

01 ABR. 2005

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excusiones

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia

TOMO XXX

1922

MADRID

30-Calle de la Ballesta-30

BOLÉTIN

© DE 17 ©

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia



XXX TOMO

1923

Reg. 1145

30-Clase de la Biblioteca-30

BOLETÍN

Año XXX. — Primer trimestre

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte • Arqueología • Historia

• MADRID.—Marzo de 1922 •

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44

Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.

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

EL RETABLO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

Habiase terminado en 1530 la obra de la actual capilla mayor, y ante la amplitud y magnificencia que ésta ofrecía, debió de quedar empequeñecido el retablo gótico que entonces existía y que no debía de ser despreciable, a juzgar por los vestigios que aún quedan de él en la catedral de Santo Domingo, como son, verbigracia, el frontal adosado al altar mayor — que se hallaba muy deteriorado y fué restaurado recientemente (en 1914), por juzgarlo de bastante mérito —, y otros elementos que andan sueltos por el templo.

Sin embargo, éste no desistía de su empeño, y ya en el año 1531 empezó por comprar una gran partida de madera de pino a Juan Gómez, vecino de Canicosa (Burgos), en las inmediaciones de los pinares de Soria, quedando el proyecto aplazado por entonces.

En tal estado se hallaba el asunto cuando, transcurridos cuatro años,

vino el principio de una solución favorable. El insigne Obispo de aquella diócesis, D. Alonso de Castilla, reunido con su Cabildo, para tratar del traslado del Santísimo Sacramento a la capilla de San Bartolomé, con objeto de que no se interrumpiesen los cultos del altar mayor al ir a comulgar los fieles, y buscando la mayor comodidad de éstos, en la expresada reunión, que tenía lugar en la Pascua de Resurrección (16 de Abril de 1536), propuso al Cabildo lo siguiente:

Que después de su fallecimiento, su cuerpo fuese enterrado junto a dicha capilla, cerca del altar mayor; y puesto que había ofrecido mil ducados para hacerla (es decir, adornarla y repararla), que la cantidad sobrante se empleara en dar principio al retablo del altar mayor; proposición que aprobó el Cabildo, al mismo tiempo que acordó su reparación y ornato con una buena reja, y la traslación del Santísimo cuando ya estuviese terminada.

Decidido el Cabildo a comenzar la obra, se llamó al imaginero Damián Forment—cuya fama era bastante conocida por sus retablos y trabajos artísticos, hechos en Valencia, Aragón y Cataluña—, cuando precisamente se halla en la ciudad condal reclamando, en largo pleito, mil ducados de oro que le debía, y se negaba a pagarle, la Comunidad de Cistercienses de Poblet, por el retablo que había hecho para aquel monasterio (1).

En efecto; Damián Forment vino a Santo Domingo en el año 1537, como consta de una manera evidente, no sólo por el contrato que hizo con el Cabildo, sino por los asientos de cuentas del canónigo Bartolomé Albión, obrero de la catedral en dicho año, en los cuales se lee: "Di de comer y cenar a Maestro Forment luego que aquí vino; gaste cinco reales etc.", lo cual contradice las afirmaciones de varios escritores quienes le dan ya por muerto en el año de 1535; datos son estos que rectifican también a varios que afirman que a Forment le sorprendió la muerte haciendo el retablo de Huesca, después de haber hecho el de Santo Domingo de la Calzada, siendo así que el último retablo fué el de esta ciudad y que en ella ocurrió su fallecimiento, sin tener la dicha de verlo colocado, según veremos más adelante.

(1) "El retablo mayor de Poblet", por D. Luis Tramoyeres Blasco, secretario de la Academia de San Carlos, de Valencia. Artículo inserto en la "Hoja Artística" del periódico *La Vanguardia*, de Barcelona, 12 de Enero de 1911.

El retablo de Santo Domingo fué contratado con Forment ante el notario y secretario del Cabildo (hallándose éste reunido en pleno, presidido por el obispo, D. Alonso de Castilla) el 15 de Noviembre de 1537. No consta por dicho contrato que a Forment se le pusieran limitaciones en cuanto a su estilo arquitectónico o escultórico, ni en cuanto al tiempo que había de emplear en hacerlo; sino que presentada la muestra o boceto, el Cabildo lo aceptó de buen grado, comprometiéndose a darle la madera y todo lo necesario, exigiéndole únicamente,

yo Jamás Forment firmo lo sobre dho (1)

y en general, que quedaba obligado a cambiar alguna o algunas de las historias que le dijesen y que todo fuese hecho con perfección, conforme a la muestra que tenía presentada, y que una vez hecho y acabado, la tasación del mismo había de hacerse por dos personas; una por cada una de las partes contratantes, y un tercero designado por el Obispo, hallándose en aquel Obispado; pues de lo contrario, este tercero había de quedar a elección del Cabildo. En cuanto a la percepción del importe, nada quedó concertado, sino que Forment lo recibiría de tiempo en tiempo, según lo acordasen nuevamente, y de lo que tasasen, Forment donó, desde luego, cien ducados "por respeto y servicio" del glorioso cuerpo de Santo Domingo.

Es de creer que el Cabildo consultaría con Felipe de Borgoña sobre el boceto presentado por Forment, como lo había hecho en otras obras de la catedral; pues ya en el contrato que aquél hizo anteriormente con Juan de Rasines para el mausoleo del Santo, demuestra la gran confianza que el Borgoñón le merecía por su autoridad y competencia.

Sea de ello lo que quiera, la libertad en que el Cabildo dejó a Forment en cuanto a la elección de los cuadros e historias, debió de facilitar a éste su trabajo; pues aunque en el retablo de Santo Domingo se ven asuntos propios de la misma ciudad, verbigracia, *El Salvador* y *La Asunción*, a los que está dedicado el templo, varias escenas de Santo Domingo ejerciendo la caridad y redimiendo cautivos, etc., etc.; sin embargo, se

(1) Esa firma nos la ha proporcionado un señor de Santo Domingo muy versado en asuntos históricos y calcada de un documento entre Forment y el cabildo de dicha ciudad.—N. de la R.

repiten en este retablo muchas de las escenas e imágenes que Forment había ya tallado en los de Zaragoza, Huesca y Poblet, así como en el basamento de piedra de La Seo de Barbastro; tales son, por ejemplo, *El nacimiento de Jesús*, *La adoración de los reyes*, *La Flagelación*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *Resurrección*, *Pentecostés*, *La Purificación*, *Anunciación*, *La quinta angustia* y *La Asunción*, que se ven en aquéllos y se repiten en el de Santo Domingo de la Calzada.

Una vez hecho el contrato, se puso inmediatamente mano a la obra, que duró, según se desprende de los libros de asientos y de los documentos y datos que aportamos, tan sólo tres años: los de 1538, 1539 y 1540.

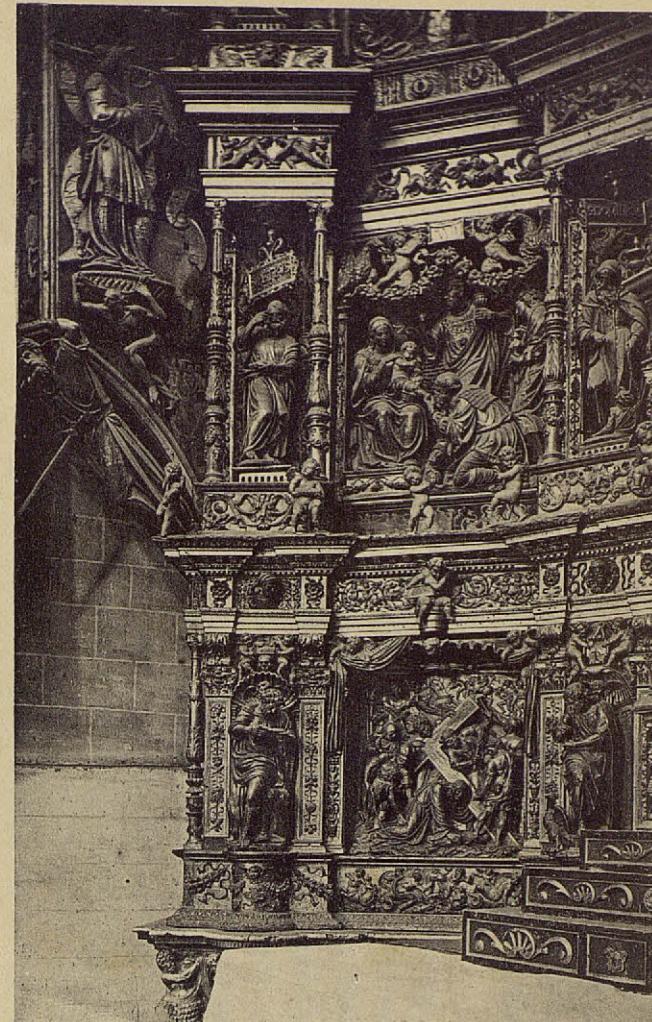
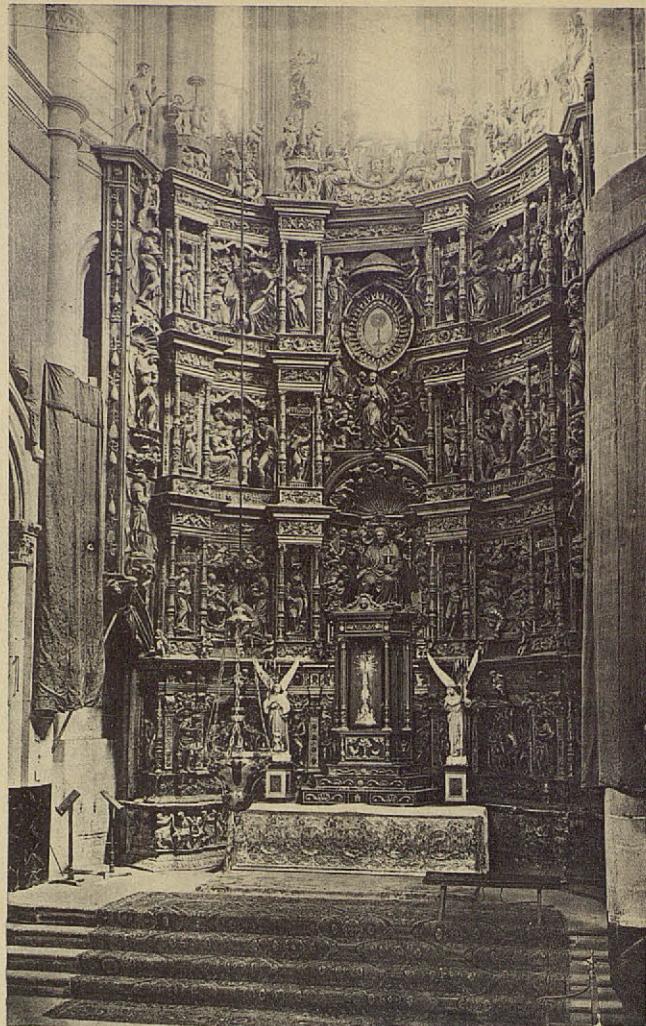
No bastando la gran partida de madera de pino, que años antes se había comprado al pinariego Juan Gómez, según queda indicado, se enviaron comisionados a los pueblos limítrofes de Castañares, Villaverde, Cañas, Santurce y Manzanares, a comprar nogales y madera de nogal, de cuya materia son la mayor parte de las imágenes y muchos de los relieves. El taller lo instaló Forment en una casa de maestre Pablo, que tenía alquilada.

La piedra de alabastro para el basamento fué traída de las canteras de Alexanco, Cordovín y Cerezo, pueblos próximos a Santo Domingo.

¿Quiénes ayudaron a Forment en los trabajos del retablo? En los libros de cuentas y acuerdos capitulares aparecen cantidades que se entregan a Forment y a sus oficiales, sin que se diga el nombre de éstos, y asimismo los nombres de Sancho González y de Juan Francés, criado de Forment. “Pagué—se dice en las cuentas del canónigo Juan García Cobaco, obrero de 1539—a Sancho González doscientos maravedis de ciertos clavos de cabeza de real que llevó Juan Francés, criado de maestre Forment para el retablo.”

Pero también aparecen otros imagineros, hijos o vecinos de Santo Domingo, cuyos nombres declaran las actas capitulares y cuentas de fábrica; tales son los nombres de Gaspar Pereda, maestre Luis, maestre Pablo, en cuya casa se hospedaba Forment, y maestre Cristóbal (1), así como Martín de Fries, y Natuer Borgoñón (distinto del Felipe o Filipe

(1) “Hizo Cristóbal un par de ángeles grandes para el remate del retablo. Tasaronlos el Burgoñón y maestre Francisco en dieciséis ducados y uno por la madera y por asentarlo.” Libro 2.^o de “Acuerdos capitulares”, que comprende los de 1527 a 1543.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MÁDRID

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

Retablo de la Catedral.

Por Damián Forment.

Biguerny o Bigarny), extranjero, que casó y murió en Santo Domingo; todos los cuales colaboraron en la obra del retablo.

La obra del retablo resultó magnífica, y constituye una de las joyas del arte cristiano y de la catedral de Santo Domingo.

Se compone de tres planos verticales, unidos entre sí, respaldados sobre el ábside de la capilla mayor, adaptándose a la forma de ésta, que es prismática.

Tiene una extensión de nueve metros de anchura por cerca de trece de elevación, y toda su labor pertenece al estilo Renacimiento y es de un exquisito gusto plateresco, sin que en él se vea la más mínima señal del arte gótico, en que Forment se inspirase para la mayoría de sus otros retablos mencionados, a pesar de que en todos ellos se ven ya indicios de su evolución.

Consta de zócalo, cuatro cuerpos o bancadas horizontales y remate o coronamiento.

El zócalo es de alabastro y en él se ven esculpidos a derecha e izquierda varios milagros de Santo Domingo y algunas figuras mitológicas enlazadas, verbigracia, faunos, sátiro y amorcillos, cuyos asuntos se hallaban en boga en la época del Renacimiento.

En el centro del segundo y tercer cuerpo hallan, respectivamente, las imágenes del Salvador y de la Asunción de María, ocupando lugares preferentes, no tan sólo por su dignidad, sino también por estar dedicada a ellos la catedral, como lo estuvo la primitiva iglesia de Santo Domingo.

Lo restante de los cuatro cuerpos mencionados está ocupado por nueve tableros o medallones que ostentan en alto relieve los principales misterios de nuestra Redención, como la *Anunciación*, *Nacimiento*, *Adoración de los reyes*, *Presentación*, *Flagelación*, *Caida con la cruz*, *Descendimiento*, *Resurrección* y *Venida del Espíritu Santo*, con otros asuntos de los profetas y personajes de la Antigua Ley. Veinte imágenes de los apóstoles, evangelistas y de algunos otros santos se hallan colocadas en dos filas, de alto en bajo, formando elegantísimos intercolumnios.

El coronamiento del retablo ofrece también un aspecto bellísimo. Se representa en el centro la Santa Faz, así como en los extremos las imágenes de Adán y Eva, viéndose en lo restante figuras de matronas, con coronas en la mano; ángeles sedentes, con niños tendidos a sus pies;

canastillos contenido niñas, y varias otras figuras que, más que decorativas, bien pudieran ser retratos personales.

Proligo sería enumerar todas las caprichosas figuras, relieves, adornos, cortinajes, flores, ramajes e inscripciones que, distribuidas y combinadas, campean en el retablo mayor de Santo Domingo, última producción escultórica de Damián Forment, en que éste hace la completa transformación del Forment gótico en el Forment del Renacimiento, haciendo triunfar el arte italiano del antiguo clasicismo, desde los relieves del zócalo hasta las imágenes y figuras de dicho coronamiento.

Las imágenes, adornos y relieves están admirablemente tratados en su dibujo, en su estudio anatómico, en el plegado de los paños, en la combinación de los grupos y en la expresiva actitud de las figuras que traduce fielmente los sentimientos que las anima.

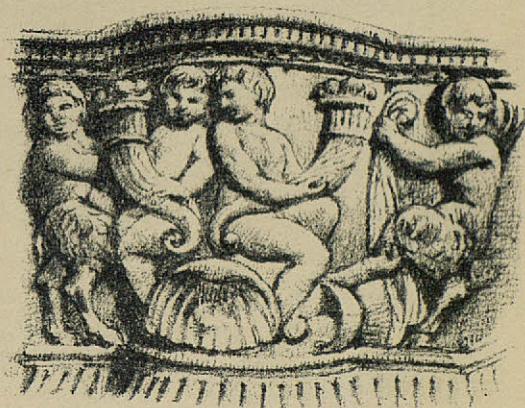
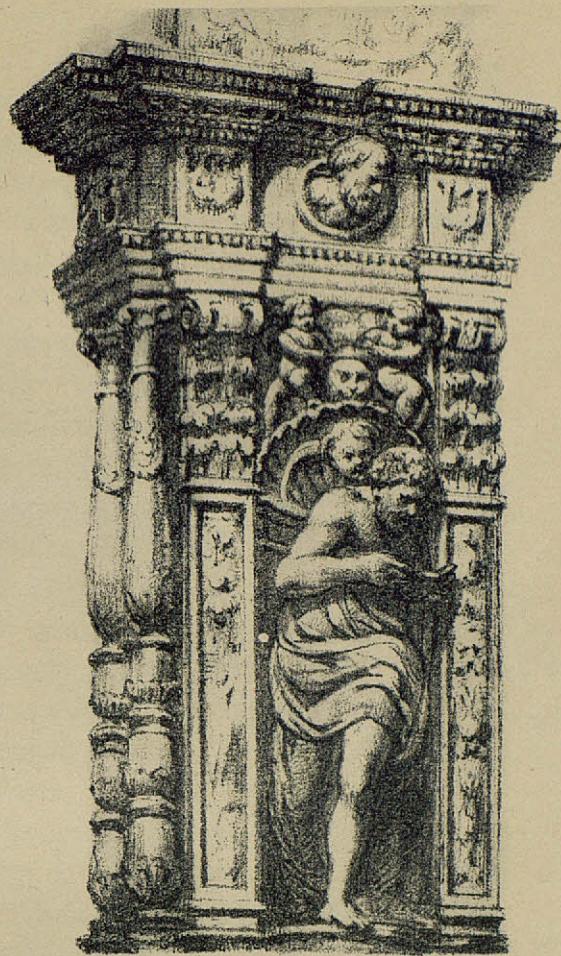
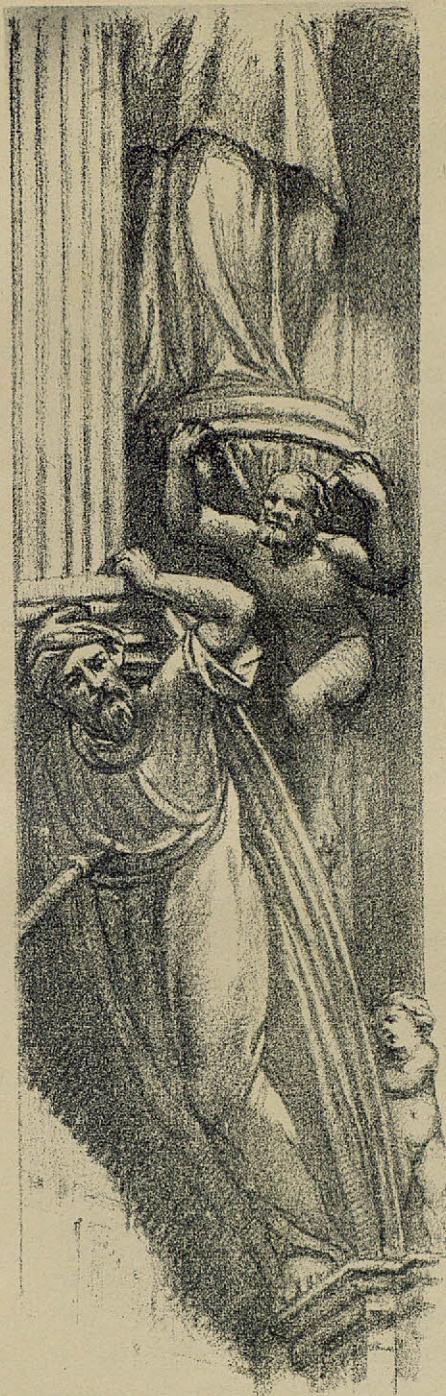
En resumen: el conjunto de la obra no revela otra cosa que grandiosidad, delicadeza y elegancia, perfección y belleza, dentro del más puro idealismo cristiano y del exquisito gusto plateresco a que aquélla pertenece. Lo plateresco, aun siendo de suyo movido, no puede alcanzar a más; es un derroche de arte que coloca a este monumento entre los más notables y celebrados de su clase y de su tiempo.

Es bien de notar que, durante mucho tiempo, se negó, o al menos se puso en duda, que Forment fuese el autor del retablo de Santo Domingo, fundándose en que el estilo que éste presenta es muy distinto del de los demás retablos que labró el mismo Forment; pero no hay que perder de vista que hubo causas para que pudiera verificarse dicha transformación y que ésta no fué repentina, sino puramente gradual y circunstancial.

Prescindiendo del genio dúctil de Forment, dispuesto a dejarse influir por las nuevas corrientes artísticas del Renacimiento, su encuentro en Zaragoza con Alonso González Berruguete y Juan Moreto, impregnados del clasicismo italiano, debieron de influir poderosamente en el ánimo del primero para identificarse con el nuevo arte, sin contar con que ya en Valencia, donde estaba Forment cuando contrató el retablo del Pilar (1), pudo muy bien recibir tales influencias, causa de su evolución.

De todos modos, ya en el retablo del Pilar, en medio del fondo y

(1) *Viaje de España*, por D. Antonio Ponz, tomo XV, "Templo del Pilar", páginas 21 y 23.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.— MADRID

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA.

Detalles del Retablo de la Catedral.

estructura general góticos, se echan de ver las influencias del Renacimiento, sobre todo en su basamento, en que se observan las columnitas atoneladas con sus capiteles corintios, etc., etc.

El mismo retablo de La Seo, de Huesca, de aspecto completamente gótico, se halla sentado sobre zócalo que pertenece también al Renacimiento.

Otro tanto cabe decir del retablo de Poblet y del basamento del de Barbastro, en que gradualmente se va elaborando la evolución artística de Forment, hasta llegar al de Santo Domingo, donde ya ha desaparecido por completo todo indicio de lo gótico.

Grande actividad debió de desplegar Forment en la construcción de nuestro retablo, cuando ya en 1539 se hizo el contrato con Andrés de Melgar para su dorado y pintura (sin duda éste iría dorando piezas mientras el primero iba avanzando en su obra), y en 1540 ya se hallaba casi terminado. Y decimos casi terminado, porque Damián Forment no tuvo la dicha de ver armada y colocada esta última y maravillosa obra de su ingenio; pues la muerte le sorprendió en Santo Domingo de la Calzada, sin haber visto colocado su retablo.

Hallándose gravemente enfermo, y a punto de morir, otorgó su testamento ante el notario Domingo Aulestia, con fecha 22 de Diciembre de 1540 (1), nombrando por herederas universales a dos de sus hijas —Isabel y Esperanza—según se desprende también de la escritura de finiquito de cuentas entre el Cabildo y los herederos de Forment, hecha en la dicha ciudad de Santo Domingo, a 16 de Febrero de 1572, para completo pago del retablo.

Que debió de morir en el año 1540, o poco tiempo después de hacer su testamento—a pesar de que hasta ahora no conste haberse hallado la partida de defunción, porque no alcanzan a aquella fecha ni los libros de óbitos, ni los protocolos notariales—lo demuestra el libro de la “Obra de iglesia del año de 1541”, siendo obrero el canónigo, maestro Pedro Bravo, en el cual se lee un asiento que dice: “Compre doze quartones e dos toças e catorze dobladillos que montaron mill e trezientos e nueve mrs. Toda esta madera.... fué para el retablo e se dió des-

(1) *El arte en Huesca durante el siglo XVI: Datos sobre Damián Forment*, por D. Ricardo del Arco, bibliotecario de Huesca. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, primer trimestre, 1915.

pués que maestre Forment murió.“ Y más tarde, en el año 1545, también consta la entrega de 35.700 maravedís a los *herederos* de Forment.

Aun cuando el retablo no estaba del todo terminado cuando murió Forment, como se deduce del anterior asiento del canónigo Pedro Bravo, sin embargo, considerada en conjunto la documentación referente al mismo, no se deduce otra cosa, sino que lo esencial, lo artístico, lo que constituía el compromiso de Forment, estaba ya terminado a su fallecimiento, faltando sólo algunos detalles y su colocación; pues en los asientos del dicho canónigo, del mismo año 1541, apunta lo siguiente: “Hice cuenta con Pedro de Azpeytia, y hallóse que había puesto treynta y ocho obreros en aserrar unos tablones y en hacer andamios para el retablo y para quitar el retablo viejo, y para otras cosas, a real y medio cada obrero, que montan mill y setecientos y sesenta y ocho mrs.” (1).

Es evidente, pues, que el maestro Forment no tuvo la dicha de ver colocada su maravillosa obra, ni de recibir los justos plácemes que por ella merecía.

