

BOLETÍN  
DE LA

Año XXXII.—Segundo trimestre

# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte • Arqueología • Historia ←

❖ MADRID.—Junio de 1924 ❖

◇ ◇ ◇ ◇ ◇ AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS ◇ ◇ ◇ ◇ ◇

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Ordá, 9 moderno  
Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.  
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

## EL PUENTE DE ALCÁNTARA

Más de un lector caerá en la cuenta de lo redundante de este título el cual, por otra parte, no puede ser más breve ni concreto; y viene a cuento hacerlo notar, porque la voz *Al-Kantara*, que en lengua arábiga designa *el puente*, sirvió para apellidar la ciudad fundada y amurallada por los moros, junto al monumento romano, y hoy es la modesta villa de ese nombre, situada en la región más escondida y accidental de la provincia de Cáceres. La noticia más antigua que conocemos de la ciudad nos la da *El Edrisi*, viajero escritor árabe del siglo XII en su *Descripción de España*, diciendo que el puente es una de las maravillas del mundo y que la población habitaba en una fortaleza, donde estaba al abrigo de todo peligro, porque sólo podía ser atacada por el lado de la puerta. Humilde debió ser ese poblado moro, pues no acredita lo contrario resto alguno estimable. Los que hay, iglesias, y sobre todo el Conventual de los caballeros de la Orden que tomó nombre del de la villa, datan como es consiguiente de la Reconquista y del siglo XVI, que es la época en que suena ese nombre de Alcántara en las crónicas cristianas.

Erróneamente pretendió algún escritor, ávido de proclamar glorias locales, que dicha ciudad lo fué romana. Y lo que las inscripciones del mismo puente proclaman es que para costear obra tan considerable se concertaron varios pueblos de la Lusitania. Infiérese de ello que todo mo-

numento, digno de dar imperecedero renombre a una gran ciudad, fué construído, como tantos, sencillamente por la necesidad de establecer una comunicación a través del Tajo. Pero la profundidad del cauce de este río en aquel paraje fué la causa de que el puente, lejos de ser uno de tantos, fuera una obra excepcional por sus proporciones y por lo atrevido de su construcción. Colaboraron, pues, la abrupta naturaleza, el medio histórico y el ingenio del constructor en la grandeza desusada de este monumento, escondido desde su origen e ignorado hasta el punto de que pocas veces se le cita entre los que poseemos de su tiempo, y seguramente serán muy pocas las personas que lo hayan visitado. Conocido solamente de curiosos, pocos aficionados y algunos eruditos, su bibliografía, incluyendo escritos viejos que hoy carecen de utilidad, es breve si han de consignarse referencias contenidas en obras generales, las más veces copiadas unas de otras, y brevíssima si se considera que una sola monografía sabia es posible consignar, escrita en italiano, por el hispanófilo alemán profesor Emilio Hübner, el cual atendió preferentemente, como en su clásico repertorio epigráfico, al interés de las inscripciones que avaloran el monumento, y le muestra además en dibujo. Habíanlo hecho así anteriormente en España el P. Flórez y en Francia el viajero de Laborde (1).

La falta, pues, de una monografía arqueológica más moderna podrá justificar este ensayo.

Tres circunstancias concurren a dar importancia al Puente de Alcántara, cualquiera de ellas suficiente para ello.

- 1.<sup>a</sup> Su grandeza como obra de ingeniería.
- 2.<sup>a</sup> Sus inscripciones que pregonan su historia.
- 3.<sup>a</sup> El ser conocido el nombre de su constructor, que fué Cayo Julio Lacer.

\* \* \*

A 400 metros al NO. de la villa de Alcántara, tendido entre los peñascales que en aquel abrupto y quebrado terreno abren hondo y angosto cauce al río Tajo, se halla el puente romano. Obligó a construirle el paso de la vía o calzada que desde la *Colonia Norba Caesariana* (Cáceres), iba por NO. y pasado el río continuaba al puente de Segura, tal vez a Beja, como indicó Hübner, y a Coimbra. Hoy forma parte de la carretera que con pocas diferencias de trazado sigue la misma dirección que la calzada romana.



Cliché J. Roig.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

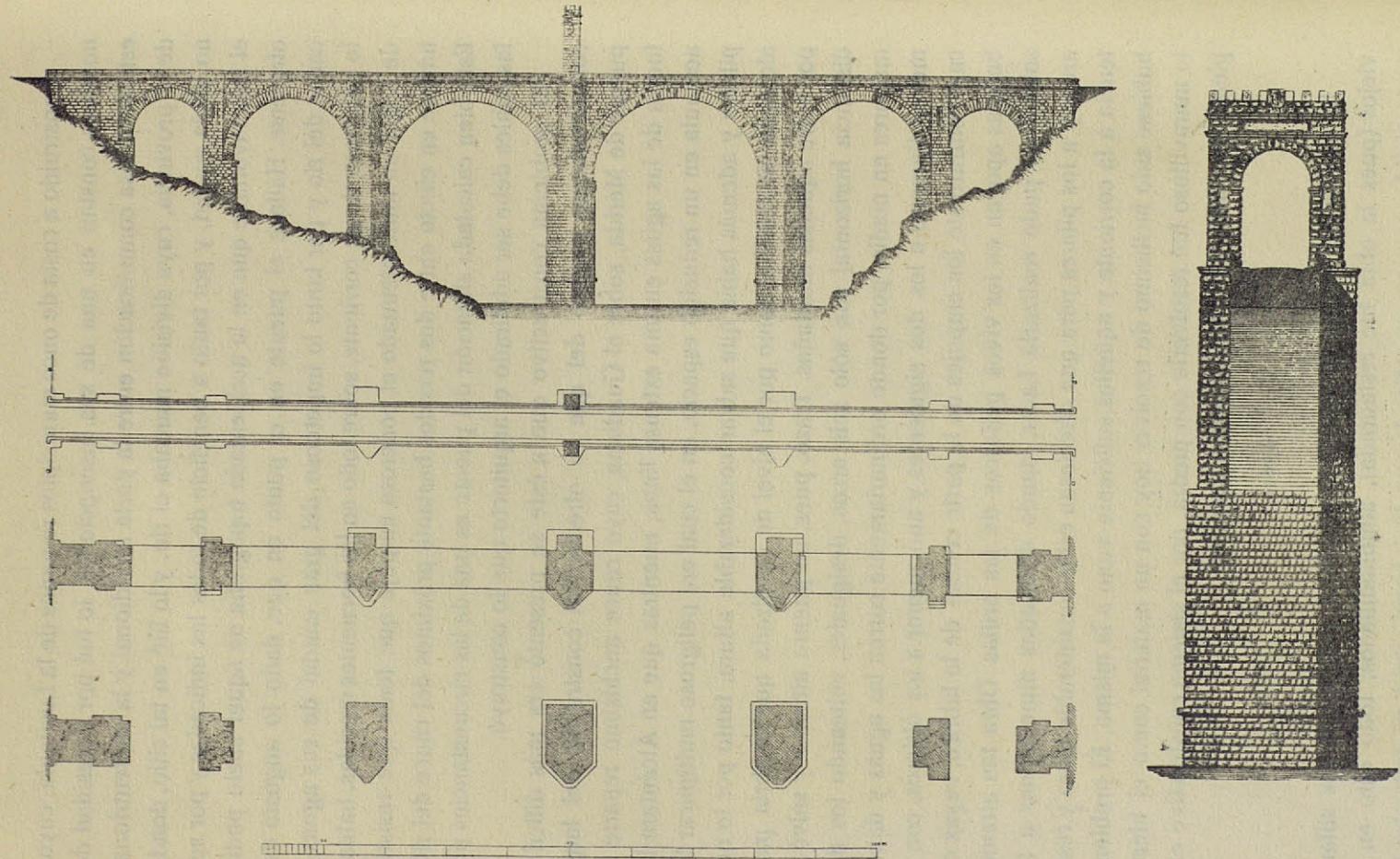
Puente romano de Alcántara (Cáceres), sobre el Tajo, construido en 104 de Jesucristo, por Cayo Julio Lacer.  
(Longitud 194 metros; altura hasta el pretil 44 metros.)

Construido a costa de once municipios romanos de la Lusitania, cuyos nombres constan en una de sus inscripciones, lo fué por necesidad de establecer esa comunicación entre la parte meridional y la septentrional de la provincia, cuya división marcaba el río, y lo fué en tal sitio, donde no había ciudad, y por tanto a beneficio de todas las indicadas y por ser el más favorable que en la accidentada topografía de aquel suelo podía ofrecerse. Hállase el puente en el punto en que, dado lo angosto del cauce del río y por tanto lo impetuoso del gran caudal de sus aguas y lo peligroso de su corriente, sobre todo en las frecuentes crecidas, habían de llegar un tanto atenuado el poderoso empuje que tenía que resistir; hállase en efecto entre dos recodos bastante próximos del cauce del río. Esta bien calculada situación del puente es una de las circunstancias por las cuales debe ser admirado el arquitecto que lo construyó.

El problema constructivo que a éste se presentó era más difícil y completamente distinto del que se ofreciera al constructor del largo puente de Mérida, sobre el Guadiana, cuyo cauce anchísimo reparte la fuerza de las aguas en una extensa linea, mientras que en Alcántara las acumula en un reducido espacio, en el cual era peligroso multiplicar los pilares y además había que salvar considerable altura, tanto por lo que alcanzan las crecidas como por el nivel de la calzada que se abría paso por entre aquellas montañas. Trazó, pues, un puente altísimo y salvó la distancia horizontal con sólo seis arcos, desiguales, volteando los dos mayores en medio, por donde ordinariamente corren las aguas y dando menor diámetro a los dos siguientes y aun menor a los últimos, con lo cual contrarrestó los empujes de la parte central de la fábrica, cuyas cabeceras apoyan en los vivos peñascos de las orillas. Obra tan atrevida solamente pudo realizarla Lacer, dando desusadas dimensiones a los arcos y a los pilares para que ofreciesen éstos considerable masa y resistencia a la corriente y aquéllos suficiente vano a la misma. El problema hubiese sido facilísimo de resolver hoy con un material como el hierro; lo maravilloso fué resolverlo con piedra, por el sistema constructivo empleado entonces y por tanto tiempo después.

\* \* \*

La fábrica del puente es de sillería granítica, muchos de los sillares viejos (pues la obra fué restaurada), almohadillados; todo esto en la parte visible, pues ya se entiende que la interna, como en todas las fá-



Plantas, alzado y sección del pilar del centro, del puente romano de Alcántara.

(Dibujos de *Monumenti Inediti*, del Instituto Arqueológico de Roma, 1863.)

bricas romanas, debe ser de hormigón, o sea de mezcla de guijarros y mortero de cal. La sillería es de perfecta labra y está sentada en seco. Constituyen la fábrica seis arcos, con sus correspondientes pilares y los malecones que por ambos lados y en ambas orillas le refuerzan, más un arco triunfal que se alza en el medio del puente.

Las dimensiones, según los datos conocidos, las medidas que tomó el señor cura párroco de Alcántara D. Lorenzo López Cruz, consignadas en una Guía de Cáceres (Véase la bibliografía), y las comprobaciones que pude hacer cuando visité Alcántara en los días 27 a 30 de Octubre de 1914 son las siguientes: la longitud total del puente es de 194 m., la anchura, que es la de la calzada, 6,70 m., más 1,30 m. correspondiente a los gruesos de ambos antepechos; y por la base el pilar central con su tajamar da una longitud de 25 m. La altura total es de 71 m., cifra que se descompone en las siguientes: 13 m. desde el fondo a la superficie del agua, desde ésta a la clave del arco por bajo del cual pasa ordinariamente el río, 40 m.; desde el comienzo de dicha clave hasta el piso, 4 m., más 14 m. que tiene de altura el arco de triunfo. Descontado éste y lo que oculta el agua ordinariamente, y como dato seguro desde el arranque del pilar del centro son 47 m. más 1,20 m. del pretil, la imponente altura de este puente que a todos los romanos excede en este respecto. Las dimensiones de los arcos, que según queda dicho no la tienen uniformes, son éstas: los dos arcos centrales y mayores tienen de diámetro, o sea de luz, uno 27,35 m. y otro 28,06 m., de modo que son casi iguales; los dos inmediatos, cada uno, 24,27 m. y los dos de los extremos 18,41 m.

El dovelaje de los arcos es doble, es decir, que hay una serie de dovelas grandes que no tendrán menos de un metro de longitud y sobre ella un cerco de dovelas pequeñas. Todos los arcos son de medio punto o sea a plena cintra, que en los centrales arranca de los pilares y en los demás son peraltados. El ancho desde los paramentos exteriores de los arcos es de 7,80 m.

Los pilares están constituidos por enormes macizos, de 9 m. de espesor, en forma de tajamar o de ángulo por el oriente, para oponer resistencia a la corriente y cuadrados por occidente, llegando en tal forma por ambos lados hasta la línea de arranque de los arcos centrales, con un resalte por cuadrado al primer tercio de su altura desde la base. Dichos pilares ofrecen sus paramentos verticales bajo el intradós de los

arcos como continuación de ellos, de modo que todos pueden considerarse como peraltados, pues no hay moldura que interrumpa la lisa superficie. Pero al llegar a la indicada línea de arranque de los arcos, ofrecen esos poderosos pilares una especie de plataformas en las que apoyan las primeras dovelas, y por ambos lados unos estribos por cuadrado y menores, que como continuación de ellos llegan hasta el arranque del pretil.

El quebrado declive del terreno, de formación pizarrosa por ambos lados del cauce, da por resultado que la altura de los pilares sea por junio a los arranques del puente relativamente pequeña y vaya aumentando hasta producir en la parte central el imponente efecto ya indicado.

Los malecones de refuerzo, por ambas orillas, restaurados como se hallan, no es posible precisar si en lo antiguo tendrían la longitud que hoy tienen de unos cincuenta metros por cada lado. En el malecón occidental que mira al N. hay un arco de construcción romana, para salvar una quebradura del terreno.

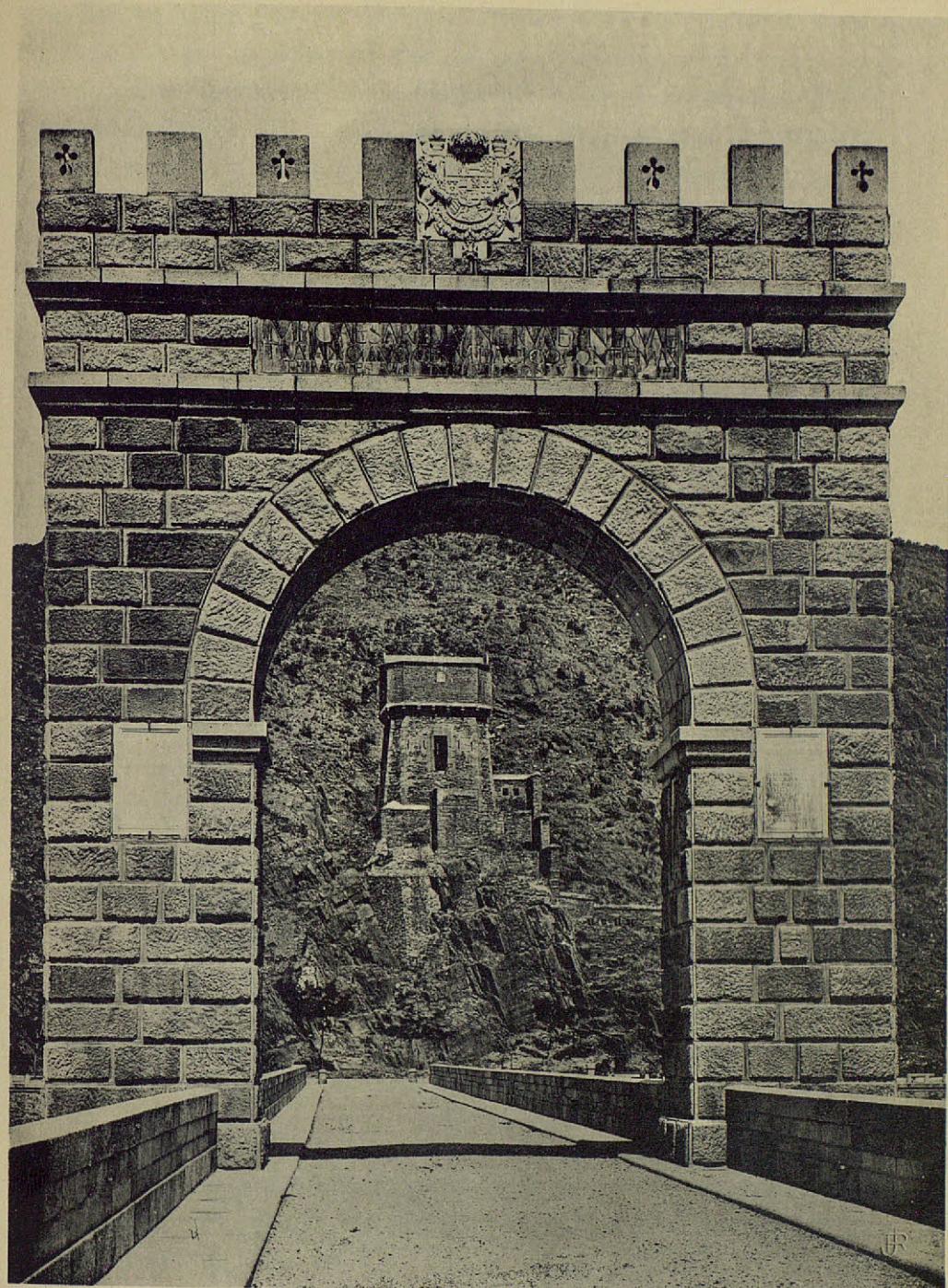
Al sufrir el puente, a mediados del siglo XIX, la última de sus restauraciones, de la cual daremos cuenta más adelante, fueron cogidas con cemento las juntas de las piedras, con lo que han perdido algo de su carácter. También fué necesariamente renovado el pavimento.

Pero estas modificaciones no han afectado a lo esencial, que es la traza primitiva del puente, tan perfecta como sintética, y así el efecto de conjunto del gigantesco monumento, tan proporcionado y armónico en sus macizos y huecos, con sus gentiles arcos, la línea horizontal del pretil y alzándose al medio de ella el arco triunfal, que de perfil parece una torre, es de una grandiosidad sólo comparable a la de las pocas ingentes fábricas romanas que llevando el sello del poderío de Roma es bastante cualquiera de ellas para caracterizarle.

El puente, según la inscripción del arco triunfal, fué construido, mejor dicho, terminado, de 105 a 106 de J. C., bajo el reinado de Trajano.

\* \* \*

Alzase el arco triunfal, como queda dicho, a la mitad del puente, según costumbre observada en varios. Era el medio por el cual la ciudad o ciudades que costeaban tal obra de pública utilidad rendían honor a la memoria del emperador reinante. Como todos los erigidos en puentes, es un arco sencillo, de un solo hueco, o sea del tipo del conocido arco



Cliché J. Roig.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MERET.-MADRID

Arco elevado en medio del puente de Alcántara en honor del Emperador Trajano,  
por los pueblos lusitanos que costearon aquella obra; restaurado por  
Carlos V y por Isabel II.

(Altura 14 metros.)

de Tito, en Roma. Sus dos machones montan sobre los pretils y cargan más de dos tercios sobre los dos extremos del gran pilar central. La fábrica, como primitivamente la del puente, es de sillería almohadillada, incluso las dovelas del arco, el cual a plena cintra arranca de pilastras áticas con sencilla moldura por capitel. Dos molduras iguales determinan un friso en el ático, donde por cada lado hay un tablero de mármol con una inscripción. Otras lápidas hay en el frente de cada lado de los machones, a la altura de los arranques del arco. La parte superior fué desfigurada, como se ve, con un impropio almenaje en el siglo XVI, y lo atestiguan, además de una inscripción, las águilas de Carlos V. Por eso se ha dado a la fábrica del arco el nombre vulgar de *Torre del Aguila*, y también el de *Torre de la Espada*, nombre legendario, porque se decía haber hallado en lo alto una espada (sería, en caso, una grapa) cuando se hizo la reparación.

El espesor de los machones es de 3,2 metros. El diámetro o luz del arco es de 5,89 metros. La altura total de la fábrica ya queda dicho es de 14 metros.

