispo

(1) Está actualmente tapiado este ajimez, y las piedras que ciegan sus arcos, si bien no le han causado deterioro alguno, quitanle visualidad.

la de Santo Domingo de Pirón y este Monasterio de Santa María de la Sierra.

En un curioso documento fechado en Segovia a 1171 (1133 de la Era cristiana), el mismo Prelado, que era el D. Pedro de Aagen, tan nombrado en las crónicas, otorga al convento e iglesia que nombra «de Santa María y del Apóstol Santiago de la Sierra» una heredad que ocupaba un monte entre PIRÓN y *La certeram* hasta el camino que lleva a Sotosalvos y a Pedraza, que es el que seguimos en nuestra peregrinación; reconoce este documento la existencia de una iglesia ya edificada y servida por frailes de la Orden de San Benito y concede a éstos su anuencia para edificar otra, si quisieren. Termina la donación con las conminaciones acostumbradas contra los detentadores y la confirman a más del Obispo y del Cabildo, el Emperador Alfonso VII, que a la sazón se hallaba en Segovia, Rodrigo Gonzalvo, Cónsul o Gobernador de la ciudad, Guillermo, monje mayor o Abad del Monasterio, el Obispo de Orense, el Conde Rodrigo y el Notario Martín Peláez. Deduce Colmenares de tal documento, que esta fué la primitiva donación de D. Pedro de Aagen a un cenobio ya existente, poblado por frailes de la Orden de San Benito, probablemente cistercienses o monjes blancos, que fueron los que siempre habitaron el convento. El cronista de Segovia indica la posibilidad, no muy fundamentada, de que este Guillermo mencionado en la carta sea el mismo Guillermo Abad, compañero de San Bernardo, que escribió el libro primero de su vida y que aún vivía entonces. De la licencia concedida por el Obispo para edificar otra iglesia y del examen de los restos del templo, que datan muy entrado ya el siglo XIII podemos colegir que desde principios del XII habitaba este collado una pobre comunidad dedicada a la guarda de la imagen venerada por toda la serranía con el nombre de Santa María de la Sierra, en la capilla de algún humilde cenobio y que, enriquecida la grey con las donaciones del Obispo, pudo, ya entrado el siglo XIII, edificar la magnifica iglesia y el amplio Monasterio, ante cuyas ruinas nos hallamos, después de haber trepado por una pintoresca senda que arranca de la carretera en el pueblecito de Collado-Hermoso.

Si algunos años antes de la desamortización, aquel sacrílego robo, que sin aprovechar a la Hacienda de España diezmó nuestra riqueza artística en provecho de unos pocos, tal vez hubiéramos percibido desde lejos el alegre son de las campanas o la armonía apagada del órgano; nos hubiésemos serenado un momento en la penumbra de las naves y hubiéramos recibido unos frailes de blancos hábitos y espiri-

tus depurados por la soledad y la contemplación. Nada de esto encontramos ya en nuestra primera visita al Monasterio de Santa María y de Santiago de la Sierra, pero aún pudimos soñar dentro de unos muros perforados por esbeltísimas ventanas ojivales que entre la yedra parecían, cerca de unos pilares desmochados y de unas ogivas rotas en torno de las que volaban, dando gritos, los alcotanes. Hoy aún esta evocadora ruina ha sido profanada y tendremos más de lamentar que de admirar en ella.

El templo, sencillo y sólido, seguía las líneas generales que solían dar los monjes blancos, según la tradición de San Bernardo, a las de los conventos, que en gran número, construyeron en el siglo XIII y tiene la sobriedad de adornos y la precisión en la pureza del estilo, que son las características del modelo cisterciense. Consta de un rectángulo cuyas paredes laterales se apoyan en contrafuertes, práctica muy seguida por esta Orden, que nunca usó de arborantes en su arquitectura. Alternadas con los tres robustos contrafuertes del hastial poniente había cuatro rasgadas ventanas ojivales graciosamente partidas por un mamel: hasta hace pocos años conservábanse enteras estas ventanas: hoy sólo una de ellas, que la yedra cela con sus pabellones, permanece, pues las demás han sido medio tapiadas y destrozados sus mameles al convertirlas en balcones para dar luz a la vulgar construcción que el dueño actual de tantas bellezas ha levantado sobre ellas.

Muy armónica es la fachada principal, en cuyo centro abre la portada, que consta de un arco ojival rodeado de archivoltas (algunas de ellas angreladas formando ángulos en zig-zag) que se apoyan por medio de una imposta sobre pilastras; dos pequeños contrafuertes, lindamente rematados en tejadillo, campan a ambos lados de la puerta y otros dos de gran tamaño aislan del resto de la fachada el centro de ella, que comprende la portada ya descrita y el magnífico rosetón central.

No indigno de una basílica hubo de ser este rosetón, contenido en el fondo de un arco de medio punto, cuyas jambas apoyan casi sobre los pequeños contrafuertes de la portada; medio destruida la mitad de los calados y toscamente tapiado el resto con ladrillos, aún podemos imaginar su belleza cuando llenasen vidrios de colores los huecos de sus divisiones radiales y sus dos series de rondeles lobulados. En el centro de cada uno de los dos espacios laterales de esta fachada hay otros rosetoncillos muy bien conservados consistentes en diminutos cuadrifolios en el fondo de sendos óculos abocinados.

En el hastial naciente del templo se apoyaba el convento, cuyas ruinas aún se ven: ni restos quedan del claustro que indudablemente tenía.

Sublime impresión había de causar al viajero que corriese la sierra el encontrar en el corazón de ella este interior tan bello y tan armónico, en el cual la luz que penetrase a través de las vidrieras por ojivas y rosetones iluminaría apenas las fantásticas labores, ménsulas y capiteles que aún nos emocionan a la cruda luz del día que hoy, rotos los arcos y derruidos los techos, libremente penetra. Constaba este interior de tres largas y elevadas naves, cuyas bóvedas estaban sostenidas por arcos torales apuntados que se apoyaban alternativamente en columnas adosadas a pilastras o en columnillas sostenidas por ménsulas; estas ménsulas y los capiteles de las columnas son muy bellas y están en su mayor parte bien conservadas. Las labores que adornan estos elementos, copian algunas veces la flora regional y suelen inspirarse en modelos románicos, aunque ejecutados con más finura y con muy poco relieve. Abandonado ya el convento por sus moradores destinóse a ermita el local y, pareciendo demasiado grande para este objeto o por hallarse ya el crucero en estado de ruina, se dividió en dos la nave por medio de un robusto muro. Desde entonces las profanaciones siguieron a las profanaciones y hoy, merced a la mano del hombre, más que a la del tiempo, cuesta trabajo reconstruir mentalmente esta magnífica iglesia, joya del arte gótico, perdida en un rincón de la montaña carpetana, y de la cual solo unos paredones, unos arcos y unas columnas permanecen.—Y aún quiera Dios que por mucho tiempo—. Bajando la vereda de Collado-Hermoso, donde volveremos a tomar la carretera, dediquemos un recuerdo último a aquellos cistercienses (entre los cuales hubo sin duda, sabios y santos) cuyas miradas contemplativas se perdieron tantos años en estos paisajes. Polvo son ya sus Abades, señores de esta serranía, tan poderosos, que al mismo Prelado solían resistir (1).

#### JUAN DE CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA

(Continuará.)

(1) En el Archivo Catedral se conservaba la escritura que puso fin a las desavenencias entre el Obispo D. Gonzalo II y el Abad y monjes de Santa María, por no conformarse éstos con la mucha jurisdicción que sobre el Monasterio pretendía tener aquél como Prelado y como patrono, sobre todo en la elección de dignidades. Este documento, que probablemente se conservará en el Archivo, está inserto en la Historia de Colmenares.

## Una Nota Bibliográfica... y algo más

ACERCA DEL INVENTARIO MONUMENTAL DE ALAVA,  
Y VERGÜENZAS NACIONALES ANTE UNOS ACTOS DE  
: : : : : IMPIEDAD HISTÓRICA : : : : :

**Cristóbal de Castro.** — “*Catálogo monumental de España, Inventario general de los monumentos históricos y artísticos de la nación, Álava*.” — 234 páginas de 30 por 22 cm. (la edición de lujo), con dos mapas-croquis, álbum de 95 láminas, de fotografías, mas unas 50, también fotografiadas, en el texto, varios dibujos y algunos planos fotografiados en el mismo.— Madrid. Edición oficial. (Imprenta de Rivadeneyra), 1915.

Es muy digna de alabanza la decisión del Director general de Bellas Artes (D. Pedro Poggio, todavía), y del Ministro (Sr. Conde de Esteban Collantes, a la sazón), de comenzar a dar a la publicidad los Inventarios monumentales. Encargado (entonces) de la publicación D. Antonio Garrido, no se han oído sino alabanzas a la edición del ejemplar de *Alava*, así en la edición de más lujo como en la corriente, cuya diferencia, en la espléndida información gráfica, se reduce a incorporar los fotografiados del álbum al texto y al tamaño y papel del libro. Me consta que fue el Sr. Garrido quien logró las fotografías a reproducir, quien encargó los dibujos, quien por sí mismo hizo (y es lo más útil) el mapa-croquis de Alava con la situación de los lugares citados, con ser tantos, quien consiguió del Sr. Lampérez los tacos de las plantas de los monumentos, etc., etc.

El texto es otra cosa: de periodista brillante: informado por los libros y trabajos antiguos, como el de D. José Amador de los Ríos y D. Ricardo Becerro de Bengoa, y por los recientes, de información general a toda la provincia, de D. Francisco Carreras y Candi y del veterano, sapientísimo, D. Federico Baraibar y del joven Catedrático de Teoría del Arte, de la Universidad de Salamanca, D. Angel Apráiz, uno y otro (el otro tras del uno) verdaderos catalogadores, por puro patriotismo, de la riqueza monumental alavesa, antes de que el Esta-

do encargara al autor con la retribución de 9.600 pesetas la redacción del texto oficial que tenemos a la vista.