No hace al caso referir detalladamente las cantidades que Damián Forment iba recibiendo desde el año siguiente al en que contratara su retablo. Ya desde el año 1538 empieza a recibirlas y continúan percibiéndolas sus herederos y apoderados de éstos (desde el 1540 en que aquél falleciera), según se ve en los libros de “Acuerdos capitulares”, en que se van apuntando dichas cantidades y constan sus justificantes. Todas las expresadas cantidades están comprendidas entre los años 1538 al 1569.

Pero hay otro documento aún más interesante, descubierto no hace muchos años, que es el que nos dió la clave para saber que Forment fué el autor de este retablo, a la vez que nos revela, entre otras cosas, quiénes fueron los herederos y la tasación aceptada por el Cabildo de lo que se debía pagar por él. Nos referimos a la escritura de finiquito de cuentas entre el Cabildo y Ursula García, nieta de Damián Forment, heredera universal de su madre, Ursula Forment, así como de sus

(1) Cuenta equivocada, pues son 170 maravedis más que los que apunta el canónigo, pero hay que tener en cuenta que son varias las que se encuentran con errores.

tias, Esperanza e Isabel (hijas las tres últimas del insigne autor del retablo) (1).

El citado documento, que fué otorgado ante Tristán de Ocio, escribano real de la ciudad de Santo Domingo, treinta y un años después de morir Forment, nos dice que el retablo había sido tasado en *dos mil setecientos nueve ducados = 1'015.875 maravedis = 29.878'67 reales = 7.469'66 pesetas*, cantidad que nos parecería inverosímil y hasta irrisoria en nuestros tiempos, si no tuviésemos en cuenta la extraordinaria disminución del valor que ha sufrido la moneda desde aquella remota fecha.

En fin, por dicha escritura de finiquito de cuentas, venimos en conocimiento, repetimos, de que el retablo fué tasado en

Ducados.	Maravedis.	Reales.	Pesetas.
2.709'00	= 1'015.875	= 29.878'67	= 7.469'66
- 1.887'68	= 707.880	= 20.820'00	= 5.205'00
= 821'32	= 307.995	= 9.058'67	= 2.264'66

que debía el Cabildo a los herederos de Forment cuando éste falleció.

Mas como quiera que durante los años 1543, 44, 45, 46, 48 54, 55 y 69, dichos herederos habían ido recibiendo a cuenta de esa deuda varias cantidades por mediación de sus encargados o apoderados, entre los que se citan Pedro de Isunza, vecino de Vitoria; Pedro de Santo Domingo, a su vez de Nájera; Francisco Ocio, regidor de Santo Domingo, etcétera, etc., resulta que en 1569, quedó reducida la deuda a 121 ducados y medio, cuya liquidación entre el Cabildo y Ursula García (nieta de Forment, como heredera universal de su padre, Bartolomé García, y de sus tias, Isabel y Esperanza Forment), representada legalmente por Juan de Santa Cruz, se hizo treinta y un años después de morir el autor del retablo, o sea en 16 de Febrero de 1572, según se deduce de dicho documento, en la siguiente forma:

(1) Este interesante documento, que empezó a dar luz sobre nuestro retablo, fué hallado por casualidad en 1898, por el Director de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid cuando, ayudado por el infatigable investigador del Archivo calceatense, y canónigo de aquella catedral, D. Angel Manso, se hallaba en busca de otros documentos, y fué publicado en sus *Estudios históricos-artísticos* relativos principalmente a Valladolid, por D. José Martí y Monsó. Valladolid-Madrid, imprenta de Leonardo Miñón, 1898.

Se debía a los herederos:

Ducados.	Maravedis.	Reales.	Pesetas.
121'50	60.757	1.787'00	446'75
— 40'50	15.189	446'73	111'68
 = 81'00	= 45.568	= 1.340'27	= 335'07

que dejaron de limosna a la fábrica, sin duda para completar los cien ducados que Forment ofreció dejar "por respeto y servicio al Cuerpo del Santo" de lo que tasaran del retablo.

que recibió Ursula García por medio de su apoderado, Juan de Santa Cruz, con lo cual quedó hecho el completo pago del retablo, en cuanto a la parte escultórica del genial Forment.

Dorado y pintura del retablo

Hablemos ya del *dorado* y *pintura* del retablo, apuntando siquiera lo más saliente de esta obra.

El encargado de ella fué el artista Andrés de Melgar, vecino de Santo Domingo de la Calzada, que ya tenía probadas sus aptitudes de excelente pintor y dorador ante el Cabildo, por otras obras que había realizado en aquella catedral, y que no hace al caso referir.

En 1539, cuando ya iba avanzada la obra de Forment, el Cabildo trató de hacer, e hizo a este fin, el contrato con el mencionado Andrés de Melgar para pintar, dorar y estofar el retablo.

Se le exigió de antemano que hiciera una muestra de su trabajo, e hizo al efecto la de la Quinta Angustia, que es la que se halla en el centro del primer cuerpo del retablo. Pero el Cabildo, no contentándose con esto (y con lo ya dicho), a pesar de haberle gustado, quiso tener, como seguridad y garantía, el informe jurado de Damián Forment, que respondió solemnemente de que Andrés de Melgar era un artista hábil, que llevaría a cabo su obra con toda perfección. No se equivocó Forment, ni salieron defraudadas las esperanzas del Cabildo al confiarle esta obra, que resultó perfecta, acabada y digna de los mayores elogios.

El Cabildo, pues, con la muestra a la vista y con las seguridades que por él prometiera Damián Forment, no dudó en encomendarle a Melgar

el dorado, pintura y estofado de su retablo, previas las condiciones estipuladas en el mencionado contrato, como son, por ejemplo, que fuese hecho conforme a la muestra o mejor, que emplease el oro y los mejores colores que pudiesen hallarse y que, cuando ya estuviera terminado el retablo, fuese tasado por dos personas, designadas respectivamente por las partes contratantes, y "una tercera elegida por dichos señores".

La obra del dorado debió de sufrir varias interrupciones—¿acaso por falta de recursos?—como se desprende de otros muchos asientos que se leen en los libros de "Cuentas de la obra" y de "Acuerdos capitulares"; pero sea de ello lo que quiera, lo cierto es que duró trece años (desde 1539 a 1551); pues el último pago de oro que figura en cuentas se hizo el 22 de Enero de 1552.

En los libros de "Acuerdos capitulares"—prescindiendo de los asientos particulares que llevaba cada uno de los canónigos obreros que se iban sucediendo—aparece la cuenta con Andrés de Melgar, en que, desde 1544 hasta 1552, se hace constar las cantidades que éste va recibiendo a cuenta de su trabajo, así como algunas que se entregan y adelantan para comprar panes de oro para el dorado del retablo. En estos asientos, que sirven de justificantes, se ven las firmas y rúbricas de Andrés de Melgar, del batidor de oro, Juan Martínez y de algunos canónigos que hacen las entregas.

Que la obra del dorado debió de durar el tiempo que llevamos indicado, parece deducirse también de la fecha en que se hizo la tasación; pues no es de creer que ésta se hiciera hasta que el retablo no se hallase terminado—al menos en la parte esencial—, según quedara estipulado en el contrato con Melgar, en 1539.

En efecto; la tasación del dorado, pintura y estofado se hizo con las formalidades acordadas el 26 de Septiembre de 1553, por Francisco de Lubiano, vecino de Logroño, y Juan de Salazar, que lo era de Vitoria, ambos pintores, puestos, respectivamente, por el Cabildo y por Melgar.

Dichos peritos redactaron su informe, que presentaron al Cabildo y a Melgar, y ambas partes aceptaron lo propuesto por los primeros, prescindiendo, sin duda de común acuerdo, de un tercero, a que tenían derecho.

Se deduce del informe que a Melgar se le obligó a terminar algunos pequeños detalles y que el valor que justipreciaron por el *dorado, pintura y estofado* del retablo fué el de *quinientos noventa y nueve mil maravedís*.

Lo mismo que sucedió a Forment, Melgar no llegó a poder percibir el total importe de su obra. El último recibo que aparece firmado por éste es de 30 de Diciembre de 1554, en que recibe del canónigo Valencia *cuarenta y tres mil ciento veinticinco maravedis*, que había dado el Emperador Carlos V, por la cuarta parte de una Bula que se predicó en el obispado de Calahorra y la Calzada, según cédula firmada por el Príncipe—su hijo, Felipe II.

Muerto Andrés de Melgar, su hijo, del mismo nombre y heredero, recibe del Cabildo —por mediación del canónigo Valencia— *ochenta ducados* “para cuenta y pago de lo que se debe por dorar el retablo de la catedral”, con lo cual parece que quedó extinguida por completo la deuda del dorado y la pintura.

Si grandes fueron los apuros de la fábrica y Cabildo, a juzgar por los datos que preceden, tampoco debió de ser escasa la paciencia de los herederos de ambos artistas que intervinieron en el retablo calceatense, hasta conseguir liquidar su crédito. ¡Treinta y un años habían pasado desde la muerte de Forment y veintidós desde la tasación del dorado de Melgar, cuando sus respectivos herederos concluyeron de cobrar el resto de su mencionado crédito!....

En resumen: la maravillosa obra del retablo (incluyendo sólo la talla, escultura, dorado, pintura y estofado, es decir, la mano de obra) vino a costar a la fábrica y Cabildo lo siguiente:

	Ducados.	Maravedis.	Reales.	Pesetas.
Pagado a Forment y sus herederos.....	2.709'00	= 1'015.875	= 29.878'67	= 7.469'66
Idem a Melgar y los suyos.....	1.597'30	= 599.000	= 17.617'64	= 4.404'41
COSTE TOTAL.....	= 4.306'30	= 1'614.875	= 47.496'31	= 11.874'07

Estos son, en extracto, los datos que tenemos acerca del importante retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, obra de Forment y de Melgar.

NICOMEDES MARCOS RUPÉREZ

DOCUMENTOS RELATIVOS A LA PINTURA EN ESPAÑA

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ,
PINTOR DE CÁMARA

Reyna
Nuestra Señora

Quenta de las obras que Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara de Su Magestad, a echo de su arte para el servicio de la Reyna Nuestra Señora y por su mandado desde principio del año de 1600 hasta fin del año de 1607 años.

Ojo. Sirue esta
quenta para las
partidas por me-
nor della y es zer-
tificación de mi
Señora la Cama-
rera Mayor y al
pié la tassa de es-
tas pinturas. (Rú-
brica)

Tasose en lo que
está U 200 reales

Primeramente en veinte y quatro de diciembre de 1600, doce dibisas en cartón que fueron: Tres pabones, tres cornicopias y tres lunas y tres escudos de despojos, pintados y dorados que fueron para las quatro diosas de la máscara que se hizo en Madrid la Nabidad del dicho año; entreguélas a la Duquesa de Lerma, Camarera Mayor, el dicho dia, mes y año, en Madrid —

U 200 reales

Ydem U 132 reales

—Más, en diez y ocho de mayo de 1602, vn retrato muy chiquito original de la Reyna Nuestra Señora sobre otro muy chico del Rey Nuestro Señor que tenía Alcocer en yna cagita de oro; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en sus Reales Manos en Valladolid el dicho dia —

U-132 reales

Tassose en U 132
reales

—Más, en onçe de febrero de 1603, vn retratico chico en naype de la Serenisima Ynfanta Doña Ana, bestida de açul, para embiar Alemania; entreguele a la Marquesa del Balle en Valladolid el dicho dia

U 150 reales

Tasarónse en U
900 reales

—Más, en nueve de marzo de 1603 y en doce de mayo del dicho año tres retratos de la Serenísima Ynfanta Doña María, muerta, en su ataúd de tercio-pelo carmesí, tachonado de oro, y pasamanos, besitado de ábito de la Conçetión de Nuestra Señora con vna guirnaldla en la cabeza y vna cruz en la mano; que fueron para ymbiar Alemania vno, y otros a Flandes y otro quedó en Palacio; entreguelos a la Marquesa del Balle el dicho dia en Valladolid —

U 990 reales

- Tasados en U 600 reales —Más, en primero de setiembre de 1603 y en veinte y tres del dicho mes, otros dos retratos de la misma Serenísima Ynfanta, de la misma forma y manera que los tres arriba; entreguelos en Valladolid a la Condesa de Lemos, Camarerera Mayor, en los dichos meses y año — U 660 reales
- Tasados en 1 U reales —Más, en seis de diciembre de 1603 vn retrato entero, original de la Reyna Nuestra Señora, estando preñada, bestido con cota blanca prensada y jubón blanco, quajado de trenillas, y ropa de terciopelo liso negro con botones de diamantes y vna mano sobre vn bufete y en la otra un lienço; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid en la Guerta del Duque, hiço merced del a la Condesa de Varajas 1 U 320 reales
- Tassose en U 300 reales —Más, en 22 de diciembre de 1603 vn retrato original de la Reyna Nuestra Señora en vna chapa de quartilla de papel, bestida de negro y con vna mano; que se hiço en Madrid en las Descalzas y se embió al Rey Nuestro Señor a Valencia; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia — U 330 reales
- Tassose en lo mismo U 150 reales —Más, en 13 de enero de 1604 vn retratito chico en naype, original de la Serenísima Ynfanta Doña Ana, bestido de berde, metiendo la mano en vnas cestillas blancas sacando confites; que se hiço en Madrid estando Su Magestad en las Descalzas y el Rey en Valencia; entreguele a Su Magestad en Madrid a la Reyna Nuestra Señora — U 150 reales
- Ydem U 110 reales —Más, en 14 de enero de 1604 vn retrato chico en naype del Rey Nuestro Señor con vn boemio de martas estando el Rey en Valencia; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en las Descalzas de Madrid U 110 reales
- Tassose en U 770 reales —Más, en 3 de nobiembre de 1604 vn retrato entero original de la Serenísima Ynfanta Doña Ana, bestido de aqul bordado, con saya baja entera y manga de punta, con cortinas y bufete carmesí y sobre el vn mico atado con vna cadena de oro; que mandó Su Magestad haçer, entreguele a la Reyna Nuestra Señora el dicho dia, mes y año en Valladolid U 880 reales
- Tassose en 2 U reales —Más, en 25 de nobiembre de 1604, dos retratos enteros del Rey y Reyna Nuestros Señores, el Rey armado y calças blancas, con vn bastón en la mano y Su Magestad con saya entera blanca, gorra y joyas y bufete; que Su Magestad mandó haçer para don Antonio de Toledo, Conde de Alba de Aliste a quien los entregué en Valladolid y tengo certificación dello 2 U 200 reales
- Tassose en lo que está por el mucho trauajo que tiene. 3 U 300 reales —Mas, en 9 de junio de 1605 vn quadro de las Once Mill Virgenes en manteles alimaniscos de tres baras y dos tercias de ancho y dos baras y dos tercias de alto, muy acabado y con gran multitud de

- figuras y adornos, que está en el Oratorio de Su Magestad; entreguele en Valladolid a Hernando de Rojas, Guardajoyas 3 U 300 reales
- Ydem 2 U 200 reales — Más, vn quadro de las Tentaciones de San Anton de dos baras y media de ancho y de alto más de vara y media, con gran bariedad de tentaciones, ynencción de Gerónimo Bosque; entreguele en 9 de junio de 1605 en Valladolid a Hernando de Rojas 2 U 200 reales
- Ydem U 550 reales — Más, en 6 de junio de 1605, vn quadro de la Esperación de Nuestra Señora ocho dias antes del parto, con muchos ángeles alderredor y San Joseph de rodillas; que Su Magestad le mandó hacer para su Oratorio en lugar de otro que hico otro pintor que no agradó; entreguele a Hernando de Rojas en Valladolid U 550 reales
- Tassado en lo mismo U 150 reales — Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hico con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoada de terciopelo carmesí; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Lerma para ymbiar Alemania el dicho dia U 150 reales
- Ydem U 660 reales — Más, en 20 de febrero de 1607 vn retrato original de la Reyna Nuestra Señora, bestido de negro y mangas carmesies bordadas y cinturilla de diamantes y botoncillos redondos de diamantes y cruz de diamantes y vn relogito y vn rosario de diamantes en el braço; en lienzo de vara y media de alto, que fué para ymbiar a Flandes, en vna mano vn lienço y la derecha sobre vna silla; entreguele a Hernando de Rojas y estube en El Escorial vn mes para este retrato, entreguele en Madrid U 660 reales
- Ydem 1 U 100 reales — El mismo dia dos retratos enteros de Sus Altas Príncipe [e] Ynfanta Doña Ana, en vn lienzo de vara y media en quadro, el Príncipe dentro de vn carretón y Su Alteza asidos de las manos, bestido de fraile y Su Alteza de tela rrica blanca con manga de casaca y joyas; originales, que fui a San Lorenzo achar las cabeças y los lleuó a Flandes Don Ricardo, teniente de los archeros; entreguelos a Hernando de Rojas en 20 de febrero de 1607 en Madrid 1 U 100 reales
- Tassose en ydem U 440 rreales — El dicho dia, mes y año entregué a Hernando de Rojas vn retrato entero de Su Alteza la Ynfanta Doña María, bestida de blanco con sus diges, sentada sobre vna almoada de terciopelo carmesí, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo, entreguele en Madrid U 440 rreales
- Tassose ydem U 880 reales — Más, en 7 de abril de 1607 dos retratos enteros en vn lienzo de barra y media en quadro, del Príncipe Nuestro Señor y la Serenisima Ynfanta Doña

Ana asidos de las manos, bestidos y bordados en la misma forma y manera que los que fueron a Flandes y ábito de fraile, que fueron para ymbiar Alemania, entreguelos a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia

U 880 rreales

Tassose en U 550
rreales

—El mismo dia otro rretrato entero en lienço, de bara y media de alto, de la Sereníssima Ynfanta Doña Ana, bestido de tela blanca con la saya que fué madrina en San Lorenço, con joyas, cortina y bufete carmesí y vna mano sobre el y en la otra vn lienço; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas

U 660 rreales

Tassose en lo que
está U 440 rreales.

—El mismo dia otro rretrato del Príncipe Nuestro Señor bestido de fraile, metido en vn carretón y vn pájaro en la mano y sus cortinas carmesies, entero, en lienço de bara y quarta de alto; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas

U 440 rreales

Ydem U 440 rreales

—El mismo dia otro rretrato, en lienço de bara y quarta, de la Ynfanta Doña María, entero, con sus dijes, sentada sobre vna almoada de terciopelo carmesí y dosel de lo mismo; entreguele en Madrid a la Reyna Nuestra Señora, hiço merced del a la Condesa de Barajas

U 440 rreales

Tassose en U 300
rreales

—El mismo dia otro rretrato entero de la Ynfanta Doña María que murió en Valladolid metido en su ataúd de terciopelo carmesí tachonado y el ábito de la Concepción de Nuestra Señora; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas

U 330 rreales

Tassose en lo mis-
mo U 200 rreales

—Más, en 8 de diciembre de 1607 dos ymágenes en chapas de cobre muy pequeñas de San Antonio de Padua y de San Diego de Alcalá, muy bien acabadas como otras de Roma que me dió Su Magestad para rretratallos, que todos quatro entregué a la Reyna Nuestra Señora en Madrid el dicho dia

U 200 rreales

18 U 472 rreales.

Yo Doña Catalina de Cúñiga, Condesa de Lemos, Camarera Mayor de la Reyna Nuestra Señora, certifico, que todas las pinturas de ymágenes y retratos contenidos en la memoria deste pliego las a hecho Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara de Su Magestad, por mandado de la Reyna Nuestra Señora y para su servicio, las quales a entregado a Su Magestad en sus reales manos y por su mandado a las demás personas que en la dicha memoria se declaran y para que dello conste y se le hagan buenas las dichas obras di esta en Madrid a 30 de diciembre de 1607.

Doña Catalina
de Cúñiga.
(Rúbrica)

Tassose en U 100 —Deue más la Reyna Nuestra Señora vn retrato
rrreales pequeño del Rey Nuestro Señor que mandó aacer la
Señora Condesa de Lemos, Camarera Mayor de la
Reyna Nuestra Señora, para vna caxa de diamantes
y la ymbió a Balladolid en primero de setiembre
de 608; bale diez ducados, este retrato es fuera desta
certificación questá firmada por la Señora Condesa
de Lemos, Camarera Mayor de Su Magestad

U 110 rreales
18 U 582 rreales.

= U 600.

**Sumario de lo que
se le deue liqui-
do hechas las
vaxas**

2.964 rreales
9.380
4.660
600
<u>= 17.604 rreales</u>
<u>- 18.472</u>
<u>= - 868 rreales</u>

Dezimos nos Pedro de Guzmán y Andrés López, Pintores, que aviendo sido llamados para ver y tasar esta quenta de Joan Pantoja de la Cruz, Pintor que fué de Cámara del Rey Nuestro Señor, yo el dicho Guzmán por parte del Señor Hernando Despejo, Guardajojas de Su Magestad, y yo el dicho Andrés López por la de los herederos del dicho Joan Pantoja de la Cruz, de vn acuerdo declaranmos con juramento que primero hizimos a Dios Nuestro Señor y a vna señal de cruz que las vajas hechas por nos, que es en lo que quedan las sumas del marjen de en contra son las que se le deuen hazer y que las dichas obras quedan justamente en lo que merezen, pasándole por ellas los diez y siete mill seiscientos y quatro rreales que montan y en fee de la verdad y ser este nuestro parecer a todo nuestro entender lo firmamos de nuestros nombres en Madrid a dos de nouiembre de 1612 años.

Pedro de Guzmán Andrés López
(Rubrica) (Rúbrica)

(Al dorso:)

Reyna

Quenta de Juan Pantoja de la Cruz por la qual se
le deuen 18 U 582 rreales

--Dize mi Señora la Condesa de Lemos que estas
obras siempre las pagaba el Rey Nuestro Señor y
que ansí esta se a de remitir a que Su Magestad la
pague por mano del Guardajoyas Hernando Espejo.

(Rúbrica)

NOTAS

La cuenta transcrita nos revela parte de la producción pictórica de Pantoja por los años 1600 a 1607. En ella se anotan los trajes, accesorios y detalles de las obras con la puntualidad acostumbrada en los inventarios y documentos del siglo XVI y principios del XVII. Los retratos representan a Felipe III; a la Reina D.^a Margarita de Austria, uno de ellos estando embarazada; al Príncipe D. Felipe; a la Infanta D.^a María, en vida, y difunta dentro del ataúd y vestida con el hábito de la Concepción; a la Infanta D.^a Ana y al Príncipe y la Infanta D.^a Ana juntos, vestido él de fraile con arreglo a la moda imperante. No faltan miniaturas con las efigies del Rey, de la misma Reina, del Príncipe y de la Infanta D.^a Ana.

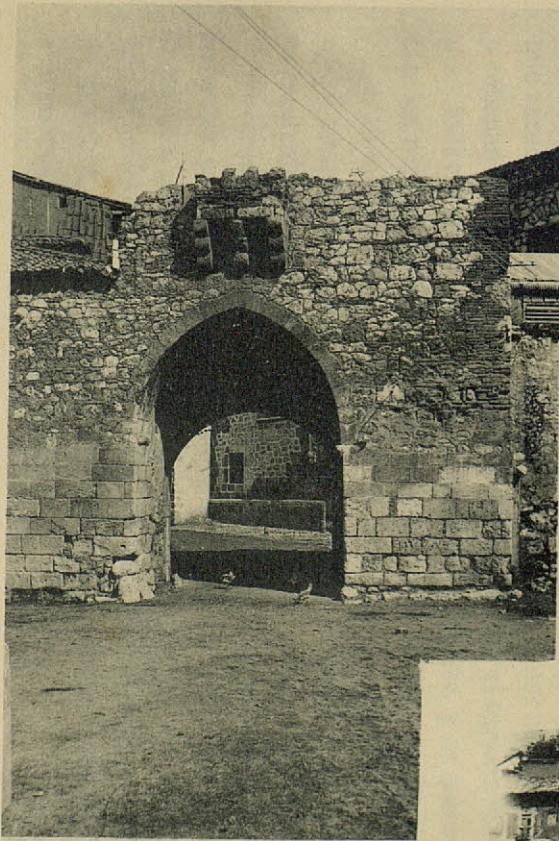
Se advierte que, aparte de los retratos destinados a las colecciones regias, se pintaban otros para ser remitidos a Flandes y a Alemania o regalados a personajes como el Conde de Alba de Liste y la Condesa de Barajas.

De obras de devoción figuran una copia de las *Tentaciones de San Antonio*, del Bosco; la *Expectación de la Virgen* y unos cobres representando a San Antonio de Padua y San Diego de Alcalá; pero el trabajo que alcanza mayor precio en la tasación es el llevado a cabo en los mantelillos para el Oratorio de Palacio representando las Once mil virgenes, que se aprecia en 3.300 reales.

Pintó el artista, además, varios accesorios para las representaciones de diosas de la mascarada de Navidad del año 1600.

Realizaron la tasación el Pintor de Cámara, Pedro de Guzmán y Andrés López Polanco, quienes la señalaron en la cantidad de 17.604 reales; mas la Camarera Mayor de la Reina, con prudente sentido económico, indica que el importe de estas pinturas, encargadas por la Reina D.^a Margarita, debe abonarlo el Rey por mano de su Guardajoyas.