Las inscripciones que avaloran singularmente al puente son varias, siendo lamentable no se conserven todas. Mencionaremos las antiguas que permanecen. En el ático del arco triunfal, por el lado norte, grabada en lápida de mármol y bien legible, dentro de un recuadro, hay esta dedicación (Hübner, 759):

IMP · CAESARI · DIVI NERVAE · F · NERVAE  
TRAIANO · AVG · GERM · DACICO · PONTIF · MAX ·  
TRIB · POTES · VIII · IMP · V · COS · V · P · P ·

*Imp(eratori) Caesari, divi Nervae filius), Nervae Traiano Aug(usto), Germ(anico) Dacico, Pontif(ex) Max(imus), Trib(unicia) Potes(tate) VIII, Imp(erator) V, Co(n)s(ul) V P(ater) P(atri).*

(Al Emperador y César, hijo del divino Nerva, Nerva, Trajano Augusto, Germánico, Dálico, Pontífice Máximo, en posesión de la Tribunicia Potestad por la octava vez, Emperador por la quinta, Cónsul por la quinta y Padre de la Patria.)

Ya observó Hübner (*Annales*, tomo XXXIX, pág. 181) que el dedicante o el grabador se equivocó en la fecha de la aclamación de Trajano al escribir IMP. V, debiendo haber puesto III para que esté en relación con

el quinto Consulado y la octava Tribunicia Potestad, pues todas estas cifras son las que corresponden al año 104 de J. C.

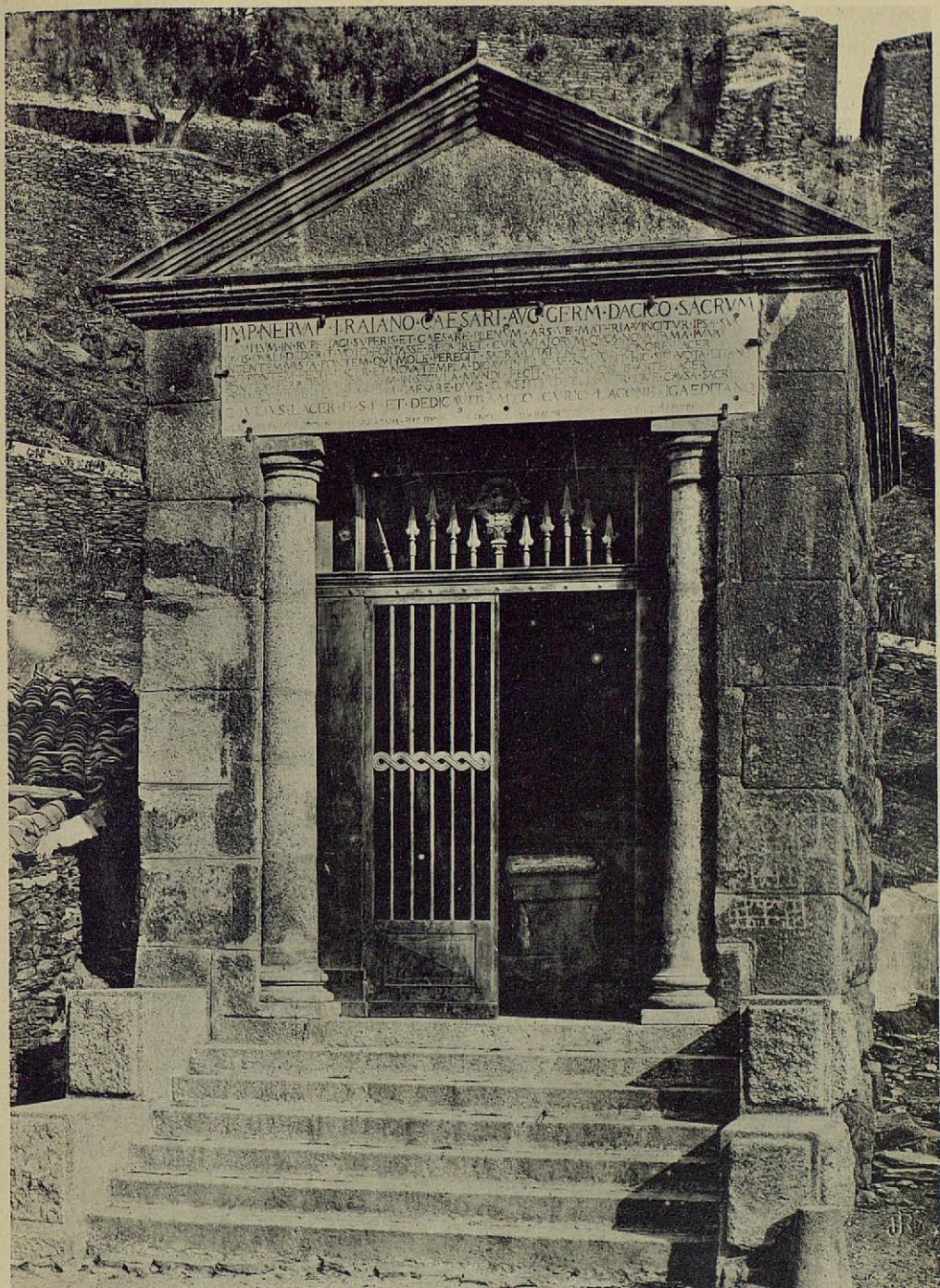
En el mismo ático del arco, por el lado sur, grabada igualmente en mármol, se repite la inscripción anterior, sin más diferencia que la de no haber letras ligadas, y así están trazadas la última palabra de la primera línea, NERVAE, y la penúltima de la segunda línea, PONTIF.

Los pilares del arco tuvieron en cada frente una lápida rectangular de mármol, con inscripción, de las que sólo una está reproducida, siendo en total cuatro. Debieron esas lápidas componer un solo texto, del cual sólo se conoce el comienzo. Se halla en la lápida que se ve por el lado norte, en el pilar de la izquierda, y su inscripción es como sigue (Hübner, 760):

MVNICIPIA  
PROVINCIÆ  
LUSITANIAE . STIPE  
CONLATA · QVAE · OPUS  
PONTIS · PERFECERVNT  
IGAEDITANI  
LANCIENSES · OPPIDANI  
TALORI  
INTERANNIENSES  
COLARNI  
LANCIENSES · TRANSCVDANI  
ARAVI  
MEIDVBRIGENSES  
ARABRIGENSES  
BANIENSES  
PAESVRES

Según se ve, los municipios estipendiarios de la provincia de Lusitania que contribuyeron a la obra del puente fueron los que se mencionan en esa lista, de los cuales no se sabe de su situación geográfica más que de dos: los *Igaditanos*, que estaban donde hoy *Idanha a Velha*, y los *Araves*, cuya población corresponde a la *Serra d'Estrella*, ambos puntos en Portugal, el primero próximo a Alcántara y el segundo algo más lejos.

Se deduce de tan interesante inscripción, como lo hizo notar Hübner (*Annali*, XXXIX, págs. 184 y 185), que el puente no fué *opus publi-*



Clisché J. Roig.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MESET.—MADRID

Templo romano erigido en honor de los dioses a la cabeza del puente de Alcántara.  
(Altura 6 m. 61; ancho 4 m. 10; longitud 5 m. 86.)

*cum populi romani*, o sea construído a expensas del pueblo romano, sino obra comunal, de ciertas poblaciones, *stipe conlata*, y, por tanto, que dicho puente "no formó parte de la red de calzadas públicas de la provincia, las cuales, originariamente construídas con fines militares....., ponían en segura comunicación las colonias militares romanas".

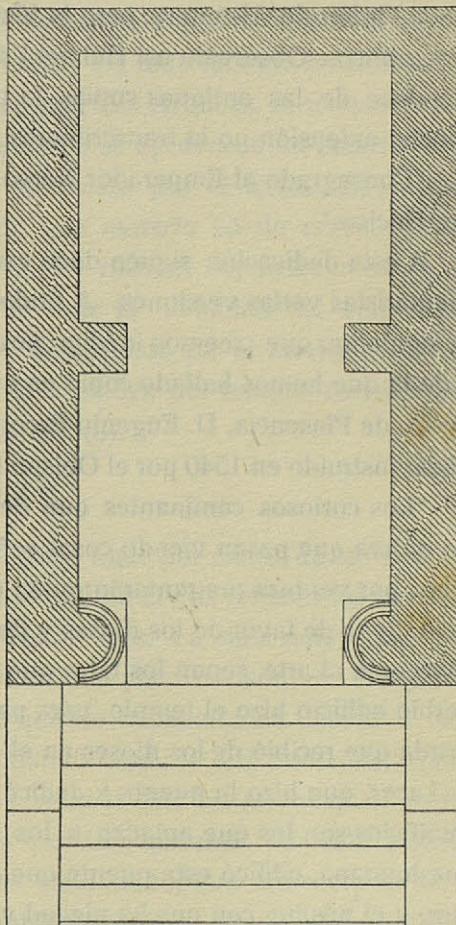
Se ha pretendido que a esos once municipios se añadían más en las otras tres tablas que frustras o perdidas se veían en los pilares del arco, hipótesis a la cual opone Hübner (pág. 183) la más admisible de que esa lista continuase solamente en la lápida del pilar derecho, con más los nombres de los encargados de la ejecución de la obra o cosa semejante, y que, como sucede con la dedicación del arco, se repitiese la lista por las caras meridionales de los pilares (2).

Ya es mucho que después de los embates de los tiempos conozcamos por tan insignes inscripciones la fecha en que el monumento fué hecho, los nombres de quienes sufragaron la obra y el del constructor.

\* \* \*

Resta hablar del templo elevado al extremo izquierdo del puente, a su cabecera oriental, como parte complementaria del mismo, con la puerta hacia Póntiente.

Es una construcción pequeña, bastante bien conservada, de piedra granítica, incluso su techumbre a dos vertientes. Su planta es rectangular y pertenece al sencillo tipo del templo *in antis*. Está precedido de escalinata. En la puerta tiene dos columnas toscanas, las cuales, y las molduras de cornisa y fron-



Planta del templo.

tón, son los únicos adornos que ofrece la fábrica, que es de sillería almohadillada y fué discretamente restaurada por el Sr. Millán, que cerró la puerta con verja de bronce. El interior lo constituye una capilla con huellas de haber estado dividida en dos compartimientos, *naos* y *pronaos*. La fábrica mide 5,86 metros de largo, 4,10 de ancho y 6,61 de alto. No recibe luz más que por la puerta. Seis grandes losas, tres por cada lado, forman la cubierta a dos vertientes. Sobre las columnas, cubriendo el entablamento, se ve al exterior en la gran piedra que sirve de dintel, puesta, como acertadamente conjetura Hübner, en sustitución de una lápida marmórea semejante a las del Arco de triunfo, una inscripción copiada de la primitiva, registrada por Peutinger y otros, anteriormente a la mencionada restauración de Carlos V. La copia en granito hízola poner en 1648 D. Pedro de Carvajal y Ulloa, gran maestre de la Orden de Alcántara; pero la hicieron descuidada y llena de errores ortográficos. Obsérvalo así Hübner (*Annali*, XXIX, pág. 188), el cual, valiéndose de las antiguas copias, la publica en el *Corpus* (761). Por su mucha extensión no la transcribimos. Su comienzo, traducido, es éste:

“Consagrado al Emperador Nerva Trajano, César Augusto, Germánico, Dálico.”

A esta dedicación siguen doce versos, de los cuales hicieron los comentaristas varias versiones. A título de curiosidad vamos a transcribir la siguiente, que creemos inédita, posiblemente no conocida de Hübner, y de la que hemos hallado copia en un papel que poseía el erudito señor Deán, de Plasencia, D. Eugenio Escobar. Forma parte del expediente de *visita* instruído en 1540 por el Obispo D. Francisco de Bobadilla. Dice así:

“Los curiosos caminantes que de cosas nuevas son deseosos y por do quiera que pasan viendo cosas señaladas quisieran saber el autor de ellas, por ventura preguntarán quién edificó este templo en esta roca de Tajo, lleno de favor de los dioses y del emperador romano cuya hechura sobrepuja al arte; sepan los tales que el que hizo esta puente de tan soberbio edificio hizo el templo, para pagar en él con sacrificios el favor y ayuda que recibió de los dioses en el edificio de la puente, cuyo nombre es Lacer, que hizo la puente y dedicó el templo, porque los verdaderos sacrificios son los que aplacan a los dioses. Lacer, por arte más divina que humana, edificó esta puente que durará tanto quanto el mundo durare, y el mismo, con mucha piedad y con el favor de Trajano, consagró este templo en honra de los romanos dioses, templo por dos causas sa-

grado, conviene a saber por los dioses a quien se dedicó y por el sagrado emperador con cuyo favor y ayuda y en cuyo tiempo se acabó."

El profesor Hübner no traduce la inscripción, sino que la comenta doctamente. Hace notar que los nombres de los arquitectos son raros en las antiguas fábricas y se encuentran en sitios menos conspicuos que aquí; y dice que el poeta, en versos correctos y artificiosamente enlazados en cuanto a la forma, que corresponde perfectamente al tiempo de Trajano, desarrolla el concepto de que Lacer había dedicado templo y puente al divino César y a los *superi o divi Romulei*, y que la expresión, contenida en el segundo verso *ars ubi materia vincitur ipso sua*, fué objeto de interpretaciones equivocadas por parte de los citados eruditos de los tiempos del humanismo. Barrantes Maldonado entendió por *materia* la piedra, "sin darse cuenta de que así la idea resulta falsa"; Ambrosio de Morales y los que le siguieron, y que no vieron el puente ni el templo, supusieron que éste estaba del todo labrado en la roca natural del Tajo. De tal modo se forjan especies erróneas. El templo es una construcción aislada, para cuyo *stylobato* se aprovechó un peñasco destacado de la roca, añadiendo la escalinata por el frente. El profesor Hübner aclara el concepto diciendo que *materia* ha de entenderse en sentido metafórico, que significa en este caso el objeto de la actividad artística y que la idea expresada "de que la divinidad del emperador venza al arte, en tal modo grande, desplegado en la fábrica y que no obstante el sublime objeto excusa la sencillez del templo, corresponde enteramente al carácter de la época...." (3).

\* \* \*

No es posible omitir la historia, harto triste por cierto, de las vicisitudes del puente de Alcántara desde lo que de él nos refieren las terribles crónicas de la Edad Media hasta nuestros días. La mala noticia más antigua data del siglo XIII, cuando por sitiar la plaza a los moros el rey don Alfonso IX, de León, en 1218, hizo que los caballeros de Calatrava cortasen el primer arco del puente, contando desde la orilla derecha; y también se piensa que no fueron los cristianos sino los moros quienes por propia defensa lo cortaron en tal ocasión, quitando tan sólo sesenta piedras. Así lo cree Pedro Barrantes Maldonado, que merece poca fe, y por su testimonio se ha creído también que casi cortado permaneció el puente hasta el siglo XVI. Pero a esto se opone terminantemente una re-

ferencia, desconocida de los que hasta ahora se ocuparon del puente y que nos da un personaje del mismo siglo xvi, D. Martín de Gurrea y Aragón, Conde de Ribagorza, Duque de Villahermosa, en sus *Discursos de Medallas y Antigüedades* (Madrid, 1902, páginas 123 y 124), donde dice que su abuelo D. Alonso de Aragón, primer Duque de Villahermosa, peleando a favor de su hermano el Rey *Católico* D. Fernando contra el Rey de Portugal D. Alfonso V, para impedir a éste el paso mandó a sus soldados que cortasen el puente, y apenas vió esta maniobra el Rey de Portugal "embió a decir al Duque —escribe D. Martín— que no lo quebrase, que el rodearía porque edificio tal no se gastase, añadiendo esta braueza: *Que no queria el reyno de Castilla con aquel edificio menos.*" Y añade D. Martín: "Tengo cierta relacion que sólo quitaron cinco piedras de este gran edificio, y el uoluer á poner otras costó tres quentos, que á esta proporcion se considere qual sea el edificio." Tan exacto testimonio no deja lugar a duda. Ahora bien: ¿es que ya entonces el puente se utilizaba por la "vigas luengas por donde pasaban", que para remediar la quiebra del siglo XIII habían puesto según Barrantes Maldonado? En este caso, más fácil hubiera sido a los soldados de D. Alonso quitar las vigas que no las piedras. Ignoramos, pues, en qué otra ocasión fué cortado el puente. Y que lo estaba, o por lo menos deteriorado por las malas composturas, es indudable, pues sólo así se explica, aparte la admiración provocada por el Renacimiento, el hecho de que da cuenta Barrantes Maldonado, en el siglo xvi, con estas palabras: "De lo cual (de estar la rotura del puente compuesta con madera) informado el señor emperador Carlos quinto, porque aquella obra no estuviese imperfecta, la mandó aderezar de otras piedras semejantes á las que faltavan y comenzose la obra el año de 1543; fué el maestro de ella Martin Lopez, maestro de cantería y carpintería, natural de Alcántara, hombre de gran cuerpo y membrudo, moreno de rostro y muy ingenioso." Añade que el coste de la restauración ascendió a 600.000 maravedís.

Pero la admiración provocada por tan precioso resto de la antigüedad y el ingenio del restaurador no evitaron que en tal obra se desfigurase una parte tan importante de ella como es el Arco triunfal, pues considerándole por su situación y su mole torre defensiva, que como tal debió ser utilizado en las anteriores luchas medioevales, coronáronle de almenas; y para perpetuar la memoria de la restauración se puso entre ellas por la cara del Mediodía, esculpido en mármol, el escudo del Em-

perador; y en los pilares del arco, por el mismo lado, en vez de las antiguas inscripciones perdidas, repitieron la siguiente, grabada en sendas tablas marmóreas, de las que sólo existe la de la izquierda:

CAROLVS · V · IMPERATOR · CAESAR  
AVG · HISPANIARVMQVE · REX ·  
HVNC · PONT · BELLIS · ET · ANTIQVI  
TATE · EX · PARTE · DIRVPTVM RVI  
NAMQVE · MINANTEM · INSTAV  
RARI · IVSSIT · ANN · DOMINI · M ·  
D · XL · III · IMPERII SVI · XXIII · REG  
NI · VERO · XXVI ·

“Carlos V Emperador, César Augusto y Rey de las Españas, mādó reparar este puente que deteriorado por las guerras y por su antigüedad, amenazaba ruina, el año del Señor 1543, en el 24 de su imperio y 26 de su reinado.” (Viu, pág. 154.)

Durante la guerra de sucesión, en 1707, fué de nuevo cortado el puente, se cree que por aquel mismo arco primero a contar desde la orilla derecha, y esta vez por los portugueses, siendo al poco tiempo nuevamente restaurado, reinando Carlos III.

La guerra de la Independencia ocasionó otro daño más al puente, pues en 1809 le cortaron las tropas aliadas para interceptar el paso a los invasores franceses.

En 1819, como anteriormente, atendieron a remediar la quiebra habilitando el puente con maderos, los cuales quemaron los vecinos de la villa al verse amagados en 1836 por el cabecilla carlista Gómez.

Cortado quedó el puente, y en tan vergonzoso estado permaneció, de lo que con razón se lamentaba Viu (pág. 150), señalando con cáustica frase “los sacrilegos atentados del hombre”, hasta que en el reinado de Isabel II se pensó en llevar a cabo la restauración que demandaban la cultura patria y la pública utilidad.