La brillante y literaria improvisación se resiente de las naturales deficiencias. Unas por la misma naturaleza de las cosas, otras por la rapidez en la visita. A lo primero hay que atribuir el no uso de las palabras técnicas y el no interrogarse ante los problemas elementales de la construcción; en toda la obra no se define una sola bóveda más que en las de Armentia, donde las fotografías y el plano dicen que las hay nervadas y de cañón, y donde el texto dice: «el templo está cubierto de bóvedas ojivales; el crucero ostenta un agrupamiento de tres bóvedas apuntadas, elevándose la central». Se pueden copiar muchos extraños textos: «El templo consta de tres cuerpos donde se mezclan los estilos greco-romano y dórico-jónico» (pág. 147); «Díptico del siglo XIV, obra probablemente de Miguel Zitoz o de Antonio del Rincón»—que son de fines del siglo XV—(pág. 142); «Construcción romana, que consistía en un cuadrilátero de piedra labrada; se cortó el cuadrilátero en semicírculo, a fin de colocar en él el altar mayor» (pág. 141). «Sillería de piedra» (págs. 174 y 197); «Retablo mixto de relieve y talla» (pág. 179); «Cementario antropoideo» (págs. 165 y 168)...

Otros textos al lado de láminas muestran contradicción evidente: la gótica portada de Oyón (pág. 197) y «su estilo plateresco»; el Palacio de Murga, del Renacimiento (pág. 190) «único palacio románico de la Provincia»; la fachada de pilastras y columnas corintias de las Brigidas (pág. 82), «de estilo jónico»; etc.

La rapidez de la visita es visible aun en Vitoria. La magnífica portada de San Pedro, una de las admirables y riquísimas de la escultura gótica del siglo XIV, va reproducida, pero no está citada, pues citanse, sí, las de la puerta principal, sin estatuas, pero no la reproducida, que es de puerta lateral. En esa iglesia deja de citarse alguna obra pictórica de la mayor importancia, como en la Catedral deja de citarse la Inmaculada, de Carreño, con mentarla el autor en el perdido convento de su procedencia.

Pero donde se ve mayor rapidez es en los pueblos. 39, «y otros» cita y menciona el autor (pág. 10) como visitados por él personalmente; cuando el Catálogo estudia muchos más, más de 80, con capítulos especiales, y aun otros varios en párrafos sueltos de apéndice a varios artículos. De los 39 visitados, muchos (cuento 15) no tienen nada catalogado, además; con lo que todavía se acrecienta el número de los catalogados de referencia: aproximadamente, 56. El autor proclama

noblemente en varias páginas de su libro lo que debe a D. Federico Baráibar y a la numerosa colección de fotografías que remitiera dicho señor a la Academia de San Fernando hace años, como menciona tantas veces el índice publicado del trabajo inédito de D. Angel Apráiz. «El Románico en Alava», que, como Memoria de oposiciones, tuvo el que esto escribe ocasión de estudiar, siendo juez de ellas, cuando logró su cátedra el profesor de Salamanca. Sabido es que en resumen la riqueza monumental de Alava se debe al arte románico (aparte la capital).

Va a aprovechar la Revista (por feliz combinación de sucesos) la ocasión de esta nota bibliográfica para ofrecer a sus lectores, en completa reproducción, el retablo de más interés para la historia de la Literatura española, todavía interesante para la historia del Arte y para la de la cultura, de la Iconografía y de la indumentaria española del siglo XIV que pueda imaginarse. El autor del libro no tuvo ni sombra de noticia del mismo, con estar en capilla por él catalogada y con referirse a literato tan admirable, y seguramente que por él tan admirado, incomparable, el más «moderno» sin duda de los grandes escritores del siglo XIV en toda Europa. El tal retablo se sacó de su lugar y luego se sacó de España catorce meses después de encargarse el Catálogo monumental de Alava, y cuando seguramente que habían terminado y sido retribuidos por el Estado todos los trabajos «de campo» del propio Inventario. La Real orden del encargo fué en 31 de Julio de 1912, por doce meses, y la malhadada «emigración» de ese retablo fué en Setiembre de 1913, según he podido escrupulosamente comprobar, habiendo quien había dado señal por ella un mes antes.

Sé por testimonios absolutamente fidedignos: 1.º Que en Agosto de 1913 estaba el retablo colocado en su lugar, y disimuladamente puesto a la venta, pidiendo 30.000 pesetas por él, y habiendo quien lo regateaba al ofrecer dos tercios de dicha suma. 2.º Que el bueno del corredor de la venta excusóse con el estado apollillado de la madera, que metía miedo, por lo cual, habiendo logrado del cura (según decía) que le devolviera la señal, había desistido del negocio. 3.º Que tales excusas eran inexactas, pues en Setiembre de 1913 el retablo ya no estaba en su lugar; y que más tarde aparece el retablo en Londres, en la casa Harris, puesto a la venta — que no ha logrado, por razones fáciles de adivinar. — 4.º Que ya desde el propio mes de Setiembre de 1913 se había hecho la correspondiente denuncia del hecho inverosímil de la venta al señor Obispo de la diócesis (Vitoria), que manifestó su extrañeza y su disgusto, la completa ignorancia en que esta-

ba de los antecedentes del caso, no sé si ocurrido en periodo de interinidad, sede vacante, pero creo de todos modos que sin la obligada autorización del Ordinario, ni mucho menos la debida del Pontífice, necesaria, según todos los cánones declarados vigentes, para enajenaciones de algún valor (más de unas seiscientas o quinientas pesetas). 5.<sup>º</sup> Que igualmente y al mismo tiempo se hizo la misma denuncia del hecho doblemente inverosímil al patrono familiar de la fundación y del convento, es decir, al señor Duque de Alba, que en su casa ha conservado el patronato como legítimo sucesor que es del Canciller D. Pero López de Ayala. 6.<sup>º</sup> Que puedo asegurar terminantemente que el señor Duque de Alba no dió autorización alguna, ni tuvo nadie en su casa conocimiento alguno del hecho, y que se indignó ante la noticia. Y 7.<sup>º</sup> Que el Gobierno (ni los organismos de la Administración pública) había tenido antes, ni tuvo después, la menor intervención en el caso.

No puedo hacer ante mis lectores el estudio del retablo, por no conocerlo *de visu*. Las fotografías que aquí aprovechamos en las fototipias, por ser de buen tamaño, dan idea muy aproximada de la técnica, bien elemental, pero curiosísima, del dibujo. El colorido será acaso una mera iluminación, sin claro oscuro.

Las condiciones del dibujo son de verdadero interés; conozco tablas del Maestrazgo, de cincuenta años posteriores—, de las ahora comprobadas (por el Arcipreste D. Manuel Beti) como obra auténtica del *primitivo* del país *Vicente Montoliu*—, que conservan fielmente el tipo de algunas cabezas, varoniles, de este retablo fechado en 1496. Esta supervivencia entre nosotros de las fisionomías típicas, conservadas por artista de técnica tanto más pictórica y progresiva, como fué Vicente Montoliú, demuestra que el retablo fué obra de artista nuestro, español. Ya lo habían de indicar las innumerables letras, todas castellanas, que el retablo nos muestra, y que si en la fototipia, nó, en las fotografías grandes son de fácil lectura (1).

El interés para la Iconografía sagrada es muy grande; mayor para la Iconografía histórica.

Ve el lector que hablamos de retablo, pero del mismo arte, de la misma técnica, del mismo artista, en absoluto de la misma labor es también el frontal.

(1) Tengo el convencimiento de que es español el retablo, aunque no olvido que en 1395 estaba en París de Embajador (Consejero de la regencia del reino además) y que allá volvió en 1396 (el año mismo del retablo) el que en 1398 había de ser Canciller mayor de Castilla.

Este contiene tres (o mejor dos) escenas, que definen los letreros:  
 A. COMO PARECIÓ EL ANGEL A LOS PASTORES, diciéndoles (en el rótulo): GLORIA IN ECCELSIS DEO.—B. COMO ESTA ENCAEÇIDA SANTA MARIA, adorada por el primer rey Mago.—C. Llegada de los otros dos, y el escudero guardando los tres sendos corceles, la letra: GASPAR, MELCHOR, BALTASAR REIES.

El retablo, propiamente dicho, lo repasamos «leyéndolo» de izquierda a derecha, y primero lo de abajo que lo de arriba, por ser ese el orden de las escenas evangélicas que contiene.

D. Un caballero mozo y otro de más edad arrodillados bajo el patrocinio de San Blas que los acoge. Los tres sendos rótulos volantes dicen: FERNAN PEREZ DAIALA SU FIIO; DON PERO LOPEZ DAIALA (1); SANT BLAS BENDIZE, y el letrero de encima, en esta parte dice: SANT BLAS BENDIZE A ESTOS CAUALEROS (2).—E. La Anunciación y Encarnación del Verbo, con la palomica del Espíritu Santo en el estrecho rayo largo de luz que llega a María de la boca del Padre Eterno; dice el rótulo AVE MARIA GRACIA, y arriba dice: LA SALUTACIÓN.—F. La Visitación, diciendo arriba: COMO SE ABRAÇARON SANTA MARIA E SANTA HELISABETH. — G. Nacimiento de Jesús, acostada María (como se la representa en el siglo XIV todavía), y anunciacón a los pastores, con el rótulo GLORIA IN ECCELSIS que trae el ángel; arriba COMO NACIO IHUS XPS. — H. Al centro bajo del retablo un trono vacante, no sé si para dorsal de imagen corpórea de María (o para pixide eucarística) y encima un ángel flautista (con la doble fistula); arriba la letra incompleta (?) LOS DOTORES Y SANTA MARIA. — I. Los Magos adorando, o al Niño de la Virgen escultórica o al pintado del cuadro (G) de la otra parte; arriba la letra COMO UNIERON ADORAR LOS TRES REYS MAGOS.—J. La Purificación, con la letra arriba: COMO FUE IHU XPO PRESENTADO EN EL TEMPLO.—K. La Huída; COMO IOSEPF FUYO CON SANTA MARIA E IHU XPO A EGITO, alcanzando estas palabras a caer sobre el asunto siguiente. — L. Santo Tomás acogiendo a las esposas del donante y de su hijo, con los sendos rótulos: SANTO TOMAS DAQUINO; DONA LEONOR DE GUZMAN; DONA MARIA SU NUERA.—Por todo lo bajo del retablo la inscripción corrida siguiente: ESTA CAPIELLA ESTAS F...