Por la transcripción y notas,
RICARDO DE AGUIRRE

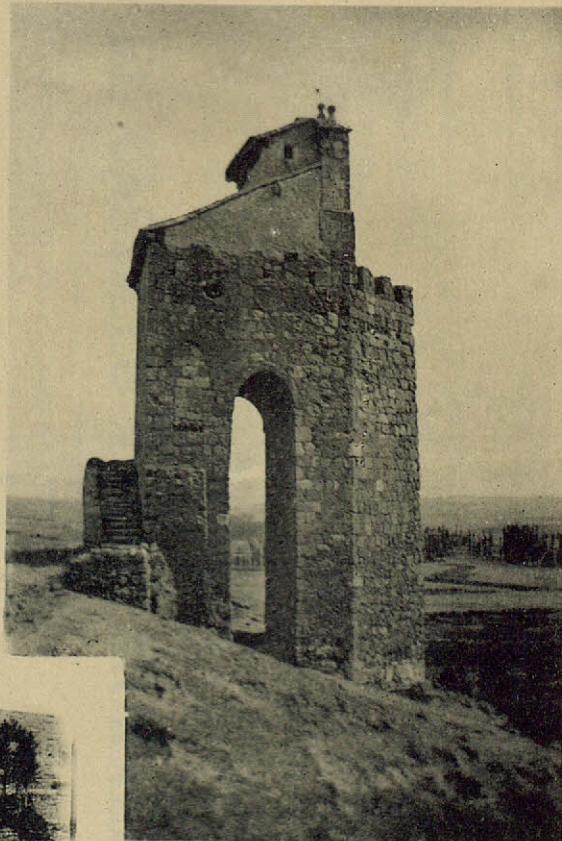


Fotos. del Autor

El Arco.



Cerro del Castillo.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

La Martina.

RUINAS DE AYLLÓN.

RUINAS DE AYLLÓN

EL CASTILLO Y LAS MURALLAS

I

Las arcaicas ruinas del castillo de Ayllón se alzan sobre un cerro que por el NE. domina a la villa, y están constituidas al NO., por un murallón denominado *Los Paredones* y, al SE., por un baluarte llamado *La Martina*. A juzgar por las dimensiones de sus escasos restos y su emplazamiento, grande debió ser la fortaleza que, en días ya remotos, debió ocupar casi toda la meseta.

Los Paredones son dos grandes muros de tapial, de gran espesor, orientados uno al NE. y otro al NO., que forman esquina al N.

El muro del NE. de superficie exterior plana, en general, tiene unos 90 metros de largo. La cara externa presenta líneas paralelas de mechinales con restos de vigas empotradas perpendicularmente al muro, que recuerdan su construcción, apoyando en ellas dos tablones verticales y rellenando con tierra apisonada y lechada de cal el espacio intermedio, pues todavía se nota ésta interpuesta entre la arcilla, y se pueden apreciar los moldes de la madera en los sitios menos deteriorados.

A 16 metros de la esquina conserva una torre maciza y cuadrada, de 10 metros de altura y $3 \times 2,40$ metros en la base, notándose hacia la izquierda vestigios de otras dos, espaciadas entre sí unos 20 metros.

A la derecha de la torre y a unos 4 metros hay un boquete de forma irregular, parecido a la entrada de una cueva, conocido por *La boca del lobo*, que, por el sitio que ocupa, así como por estar en comunicación con el interior del castillo por medio de una rampa de unos 10 metros de longitud, que tal vez fué una escalera, nos induce a creer si pudo ser una poterna.

Las crestas de este muro, desigualmente desgastadas por las lluvias y los vientos, no conservan la más mínima señal que permita averiguar cual fuera su terminación.

Ante este lienzo de la fortaleza se abría el cegado foso, del cual, cubiertas de hierba, sólo se pueden apreciar leves señales de la escarpa y contraescarpa.

Frente al extremo SE. de este paredón se distingue un bloque de la misma argamasa, el cual bien pudo servir de apoyo al arco de entrada al castillo y de arranque a las murallas que, partiendo de la fortaleza, ceñían a la población entre sus brazos de piedra.

El muro del NO., de unos 22 metros de largo, perdió el paramento, debido, principalmente, a los inevitables y continuos desmoronamientos sufridos por la acción del tiempo.

La Martina es una torre de piedra, de planta heptagonal, provista de almenas rectangulares y apoyada en el escarpe del cerro que mira al pueblo. Tanto la distancia, relativamente considerable, a que se halla de *Los Paredones*, como su distinta arquitectura, nos han hecho pensar si pertenecería a un castillo posterior, o si sería una torre albarrana. La altura de su arista más avanzada es de 13,25 metros, y el paso abovedado tiene 6,87 de largo por 1,70 de ancho y unos 7 de altura.

Todavía conserva este reducto, a los costados, dos pequeños trozos de muralla de 5,38 metros de alto, formados por dos muros llenos, con paramentos de piedra, que miden: el de la derecha, 4,25 de largo, por 2,65 de ancho, y algo menos el de la izquierda.

A los costados de la torre se distinguen dos puertas de medio punto, tapiadas, que daban paso al camino de ronda sobre la muralla.

Hoy día corona esta atalaya una espadaña de piedra, con una campana y un campanillo, procedentes de la contigua y derruida parroquia de San Martín, que, desde el 1.º de Abril a fin de Septiembre, sirven para dar las señales de alba y mediodía a los enjutos labradores que trabajan en el campo.

De la antigua fortaleza bajaban las murallas por áspera vertiente hasta San Juan, donde ahora sólo se distinguen algunos restos a flor de tierra. Seguían y se conservan todavía en relativo buen estado -- con algunas ligeras soluciones de continuidad por la parte de poniente --, por terreno llano, dando la vuelta al pueblo y frente al Aguisejo, desde un extremo a otro de la calle Real, donde terminan hoy día, para subir luego, desde

el camino de Languilla en adelante, por el cerro arriba, hasta enlazar con el castillo, de cuyo último tramo ya sólo quedan ligeros vestigios.

Maltrecha y desfigurada esta muralla, por haberla rebajado en algunos sitios para airear las huertas, y haberla adosado casas en otros, no conserva cubos ni detalles dignos de especial mención, salvo en un lienzo denominado *Los Adarves*, cerca del convento de monjas franciscanas de la Purísima Concepción, donde se pueden apreciar unas cuantas almenas rectangulares, cegadas hasta la altura de los merlones.

En el recio cinturón de piedra que cercaba al pueblo, se abrían tres puertas de las cuales dos, la de Languilla y la de San Juan, situadas a los extremos de la calle Real, que, según referencias, eran dos arcos apuntados, construidos de tapial, revestidos de ladrillo, han desaparecido; conservándose afortunadamente la conocida por *el arco*, orientada al SO. y situada entre aquellas dos.

Se abre frente al puente, en un cuerpo resaltado y sirve de entrada a la villa. Nueve o diez hiladas de bien labrados sillares prestan apoyo a la mampostería. Unos blasones heráldicos y una cruz decoran el rebajado arco interior; y un sencillo y robusto matacán de piedra, apoyado sobre fuertes modillones de triple escalón, imprime rudo aspecto medioeval a esta puerta militar.

II

Difícil es precisar el origen exacto del castillo, emplazado en el sitio que ocupó la primitiva población celtíbera de Ayllón, como lo demuestran los abundantes restos de esa cerámica prerromana hallados por nosotros hace años, tanto en los alrededores de la fortaleza como mezclados con la argamasa de *Los Paredones* y en los trozos de muralla que flanquean a *La Martina*, de cuyo hallazgo nos dispuso el alto honor de ocuparse la Real Academia de la Historia (1).

Es indudable que todo el lienzo NE. del castillo se construyó con la tierra sacada del foso, y, por lo tanto, en las alturas comprendidas entre la fortaleza y la ermita de Santiago estuvo la primera población, que luego, acaso obligada por los romanos, descendió al llano. Sabido es,

(1) José R. Méliá: "Antigüedades de Ayllón", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXIII (año 1913), pág. 261.

según dice Costa, que "las aldeas de las ciudades ibéricas constaban de una *turris* o *castellum*, centro de resistencia; de un *oppidum*, grupo de viviendas de los aldeanos, y del *ager*, que éstos beneficiaban con sus granjerías rústicas y pecuarias (1)". ¿Empezaría el castillo de Ayllón por ser uno de tantos castros ibéricos, como encontraron cartagineses y romanos en España, según el testimonio de Tito Livio, Strabón, Appiano y otros autorizados historiadores de la antigüedad? Bien pudo serlo, pero no podemos afirmarlo.

Oculta la planta de esta fortaleza en tierras de la propiedad de los Condes del Montijo, escasos los restos que de ella se conservan, y dadas las múltiples transformaciones que a través del tiempo experimentan todos los edificios y especialmente los militares, para ponerlos de acuerdo con la poliorcética de la época, no es posible fijar con precisión su antigüedad.

Desde luego, las ruinas que han llegado hasta nosotros son muy posteriores. *Los Paredones* debieron ser construidos por los árabes, acaso a mediados del siglo IX, cuando el Duero era la frontera natural que, por esta parte, separaba a los cristianos de los musulmanes. Entonces parece muy probable que este castillo formase en la segunda línea de defensa, cuya primera constituían las torres y fortalezas de Soria, Almazán, Berlanga, Gormaz, Osma, San Esteban, Langa, Zamora, Simancas, etc. Por el poema de *Myo Cid* consta que los hijos del Profeta ocupaban Ayllón en tiempo de Alfonso VI, pues describiendo el viaje del legendario caudillo castellano, cuando sale desterrado de Burgos, dice:

De siniestro Sant Esteuan una buena cipdad:

De diestro Ahilon las torres que moros las han (2),

cuyo segundo verso, bien claro indica que *las torres* (la fortaleza o plaza fuerte) de Ayllón *estaban en poder de los moros* cuando a fines del siglo XI pasó por allí el Cid. A mayor abundamiento, la estancia de los árabes en Ayllón parece, además, comprobada por restos de cerámica encontrados también por nosotros en dicha villa, que nuestro ilustrado

(1) *Estudios Ibéricos*, tomo I, pág. LX.

(2) Debemos advertir que la nota 105 del tomo LVII de la *Biblioteca de Autores Españoles* está equivocada. Pues ni existe Ahilon las Torres, ni Ayllón está a unas dos leguas de Soria, sino a unos 100 kilómetros.

amigo y compañero D. José Lafuente juzga de esa procedencia por su semejanza con otros ejemplares hallados en Medina-Zahara (1).

La Martina es una construcción medioeval que, una vez arruinado el castillo, pudo servir desde un principio de campanario a la parroquia de San Martín, construida a su lado izquierdo, o a la que se trasladaron las campanas cuando se suprimió dicha iglesia.

En los últimos años del sombrío reinado de D. Pedro de Castilla, la fortaleza de Ayllón fué una de las primeras que, con las de Peñafiel, Atienza, Curiel, Gormaz, etc., defendió la causa de D. Enrique de Trastamara, cuyo partido, a pesar de la derrota de Nájera (13 de Abril de 1367), aumentaba de dia en día por la desatinada conducta del Rey Cruel (2).

Es probable que el año 1427 sirviera de espléndido alojamiento a D. Álvaro de Luna y a su brillante escolta de doscientas lanzas, cuando por la sentencia de Valladolid pasó en Ayllón su primer destierro (3). Y algunos años después obligaron al Condestable a dar, entre otros, este castillo en rehenes para cumplir la sentencia dictada en Medina del Campo el 9 de Julio de 1441, condenándole a pasar seis años alejado de la Corte (4).

Cuando el proyectado enlace de D. Juan Pacheco de Luna, IV conde de San Esteban de Gormaz, con D.^a María Pimentel, la fortaleza de Ayllón se dió en prenda, el año 1480, a la Condesa de Benavente (5).

Bien artillado debía estar a fines del siglo xv, a juzgar por una caña de bombarda y un mortero que, procedentes del castillo, aparecieron enterrados en el jardín de la casa de nuestro respetable y querido padre político D. José Ramírez Ramos, quien en 1896 donó tales piezas al Museo de Artillería, cuyo catálogo las describe así:

«6591.—Caña de bombarda de 23,5 centímetros de calibre y 122 de longitud. Tiene cuatro argollas y está formada por doce duelas y reforzada por cinco series de manguitos y seis de aros.»

(1) «La cerámica celtíbera de Ayllón», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo citado, pág. 256.

(2) Ayala: *Crónica del Rey D. Pedro*, año XVIII, cap. XXXI.

(3) Guzmán: *Crónica de D. Juan II*, año XXI, cap. VII.

(4) Autor y obra citados, año XXXV, cap. XXX.

(5) Béthencourt: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*, tomo II, pág. 220.

“6592. — Mortero o pedrero de ánima abocinada, compuesto de veinte duelas reforzadas por aros y manguitos. Es de 39 centímetros de calibre en la boca por 38 de longitud de ánima, 18 de diámetro en la unión de ambas y 86 centímetros de longitud total. Tenía dos argollas, conserva una y lleva dos manijas delgadas que facilitaban su servicio y sujeción. Pesa 358 kilogramos.”

Esta fortaleza, que tal vez fué destruída después de la guerra de la Independencia, se sabe que subsistía en el siglo XVIII, pues de 1690 a 1707 era su alcaide D. Diego Núñez de Guzmán y Quiñones, caballero de Santiago, según hemos visto en los libros de las capellanías fundadas por D. Pedro Gutiérrez de César en la derrumbada parroquia de San Juan (1).

Las murallas, en general, presentan el aspecto de estas construcciones en la Edad Media, y es fácil que daten de la época de la reconquista de estas tierras, que la gloriosa e importante toma de Toledo (25 de Mayo de 1085) trajo como consecuencia.

Creado por D. Juan II el condado de San Esteban de Gormaz a favor de D. Alvaro de Luna, Ayllón entró a formar parte del mismo (2). Y por eso, en lugar preferente del arco de entrada a la villa campean las armas de los señores de Ayllón, D. Diego II López Pacheco y de su esposa D.^a Luisa de Cabrera y Bobadilla, Condes de San Esteban de Gormaz, Marqueses de Villena y Moya, Duques de Escalona, etc., etc., pues el escudo de la izquierda aparece con cuarteles de Pacheco, Portocarrero, Acuña y Enríquez, y el de la derecha ostenta las armas antiguas y las nuevas del marquesado de Moya, cuarteladas con las de Mendoza y Enríquez, orladas de Velasco.

PELAYO ARTIGAS

(1) Véase nuestro modesto trabajo publicado acerca de dicha Parroquia en la página 205 del tomo XXVIII de este mismo BOLETÍN.

(2) Béthencourt: *Obra y tomo citados*, pág. 212.



Fot. M. Moreno.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

ANTONIO PEREDA (1599-1669) Santa María Egipciaca.

1'56 x 1'55 m.



¿FELIPE DE LIAÑO? (15...-1625)

Un Caballero de Santiago con su mujer e hijos

0'35 x 0'25 m.

No se puede olvidar que los cuadros han sido pintados en Madrid. Si más allá, perhaps más lejos de la capital, se conservan en el Museo de Almudena, que es el que conserva la mayor parte de los cuadros de la Escuela Madrileña. Si se conservan en el Museo del Prado, que es el que conserva la mayor parte de los cuadros de la Escuela Madrileña.

Algunos cuadros desconocidos de la escuela madrileña

D. Ferdinand Baumgarten, que posee en su colección escogida en Budapest una preciosa cabeza de San Juan Evangelista por el Greco y cuadros de Eugenio Lucas y de Alenza, adquirió en los últimos años un retrato de familia, sumamente interesante para la iconografía española y para la pintura de retratos en España, de la época del cuadro. Está representado un caballero de Santiago con su mujer y con sus tres niños; las paredes, tapadas con tela en colores nacionales: encarnado y amarillo, y en el fondo se ve el castillo del caballero. Quizás se pueda averiguar el nombre de la familia retratada por este delicado trozo de paisaje y fijar mejor la fecha de la pintura e identificar los personajes representados. La pintura es sumamente fina, recordando algo a pintores holandeses de aquél tiempo. No conozco otro cuadro de semejante composición y carácter en el arte español. Por el tamaño (0,305 m. de ancho y 0,25 de alto) y por el carácter, algo miniaturista, de la ejecución, pensé en Felipe de Liaño, como autor. Si fuese de él, tendría que ser de lo último que pintó, porque —como es sabido— Liaño murió en 1625 y el cuadrito no puede ser muy anterior; al contrario: por los trajes yo lo pondría en los años 1630-1635.

En la casa madrileña del señor Marqués de Almunia, tan aficionado a las Bellas Artes y a su historia, vi hace poco un cuadro pequeño (0,36 × 0,30 m.) representando la natividad de la Virgen. No lleva firma y no tenía tradición quien haya sido su pintor. Cada uno que ha visto las pinturas de Jusepe Leonardo en el Museo del Prado, no puede vacilar ni un momento que este pintor es el autor del cuadrito, bien pintado y rico de colores. Es más: parece muy probable que este cuadro está en relación con la representación grande del mismo asunto en el Museo del Prado.

No se puede afirmar que sea boceto para aquel cuadro grande. Si fuera así, habría que decir que la composición grande es mucho menos concentrada que la del cuadrito del señor Marqués de Almunia. Si el cuadrito es posterior al cuadro del Museo del Prado, puede clasificarse como corrección del otro, bien salida, bien comprimida.

La Galería Nacional de Irlanda, en Dublín, posee una representación muy decorativa y naturalista (con trajes del tiempo del artista) del episodio bíblico *Jael y Sisera*. Estaba atribuída a Espinosa, pero tiene todas las señas características de la primera época de Pereda, y además se notan aún fragmentos de la firma de este pintor. La ejecución es muy cuidadosa, y el artista se da a conocer como compañero de los Carducci y Castillo.

Del mismo pintor vi en una colección particular, en Madrid, un lienzo con una representación muy original de Santa María Egipciaca, con ángeles que cubren a esta santa con rosas. El propietario se figuraba tener un Antonio Allegri —Correggio— (la figura está un poco borrada en la segunda palabra, pero se lee claro *Antonio Pereda, A.º 1641*. Además, el estilo es característico del maestro).

Más difícil es acertar definitivamente de quién puede ser el doble retrato de la colección del Dr. Schæffer, en Barcelona. Este cuadro, de gran interés para la iconografía española del siglo XVII, tiene muchísimo de Pereda. Las cabezas impresivas y los trajes recuerdan más a aquél que a Jusepe Leonardo; únicamente la pintura es más firme y algo más seca que en las obras de Pereda. De todas maneras, creo que el autor debe ser uno de los pintores de Felipe IV que pintaron para el salón de recreos del palacio del Buen Retiro: en Félix Castillo pienso más que en ningún otro.

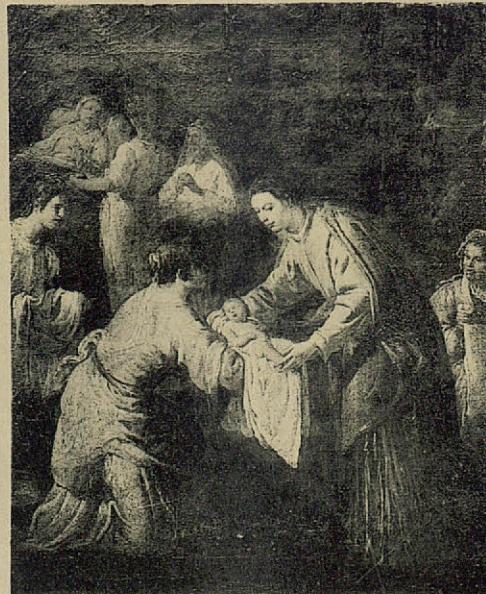
La colección Gil, en Barcelona, que reúne tantos buenos cuadros, contiene una *Anunciación* que quizás es la mejor obra de Francisco Solis. El lienzo está firmado y fechado en 1664. Nos interesa por su relación con el arte de Murillo; pero no estoy enteramente seguro de que el artista haya visto obras del gran maestro sevillano. La relación puede ser indirecta, tanto más cuanto que se notan muchos detalles que nada tienen que ver con el arte sevillano, pero que son muy típicos para el arte madrileño de aquel decenio. Pienso en obras como la famosa *Anunciación*, de Claudio Coello, en la iglesia de las Benedictinas de San Plácido, acabada muy probablemente por el año 1663, obra que hizo aquél



FRANCISCO BAYEU (1734-1795.)

Retrato.

1'15 x 0'83 m.



JUSEPE LEONARDO. (1611-1656.)

La Natividad de la Virgen.

0'36 x 0'30 m.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

¿FELIX CASTELLO? (1602-1656.)

Doble retrato.

artista —según Palomino— cuando aún estaba trabajando en el taller de Francisco Ricci.

Y, por último, voy a dar a conocer un magnífico retrato de hombre, que se encontró hace algunos años en el comercio alemán, atribuido a Goya. Yo no creí en esta atribución, porque el retrato revela una relación tan íntima con el arte de Mengs como no la tuvo nunca el genio de la pintura aragonesa. Por consiguiente, hay que buscar al autor en un pintor español más aproximado a Mengs. Y no es difícil encontrarle: es Francisco Bayeu. Comparando este retrato con aquel de la hija del artista que posee en Madrid el señor Conde de Villagonzalo (publicado en el catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas), se verá en seguida que ambos retratos ofrecen la misma factura e idéntica relación con el arte de Mengs.

En el BOLETÍN del año 1915, pág. 124, el eruditísimo historiador aragonés D. Ricardo del Arco publicó unas pinturas murales de Goya en el Palacio de los Condes de Sobradiel, en Zaragoza. Quisiera completar hoy las observaciones de este crítico y también las del último biógrafo de Goya, D. Aureliano de Beruete.

Me parece de bastante importancia subrayar la influencia de la escuela de Parma que se nota en aquellas pinturas. El *San Vicente Ferrer*, y también las otras composiciones, revelan la impresión que las obras de Correggio y de su escuela hicieron al joven pintor aragonés durante su estancia en Parma (1). Se ha acostumbrado hablar siempre de la influencia del Tiepolo en todas las obras de la juventud de Goya. Es verdad que cierta influencia de este maestro veneciano se nota en los bocetos para el coreto del Pilar y en los aguafuertes. Pero ni en las pinturas del Palacio de Zaragoza ni en las de la Cartuja (*Aula Dei*) la nota tiepolesca es marcada.

En mucho más alto grado se puede encontrar relaciones con la escuela de Bolonia, con maestros de Francia, y, ante todo, con Lucas Giordano. La mujer en el primer término del *Descendimiento* (¿Santa María Magdalena?), de la Casa Sobradiel, es casi copia libre de un modelo de Lucas Jordán.

El recuerdo de las obras de Parma no quitó a Goya. Y me asombra

(1) Y esto es una razón más de poner estas pinturas en la época inmediata después de la vuelta de Goya de Italia.

que hasta ahora nadie haya hablado de la relación de las pinturas en San Antonio de la Florida, especialmente en su idea de composición con las obras decorativas de Correggio. A pesar de la enorme diferencia entre aquel pintor afeminado italiano y el pintor sumamente viril español, hay que confesar que toda esta manera de buscar la relación entre el mundo pintado y el mundo del espectador, el carácter ilusionista y barroco de la pintura y la nota sumamente sensitiva e ingenua tienen un parentesco extraordinario.

Finalmente, quisiera hablar de cierta relación que me parece existe entre el *San Jerónimo penitente*, cuadro de tamaño natural y propiedad de D. L. Vilches, en Madrid, publicado por D. Aureliano de Beruete en el segundo tomo de su excelente obra, y el famoso cuadro de Ticiano que representa el mismo asunto en la Galería Breza de Milán. Como siempre, no se trata de una copia, sino de la idea en general que Goya parece haber recibido o por esta o por una pintura semejante. Basta confrontar las fotografías de ambos cuadros para ver lo que yo quiero decir. Lo que Goya ha aprovechado está transformado enteramente en su lengua personal, propia, y la nota española resulta predominante, como en las pinturas de la Ermita de San Antonio de la Florida.

AUGUST L. MAYER

EXCURSION A MERIDA Y CACERES

A los comienzos del año de 1905 realizó una excursión a estas dos ciudades históricas, más a la no menos notable de Plasencia, nuestra Sociedad. De esta excursión fué acertado cuanto ameno cronista el señor Marqués de Figueiroa (1), el cual dice tuvo por compañeros en ella, además del director de la misma, Sr. Lampérez, "al Conde de Cedillo, D. Pablo Bosch, el Marqués de Villasante, el Sr. González Armao, Argamasilla de la Cerda, Quintero, Avilés, los Oliva".....

Sabedores muchos consocios de que desde entonces acá había yo tenido la suerte de llevar a cabo en Mérida algunos descubrimientos de restos romanos importante que hoy atraen a entendidos y curiosos, muchas veces me habían hablado de realizar nueva excursión por aquellas tierras extremeñas, rogándome fuese yo su *cicerone* y cronista, en lo que, aparte de lo mucho que me obligaban mis trabajos en Extremadura, tenía yo sumo gusto.