Débese la restauración que hoy nos permite contemplar en su integridad el puente de Alcántara a iniciativa de la Real Academia de la Historia, que hizo una moción al Gobierno en 1858, consiguiendo ser atendida y que se encomendase la obra al ingeniero D. Alejandro Millán, Correspondiente de la Corporación (*Memorias de la Academia*,

tomo IX, *Noticia*, pág. x), bajo cuyos auspicios la realizó, dándola por terminada en Enero de 1860. El coste total de la obra fué de 1.638.782 reales. Esta restauración general consistió en completar el arco roto, reparar toda la fábrica, reconstruir por entero el arco de triunfo, después de haber hecho un dibujo previo que permitiera copia exacta de lo que había, añadiendo por el lado N. el escudo de la Casa de Borbón, entre el almenaje y en el pilar derecho del arco, por el S., una inscripción; hacer nuevos los pretils y pavimentar el puente; además de la obra casi toda nueva de los diques y de las avenidas. Motivaron estas obras una visita de inspección girada de orden del Gobierno por el arquitecto don Agustín Felipe Peró, que dió cuenta de ella en un *Informe acerca del puente de Trajano en Alcántara* (Madrid, 18 de Octubre de 1858, más de 7 hojas útiles) que guarda la Academia, la cual se interesaba muy especialmente en el punto sin duda más delicado de la restauración que expresa el Sr. Peró, de "si el arco triunfal, destruido podía ser reconstruido"; como lo fué, en efecto, con lo que si es cierto no ha variado su traza, el almohadillado de las piedras ofrece una regularidad que nunca tienen las obras antiguas. Deberá pensarse que si el Sr. Millán se vió forzado a desmontar el arco sería porque amenazase ruina; pero fué justificada la alarma de la Comisión Central de Monumentos al saberlo y el plausible celo con que llamó la atención del Gobierno acerca del caso en 28 de Mayo de 1858, siendo consecuencia de ello la comisión del Sr. Peró. (De todo esto se da cuenta en la *Noticia de las Actas de la Real Academia de la Historia*, leída en junta pública de 1.º de Julio de 1860, por D. Pedro Sabau, Secretario de la Corporación (Madrid, 1860. Apéndice núm. 1. *Puente de Alcántara*.)

La inscripción añadida, conmemorativa de la restauración moderna del puente, grabada en un tablero que hace juego con el de Carlos V, es la siguiente:

ELISABETH · BORBONIA ·  
HISPA NIARVM · REGINA  
NORBENSEM · PONTEM  
ANTI QVAE PROVINCIAE  
LUSITANIAE · OPVS  
INTERVM · BELLO  
INTER RVPTVM  
TEMPORIS · VETVSTATE

PENE · PROLAPSVM RESTITVIT  
ADITVM · VTRINQVE  
AMPLIFICAVIT  
VIAM · LATAM · AD  
VACCAEOS · FIERI · IVSSIT  
ANNO DOMINI  
M · DCCC · LIX

Pasaremos por alto los errores de Geografía histórica contenidos en este texto, puesto que Alcántara no fué *Norba*, ni es la *vía lata* esa carretera ampliada, etc. *Vía lata* o de la plata es la que desde Mérida, pasando por Norba, iba cruzando el Tajo por Alconetar, hacia Salamanca.

En la *Noticia de las Actas* de la Academia consigna el Sr. Sabau (*Apéndice número 1*, pág. 2) que D. Alejandro Millán remitió a la Corporación dos grapas de las que pusieron los romanos para unir en sentido horizontal las hiladas de piedra y varias impresiones en azufre de ciertos letreros arábigos trazados, según se cree, con gumias por soldados sarracenos entre las letras colosales de una de las dos y grandes lápidas del arco triunfal.

Acabada la restauración del puente, fué celebrada su inauguración el día 4 de Febrero de 1860, con solemnes fiestas religiosas, cívicas y literarias en la villa de Alcántara (4).

\* \* \*

Tal es el puente, tales sus vicisitudes. Bien seguro que si éstas no le causaron mayor mella, pues a lo que se desprende de los mencionados antecedentes tan sólo un arco fué cortado y fuera de ello la reparación general fué más obligada que por los estragos del tiempo por las injurias de los hombres; y si al cabo le admiramos restituído a su pristina fisonomía de hace diez y nueve siglos, es porque muestra ser una obra maestra de la ingeniería romana. Admira hoy en verdad por la pureza de líneas con que se dibuja su sencilla silueta, por la regularidad armónica de sus partes, por su ingente grandeza, por la gentileza de su edad gloriosa, en la cual se mostró maravilla a los ojos de quienes le costearon y utilizaron primero. Y es de notar que tal efecto estético, producido por una fábrica que carece en absoluto de ornatos y de otros detalles expresivos, fuera del arco triunfal, por desgracia desfigurado y

rehecho, es producto de su sabia construcción, del acertado cálculo y solidez con que fué ejecutada; y no hay duda de que a esas mismas felices circunstancias que le avaloran se debe que no hubiera sido mayor su deterioro y podamos hoy señalarle como monumento romano casi íntegro.

Si de la apreciación del monumento por lo que vale en si, aisladamente, le consideramos en comparación con sus congéneres, pronto encontraremos que no tiene par. Hay noticias y restos de muchos puentes romanos, algunos, más o menos reconstruidos, que están todavía en uso. De los nueve puentes que tuvo Roma, en su mayor parte desaparecidos, el que puede mostrarse es el que hizo construir Adriano para dar acceso a su tumba, hoy castillo de *Sant Angelo*, del cual puente, los tres arcos centrales, que conserva antiguos, miden 19 metros de diámetro. No se señalan por sus proporciones los de otros puntos del mundo romano, incluso de Asia y África.

En España el que hay que poner en segundo lugar es el puente construido posiblemente en tiempo de Augusto, en Mérida, sobre el Guadiana, y es un puente desarrollado en longitud, de 783,49 m., con sesenta arcos, de 6,80 m. de diámetro los antiguos que se conservan; pero unos trozos están reconstruidos, a pesar de lo cual aventaja este puente a los del mismo tipo de Mérida, sobre el Albarregas, de Salamanca, Córdoba, de Lérida, de Martorell y los dos de Toledo. Magnífico debió ser el de Alconetar, hoy arruinado, correspondiente a la vía de la plata que por allí cruzaba el Tajo.

Con razón ha escrito M. Besnier (en el *Dictionnaire des antiquités*, de Saglio) al ocuparse de los puentes romanos que "España acaso supera a todos los países por el atrevimiento y grandeza de sus puentes", y señala como más singular el de Alcántara. No es ese el único escritor extranjero que pone en primera línea dicho puente.

Sin pecar de parciales, podemos decir, pues, los españoles que nuestro puente de Alcántara, además de ser una de las pocas raras y geniales obras del arte de construir, que en esto no puede caber duda, es en su género la más importante, más atrevida y original; como también que ese puente y el acueducto de Segovia, obra a su vez singular, magnífica, y el mejor conservado de los que todavía se utilizan, son las dos obras capitales que de la ingeniería romana conservamos.

## NOTAS

(1) *Bibliografía*.—No siendo fácil describir un monumento a quien no lo haya visto o tenga referencias y datos muy seguros, y no siendo difícil obtener copia de las inscripciones, de aquí que las del puente de Alcántara hayan sido publicadas antes que el mismo puente con la atención que merece. La copia más antigua de las inscripciones que avaloran este monumento, y por tanto la referencia erudita primera del mismo, se halla en la colección epigráfica formada por Conrado Peutinger, en Augsburgo: Códice 527, p. 54, s. 1, y debió ser hecha, a lo que parece, en el primer decenio del siglo XVI, o sea antes de la restauración del puente por Carlos V, lo cual sirvió de punto de partida a los trabajos relativos al puente, en España. Quien primeramente le mencionó, copiando las inscripciones, fué, según nuestras noticias, Pedro Barrantes Maldonado: *Crónica de la ciudad de Alcántara*, escrita hacia 1550. Ms. de la Col. Gayangos, hoy en la Biblioteca Nacional. A este siguieron:

—Florián de Ocampo: *Crónica general de España* (1553, fol.). Ambrosio de Morales: *Crónica general de España* (1574, tomo I, G. 284). Incluyó también las inscripciones en su repertorio Mamerano de Luxemburgo, tomándolo de Peutinger, *Códice* de Halder, 656, f. 3. D. Gaspar de Castro, canónigo de Salamanca, las comunicó en 1555 a D. Antonio Agustín, que estaba en Roma (*Códice* en el Vaticano, 6040, f. 48), y por esto pasaron a los repertorios epigráficos de Sinerio y de Gruter (*Thesaurus*). Por comunicación con el mismo Castro, tuvo conocimiento de ellas D. Juan Fernández Franco.

En cuanto al monumento arquitectónico deben ser registrados los trabajos siguientes:

—*Descripción de la suntuosa y célebre fábrica de la insigne puente de piedra que está sobre el caudaloso río Tajo, que pasa por junto a la villa de Alcántara*. Ms. en 4 hojas, Biblioteca Nacional, v. 159, fol. 96. Según el Sr. Muñoz y Romero está sacada de los papeles de la visita que en 4 de Marzo de 1586 hizo a la fortaleza de la villa D. Bartolomé de Villavicencio, Comendador de la Orden de Alcántara.

—*Descripción de la puente de Alcántara*. Ms. de la Biblioteca Nacional, N. G. 77.

—Alonso de Torres y Tapia, *Crónica de la Orden de Caballería de Alcántara*, escrita en 1652 y publicada en Madrid en 1763. Contiene una noticia, como apéndice, con un diseño, el primero publicado del puente, debido a Esteban Rodríguez, que acompañó, con el fin de copiar los monumentos, a D. Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, cuando por encargo de la Academia de la Historia visitó Extremadura en 1752, para formar un repertorio de las antigüedades de ella.

—Velázquez (D. Luis José), marqués de Valdeflores, *Observaciones sobre las antigüedades de Extremadura de León*. Ms. de 25 pliegos en folio. Academia de la Historia, tomo XXV de la Colección Valdeflores.

Pero antes que esto, que no llegó a publicarse, se publicó una breve pero docta mención del puente por el célebre anticuario benedictino francés Montfaucon.

—Montfaucon (D. Bernard), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris,

1719, tomo VIII (IV Seconde partie), pág. 189. Dice, por referencia, que el admirable puente de Alcántara "es una de las obras más dignas de la magnificencia romana"; que hizo lo posible por tener un dibujo, no habiéndolo podido conseguir a pesar de haber puesto en ello sumo empeño su amigo el Sr. de Langlade, médico de la reina de España, y reconoce que sobrepuja en altura a los demás que cita.

En libros españoles de los siglos XVII y XVIII hay lo siguiente: Arias de Quintana-dueñas (D. Jacinto), *Antigüedades y santos de la muy noble villa de Alcántara*. Madrid, Mateo Fernández, 1661.

—Florez (R. P. M. Fr. Henrique), *España Sagrada*, tomo XIII, págs. 125-131, Madrid, 1756. Da noticia comentada del monumento y sus epigraffes, y lo reproduce según lo "delineó Sebastián Ventura Araujo, arquitecto de la villa de Brozas, que formó el dibujo en punto mayor, y D. Diego de Villanueva, arquitecto de S. Majestad le reduce al de la adjunta Estampa".

—Ponz (D. Antonio), *Viage de España*, tomo VIII, Madrid, J. Ibarra, 1778, páginas 63 a 72. Da cuenta de *visu* y por eso su descripción es bastante exacta.

Al siglo XIX corresponden las publicaciones más útiles sobre el particular, y son éstas: Laborde (Alejandro de), *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, tomo I, París, 1806, pág. 116, láms. 169-173. En esta magnífica publicación se da al monumento la importancia que merece; pero le publica en su aspecto pintoresco.

—Cean Bermúdez (D. Juan Agustín), *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832, págs. 397 a 400. Da noticia muy sucinta, valiéndose de los datos de sus antecesores.

—Viu (José de), *Extremadura. Colección de sus inscripciones y monumentos. Antigüedades*. Madrid, 1852, tomo I, págs. 140 a 165. Disertación más extensa que las anteriores, descriptiva del monumento y sus inscripciones.

—Sabau (D. Pedro), *Actas de la Real Academia de la Historia*, del año 1860. Noticia con motivo de la restauración.

Ninguno de los trabajos citados lo era monográfico tan docto como el monumento merece, y tal lo es y único hasta hoy el que después de visitarle le consagró el insigne epigrafista, alemán e hispanófilo, profesor de la Universidad de Berlín, Doctor Emilio Hübner, que se ocupó también del mismo asunto en otras publicaciones, siendo todas las siguientes:

—Hübner (E.), *Il ponte d'Alcántara. Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, vol. XXXIX, 1863, págs. 173 a 194. Lleva en la publicación complementaria en gran folio *Monumenti-Inediti*, láminas LXXIII-LXXV, dos bellas reproducciones lineales de plantas y alzados, hechas por fotografías y datos gráficos precisos por un arquitecto que le comunicó e inserta una serie de consideraciones sobre las particularidades técnicas y arquitectónicas del puente. Trae, además, cumplida información bibliográfica y se extiende con su erudición y su pericia habituales en el análisis de las inscripciones, siendo este estudio un avance del comprendido en la obra bien conocida de Hübner:

—*Corpus Inscriptorum Latinarum*, vol. II: *Inscriptiones Hispanice Latinæ consilio et autoritate Academicæ Litterarum Regiæ Borussicæ edidit* A. Emilius Hübner,

Berolini, 1869, págs. 89 a 96. Es el estudio analítico más completo del aspecto epigráfico del monumento. Inserta una nota de Mommsen.

— *Inscriptionum Hispaniae Latinarum Supplementum edidit A. Emilius Hübner*, 1892, pág. 826.

— Hübner (Dr. D. Emilio), *La Arqueología de España*. Barcelona, 1888. Breve noticia y puntuales referencias.

Descripciones ocasionales, con los datos antiguos, anteriores a los trabajos de Hübner, se hallan en obras de carácter general, como las siguientes, bien conocidas:

— Madoz (D. Pascual), *Diccionario Geográfico, Estadístico-Histórico de España*, tomo I, pág. 409.

— Díaz y Pérez (D. Nicolás), en el vol. *Extremadura*, de la serie *España. — Sus monumentos y artes; su naturaleza e historia*.— Barcelona, 1887, págs. 775 a 795.

Por los datos de orden numérico que contiene es interesante un artículo escrito por el cura párroco de Alcántara, D. Lorenzo López Cruz, titulado *El puente de Alcántara*, inserto por apéndice en la *Guta artística, mercantil e industrial de Cáceres*, publicada por la Librería Católica.

No deben omitirse por el carácter práctico de sus noticias las guías extranjeras de España:

— Ford, *Handbook of Spain*, 2, 492.

— Baedeker (K.), *Espagne et Portugal*, págs. 466 y 967.

— Joanne (Guide), *Espagne*.

A pesar de la excepcional importancia del monumento, son pocas y escasas las referencias en obras de Arqueología clásica. Pueden citarse: Guhl (E.) y Koner (W.), *La Vie antique: Manuel d'Archéologie grecque et romaine. Rome*, pág. 77.

— *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* par Daremberg et Saglio, tomo IV, artículo *Pons* por M. Besnier, págs. 563, 564 y 566.

— Cagnat (R.) et V. Chapot, *Manuel d'Archéologie romaine*, tomo I. Paris, 1916, páginas 48 a 50, con grabado.

Fotografías. Las primeras fueron las de Clifford, *Album fotográfico del Puente de Alcántara*, colección de trece grandes vistas fotográficas dedicada a S. M. la Reina D.ª Isabel II. Otro ejemplar fué ofrecido a Napoleón III.— Laurent (J.) et C.º, *Catalogue des Photographies*, núm. 294 a 297.

(2) Por estar muy deteriorada la inscripción antigua que copiada queda, fué reproducida en el tablero que hoy la da a conocer con esta declaración al pie: ELISABET · REGINA · / TITVLVM · AT · MEMORIAM · RESTITVIT.

Es lástima que la lápida antigua no se haya guardado en algún Museo, por borrada que estuviese; bien que su texto ya había sido copiado y publicado como queda referido.

(3) En la misma lápida, al pie de los versos, se lee:

(Hübner, adición al núm. 761 y *Annalt*, XXXIX, pág. 193) C. IVLIVS · LACER · III · S · F · ET · DEDICAVIT · AMIGO · CVRIO · LACONE · IGAEDITANO.

«C. Julius Lacer h(oc) s(acellum) f(ecit) et dedicavit amico Curio Lacone Igae-ditano».

Observa el profesor berlínés que el sentido de esta dedicación, la cual se encuentra por primera vez en Barrantes, pugna con la que encabeza el epígrafe al emperador, y por ello y otras particularidades la cree falsa, esto es, que fué añadida por el dicho Barrantes Maldonado.

Al mismo atribuye otra dedicación del mismo Lacer puesta en un ara de granito que se ve dentro del templo y que considera tan falsa como el epígrafe, al pie del cual se lee P. B. M.<sup>DO</sup> HAS LITERAS

RESTITVIT

P(edro) B(arrantes) M(aldona)do.....

Y en el mismo caso están otras inscripciones, entre ellas la sepulcral de Lacer, que Barrantes guardaba en su casa en Alcántara, donde ya no existen, y que daba como testimonio de que allí existió una ciudad romana, lo cual, como dicho queda, era tan falso como las lápidas.

(4) Acabada la restauración del puente fué celebrada su inauguración solemnemente el día 4 de Febrero de 1860 con varias fiestas en la villa de Alcántara. Memoria de ello se conserva en un trabajo impreso y algunos manuscritos que son los siguientes:

—Sánchez de la Campa (D. Juan Miguel), *Solemne inauguración del puente monumental de Alcántara*. Cáceres, Jiménez, 1860; folleto de 32 páginas. Contiene descripción de las ceremonias, discursos y versos alusivos.

—Pesimal (D. Juan Bautista), *Breve descripción de las solemnes funciones que han tenido lugar en la villa de Alcántara el dia 4 de Febrero de 1860, por la inauguración de su puente monumental*.—Ms.

—Valiente (D. Antonio), *Sermón que en la solemne función para inaugurar la restauración del puente de Alcántara pronunció en la iglesia de dicha villa el presbítero que suscribe ... primer cura párroco del lugar de Cedillo*.—Ms. 16 páginas.

—Claver (D. Pedro), *Apuntes sobre el puente de Alcántara y su última reparación en 1859...* Por el L. D. P. C. G.—Ms. de 300 hojas, con varias láminas recortadas de publicaciones. El texto es una recopilación de noticias de la restauración, de las fiestas y de curiosidades de Alcántara, más el calco de un plano que representa en alzado el puente.

# ALONSO CEREZO, BROSLADOR

## UN ARTISTA INÉDITO

Arte es el del bordado cuya buena época en España comprendió los siglos XV y XVI; arcaico y rudo en los anteriores, aunque no desprovisto de belleza, se transforma en los posteriores, con el barroquismo, en demasiado ampuloso y recargado, atendiendo ya, más que al arte, a la sumptuosidad y riqueza, degenerando en las postimerías del XVIII en una labor mujeril, en la cual, si hay belleza y primor, falta el nervio y la arrogancia del arte verdadero: son tallos, florecillas y hojicas bordados con delicadeza; trabajos para examinados de cerca, íntimos y bonitos; pero no decorativos, ornamentales y grandiosos, cual los modelos de la gran época del bordado; el espacio comprendido entre los reinados de Don Juan II al de Felipe III. En los últimos siglos, el tisú de oro y plata, el raso y el damasco, adornados con más o menos ricos galones, sustituyen en los ropajes y ornamentos litúrgicos de los templos al antiguo bordado de imaginería o historiado que en casullas, capas, mangas y frontales sobre damasco y terciopelo liso o labrado se trabajaba. Durante el periodo del reinado de los Reyes Católicos y después, el terciopelo alcachofado es muy usado en ternos y frontales de altar, ornamentado por tiras de imaginería sobrepuertas, recuadros de plateresco estilo, arcadadas, hornacinas, o por las representación, igualmente bordada, de un momento de la vida del santo, cuyo altar había de adornar en las funciones solemnes la artística frontalera.

“Terciopelo alcachofado” y “brocado alcachofado” llaman los inventarios antiguos a los tejidos labrados con decoración de alcachofas y su hojarasca; típica ornamentación en relieves y pinturas, así como en telas, de buena parte del ciclo medieval, al que hoy, en modernísimos tratados, se le nombra terciopelo o tejidos de *la piña*, creo que ligera e inexactamente; pues si en el labrado de ellos se puede confundir el aspecto de la alcachofa con el de la piña (lo que es difícil, por el mechón o flor que

aparece constantemente en el extremo superior de estos frutos, representados en los varios tejidos de aquel tiempo, floración propia de la alcachofa que no se da en la dura piña), las hojas y tallos que ocupan todo el fondo entre las alcachofas; de cardo son, que no de pino, bien fáciles de distinguir, por cierto, aun el más lego.