(1) D. Pero López de Ayala tenía sesenta y cuatro años a la fecha del retablo: no los representa en el retrato, obra de artista que no sabía retratar en puridad, sino repetir cabezas de su peculiar tipo convencional.

(2) Obsérvese en esta escena y la que le hace pareja al lado opuesto el solado de azulejos de dos colores alternados, con el lobo pasante de los Ayalas en cada uno de los unos y de los otros.



Foto:tipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRONTAL DONADO, CON EL RETABLO DE 1396.

Por el Canciller D. Pero Lopez de Ayala al Monasterio de Quejana (Álava),  
vendido y expatriado en Setiembre de 1918.

MANDARON FA... DON PEDRO LOPEZ DE AIALA E DONA LEONOR DE GUZMAN SU MUGER A SERUICIO DE DIOS E DE SANTA MARIA EN EL ANO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR IHUC XPO DE MILL E TREZIENTOS E NOUEINTA E SEIS ANOS UENDIZELOS SANTOMAS DAQUINO †, refiriéndose las últimas palabras a la última composición pictórica citada.

La serie alta de las escenas contiene las siguientes:—M. El Niño perdido, con la letra, arriba: COMO FUE FALLADO IHU XPO ENL TENPLO EN SEÑAL A LA LEY.—N. El Milagro de las Bodas de Canáa, COMO IHS XPO TORNO EL AGUA BINO.—O. La Resurrección, COMO IHS XPO REQUESGITO AL TERCER DIA.—P. Parte central, con el Crucifijo muerto adorado por el donador y por una hermana suya (?), diciendo los sendos rótulos PEDRO FIIO DE FERNAN PEREZ...; y MARI RAMIREZ FIIA DE FERNAN PEREZ DAIALA; diciendo INRI el cartel de la cruz, y arriba la letra EL CRUCIFIXO.—Q. La Ascensión, COMO IHU XPO SUBIO A LOS CIELOS.—R. La Pentecostés, COMO UINO EL ESPRITU SANTO EN SANTA MARIA E EN LOS APOSTOLES.—S. Por último, la Asunción, COMO SANTA MARIA FUE SOBIDA A LOS CIELOS, recibida por Cristo, en presencia de solos once apóstoles, refundiéndose en la escena la legendaria de la segunda incredulidad de Santo Tomé, que arribara tarde, y que recibe de María la santa cinta, para que se convenciera del misterio.

En el retablo, cuyas escenas están coronadas por arcos y gabletes trecentistas, se ven repetidísimos dos solos escudos: el de los dos lobos pasantes de los Ayala (14 veces) y el de las dos calderas de los Guzmanes (14 veces). En el frontal o antipedio (algunos hoy borrados) se repiten con idéntica profusión e igualdad ambos apellidos. Son, éstos, detalles que confirman plenamente la letra, para asegurarnos en la convicción de que fué el Canciller Pero López de Ayala, y no su padre (verdadero fundador de la iglesia y del convento), el donador del retablo y del frontal. La letra copiada dice además que lo mandaron hacer el famoso escritor y su mujer D.<sup>a</sup> Leonor de Guzmán en 1396, cuando el padre del famoso Canciller, Hernán López de Ayala, había fallecido en 1385.

Paréceme extraño que el Canciller, y no su padre, sea el retratado arriba, al Crucifijo, cuando ya está retratado abajo, ante San Blas y junto a su primogénito, pero la letra es terminante (si no hubo errata en el *scriptor* de ella). Hácele *pendant* al caballero de arriba, no una esposa (la del padre se llamó D.<sup>a</sup> Elvira de Cevallos, cofundadora del convento), sino una hermana del Canciller «Mari Ramírez», hermana también de otros ocho hijos de Hernán Pérez. Los Ayalas famosos de Toledo (casa de Fuensalida, y hoy de Cedillo) descienden

de D. Pedro López de Ayala, hijo no primogénito del Canciller insigne. La primogenitura (casa de Salvatierra) por D. Fernán (el retratado detrás de su padre, frente a San Blas), pasó después (derechos de una hija suya, María) a unos García de Herrera que se apellidaron «Ayala» en primer término, y por atravesarse después el matrimonio morganático de un descendiente, y por derechos más evidentemente nobiliarios de una D.<sup>a</sup> Mencia de Ayala, recayó el Condado de Salvatierra y el Señorío de Ayala en una rama de los Fonseca (de los de Coca y Alaejos). Por una Fonseca-Ayala pasó el mayorazgo nobilísimo a los Toledo; por una Toledo-Ayala a los Colones (Veragua) y por una Colón-Ayala a los Fitz-James Stuart (Berwick), hoy la gran casa de Berwick y Alba, que representa directamente á D. Pero López de Ayala por el título que alcanzó su estirpe primogénita de Conde de Ayala (1).

Y pregunto yo: ¿Hay algún defensor, de esos a ultranza, de la facultad libérrima de liquidar las preciosidades históricas y artísticas de nuestros monumentos, que sea capaz de creer que en una nación civilizada, por poco noble que fuera, se pueda vender el retablo y retratos del Canciller Ayala, sin licencia del Prelado ni del Pontífice, sin noticia de los descendientes, sin comunicarlo al patrono familiar?

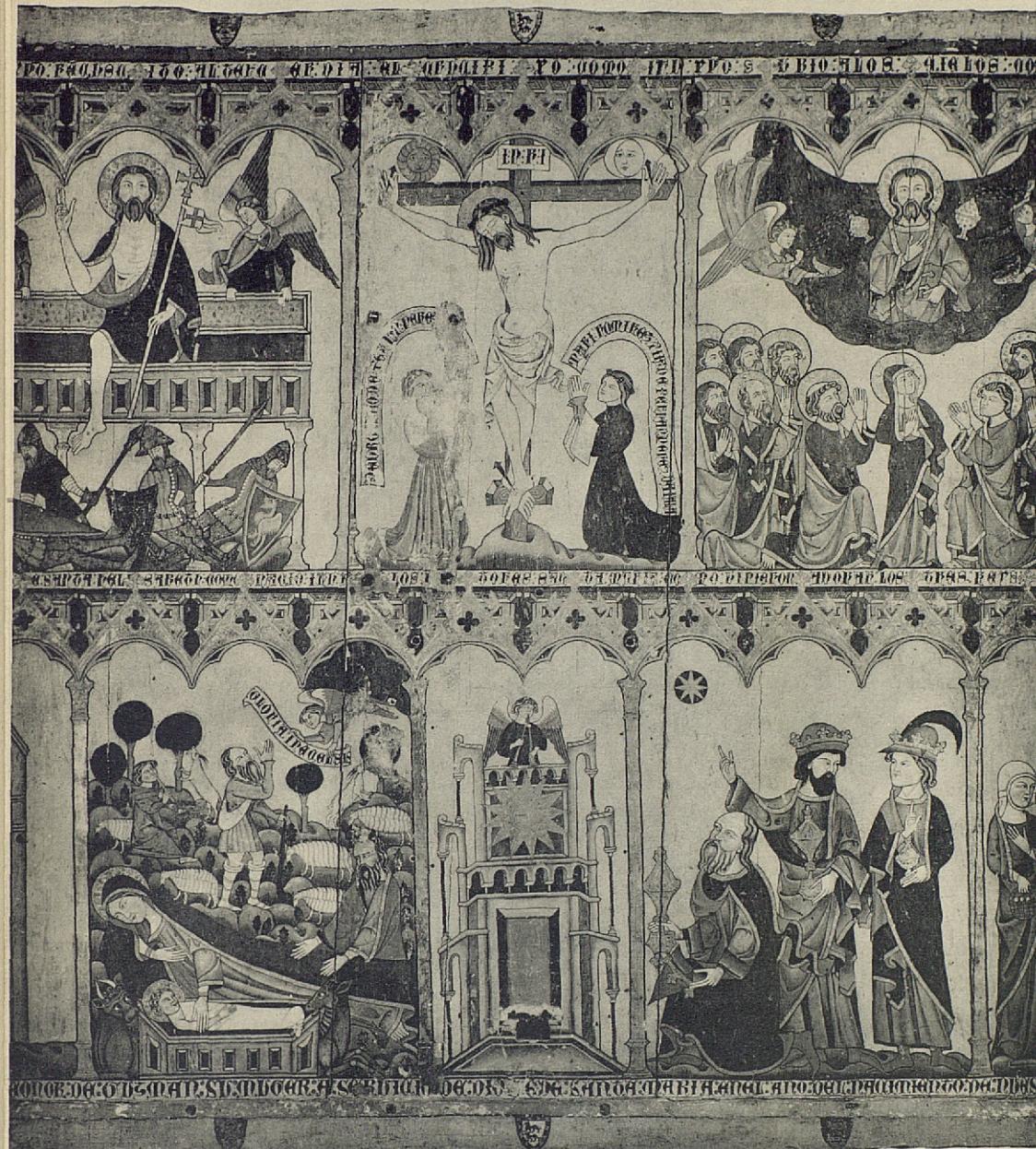
Pero el Canciller D. Pero López de Ayala, el primer historiador

(1) Desde 1372 a 1375 (según documentos del Archivo de la Casa de Alba) se empleó Fernán Pérez de Ayala, padre del Canciller D. Pedro, en la fundación del convento de religiosas dominicas de San Juan de Quejana o de Santa María del Cabello, que dotó con mano generosa.