Organizada la excursión por el señor Conde de Polentinos (con el sentimiento de no poder contar con el director de ellas, Sr. Ciria, por hallarse enfermo, y el cual visitó conmigo Mérida en fecha no lejana) salimos de Madrid, huyendo de los Carnavales, la noche del 25 de Febrero, nueve excursionistas. Eran éstos, además del señor Conde de Polentinos, el arquitecto señor Conde de Manila, el señor Marqués de Revilla de la Cañada, los señores D. José Sanginés, D. Luis Laredo, D. Eliseo Sanz, D. Salvador Ortiz y su hija Mercedes, que, con su risueña juventud, constituía la nota agradable entre tal conjunto de aficionados a las cosas viejas, los más de ellos con sus máquinas fotográficas para conservar los mejores recuerdos del viaje.

De buen grado sostuve en la primera etapa del mismo un poco de charla acerca de Mérida y de sus monumentos, por vía de preparación para contemplarlos. Ellos, y no mis asertos, habían de justificar a los ojos de los excursionistas lo que fué en España la *Colonia Augusta Emérita*, fundada, sin duda, sobre una ciudad ibérica en 729 de Roma, o sea veinticinco años antes de Jesucristo, con el nombre del Emperador

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XIII, pág. 21.

y el de los *eméritos* o veteranos de la guerra cantábrica, a quienes les fué dada como estipendio, teniendo parte activa en la fundación el general y yerno de Augusto, Marco Agripa, y por primer legado augustal o gobernador a Publio Carisio, que batió moneda. Establecida con tan honroso título la ciudad romana en la fértil vega del río *Anas*, en comunicación por él, que hasta allí era entonces navegable, con el mar y por tanto con puerto, del que se aprecian los restos; y partiendo de ella por los dos puentes que conserva y utiliza, uno sobre dicho río, otro sobre el riachuelo *Abarregas*, sendas calzadas que, enlazando con otras y otras, conducían a las ciudades más importantes de la Bética, de la misma Lusitania y de la Tarraconense; abastecida de aguas potables por tres acueductos, que las traían de caudalosos pantanos; saneada por una extensa y bien trazada red de cloacas, que se conserva y utiliza en parte; embellecida con monumentos y magníficos edificios, entre los que se señalan por su grandor y su lujo los destinados a espectáculos públicos; ciudad en que se rindió culto a los dioses de Roma, a la Concordia y a los Augustos, y también a los dioses extranjeros, al egipcio Serapi y al persa Mitra, y donde la población era numerosa y en buena parte cosmopolita, como lo acreditan las inscripciones en las que se leen nombres latinos e indígenas, griegos y orientales; todo ello convence de que *Emérita Augusta* fué una gran ciudad de la Península, como hoy Madrid o Barcelona, y que no debió andar exagerado el poeta Ausonio cuando al mencionar las nobles ciudades antiguas por el orden de su importancia, la señaló como la novena, y "ante la cual — dice — toda Hispania humilla sus fasces". No menciona antes ninguna ciudad española, y añade: "Córdoba no puede disputarte tu rango, ni Tarragona con su poderosa fortaleza, ni Braga tan orgullosa de los tesoros que arroja al fondo del mar." Y no fué solamente Ausonio entre los escritores antiguos quien ensalzó a Mérida, pues otros, entre ellos Plinio y Pomponio Mela, la celebraron.....

Pero al cabo de hacer yo memoria de todo esto y de los monumentos que habrían de confirmarlo, comprendiendo que había abusado de la atención de mis compañeros llevándolos imaginativamente a los dorados tiempos de Augusto y de Agripa, propuse un rápido aterrizaje a las realidades de la cena, a la que ya llamaban los estómagos y a la que, a pesar de ser forzosamente fiambre, hubo quien la hizo los honores como si hubiese sido en el "Palace".

Después..... el sueño fué con nosotros a través de los campos manchegos..... y cuando despertamos se ofrecieron a nuestros ojos las bravias tierras extremeñas doradas por los primeros rayos del Sol.

Contemplamos el desmantelado castillo de Magacela, donde fué preso el turbulento caballero Monroy; luego la soberbia fortaleza de Medellín, donde se defendieron los parciales de D. Enrique de Trastamara, y lugar vetusto, que además de que conserva algunos restos de la *Colonia Metellinensis*, allí fundada por el Cónsul Quinto Cecilio Metello el año 80 antes de Jesucristo, se señala principalmente en la Historia por haber sido cuna de Hernán Cortés. Al cabo de atravesar extensas dehesas extremeñas cruzamos el Guadiana, y bien pronto divisamos sobre un alto cerro el castillo de Alange, y al pie el modesto pueblo con su balneario, cuyas termas romanas se conservan, como testimonio de que allí existió el *Castrum Colubri*.

A poco de esta visión panorámica y retrospectiva llegamos a Mérida, en cuya estación nos esperaba mi compañero en la labor de las excavaciones y cuidadoso director del Museo Emeritense, D. Maximiliano Macías.

* * *

La visita a los monumentos romanos empezó por la del templo llamado, sin fundamento, de Diana, y que mejor pudo serlo de Júpiter, cuyas columnas corintias, de granito, resaltan en los muros de una casa, o mejor en el diminuto palacio de los Corbos, en el que una ventana plateresca, coronada con escudo nobiliario, indica que la transformación del santuario pagano en morada de nobles señores, data de principios del siglo XVI. Por la calle y por las dependencias de la casa pudieron hacerse cargo mis acompañantes de las columnatas que rodearon al santuario, constituyendo un templo típico romano, *exastilo, periptero*, que debió lucir su clásica fisonomía en el Foro de la ciudad.

En la plaza que le ha sustituido, aunque no topográficamente, atrajo las miradas de todos una casa medieval, con linda ventana gótica, con columnillas y calados en el cerramiento. Hallábase aún abierta la iglesia parroquial de Santa María y en ella de rondón entramos, dando ocupación a los fotógrafos. Nada conserva la fábrica de la primitiva basílica cristiana, mostrando ser la levantada cuando los caballeros de Santiago, después de ser ganada Mérida a los moros por el rey D. Alfonso IX de León, en 1230, señorearon la ciudad. Es una iglesia de tres naves, con

pilares de planta crucifera, al modo románico, de columnas resaltadas y arcos apuntados de sabor mudéjar, denotando su estilo el de transición, que tan singulares fábricas produjo en el siglo XIII y que en este ejemplar ofrece marcados rasgos ojivales, a cuyo estilo, en su último período, pertenece la cabecera. En ella, del lado del Evangelio, hay un sepulcro con la estatua yacente de un caballero, y en una capilla que se abre del lado de la Epístola está el sepulcro de una dama, también con su estatua yacente, de mármol.

Fuimos luego al conventual de los caballeros de Santiago, donde éstos celebraron capítulos resonantes. Su iglesia insignificante, y que tampoco es la originaria, es hoy almacén. El claustro, del siglo XVII, se halla en ruinas. Pero se conserva la enorme fortaleza, alcázar árabe primero, cuyos lienzos y cuadradas torres defensivas apoyan en parte, por el lado de poniente, sobre el magnífico dique romano que, en línea recta mucho más larga, bordea al Guadiana. Con sillares romanos, primer despojo de los monumentos antiguos, construyeron los árabes y reconstruyeron los cristianos las macizas torres y espesas murallas de tal fortaleza, en la que son de notar la disposición en ángulo de las puertas y los arcos de herradura visigodos y árabes de algunas. En el interior, donde creyérase encontrar recuerdos de lo que aquello fué en la Edad Media, se encuentra por sarcasmo una florida huerta, y mal empleados en disparatadas construcciones modernas, restos arquitectónicos visigodos y aun romanos, aprovechados sin concierto. Son particularmente notables los mármoles visigodos cuyo estilo, con fuertes reminiscencias del arte clásico, se ofrece en Mérida con un valor decorativo más grande que en otras partes. Las pilastras, magníficas; las columnas, con estriás salomónicas; los capiteles, estilizados del corintio, representan el lujo de las construcciones visigodas que allí existieron; se piensa que una de ellas era el palacio del Conde gobernador donde estuvo antes, acaso, el pretorio del legado augstal.

Llamó la atención de los visitantes el aljibe, cuya larga escalinata y no su bárbara cubierta tengo por romana, como lo es por entero la cámara con bóveda de cañón a que conduce.

Desde el adarve de la fortaleza por poniente disfrutamos de la hermosa vista del extenso panorama del río y de sus fértiles vegas; de las lejanas montañas, que limitan el dilatado horizonte; de la isla donde estuvo el emporio, y, sobre todo, del magnífico puente augusto, en que



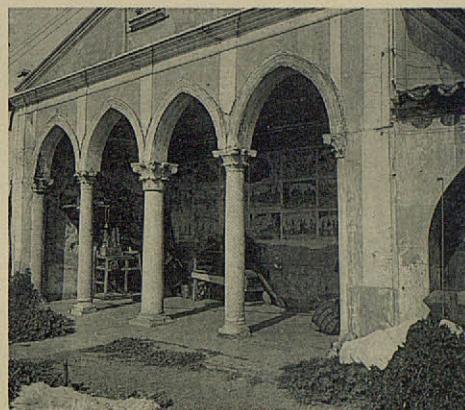
Exterior del Teatro Romano.



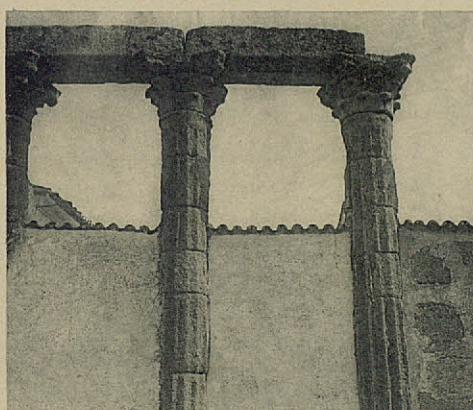
El Teatro Romano. (Detalle)



El Anfiteatro Romano.

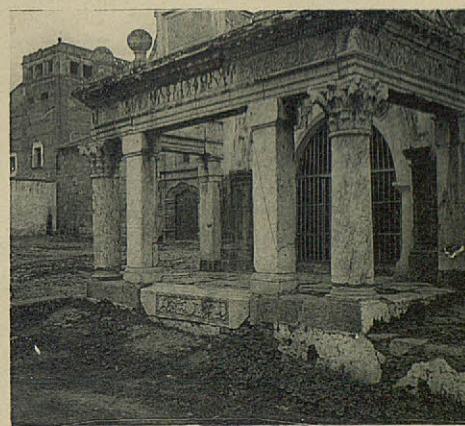


Columnas Romanas y visigodas
en el Conventual.



Clichés del Sr. Conde de Polentinos

Resto del Templo de Diana. (?)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Resto del Templo de Marte.

comenzaba la vía de la Bética, de 783,50 metros de largo, con sesenta ojos de 6,80 metros de diámetro y ojos intermedios más pequeños en previsión de las avenidas en río de tan ancho cauce. El Sol prestaba singular realce a la poderosa sillería almohadillada de la construcción romana, rehecha en algunos puntos y en varios tiempos, incluso por el rey godo Ervigio en 686; en 1610 por un regidor, que tomó la piedra para el caso del teatro romano; y últimamente en tiempo de Alfonso XII.

* * *

Por la tarde fuimos a las excavaciones. En ellas mostré primeramente a mis amigos el Anfiteatro, que antes se consideraba Naumaquia, error que han venido a desvanecer las excavaciones últimamente practicadas por el Sr. Macías y por mí. Por ellas es dable contemplar hoy descubierto el Anfiteatro emeritense, de traza elíptica, como todos, y un poco menor que el de Itálica, pues mide en sus ejes mayores 126 metros por 102, y la arena para los juegos gladiatorios, 64,50 metros por 41,15, siendo el macizo de las graderías de 30,75 metros. Este macizo está dividido, como el italicense, en diez y seis sectores, por otras tantas puertas o vomitorios, de las cuales tres conducen a la arena, dos en rampa a los extremos del eje mayor y otra al del menor, por occidente, con subidas a la tribuna presidencial, de cuyo antepecho y del de la tribuna frontera destinada al que costeara los juegos, proceden los restos epigráficos que nos hacen saber fué debida la erección del edificio al emperador Augusto, y que cuando éste ejercía la tribunicia potestad por dieciseisava vez, o sea ocho años antes de Jesucristo, fué acabada la obra. De dichos vomitorios arrancan escaleras laterales (no todas bien conservadas) que daban acceso a los asientos altos. A uno y otro lado de las dos puertas fronteras dispuestas a los extremos del eje mayor de la arena hay otras dos, que a ella daban salida a los gladiadores y que corresponden a unas cámaras a ellos destinadas. En la arena se ve la fosa dividida en galerías, cuatro de ellas con enlucidos y escalinatas, y en el centro cuadrada, con su cloaca de saneamiento. El destino de la fosa en los anfiteatros era ocultar bajo un tablado con trampas las jaulas de las fieras que debían soltarse para las luchas; el *spoliarium*, a que eran retirados los combatientes moribundos y las máquinas o accesorios para las escenas de montería que a menudo se desarrollaban.

Los excursionistas recorrieron el Anfiteatro; vieron los restos de sus

graderías; subieron a la *præcinctio* o ándito que separaba los asientos de los caballeros de los de la plebe y contemplaron los arcos de las puertas. Pero les atraía el teatro, del que habían tenido visión fugaz, pero fuerte, al entrar en las excavaciones, y a verlo se escaparon los más.

Allá fuimos todos, y mis amigos se dirigieron por la calle romana, pavimentada de piedra, que bordea el teatro, a entrar en él por sus vomitorios, subiendo a las graderías altas, desde las cuales se disfruta la magnífica vista de conjunto de monumento en toda su imponente grandeza.

Sobresalen en la parte alta de la gradería siete macizos, a los que la voz popular dió el nombre de *Las siete sillas* ("de los siete reyes moros que decidieron de la suerte de Mérida" ¡oh poder sugestivo de las cosas grandes y de la imaginación forjadora de la leyenda!), nombre con que era corriente designar a este monumento antes de que las excavaciones que emprendimos en 1910 y continuamos con afán hasta 1916, pusieran de manifiesto, no sin hacer un desmonte que alcanzó una profundidad de 8 metros, lo que oculto estaba por la tierra acumulada; la extensa gradería baja; la *orchestra* o hemiciclo central para la música y el coro; y la escena, con los restos de su magnífica decoración marmórea, que fué para nosotros, los excavadores, sorpresa y asombro grandísimos, pues no era de esperar en este teatro provincial un lujo y un arte exquisito dignos de Roma. Es el teatro emeritense verdadero modelo de su clase y de los más completos.

Aún despedazado como está el monumento se aprecian los restos de mármol de sus tres primeras filas de asientos, los sillones de orquesta, que ocuparon los sacerdotes, autoridades y personajes principales y luego los tres órdenes de gradería (*ima cavea, media cavea* y *summa cavea*) para los caballeros, el pueblo y los esclavos; cada gradería dividida en sectores por escalerillas, que desde los vomitorios facilitaban a los concurrentes llegar pronto a sus localidades. La indicación epigráfica de que en la primera fila de un sector debían colocarse diez caballeros (con lo que resulta la cifra de 0,45 metros de ancho por asiento), nos ha permitido calcular que este teatro es capaz para 5.500 espectadores, holgadamente colocados.

El macizo semicircular correspondiente a las localidades mide de diámetro 86,63 metros. El hemiciclo de la *orchestra*, que conserva su pavimento de mármoles, mide de diámetro 17 metros. La escena tiene una longitud de 59,90 metros y de fondo 7,28 metros.

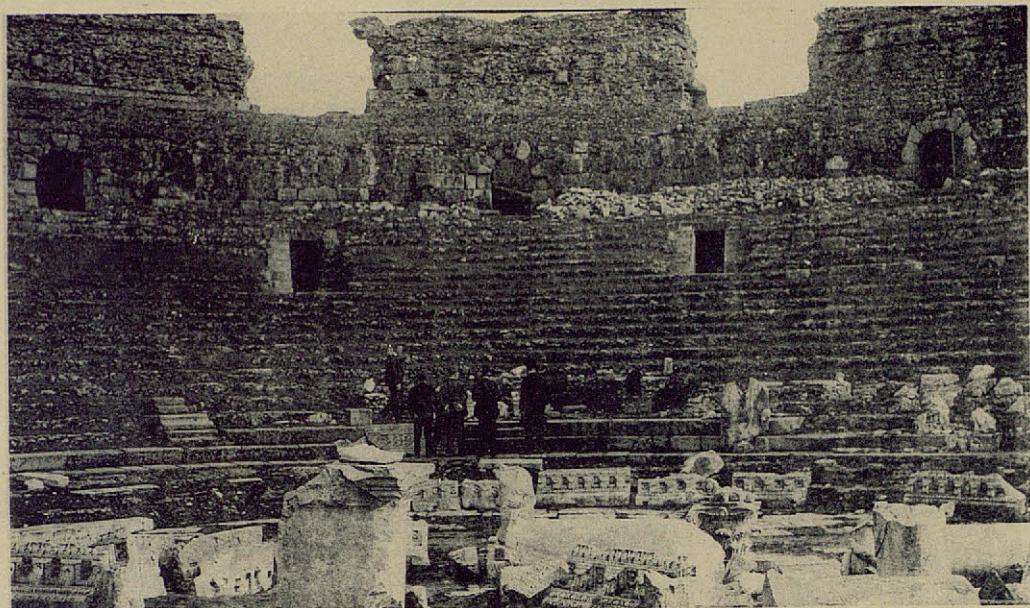


Foto del Sr. Laredo.

Graderías del Teatro Romano



Foto del Sr. Sanginés

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Escena del Teatro Romano.

MÉRIDA.

Fué construído el teatro a raíz de haberse establecido la Colonia romana, denotando la pujanza inicial de la misma el lujo desplegado en el monumento. Ello no es extraño si se considera que en éste como en otros magníficos, también del tiempo de Augusto, tuvo participación el general y yerno del Emperador, el célebre Marco Agripa, cuyo nombre y títulos se leen aquí, como en el Panteón de Roma, en los dinteles de las dos puertas de las galerías laterales que desembocan en la *orchestra*. Y en dos tableros de mármol, que acaso proceden del proscenio, se leen los nombres de los dos hijos varones de Agripa, Cayo y Lucio, los cuales murieron jóvenes, deduciéndose de todo ello que la obra del teatro debió ser acabada en el año 18 antes de Jesucristo.

Pero con ser considerable la ingente fábrica de hormigón y de sillería granítica, admirable su traza conforme a las reglas vitruvianas, y la acertada disposición radial de sus quince entradas, distribuidas en los tres órdenes de gradas, y aumentadas con seis entradas más desde la galería semicircular, que corre bajo la *ima cavea*; nada de esto sorprende tanto como la escena que superó a todo en magnificencia y que no es la primitiva, sino reconstrucción y embellecimiento debidos a los emperadores Trajano y Adriano, especialmente a éste, como lo acredita el atísmo del estilo de no pocos mármoles, que datan por consiguiente del primer siglo de la Era.

En la escena, en su fondo monumental, es donde se desplegaban en los teatros antiguos el lujo y el arte. Conserva la escena de Mérida el gran basamento de piedra, con su revestimiento de mármoles en muchos trozos, interrumpido por las tres puertas por donde como es sabido salían los actores; de la central (*valva regia*), el protagonista, y de las de los lados (*hospitalia*), los personajes secundarios. Descubrióse entero dicho basamento sobre el que permanecían las basas y aun trozos de fustes de algunas columnas, o reconociéndose, desde luego, los sitios que todas ellas habían ocupado. Y aparecieron caídas y maltrechas las propias columnas, sus basas y capiteles, molduras, frisos y cornisas de preciosa labra y todo de mármol. Hoy se ven, por dicha, restituidas a los sitios que ocuparon, enhiestas y magníficas hasta quince columnas, ocho de ellas con sus capiteles corintios, labrados, como las basas, en mármol blanco y los fustes monolitos en mármol veteado de azul. Cada columna mide 6 metros de altura.

El efecto que causó esta columnata a los excursionistas no debo pon-

derarlo yo, sino ellos. Pero debo consignar que cuando les estaba diciendo algunas de las particularidades del teatro antes apuntadas, acertó a presentarse en él, apenas llegado a Mérida, el arquitecto sevillano D. Antonio Gómez Millán, autor de esa reconstitución inteligente y cuidadosa de la escena, sin suplir nada, limitándose a poner en pie lo caído. Excusado es decir que los fotógrafos no daban paz a sus máquinas. Aquello era mucho más de lo que esperaban. Querían verlo todo, y la tarde estaba próxima a declinar. Fué unánime la decisión de que había que volver a la mañana siguiente para contemplar el teatro otra vez, y con sol.

Para completar el programa del día nos encaminamos hacia el circo, que es ahora el campo de excavaciones. Para llegar a él tuvimos que andar un buen trecho y atravesar la vía férrea. Dimos luego un vistazo al imponente resto del acueducto romano, que hoy se llama de San Lázaro por la proximidad a una ermita de esta advocación.

Ofrécese hoy el circo como una enorme hondonada en la que resalta y dibuja despedazada fábrica de hormigón y de piedra la figura de un amplio cuanto larguísimo paralelogramo terminado al extremo por un medio punto, adivinándose en todo ello las graderías que rodeaban la arena y advirtiéndose en ésta la *spina* que formaba divisoria del espacio en que corrían los carros. Cerca de 400 metros tiene de longitud este vasto monumento y más de 100 metros de anchura. Era un circo capaz para 30.000 espectadores. En la parte excavada se ven descubiertos podio y gradería y un trozo de la *spina*.

El dia fugitivo no nos permitió después más que contemplar brevemente las aras, ricamente adornadas con guirnaldas y bucráneos del templo de la Concordia y que superpuestas forman en un paseo público el soporte monumental de una imagen de Santa Eulalia, la mártir patrona de Mérida.

Al lunes siguiente comenzó la excursión por la visita a la basílica de Santa Eulalia, deteniéndonos antes en la capilla llamada "El Hornito", donde la heroica doncella cristiana sufrió su martirio, y cuyo pórtico está formado con los mármoles ricamente ornamentados del templo dedicado al dios Marte, según se lee en una inscripción grabada en el friso.

Dicha basílica, cuyos preciosos mármoles, dorada techumbre y bellos mosaicos pondera el poeta latino Prudencio, del siglo IV, no conserva hoy nada de tanta magnificencia. Solamente se advierte el recuerdo de su primera reconstrucción, hecha en tiempo del obispo Fidel (560 a 571)

en el exterior de un ábside cuadrado y en los arcos de herradura de la entrada y de las capillas absidales, revestidos con la decoración románica, aplicada por embellecimiento de las portadas en el siglo XIII. Al exterior como al interior la mezcla de estilos y de épocas, desde los tiempos visigodos hasta el Renacimiento indica la serie de modificaciones y reparos que sufrió la fábrica. Es hoy este templo de culto secular una iglesia vetusta y, por desgracia, ruinosa que conserva bellos capiteles, entre ellos algunos de la primitiva construcción; un ventanal de la linterna del siglo XIII y algunos elementos románicos.

La imagen de la santa mártir es moderna y está vestida. En un altar colateral se venera un Nazareno de hermosa talla, de la escuela sevillana del siglo XVII.

La segunda visita al teatro romano, en la grata compañía del señor Conde de Morales de los Ríos, que se unió a los excursionistas, permitió una contemplación más detenida del monumento y a los fotógrafos nueva ocupación. Entonces vieron las estatuas de mármol que realzaron el decorado de la escena y de las cuales sólo una, acaso de Proserpina, ocupa su lugar entre las columnas. La estatua de Plutón; el hermoso torso de un Júpiter o Baco; tres torsos de estatuas imperiales con coraza, más una cabeza de Augusto, y restos de dos estatuas de personajes togados se hallan hoy recogidas bajo la bóveda de una galería.

Recorrimos la *postscaena*, dando un vistazo a los cuartos de los actores y al resto del pórtico, con columnas de granito revestidas de estuco.

Mostré luego a mis acompañantes la casa-basílica, descubierta a la parte occidental del teatro, y que es acabado ejemplo de la primera adaptación de una casa romana a iglesia cristiana en el siglo IV. De la casa se reconoce el atrio, con su *impluvium* de cemento, y convertido en peristilo, con sus columnas y pavimentos de mosaico; de la basílica el ábside decorado con pinturas y una cámara absidal contigua, que debió ser baptisterio.

Después de examinar este y otros detalles abandonamos el campo de las excavaciones para ir a visitar el Museo, acompañados de su celoso director D. Maximiliano Macías, el cual ha hecho milagros para agrupar con algún orden los bellos mármoles y demás antigüedades allí recogidos en un local impropio. No es posible dar aquí una idea de lo que atesora este Museo, que reclama un edificio digno de tal objeto y de Mérida y que ha sido puntualmente descrito por el Sr. Macías. En

la primera sala se ven reunidos algunos mármoles visigodos, entre los que sobresale una ventana gemela, con arcos de herradura; la inscripción árabe de una de las puertas del alcázar, la que daba al puente, y en la que dice que mandó construir la fortaleza el califa de Córdoba Abderrahman II, bajo la dirección del arquitecto Abad-ul-lah, en el año 220 de la Hégira (835 de Jesucristo); algunas lápidas romano-cristianas y visigodas; una importante colección epigráfica romana; sepulcros, urnas cinerarias, y en una vitrina objetos varios prehistóricos y romanos, destacando entre éstos los vidrios, por sus graciosas formas.