Terciopelo alcachofado es su antiguo y propio nombre, cual las viejas relaciones atestiguan, y tejidos alcachofados, los que ostentan este motivo decorativo. Es muy probable que, por extensión, a todos los demás terciopelos, damascos y brocados labrados con tema diferente: águilas, leones, combinaciones geométricas y otros, se les nombrase también alcachofados, por causa de ser la más usada y común decoración ésta en los tejidos ricos de aquellos tiempos: el cardo, con sus hojas, frutos y flores, tratado de todas formas y maneras, en la decoración ojival, hasta agotar todas sus posibles combinaciones y estilizaciones.

Poco se ha estudiado todavía en España el arte del bordado y sus profesores; un par de docenas de nombres suenan en los catálogos entre los demás artistas: pintores, escultores, grabadores, rejeros... pero ignorada o perdida su labor, sin estudiar seriamente, sin divulgación, y de cuyos artífices, además del nombre, apenas si otra cosa se sabe.

Mientras de pintores y escultores, con noble y loable constancia, se inquiere, se estudia y se dan miles de detalles anecdóticos, biográficos y de crítica artística, de los bordadores españoles y de su obra casi se prescinde, se pasa sobre ellos de largo, y solamente se reproducen algunas obras universales y maestras: las mangas de Toledo, el frontal catalán de San Jorge y poco más. Va siendo hora que los entendidos, los estudiosos y los artistas, paren un poco más su atención en esta manifestación del Arte y en sus antiguos cultivadores.

\* \* \*

Unos viejos y apolillados documentos de estos archivos locales me han dado a conocer el nombre de un antiguo bordador, vecino de Lorca, noticias de su personalidad y de dos de sus obras; una de éstas, las dalmáticas que hizo para la iglesia de Santa María, se conservan aún con cuidadoso celo en la parroquial de San Mateo, donde se puede admirar con toda integridad su bella factura, cuya fotografía acompaña a estos rebuscos comprendidos en los últimos años de su vida; parece raro que procediendo de diversos archivos; el municipal, el de la antigua colegial y el

de la parroquial de Santa María, se agrupen todos ellos en el periodo de los últimos quince años de su existencia. Es posible no residiese antes en Lorca, y aqui se avecindase por el año de 1560, hacia cuya fecha aparecen las primeras referencias de este artista. La carencia de padrones vecinales de aquellos tiempos no permite verificar este punto.

La primer noticia que he conseguido de este bordador, la da el *Libro primero de cuentas de fábrica* de la iglesia de Santa María (una de las siete parroquiales de Lorca entonces) el que por las cuentas correspondientes a los años 1561 y siguiente de 1562 consta se pagaron a *Alonso Cerezo, brosrador*, por un terno de damasco blanco que hizo para la iglesia, 75.586 maravedises, cuyo pago se hizo en dos veces; una en cada uno de los dichos años. En las cuentas del primero de ellos se dice que lo está haciendo, y en las del segundo, se da a entender está terminado y se le abona el resto. Fué mandado hacer por orden de visita el año 1556.

No se conserva este terno, que es de suponer sería bordado, como es muy raro el que se guarden antiguas vestiduras sagradas en las iglesias, debido, entre otras causas, a la costumbre que había de enterrar a los sacerdotes con estas ropa, cuando por estar muy traídas, al retirarse del servicio del culto, se vendían para este objeto. En cuentas de fábrica, de algunos templos, aparece hecho cargo el fabriquero del importe de casullas o capas vendidas para enterrar clérigos.

En las cuentas del año 1573, que da el cura y fabriquero de la misma iglesia de Santa María, Juan de Vera, hay un mote que dice:

Y más adelante se hace constar que:

Siguen las cuentas del año 1574 (fabriquero el mismo anterior), en las que comienza el *descargo* de ellas así:

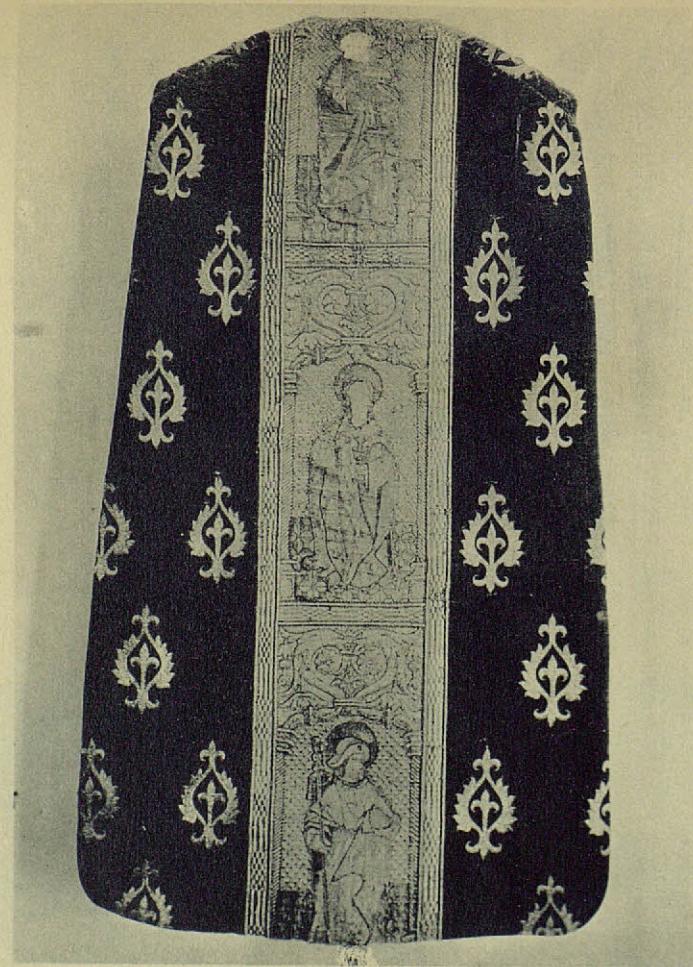
Después de esto, en las correspondientes al año 1577, aparece este otro mante final, en que ya había muerto Cerezo, y se le abona el resto por pagar a su heredero Martín de Herrera, bordador también y vecino de Baeza, como después se verá en el extracto del testamento de Alonso Cerezo:

Como Herrera también era bordador, es probable, al quedarse sin terminar por la muerte de Cerezo, las concluyera el anterior. De manera, que fué el coste total de estas dalmáticas, tela y hechura (en que entrarian el oro, plata y sedas por cuenta del bordador), 148.450 maravedises.

Como se ve en estas cuentas, no se hace mención de la construcción de la necesaria y correspondiente casulla, que había de ser parte principal para formar el terno, pues las dalmáticas por sí solas no pueden tener aplicación en el culto. En efecto, hoy se conservan todavía, entre otras alhajas de esta antigua iglesia de Santa María, estas dos dalmáticas de Cerezo, acompañando a una casulla también de terciopelo carmesí, con tira de imaginería bordada en sedas matizadas, oro y plata, de estilo algo anterior a la labor de las dalmáticas. Aparecen en esta tira, que corre todo el centro de la casulla, dejando la correspondiente abertura para la cabeza, las figuras de cinco apóstoles inscritas en sendas hornacinas de plateresco estilo, que acusan la época del emperador Carlos V; en la delantera de ella figuran los santos Pablo y Bartolomé, y en la espalda, que es la que aparece en la fotografía, los santos Pedro, Juan y Santiago el mayor.

Esta casulla, sin dalmáticas, figuró en los inventarios de la iglesia de Santa María, por vez primera, el año 1554, así descrita: "Una casulla carmesí, con su cenefa de imaginería de hilo de oro."

Parece ser fué donada por una devota a esta iglesia; no consta fuese comprada y sí ligera indicación de haber sido cedida una casulla por aquellos años, que bien puede ser ésta.



Fotos. Manchón.

Dalmática bordada por Alonso Cerezo. Año 1575.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Casulla con tira bordada e Imaginería de la primera  
mitad del siglo XVI.

LORCA.—Santa María.

Del mismo género y color que la mencionada casulla son las dalmáticas, de terciopelo carmesí, sembrado por unas a manera de flores de lis bordadas en oro, que en estas se imitaron de las de la casulla; pues bien examinadas no son idénticas, se conoce en ellas ser de otra mano; aunque hechas con la misma limpieza; se procuró al hacerlas imitar el género y su decoración, aunque en su ornato hay una gran diferencia de asunto y estilo; pues mientras en la casulla aparece la clásica imaginería que en los siglos XV y XVI se aplicó a capas y casullas indistintamente, en estas dalmáticas su ornamento está integrado por recuadros formados por un fondo de terciopelo verde en el que aparecen bordados con gusto, riqueza y armoniosa entonación en sedas de colores, oro y plata, sendos jarrones con mascarones, bichas y follajes serpeantes propios del gusto a "la romana" de la segunda mitad del décimosexto siglo.

Cuatro rectángulos así ornados, dos mayores para las haldas y dos menores para las mangas, en unión del collarín, forman el decorado de cada una de ellas, cuyo fondo verde y colores ya apagados armonizan agradablemente con el carmesí del fondo general.

Doce varas de terciopelo granadino se emplearon en su confección: ocho, carmesí, y cuatro, verde; este es, seguramente, el género necesario para las dos; el carmesí, para su construcción, y el verde, para los ocho recuadros de ambas y los dos collarines, que también son de terciopelo de este color; no pueden estar más ni mejor identificadas en las antiguas cuentas transcritas estas ropas sagradas, aun existentes a pesar de la rapacidad de chamarileros y anticuarios.

Estas dos dalmáticas es la única obra cierta de Alonso Cerezo, que permanece y es conocida; quizá su labor fuese numerosa y exista inédito algo de sus manos en templos o moradas señoriales; posible es que hasta en colecciones o museos.

No obstante, no es esta la única obra suya de que tengo noticia; otra labor de más empeño hizo por aquellos mismos años para el Concejo de esta ciudad de Lorca, que dió lugar a unos autos y tasación de ella por peritos de Murcia y Madrid, a donde fué llevada, los que dan ocasión a conocer los nombres de otros bordadores de aquella época, maestros importantes, sin duda, en su arte, y hoy creo que desconocidos, ellos y las obras que ejecutaron.

Con pompa y majestad, músicas, autos, gigantes, tarasca, bailes, toros, juegos de cañas y sortijas, y otras diversiones públicas, se celebraba la festividad del Santísimo Corpus Christi, fiesta que costeaba el Concejo en Lorca, y que, como en todas las poblaciones de España, era la más importante manifestación religiosa del cabildo secular, a que el eclesiástico contribuía con toda la solemnidad y esplendor de la liturgia.

Hacia el año de 1574, la ciudad de Lorca, por su Concejo, acordó hacer un lujoso palio para la festividad del Corpus; para su ejecución, comisionó al capitán Juan Fernández Menchirón, regidor de su Ayuntamiento; éste encargó la hechura del palio al vecino de Lorca, el bordador Alonso Cerezo, el cual llevó a efecto su construcción y bordado en damasco recamado de oro, plata y sedas al gusto predominante, el estilo del Renacimiento, del que tan bellos ejemplares todavía subsisten en catedrales e iglesias; obras de sólida ejecución, de suntuoso y prócer aspecto y valiente factura.

Así terminado, el Alcalde mayor, el licenciado Alonso Rodríguez, por el Corregidor el Comendador D. Lope Fernández de Valenzuela, justicia mayor de Murcia y su tierra, dispuso en 18 de Agosto de 1574, fuese tasado por peritos, para pagar su "justo valor" al bordador Cerezo, por lo que el comisionado, capitán Menchirón, hizo venir de Murcia a los bordadores de aquella ciudad *Diego Gallego y Cristóbal Tomás*, los que visto y examinado prolíjamente, lo tasaron en la suma total de 6.740 reales de vellón.

He aquí el texto de la evaluación de este palio según los bordadores murcianos.

"Diego Gallego y Cristobal Tomas bordadores vezinos de la ciudad de Murcia dezimos que por V. S.<sup>a</sup> nos ha sido mandado ver y tasar un paño del Santissimo Sacramento bordado en oro y seda al romano con dos angeles y una custodia sobre damasco carmesi el qual dho paño a hecho Alonso Cerezo bordador y vezino desta ciudad. El qual dho paño emos visto y tasado y fallamos justas nras conciencias q' vale de oro y seda y damasco y manos y flocaduras y toda la demás costa seis mill y setecientos y quarenta reales y por ser verdad lo firmamos de nros nombres=Diego Gallego=Cristobal Tomas".

Al Concejo le pareció esta tasación inmoderada, y, por tanto, encargó al capitán Juan Navarro de Alava, su procurador general, que de nuevo se volviere a valuar en Toledo o Madrid, y el alcalde ordenó al regidor

de Lorca, Gaspar de Salazar, que salia para la corte con asuntos del Concejo, llevase consigo el palio y le hiciese tasar por "oficiales suficientes", citando al bordador Alonso Cerezo, para que si quería fuese con él a presenciar esta segunda tasación, o nombrase persona que en su nombre y representación asistiera a ella. Indudablemente Cerezo tenía confianza en su arte y la seguridad del valor de su trabajo; pues en compañía del regidor Salazar y con el palio salió de Lorca para Madrid, sin temor a esta nueva tasación ante peritos de cuantia, maestros de su arte, en la corte de Felipe II.

En 23 de Septiembre del mismo año de 1574, ante el licenciado Valle, teniente de Corregidor en Madrid, y a presencia del escribano Juan del Campillo, pareció Gaspar de Salazar, y presentó una requisitoria del alcalde de Lorca, para que mandase comparecer a los peritos que se nombrasen, y ante él y el escribano, tasaren el palio cuyo precio Lorca había de pagar. Luego, Salazar propuso como tasador por su parte a *Felices de Vega*, bordador de la Reina; Alonso Cerezo nombró a su colega *Lucas de Burgos*, ambos estantes en la corte; los que comparecieron y formularon su tasación, la que reproduzco íntegra por ser interesante la completa descripción que del paño bordado hacen estos dos artistas madrileños, a quienes es de creer hábiles en su oficio; pues el uno lo era de la Reina, y además estábamos en la buena época del arte español en general.

«E luego yo el dicho escribano tome e rrecibi juramento en forma debida de dho de los dhos Lucas de Burgos y Felices de Vega bordadores nombrados por las partes los quales le hizieron bien y cumplidamente y aiendole fecho dixeron que ellos an visto oy dho dia un palio de damasco carmesi con las goteras bordadas de una obra al rromano de oro encordado y matiçado con un feston en medio del cuerpo del palio y con dos angeles y una custodia de oro matiçado en medio del feston con sus ligaças de plata y fuera del feston quatro corderos sobre sus libros y en las esquinas de las goteras del palio ocho festones de oro con sus caliçes y en los medios del palio de las goteras quatro escudos de armas de la ciudad de Lorca con su franxon de oro *adoshalle* (¿adosado?) y seda carmesi el qual dicho palio le miraron y vieron todo cosa por cosa y le tasaron de la forma y manera questa anssi, el damasco como el oro y seda y echura del en seis mill y trescientos y ochenta reales y con esto se paga la hechura del dho palio como tienen declarado

y esto es su parecer y lo que alcanzan y es verdad por el juramento que fecho tienen y lo firmaron de sus nombres.—Lucas de Burgos.—Felices de Vega.—Ante mí.—Juº. del Campillo.»

Estos últimos, como se ve, lo valuyeron en 360 reales menos que los anteriores peritos. En vista de todo lo cual, el procurador general del Concejo de Lorca, Navarro de Alava, se dió por satisfecho, y se ordenó pagar a Cerezo su bien ejecutada labor del producto de las *fallas* anuales que se hacían de todas las aguas del riego de la vega de Lorca.

Se llamaba hacer fallas a destinar el producto de la venta de las aguas del río, que eran y son de propiedad particular, a un objeto determinado, quedando los dueños de ellas sin percibir, aquel o aquellos días, el dinero de su producto, y por tanto, fallido para ellos el valor del agua en aquella ocasión. Se hacia desde muy antiguo una falla anual del valor de todas las aguas, cuyo producto se destinaba por el Concejo para limosnas a iglesias y monasterios; después se aplicó a la paga de cuatro músicos de la Colegial (ministriles), en uso aún hoy esta falla de los ministriles, algo restringida, pero subsistente. De este producto se le pagó parte del valor del palio a Cerezo; pero en Enero del siguiente año de 1575, en vista que se le adeudaban aún trescientos ducados, pidió al Concejo se le adjudicase, para el pago de ellos, el huerto y moreral que eran de Juan Felices Duque, tesorero de la ciudad, alcanzado y ejecutado en sus bienes, obligándose Cerezo a pagar la demasía del valor de estas dos fincas al contado. Así lo aceptó el Concejo, cuya venta otorgaron ante Hernando de Aguilar, por precio de quinientos seis ducados, en 25 de Enero de 1575, a favor de Alonso Cerezo; el licenciado Andrés Navarro de Alava y Pedro Felices de Ureta, regidor, en nombre y por poder del capitán Felices Duque, residente entonces en Granada.

Estaban este huerto y moreral en el heredamiento de Sutullena, junto a la población, lindando con el Portijico (el postigo de la Magdalena) y camino que va a las Huertas, por lo que es probable estuviese en el hoy huerto del Afino, frente a las *Monjas de Abajo*, o sean las de Santa Ana y Magdalena. Se componía el moreral de cuatro tahullas de tierra con cincuenta y tres moreras, mas un cuarto y medio y dos terciadas de agua propia en el riego de Sutullena, y el huerto con árboles de otras cuatro tahullas. Con estas fincas fundó en la Colegial una memoria pía, que

subsistió hasta los principios del siglo XIX con el nombre de *Caudal de Cerezo*, como veremos por su testamento.

No se conserva memoria ni restos de este palio, que con el andar del tiempo se consumiría y reduciría a polvo; en escritos posteriores se hace referencia a él, llamándole "un muy famoso palio"; sólo quedan, como se ha dicho, las dalmáticas, hechas para la ojival y antigua parroquial de Santa María (cuya estructura y ornamentación se encuentra hoy cubierta por grosera y recia corteza de yeso); dalmáticas que son su última obra, a las que menciona en su testamento, poniendo en ellas, de una manera indirecta y accidental, su firma, demostrando con esta obra de sus manos los puntos que calzaba en el arte del bordado.

\* \* \*

Es probable no fuese Alonso Cerezo de Lorca; ignoro la época en que aquí se avecindó; por su testamento se sabe residía su familia en Baeza, y por este mismo documento se colige vivía en acomodada posición en compañía de sus criados y esclavos.

Habitaba en la colación de San Patricio y estaba incluido en el padrón de los caballeros cuantiosos, clase intermedia entre los hijosdalgo y los pecheros. Estos caballeros de cuantía eran personas que habían de tener cierta renta y estaban obligados a mantener caballo, tener armas y acudir a los alardes cuando fueren convocados (1). Por el año de 1565 se ordenó por Real cédula que los cuantiosos de Lorca fuesen todos aquellos que tuvieran de mil ducados de hacienda en adelante. La obligación de mantener caballos y acudir a los alardes era considerada como un perjuicio y una vejación, por lo que los hidalgos se eximían aduciendo su nobleza para no hacer alardes. En esta ocasión, Lorca solicitó que se requiriera para ser *cuantioso* dos mil ducados de hacienda, alegando que las rentas y el valor de los censos habían tenido mucha mengua y pérdidas. Por orden de Felipe III, dada en Belén a 28 de Junio del año 1619, fueron suprimidos los caballeros de cuantía del Andaluzía (en ellos esta-

(1) En la relación de la batalla que los de Lorca ganaron contra los moriscos en el río de Almanzora, el 12 de Noviembre de 1569, y en la nómina de los de a caballo que en esta contienda tomaron parte, figura Alonso Cerezo; "para que la fama inmortal del General e de los demás para siempre viva", dice el *Libro de las batallas* del Concejo de Lorca.

ban comprendidos los de Lorca), por no considerarlos necesarios; atento, dice la cédula, que se fundaron en tiempo que hacían frontera a los moros de Granada, y hoy, por no haberla, deben cesar y consumirse, y porque los que viven en lugares obligados a dicho servicio los desamparan, buscando otros libres de señorío, con pérdida esto de las rentas reales y daño en la labranza y crianza.

Para finalizar estas noticias daré unas notas, las más importantes, del contenido de su testamento, otorgado estando enfermo en 21 de Octubre de 1575, ante el escribano del número de Lorca Hernando de Aguilar. Se mandó enterrar en Santa María, con hábito de San Francisco, con acompañamiento de todo el clero, cofradía de la Concepción y las demás que quisieren asistir. Encomendó por su alma, las de sus padres, abuelos y difuntos de su familia gran número de misas, que suman más de mil, y además dejó dispuestas varias mandas a personas pobres y necesitadas.