Él mismo, en 12 de Diciembre de 1372, instituyó en favor de su tan famoso hijo primogénito el mayorazgo de Ayala (que le venía del linaje de Salcedo, de una bisabuela) dotándolo (entre otras cosas) con lo que tenía en el Monasterio de San Juan de Quejana.

Padre e hijo otorgaron escritura después en 15 de Febrero de 1374, dejando varios bienes y el pie de altar del Monasterio en poder del padre para mantenimiento de capellanes que pusieron en el Monasterio, para que D. Pedro y sus descendientes no tuvieran obligación de mantenerlos.

La escritura de fundación del Monasterio de religiosas de Quejana, la otorgó Fernán Pérez de Ayala en 2 de Diciembre de 1374, para enterramiento de él y de su linaje. No tuvo tiempo de hacerle, pero ordenó lo de los capellanes, e instituído el Monasterio de la Orden de predicadores (dominicas) mandó que todo lo asignado a capellanes lo tuvieran las monjas para su manutención, con más bienes que indica la escritura. Las joyas y ornamentos que dió al Monasterio, dejólas en cargo a su hijo, para que ordenase respecto de ellas lo que mejor le pareciese. Refiérense las joyas, telas, etc., tabernáculo de plata, tabla de plata, etc. Por codicilo del mis-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parte lateral, con el retrato del insigne escritor y el de su primogénito, San Blas, y escenas de la vida de la Virgen.

RETABLO DONADO AL MONASTERIO DE QUEJANA (ÁLAVA)  
por el Canciller D. Pero Lopez de Ayala en 1396, vendido  
y expatriado en Setiembre de 1913. Parte central.

Parte lateral, con el retrato de la esposa y nuera del ilustre historiador, Santo Tomás, y otras escenas de la vida de la Virgen.

de Europa y uno de los primeros poetas de España en su siglo, a España todavía más que a los miembros de su preclara estirpe pertenece. ¡Y España deja salir de ella su obra, su retrato, lo que él dió a perpetuidad a las monjas de Quejana, al amparo de leyes y de cánones que esa perpetuidad consagraban y consagran!

... Y previendo vagamente o expresamente casos parecidos (nunca imaginados tan graves, tan bochornosos), decide el Estado que, a todo coste, se inventarien tales tesoros. Y el catalogador de Alava no va a Quejana, no se entera *de visu* de cómo es la capilla sepulcral y votiva de uno de los primeros literatos de España, y el retablo se vende luego, luego, pero después, y ni siquiera queda en el lujosamente impreso libro de Alava nota recordatoria del escandaloso suceso.

¿Hemos de desesperar del porvenir de la patria?

Hallo un consuelo. Es la Administración la corrompida y la corruptora (todas las administraciones públicas). No falta ejemplo nunca de lo que haría España mejor gobernada.

Porque sin el coste de más de 25.600 pesetas que ha costado el Inventario monumental de Alava, tan mal gastadas (1), hubo un varón benemérito que, excursioneando a su costa, redactando las notas a seguida, y dejándolas inéditas a su muerte, nos ha conservado una descripción de Alava, en la que no falta el estudio del retablo, ahora impíamente raptado.

Nuestro ilustre consocio fundador D. Ricardo Becerro de Bengoa, tantas veces diputado a Cortes (republicano) por Vitoria, es el aludido fundador en 1377 se confirmó para las monjas lo señalado antes para capellanes.

Luego, en 1380, se registran donaciones al Monasterio por Don Juan I; en 1399 (ya teniendo el famoso canciller el patronato, muerto el fundador) por Don Enrique III; y en 1424 por D. Fernán Pérez de Ayala, nieto del fundador y la misma persona retratada joven en el retablo; resultando que el hijo y el nieto del fundador fueron completando y mejorando la fundación que aquel no vió terminada.

Quejana está en el centro del Estado de Ayala, valle de Llodio, Alava, al Oeste de la vizcaína ciudad de Orduña.

Para algunos detalles, véase la «Vida de D. Pedro López de Ayala», por Flora-nes, tomos XIX y XX de la «Col. de Doc. Inéditos para la Historia de España».

(1) El coste de la edición (material) fué de 10.000 pesetas. El resto es de personal (y me quedo corto).

El autor conoce Inventarios oficiales inéditos de gran mérito. M. Bertaux lo proclamó muy alto al referirse (en la *Histoire de l'Art* de André Michel) a los de los señores Gómez-Moreno, González Simancas, A. de los Ríos, y otros, que le dejaron ver en el Ministerio.

do. Había publicado el *Libro de Alava*, años antes, pero quiso escribir algo de mayor importancia.

Por bondad del poseedor del manuscrito, tan desdichadamente inédito, y con licencia de su hijo homónimo, el distinguido médico de Madrid, el BoLETÍN, rindiendo un tributo de cariñoso recuerdo a su consocio meritísimo, va a publicar a continuación lo que vió en la fundación de Quejana y lo que escribió luego D. Ricardo Becerro de Bengoa.

Y el autor de este deshilvanado artículo, sólo pide a sus lectores que lean la información oficial acerca de Quejana, y que lean luego la prosa del, ahora, más que antes, llorado consocio nuestro.

ELÍAS TORMO.

### **Notas de la vida.**

*En Marzo último falleció, tras de larga, penosísima enfermedad, nuestro ilustre consocio el académico de número de la Española y de la Historia D. Francisco Fernández de Bethencourt, el incomparable historiador genealogista, único sucesor que ha logrado, al cabo de los siglos, don José Salazar y Castro!*

*Al cumplirse los dos meses del duelo, la Real Academia de la Historia ha elegido sucesor suyo a nuestro también queridísimo consocio (de la generación de los fundadores de la Sociedad), D. Manuel de Foronda y Aguilera, premiando, con undánime aplauso, su magna obra "Viajes y Estancias del Emperador Carlos V.", de que ya hizo nuestra revista el merecidísimo aplauso.*

*Celebra tan acertada elección, a la vez que llora, y estos son los contrastes de la vida!, la irreparable pérdida del autor de la magna truncada "Historia Genealógica,"*

**LA REDACCION**

## Panteón del Canciller Don Pero López de Ayala

EN QUEJANA (ÁLAVA) <sup>(1)</sup>

A poca distancia de Respaldiza hay, a la izquierda de la carretera, una casa que se llama del *Laurel*. Allí empieza el camino que conduce a Quejana. ¡Coincidencia singular! Qué signo ni qué pabellón más propio había de indicar al viajero la senda que conduce a la casa y sepulcro de un gran poeta, que un hermoso laurel plantado en el punto de partida.

Corté un ramo de aquel árbol inclinado que, como una simbólica bandera, se levanta sobre la tapia del aislado caserío, y dejé que mi guía marchara adelante por la estrecha, pedregosa, torcida y pobre vereda que al pie de la altura de Villodas se mete por entre las zarzas y los árboles para ir a buscar el vallecito del solar ilustre. Corto es el trayecto, pero ingrato y abierto todo él a media ladera. Se va viendo al Nordeste la puntiaguda colina que sostiene la esbelta iglesia de Menagaray, el pueblo de este nombre y la alta colina de Peregaña, en cuya falda se destaca la aldea de Beotegui o Perea; ¿sabría

(1) Por las razones que se expresan en el trabajo anterior, damos aquí un texto inédito, parte mínima de un hermoso libro de nuestro, de años fallecido, consocio fundador D. Ricardo Becerro de Bengoa. El manuscrito se intitula así:

«Descripciones de Alava, por Ricardo Becerro de Bengoa». — El índice que está en una segunda antecuartilla, dice así: «Descripción de Alava. | Vitoria y la llanada | Armentia y Estivaliz | Salvatierra. Araya. Guevara. Arlabán. | De Vitoria a Villarreal. Aramayona y Zuya | De Vitoria a Santa Cruz de Campezo | Zaldiarán. Treviño. Peñacerrada. Rioja alavesa | De Miranda a Ayala y Llodio | De Miranda a Sobrón, Valdegovia y Salinas de Añana.» 186 cuartillas útiles, escritas en letra apretada, y metidas las líneas, y a veces al reverso también escritas.

El texto referente a Quejana corresponde al capítulo penúltimo, que no tiene fecha especial. El anterior («Zaldiarán», etc.) tiene a la cabeza la fecha de «Julio de 1876»; el «De Vitoria a Santa Cruz de Campezo», de Noviembre de 1879. El capítulo último no lleva fecha.

El afortunado poseedor del manuscrito es D. Manuel Barandica, nuestro consocio, a quien, como al profesor de la Universidad Central, el médico D. Ricardo Becerro, hijo del autor, debe agradecimiento sincero ... LA REDACCIÓN.

el malogrado poeta vitoriano de este apellido, que el único pueblo que así se llama, estaba vecino y el más inmediato al del gran López de Ayala? Desde el recodo que forma el monte, donde el camino vuelve también, se distingue de pronto la población de Quejana. De tuve mi cabalgadura, contemplé con emoción el cuadro y lo trasladé a mi álbum en ligero croquis. En el encuentro del alto de Peregaña con otro, poblado de robles, y al pie de éste, se alza un conjunto de edificios medio oculto entre los árboles, compuesto de un ancho torreón con almenaje, cubierto por un tejado y corrida cornisa de ménulas; de ábside de un convento con fuertes estribos y pobre espadaña, de otra torre más modesta y de las dependencias del convento. Tierras sembradas y árboles frutales cubren el suelo; la vertiente baja al fondo del valle, por donde corre un arroyo, en la falda de Peregaña; desde el extraño caserío de Rubina sube un sendero a otros dos caseríos, y más acá, en primer término, avanzan a los lados del pedregoso camino varias casas de labranza con sus cercados de piedra y sus huertas. Esta es, sin duda, la mitad del pueblo; a mi izquierda, en un repliegue del monte, se alza la otra mitad, con un negro arco de piedra almenado y media docena de casas de pobre aspecto. El lugar es, por cierto, de verdadero retiro. Un rincón al pie de los montes, con nebuloso cielo y quebrado y pobre suelo.