En el patio del Museo se ve un mosaico romano allí descubierto y una serie de restos arquitectónicos de los siglos XV al XVIII en su mayoría y algunos escudos nobiliarios.

La segunda sala contiene los mármoles romanos, cuyo número e importancia se la da notoria al Museo emeritense entre los de su clase en España. Allí se ve la hermosa estatua de Ceres, que fué la primera descubierta en el teatro; allí la estatua de Agripa (su nombre en cursivas romanas se lee en el plinto), que es obra maestra en su género, admirable por su continente y el blando plegado de la clámide; la de un personaje togado (acaso Augusto), firmada por Cayo Ateyo Aulino, el cual en el modelado de los pliegues en el mármol tuvo atrevimientos sorprendentes, y una elegantísima estatua de matrona. Estas tres estatuas son las que mejor representan en la colección el buen arte del tiempo de Augusto. La Ceres, de marcado aticismo, corresponde al tiempo de Adriano. Viene luego el grupo numeroso de mármoles procedentes del templo de Mitras y Serapis, con algunas inscripciones que señalan su fecha: el año 180 de la colonia, o sea el 155, que corresponde al reinado de Marco Aurelio. Son de notar en tan interesante grupo una pequeña estatua y una cabeza de Serapis; las varias imágenes de los genios del dios persa Mitras y la de éste, con su traje oriental, firmada por el escultor griego Demetrio. En toda esta serie se señalan tres estatuas por sus rasgos particulares: una, colosal, que representa al Océano; otra, de Mercurio sentado, con la lira de que fué inventor, y una pequeña de Venus, de arte alejandrino.

Es también interesante la serie de cabezas-retratos de acentuado realismo.

Algunos restos arquitectónicos, un mosaico y un curioso león ibérico de piedra completan el conjunto de la importante colección.

Al salir del Museo visitamos el arco llamado, sin fundamento, de Trajano, cuyos dovelas se sostienen por un milagro de equilibrio y que creemos dió entrada al Foro.

Por la tarde, merced a la amabilidad del Presidente de la Subcomisión de Monumentos, D. Juan Grajera, se organizó la excursión en automóviles al pantano de Proserpina, que dista de la ciudad los 5 kilómetros que hacían de viaje las aguas hasta entrar en ella por el Acueducto de los Milagros, el cual, con sus altísimos estribos de piedra y ladrillo y sus arcos perfilados sobre el cielo, fué objeto de contemplación, juntamente con el puente sobre el Albarregas.

El pantano, con su enorme lago situado al pie de la sierra de Carija, sorprende por su magnitud, pues tiene una legua de contorno; y por el magnífico dique de hormigón y sillería, que se extiende en una longitud de 426,40 metros, reforzado por la parte de las aguas con nueve estribos, dispuesto en talud y con dos ligeros ángulos obtusos para aumentar su resistencia. Adosadas a él por su parte posterior están dos torres de agua con bajada por escaleras de piedra, sobre arcos, a los bocines.

* * *

Estaba vista Mérida, y la excursión se dirigió entonces por el tren a Cáceres, donde la visión nocturna de la amurallada ciudad caballeresca sirvió de estímulo para emplear en visitarla el siguiente día, con la amable compañía del Director del Instituto D. Antonio Silva.

Cáceres (contracción de *Alcázares*) fué en la antigüedad romana la *Colonia Norba Cæsarina* (de Julio César, su fundador); conserva en el Arco del Cristo y en otros puntos de sus murallas leves recuerdos de aquel tiempo, y lo son más elocuentes la estatua del Genio de la Colonia, que se ve encaramada en la torre del reloj, y algunos otros mármoles, incluso inscripciones.

Pero la dominación árabe borró el recuerdo de tan importante ciudad romana y reconstruyó el recinto con piedra y tapial, elevando torres defensivas cuadradas y dos octógonas a modo de baluartes, de las cuales es bien visible la llamada torre mochada. Reconquistada Cáceres por Alfonso IX en 1229, los cristianos reconstruyeron también, empleando alarifes mudéjares y más tarde construyendo al modo usual en Castilla y León. Tal es una torre de piedra con garitas, que se ve apenas se entra en el recinto fortificado, que desarrolla su imponente fábrica sobre la

plaza, por el arco de la Estrella, construído en el siglo XVIII por uno de los Churrigueras.

Pasado el arco se sigue por una sombría calle, entre los cárdenos muros de piedra de dos casas señoriales, hasta dar en una espaciosa lonja a cuyo fondo se alza la iglesia de Santa María.

Es una iglesia de estilo ojival, en cuyo muro de mediodía y sobre la portada principal se ven todavía canecillos al modo románico que indican ser aquello obra de los reconquistadores. Pero todo lo demás ofrece los caracteres inconfundibles de una amplia reconstrucción hecha entre el final del siglo XV y los comienzos del XVI. El interior es de tres altas naves, con bóvedas de crucería y tres ábsides que forman en conjunto un semipolígono. En los pilares esquinados de la cabecera advirtió el Sr. Lampérez sabor románico todavía.

En dicha cabecera atrae a los ojos el magnífico retablo mayor, prolífica obra de talla plateresca debida a Roque Balduque, que fué contratada en 1547. Sus relieves representan los Misterios de la Virgen.

El púlpito gótico de hierro, algunos sepulcros y las pilas de agua bendita solicitan la atención.

Por la sacristía se pasa a lo que fué claustro con algunos enterramientos góticos. Volviendo a la lonja se ve frontero el palacio episcopal, con su portada de Renacimiento a la romana. Al fondo del patio, que se ve claustrado al modo castellano de galerías con columnatas, se lee una inscripción en caracteres góticos que declara ser el muro de la torre (defensiva), mandada construir por el obispo de Coria Fray García de Castro y acabada en 1380.

Al otro extremo de la plaza se advierte una curiosa ventana de ángulo y en arco, que no es única en Cáceres, al comienzo de una calleja en la que detrás de Santa María avanza la única torre redonda que hay en Cáceres y que corresponde a una casa medieval.

En la misma plaza, más arriba, está el palacio de los Marqueses de Mayoralgo, el cual es también una casa vieja desfigurada, en la que lo más interesante es el patio, con arcos apuntados (cegados casi todos), con capiteles de aspecto vetusto, pero que deberá datar todo ello del siglo XIV. En el centro del patio hay una estatua romana de mujer, profanada con una horrible cabeza moderna.

Las calles cacereñas, en las que a cada paso se encuentra una casa señorial con su torre defensiva, incitaban a los excursionistas, y apenas

emprendieron el recorrido detuvieron sus pasos para recrearse en la contemplación del palacio de los Golfines, cuya fachada plateresca, con blasones y ornatos, elegante crestería calada, torre y ventanales, componen el más bello ejemplar que hay en Cáceres.

El tortuoso dédalo de calles, las cuestas, la sucesión de casas antiguas, patinadas por el tiempo, las portadas y ventanales y los múltiples detalles característicos, dan la sensación de que se visita la Toledo de Extremadura. Ciudades medievales ambas, aquélla con el perfume de sus galas moriscas y Cáceres con el sello férreo caballeresco de los conquistadores, con sus muros cárdenos desnudos, su ambiente de austeridad, revive a los ojos de los visitantes como representación de una época. Es la arquitectura cacereña entre urbana y militar, pues cada casa tiene su torre defensiva y no pocas conservan su matacán o barbacana. Pocas y pequeñas ventanas, algunas de ellas gemelas de arcos de herradura, perforan los lisos y altos muros. Todo da cuenta de vida interior, apercibida a la defensa en el largo recinto de la ciudad-fortaleza.

Son interesantes la casa de Abrantes con sus detalles góticos de portada, ventanales y patio; otra casa gótica con antepechos labrados y a un lado del patio la escalera, en cuyo barandal de piedra se ven esculpidas la figura de un mono atado con cadena, y a un ventanillo asomado un centinela vigilante; la casa que debió ser del curato, en la que al fondo del patio hay sobre la puerta un ventanal con dos arcos apuntados, túmidos, y el lirio de la Virgen en la enjuta, separando el nombre Jesu-Cristo. Sorprende de pronto entre tal sucesión de severas casas señoriales, una casa mudéjar con fachada de ladrillo al modo toledano, con sus ventanas gemelas.

Forma contraste con esta casa la de los Solís, llamada del Sol, por el que se ve esculpido en el escudo, sobre la puerta de grandes dovelas, bajo un matacán en forma de garita, que corona la fachada de piedra. Hállase luego la iglesia de San Mateo, gótica y grande, con bella portada plateresca. El interior, algo desfigurado, conserva los sepulcros, también platerescos, de D. Rodrigo de Ovando, hijo del capitán Diego de Cáceres, y de otros personajes.

Al lado de esta iglesia culmina la altísima torre cuadrada llamada de *Las cigüeñas*, que perteneció a una casa señorial de la Edad Media, y que con su recia fábrica de mampostería y granito, sus pequeñas y pocas ventanas, sus canes y restos del almenaje, más que de casa parece de castillo.

Si allí inmediata se encuentra la casa llamada de *Las veletas*, hoy perteneciente a la casa de Fernán Núñez. Su fachada barroca es la de un caserón del siglo XVIII. Su patio, claustro de galerías, con arcadas y columnas, muestra al fondo una inscripción, la cual resume la historia de este palacio, que no revela, por lo dicho, lo que fué: Alcázar de los reyes moros de Cáceres, conquistado por Alfonso IX, que le conservó para sí; cedido luego a una noble familia, que se declaró parcial del rey D. Pedro; destruída después por D. Enrique IV y reconstruida por D. Vasco de Ulloa. De este tiempo, principios del siglo XVII, son el patio y las otras fachadas, con restos de arquerías en lo alto y balaustreadas de cerámica vidriada. Pero junto a la fachada principal sobresale a la derecha la vetusta mole cuadrada de una torre, que por estar levantada sobre una gran depresión del terreno domina como elemento defensivo que fué, por el costado, donde se ven restos anteriores a la dicha reconstrucción y tiene su entrada (cegada hasta hace pocos años en que mi tenaz empeño investigador consiguió se abriera), lo más notable que la casa, y aun Cáceres, encierra, y es un aljibe del alcázar árabe. En este BOLETÍN (1) lo he descrito y publicado. Este aljibe, que está bajo la casa, es un recinto rectangular, de cinco naves cubiertas con bóvedas de cañón y separadas por arcos de herrería sobre columnas de piedra. Ciertas perforaciones en las bóvedas facilitaron las tomas de agua. Hoy tiene poca. El efecto que causa la vista inesperada de esta construcción subterránea, que con sus juegos de arcadas recuerda la Mezquita de Córdoba, de cuyo sistema procede, es verdaderamente notable. Puede bien datar del siglo XII y ser obra del rey de Taifa, Alah-el-Gamid, que es el que sobresale en la oscura historia del reino moro de Cáceres, si no es anterior.

Era obligada una breve visita al Museo Arqueológico, instalado en el Instituto. Guarda algunas curiosas antigüedades prehistóricas, ibéricas, romanas, árabes y cristianas; un estimable monetario e inscripciones romanas interesantes.

Desandando lo andado por aquellas cuestas, y después de contemplar la casa de los Espaderos, cuya torre tiene su barbacana en un ángulo, la excursión se dirigió ya fuera del recinto fortificado, por la cuesta del Maestro, al palacio o casa señorial donde hoy está instalado el Círculo de la Concordia, hermoso edificio construido conforme a la traza castellana del siglo XVI, con su patio cuadrado, rodeado de galerías, con arca-

(1) Véase tomo XXV (1917), pág. 225.

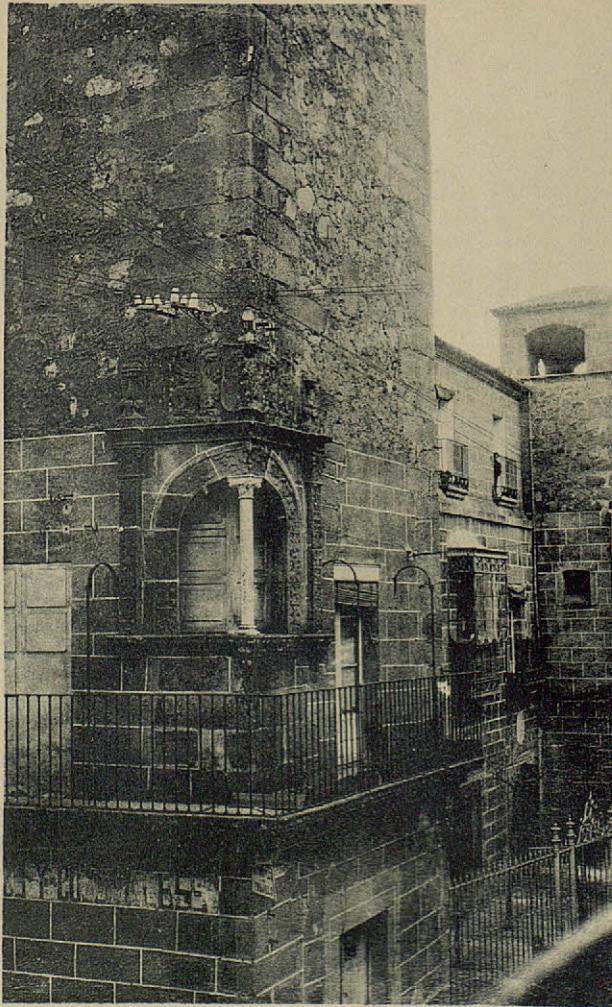
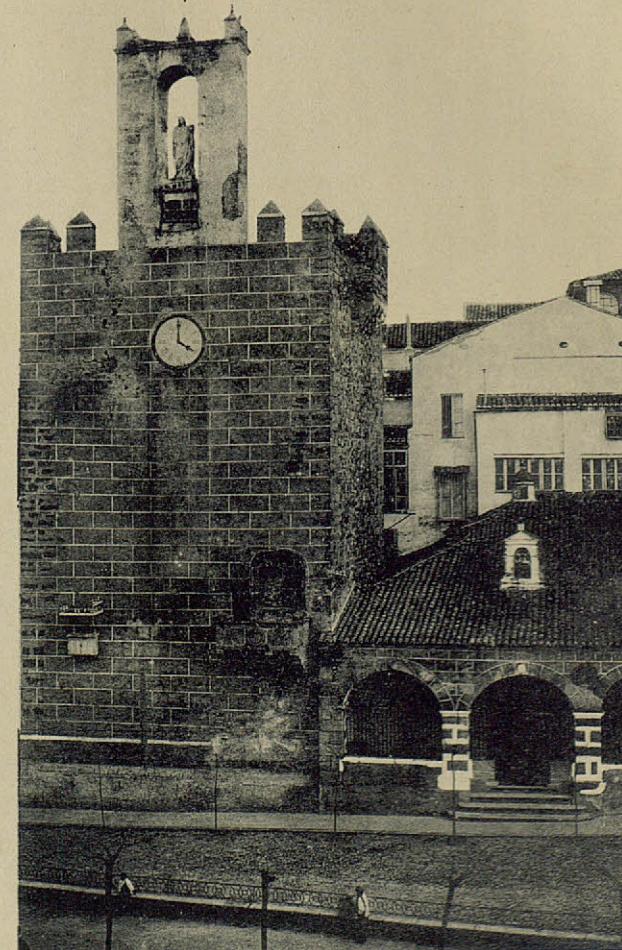


Foto. del Sr. Sanginés.

Ventana de un palacio señorial (hoy Casino.)

CACERES.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Torre del reloj, con la estatua romana del
Genio de la Colonia Norba.

das en los dos pisos y con alta torre en un ángulo, y en él una ventana coronada con heráldico blasón.

Hállase allí inmediata la iglesia parroquial de Santiago, que era el principal objeto de esta correría. Notable es por cierto esta iglesia. Aún se adivina en su cabecera que aquello fué en un principio una iglesia románica de tres naves. Como que debe su origen a los *Frates* de Cáceres, caballeros de la reconquista (luego perdida) de la ciudad en el siglo XII. Hoy es iglesia de una sola y amplia nave de atrevida construcción ojival, realizada por Rodrigo Gil de Hontañón, auxiliado por los maestros Pedro Marquina, Juan de Mena, Lorenzo Martín y otros, por los años 1554 a 1556, habiendo costeado la obra el arcediano de Plasencia D. Francisco de Carvajal, cuyos escudos lo declaran. Los recios estribos que pedía el contrarresto de tal nave fueron embellecidos con gruesas columnas a la romana. Entre ellas se admira la labor y la traza notables de las portadas laterales.

En esta iglesia hay una joya del arte escultórico español: el retablo mayor, debido a Alonso Berruguete. Fué su última obra y puede decirse que póstuma, pues después de la muerte del maestro en Valladolid, donde la ejecutó, su viuda y su hijo, tras largo pleito, la enviaron y cuidaron de montarla. Es un gran retablo de talla policromada, de traza arquitectónica según la usanza de entonces, con bellas cariátides, columnillas y frisos y magníficos relieves que representan los Misterios de la Virgen, el Apóstol Santiago en la batalla de Clavijo y San Francisco de Asís, Apóstoles y Evangelistas. Obra admirable y preciada es ésta, la más importante entre las artísticas que guarda Cáceres.

Aun hubo excursionistas que se aventuraron a las afueras de la ciudad para visitar la buena iglesia gótica del convento de San Francisco, y poco más allá la ermita del Santo Cristo del Amparo, interesante construcción mudéjar, con arcos apuntados tímidos y cabecera gótica.

No había tiempo de ver más. Pero estaba visto todo, el todo que da fisonomía monumental a Cáceres.

Al tren los excursionistas, acariciando los paquetes de placas impresionadas que ansiaban revelar, y en la mente el recuerdo de tanta cosa bella y tanto testimonio de grandes pasadas como se había contemplado en tres días de grato paréntesis al prosaismo de la vida moderna.

LA COLECCIÓN CASA-TORRES

I

El domingo 18 de Diciembre último tuvo lugar la anunciada visita de esta Sociedad a la colección de cuadros y antigüedades del señor Marqués de Casa-Torres, que, haciendo gala de una exquisita amabilidad, acompañó a los numerosos visitantes (1), facilitándoles cuantos datos y noticias ha podido adquirir acerca de los objetos que constituyen hoy su tesoro artístico. Pareciéndonos muy interesantes aquellos datos los recogimos, con brevedad, valiéndonos de la taquigrafía, y de entre ellos entresacamos los que ofrecemos en el presente número a nuestros habituales lectores con la esperanza de que también puedan interesarles.

Comenzó el amable cicerone manifestando que, en general, en cuestión de atribuciones y de autenticidad, especialmente tratándose de cuadros, entiende que cada cual debe tener su criterio propio, sugerido por la impresión causada en su espíritu al contemplar la obra de arte y no dejándose guiar ciegamente por el prejuicio de lo que acerca de la misma pudo decir este o aquel crítico profesional, pues la experiencia le ha enseñado que los más respetados se equivocan a diario y no logran ponerse de acuerdo, siendo así que la verdad no es más que una. Cree que en estos asuntos todos pueden opinar, sin que ninguno deba creerse infalible, y por su parte recaba el derecho de poder manifestar, al cabo de cuarenta años de coleccionista, una opinión propia, sin que por esto pretenda imponerla a los demás, y reconociendo que está expuesto como todos, y más que todos, a errores y equivocaciones de los que nadie está libre en absoluto.

Forma la colección Casa-Torres un conjunto de unos seiscientos cuadros, la mayor parte pertenecientes a la escuela española, y el resto a las extranjeras, completándola multitud de otros objetos de arte, como

(1) Más de ciento cincuenta y entre ellos muchas señoras.



Fot. J. Roig

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

CABEZA DE UN VENADO.
Cuadro atribuido a Velázquez (1499-1560)
0'52 X 0'66 m.
Colección del Marqués de Casa Torres

muebles, tapices, armas, etc., etc. En la imposibilidad de mencionar dentro de los límites de este reducido artículo todos aquellos cuadros y objetos que por su importancia podrían merecerlo, nos concretaremos a recordar algunos de los más importantes entre todos ellos.

“Cabeza de venado” (Velázquez)

Es indudable la existencia en el Palacio Real, de Madrid, de un cuadro de Velázquez, representando este mismo asunto, como lo prueban los antiguos inventarios, que copiados literalmente dicen lo siguiente:

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1636 (TERMINADO EN MARZO DE 1637).

PALACIO REAL.

“En la primera pieza del pasadizo sobre el Consejo de las Órdenes. Otro lienzo al olio, de una quüerna de venado, que la pintó Diego Velázquez, con un rótulo que dice: Le mató el Rey nuestro Sr. Phe. quarto el año 1626.”

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1686.—PALACIO REAL.

“Y en esta pieza que cae sobre el Consejo de las Órdenes ai desmontado lo siguiente. Una pintura con una cabeza y hastas de venado, original de mano de Diego Velázquez, de vara y cuarta en cuadro, sin marco.”

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1700.—PALACIO REAL.

“Núm. 709.—Una pintura con una cabeza y astas de venado, original de Diego Vélázquez, de vara y cuarta en quadro, sin marco, no se tasó”. Aparece colocado en el mismo sitio que en los anteriores inventarios.

INVENTARIO HECHO EN EL AÑO DE 1735.—REAL PALACIO DE MADRID, 1734.

“Inventario de todas las pinturas que se han salvado en el incendio acaecido en el Real Palacio de Madrid.

„Pinturas que se hallaron en las bóvedas de Palacio.

„Núm. 664.—Otro de vara y media de ancho y de vara y tercia de alto, una cabeza de un venado, de Diego Velázquez.”

El sentido gramatical demuestra que al escribirse en el rótulo el artículo “*le* (masculino) mató el Rey nuestro Sr. el año 1626”, la persona que escribió dicha cartela, se refería forzosamente a un ciervo representado en el lienzo, además de su cuerna, y no a esta solamente, en cuyo caso hubiera tenido que poner “*la* (femenino) mató”; entonces no hubiera existido ya sentido gramatical, ni sentido común siquiera, porque a la cuerna no era posible que la matase nadie. Creo, pues, que es claro y evidente que el cuadro inventariado en 1636 con el título de *La querna de un venado* es el mismo que el que se describe en 1686, en 1700 y en 1735, y que aquellos documentos demuestran que no varió la colocación del mismo “en la pieza que cae sobre el Consejo de las Órdenes”, en el largo período de tiempo transcurrido desde 1636 hasta 1735, fecha en que, a consecuencia del incendio, aparece almacenado con otras pinturas salvadas del siniestro en las bóvedas de Palacio. A partir de 1735 desaparece esta pintura de Palacio y no vuelve a tenerse noticia de ningún cuadro de Velázquez con asunto análogo a éste, como no sea el que figura hoy en la colección Casa-Torres.

Nótese que en ninguno de los mencionados documentos se hace mención alguna de que en el lienzo se representara a un animal *muerto*. Se dice solamente que el Rey mató a aquel animal en 1626, lo cual es muy distinto y no impide el que el artista pudiera representar *vivo*, en el año 1636, o en cualquiera otro de su existencia, al mismo venado que en 1626 mató *físicamente* S. M. Todos los días y a todas horas estamos viendo cuadros que representan, vivas, a personas que murieron hace muchísimos años.

En cuanto a dimensiones, es indudable que el cuadro de Palacio era mayor que el de la colección Casa-Torres; pero debemos llamar la atención de los oyentes sobre el hecho de que el lienzo del Palacio Real representaba un venado con su cuerna, la cual debió ser de desmesurado tamaño, cuando mereció el honor de ser perpetuada con el pincel, como hazaña cinegética del rey Felipe IV. El de la mencionada colección no es un cuadro completo, sino un fragmento en el que la cabeza del animal está íntegra, pero la cuerna ha desaparecido casi por completo, no conservándose en el día más que el arranque de la misma por haber sido cortada esta pintura, lo que se evidencia sin más que examinar el lienzo en la parte que la tela aparece doblada sobre el bastidor, en cuyo sitio se ve perfectamente que lo pintado continúa en ambas dimensiones, demo-

trando que este cuadro, probablemente por hallarse deteriorado, se recortó, conservando sólo la parte de él que se hallaba en mejor estado.

Por la relación que con este caso concreto pueda tener, y por el interés que ofrece el relato de lo que ocurrió con los lienzos salvados del incendio, copio lo que en los mismos inventarios de Palacio se dice que sucedió, en general, respecto a dimensiones de muchos de los cuadros que se salvaron en aquel siniestro.

En el inventario de 1747 leemos lo siguiente:

“1747. RESUMEN GENERAL DEL INVENTARIO DE LAS PINTURAS QUE SE RESERVARON EN EL REAL PALACIO DE MADRID y existen, al parecer, en las casas Arzobispales, etc.....”

„En la villa de Madrid, a 20 dias del mes de Febrero año de mill setecientos quarenta y siete....., habiendo concurrido D. Juan de Miranda y D. Andres de la Callexa, pintores de Cámara de su mgd nombrados como tales tasadores para dicho inventario a fin de executarlo con la claridad y distincion que está mandado de orden de S. S., se formaron los presupuestos (1) siguientes.....”