Dejó al Cabildo de la Colegial de San Patricio, de Lorca, su huerto, moreral y agua de éste, más 276 ducados, para que se le hiciesen sufragios perpetuamente en las iglesias de San Patricio y Santa María y "todos los sábados se diga una misa de Nuestra Señora cantada, y el abad y Cabildo canten un responso por su ánima y las de sus difuntos acabada la misa, en la que se prediquen dos o tres milagros de la Virgen", pagando la Mesa Capitular de San Patricio la misa, también cantada, de los sábados de Santa María, dando la limosna de dos reales y medio; para todo lo cual dispone que se vendan el huerto y moreral, empleando su producto en aguas y censos con cuyas rentas sufragar esta fundación.

En este testamento se lee la cláusula siguiente: "Itt. Declaro que dos Almáticas que se estan acabando para la Iglesia de Sta María de esta Ciudad, sobre la obra de ellas ay escriptura a la qual me remito, en quanto a lo que tengo reciuido me Remito a la carta de pago que de ello di al Pe Juan de Vera Cura de la dha Iglesia. Mando que reciuiere en cuenta la dha Carta de pago lo demas de la dha obra se cobre a presencia de la escritura."

También ordena que Domingo y Catalina Imenza, del reino de Granada, sus esclavos, queden libres después de su fallecimiento, así como Catalina y Antonia, su hija, también sus esclavas de *color negra*, y se les dé toda la ropa que tuvieren de su uso, más a cada uno un colchón,

dos sábanas y un almohada, y a Domingo su cuartago morcillo con los aderezos que tiene; también les deja todos los enseres de cocina y demás cosas que no valgan más de ocho reales.

Que se dé para la obra del monasterio nuevo de San Francisco veinte ducados.

Que en todo el año después de su muerte se lleve a la iglesia de Santa María su añal, y en todo él sus esclavos vivan en su casa, disfrutando de los frutos y demás que haya en ella de comer, y también el trigo que necesiten durante este primer año siguiente a su fallecimiento.

El remanente de todos sus bienes (no dice cuales sean) lo deja a sus herederos Isabel de Valdés, su hermana, e Isabel de Valdés, su sobrina, hija de Martín de Herrera, bordador, y de Luisa de Valdés, su mujer y hermana del testador, vecinos todos ellos de Baeza, mejorando en cincuenta ducados a Isabel, y todo lo demás por partes iguales; habitando cuando vengan a por la herencia en su casa, pero sin despedir de ella a sus esclavos dentro de todo el año de su fallecimiento.

Murió probablemente en este mismo año de su testamento, o al siguiente de 1576, pues en 24 de Mayo de 1577, por estar ya en posesión de la herencia, vendió el Cabildo a censo a Lorenzo Núñez, el moreral y agua que le pertenecía en Sutullena, en 127.500 maravedíes de principal, con la pensión anual de 9.106 maravedíes. Despues, en 10 de Septiembre de 1614, el Cabildo vendió el moreral con su agua, porque los herederos de Núñez ni pagaban las pensiones ni redimían el censo, al canónigo Bartolomé Raxadel, el cual dió por él seis censos y una hila de agua, por escritura que pasó ante el notario Francisco Carvajal en 18 de Junio de 1617. Entonces venderían también el huerto y emplearían su producto en aguas, pues en estos primeros años del siglo XVII se componía el caudal de Cerezo, que disfrutaba la mesa de la Colegial, de cinco censos y once y media hilas de agua.

Estas son las noticias que en varios y diversos documentos he encontrado, que muestran algunas obras y dan detalles de un desconocido, hasta ahora, artista bordador en la décimasexta centuria.

JOAQUÍN ESPÍN RAEL

Lorca, Abril de 1924.

## Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudilio en Casillas de Berlanga (Soria)

### Notas preliminares

En el tomo XV de este BOLETÍN DE LA SOCIEDAD DE EXCURSIONES, en el trimestre de Septiembre a Noviembre de 1907, bajo el epígrafe de "Un monumento desconocido", dedicaron a esta ermita de San Baudilio los ilustres académicos D. Manuel Aníbal Alvarez y D. José Ramón Méliida un estudio detallado, entusiasta y casi fundamental de este monumento; acompañan a su trabajo cuatro planas con fototipias que reproducen fotografías, casi todas tomadas en su interior, y complementando el texto planta y sección interior de alzado, que dan en conjunto perfecta idea de los temas de su decoración mural y su estructura arquitectónica. Cabe a dichos señores la gloria de haber dado a conocer dicho monumento en el mundo del arte y la arqueología y de haber promovido el expediente de monumento nacional, viniendo así dicha ermita a ocupar lugar preferente en la catalogación de nuestra riqueza artística.

En 1908, D. Vicente Lampérez y Romea publica su obra *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, y en su primer tomo, página 249, dedica a este monumento un estudio especial, reproduce los dibujos del Sr. Aníbal Alvarez, publicados en nuestro BOLETÍN el año anterior, y hace la descripción de su estructura arquitectónica de acuerdo con el estudio antes citado; ateniéndonos a su descripción, copiamos los siguientes párrafos:

„A media ladera, enterrada en parte, y a ocho kilómetros de Berlanga, está la modesta ermita de San Baudilio. Exteriormente se ven dos cuerpos rectangulares, cubiertos, en distintas alturas, por vulgares tejados. Los muros son de mampostería, con ángulos y guarniciones de huecos, de sillarejo. Estos son: una puerta de arco de herrería con doble archivolta; una pequeña ventana con igual arco en el testero del cuerpo

menor, y otra ventanita insignificante en el mayor. La orientación es de NE. a SO.; hacia aquel viento está la cabecera o ábside.

„El interior marca perfectamente los dos cuerpos: la nave y la capilla mayor. Esta, más elevada de piso que aquélla, es rectangular, cubierta de bóveda de medio cañón. El arco de ingreso es de herreradura. La nave es también rectangular; la puerta es lateral al lado del Evangelio (NO.) y en el frontero hay un ingreso a una cueva, socavada en el monte con dos pequeñas galerías en ángulo. La unión íntima de esta cueva a la ermita hace pensar, desde luego, en un origen devoto o vida de anacoreta, como las de la Cogolla de Suso, o descubrimiento de imagen, como en San Miguel de Olmedo, o en milagrosa escena de cetrería, como en Nájera o en Palencia.

„En el centro de esta nave hay una columna cilíndrica de hiladas de piedra. Detrás de ella, a los pies de la iglesia, se eleva un coro alto, levantado sobre una cuadrícula de arcos de herreradura, sostenidos por columnillas y con piso de madera y yeso; en el eje de este coro avanza hasta apoyarse en la columna central, un compartimiento con muros laterales y cubierta de medio cañón, al que se entra por un arco también de herreradura. Parece ser el recinto para el maestro de capilla.“

„Del pilar o columna central irradian ocho arcos: cuatro hacia los vértices y otros cuatro hacia los medios de los lados. El apoyo en la columna y en los medios en voladizo; en los ángulos hay sendas trompas cónicas, sobre las que cargan planos que los achaflanan, y en ellos se apoyan los arcos. Son éstos de perfil cuadrangular, de herreradura más o menos peraltada, según la luz, y van trasdosados por muretes, hasta apoyar en la bóveda. En el centro, sobre el pilar, queda un hueco.

„La bóveda es en rincón de claustro rebajada, con despiezo, de hiladas horizontales al parecer.

„Las columnas central y del coro no tienen más base que unos dardos. Carecen igualmente de capitel, sustituido en las últimas por unas zapatas donde apoyan los arcos.

„Todos los muros y bóvedas aparecen pintados con diversas escenas, que serán detalladas en lugar apropiado, pues a mi parecer, contrario en esto al de los Sres. Alvarez y Mélida, no pertenecen a los mismos tiempos que la arquitectura.“

No hemos escatimado el detalle de esta descripción arquitectónica antes de entrar en nuestro tema, sino que lo hemos creído necesario

para localizar después los asuntos decorativos de las pinturas, en armónica distribución, base del gran atractivo e interés que ofrece este monumento; armonía que estriba, además, en la compenetración de ambos elementos artísticos, la arquitectura y la pintura, aunque en la obra arquitectónica persista una preparación y adaptación mahometana y en la obra pictórica la influencia oriental propiamente bizantina. Así, pues, permítasenos además los siguientes párrafos publicados más recientemente, en 1919, por el Sr. Gómez Moreno, en su obra *Iglesias Mozárabes, Arte español de los siglos IX al XI*, en la cual, al estudiar detenidamente esta ermita, en la página 309 de su primer tomo dice así:

„Ella se funda sobre peña viva, que sirvió además de material para su construcción, y es una caliza basta de color gris. Como a diez pasos, hacia oeste, nace un manantial, y todavía concurre allí la gente de los pueblos inmediatos, en son de romería, el día de San Baudelio, aunque ya nada de ceremonial religioso se celebra en la ermita, y aun estuvo abandonada y sin puerta durante años, según dicen.

„Su traza es muy sencilla: un rectángulo con apariencias de cuadrátero, aunque mide  $8,50 \times 7,50$  metros; puerta hacia norte, único frente del edificio que el declive del terreno deja libre hasta su base, y capilla, de  $4,10 \times 3,60$  metros a su cabecera, desviada bastante de su orientación normal, o sea hacia NE. Quedaría, pues, en obra vulgarísima, de no haber precedido en su fábrica el designio de excluir la madera en absoluto, ya por lujo, no propio del período que venimos estudiando, ya más bien para prevenirse contra incendios.

„Efectivamente, el aparejo de los muros es una mampostería mal concertada, con grosor de un metro; abajo, enormes sillares de pudinga sirven de zapa, y otros, mal concertados y no grandes, forman las esquinas; aun manténense abiertos los mechinales, donde entraron las agujas del andamio al hacerse la obra, y varias grietas denuncian que los empujes interiores removieron aquélla sin comprometer demasiado su estabilidad.

„Esta ermita de San Baudel (dice más adelante), aparte su arquitectura, adquiere gran notoriedad por la decoración pictórica que la reviste completamente por dentro, si bien no hace al caso nuestro estudiarla, por corresponder a otro arte y a otro período; mas como algunos la tomaron por base para fechar el edificio, hay que juzgar sobre ella.

Su procedimiento es al temple y con pocos colores; las pinturas de las bóvedas perdiéronse a fuerza de recalos, no manteniéndose visible y bien conservado sino una mitad del total. Sus representaciones son del Evangelio, empezando en la bóveda; fueron dispuestas en tres zonas, más una adoración de los Magos y ángeles con escudos, lanceando al dragón, pintados en la capilla de la tribuna. Su estilo es seudobizantino, absolutamente rutinario, con arquitecturas de arcos angulares, redondos y escazanos sobre columnas bizantinas, e interesando sobre todo ciertas figuras tomadas del natural, especialmente el grupo de guerreros, guardianes del sepulcro, cuyo traje es: loriga con almofar, calzas rojas, zapatitos de oreja, yelmo picudo con guardanás y escudo en forma de almena. Otra zona inferior desarrolla asuntos de la vida ordinaria, expuestos con naturalismo sincero, especialmente cacerías, personajes militares, animales, telas de Oriente y adornos, sin cosa que revele influjos moriscos, pero sí hay un gran camello y un hombre con traje talar, yelmo, lanza y adarga redonda con sus borlas. En la capilla se traslucen letreros en mayúsculas romanas, pero ilegibles. Será verosímil fecharla entre la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII, valiendo para ello las otras pinturas de San Isidoro de León, aunque mucho más francesas, que datan de hacia 1180, pero es cuestión ajena a lo nuestro, no ayudando sino para comprobar una fecha mínima de antigüedad para el edificio.

„Viniendo a juzgar los caracteres del edificio resulta exacta la expresión del Sr. Lampérez, de ser éste «el ejemplar más mahometano de la arquitectura mozárabe».“

## II

### **Naturaleza y descripción de las pinturas**

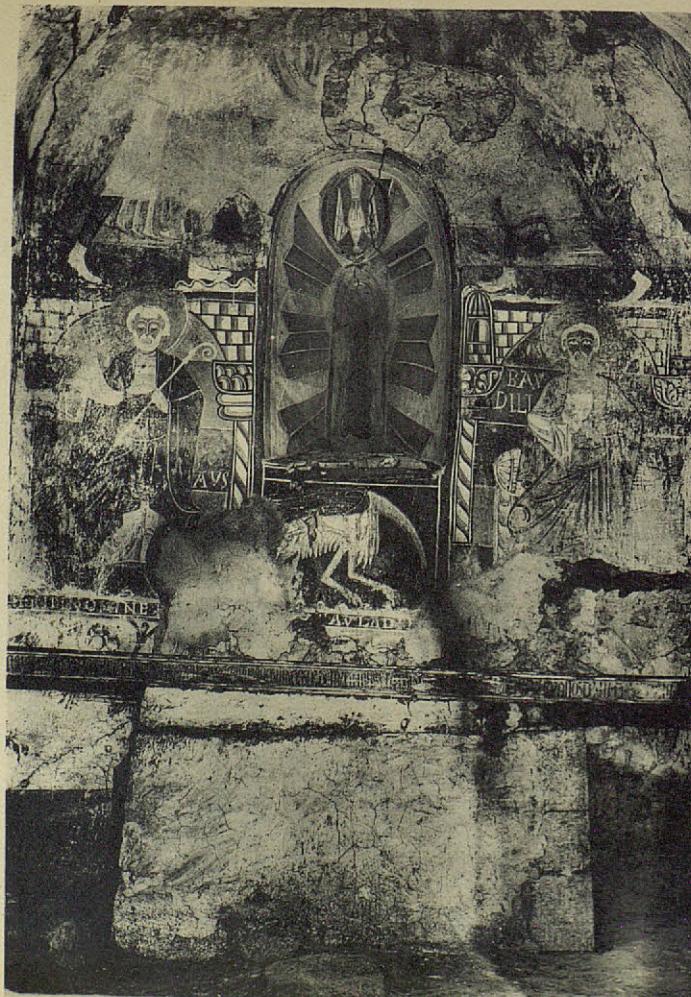
Tanto el Sr. Mélida como el Sr. G. Moreno, opinan que estas pinturas murales estaban ejecutadas al temple; induce a estimarlas en este procedimiento, de una parte, la poca adherencia que ofrecen en algunos sitios donde el enlucido está descompuesto por el salitre, y en otros porque se operó en él con la argamasa ya algo endurecida; de otra parte, es seguro el haber sido retocadas parte de estas pinturas, especialmente en el siglo XVIII, en cuya época se encalaron los zócalos y el interior de la columnata y bóveda que sostienen el coro, remozando así su aspecto

general, cosa que pudo repetirse en algún otro año, de romería en romeña. Pero originariamente la pintura fué ejecutada al fresco, por el procedimiento descrito por el monje Theophilo en su libro *Diversarium Artium Schelula* (1), sobre argamasa de cal y arena, llevando a cabo los enlucidos con un esmero relativo, pues hay oquedades y resaltes propios de su ejecución, que hoy pasan desapercibidas y hasta se confunden con los abolsamientos y deformaciones, producidos al andar del tiempo, por la acción de filtraciones y recalos que actúan sin cesar, desnaturizando los materiales con que se fraguara el muro.

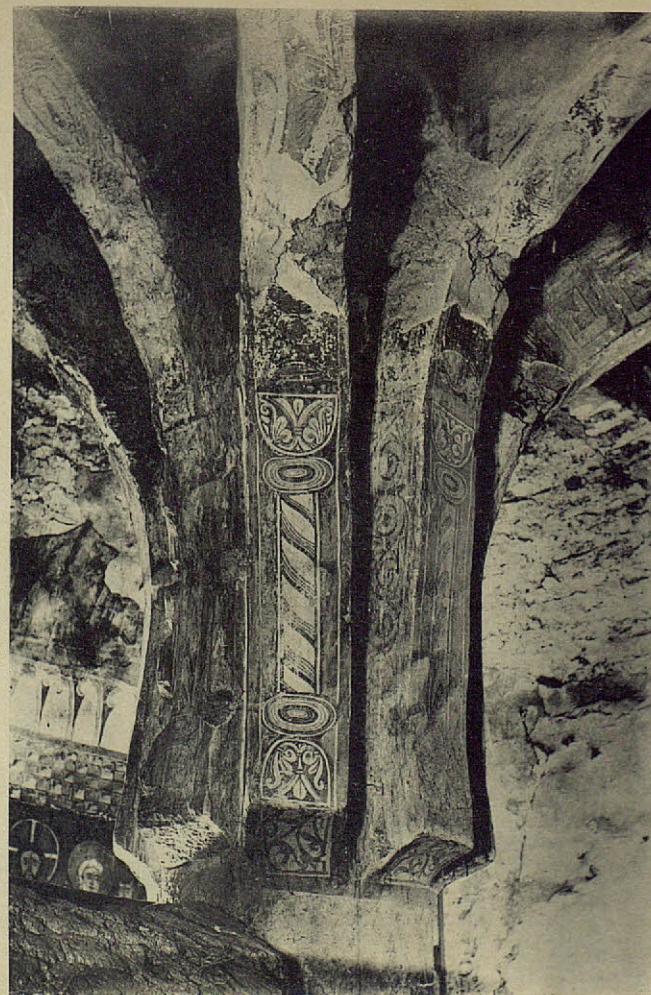
La descripción de las pinturas la localizaremos en tres partes: una, la capilla absidal; otra, el cuerpo de la iglesia, que son las más importantes; y otra, la capillita del coro.

*Pinturas del ábside.*—Seguramente todo el recinto rectangular y bóveda de cañón estaban decorados de pintura; hoy no se conserva digno de ser descrito más que el testero frontal con su ventanita rasgada como saetera de fortaleza medioeval; a través de los enlucidos posteriores se descubren fragmentos de haber sido toda ella decorada en la época primitiva. La ruina de estas pinturas debió ser ya muy notoria a datar del siglo xvi; las que hoy se conservan en el testero frontal estaban ocultas, en gran parte, bajo un enlucido de yeso, que el restaurador Sr. Segura fué desprendiendo y sacándolas de nuevo a luz; además, en los comienzos de la centuria citada se le adosó a la pared un amplio altar de batea, y sobre él, tapando las pinturas y la ventana, se aplicó el retablo que descansaba sobre la inscripción gótica que se aprecia en la fotografía que publicamos en la lámina I, núm. 1 (Testero frontal del ábside). Ella nos sirve para considerar la fecha y hasta la época del témpano de madera que formaba el retablo; éste, se conserva hoy colocado en el cuerpo de la iglesia sobre el altarcito que da frente a la escalera del coro; en él se aprecian a las arcadas propias del gótico decadente característico de esa época, en su centro se encuentra hoy un lienzo del siglo xviii mal clavado representando a San Baudelio, el cual sustituyó a la pintura primitiva con estofados en oro, y todo alrededor se ramearon adornos que sólo nos sirven para justificar los dos períodos distintos en que se ha tratado de reparar la ermita para las fiestas del Santo: uno, a principios del siglo xvi, y otro, a fines del siglo xviii.

(1) El monje Theophilo, artista del siglo x al xi, autor del *Diversarium Artium Schelula* (París, 1843, in 4º), trata de la pintura a la encáustica y al fresco.



1. Testero frontal del ábside.



2. Arranque de los arcos de la bóveda  
en la columna central.

Este ábside es de las mismas dimensiones, traza y disposición del que se conserva en Maderuelo denominado "Ermita de la Vera Cruz", a él nos referiremos para formar idea de cómo se distribuía la decoración pictórica en sus muros y bóveda. Como se ve por la fotografía citada, la ventanita rasgada al centro es el tema que reconcentra la composición; en su parte superior del plano abocinado circular se encuentra la paloma sagrada; a los lados, rayos rojos blancos y amarillos llenan su paramento de fuera a dentro. La orientación de la capilla está de tal forma dispuesta, que al apuntar el Sol, el lado izquierdo del espectador se inunda de luz; el rayo luminoso de la mañana, al fijarse en el rincón izquierdo de dicha capilla detrás del arco de entrada, hace que todo el espacio quede bañado de espléndida luz, que poco a poco se va extendiendo por el muro de poniente; digo todo esto porque así se justifica, en parte, la colocación del altar exento, y el oficiante, dando frente al cuerpo de la iglesia, que en esta hora de la mañana está débilmente iluminada por la escasa luz azulada que entra de la puerta.