Avanzamos: el muchacho, devorando con la vista las manzanas que amarillean en la huerta al pie del convento, y yo entregado a los recuerdos del gran poeta. Conforme me acercaba crecían los detalles; todo el grupo de edificios descansa sobre una dilatada terraza que sostiene un murallón enteramente tapizado de yedra, la cual envuelve también un redondo baluarte descabezado. Alrededor del convento, en la ladera, está el campo de la famosa feria que allí se celebra el dia de San Juan. Aún aparece otro bellísimo detalle: un campanario aislado, negro, de vetustos sillares, con dos grandes vanos ojivales que cobijan dos campanas: un gallardo álamo le hace compañía; un rudo tejado cobertizo se apoya en su base y le rodea, dejando ver en el interior las paredes ennegrecidas por las fogatas; rústicas paredes de piedra sostienen los torcidos puntales de la tejavana, y delante de tan original torre del siglo XIV, una linda fuentecita vierte en el abrevadero su cristalino raudal; alrededor, el prado verde esmeralda; los sillares salpicados de negro y blanco; encima de las campanas una línea de tejas, en cuyos huecos ha agarrado un rosal espino, donde cantan los pájaros. ¿Quiere un asunto más natural ni más peregrino el más inspirado acuarelista? Ni aun las figuras que le ani-

man faltan: son las doce de la mañana; los chiquíllos se cuelgan de la soga de las campanas, y un alegre repique, que entre otras cosas convoca a comer, turba el silencio de aquellas soledades.

Pasé el puente ojival que hay delante del Monasterio, y sin fijarme en un gran edificio, con arcos del siglo pasado, que se alza a la izquierda, fui a contemplar el gran torreón-capilla que se levanta enfrente. Su forma es rectangular; está construido de muy bien labrada y asentada mampostería; tiene extensas almenas cubiertas, óculos y ventanas del segundo período ojival en su parte inferior, y altas ventanas con ajimez defendidas por salientes verjas de hierro. Prestan sombra a aquellos respetuosos muros algunos grandes árboles de una huerta inmediata. En la vuelta del ábside hay un pórtico postizo de moderna construcción, por el cual se entra a un patio muy estrecho que sirve a su vez de ingreso a la torre y a la iglesia. A la izquierda se ve la curiosísima puerta de la torre-capilla. Es ojival sencillísima, de tres arcos, apoyados en tantos capiteles y pilastras, en cuyas molduras, por único adorno, se ven unos ángulos trazados con simples rayas. La altura del arco es muy poca, y las dovelas del exterior son proporcionalmente grandes. El sólido portón ostenta una aldaba muy notable, compuesta de dos grandes piezas circulares orladas que sostiene, la superior, el pesado anillo del llamador, y la inferior, el macizo del golpe. Un modesto adorno rematado con una cruz de San Juan, encabeza esta curiosa pieza de hierro. Debajo de ella cierra las dos hojas de la puerta un colosal cerrojo cilíndrico con encaje de candado en su mango. Cuatro rústicas gradas, amén el piso del patio, son la entrada de la torre.

Las religiosas dominicas del convento nos enviaron la llave y entramos. ¡Qué interesante es aquella gótica capilla, hoy olvidada, abandonada y cerrada al culto! Supone una sola y alta nave de cruzada bóveda ojival, cuyos arcos arrancan de dos rudos capiteles, y cuyo techo y paredes conservan la imitación de la menuda sillería concertada que trazó el decorador con negra tinta. Suponed en el testero un altar del siglo XIV, compuesto de multitud de tablas con ricos detalles y de inapreciable valor artístico e histórico; un frontal del mismo estilo y mérito; en el centro de la capilla, al pie del altar, el admirable sarcófago del gran Canciller y de su esposa; en las paredes dos sepulcros murales; detrás un corto espacio, muy pequeño, que cae debajo del coro, oculto con tupida celosía de madera, y en una pared la modestísima lápida de mármol, donde una inscripción declara quiénes erigieron aquel santuario sepulcro; suponed este cuadro alumbrado

do por la luz del mediodía que penetra por una ventana ojival, y tendréis idea de la primera impresión que aquel sitio causa. Pero abarcado todo esto de una mirada, el corazón se siente avergonzado. Tan gloriosa memoria, tan histórico sitio, tan rica tumba, yacen indignamente abandonados entre el polvo, entre un montón de vulgares objetos del servicio y con señales del más censurable olvido. Y esto es inexplicable: los sucesores de D. Pero López, el Duque de Berwick y Alba, las religiosas que él y su padre instalaron allí, y que por ellos mantienen su culto, nunca debieron haber permitido que las ricas tablas góticas se cubrieran, cuando quiera que fuese, con aquellos horrorosos marcos de altar sin santos, que aún están sobre la mesa; que el culto de aquella capilla se perdiera; que la lámpara dejara de arder; que el pavimento se destrozara y que los sarcófagos de tan ilustres próceres quedaran allí abandonados y sin otro amparo que estar bajo llave; claro es que este olvido es antiguo; que el clérigo que cubrió aquellas tablas lo haría tal vez hace dos siglos; pero siempre es tiempo para remediar el mal, para reparar los desaciertos pasados y para honrar como se merece un monumento como éste, que es, sin disputa, el primero de la provincia de Alava.

Con extraordinaria complacencia examiné aquel curiosísimo enterramiento, que apenas se alza ochenta centímetros del suelo. Componese de una ancha base o lecho de alabastro sostenida por diez leones, que tienen entre las garras bustos de niños, monjes y ancianos; los lados del lecho están ornados con elegantes arcos, que forman estrellas, dos entre cada león, con figuras en sus centros. Sobre esta lujosa base yacen las estatuas de D. Pero y de su esposa doña Leonor de Guzmán, de tamaño natural y perfectamente esculpidas en mármol blanco. La del gran Canciller ocupa el lado de la Epístola y la de D.<sup>a</sup> Leonor el inmediato, teniendo ambos la cabeza hacia el Poniente, esto es, hacia el coro, y los pies hacia el altar mayor. Corresponde la de D. Pero al gusto de mayor ostentación de que los artistas hicieron gala a principios del siglo XV. Tiene en la cabeza un sencillo capacete con visera o cerco, que deja ver su apacible rostro, ornado con dos redondas guedejas de simétrico y contorneado cabello, que baja por los lados a recogerse en redondo por encima y detrás de las orejas. La cara es redonda, llena y sin barba, un poco rudamente hecha, salida la frente, recta la nariz y pequeña la boca, teniendo los ojos cerrados como el que goza de reposado sueño. Sobre la cota de acero, que no se le ve en la parte superior, tiene puesta la aljuba con ricos bordados de oro, cerrada sobre el pecho con una

línea de gruesos botones, y ornada del hombre derecho al costado izquierdo, con la *Banda* famosa de la insigne orden que creara en Vitoria Alfonso XI. Las mangas de la aljuba se abren, dejando ver la férrea armadura del antebrazo, y lleva en las manos riquísimos guanteletes o manoplas salpicadas de preciosos adornos. Sostiene con ambas manos una colossal espada, cuyo puño labrado viene a dar sobre el pecho, y cuya vaina, rodeada del lujoso balteo o talabarte cuajado de pedrería, le llega hasta más abajo de las rodillas. Sobre la falda de la aljuba lleva el cinturón o cíngulo militar con floreados morlanes o rosas de oro, y pendiente de él, al lado siniestro, el puñal de la misericordia. Las piernas y pies están vestidos con las aceradas piezas de batalla, y estos últimos reposan en un perro, que lleva en su collar las armas de la casa, ya borradas.

Más humilde es la estatua de D.<sup>a</sup> Leonor, cuyos restos guarda el revuelto polvo del convento de San Francisco de Vitoria. El rostro es tímido y modesto, y está rodeado de simple toquilla que le baja hasta los hombros. Tiene un peto o justillo cerrado al cuello, con pobre cinturón ajuntado, y bajan sin ostentación ni ampulosidad los pliegues de su enjuto vestido hasta mitad de los pies. Sobre él lleva un manto que deja ver las colgantes anchas mangas del ropaje y la pelliza, y las elegantes mangas de aquél, labradas a cuadros y terminadas en rizado encaje sobre el ajuste, por cuya cinta corre una mística inscripción. Tiene ambas manos sobre el pecho, a desigual altura, y en la izquierda un libro. Su estatura es de ocho dedos menos que la de D. Pero, y en la línea de los pies se ven dos perros vueltos como apoyo. Si el artista quiso significar que a tan esclarecido capitán y gran cortesano correspondió una esposa modesta y recatada, bien lo logró de veras en esta obra.

Dos grandes tapas de madera pintada, que debieron cubrir ambas estatuas, andan por allí rodando. En una de ellas alcancé a distinguir el escudo de la casa de Guzmán. ¿Y el de Ayala? Picados de orden del Emperador Carlos V todos los escudos del Conde de Salvatierra en 1521, no había podido jamás, ni en Salvatierra, ni en Cuartango, ni en la posesión del Retiro del Sr. Rodríguez Ferrer, ni en el histórico castillo de la Torre de Mormojón en Palencia, encontrar las armas de Ayala, así es que supuse que gozaría de tal complacencia en Quejana, y no me engañé. En las góticas tablas del altar están muy repetidos; de allí los copié con su extraño adorno. Dentro de un cuadrado que en el medio de sus lados se amplía en semicírculos, estaba el escudo, cóncavo por el *gefe* y afilado en ojiva por la punta.

En la bordura u orla lleva las aspas de la toma de Baeza, o sean ocho sotueres de oro, y en el escudo dos lobos pasantes, uno sobre otro, de sable, es decir, negros.