„Lo segundo se presupone que haviendose inzendiado el referido Real Alcazar de Palacio la noche del dia veinte y quatro de Diciembre del año pasado de mil setecientos treinta y quattro, por los Jefes y Subalternos de oficios de la Real Casa y por otras personas se practicaron esquisitas diligencias para Reservar y Recoger las pinturas que estavan colgadas y colocadas, haviendose tomado en la maior parte la Providencia, para conseguirlo, de quebrar los marcos y arrojar los Lienzos arrollados y otros cortados de los Bastidores por los Balcones a la Plazuela y al Parque. Recogiendolas y resguardandolas con soldados y pasandolas despues para que estubieran custodiadas al Convento Real de San Gil, Armeria, Casas del Sr. Marques de Velmar y otras iglesias y Casas contiguas al Real Palacio, por Providencia que aboca (sic) thomaba de S. M. (que está en gloria) el señor Maiordomo Mayor que las comunicaba a los Jefes de los oficios a quienes de la misma orden se encarga no se arriesgase Persona alguna por reservar las alaxas y Pinturas.....”

„Lo quinto se presupone que con motivo del mal estado en que quedaron las referidas Pinturas que se recogieron, S. M. (que está en gloria) se sirvió resolver que D. Juan de Miranda su pintor de Cámara fuese componiendo (sic), a cuyo fin, por la Intervencion, bajo de recibos y

(1) O sea supuestos o suposiciones.

resguardos, se le entregaron en varios tiempos muchas de las pinturas que, compuestas, las ha vuelto a este oficio, *haviendole sido preciso para su composicion cortarlas por varias partes de modo que no pueden convenir con las medidas y señales que se hallan en dicho inventario antiguo, ni aun con la citada lista que se formó despues del incendio.....*

„Lo octavo se presupone que por todos los motivos expresados y mediante la confusión y variedad con que se hallan las pinturas recogidas en este oficio, se ha contemplado y conceptuado impracticable la confrontacion de ellas con las que se hallan expresadas en el citado inventario practicado por fallecimiento del señor Don Carlos segundo, ni aun con la citada lista hecha despues del incendio.“

En vista de esto se manda hacer un nuevo inventario a D. Juan de Miranda y a D. Andrés de la Callexa, y a su terminación se hace constar lo siguiente:

„Y en esta conformidad se feneció este inventario y tasacion de Pinturas existentes en la Intervencion de este oficio en las declaraciones siguientes:

„Lo primero se declara que además de todas las pinturas expresadas, que con los números anotados al margen de cada una quedan inventariadas y colocadas en la pieza del quarto Principal de la Intervencion de este oficio, al que se han subido las que habia en los quartos bajos por evitar del perjuicio que padecian con la humedad, quedan tamvien en una pieza anterior reconocidas cincuenta pinturas, en bastidores, los mas dellos quebrados, y ventiquatro pinturas y lienzos arrollados, y habiendo reconocido todos con particular cuidado por los referidos pintores, declararon estos ser las expresadas pinturas *inutiles*, por estar unas penetradas del fuego y otras hechas pedazos y imposibles todas de composicion, por lo que no les dieron aprecio y estimacion.“

Constando, como consta, por el inventario del año 1735, que la “cabesa de un venado” se salvó del incendio, el hecho de no figurar este cuadro en los subsiguientes inventarios, nos da derecho a suponer, con todos los visos de verosimilitud, que pudo muy bien quedar como olvidado o menospreciado entre los 50 que tenian los bastidores quebrados o entre los 24 arrollados. Es decir, que a este lienzo parece que se le dió siempre poca importancia en Palacio, puesto que en 1686 estaba “sin marco” y que en el mismo estado continuaba en el inventario de 1700, en el cual *no se tasó*. Relegado a cualquier rincón entre las pinturas inútiles, nada de extraño tiene que se perdiera.

El cuadro del Marqués de Casa-Torres figuró en la Exposición de Pintores Españoles celebrada en Londres en 1920; y a pesar de ser completamente exacto cuanto acabamos de manifestar, en el Catálogo de dicho certamen, en la página 55, encontramos lo siguiente, refiriéndose al mismo lienzo y en forma de nota aclaratoria que viene a ilustrar su descripción:

“En el inventario de Palacio, escrito en 1636, anotamos la siguiente partida:

„Otro lienzo al óleo de una cuerna de ciervo, pintado por Velazquez con esta inscripción: “El Rey nuestro Señor Felipe IV lo mató en 1626.“

En el inventario de 1735 dan las medidas de este cuadro: altura, una vara y media; ancho, una vara y tercia.

No parece que podamos identificar este cuadro incluido en el presente Catálogo con el que existía en el Palacio Real:

1.º Porque el tamaño es distinto.

2.º Porque los documentos claramente afirman que el ciervo inventariado estaba muerto.

3.º Porque por su técnica debe de ser, por lo menos, diez años posterior al año 1626.

Como aclaración a las apreciaciones del Catálogo de la Exposición de Londres, preciso será que manifestemos lo siguiente:

1.º Que en aquel libro no se ha copiado más que una pequeña parte de los inventarios de Palacio que se refieren a este cuadro y que tampoco se ha hecho la copia literalmente, que es como deben hacerse estas citas.

2.º Que los inventarios no dicen exactamente lo que el Catálogo afirma (1).

3.º Que en ningún documento consta que Velázquez *representara* en su *cuadro* a un ciervo *muerto*, que es lo que para el caso puede interesaros, por más que el hecho de que el ciervo hubiera muerto el año 1626 sea cierto.

4.º Que no es extraño que las medidas del cuadro de Casa-Torres sean menores que las del que existió en Palacio, pues la explicación es fácil por el hecho de estar recortado y no ser más que un fragmento, faltando toda la cuerna, de la que no se conserva más que el arranque.

(1) Donde el Catálogo dice *lo*, el inventario dice *le*; donde dice altura una vara y media, ancho una vara y tercia, el inventario dice lo contrario: *vara y media de ancho y vara y tercia de alto*.

5.º Que creemos también que, en efecto, el cuadro hoy existente está pintado por Velázquez hacia el año 1636, y que el hecho de que Su Majestad matara al ciervo en 1626 no impide el que Velázquez lo pintara *como si estuviera vivo*, en cualquier época de su vida, solamente de recuerdo, o bien teniendo presente la misma cuerna, o toda la cabeza desecada, o (lo que nos parece más probable aún, si se examina la pintura) teniendo delante como modelo un venado vivo, pues lo interesante era reproducir la cuerna y no los rasgos fisionómicos del retratado, como si se tratara de una persona cuyo parecido interesa conservar.

II

“El Portero Ochoa”, de Velázquez (del Palacio Real de Madrid), conocido con el erróneo título del “Alcalde Ronquillo”

También consta evidentemente la existencia en el Palacio del Buen Retiro, y más tarde en el Palacio Nuevo, de un cuadro exactamente igual al que figura en la colección que estamos describiendo.

Dicen así los inventarios de Palacio:

Inventario del Palacio del Buen Retiro, 1701 (1). “Otro del mismo tamaño, autor y marco que el penúltimo (2), de Ochoa Portero de Corte, con unos memoriales.” En este inventario no se numeran los cuadros.

Inventario del Palacio Nuevo de Madrid, 1772. “Paso de tribuna y trascuartos. 613, Retiro (3). Un retrato del *Alcalde* (4), con su vara y un

(1) Los cuadros de Velázquez que, como el que nos ocupa, fueron destinados desde el primer momento al adorno del Palacio del Buen Retiro, aparecen por primera vez mencionados en el año 1701 (cuarenta años después de la muerte de Velázquez), porque en este año se hizo el primer inventario de este Palacio, construido en los años 1631 y 1632. Los destinados al Real Alcázar figuran en los inventarios de este otro Palacio, algunos de los cuales llevan fechas anteriores a 1701.

(2) *Don Juan de Austria*, de Velázquez.

(3) Es la procedencia.

(4) Por primera vez, olvidado su verdadero nombre, se le llama Alcalde, pero sin decir cuál. Ponz: *Viaje de España*, tomo VI, pág. 33, dice que le vió en el cuarto de vestir del Rey; lo considera como de Velázquez y añade: “que dicen ser el Alcalde Ronquillo.”

En cuanto a la atribución a Carreño, en el inventario, no es extraña, porque abundan equivocaciones de este género. El retrato de Francisco Bazán, por Carreño, ha sido atribuido, hasta en los Catálogos del Museo del Prado, a Velázquez, a pesar de que los documentos están claros y terminantes.

legajo de memoriales, de dos varas y media de caída y vara de ancho, original de Carreño."

Inventario del Palacio Nuevo de Madrid, 1794. "Pieza de retrete, 613 (1), 1192. Dos de dos varas y tercia de alto y vara escasa de ancho. El primero, *El Alcalde de Zalamea*, y el segundo, *un Infante de caza con un perro*" (es Felipe IV; tal vez, según sospecha el erudito secretario del Museo del Prado, Sr. Beroqui, el que se encuentra hoy en el Museo del Louvre), "a seis mil reales cada uno, Velázquez".

En el siguiente inventario, hecho en el año 1814, a la vuelta de Fernando VII del destierro, terminada la guerra de la Independencia y como recuento de lo que quedó aquí, salvándose de la codicia de los franceses, ya no se inventarió. Ha *desaparecido* y no vuelve a tenerse noticia de él.

Veamos lo que Ponz dice sobre el asunto, en el tomo VI, pág. 30, de su libro *Viaje de España*, publicado en el año 1782.

"En la siguiente pieza que es la de Cámara, o de vestir de S. M., se encuentran de Velázquez las pinturas siguientes", va describiéndolas y entre ellas "un viejo con ciertos papeles en la mano, que *dicen ser* el Alcalde Ronquillo".

Cean Bermúdez, en su obra *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo V, pág. 178, publicado en el año 1800, escribe:

"Las pinturas públicas de mano de Velázquez, que conocemos, son las siguientes: Madrid, Palacio Nuevo.

El cuadro ya descrito de la familia, conocido con el título de "Teología de la Pintura" (2); cinco retratos grandes a caballo que representan a Felipe III, Felipe IV, sus mujeres y el Conde Duque de Olivares (3); un muchacho de cuerpo entero con su perro; un bodegón con otros dos muchachos que están comiendo; dos retratos de unos bufones (4); tres de cuerpo entero de Felipe IV, de cazador; de su mujer y de un infante niño, con perros y escopeta; el de un personaje africano que llaman Barbaroxa (5); el del Príncipe D. Baltasar Carlos, corriendo en una haca (6); el del Infante D. Fernando a pie, con escopeta y perros (7);

(1) El mismo número 613 que llevaba en el inventario de 1772, en el cual se hace su descripción "con una vara y un legajo de memoriales".

(2) Y en nota añade Cean, números (2) hasta (7): "Don Francisco de Goya grabó al aguafuerte los cuadros señalados con estos números, de los cuales conservo la mayor parte de sus dibujos."

Esopo y Menipo (1); Baco coronando a unos borrachos (2); un *viejo de golilla, llamado el Alcalde Ronquillo* (3); dos enanos (4); otros dos; el aguador de Sevilla" (5).

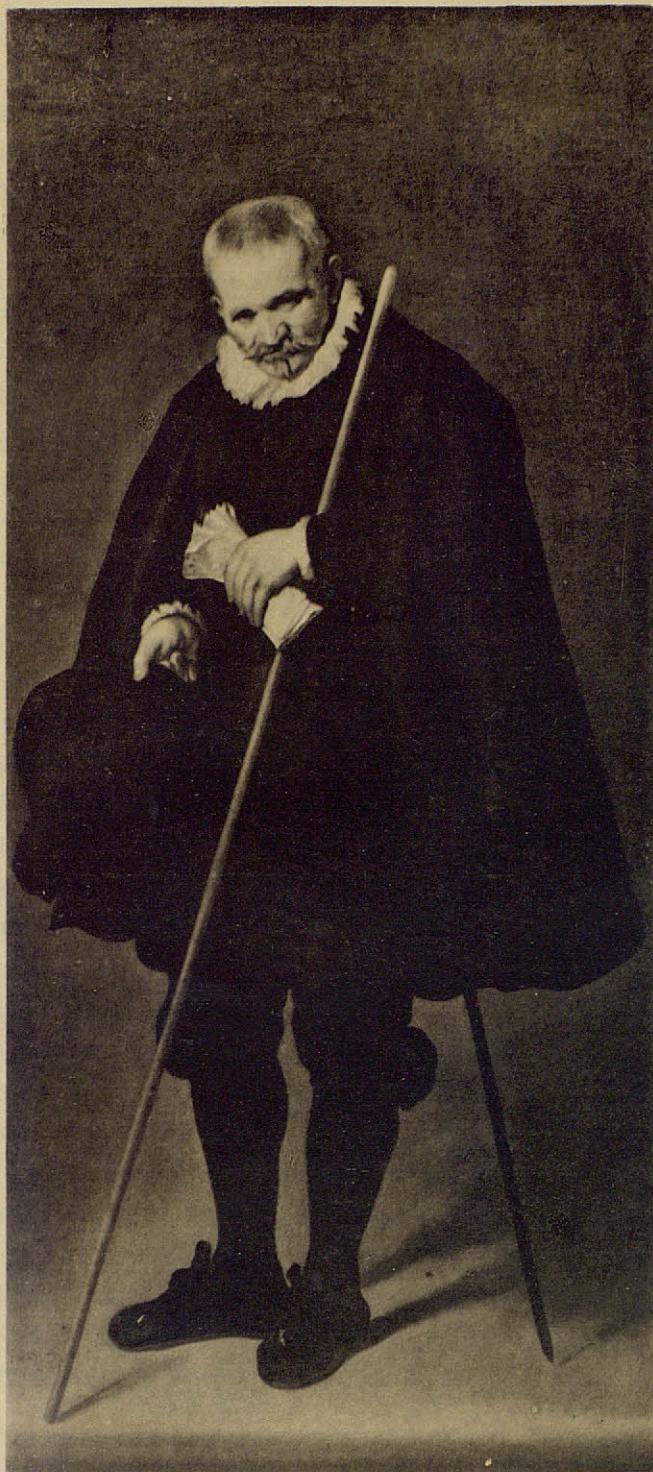
El asunto de esta pintura, lo que representaba, nos es perfectamente conocido por la indicación de Cean Bermúdez de haber grabado Goya un aguafuerte, según el original de Velázquez, conservado en el Palacio Nuevo, y por el mismo aguafuerte de Goya, del cual un ejemplar único se conserva en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera, quien de su puño y letra escribió al pie de ella lo que sigue: "Cuadro de D. Diego Velázquez de Silva, grabado por D. Francisco de Goya. Esta estampa no llegó a publicarse y es la única que conozco."

Es idéntico en todo al cuadro de la colección Casa-Torres.

Resumen: A los cuarenta años del fallecimiento de Velázquez se inventaría, por primera vez este cuadro, en el Palacio del Buen Retiro, para el que fué probablemente pintado. Hemos seguido, guiándonos por los antiguos inventarios, sus vicisitudes, desde 1700 hasta 1794, en que dejó de figurar en aquellos documentos. Consta, sin embargo, por testimonio de Ponz, que continuaba colgado en el cuarto de vestir de S. M. en 1782, y por el de Cean Bermúdez, que también lo vió, sabemos que continuaba en el mismo sitio en 1800. No es probable que entre los años 1800 y 1808 pudiera desaparecer, por robo, del cuarto de vestir del Rey, donde forzosamente había de verlo a diario, y no consta, ni es probable, que fuera vendido o regalado.

En 1808 llegan los franceses a Madrid, y de todos es sabido el horroso saqueo de obras de arte sufrido por las colecciones de cuadros públicas y particulares, y parece muy posible que uno de los cuadros de Velázquez, sustraídos del Palacio Real, en compañía del "Aguador de Sevilla" y el retrato de Inocencio X, fuera el tantas veces mencionado retrato de Ochoa, conocido por el Alcalde Ronquillo, puesto que al hacerse en 1814, al regreso de Fernando VII, el recuento de las pinturas que quedaron en el Palacio Nuevo, faltaba ya este cuadro. El del Aguador y el retrato de Inocencio X fueron recogidos en el botín abandonado por los franceses en 1813, en la batalla de Vitoria, y regalados por Fer-

(1) Y en nota añade Cean, números (1) hasta (5): "Don Francisco de Goya grabó al agua fuerte los cuadros señalados con estos números, de los cuales conservo la mayor parte de sus dibujos."



Pot. J. Roig

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

RETRATO DEL PORTERO OCHOA.
Cuadro atribuido a Velázquez (1499-1560)
0'84 X 1'95 m.
Colección del Marqués de Casa Torres.

nando VII a Lord Wellington en galardón de sus triunfos sobre los franceses.

Del retrato del Alcalde Ronquillo no vuelve a tenerse noticia, pero es de notar el hecho apuntado por todos los historiadores de la batalla de Vitoria, de que viendo el rey José que la acción era inminente y muy dudoso para él su resultado, tomó el acuerdo de hacer salir de aquella ciudad a las cuatro de la madrugada del mismo día del famoso hecho de armas, y antes de que comenzara éste, un inmenso convoy, que a las órdenes del general Maucune, a marchas forzadas, debía conducir a Francia la mejor parte de los tesoros artísticos arrebatados por los franceses a nuestra patria. El camino seguido por este convoy fué la carretera general de Francia, por Salinas, Mondragón, Vergara, Tolosa, Astigarraga, San Sebastián e Irún.

Cortada por las tropas españolas la carretera de Francia (por la cual el famoso convoy llevaba ya largas horas de marcha), el grueso del ejército, con el rey José a la cabeza, huyeron a uña de caballo por la carretera de Navarra.

Terminada la batalla de Vitoria envió Lord Wellington una división, mandada por los generales Girón y Longa, en persecución del primer convoy defendido por Foy, y aun cuando fué muy duramente hostilizado por nuestras tropas en Mondragón y Tolosa, es lo cierto que logró penetrar en Francia, si bien con grandes averías, por efecto del atascamiento o vuelco de carros, con la probable pérdida de alguna parte de los objetos en él conducidos, y que por esta fortuita circunstancia quedaron en territorio español. Es probable que a esta misma causa pueda atribuirse el hallazgo, más tarde, en dicho trayecto, del hermosísimo Murillo, que encontrado en una casa particular de Irún, sucio y desconocido, fué traído a Madrid, y limpio y restaurado por el Sr. Martínez Cubells perteneció al Sr. Barón Linden y hoy es ornato del Palacio del Sr. Marqués de Larios.

“El Portero Ochoa”, cuadro de la colección de Casa-Torres

Adquirido, según mis noticias, en Astigarraga, pequeña aldea del Ayuntamiento de Hernani (Guipúzcoa), por D. Eugenio Iñurrigarro, como de Velázquez y con el título tradicional de *Retrato del Alcalde Ronquillo*, fué traído por su propietario a Madrid, donde lo tuvo a la venta, juntamente con otras pinturas, en la misma casa de la calle de Alcalá, donde hoy está edificando el banquero Sr. Calamarte.

Fallecido su propietario pasó, en concepto de herencia, a un sobrino suyo residente en la casa número 22 de la calle de Los Madrazo, propiedad de los eminentes artistas de este apellido.

Si mis informes son exactos, alguien debió manifestar al propietario del cuadro su opinión de que no podía ser el retrato del Alcalde Ronquillo, por Velázquez; cuadro que había sido vendido hacia mucho tiempo al famoso pintor inglés, Sir David Wilkie. Lo cierto fué que el lienzo en cuestión fué relegado a un desván, donde ha permanecido largos años y donde tuvo ocasión de verlo, más tarde, un distinguido aficionado, que lo consideró como obra original de Velázquez.

Puesto a la venta, por segunda vez, fué adquirido, por su actual propietario, en casa de un conocido anticuario de Madrid.

No he de meterme a discutir aquí la cuestión tan personalísima de si el cuadro es original o copia, porque no habríamos de resolverla nunca, puesto que es cosa tan incierta como el mentir de las estrellas. Para mí no hay ni ha habido duda nunca de que se trata de un original. El cuadro es quien tiene la palabra y puedo asegurar que son muchísimas las personas de autorizada opinión a quienes, como a mí, ha convencido por completo.

Lo que sí puedo asegurar, aparte del indicio de estar pintado en dos trozos de lienzo cosidos (aun cuando en su época había lienzos de muchísima mayor marca) y de que las medidas coinciden al centímetro con las del cuadro de Palacio y de que ha estado forrado y restaurado, lo que siempre prueba que ha sido tenido en grande estimación, es que he revisado, desde hace muchísimos años, con todo cuidado cuantos catálogos de colecciones he podido tener en mis manos sin que a mi conocimiento haya llegado la noticia de copia o repetición alguna de esta pintura, lo cual, por otra parte, no es de extrañar, porque así como abundan las copias y repeticiones de los retratos de personas reales o de gran posición, yo no he encontrado, en mi larga vida de coleccionista, copias de los retratos de *Los enanos* (1), los cuales sólo ofrecían interés como tales retratos al interesado o a su familia. Como no trato de engañarme, sino de hallar la verdad, agradeceré vivamente

(1) No es esto afirmar, sin embargo, en absoluto, que no pueda existir alguna copia de dichos retratos, contemporánea de sus originales, sino que si existen, son escasísimas.

cualquier noticia referente a la existencia de alguna copia o repetición de esta pintura, aunque a la verdad, y después de las diligencias que llevo practicadas, no creo que aparezcan; en el entretanto continúo en mi creencia de que no se pintó más que un solo cuadro con este asunto y que nadie necesitó, probablemente, que se pintara un segundo ejemplar del mismo.

Otros retratos supuestos de "El Alcalde Ronquillo"

(A) En la página 79 de la conocida obra titulada *Velázquez and Murillo*, por Charles B. Curtis, que no es más que un voluminoso catálogo de todas las obras que en la fecha de su publicación (1883) eran o estaban atribuidas a estos dos maestros y en la que se atribuyen a Velázquez nada menos que 585 obras (entre originales y copias), encuentro la noticia del siguiente cuadro, atribuido a aquel gran maestro:

"Número 193. *El Alcalde Ronquillo*.—De pie, sobre un pavimento de baldosas, aparece esta figura vuelta de tres cuartos hacia la derecha, vestida con traje negro, capa corta, golilla y espada; el sombrero en la mano derecha y la izquierda apoyada sobre el puño del bastón; en segundo término una columna con su pedestal, en el lado izquierdo; en la parte alta una cortina roja. Cuerpo entero. Tamaño natural.

Comprado por Sir David Wilkie a D. José Madrazo (véase *Vida de Wilkie*, II, pág. 496). Vendido por Sir David Wilkie, en la venta de 25 de Abril de 1842, como procedente de la galería Altamira, en el precio de £ 26-5-0. Vendido en la venta de James Hall, en 18 de Abril de 1855, en el precio de £ 157-10-0. Vendido en la venta de J. A. Hoskin, en 18 de Junio de 1864, en el precio de £ 50-8-0. Vendido en la venta de G. R. Burnet, en 16 de Marzo de 1872, en el precio de £ 116-11-0. En la British Institution, en 1844. En Manchester, en 1857." Y en nota añade: "Sterling: *Velázquez*, Paris. Ed. 185."

Figuró en la exposición de Manchester en 1857, y Burger la cita en el libro que acerca de la misma escribió con el título de *Art treasures en England*, donde dice, pág. 119: "L'Alcade Ronquillo: Un peu foncé".

Es fácil que yo haya podido equivocarme en los juicios que vengo haciendo acerca de mi lienzo. Es cosa discutible, pero lo que sí puede afirmarse rotundamente es que está en un error quien pretenda sostener que

el lienzo que poseyó el Sr. Madrazo representara el mismo asunto que el que existió en el Palacio Real, porque para desmentirlo existe el testimonio del aguafuerte de Goya, hecha teniendo a la vista el cuadro de Palacio. No hay más que verla para convencerse de que allí no hay pavimento de baldosas, ni columnas, ni cortinas, ni viejo alguno apoyando la mano en su bastón. El cuadro que perteneció al Sr. Madrazo no se parece en nada al que existió en el Real Palacio, mientras que el de la colección Casa-Torres es idéntico y lo testimonia así, de modo indubitable, el propio D. Francisco de Goya con su grabado.

(B) En los catálogos de la Real Academia de San Fernando correspondientes a los años 1817 y 1819 figura un cuadro titulado *El Alcalde Ronquillo*, de D. Diego Velázquez. En el catálogo del año 1824, y reconocido el error de semejante título, se le describe como retrato de un bufón de cuerpo entero y en pie, por Velázquez.

Estudiado detenidamente el asunto, resulta que dicho Alcalde Ronquillo no es otro que el *Pablo o Pablillos de Valladolid*, que fué trasladado del Palacio Real a la Academia en virtud de Real orden de 11 de Junio de 1816, y desde ésta al Museo en 1827.