En Maderuelo ha desaparecido el ara y la mesa de altar; en San Baudelio tenemos un altarcito citado anteriormente, compuesto sólo de dos hermosas piedras, que, por su corte, están demostrando ser de la época, y hacen pensar que ellas formaran el altar que primeramente existiera en el centro de esta capilla.

Como se ve en la fotografía citada, la composición se divide en dos zonas: la superior, a la parte alta de la ventana, y la inferior, a sus lados hasta el zócalo. Muy fragmentariamente podemos apreciar sobre la ventana el tema que decoraba el espacio semicircular hasta tocar en los haces de la bóveda de medio cañón que le cubre; analizándolo por sus restos de color, se repite en él el mismo tema de la capilla de la Vera Cruz antes citada; esto es, una cruz griega de brazos iguales radiando de un círculo central, en el que sobre fondo negro se destaca el cordero nimbado, propio de la iconografía cristiana; rodeando la cruz, unos ángeles en actitud de sostenerla, y a los lados, figuras de caballeros parecen estar en adoración ante ella. Por bajo de estos caballeros y a los lados del hueco de derrame de la ventana tenemos en Casillas dos figuras de santos: de un lado, a la izquierda, San Agustín; del otro, San Baudelio; el primero con estas iniciales: A V S, el segundo con estas otras

B A U  
en dos filas: D I L I unen por bajo estas dos figuras, al centro, una gran

ave zancuda, especie de garza o pelícano de silueta propiamente decorativa como rige en la estilización de toda esta obra pictórica. En Maderuelo, estos paños los ocupan dos asuntos de la vida de Jesús: el de la izquierda, la Magdalena limpiando los pies a Jesucristo con sus cabellos; en el de la derecha, la Virgen y el Niño ante una figura que nos parece un abad mitrado; en el muro lateral izquierdo de nuestra ermita apenas se pueden descifrar unas figuras a la altura del arranque de la bóveda, y sobre ellas unas letras latinas con palabras alusivas a la Magdalena; escritas de derecha a izquierda, cosa que más que un capricho genial, parece obedecer a una tendencia mahometana.

Para darnos idea de cómo estaría decorada la bóveda de cañón que cubre esta capilla, hoy, sin rastro alguno de pintura, nos referiremos a cómo se encuentra decorada la capilla que antes citamos; dicha bóveda se despieza en tres grandes compartimientos: uno central, que viene al eje de la ventana hacia el arco de ingreso, ocupando así la parte central por una figura mucho mayor que natural sedente de Jesucristo Redentor en su trono en actitud de bendecir y mostrando un libro sagrado; esta figura, con la cabeza colocada hacia el arco de entrada, se encierra en dos arcos de círculo con varias zonas de color, como imitando el arco iris; a los ángulos, para resolver el cuadrado, hay figuras de ángeles en actitudes como de estar sosteniendo el trono del Señor; las dos fajas a los lados están ocupadas por dos hileras de figuras que apoyan sus plantas en el arranque de la bóveda; estas figuras representan los arcángeles que asisten a Dios en su trono según la Apocalipsis VIII; a estas figuras se unen: de un lado, la de la Virgen María junto al arcángel San Gabriel, y del otro, para completar el mismo número de figuras, un obispo o un santo que no acertamos a designar. Esta composición es seguramente muy similar a la que ha desaparecido en este capilla absidal de San Baudilio.

*Cuerpo de la iglesia.*—De la capilla descrita a la nave central de la iglesia, se desciende por cinco escalones: uno interior y otros cuatro exteriores al arco de ingreso, arco doble concéntrico de herrería, todo él decorado con hojarascas y círculos, en los que se encierran cabezas de lobeznos, ya de frente ya de perfil; en la clave un círculo más grande, sostenido por dos ángeles, encierra la mano bendiciente del Creador. Estos temas vienen a sustituir la carencia absoluta de decoración escultórica en la constitución arquitectónica de los arcos de herrería; esta

forma se acentúa con una cinta roja, y es sólo la gráfica decorativa la que define la traza arquitectónica; de aquí la gran afinidad entre la decoración pictórica y la arquitectura del monumento. Las cuatro gradas descendentes, el asiento que recorre los lados de aquel ámbito casi rectangular, como la basa cuadrada del pilar redondo o columna central, son labrados en la roca viva con aristas redondeadas y brillantes; ellos, en muchos sitios, podrían dar fe de las rodillas de los que hollaron devotamente aquellos lugares. El pilar cilíndrico, más que columna, parece imitar un tronco de árbol o palmera; su decoración son grandes puntazos de pinceles o escobillas de lana, distribuidos casi simétricamente, como acusando el desgajo de las ramas que allí crecieron; de su lado de entrada a la capilla, está la pila de agua bendita, y sobre ella una figura de guerrero muy borrada.

Ya sabemos por la descripción hecha al empezar este artículo que de esta columna central irradian ocho arcos, dibujando así en la bóveda compartimientos triangulares limitados por la faja de dichos arcos y las que horizontalmente los une a la pared a la altura de su arranque.

La figura 2.<sup>a</sup> de la primera lámina nos muestra cómo nacen los arcos de herradura de la bóveda, de simples resalte y cómo todos ellos van decorados con una columna pintada de igual adorno en el capitel que en su basamento, y todas conservando el mismo color y forma, podemos decir que, todas ellas reunidas, forman un haz simétrico bien definido, y que a partir de cada una de ellas, los temas se cambian en una variedad caprichosa hasta llegar al otro extremo del arco, donde en vez de columnas se desarrolla un roleo de hojarasca de exquisita traza bizantina. Cada uno de estos arcos cambia el tema decorativo de su pintura, uno ya en grecas rectangulares, ya en lazos ondulados, ya en animales, como se aprecia en la lámina citada, en que unos galgos van tras una liebre y otras se agazapan cambiando de rumbo. Los arcos, al arrancar de la columna lo hacen quedando exentos en cierto trecho que cierra un pequeño arco de herradura a modo de ventanita. El Sr. Gómez Moreno estudia esta a manera de linterna que resulta del arranque de los ocho arcos y la sucesión de los ocho huecos, y muy acertadamente concede a este lugar un designio superior como consagrado especialmente para esconder reliquias u ornamentos sagrados; lo cierto es que, colocada una luz o lámpara sagrada en su centro a altas horas de la noche, la luz

irradia por todo el ámbito de la techumbre, esparciendo la luz por las bóvedas misteriosamente.

Como se aprecia en la fotografía, la ruina del enlucido es desoladora y la pintura de las partes planas de la bóveda casi están indescifrables.

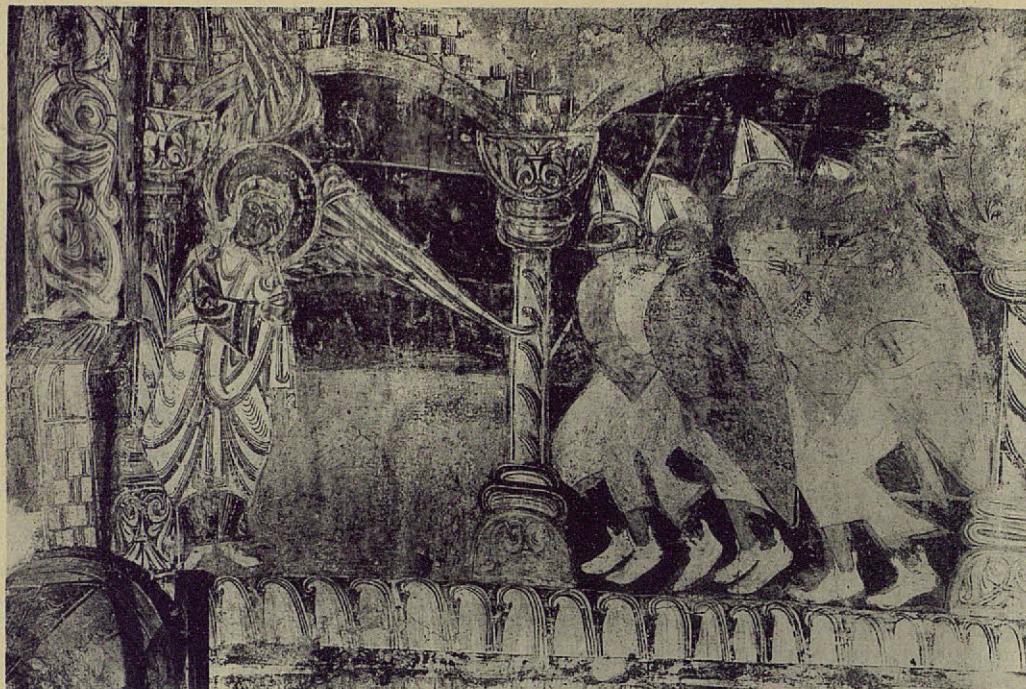
En tres grupos vamos a dividir el estudio descriptivo de las pinturas en este cuerpo central de la ermita desde la bóveda a la parte baja de los muros. Zona primera: las bóvedas. Zona segunda: el gran friso, desde éstas hasta el barandal del coro, y tercero, del barandal del coro al zócalo inferior. Las primeras se separan por una faja de ajedrezado en puntas de diamante; la segunda, por un gran menandro de cinta en perspectiva.

Los temas de las bóvedas arrancan, en su ángulo superior, con la figura de un ángel, y ocupan toda la zona restante asuntos referentes a la vida de la Virgen. En el lado correspondiente al arco que da ingreso a la capilla del ábside apenas podemos descifrar nada, pero del lado correspondiente al ángulo noroeste, o sea frente a la puerta de entrada, podemos ver claramente, en uno, la Adoración de los Reyes; en otro, la llegada y cortejo de los mismos; en el paño encima del coro, la Adoración de los Pastores; en otro, probablemente, la Circuncisión. En otro, perfectamente, descifrable, la Huida a Egipto; en los paños que faltan es de suponer que se presentarían Jesús en el Templo y la Anunciación.

El gran friso que por debajo de las historias de la bóveda recorre todo el espacio cuadrangular de la iglesia está dedicado a la Vida de Jesús con los Apóstoles. Lo ocupan figuras de tamaño casi natural, encerradas entre columnas de idéntico dibujo a las que adornan el arranque de los arcos centrales, y cada escena está además recuadrada por fajas rojas que los aislan a manera de margen. Así queda toda esta serie de historias encerrada entre las grandes fajas decorativas del ajedrezado y el menandro, sirviendo el primero de coronamiento y el segundo de base de sustentación.

La importancia de estas figuras, de un marcado acento decorativo y de un realismo escueto y rígido, está manifiesto por las fotografías que publicamos en este artículo, mejor que por cuantas frases pudiéramos emplear para describirlas.

Empezando por el paño de pared frente a la puerta de ingreso, de derecha a izquierda, iremos reseñando los argumentos que se desarro-



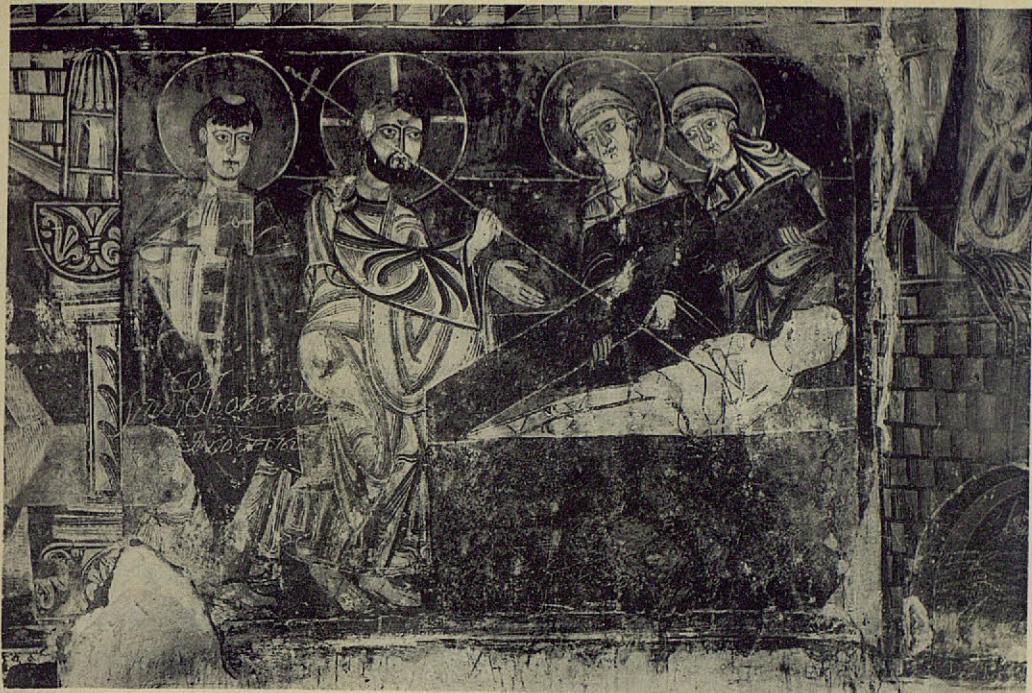
1. Ángel y soldados ante el sepulcro.



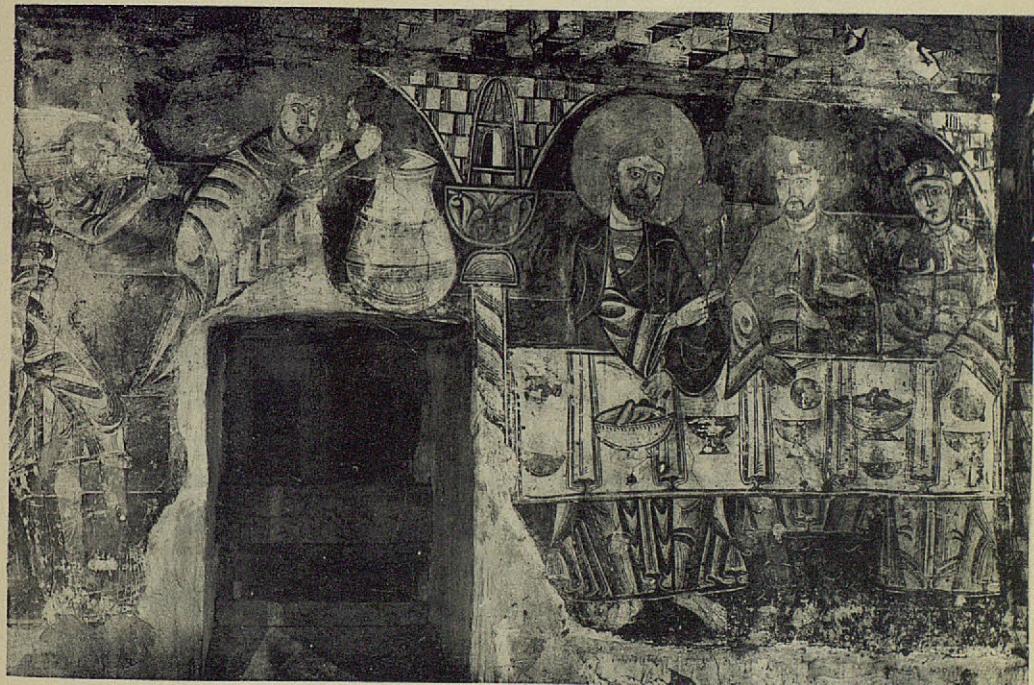
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

2. Las tres Marias y Jesús dando vista a un ciego.

ERMITA DE SAN BAUDELIÓN EN CASILLAS DE BERLANGA. (Soria.)



1. Resurrección de Lázaro.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

2. Las bodas de Canaan.

ERMITA DE SAN BAUDELIÓ EN CASILLAS DE BERLANGA. (Soria.)

llan. En la figura 1.<sup>a</sup> de la lámina II podemos apreciar el carácter y simetría con que está trazado el asunto, que representa el Angel sentado ante el sepulcro de Jesús y los soldados que hacían la guardia.

En la figura 2.<sup>a</sup> de esta lámina, se completa el cuadro con las tres Marias, que, provistas de tarros de esencias, se encaminan hacia el sepulcro. Esta fotografía nos muestra además, al centro, el tema decorativo que une un cuadro con otro y que da arranque al arco de la bóveda que apoya sobre el centro del muro. El asunto del cuadro inmediato representa a Jesús devolviendo la vista a un mendigo arrodillado; la decisión varonil de la figura de Cristo, la dulce resignación del enfermo, son siluetas recuadradas enérgicamente en el tímpano y las columnas que los limitan.

Sigue a éste la Resurrección de Lázaro, figura 1.<sup>a</sup> de la lámina III; dos figuras separan la losa del sepulcro; un apóstol parece mostrar el libro en que da fe del milagro. Lázaro, envuelto en su sudario blanco, tiende a incorporarse. Jesús lo toca con su báculo, y la energía del trazo la maestría del dibujante no evita que éste se interponga ante la faz de Jesucristo, cuyo tipo persiste en el rasgo enérgico con que se nos presenta en la anterior historia.

El paño que hace de fondo al coro empieza por dos figuras que llevan en sus hombros pellejos de vino, y una de ellas está vertiendo el suyo en un gran jarro; a continuación está la mesa de las bodas de Canaán; Jesús parece estar bendiciendo a los desposados, sentado a la mesa, bien dispuesta de viandas; llega esta composición hasta la mitad del muro, donde tiene su arranque el otro arco de la bóveda, y desde éste hasta el ángulo opuesto está representado el tema de las tres tentaciones de Jesús de forma singular (lámina IV, fig. 1.<sup>a</sup>). Jesús se representa dos veces, primero ante el demonio de la gula que derrama de sus manos el manjar de los panes; en la otra, Cristo está, de una parte, asistido por el Angel, y de otra, tentado por el demonio de las grandezas, junto a un gran edificio o palacio; después del Angel, otro demonio portador de la tercera tentación parece escuchar de los labios de aquél, y por su ademán, la frase de "Vete de ahí, Satanás. Al Señor mi Dios adoraré".

El paño que desde el ángulo del coro va al ángulo de la Epístola está, primero, ocupado por la hornacina de una pequeña ventana, hoy completamente obstruida; a continuación de ella se nos representa la

entrada de Jesús en Jerusalén, acompañado de los Apóstoles; ésta es la figura 2.<sup>a</sup> de la lámina IV. El pueblo, ante las puertas de la ciudad, se ve representado por dos figuras de reducida escala, arrojando a los pies de la comitiva sus ramos de olivo. Jesús bendice con una mano y con la otra parece empuñar una rama de palma; también los Apóstoles llevan sus palmas agrupando sus cabezas en número de siete y caracterizándose por sus tipos, su condición humilde y su misión apostólica.

El paño de pared está completado por el que representa la fotografía de la lámina V, figura 1.<sup>a</sup>: *Jesús con los Apóstoles celebrando la última cena*, esto es, estableciendo el sacramento de la Eucaristía; la simetría de esta composición tiene un gran valor sugestivo y arquitectónico: el nimbo alrededor de la cabeza de Jesús, encerrando una cruz blanca, ocupa el centro; cinco más a cada lado, unos en rojo y otros amarillos, rodean las cabezas de otros tantos Apóstoles; los dos restantes son San Juan, que se recuesta como dormido sobre el pecho de Jesús, y Judas arrodillado delante de la mesa recibiendo de manos de Jesús el pan eucarístico.