Inmediato estaba el escudo de Guzmán, compuesto de dos calderas ajedrezadas de oro, y ringoladas de siete cabezas y cuellos de sierpe en cada asa, tres de la diestra afrontadas con tres de la sinistra en abismo, y las cuatro que salen fuera por cada lado de espaldas, las dos ranversadas, todo sobre fondo azul.

Muy notables son por todos conceptos aquellas tablas del altar y de la mesa-altar, malamente escondidas en parte. Compónense de varios cuadros, pintados en 1396, puestos en dos líneas. En el centro de la superior está representada la Resurrección; a la derecha, la Coronación de la Virgen, y al lado Jesús y los doctores, y la Cena. En el inferior: el primer cuadro de la izquierda representa a Pero López y su hijo Fernán Pérez, arrodillados delante de San Blas, con grandes cintas alrededor de sus rostros, en las que indica quiénes son; el otro, el Ave María; el inmediato, la Visitación, el Nacimiento y la Adoración. Los del costado derecho no se ven; allí estarán retratadas probablemente D.<sup>a</sup> Leonor y D.<sup>a</sup> Eloísa de Cevallos. El frontal del altar tiene el Nacimiento y la Adoración, todos ellos están rodeados de leyendas y de franjas exteriores con las armas de Ayala y Guzmán.

En las paredes inmediatas se ven los sepulcros murales, con estatuas yacentes, de Hernán Pérez, hijo de Pero López, y de su mujer D.<sup>a</sup> Eloísa de Cevallos, cuyas pobres esculturas no alcanzan, ni con mucho, a la importancia de las de sus padres. Fernán Pérez lleva toda la barba, tanto en la estatua como en el cuadro. En el lucillo de D.<sup>a</sup> Eloísa han arrinconado una bella imagen de alabastro de San Jorge, de curioso mérito, por su antigüedad y detalles. Y por fin, la pequeña y pobre lápida, incrustada a unos tres metros de altura, de bajo del Coro, dice así: *Esta capilla mandaron faser don Pero Lopes de Ayala e de Salvatierra, et chanciller mayor del rey et donna Leonor de Guzman su mujer anno del nascimiento de nuestro Salvador Isu Xpo de mill e trescientos e XC e IX annos.*

Aun así, abandonada y todo, ¡cuánto respeto no infunde y cuánto no inspira al hombre ilustrado aquella monumental y admirable capilla histórica. Largo tiempo permanecí en ella tomando notas, dibujando y trayendo a mi memoria las glorias de aquel alavés inmortal. Allí yacen entre el polvo los despojos del renombrado caballero que, nacido el mismo año en que su padre, con otros cofrades de Arriaga, entregaban voluntariamente la provincia a la Corona de Castilla, ha-

ciendo el solemne pacto de la conservación de sus libertades; fué paje del Rey Don Pedro; partidario después de Don Enrique; alférez mayor de la Orden de la Banda; prisionero de los ingleses en la batalla de Nájera, encerrado en Inglaterra; Alcalde de Vitoria en 1374; Alcalde mayor de Toledo en 1375; Embajador en la corte del Rey de Aragón; Conde de Salvatierra por Don Juan I; su Embajador en la corte de Carlos VI de Francia, al que sirvió de consejero en la batalla de Rosebeck; héroe en la batalla de Aljubarrota, donde cayó, cubierto de heridas, abrazado al pendón de la Banda; prisionero de los portugueses y metido en una jaula de hierro en el castillo de Oviedos por espacio de quince meses, rescatado por 20.000 doblas que reunió su mujer D.<sup>a</sup> Leonor, más 10.000 que dió el Rey Don Juan, más 10.000 francos en oro el Rey de Francia, más lo que dió el Maestre de Calatrava, su cuñado, y otros caballeros; Consejero después en la regencia de Enrique III; Canciller mayor de Castilla en 1398, que vivió, antiguo estudiante, retirado en San Miguel del Monte, cerca de Miranda, y que murió, anciano ya, en Calahorra en 1407, cuando sus hijos Fernán Pérez y Pedro López eran ya, aquel Merino mayor de Guipúzcoa, y éste Alcalde mayor de Toledo. Allí yacen los despojos de aquel cerebro privilegiado que tradujo el libro del *Sumo Bien*, de San Isidoro de Sevilla; las *Morales de Job*, de Gregorio Magno; la *Consolación*, de Severino Boccio Romano; las *Décadas*, de Tito Livio; *Historia Troyana*, de Guido de Colonna; la *Caida de los Príncipes*, de Juan de Boccacio; que escribió el gran poema, monumento de su siglo, titulado *Rimado del Palacio*, y gran parte de él mientras sufrió la dura prisión de Oviedos; que redactó la *Crónica del Rey Don Pedro* y las de *Don Enrique II*, *Don Juan I* y *Don Enrique III*, y que compuso la *Historia de su casa* y *El Libro de Cetrería*, este último también durante su prisión en la jaula de hierro en Portugal. Allí está la memoria viva del gran poeta del siglo XIV, personificación la más completa de la grandeza de la sangre, del poder y de la inteligencia de aquella época. No hay, no, lugar más sagrado para los alaveses, después del campo de Arriaga, que aquel recinto estrecho de Quejana, tan indebidamente abandonado por los que, ya por el parentesco, ya por la gratitud, ya por su calidad de hijos de esta tierra, debieran devolverle el sumuoso respeto que se merece. Bueno que los mercaderes que acuden anualmente a Quejana miren sin saber lo que miran aquel cubierto y cerrado torreón; pero, ¡y los de la familia, y los doctos y académicos, y los amantes de las glorias de la provincia, y las disculpables señoras que aquel claustro guarda! En obsequio del culto

que ellas rinden en aquellos altares, cumplió el Gran Canciller aquella promesa que hizo en su amarga prisión, y que dice así en las estrofas 757 y 758 del *Rimado*:

«Señoras, vos las dueñas | que por mi y tenedes  
 Oracion a la Virgen | por mi la saludedes  
 Que me libra e me tire | de entre estas paredes,  
 Do vivo muy quexado | segunt que vos sabedes.  
 Dicos por la su gracia | me quiere otorgar  
 Que pueda con servicio | siempre galardonar  
 A vos et al monesterio | et muchas gracias dar,  
 Lo que mi padre fizo | muy mas acrecentar.»

Su padre, es verdad, el insigne Fernán Pérez de Ayala edificó este convento en 1375 sobre su casa-torre.

Visité su tumba en la iglesia del Monasterio, cuya puerta se abre frente a la de la capilla de Pero López. Nada ofrece el templo de particular, porque en su blanqueo y modernos altares ha perdido casi todo el carácter primitivo; pero en sus paredes laterales, delante del coro, están los dos curiosos sarcófagos de los fundadores. El de don Fernán se encuentra a la derecha de la puerta al entrar, bajo un moderno arco de medio punto. El sitio es muy oscuro y no se puede percibir bien los detalles. Sin embargo, con un poco de detención pude examinarlo bastante. La estatua yacente de D. Fernán es mayor que de tamaño natural; tiene un magnífico turbante morisco (o xasia) en la cabeza, con grandes caídas sobre el hombro derecho, y viste un lujoso hábito talar con anchas mangas y rico cinto de morlanes. Tiene las señales de las manos destrozadas y le falta la espada. A sus pies hay un león que sostiene el soporte de un escudo. Por delante del lecho corre una inscripción que parece que dice: «Dicho cuerpo en hora de cada dia... en este coro.. hacemos pues... se mandaron sepultar». La estatua descansa sobre el sarcófago, en cuyo frente se ven los *escudos* de Ayala y Sarmiento. Enfrente se halla el de D.<sup>a</sup> María de Sarmiento, con idéntica disposición. No puede darse rostro más hermoso ni tocado más rico. Si la dama era tal cual su estatua la representa, especialísima belleza debió tener. Su cabello, levantado en dos abultadas cocas, está cubierto con sutil redecilla y botones, sobre la cual, desde mitad de la cabeza, baja una elegante toquilla. Tiene el brial escotado; el vestido con elegante ceñidor; la mantellina o pellote llena de adornos; las manos destrozadas, y las mangas bobas de su ropón, así como todo el borde de él, picados con

mucho arte. También hay un león en sus pies, y también el sarcófago muestra, con los de Ayala, el escudo de Sarmiento, que son trece bezantes de oro, puesto cuatro, cuatro, cuatro y uno en campo de gules. La inscripción que, incompleta, como la de su marido, se lee sobre la tumba, dice: «... de su madre, los cuales edificaron e dotaron el hospital de la villa de Vitoria.»

Desde luego se comprende que estos sarcófagos y sus estatuas han sido colocados, conforme están, muy modernamente; que ambos formaron en el coro del convento un solo enterramiento, en posición semejante al de D. Pero, y que D. Fernán ocupaba el costado izquierdo, conforme se mira al altar, y D.<sup>a</sup> María el derecho, ambos acostados juntos.

Tal vez algún día una ilustrada inteligencia restaure estas preciosidades y quite el polvo a las tumbas y vuelva al culto la capillatorre, y entonces el partido monumento de los padres del gran Canciller volverá a ponerse como estuvo y como debe estar.

Las religiosas guardan en el convento otro curioso recuerdo de Fernán Pérez, que es la imagen relicario de la *Virgen del Cabello*. Consiste en una silla gótica de plata con su aguja doselete, de peso de catorce marcos, en la que se ve sentada una imagen de la Virgen con su niño sobre la rodilla izquierda. En la diminuta corona de la imagen y dentro de un cristal, hay un cabello de la Virgen María.

Después de contemplar detenidamente tales recuerdos, dimos una vuelta por la desierta calle que se extiende hacia las antiguas dependencias y torre del Norte de la casa, y examinamos el lienzo de pared septentrional que aún conserva tapiadas algunas ventanas con ajimeces.