Véase Beroqui, *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*, tomo III, pág. 31, donde dice: "No se explica satisfactoriamente cómo *no existiendo* ningún retrato del Alcalde en el inventario de 1814 se incluyó uno en la relación de los que en 1816 se enviaron a la Academia de San Fernando. Tal vez el que lo hizo recordaría, o vió en los inventarios, que el hombre vestido de negro, con esclavina y sombrero en la mano (1), hubo un tiempo en que se le tuvo por un Alcalde, y como tal se le puso en la lista. Pero lo cierto es que, con malicia o sin ella, *no salió de Palacio*, y en su lugar fué *Pablo de Valladolid*.

*De esto no me cabe duda alguna, porque Bazán se encuentra ya en el Museo cuando se abre y figura con el n.º 71 (Salón segundo), mal atribuido a Velázquez en el catálogo de 1819 (*Un pretendiente entregando un memorial*), con el 218 en los de 1823 y 1824.*

Pablo de Valladolid vino de la Academia en 1827 y se le describe en

(1) Que es Bazán, como prueba terminantemente el Sr. Beroqui en la obra citada, pág. 30.

el catálogo de 1828 bajo el núm. 63. *El pretendiente a un empleo*, que seguía como Velázquez (1), tiene el núm. 207 (2).

(C) En el *Diccionario Geográfico*, de Madoz, tomo X, pág. 863, en la descripción ligera que este escritor hace de las galerías de cuadros de Madrid y como existente en la de D. Francisco García Chico (plazuela de los Mostenses, núm. 20), se describen los cuadros siguientes: Una "Santa Teresa escribiendo su vida", de Velázquez, y "San Pablo en el desierto", del mismo autor. Sigue describiendo en esta misma forma, es decir, enumerando el asunto y señalando su autor los demás cuadros de la galería, y al terminar dicha relación, y ya en montón y sin atribución alguna, lo que demuestra que no se creía obra de ningún pintor conocido, dice: "18 retratos de los Reyes y Reinas de Austria, de la escuela castellana; 26 países flamencos o vistas en cobre, bien tocados, en particular la parte de país, y 50 retratos más de diferentes autores, entre los que se encuentra el del *Alcalde Ronquillo* y el de *Guzmán el Bueno*.

No ha sido posible averiguar el paradero de esta pintura y me alegraría mucho de poder averiguarlo, por más que, como ya se ha dicho, no ha pretendido nunca ser la que existió en Palacio, puesto que no está atribuida a Velázquez, el cual, como ya se ha demostrado, es lo probable que jamás retratara al Alcalde Ronquillo.

Y con estas tres pinturas, la que fué de D. José Madrazo (A), la que figuró en la Academia de San Fernando (B) y la de la galería del señor García Chico (C), que ninguna de ellas es, ni tiene nada que ver con el

(1) Y así siguió durante algunos años. (Véase el catálogo de Madrazo de 1843.)

(2) También encontramos en el artículo titulado "Apuntes para una historia del Museo Nacional de Pintura y Escultura" por D. Pedro Beroqui, publicado en el número 118 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, lo siguiente:

"En 14 de Noviembre de 1826 se reclaman a la Academia de Bellas Artes de San Fernando—y se mandan entregar el 19 de Febrero de 1827—los cuadros de Palacio que le habían sido cedidos "al Museo de Pintura" por Real orden de 11 de Junio de 1816, mediante el dictamen de D. Vicente López, con objeto de completar los que le faltaran para la representación de las diversas escuelas. Con ellos estaban cuatro de Velázquez: *Barbarroja*, *D. Juan de Austria* (que creían retrato del Marqués de Pescara), *Pablillos de Valladolid* (tenido como el del Alcalde de Zalamea) y el del *Infante D. Carlos*."

cuadro original de Velázquez representando al portero Ochoa, termino la lista de todos los que he podido averiguar que podrían confundirse con él. No conozco más copias ni repeticiones del cuadro de mi colección.

Dos palabras han de serme permitidas aún, con objeto de tratar de esclarecer en lo posible la personalidad, es decir, la posición social del personaje representado en este lienzo.

En el inventario de 1701 se le designa como Portero de Corte.

Ha sido constante la opinión de creer que ocupó el cargo de Portero de Palacio, y sin embargo, teniendo en cuenta que la palabra Corte es sinónima de Audiencia o Chancillería, sospecho que Ochoa fué más bien Portero de los Tribunales que de Palacio.

Que no es un hombre de placer parece lo probable. No hay en su figura signo alguno de degeneración física como los que caracterizaban a los enanos, y su traje no tiene nada de burlesco como el de D. Juan de Austria y el de Barbarroja; es el traje corriente del golilla, del leguleyo del siglo XVII. En el legajo de papeles que lleva en la mano se lee "fol. V", indicación que más parece referirse a papel judiciales que a memorial elevado a S. M.

En el libro titulado *Etiquetas de la Casa de Austria*, por el señor Rodríguez Villa, no se menciona, ni por casualidad, como existente en Palacio el cargo de Portero de Corte; hay, sí, Porteros de sala y de sasteta, Portero de la *maison* y Porteros de cadena, pero nada más.

La vara es símbolo de justicia, y la de Ochoa se parece a la que usaban los Alcaldes, pero no al bastón historiado y ornamentado usado por los Mayordomos de Palacio.

Encuentro en el mismo libro citado los cargos de Alcaldes de Corte, Alcaldes de Casa y Corte, *con sus varas*, Alguaciles de Corte, y, en general, me parece que la palabra Cámara es la que corresponde más bien a los cargos palatinos, y la palabra Corte parece referirse a los Tribunales.

En el libro titulado *Retrato actual y antiguo de la M. N. y M. L. Villa y Corte de Madrid*, al describir la entrada de José Bonaparte en esta ciudad el 25 de Julio de 1808, se consigna que salió a recibirle el Corregidor, al cual acompañaban "el Alguacil mayor y 24 Alguaciles también, montados, y *siete Porteros de vara, a pie.*"



Pot. J. Roig

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

RETRATO DEL PADRE FELIX HORTENSIO PARAVICINO.

Cuadro atribuido al Greco (1547-1614)

0'52 X 0'62 m.

Colección del Marqués de Casa Torres.

III

"Retrato del Padre Félix Hortensio Palavicino" (Greco)

Es, a mi ver, uno de los más importantes cuadros de esta colección, tanto por su extraordinaria y simplicísima factura y por la verdad e intensidad con que está retratado hasta el espíritu mismo, el alma, del personaje así como también por su rareza, pues son tan escasos los retratos pintados por el Greco que no se conocen, contando los de los museos públicos y colecciones particulares, más que unos treinta y tantos de ellos.

No he de ser yo, sin embargo, quien os hable nada acerca de esta pintura. Siento intensamente delante de un cuadro, pero reconozco que carezco en absoluto del medio de expresión adecuado para comunicar debidamente a los demás mis intimas impresiones.

Afortunadamente, en este caso me veo libre de esta, para mí, enojosa preocupación; no tengo noticias ni documentos que comunicaros acerca de esta preciosa pintura y me limitaré, sin comentario alguno por mi parte, a repetir lo que acerca de ella dijeron, primero, Palomino en su *Museo Pictórico*, y más tarde, con insuperable estilo, el maestro D. Manuel Cosio en su precioso y amenísimo libro consagrado a la vida y obra de Theotocopuli.

Dice Palomino en el tomo segundo de su *Museo pictórico y escala óptica*, publicado en el año 1724, lo siguiente:

"No será justo omitir el célebre retrato por tantos títulos recomendable, que hizo el Greco, de aquel peregrino ingenio, ornamento de su sagrada religión de la Santísima Trinidad y honor de su siglo, el Padre Maestro Fray Félix Hortensio Palavicino, que es cosa excelente y para hoy en poder del Excelentísimo Sr. Duque de Arcos, en cuyo reconocimiento le hizo dicho Padre Maestro al Griego su célebre soneto, que hoy se registra en sus obras póstumas intituladas *Obras de D. Félix de Artiaga*, fol. 63, pág. 1, que es el siguiente:

Divino Griego, de tu obrar no admira
Que en la imajen exceda a el ser el arte,
Sino, que de ella el Cielo, por templarte
La vida (deuda a tu pincel) retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira,
 Como en tus lienzos: basta el empeñarte
 En amagos de Dios, entre a la parte
 Naturaleza que vencerse mira.

Emulo a Prometheo en un retrato
 No afectes lumbre, el hurto vital deja
 Que hasta mi alma a tanto ser ayuda,

Y contra veinte y nueve años de trato,
 Entre tu mano y la de Dios, perplexa,
 Cual es el cuerpo, en que ha de vivir duda."

Dice el Sr. Cosío en la pág. 420, tomo segundo, de su obra titulada *El Greco*, ocupándose de este cuadro y comparándolo con el otro retrato del mismo personaje, que perteneció al señor Conde de Muguiro, lo que sigue:

"Con hermosura más fresca y espontánea y con más recogido espíritu, nos lo muestra la gentil cabeza (lám. 13) que el Greco debió hacerle cuatro o cinco años antes y que hoy posee el señor Marqués de Casa-Torres. Es aquí todavía el fervoroso y místico novicio, de semblante ingenuo, con huellas de vigilia y estudio. Menos trabajado en la ejecución que el anterior conócese que esta es la cabeza dedicada al amigo, para la intimidad de su celda, y aquél, la figura aparatoso que ha de colo-carse en la galería entre las demás celebridades de la Orden. Por eso hay en el uno más sinceridad, aunque menos ajuste; y en el otro, en cambio, puso el Greco tanto empeño como en el de *Niño de Guevara*."

IV

"Retrato de señora" (¿Sánchez Coello?)

De menor importancia que los anteriores, aunque admirablemente pintado y muy agradable, tanto por ser retrato de mujer como por su esmerada ejecución, es esta otra pintura a la que pocas líneas hemos de dedicar.

Procede de la venta de los cuadros de la casa ducal de Osuna, en cuyo catálogo salió a la venta, con el número 116, como *Retrato de señora*, original de Pantoja de la Cruz. Alguna de las personas que se ocuparon de esta venta y tuvieron ocasión de revisar papeles y docu-



Pot. J. Roig

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. — MADRID

RETRATO DE SEÑORA.

(Sánchez Coello.?)

1' X 1'34 m.

Colección del Marqués de Casa Torres.

mentos de la Casa, oí decir, aunque no con certeza absoluta, que se creía fuera un retrato de familia, tal vez una Duquesa del Infantado. En cuanto al personaje retratado no he podido adquirir noticia alguna. En cuanto al autor, yo no veo en él la mano de Pantoja, pareciéndome bastante mejor que las demás obras de este artista, y por acercarse al modo de *hacer* de Sánchez Coello, a este pintor lo atribuyo, aun cuando, en la duda, coloco a continuación de esta atribución un signo interrogativo.

Son tantos y tan poco estudiados y tan poco conocidos los mil pintores que en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII hicieron excelentes retratos en la corte española, que toda prudencia es poca y hay que andarse con pies de plomo, como vulgarmente se dice, en las atribuciones.

La falta de espacio nos obliga a renunciar, contra nuestro deseo, a la transcripción taquigráfica de las palabras de nuestro amable cicerone, porque sería alargar desmesuradamente las proporciones de este artículo; y con objeto de no dejar a nuestros lectores sin alguna noticia siquiera de las demás obras que se contienen en esta interesante colección, nos limitaremos a señalar sucintamente algunas de las más importantes.

Mencionaremos entre los cuadros atribuidos a Goya los retratos de Carlos IV, María Luisa, Méjico, Bayeu, Juan Martín de Goicoechea, etc.

A Murillo, un curioso e importante retrato que tal vez pudiera representar al Duque de Medinaceli.

A Tintoretto, o quizás al mismo Ticiano, otro retrato de un hombre anciano.

A Zurbarán, un *San Antón*, *La Virgen del Rosario y Santa Teresa* y *Al Bosco*, un tríptico, *La adoración de los Reyes Magos*.

A Rosales, bocetos para el cuadro *El testamento de Isabel la Católica*.

A Claudio Coello, *Santa Rosa de Lima*.

A Mengs, el retrato de la Infanta D.^a María Josefa.

A Tristán, *Un Crucifijo*.

A Carreño, dos retratos que se supone sean de los Marqueses de Villafranca.

A Alonso Cano, *La muerte de San Juan de Dios*.

A Vicente López, el retrato del Duque del Infantado.

A Juan Bautista del Mazo, *La entrada del Rey Felipe IV en Pamplona*.

A Pantoja de la Cruz, el retrato de D. Pedro Franqueza.

A Ribera, *Un filósofo*, un *San Francisco* y un *San Antón*.

A Gaspar de Cráyer, un retrato del Conde Duque de Olivares.

A Snyders, *Una cacería de jabalíes*.

A Memling, *La Virgen con el Niño Jesús*.

A Metsys, *El Salvador*.

A Antonio Moro, *Retrato de hombre*.

A Largilliere, un retrato que se supone ser la Marquesa de Logros d'Olunce.

A Lawrence, *Retrato de señora*, etc., etc.

ESCLUTURAS.—Citaremos entre ellas una talla policromada, *La Ascension de la Virgen*, que pudiera ser obra del mismo Greco.

BUSTOS EN MÁRMOL.—Retratos del Marqués del Carpio, del de Leganés, del Papa Pío VII, atribuido a Canova, etc., etc.

MUEBLES.—Abundan los de fines del siglo XVIII y principios del XIX; mencionaremos una preciosa sillería de caoba y bronces estilo Imperio, mesas de la época de Luis XVII, sillas inglesas, etc., etc.

TAPICES.—Entre ellos merece especial mención la hermosa colección de la *Historia de Diana*, compuesta de seis paños tejidos en seda y lana en Bruselas, en la época del mayor florecimiento de este arte.

Hay, además de todo lo mencionado en estas importantes colecciones, multitud de dibujos, grabados en color y en negro, miniaturas, etc., etc., en tal cantidad, que se hace imposible mencionarlos individualmente.

UN OYENTE

EXCURSION A ALCALA DE HENARES

Ocho y media eran por filo e ya en la estación de Atocha rodeaban al buen Ciria damas nobles e fermosas, amén de gentiles-homes, puesto en bandolera el Kodax. Mostraban asaz su gozo, pues tan ilustres personas, honra e prez de los amantes de las Artes e la Estoria, en lucida caravana e con fraternal concordia, enderezaban sus pasos a solazarse unas horas en Compluto la romana, o sea Al-Calat la mora o la cristiana Alcalá, do las almas soñadoras pueden evocar recuerdos de grandezas españolas e glorias ya fenescidas, entre las almenas rotas de sus muros e sus torres que echó por tierra la idiota ignorancia de felones, que no vieron otra cosa que lo que aportar pudiera el material a sus bolsas. E ansí, cuando gentes buenas que buscan a toda hora las emociones purísimas en las que el alma se goza, llegan cabe aquellas ruinas y tanto estrago deploran, semejan los viejos muros e las vetustas casonas, agradecer sonrientes a los que amantes les honran y remózanse al recuerdo de sus pretéritas glorias.

Llegó la caravana briosa y decidida, y la primera etapa fué la de la visita al hotel de Laredo (de Villazón hoy día), cuyos dueños hicieron con finura exquisita los honores a toda la noble comitiva, mostrando amablemente a los excursionistas las mil curiosidades que encierra la casita.

Seguimos de Santiago la simpática vía formada de casonas, que en los lejanos días ocuparon hidalgos y gentes de valía, cual Vallés, "el Divino", llamado en Medicina.

Se admiró del Archivo esa serie infinita de artesonados techos que con pujanza artística labraron los maestros de la carpintería.

Luego, en los torreones, admirando las vistas, hicieron los fotógrafos varias fotografías.

Se visitó el convento que en la plaza vecina tienen los Filipenses. Su iglesia y sacristía contienen varias cosas notables y de estima y hubo alabanza unánime al Superior y artista, el buen P. Lecanda en su empresa honrosísima de reintegrar a todo la forma primitiva.

Cabello, el arquitecto, sirviéndonos de guía, la Magistral iglesia nos enseñó en seguida, explicando al detalle las obras emprendidas, restauración discreta y labor peritísima.

Ya en la pensión Cisneros aguarda la comida y allá marchamos todos con un hambre canina.

Sirvieron entremeses; la clásica tortilla; arroz con varias cosas (algunas conocidas); vino bastante bueno; carne y patatas fritas. Postres: queso, naranjas y dulces manzanitas. La comida abundante y estuvo bien servida.

Admirando en detalle la siempre famosísima Aula universitaria y su adjunta capilla, seguimos viendo cosas. Hizose la visita al templo que antes era de la orden jesuítica y desde hace unos años, Magistral interina. Se compraron almendras en las monjas Clarisas (lo menos cinco arrobas vendieron las monjitas).

Marchó el nutrido grupo luego a Santa María a admirar con respeto la celebrada pila en que fué bautizado, y allí está la partida, un escritor *muy malo*, no ya una medianía, según han descubierto *sabios* ateneístas.

En el Ayuntamiento vimos varias cosillas y luego encaminamos los pasos a la ermita, dicha "de los Doctrinos", por ver la famosísima escultura del Cristo. Cerrada la tenían y no hallamos a nadie con poder para abrirla.

Las señoras del grupo, dando pruebas seguían de su entusiasmo artístico y resistencia física, pero aunque lo ocultaban, cualquiera comprendía que estaban casi todas un poco cansaditas, así es que poco a poco, dejando todavía varias cosas por ver, la comitiva a la estación volvióse a respirar las brisas de la tarde apacible y a buscar unas sillas.

Allí fué comentada la jornada amenísima y dando varios *¡hurras!* al incansable Ciria, a la Corte volvimos cincuenta excursionistas, pidiendo, entusiasmados, que otra igual se repita.

J. M.ª F.

5 Marzo 1922.

de las iglesias, dando a todos los objetos que él conserva el sello mismo de su mano y que es necesario que el taller permanezca en estos preciosos monumentos. Pero no solamente es necesario que el taller permanezca en estos preciosos monumentos, sino que el mismo se conserva en su taller, que es el mejor de los talleres de escultura que se conservan en el mundo.

VISITA A LOS TALLERES DE ARTE DEL SR. GRANDA BUYLLA

La Sociedad Española de Excusiones, que está haciendo una serie

de visitas a colecciones particulares para estudiar todos los objetos de arte que en ella se guardan, visitó el domingo, 18 de Febrero, estos talleres para que nuestros consocios pudieran ver y admirar lo que en ellos se construye y que están cerca del Hipódromo y unidos al antiguo hotel de las Rosas. Después de franquear la verja de entrada, el visitante se encuentra en un pequeño jardín lleno de flores, entre las que no faltan las que dan nombre al sitio; en él, y en uno de sus lados y entre copudos árboles, la fuente que estuvo en la Quinta de Goya y que el Sr. Granda adquirió después de reñida lucha por poseerla con una distinguida dama muy aficionada al arte. El rincón es encantador y convita a que en él se haga un alto para recordar rápidamente la época y sitio del anterior emplazamiento. Varios grupos escultóricos repartidos con buen gusto por el jardín lo embellecen. Un soberbio pórtico da ingreso al estudio de pintura, y éste y algunos relieves que decoran los balcones son detalles encantadores y agradables de esta mansión de arte.

Una vez pasados los umbrales, las bellas hermanas y sobrinas del Sr. Granda, nos acompañan en nuestra visita explicándonos amablemente cuanto vamos viendo. Estas señoras que son, además, verdaderas artistas, auxilian al dueño de los talleres pintando, dibujando o esmaltando las obras de arte que salen de sus manos. D. Félix Granda y Buylla es un temperamento de artista; admirador de los orfebres de pasados siglos, no solamente estudia sus obras con cariño y entusiasmo, sino que también les da formas nuevas; es el verdadero continuador de las tradiciones de los Arfes, Becerril y tantos otros como han producido obras de gran belleza que se conservan en nuestras catedrales e iglesias; sigue en sus trabajos el mismo ideal que había en los primitivos tiempos

de la iglesia, dando a todos los objetos que él construye el simbolismo que cada uno necesita y que él traduce fielmente en esta época moderna.

Pero no solamente es cincelador, sino que pinta admirablemente, dando a las obras por él ejecutadas sabor antiguo, solamente les falta la pátina del tiempo para que se confundan con las pintadas en épocas lejanas.

Guiados por el ilustre artista y su hermana y sobrinas empezamos nuestra visita.

En varios salones, y admirablemente expuestos en vitrinas, están algunos de los trabajos salidos de estos talleres.

Bandejas repujadas y cinceladas maravillosamente con motivos ornamentales de los más variados, cajas de plata de interesantes dibujos y dignas de guardar las alhajas de una reina, joyas admirablemente hechas, en las que las piedras estaban montadas combinando los colores y formando caprichosos dibujos.

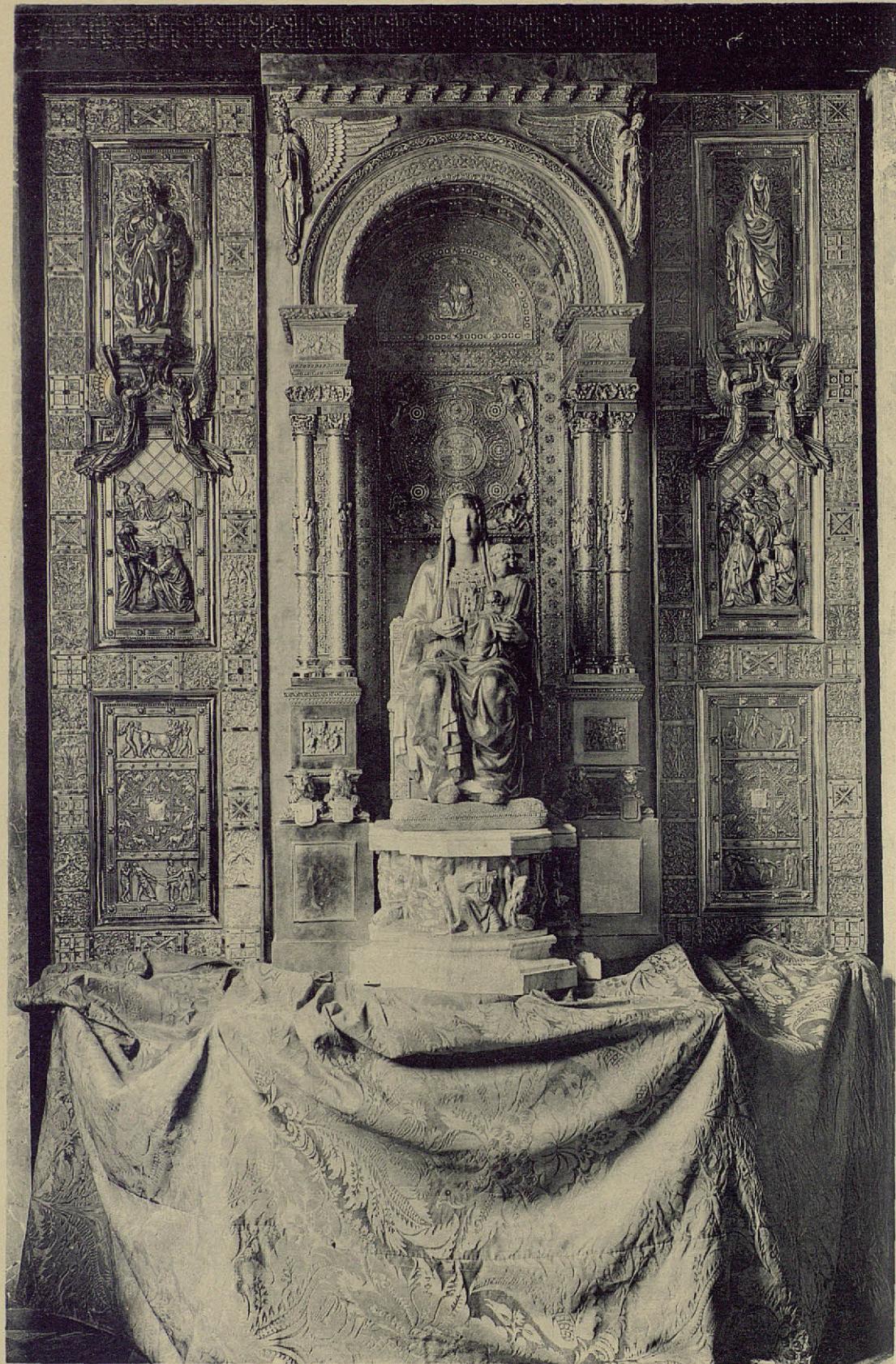
Cruces llenas de inscripciones y figuras simbólicas representando en ellas asuntos del Antiguo y el Nuevo Testamento, o motivos tomados de la naturaleza; Custodias riquísimas en lo que todo es en ellas simbólico, ya los tres círculos que representan la Sabiduría que predica el Hijo, la Omnipotencia del Padre y la Caridad del Espíritu Santo, o tres ángeles que entonan el *Sanctus, Sanctus*. Algunas representan el mundo material, cincelando en el pie los cuatro elementos: Tierra, Agua, Fuego y Aire, o representan las Virtudes teologales.

Los vasos sagrados que también se exponen en estas vitrinas, o sean los cálices y copones, unos de plata, otros de oro y algunos enriquecidos con esmaltes o piedras preciosas, por su simbolismo se indica el uso a que son destinados.