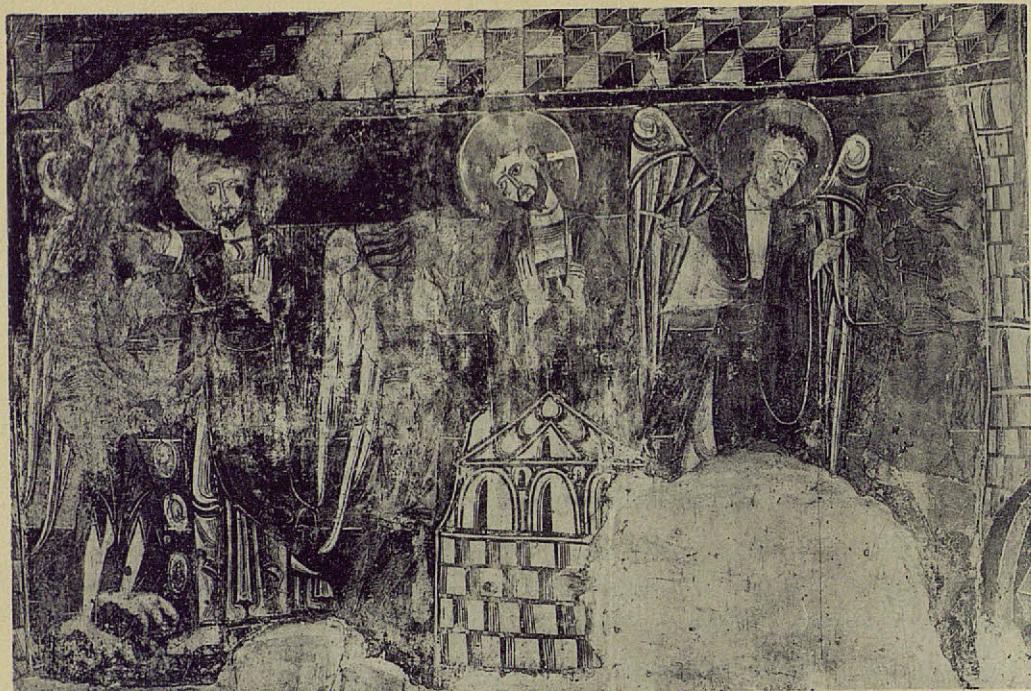
Todas las figuras parecen estar indicando con su ademán la sorpresa de aquella frase de Jesús "uno de vosotros me venderá".

Seguramente estas historias continuaban sobre el arco de herradura que da acceso a la capilla absidal; entre sus desconchones y la transparencia de las capas de cal se aprecia, del lado de la derecha, como un ángel que podría completar el asunto de la Oración en el Huerto.

Del lado opuesto, dos figuras pequeñas a caballo pudieran ser los soldados que asistieron a la Crucifixión, asunto que no debió faltar y que pudiera haberse interpretado de un modo semejante a como está representada en el folio 369 de la célebre Biblia de Santa María de Ripoll.

La parte más interesante y original de esta pintura se desarrolla desde el menandro que sirve de base a las ya descritas hasta el zócalo inclusive; ellas son asuntos de la vida real, son recuerdos de animales raros, temas decorativos y escenas de caza que dan a la ermita el aspecto señorial de un castillo monástico, aunándose a un tiempo la vida civil y el entusiasmo místico.

En síntesis podía decirse que las bóvedas están dedicadas a la vida de la Virgen y Jesús Niño; el gran friso o tema central, dedicado a la



1. Las tres tentaciones de Jesús.



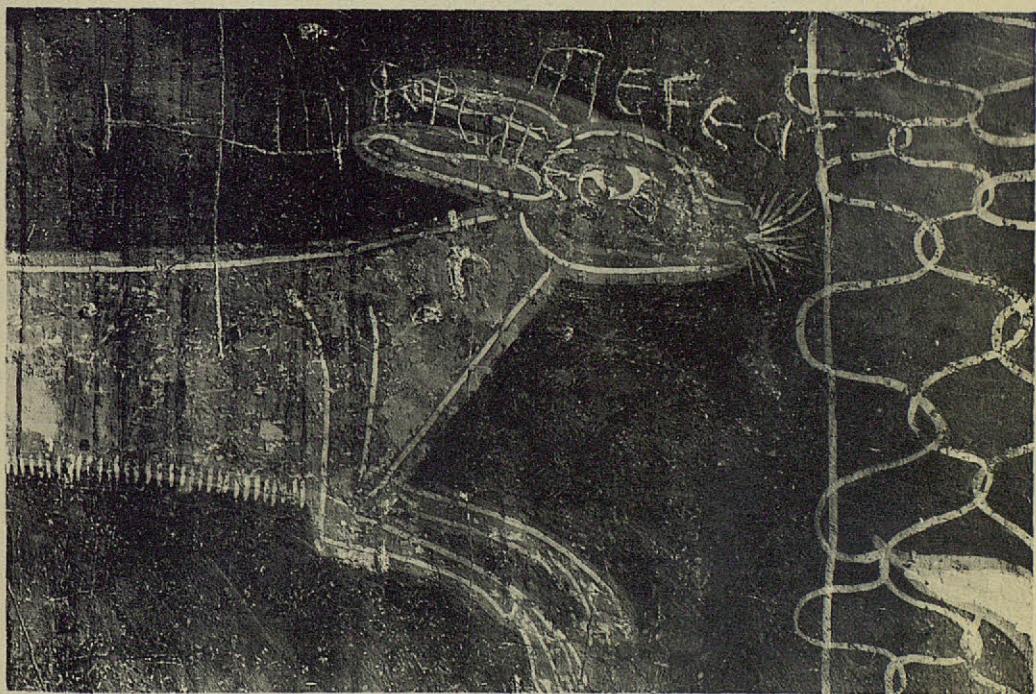
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

2. Entrada de Jesús en Jerusalén.

ERMITA DE SAN BAUDELIÓN EN CASILLAS DE BERLANGA. (Soria.)



1. La cena de Jesús con los apóstoles.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

2. Liebre con inscripción esgrafiada.

ERMITA DE SAN BAUDELIo EN CASILLAS DE BERLANGA. (Soria.)

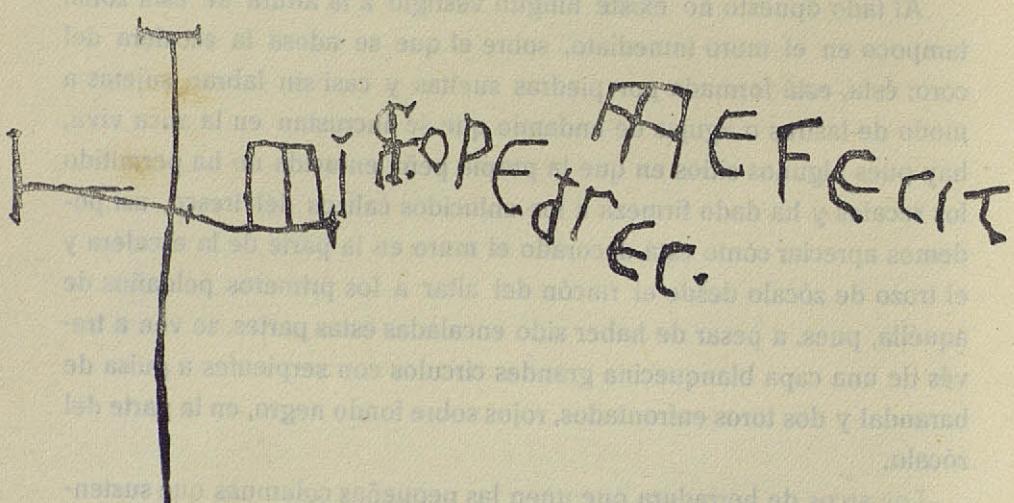
vida de Jesús en sus más sublimes momentos, y la parte del muro desde el barandal del coro hasta abajo, a asuntos locales y anecdóticos de su tiempo.

Haciendo frente a la capilla absidal sólo se conserva, muy barrido, el paño de la izquierda, con una figura a caballo, adivinándose en su ademán y en las ligeras manchas del fondo que lleva un halcón; es completamente el tema decorativo de una tapicería de figuras siluetadas sobre fondo rojo, cambiándose en otros con figuras obscuras sobre fondo claro.

Al lado opuesto no existe ningún vestigio a la altura de esta zona; tampoco en el muro inmediato, sobre el que se adosa la escalera del coro; ésta, está formada por piedras sueltas y casi sin labrar, sujetas a modo de lastras o agujas de andamio que se incrustan en la roca viva, hay pues algunos sitios en que la propia peña enlucida no ha permitido los recalos y ha dado firmeza a los enlucidos calizos del fresco, así podemos apreciar cómo está decorado el muro en la parte de la escalera y el trozo de zócalo desde el rincón del altar a los primeros peldaños de aquélla, pues, a pesar de haber sido encaladas estas partes, se ven a través de una capa blanquecina grandes círculos con serpientes a guisa de barandal y dos toros enfrentados, rojos sobre fondo negro, en la parte del zócalo.

Los arcos de herradura que unen las pequeñas columnas que sustentan el sistema de bovedillas que forman el paramento del coro y su capilla están decorados con líneas y roleos lanceados; éstos sirven para recuadrar los temas siguientes: empezando desde el lado que venimos describiendo, paños de círculos encerrando palomas explayadas y tangentes entre sí a modo de una tela de la época. Lado derecho de la capilla del coro un camello de contornos duplicados y sobrio de silueta; los dos frentes estrechos, a los lados de la columna central, dos lobos rampantes de tipo heráldico. El lado izquierdo de la capilla lo ocupa un guerrero con lanza y rodelas, llevando en sus manos una llave como si representara el guardador de la ermita. Siguiendo el antepecho del coro hacia la puerta, un elefante blanco, llevando sobre sus hombros una ciudad o palacio, destacándose sobre fondo rojo; y a continuación de él, la figura de un oso, en silueta roja sobre fondo blanco. Desde esta figura, en todo el paño de la puerta, se representa una cacería; empieza ésta con un servidor armado de ballesta que dispara contra un ciervo, que

viene a ocupar el dintel del hueco de entrada; a continuación, entre dos árboles, un caballero galopa armado de tridente, acompañado de tres lebreles; los árboles llenan con sus ramas la parte superior, y delante de ellos se ven dos liebres superpuestas, corriendo hacia una red, seguramente dispuesta para aprisionarlas. De esta parte, y como detalle de la liebre inferior, se da una fotografía en este artículo, por aparecer en ella una inscripción, que conviene estudiar por los eruditos en esta materia; y que a mí me inspira el respeto, de que pueda tratarse de la firma del autor de estas pinturas.



Calco de la inscripción esgrafiada que se aprecia en la fotografía, lámina V, figura 1.<sup>a</sup>

Su tamaño en longitud, 0,40 centímetros.

Las franjas que limitan estos recuadros a los rincones son especie de palmas con medias lunas blancas sobre fondo gris; por bajo corre un adorno de hojas rojizas contornadas de negro sobre fondo blanco, faja que limitaba los asuntos descritos y que servía como límite al zócalo en toda su extensión.

*La Capilla del coro.*—Esta parte es la que nos falta describir para terminar nuestra relación, y casi quedó hecha al copiar del libro del señor Gómez Moreno los párrafos dedicados a las pinturas de esta ermita. Como ya se ha dicho, esta capillita es un cuerpo saliente que avanza del pretil del coro hacia la columna central, decorada por esquinas a manera de acrótedas, y su techumbre de piedra, a modo de frontón, ofrece el aspecto de un arca cineraria o altar portátil adosado al tronco de un

árbol; su interior es tan reducido que sólo se cabe de rodillas o sentado, en ambos casos, por una ventanita rasgada, también en forma de herradura, permite estar de observación hacia la puerta de ingreso y vigilar así cuantos penetraran en el Santuario. En su pintura se representa la Adoración de los Reyes, en composición simétrica; la Virgen, al centro con el Niño, y a uno y otro lado, caballeros arrodillados; detrás de éstos, unos arcángeles lanzando un dragón. De factura y traza desembarazada y amplias estas figuritas, que son de reducidas dimensiones, demuestran el trazo de un maestro al servicio de una rápida ejecución.

Vamos a terminar este artículo dejando para otra ocasión el estudio comparativo que merecen estas pinturas con las que figuran hoy en el Museo de Barcelona, y las que han sido trasladadas al Museo de Bostón, desde Santa María de Mur, las cuales decoraban humildes iglesias y capillas de la región pirenaica, siguiendo el curso del camino a las peregrinaciones de Santiago, grupo de pinturas tan interesante en la historia de la Edad Media y en la historia de nuestros primitivos.

JOSÉ GARNELO

En el paseo del General Martínez Campos, núm. 37, está la finca donde habitó los últimos años de su vida el gran pintor valenciano, que trajo una renovación profunda al arte español y paseó triunfalmente su nombre, como gloria de nuestra patria, por ambos mundos. El cronista que traza estas líneas, para que sirvan de recuerdo a la visita que realizó el día 4 de Marzo nuestra Sociedad, tuvo el honor de ser discípulo de Sorolla algunos años y apreciar de cerca las portentosas facultades, que, acrecentadas por un trabajo continuo, llegaron a aquel grado de perfección de que dan muestra las últimas producciones, y difícilmente serán superadas por otros artistas que intenten pintar el sol y el mar. Estos son los dos asuntos de los cuadros de Sorolla y los que están presentes siempre, si no en el lienzo, en el pensamiento del autor. La variedad inmensa de colores y matices que la luz produce en la costa abierta de Valencia formaron su paleta, y allí se sentía en su elemento, y fuera, en otras tierras, aunque su sensibilidad exquisita reprodujese fielmente otro ambiente, la simpatía no se adhería a él.

Claro es que la casa de Sorolla tenía que reflejar este amor al sol de levante, esta espontaneidad de su genio desprovisto de artificios y marrullerías, y así es todo allí franco, alegre, luminoso, en el jardín, en las habitaciones y en los estudios. Procuraremos transmitir a nuestros lectores esta impresión en desaliñados renglones, lamentando que los medios literarios no alcancen lo que apetece el deseo.

Franqueada la puerta de la tapia, nos encontramos en un jardín que, dividido en tres partes, rodea el frente de la casa y uno de sus lados, sirviendo de paso a los estudios, que constituyen el fondo. Son de estilo andaluz, adornados con azulejería que traza albercas y fuentes. Columnas, capiteles sueltos, escudos, bajorrelieves, estatuitas de bronce, reparadas con simpático desorden, completan el conjunto. Pasamos luego a

un patio con fuente en el centro, rodeada de adelfas, y una galería baja en donde, colocados en estanterías, hay multitud de objetos heterogéneos, como cacharros, jaeces de mulas, aperos, etc., y cuelgan en las paredes algunos cuadros, entre los que observamos una copia de un fragmento de *Las Hilanderas*, de Velázquez, pintada por Sorolla en sus años de aprendizaje.

La fachada principal de la casa tiene un pórtico, al que da acceso una escalinata, en el piso bajo, y en el principal forma una terraza o balconada a semejanza de algunos edificios andaluces.

Pasamos a un pequeño vestíbulo con algunos muebles de estilo español, un tríptico flamenco, un cuadro de Ribera y una escultura de Elena Sorolla. Contigua está la escalera, y en el arranque, un bellísimo bronce de Benlliure que representa los primeros pasos de un niño desnudito, modelado con la maestría y la gracia características de este ilustre maestro. Después sigue el comedor, decorado todo con mármoles en suelo y zócalo; el friso lo forman hermosas pinturas, que son como grandes guirnaldas de flores y follaje que colgaran de una azotea, por la que asoman las frescas figuras de unas muchachas. La viveza y la frescura del color y la amplitud con que están ejecutadas son admirables, y el conjunto, de lo más nuevo y atractivo. A continuación, el salón, también con piso de mármol y decorado en tonos claros: pocos muebles, amplios y cómodos, forrados con telas grisáceas, y en las paredes varios retratos de Sorolla, de su esposa Clotilde y de las hijas María y Elena; al lado del salón hay una rotonda de cristales, y la luz discretamente velada da un ambiente agradable de intimidad y de reposo. Los cuadros parece que se han escogido entre los más propios para armonizar con el tono de la habitación.

Entramos en el estudio grande conservado como en vida del maestro. Sobre un caballete el retrato de Unamuno sin terminar, pintado con gran desenfado y valentía en una mañana; la cabeza, llena de carácter, es de mucha expresión. Las paredes están completamente cubiertas de infinidad de estudios de todos tamaños, varios de ellos pintados en San Sebastián durante los veranos que últimamente pasó allí, cuando la familia procuraba alejarle del trabajo incesante a que se entregaba en la playa de Valencia; pero Sorolla no podía estar ocioso y pintaba como entretenimiento cosas que otros pintores hubieran reputado trabajos de importancia.

Apuntes de Biarritz, de Zarauz; paisajes en donde se interpreta con

exactitud la luz plateada y húmeda de las provincias vascongadas. Hay también dos cuadros grandes con escenas de bañistas en Valencia, que forman vigoroso contraste con esos otros norteños.

El estudio contiguo, más pequeño, que sirve como antesala al primero, contiene también muchas obras, y de todas las épocas de Sorolla. Recordamos un grupo de sus hijos hará unos diez y ocho años, con las niñas vestidas de rojo, que es de enérgicos contrastes y tonos vigorosos. Los hijos de Sorolla, María, Joaquín y Elena, continuamente le sirvieron de modelo desde muy pequeños, alguno recién nacido, y siempre acertó a representar con gran maestría la gracia y la viveza infantiles. También a su esposa Clotilde la retrató muchas veces, buscando efectos interesantes de luces y colores. En esto se manifestó el gran cariño que profesaba a su familia, y que puesto con el amor al arte fueron las únicas preocupaciones de su vida. Figuran en este estudio varios de Clotilde y de Joaquín, este último con un perrillo fosterrier, en el que sorprendió admirablemente el movimiento. Varios paisajes de unos huertos de naranjos que pintó hacia 1900 en Alcira, otros posteriores hechos en Sevilla, y todos con aquella jugosidad de color, exactitud de ambiente y soltura de procedimientos que era en él característica. Un cuadro de no grandes dimensiones llama poderosamente nuestra atención, es una escena a orillas de un río, con unos árboles; tres chiquillos acaban de bañarse, uno todavía desnudo, los otros dos terminan de vestirse, y el mayorcito ayuda al pequeñuelo, de unos cuatro años, a abrocharse el delantalito que le sirve de traje; la actitud de este último, sobre todo, es de un acierto tal que cautiva, y he aquí una obra al parecer sin importancia que atrae nuestra admiración y la de todos los que se fijan en ella. Varios muebles antiguos y algunas esculturas de Elena Sorolla que cultiva con buen éxito este arte completan el decorado.

Aún hay otro estudio grande con salida al jardín y también completamente lleno de pinturas. Un cuadro grande que representa unas carretas de bueyes cargados con sacos de harina y varias figuras de labriegos avileses sirvió para los magníficos frisos que decoran el Museo Hispaníco de New York, con asuntos de las distintas regiones españolas, obra magnífica, de lo mejor que pintó Sorolla y que nunca lamentaremos bastante no haber podido admirar en España. Según mis noticias estaba ya todo dispuesto para haberlos expuesto en Madrid y estorbos de última hora lo impidieron.



Meciendo al niño.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, - MADRID

Idilio en el mar.

JOAQUÍN SOROLLA.

Elegir entre la abundantísima obra de Sorolla es una dificultad grande cuando se trata de reproducir sólo un par de cuadros, que es lo que permitía el ajuste de láminas de este número del Boletín. Los que se publican no son muy conocidos, y seguramente interesarán mucho a nuestros lectores, especialmente el *Idilio en el mar*, que aún sin el encanto del color es admirable por el vigor del modelado y la entonación, la figura de la muchacha sobre todo. Este cuadro figura actualmente en una colección de los Estados Unidos. El otro, cuyo paradero ignoramos, y que es bastante superior al primero, tiene un contraste de luces y una transparencia de sombras sorprendente. Las fotografías excelentes que han servido para hacer la lámina nos la facilitó amablemente el yerno de Sorolla, nuestro querido amigo D. Francisco Pons, que es también un renombrado pintor como saben nuestros lectores, y al que hacemos presente nuestro agradecimiento. A Joaquín Sorolla, el hijo del maestro, que nos acompañó con la mayor amabilidad en la visita a la casa y estudio de su padre, le damos nuestras gracias más efusivas al recordar aquella mañana agradabilísima que pasamos contemplando tantas bellezas.

El arte de Sorolla será siempre, pese a los alambicamientos de los *snob* y decadentes, grande, fuerte, sano, armonioso, lleno de vida, como ha sido el arte español, como lo fué el arte griego, a donde se vuelven los ojos de la Humanidad que siente ansias de rejuvenecerse y vigorizarse.