Entre las cariñosas memorias de que allí me hablaron, recordando a los pocos que visitan a Quejana, apunté los nombres de mis queridos amigos el malogrado literato y académico D. Florencio Janer y el muy popular e inspirado cronista de Vizcaya, el autor del *Libro de los Cantares* y de otras tantas deliciosas obras, D. Antonio de Trueba.

† RICARDO BECERRO DE BENGOA.

---

## **Reseñas de Conferencias de Arte.**

---

### **LAS DEL ATENEO**

**Sr. Lampérez: Algo sobre la Geografía del Barroco en España**  
*(29 Febrero 1916).*

El arte barroco triunfante en España desde Felipe IV a Fernando VII, recargado, imaginativo, de fantasía, ya no se puede considerar como un baldón, después de la reacción operada y frente al clasicismo que agotó todas las palabras en su vituperio. El libro de Otto Schubert nos ofrece la primera obra en que sintéticamente se estudia nuestro churrigueresco, pero acaso olvidando las modalidades regionales, la reacción geográfica al recibirse en toda España un arte que ya corresponde a la época histórica del centralismo. En nuestro barroco, particularmente diferenciado, cuyos límites cronológicos pueden marcarse (poco más o menos) entre 1710 y 1780, lo italiano, lo nacional y lo francés no entran en proporciones parangonables entre sí en lo churrigueresco de cada comarca, pero en diferenciarle más se nota la acción del medio geográfico (social y material). Pueden hacerse cuatro grandes agrupaciones: la castellana, la andaluza, la levantina y la galaica. La primera junta á Castilla la Vieja (Salamanca) y Castilla la Nueva (Madrid). Los Churrigueras en Salamanca, en una grandiosamente edificada y culta ciudad y con una bella piedra arenisca que toma tono dorado, mantuvieron un ideal de severa grandiosidad (ejemplo, la plaza y su casa de Ayuntamiento), mientras que ellos y sus secuaces en Madrid, usando ladrillo para las fachadas y granito para las portadas, en éstas solamente pusieron todo el mayor esfuerzo, llevados del material y del ambiente moral cortesano a la decoración ampulosa, a lo curvo o redondeado y grueso, toda llena de elementos vegetales (típicas tantas portadas, como la del Hospicio). En Toledo, rica la mitra, se traen (trasparente de Tomé) mármoles trabajados admirablemente, con efectos perspectivos, unidad de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, y por nota singular (suprimidas las rectas) el uso de los pellejos que los Tomés repitieron en el desgraciadamente perdido retablo mayor de la Catedral de León. El grupo andaluz en la rica cosmópolis trasatlántica de Sevilla no olvida el delicado detalle a lo plateresco (fachada de San Luis, obra de Figueroa), y en retablos gana magnificencia de agrupación (retablo de Priego, o el sevillano del Salvador y cien y cien más); mientras que en Granada, con variados mármoles del país, y con la tradi-

ción decorativa de lo morisco, se produce un riquísimo detalle geométrico, anguloso, quebrado, y una espléndida policromía (obras de Bada, sacristía de la Cartuja, trascoro de la Catedral), estilo que también se imita en Sevilla (lo anguloso de la decoración arquitectónica del citado Salvador, en Sevilla). Siendo particular gloria del barroco andaluz su influencia en América, particularmente en el grandioso barroco de México, ahora estudiado en bellas reproducciones (ejemplo la Valvanera, portada, en San Francisco de México, y el interior del templo de Teposatlán). Allá se combina con evidentes influencias redivivas del Arte precolombino (como en el bellísimo templo de dos torres de Tlascalá) y con una fórmula de plateresco-mexicano (como en la Catedral de Zacatecas). El grupo levantino brilla como en país de gran luz en Murcia y en Valencia, ricas con sus manufacturas, particularmente la seda, que les puso en contacto (Lyon) con el *Louis Quince*; de influencia centralista hay obras (la grandiosa fachada de la Catedral, en Murcia, obra de Bort) con intervención de artistas de educación francesa (Flipart). Carácter más típico tienen casas y palacios (el de Gandia) con su cerámica (tejas), sus pinturas al aire libre en sus fachadas, esgrafiados y esculturas ricas (Dos Aguas), extendiéndose este barroco valentino a Cataluña (incluso a casas y masías) y penetrando en Teruel (los Jesuitas, obra maestra típica). El grupo regional gallego (recordando Celanova y Nuestra Señora de los Ojos grandes de Lugo) en Santiago radica principalmente, país de poca luz, de sólo granito, reclamando grandiosidad y huyendo de todo detalle (la fachada del Hospital, obra de Andrade, San Martín Pinario), acentuándose dichas notas, y una influencia tantas veces secular del arte románico (que allí había tenido desmedrados sucesores) en obras grandiosas y graves (la incomparable fachada del obradoiro, obra de Casas Novoa), y particularmente en las creaciones, caprichosas, anti-clásicas, pero severísimas de Simón Rodríguez y de Sarela (San Francisco, fachada de Santa Clara, plaza de Plateras) con un particular sistema de planos grandiosos recortados sobre planos, a modo de placas, que ofrecen un Arte muy particular y todo del país y tan radicalmente distinto de lo de Levante, de lo de Andalucía, de lo de las Castillas (allí reflejado, en conjunto, éste, como en el retablo-baldaquino del citado San Martín Pinario). —E. T.

**Sr. Lázaro Galdeano (D. José): Los adornos de la mujer, la moda, el traje y las joyas en el Museo del Prado (14 Marz) 1916.**

Debiera referirse también el tema al varón que, contra lo que se cree, cual el macho de tantos animales, excérese en lujo a la hembra, ofreciendo ejemplos en los cuadros de la Familia de los Reyes Católicos (iguales tejidos, tisúes, palermitanos, acá imitados, en él y en ella), en las Meninas (el lujo del propio pintor), en el Jardín del Amor de Rubens, en la familia

de Carlos IV, de Van Loo; en la pareja de Carlos IV y María Luisa, en el cuadro de la familia de los mismos y en el de la familia Osuna Benavente, en todos los cuales, a cintas, joyas y todas galas, gana a ella él. Desde Spencer a Squilacce se ha avanzado mucho en el estudio difícil del origen del traje, que no debe de ser el frío (María Leczynska, por ser polaca, impuso la moda de las pieles en Francia), ni el pudor (que en las civilizaciones primitivas es consecuencia del vestido), sino la vanidad, verdadera creadora histórica de la indumentaria (tatuaje y adornos, primeramente). La vanidad trae la imitación y ella la moda: los creadores de ésta (un tiempo, los cortesanos; ahora, más bien las cortesanas), no consintiendo verse siempre repetidos en copias, buscan la disconformidad (también por vanidad) en la renovación continua de las modas. Punto particular de estudio se ofrece con el corsé, comenzando con aquel de Juno (según Homero) que era una finísima banda con la que la diosa daba cien vueltas a la cintura; Ovidio nos testimonia de la faja corsé de las romanas, y parece (equivocadamente) que desaparece en la Edad Media y que lo repone en su antiguo prestigio Isabel de Baviera, la demasiado famosa Reina de Francia (siglo XV). El conferenciante ofreció al aparato tres enrejados corsés de hierro típicamente españoles: uno de tiempos góticos y dos del Renacimiento, los tres con letra castellana expresiva. Son los aquí llamados "justillos," y "apretadores," (ejemplo, en los retratos de las hijas de Felipe II, en la Meninas, etc.). Por una Reina Ana, Infanta de España, imponemos el corsé español a Francia (siglos XVII y XVIII), aunque el gran Ambrosio Paré demostró en la disección del cadáver de dama de hermoso cuerpo, cómo tensa costillas sobre costillas. Si el modisto Leroy, el creador de los trajes "imperio," a una dama española llegada a París a vestir a la moda, la ponía de moda con sólo hacerle sucesivamente que se desnudara, de corpiño, de corsé... y de falda, la reacción francesa en favor del corsé español vino luego y la Emperatriz Eugenia otra vez lo volvió a imponer: Carlo X no triunfó con su frase de que antes en Francia había Venus y Minervas y él ya no veía sino avispas. El estudio de las joyas es el más difícil, pues su riqueza es causa de su destrucción, y ya Juan de Arphe habla de las muchísimas que iban al crisol. La Historia nos ofrece dos grandes épocas: la griega (y romana) y el Renacimiento (en Italia y también en Flandes, particularmente en Gante). ¿Pero dónde están las muchas que Cellini hizo para un elegante español, para "Don Diego,"? Y ¿dónde el espléndido anillo que Cellini dice que hizo para Paulo III por encargo de nuestro Carlos V, o el notabilísimo que dice también que hizo por encargo de D.<sup>a</sup> Leonor para Felipe II? Este prohibía las joyas, en las faldas de las princesas y damas, consintiéndolas en la cabeza y cuerpo. El pendiente que usó en Francia Enrique III, antes lo usaban los caballeros en España. Varios cuadros del Museo presentaron interés por las joyas (proyectados en la pantalla), y ellas demuestran que Goya no pintó mujeres del pueblo, sino damas vestidas de tales en los cuadros de costumbres (la "acerolera," usa

hebillas de diamantes en los zapatitos ricos). La amena conferencia tuvo fin (por falta de tiempo) al darse la interesante nota biográfica de D.<sup>a</sup> Alienor, la hermana de Carlos V (proyectada en retrato de la colección Cardón, procedente de España).—T.