El Sr. Granda, amablemente, nos dice lo siguiente:

“Los signos heráldicos, las armas nobiliarias no deben de ostentarse en ellos; sólo las armas de Cristo-Dios, representadas por sus obras y los excesos de su amor. Como representan la comunicación de la sangre de Cristo, pongamos en ellos su señal. La decoración que creo más adecuada para ornamentar estos objetos será todo aquello que Dios ha creado, visto a través de los libros santos y como la Iglesia los siente.”

“Sería tarea prolija el ir enumerando todos los objetos de culto sagrado, pues los hay numerosos de oro y plata, con piedras preciosas y esmaltes.”



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Triptico de oro, plata y piedras finas para colocar la Corona de
LA VIRGEN DE COVADONGA.

Construido en los Talleres de Arte. Madrid.
2'20 x 2'20 m.

Del taller de pintura han salido los retablos de la parroquia de Santo Tomás de Avilés, capillas de Religiosas del Servicio Doméstico y del Seminario de Madrid, y un precioso tríptico de la capilla de la fábrica de Mieres (Asturias). Y de trabajos de rejería, la verja del comulgatorio de la parroquia de Santa Bárbara, de Madrid, con motivos de guirnaldas y medallones admirablemente combinados.

Pero lo verdaderamente sorprendente, y que nos llamó la atención en nuestra última visita, fueron el tríptico para colocar la corona de la Virgen de Covadonga y el grandioso retablo para la iglesia de los Jesuitas, de la Habana.

El tríptico es una de las obras más ricas, más hermosas y de más gusto que se han hecho en estos tiempos. La cantidad de oro y piedras preciosas que con destino a este tríptico contribuyó la piedad de los asturianos, hizo que resultara una joya de tanto valor como de gusto y arte.

El altar, que mide 2,20 por 2,20 metros, está sentido dentro de los estilos clásicos, teniendo por su gran riqueza y por el cariño con que están tratados todos los detalles, algo que nos recuerda las obras bizantinas.

Este altar forma un tríptico de plata dorada, esmaltada, oro y pedrería. En el centro, en un pedestal de mármol con relieves en plata, que representa la defensa de la Cueva Santa por D. Pelayo, se destaca la Virgen, que sentada en un magnífico sillón de plata repujada con pasajes de la creación sostiene en sus brazos al Niño. Tanto éste como la Virgen están labrados en mármol y sus vestiduras son chapeadas en oro fino con piedras preciosas. En el cuello de la Virgen un rico joyal, todo en pedrería, y en su cabeza llevarán las magníficas coronas que se han hecho en esta casa y con las que se coronó la tradicional Virgen de Covadonga.

Como se conmemora en esta obra el centenario de la victoria de Pelayo contra la morisma, un arco triunfal sirve de fondo a la Virgen María. En el zócalo, en seis relieves, se recuerdan episodios de la Reconquista. Cuatro leones heráldicos sostienen escudos episcopales. Dos grupos de cuatro columnas, obra riquísima por su esmerado trabajo, ornamentan sus treinta y dos estatuitas de patriarcas, reyes....., representan la genealogía de la Virgen; un friso, también muy delicado, sostiene el arco; en los ángulos, dos ángeles muestran la cruz de la Victoria. En el fondo interior hay en la parte baja una decoración hecha en filigrana y pedre-

ria, a la altura de la cabeza de la Virgen, y sobre la cual se destaca un riquísimo círculo con piedras preciosas, oro y esmaltes. Tiene estas dos inscripciones: *Quia respexit humilitatem ancilæ suæ ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*; y en la interior: *Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*, y está como sostenido en los cuatro angulos por el tetramorfo.

En la parte alta o medio punto, un cielo azul esmaltado con estrellas de brillantes, y en el centro, la coronación de la Virgen, en relieve, con dos profetas a los lados.

Las puertas que forma el tríptico están decoradas con motivos de la flora y la fauna; en la parte baja, en cuadros divididos por fajas, representaciones de animales fantásticos, prehistóricos y antidiluvianos. En el centro de estos relieves, el escudo de España; a un lado y al otro, el de Asturias, y encima y abajo, cuatro representaciones del trabajo, de la agricultura, marinera, metalurgia y minería, indicando que todas las manifestaciones de la vida son alabanzas al Señor. En la parte media de estas puertas, dos altos relieves representando la Natividad de la Virgen, a un lado, y la Adoración de los Reyes, al otro, y encima de éstos, los santos patronos San Mateo y Santa Eulalia.

Las coronas no hemos tenido el gusto de verlas por estar ya en Covadonga. Sin embargo, por una fotografía hemos podido ver con el esmero y gusto que están trabajadas. La del Niño está inspirada en las coronas imperiales Carlovingias. Es de oro, enriquecida con brillantes y perlas y cima con la cruz. La de la Virgen, cuajada de brillantes y sobre platino, que la hace resplandeciente, aparece blanca y luminosa como hecha con gotas de rocío. Es la ofrenda pura de la fe de su pueblo, que pone en Ella toda su esperanza. Esta corona está nimbada por una aureola, también enriquecida con profusión de piedras preciosas.

Un gran retablo y altar para la nueva iglesia que en la Habana levantan los Padres de la Compañía de Jesús. Es una obra grandiosa por sus dimensiones (20 metros por 14 aproximadamente), su riqueza artística y material. Todo en ella es simbólico y expresivo; es un gran libro miniado, un tríptico gigantesco de oro y marfil en que los fieles pueden leer el gran poema del amor de Cristo a los hombres: *Sic dilexit Deus mundum.*

Es un monumento levantado a la gloria de Cristo y sus santos:

Laudemus viros gloriosos et parentes nostros.

Sobre un tema bíblico se desarrolla la composición *Fratres; Jam non estis hospites et adveneae sed estis cives sanctorum et domestici Dei: Supercedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum ipso summo angulare lapide Christo Jesu.*

Cuatro grandes machones ornamentados con columnas, doseletes, estatuas cimando con agujas dividen en tres partes el retablo.

En el centro, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, sirviéndole de pedestal los símbolos de los evangelistas. Desde la más remota antigüedad se ven estos sagrados símbolos adornar las cruces. En los bajorrelieves de sarcófagos antiquísimos vemos la imagen de Cristo, rodeada de los Apóstoles y evangelistas.

En el arte bizantino es frecuentísima esta forma de colocar a Jesucristo en mosaicos, cruces, libros litúrgicos....., y esta tradición llegó a nosotros.

La imagen de Cristo es la figura más grande del altar; tiene los brazos levantados en alto para recoger a la Humanidad; es el tipo creado por la Siria, pronto extendido por toda Italia y más tarde por todo el mundo cristiano. Es el hombre de Israel con bucles separados por una raya, cejas fuertes, barba partida. Dios Todopoderoso, solemne y grave, dueño del mundo, solemne hasta la tristeza. Se destaca la figura sobre un nimbo, es la genealogía de Cristo según la carne. En los dos pilares que sostienen el arco y gran dosel que cobija la imagen, las estatuas de los Apóstoles, columnas de la Iglesia en las que se muestra Cristo. En la parte alta, los Santos Doctores; ciman estos pináculos con la cruz, símbolo de la verdad.

En los altorrelieves o esculturas de todo bulto, a los lados de Cristo se agrupan santos de su muy amada Compañía de Jesús.

La inscripción *Laudemus Viros Gloriosos.....* nos recuerda que el espíritu de los Apóstoles, de los Santos Padres y Doctores en ellos viven, sufren y trabajan para la mayor gloria de Dios; ellos también han extendido y sostienen por el mundo el amor al Sacratísimo Corazón de Jesús.

Debajo de estos grupos, como nota decorativa y arquitectónica, separando la parte baja del retablo de la alta, cartelas donde se evocan jesuitas célebres por su virtud y ciencia.

En el cuerpo bajo sobre un zócalo de mármoles, tres grandes composiciones, resumen del Antiguo Testamento: el Patriarcado, el Sacerdo-

cio, la Ley, el Arca Santa y los Profetas. Sobre estas composiciones, un friso en donde en grupos de plata muy pequeños se desarrolla la Historia Sagrada.

La mesa de altar y expositor es obra riquísima, en ellos se resume toda la composición del retablo: la encarnación de Cristo y la gloria del Cordero.

Para exponer el Santísimo, una cortina cubre los relieves del Arca Santa: desaparecen las figuras y las nieblas quedan disipadas cuando aparece el Sol.

No pudimos ver los talleres por ser festivo el día que hicimos la visita y estar cerrados. En estos talleres y bajo la enseñanza del Sr. Granda se han formado muchos obreros, a los que se ha convertido en artífices. Admiramos una preciosa capilla, en la que ante una antigua imagen de la Virgen, notable talla antigua, dice su diaria misa el bondadoso sacerdote artista; capilla que en su decoración, así como en las lámparas que la adornan, están de manifiesto el buen gusto y la sencillez.

Cerca de la una de la tarde abandonamos con gran sentimiento esta mansión, en la que están hermanadas la belleza y el arte, acompañados hasta la puerta por toda la familia Granda, entre las flores del jardín. Realmente, está bien puesto el nombre Hotel de las Rosas, puesto que flores hay dentro y fuera del Hotel.

A. DE C. Y O.

Españuelo, del que de San Clodio. El de Sotillo, de iglesias portales, con una oscura del siglo xii a las que ya conocen del xiv. El de San Pedro de Ospocelo, de girola y capillas salientes. El de San Isidro de Tovosur, con girola del año 1200, y por último, aunque cerca sigue de Meira, de la Edad Media a los de Oya y de Betanzos, las iglesias de

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCIÓN

Se han celebrado, como de costumbre, en el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, las sesiones de proyecciones, los martes 3 de Enero y 7 de Febrero y Marzo. En las dos primeras se proyectaron vistas de una excursión desde Coruña a Betanzos, y de este último punto. El teniente coronel de Estado Mayor, y consocio nuestro, Sr. López Soler, nos mostró preciosas vistas de la torre de Hércules y del castillo de San Antón; iglesias de Santiago y Santa María del Campo; el convento de Santo Domingo; los Templarios del Burgo; iglesias medioevales entre la Coruña y Betanzos. En Betanzos los conventos de Santo Domingo, San Francisco y la Anunciata; las iglesias de Santiago y Santa María del Azogue; la puerta del Cristo de la Rivera y las casas de Traba, Figueroa y Freire de Andrade; en los dos días explicó algo del Valdoncel y el pacto nuevo de las cien doncellas, y tradiciones e historia de todos estos monumentos.

La correspondiente al mes de Marzo fué sobre algunos monasterios gallegos y en ella el arquitecto D. Leopoldo Torres Balbás, también consocio, proyectó preciosas vistas de los monasterios de Ferreira del Pantón, de monjes cistercienses, con su iglesia de una sola nave y los famosos sepulcros, en el ante ábside, de los Condes de Amarante, de la familia de los de Lemus; de Melón, de planta análoga a la de la catedral de Santiago, con su girola y capillas absidales.

San Clodio, de iglesia románica, de tres naves, con cubierta de madera y su claustro del siglo xvi. El de Osera, con su girola de grandes capiteles sobre ménsulas, que no llegan al suelo; en el interior sus tres patios: el central y el occidental del siglo xvii y el oriental del xvi. El de Meira, de fachada románica, un ábside central semicircular y dos laterales planos. El de Oya. El de Santa María de Penamayor, de tres ábsides: dos semicirculares y el central poligonal. El de Junquera de

Espadañero, del tipo de San Clodio. El de Sobrado, de iglesia barroca, con una capilla del siglo XIII y una entrada y cocina del XIV. El de San Lorenzo de Carboeiro, de girola y capillas absidales. El de San Justo de Toyosoutos, con claustro del año 1200, y, por último, varias casas sobre arcos, de la Edad Media y la obra de Rodrigo de Badajoz; la iglesia de Orense, con su famosa puerta, émula de la del Pórtico de la Gloria, en Santiago.

Las proyecciones de los martes 4 de Abril y 2 de Mayo estarán a cargo de los señores D. Manuel Herrera y Gés, con vistas de monumentos y bellezas de Baleares, y D. Elías Tormo y Monzó, que cerrará la serie de las de este año, y empezarán a las seis en punto de la tarde, en el mismo local que las anteriores.

Durante el primer trimestre de este año ha realizado la Sociedad dos visitas: a la colección de cuadros del Marqués de Casa-Torres y a los talleres de arte de D. Félix Granda Buylla, y dos excusiones a Mérida y Cáceres y Alcalá de Henares.

En Mérida se visitaron sus monumentos, así como en Cáceres, siendo acompañados por el ilustre arqueólogo, Sr. Mélida, que dió una preciosa conferencia en el anfiteatro y teatro romano, que encantó a los expedicionarios; D. Maximiliano Macías, autor de una bien escrita monografía sobre Mérida, y el arquitecto director de los trabajos de excavación, Sr. Gómez Millán.

En Cáceres, por el Director del Instituto de dicha población D. Antonio Silva, y en Alcalá de Henares, por los Sres. Cabello Lapiedra, y D. Luis Delgado, del Cuerpo de Archiveros.

La Sociedad Española de Excusiones da las más expresivas gracias a estos señores por las atenciones que han tenido con los excursionistas.

En el presente número van crónicas de las visitas y de las excusiones a Alcalá, Mérida y Cáceres.

BIBLIOGRAFIA

Treviño, ilustrado. Obra inédita del historiador alavés D. Joaquín José de Landázuri y Romarate, publicado por la Sociedad de Estudios Vascos.

La Sociedad recientemente formada en las provincias vascongadas para fomentar los estudios vascos, ha publicado, entre otras obras, la que encabeza estas líneas, sacándola de un manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia, para que la conozcan cuantos por esta clase de estudios se interesan.

Precede a esta obra un prólogo muy bien escrito por D. Juan Allende Salazar, y en ella se tratan con gran minuciosidad la Geografía antigua y la actual en la época en que el libro se escribiera, varias noticias históricas sobre su fundación y sucesos más importantes hasta su incorporación a Castilla y posteriores a ésta época. Es una pequeña monografía en la que, como dice el Sr. Allende, resplandece en ella celo por allegar noticias y afán de veracidad. El acto realizado por la Sociedad de Estudios Vascos debía ser imitado por otras entidades o particulares, dando a conocer otros muchos manuscritos que interesan a la Historia y a las Artes en nuestro país. — A. de C.

Compostela Monumental: Iglesia de Santa María la Real del Sar, por C. Sánchez Rivera. — Tipografía de *El Eco de Santiago*, 1920.

Dice el ilustre Arquitecto y Académico D. Vicente Lampérez en su obra *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, que, "después de las Catedrales gallegas, ocupa la Colegiata del Sar uno de los primeros lugares entre las escasas iglesias totalmente abovedadas con que cuenta la comarca...."

„La iglesia del Sar es del más puro estilo románico; tiene tres naves y tres ábsides sin crucero ni en planta ni en alzado, y las tres naves están abovedadas con medios cañones de medio punto. Los capiteles son casi todos de flora convencional.“

Esta iglesia, una de las más interesantes de Galicia, ofrece la particularidad de tener inclinados todos los muros y columnas, según unos, por defecto de construcción, y, según otros historiadores de arte, por haberse construido así.

El Sr. Sánchez Rivera, aunque en las pocas líneas que al principio del libro ha hecho para que los lectores del mismo sepan el porqué de haber escrito su obra, dice que no es un estudio del Monasterio desde el punto de vista histórico o arqueológico, ni siquiera una monografía, y la denomina modestamente *Breves apuntes sobre la Colegiata de Sar*, yo entiendo que es una verdadera monografía del Monasterio, puesto que en ella se analiza el monumento arqueológicamente en su historia y su arte.

El Sr. Sánchez Rivera divide su libro en dos partes: histórica y arqueológica. En la primera, trata del origen del Monasterio, su fundación. Señoríos y jurisdicciones que tenía, así como los beneficios de otras iglesias. Los priores del mismo desde 1133 hasta 1791.

En la parte arqueológica analiza y describe su iglesia, altares y su hermoso claustro, es decir, el ala que queda, del que volviendo a copiar a Lampérez en su obra citada, diremos: "Entre la degeneración del claustro benedictino, típico de los románicos gallegos, brilla el del Sar con una pureza de estilo y una belleza de formas sin igual, no sólo en la región, sino en España entera. Sólo los claustros de Burgos le sobrepujan, y aun con este claustro sostendría el del Sar valientemente la comparación a estar completo." Además, en el libro de que estamos tratando hay una lista de los obreros que intervinieron en la construcción del edificio con sus oficios respectivos y en apéndices las escrituras de fundación y confirmación. Creo, por lo tanto, que es una verdadera monografía y bastante completa del monumento. Unicamente tenemos que oponer un reparo a la obra, y es la mala condición de los grabados que la ilustran.—*A de C.*

Les Cathédrales de France, por Auguste Rodin.—A. Collin. París, 1921.
Nueva edición.

Este libro no es una obra científica, un tratado de Arqueología o Arquitectura, es únicamente la obra de un artista que se propone excitar la sensibilidad y la inteligencia por medio de observaciones generales condensadas en amplias imágenes. Rodin anota sus impresiones y fundamenta su admiración hacia los hermosos edificios del pasado. En medio de un aparente desorden se armonizan, y varias ideas fundamentales las unifican: el amor a Francia sobre todo; la compenetración con el paisaje, con la naturaleza; el contraste entre el pasado y el presente sin sentido alguno del gusto ni de la medida; la transición entre los estilos, y, sobre todo, la inconveniencia de las restauraciones, que desfiguran tantos edificios hermosos de la Edad Media.

"Quisiera despertar el amor a este arte grandioso, contribuir a salvar lo que todavía permanece intacto, reservar a nuestros hijos esa gran lección del Pasado, que el Presente desconoce.

"Con este deseo intento levantar el espíritu y el corazón a la contemplación y al amor.

"Las obras superiores han permanecido en nuestras ciudades de provincias que todavía no se han internacionalizado.

"Propongo que se organicen peregrinaciones a todas las obras que existen al aire libre y que están limpias de restauraciones: iglesias, castillos, puentes, etc.

"Las personas que se ocupan de restauraciones no comprenden la sonrisa francesa, la exageran y la modifican.

"¿Por qué razón las molduras restauradas, que son de piedra tan suave, tienen la dureza del hierro? ¿Por qué la delicadeza no se encuentra allí unida a la fuerza, como antaño?

"Lo sencillo es la perfección, lo frío es la impotencia.

"Han ofendido nuestras creencias. Nuestro siglo es el cementerio de los siglos hermosos que formaron la Francia, el epitafio de lo que fué. Para producir obras maestras era preciso poseer un alma delicada, y Francia la tenía."

Estos libros, en los que un gran artista nos comunica sus sentimientos ante las obras de arte, nos deleitan y nos enseñan más que las frías disquisiciones de algunos eruditos y críticos, que en vano pretenden con gárrula palabrería cubrir la sequedad y el vacío de su alma, o con meticulosas disquisiciones rebajan y vulgarizan lo más noble y elevado.—*J. P.*

NECROLOGIA

D. Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales

La muerte nos ha arrebatado uno de esos hombres cuya memoria no podrá extinguirse y cuya aplicación y talento tendrán que ser siempre reconocidos. Consocio nuestro, colaborador asiduo de este BOLETÍN, que ya va contando con larga vida, resultado de un tan continuado como sin ejemplar desprendimiento por parte de todos, serían muestra suficiente de su capacidad sus escritos en él impresos, aunque podamos estimarlos como aquéllos en que descansaba de sus más graves empresas.

Con él se extingue además una rama de intelectualidad de los Ramírez de Arellano, de abolengo cordobés y que tanta prez y lustre dieron a su patria, pues tanto su padre, D. Teodomiro, como su tío, D. Feliciano, adquirieron la categoría de dos eminentes literatos, o mejor polígrafos, que, con sus publicaciones, prestaron los mayores servicios a la cultura patria.

Nacido D. Rafael en 3 de Noviembre de 1854 en la collación de la Magdalena de la clásica *Colonia patricia*, demostró desde sus primeros años sus especiales aptitudes para los serios estudios históricos y sus aficiones artísticas, devorando con su lectura los libros de la gran biblioteca del Marqués de la Fuensanta del Valle, su tío Feliciano, que la había reunido en monumental casa de Córdoba. La cultura por ello adquirida fué la preparación más eficaz y oportuna para sus empresas posteriores, adquiriendo a la vez un impulso que había de llevarlo a aplicar sus facultades a cuantos sitios llegara, pues ingresando en la carrera administrativa sirvióle esto sobre todo para el cultivo de superiores esferas.

Donde quiera que lo llevó el Estado por su carrera de Secretario de Gobiernos civiles, pudo dedicarse al estudio de la localidad en sus aspectos más interesantes y artísticos, debiéndose a ello la serie de sus obras, todas de erudición copiosa y de interés creciente.

Después de sus ensayos literarios, *Leyendas y tradiciones populares*, *La Cruz blanca* y otras en que nunca abandonaba el punto de vista histórico, debió a su estancia en la capital manchega, su *Ciudad Real artística* y su *Paseo artístico por el campo de Calatrava*, con las *Memorias manchegas históricas y tradicionales* y *Alrededor de la Virgen del Prado, patrona de Ciudad Real*, que le valieron la gratitud y reconocimiento de las gentes a quienes iban principalmente dedicados.

Su larga estancia en Córdoba, en su edad madura, dióle ocasión para estudiar detenidamente la *orfebrería* tan famosa de su patria, alternando con un estudio definitivo sobre la *Banda Real de Castilla*, otro amenísimo sobre *El teatro en Córdoba*, acabando con presentar un estudio tan completo sobre *Juan Rufo, Jurado de Córdoba*, que mereció ser premiado por la Academia Española y publicado a sus expensas. Pero su labor más intensa y notable fué la realizada en Toledo, cuyas bellezas y tradiciones despertó sus mayores entusiasmos, entregándose de lleno al pasado de tan grandiosa ciudad de arte, que llegó a conocer tan profundamente como lo demuestran las obras por él en ella publicadas, todas de primordial importancia,

como su estudio sobre *La Orfebrería toledana*, grueso volumen repleto de noticias completamente inéditas, con un *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, extraídos de los archivos parroquiales, que admiró por su paciente investigación, dejando terminada y casi publicada una obra sobre *las parroquias toledanas*. Si a esto se unen sus numerosos artículos publicados en revistas y periódicos, como su estudio sobre *el Mesón del Sevillano*, y otros apuntes y estudios que deja inéditos, se comprenderá hasta donde alcanza la labor de hombre tan dedicado al trabajo intelectual y sin más goces que los de sus aficiones predilectas.

Porque a su importancia como escritor hay que unir su producción artística, pues hábil pintor también, deja una verdadera galería iconográfica toledana de los miembros de una Institución, a la que dedicó también sus más decididas iniciativas.

Guiado por sus entusiasmos, a él debe Toledo la instauración de su Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, de la que fué su Director y en la que tantas pruebas dió de su capacidad y carácter; fué también correspondiente de las más ilustres Academias, españolas y del extranjero.

La muerte le ha sorprendido, y a todos también, cuando se disponía a terminar sus días en su patria, no habiendo dejado de laborar hasta sus últimos momentos, cayendo rendido, sin duda, a su esfuerzo tan noble como desinteresado. Con él pierde también su más antiguo amigo, el que lo fué tanto suyo.—*N. Sentenach.*

D. Guillermo J. de Osma

Nuestro ilustre consocio D. Guillermo J. de Osma, que acaba de rendir de modo trágico e impensado su tributo a la muerte, era una de las figuras de más relieve de la España contemporánea.

No nos toca aquí juzgarle en su actuación política, si bien no se deben pasar por alto—ya que tan poco abundan—sus condiciones de acrisolada honradez e indiscutible buena fe; pero en el terreno del Arte y la Arqueología españoles, cuantos elogios se consagren a su memoria nos parecerán mezquinos al admirar la fundación del Instituto de Valencia de Don Juan, el sueño de toda su vida, que llegó a ver realizado, si bien la crueldad del destino no le permitió disfrutar como se merecía ni recoger el premio de su fecunda y patriótica labor. Este ha de ser ahora póstumas alabanzas, admiraciones y sorpresas, cuando los españoles que se preocupen de algo más que de política y toros se percaten de la excepcional importancia, no ya de las constituciones de la fundación y de las ilustres personalidades que la integran, sino del Museo, único tal vez en alguna de las ramas de las antiguas industrias artísticas españolas, como es la cerámica.

La escasez de espacio nos impide entrar en otros detalles; pero como el Museo ha de ser tema inagotable de disquisiciones artísticas, y su Biblioteca y Archivo han de ser explotados por cuantos busquen elementos para la reconstrucción de la historia patria, irán poco a poco saliendo a luz los tesoros que allí acumularon D. Juan Crooke, su hija D.^a Adela Crooke y Guzmán, Condesa de Valencia de Don Juan, de inolvidable memoria, y el esposo de ésta D. Guillermo J. de Osma, el sabio que bajo una máscara de acritud y destemplanza, a veces, escondía un corazón de niño. Aspectos que eran solamente hijos de la rectitud de su carácter.

Descanse en paz el patrício ilustre, benemérito de las artes españolas, que vivirá en espíritu entre los que amamos las glorias del pasado.—*J. M.^a F.*

—