*Sr. Vegue Goldoni: Gustavo Doré, ilustrador del «Quijote»  
(21 Marzo 1916).*

El costumbrismo anodino e inocente de muchos pintores del siglo XVIII, se trasforma honda y radicalmente por Goya, en el cual, en las notas castizas de hondo españolismo de su obra, hallaron los pintores y escritores románticos franceses el modo de traducción de la España como espectáculo, lo que después se llamará la España de pandereta en todo sentido (malo y bueno). Leyendo el del libro (*Tableaux*) consagrado a España en 1798 por Bourgoign, ya se ven todos los temas, completísimos de las singularidades del pueblo español neto que admirará después el romanticismo francés. Un mayor avance en ese camino de descubrirnos, esta vez con miras al Arte y la Arqueología monumental de España, lo ofreció, arruinándose en la noble empresa (por haber sobrevenido las guerras y revoluciones peninsulares), el Conde de Laborde, en su magno libro ilustrado “*Voyage pittoresque*”, que se había de vender a 3.000 pesetas el ejemplar, que se comenzó por 1806 y se terminaba por 1820, dando precedente a los “*Voyages pittoresques et romantiques*”, “de le France”, primero, de España, del Oriente, etc., del Barón Taylor, que por entonces comenzó sus empresas. En la parte de ellas referente a España (en cuya emigración de obras de arte, cuando la expulsión de los frailes, tanta parte le toca) intentó Taylor y contrató la colaboración de Larra, aunque ignoramos hoy si algo de “*Fígaro*”, se llegó a publicar en el texto francés: la carta que de tales tratos nos da noticia era de 1832. El ideal esencialmente pictórico de Delacroix procede en parte de Goya y su españolización parcial del viaje por España a Marruecos, cuando él y Decamps ponen en moda los elementos artísticos orientales. Bonnington, el paisajista inglés que tanto influyó en Francia, también nos conocía y nos apreciaba. En 1840 publicó Theophile Gautier sus versos de España, y en 1845 su singularísimo viaje; el de Dumas, père, fué en 1847-48, y curiosísimo es, con esos, el publicado en alemán y en francés, escrito por una princesa con el seudónimo de Cuendia y Cercal. Gustavo Doré sentía a lo Gautier España, y sintió tal afán de acompañar al Barón Davillier en uno de sus viajes de estudio, que logró la compañía, dando ilustraciones por estudios del natural y mejor por fantasía, a la memoria del natural. No se logró que copiara el cofre del Cid en la Catedral de Burgos, sino luego recordándole, pues fué su sistema siempre la interpretación romántica y la espiritualización del natural, magnificando las arquitecturas, sublimando las arbole-

das, haciendo más trágicas las peñas y más horrorosos los precipicios y los tajos y las hendiduras de aquéllas. Doré, cuando vino a España, era muy joven, aunque había pintado algún centenar de cuadros y hecho más de veinte mil dibujos. A veces acertó, como nadie, con lo típico, como en el dibujo "El despertar en la venta", cerca de Grajal de Campos, con la fila de durmientes, y lo lejano de la planicie infinita a los clarores de la aurora; otras veces es escrupuloso (Patio del Infantado) y otras crea un soberbio interior medieval (por ejemplo) con la fachada de San Gregorio, de Valladolid, repetida y variada en los frentes.—Para conocerle como intérprete romántico, nada como las trescientas ilustraciones del "Quijote", de años después, 1863, grabadas por Pisan, debiéndose comparar con otras también libres interpretaciones, como las de Celestino Nanteuil y las de nuestro Urrabieta Vierge. El "Quijote", de Doré logró las alabanzas, bastante aisladas, pero entusiastas del verdadero lejano inspirador: de Gautier. Espaniolismo de verdad, originalmente visto, ofrecen tantas láminas, con los detalles de los cardos manchegos, el de la promiscuidad de la vida de los hombres y animales (cerdos, gallinas), que recuerda la frase de aquel literato inglés del siglo XVIII, que decía, humour, que la nota que en España le había interesado era ver que las españolas colgaban sus peines de la cola de la vaca. Particularmente ofrecen, por varios motivos, interés, ilustraciones, cual la de la escena de Ginesillo de Pasamonte, la de los batanes, la de los molinos de viento, los vaqueros, Don Quijote y Sancho bebiendo de bruces en un arroyo... Y por su mayor interés romántico, la escena del cautivo y la moza, la de la cueva de Montesinos... Por interpretación más honda y más discutible, la escena de los azotes de un Sancho desnudo (a lo Ravelais), la cabeza bizmada de D. Quijote cuando las visitas de D.<sup>a</sup> Rodríguez, y la escena de la muerte, digna de que la pusieran en lienzo Delaroche o Delacroix o el mismo Rosales. Desde luego, ya no era esto sentir trivialmente el Quijote como por los artistas nuestros del siglo XVIII, sino una personal libre interpretación, como otras, pues la traducción gráfica e imposible del Quijote ha de ser y es siempre pesadilla de artistas. A los nuestros, para ponerse a tono, les falta siempre imaginación, que es lo que sobraba a Doré. El libro ha de durar y al margen del libro han de mudar los intérpretes. Lo débil de Doré (naturalmente) es el tipo del Hidalgo, y se le vituperó que era más una reedición de la cabeza de su Capitán Fracassa (ilustraciones al libro de Gautier) que no un verdadero Don Quijote. Para dar con éste, acaso Velázquez mismo hubiera fracasado. Solamente el Greco pudo adivinar a Alonso Quijada (en un personaje del Expolio) antes de crearlo Cervantes, como acaso Goya, en la misma sacristía de la Catedral de Toledo acertó, sin darse cuenta, a fijar un Panza (en un personaje del Prendimiento).—T.

## BIBLIOGRAFIA

---

**Marqués de Laurencin.**—“Relación de los festines que se celebraron en el Vaticano con motivo de las bodas de Lucrecia Borgia con Don Alonso de Aragón, Príncipe de Salerno, Duque de Biseglia, hijo natural de Don Alonso, Rey de Nápoles”, año 1498, aumentada con noticias y aclaraciones.—102 páginas de 25 × 16 cm, con una fototipia.

La relación (páginas 81 a 99) inédita hasta que el mismo Marqués de Laurencín, propietario del manuscrito, la editara antes, es extensísima carta de la doblemente cuñada de Lucrecia, Doña Sancha de Aragón, dando descripciones interesantes para conocer las costumbres de la casa y familia de Alejandro VI (por ejemplo la fiesta de toros del Duque Valentino), interesantísima para un estudio de la indumentaria (pues las descripciones detalladísimas de los trajes lo llena todo). Las noticias y aclaraciones (páginas 5 a 80) con que el autor acrecienta el impreso, todavía son de mayor interés al dárnos la nota biográfica de todos los Borgias y otros familiares de la casa del Pontífice, aprovechando textos inéditos curiosísimos de Gonzalo Fernández de Oviedo en lo de “Batallas”, de su parcialmente impresa obra *Las Quincuagenas y batallas*. Reproducense en fototipia de Hauser y Menet el retrato delicioso de la calumniadísima Lucrecia Borgia, en apariencia de Santa Catalina disputando su fe, de los frescos de Pintoricchio en las Estancias Borgia del Vaticano. De este nuevo, erudito y ameno trabajo del autor, sabemos que va a publicarse luego una traducción inglesa.—T.

**Sociedad Internacional para el fomento de la enseñanza mercantil.**—“España económica, social y artística.”—XXVIII + 748 páginas de 25 × 17 cm., con buen número de fotografados y algunos planos y gráficos.—Barcelona: Guinart y Pujolar, 1915. 10 pesetas.

La Sociedad referida organizó en Barcelona en 1914 el VIII Curso internacional, con mayor éxito de asistencia de Profesores y alumnos de Comercio que los anteriores cursos tenidos en Lausana, Mannheim, el Havre, Viena, Londres, Amberes y Budapest, cuando estalló en la segunda de las tres semanas del curso la conflagración europea. El plan era dar a conocer a los extranjeros toda la organización de España, y tan cumplidamente cual pu-

dieran tratar de ella los más conocidos especialistas. Un año antes ya estaban los oradores comprometidos al tema y señalada la hora y día de su lección, y al comenzarse el curso se ofrecían ya extractos en distintas lenguas de las conferencias que se iban á escuchar. Puestas por escrito las que se ofrecieron orales, dan un tomo que constituye, en absoluto, el más cumplido y cabal estudio de España que cualquiera pueda desear, completísimo sobre todo en los ramos diversos de la economía nacional. Mas prescindiendo de tan sintética admirable información, se habían agregado unas pocas conferencias sobre el Arte y el pensamiento españoles, de las cuales es lástima no haya publicación independiente. Ofrecen en este sentido síntesis, en general felicísima, los siguientes temas: "Altamira: La civilización española. Oliver: La Psicología del pueblo español. Mérida: La civilización romana y sus monumentos en la Península ibérica. Gómez Moreno: La civilización árabe y sus monumentos en España. Puig y Cadafalch: La Arquitectura en España. Tormo: La pintura clásica en España. Folch y Torres: La escultura en España. Rodríguez Codolá: La pintura moderna española. Díez Canedo: La Literatura castellana del día. Alomar: La Literatura catalana moderna., Semejantes notas sintéticas, a primera vista no casan con los más de los temas (agricultura; viticultura; olivicultura; producción frutera; la almendra; los huertos; los montes; la industria en general; minas; metalurgia; corcho; la lana; algodones; el papel; lo hidro-eléctrico; obras públicas; ferrocarriles; puertos; marina mercante; aduanas; banca y moneda; seguros y previsión; exportación e importación: todo (todo) en "España"; técnica mercantil de Barcelona; secciones ibero-americanas, etc.), pero en conjunto se ofrece la más cabal idea de lo que hoy es nuestra Península, cual pueda querer conocerla un extranjero, y cual debiéramos conocerla todos los naturales... y no la conocemos nadie (integralmente). Acaso nunca se haya hecho una información de especialistas tan completa y tan vivida, tan nada palabrera y tan al grano, ni acaso nunca entre nosotros se haya organizado algo con la escrupulosa perfección y plena previsión con que se organizó (el "hombre," fué D. Bartolomé Amengual) el Curso 8.<sup>o</sup> de Expansión comercial de Barcelona. El libro es digno de recomendarse a todos, calurosamente. —T.