J. PEÑUELAS

## Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol

El 8 de Noviembre de 1901 publicó D. Juan Pérez de Guzmán y Gallo el segundo de dos artículos titulados "Cómo en Madrid se juró al Rey José Napoleón", y en el cual trazó los siguientes párrafos:

"..... La última imposición que Napoleón decretó contra el pueblo de Madrid, creyendo poder con ella garantir la seguridad del trono en que había repuesto a su hermano, fué la apertura de un registro de los vecinos cabeza de familia, en que éstos debían ofrecerse bajo juramento a rendir amor, apoyo y fidelidad a José Napoleón..... La fórmula de estos juramentos, que habían de prestar todos los ciudadanos que forman cabeza en sus casas, como habitantes de Madrid, era: "Juro apoyo, amor y fidelidad al Rey....." Dos alcaldes de barrio, acompañados de un escribano o persona habilitada para dar fe, habían de llevar este registro, casa por casa y cuarto por cuarto."

"El cura de San Ginés, D. Juan Antonio de Alcedo, computó en unos 1.400 los que en su iglesia habían jurado, pues hubo tal confusión y tumulto—dice en su comunicación oficial—que se perdieron muchas papeletas, debiendo formar este cálculo porque es el que corresponde a las 7.000 almas que la parroquia tiene."

"Aunque desde 13 de Diciembre (estamos refiriéndonos al año 1808) se procedió simultáneamente en todos los barrios de Madrid a llenar con toda celeridad este mandato, dos días después se varió la fórmula, y los cabezas de familia sólo habían de comprometerse a asistir el 23 a las parroquias respectivas, acompañados de una papeleta impresa que se distribuía, y que debían firmar también, para prestar allí el juramento de fidelidad de una manera más solemne, ante el Sacramento puesto de manifiesto por todo el dia, desde las primeras horas de la mañana hasta que terminara el acto. Estas papeletas eran recogidas por los párrocos, que sobre ellas levantaban otro registro para computarlo después con el de los alcaldes."

..... Claro es que en las listas autógrafas con frecuencia se tropieza con nombres que avergüenzan y nombres que, aun apareciendo en ellas, son simpáticos por lo que representan y por la situación en que entonces se vieron, compelidos por las circunstancias. No es extraño hallar la firma de D. Leandro Fernández de Moratín en la casa de la calle de Fuencarral, manzana núm. 345; pero al ver la de Goya en la casa número 9, cuarto 2.<sup>o</sup>, de la Puerta del Sol, donde vivía, crece el mérito de los cuadros que nos dejó con los episodios sangrientos del Dos de Mayo, pues esta vecindad acredita que, si no actor, cuando menos fué testigo de las escenas que dibujó.....“

De este artículo, perdido en el fárrago de la colección de semestres de la *Ilustración Española y Americana*, es recogido el dato de la casa de Goya, de que nadie había hablado hasta entonces, por el malogrado A. Beruete (hijo) en su *Goya, pintor de retratos*, sin citar el año en que apareció en la revista, lo cual ha hecho más difícil su busca por carecer aquélla de índice general.

Beruete se limita, pues, a decir: “El año 1808 Goya vivía en la Puerta del Sol, núm. 9, cuarto 2.<sup>o</sup>; su firma aparece seguida de estas señas en el registro que se formó en Madrid de los cabezas de familia a quienes se impuso bajo juramento rendir apoyo, amor y fidelidad a José Bonaparte.”

Interesaría, pues, sobremanera descubrir la situación que dentro de la topografía de entonces ocupaba dicha casa, lo que nos permitiría comprobar la insinuación de Pérez de Guzmán de que Goya al pintar el cuadro de la lucha de los mamelucos con el pueblo de Madrid (Museo del Prado, núm. 748) hacia una obra de historia, concepto en que le incluye Beruete en su discurso de recepción en la Academia de la Historia, junto con el cuadro de *Las Meninas*, de Velázquez, y algún otro.

Veamos ahora la trayectoria recorrida por nuestra investigación y las conclusiones a que ésta nos debe llevar lógicamente.

Constando que el punto concreto de la situación de la casa núm. 9 no estaba determinado por ninguna obra de las que han tratado de Goya o de la Puerta del Sol, pues ni el mismo Sr. Pérez de Guzmán lo aclara en su *Dos de Mayo de 1808*, en que se habla de los sucesos de este día con prolja minuciosidad, intentemos recurrir a las fuentes que pudieran proporcionarnos este dato con más certeza:

En primer lugar figura el Archivo Municipal, y dentro de él los planos y documentos referentes a la Puerta del Sol.

Entre los elementos gráficos que allí se conservan hemos encontrado:

1.º Planimetría de Madrid, por manzanas numeradas, que se hizo entre 1750 y 1770, y a la que responden como fuente básica todos los documentos y planos posteriores. Figuran en hojas de infolio y consta de varios tomos.

2.º El libro de D. Fausto Martínez de la Torre titulado *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1800.

3.º En la Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de obras en la Puerta del Sol, publicados por el ministro de la Gobernación para el cumplimiento de la ley de 21 de Julio de 1855, en que mandó formar los oportunos planos para el ensanche de la Puerta del Sol (Ayuntamiento de Madrid; leg. 4-194-10 y 4-427-35).

4.º Seis planos correspondientes a otros tantos proyectos de reforma, de varios autores, y entre ellos el definitivo (Ayuntamiento de Madrid; legajo 9-427-45).

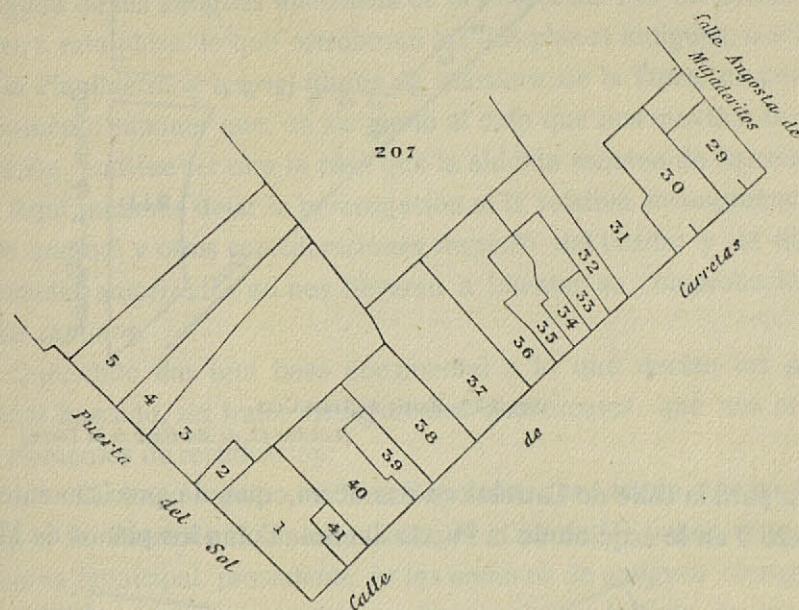
Con estos materiales a la vista, nada, al parecer, más sencillo, que determinar la situación del núm. 9 en aquel tiempo, desde que los planos se corresponden y encajan unos en otros en todos sus puntos.

Había, sobre todo, uno de éstos, el de D. Fausto M. de la Torre, que por su mayor proximidad a la fecha en que se supone vivió Goya en la casa de la entonces plazuela de la Puerta del Sol, parecía el más indicado para resolver de lleno la cuestión, y quién sabe si de haber sido otro el número habríamos caído en el probable error de suponer que habíamos resuelto el problema.

He aquí los hechos: En primer lugar, las casas no aparecían entonces, aunque sí antes ya de la reforma de la Puerta del Sol, numeradas por calles, bien correlativas, o por pares e impares como en la actualidad. La numeración se hacía por manzanas, rodeando los números, correlativamente colocados, la manzana, por grande que ésta fuese, hasta que el último resultase lindando con el núm. 1 de la misma (véase figura 2.<sup>a</sup> como ejemplo). Ahora bien: como en el artículo mencionado no se dice la manzana a que pertenecía el supuesto núm. 9, y sí sólo que éste era de la Puerta del Sol, sería preciso ver los números 9 de todas las manzanas que correspondieran a ella, y elegir el que pareciese mejor..... Pero el peligro desapareció bien pronto al notar que ni una sola de aquéllas tenía número 9 dentro de la Puerta del Sol, sino, a lo sumo, en las calles colindantes y ya muy adentro de éstas.

Hay un solo núm. 9 que por su proximidad a la Puerta del Sol, aunque dentro ya de la carrera de San Jerónimo, pudiera ser la casa desde cuyos balcones Goya presenció el espectáculo. Pues ese 9 es una casa enorme, porque, según reza la página 89 de la citada obra de Martínez de la Torre, y según se sabe de sobra por la calle a que hoy da nombre, es Nuestra Señora de la Victoria, fundada por fray Juan de la Victoria, año de 1561, en la carrera de San Jerónimo, manzana 207, núm. 9 (lámina 48).

Da la casualidad de que la Planimetría de Fernando VI coincide en



y en este trabajo figs. 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>), sino que en éstos se corta la numeración al terminar la calle Angosta de Majaderitos y comienza una numeración

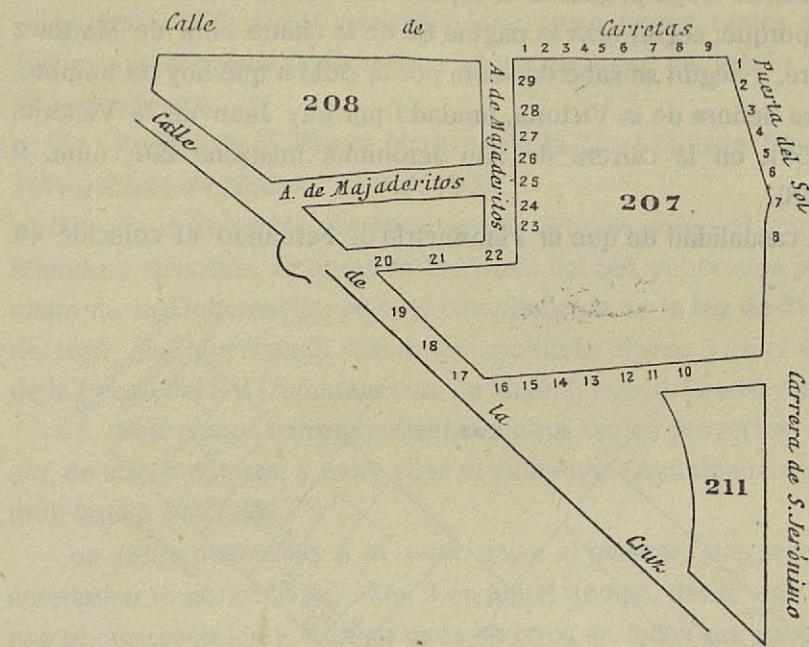


Figura 2.<sup>a</sup>—Barrio de Santa Cruz

(Lámina 43, de Martínez de la Torre.)

nueva para la calle de Carreras en esa acera, que da precisamente un número 9 en la esquina de la Puerta del Sol. Como los planos de M. de

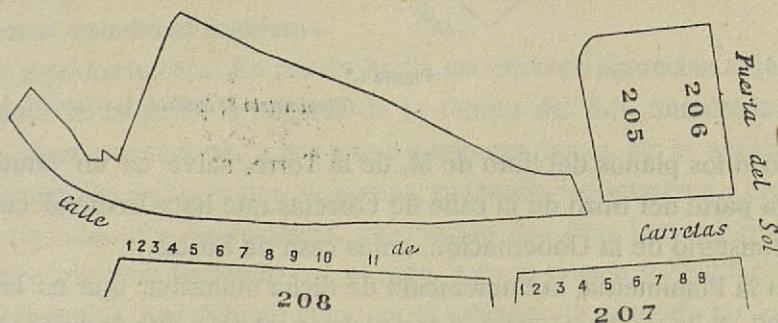


Figura 3.<sup>a</sup>

(Lámina 6, de Martínez de la Torre.)

la Torre se aproximan mucho más a la fecha sobre que nosotros trabajamos, y los cambios de numeración han sido muy frecuentes, según se deduce de los documentos que nosotros hemos visto en los legajos cita-

dos del Ayuntamiento, tenemos que atenernos a este plano, con respecto a nuestro tema, con mayor viso de certidumbre que a la Planimetria. Ahora bien: como se ve en detalle en la figura 1.<sup>a</sup> de este trabajo, que reproduce la casa núm. 41 de la antigua numeración, que luego vino a ser 9, ésta casi está lindando con la Puerta del Sol; por tanto, si, como aún hoy sucede, en las casas de esquina el número suele estar en calle distinta de aquella que da nombre a la casa, bien pudo ser ésta la por nosotros buscada; y ante la imposibilidad de encontrar en ninguno de los planos posteriores, ni en su respectiva documentación, número 9 en ninguna de las antiguas manzanas de la Puerta del Sol, en fachada que diese a esta plaza, lo que corroboran los dos planos antiguos, o sean los de la Planimetria y los del librito de Martínez de la Torre, no podemos licitamente suponer que, de ser cierto el dato que nos movió a la investigación, pudiese ser otra la casa que la aludida esquina de Carretas-Sol.

Aquí pudimos dejar la investigación si la relativa incongruencia del dato original y otras consideraciones respecto del cuadro y de algunas opiniones autorizadas no nos llevaran a intentar su comprobación por otros caminos.

Queriendo dar una base documental a lo que decían los planos, hemos buscado, sin fruto, los siguientes documentos, que nos servirán de elementos de rectificación:

1.<sup>º</sup> El citado registro de José Napoleón, que, según nos ha asegurado el Sr. Pérez de Guzmán y Gallo, él recuerda (?) haber visto en el Archivo Municipal, procedente de los archivos de antiguos corregimientos. El documento no aparece en ninguno de los índices de los varios catálogos del Ayuntamiento, según puede testificar el archivero encargado de la catalogación, que nos acompañó en su busca. Habiendo acudido al Archivo Histórico Nacional, en el que se conservan documentos interesantes de este período de nuestra historia, tampoco existe allí el apetecido.

2.<sup>º</sup> Como el Sr. Pérez de Guzmán, en el artículo citado, dice que el registro se hizo también por las parroquias de Madrid, hemos consultado, con autorización del señor Obispo de esta diócesis, las que comprenden y comprendían casas de la Puerta del Sol, sin que aparezca éste ni exista de aquel tiempo el libro que con el nombre de visita domiciliaria enumeraba de modo algo incompleto, es cierto, pero con alguna esperanza de éxito, los domicilios y nombres de sus feligreses.

Este registro nos hubiese dado el número de la manzana en que esta-

ba situado el núm. 9, y que el Sr. Pérez de Guzmán no recogió, pero que debía existir, dado que cita el de la calle de Fuencarral de la casa de Moratin y el de otros personajes. Esto, por tanto, hubiese aclarado el problema de la posible visión por parte de Goya del escenario del cuadro en cuestión.

Pensando en un posible error, aunque muy improbable, de los planos, intentamos rehacer el historial de las manzanas de la Puerta del Sol que tenían número 9; pero encontramos la desagradable noticia de que éste no remonta, en el Archivo Municipal, atrás del año en que se reformó la Puerta del Sol, salvo en una manzana, de la que nos ocuparemos más adelante, en que hay un expediente del año 1815.

Insistiendo en este propósito, intentamos reconstruir la numeración de las antiguas casas de la Puerta del Sol por medio de los Registros de la Propiedad, herederos directos de las antiguas Contadurías de Hipotecas; pero los papeles que de éstas se conservan están dispersos y en nada atañen a la mencionada plazuela.

En tal estado la investigación, ante el resultado antagónico del registro que vió el Sr. Pérez de Guzmán y la realidad de los planos y documentos que no deja lugar a duda, comenzamos a encariñarnos con una complicada hipótesis que bien pudo resolver la cuestión, tanto de orden artístico como histórico y documental.

Observando el paisaje que nebulosamente forma el fondo del cuadro del episodio del Dos de Mayo en cuestión, y que todos convienen en que está constituido por el actual Ministerio de la Gobernación y la fachada de la iglesia del Buen Suceso, que correspondía a la actual del Hotel París, aunque avanzando mucho más, y el conjunto del cuadro, que parece visto desde un plano inferior, por la postura del cuadro especialmente, dimos en pensar que la casa núm. 9 de la calle de Carretas, única que hasta ahora tenía viso de probabilidad, era un punto de vista completamente opuesto al del cuadro. Uniendo esto a la *no* existencia de número 9 en las fachadas de la Puerta del Sol, llegamos a suponer si habría habido error por parte del Sr. Pérez de Guzmán al leer el número de la casa, dada la posibilidad, tratándose de una cifra manuscrita, de confundirla con otra análoga, por ejemplo, un 2, caso que no es imposible, pues constituye la duda más importante de la fecha de edad de Pereda, en su cuadro del *Socorro de Génova* que conserva el Museo del Prado.

Existía entonces una calle, llamada de los Cofreros, que, partiendo del punto donde desemboca el Arenal en Puerta del Sol, estaba dentro de la actual manzana, y luego, en ángulo recto, buscaba la calle de la Zarza, que, partiendo del Arenal, en igual dirección al tramo primero de la calle anterior, se unía con el segundo de ésta (fig. 4.<sup>a</sup>). Esta calle de los Cofreros, en su arranque, es el punto de vista del cuadro, por estar la calle del Arenal un poco más baja y en diagonal con la Casa de Pos-

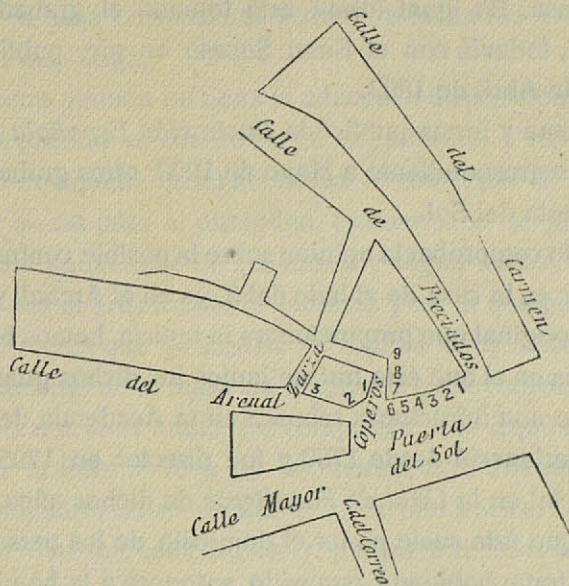


Figura 4.\*

(Lámina 1.<sup>a</sup>, de Martinez de la Torre.)

tas y el Buen Suceso. Pues bien: la casa que hace esquina a la calle de los Cofreros, Arenal, de la manzana 381, es precisamente un número 2. De existir la confusión de guarismos, no sería descaminado pensarla así.

Interesaba conocer la opinión de algunas personas que por su competencia nos pudiesen dar luz sobre el particular. Hemos hablado, en primer lugar, con el mismo Sr. Pérez de Guzmán, para saber su juicio acerca del emplazamiento, y, aunque de modo indeciso, le parecía coordinar sus recuerdos hacia la calle de la Zarza, o sea la paralela a Cofres, que modernamente ha sido cerrada también. La opinión que tuviera el Sr. Beruete, que tantas actividades consumió en estudiar a Goya y a su arte, nos ha sido facilitado por varios deudos suyos, que recuerdan haber oido de sus labios la hipótesis que ahora nos ocurre. Del mismo

criterio es el escritor D. Pedro de Répide, que publica la "Guía de Madrid" en el periódico *La Libertad*.

La colección de grabados de Ribelles, al reproducir el tercero la escena que titula *Dos de Mayo de 1808.—Pelean los españoles con los franceses en la Puerta del Sol*, sitúa la acción en el mismo lugar que el cuadro de Goya, tal vez por influencia de éste, pero que corrobora que se trataba de una realidad que Goya copió tal como se daba, la viera o no desde su casa. En igual forma está tomado el grabado que de la Puerta del Sol, todavía con el Buen Suceso en pie, publicó *Blanco y Negro* de 28 de Abril de 1892.

De igual tema y forma publicó la *Ilustración Española y Americana*, en el número correspondiente a Mayo de 1908, otros grabados. Uno de ellos de la Puerta del Sol.

Necesitando comprobar la opinión sobre la posible confusión del 9 con el 2 ó el 3, que es la casa de al lado del 2, ya en el Arenal, y no teniendo el documento original que proporcionara la noticia, hemos buscado algún escrito de Goya en el que éste tratase juntos los dichos guarismos.

Después de una infructuosa rebusca en la Academia de San Fernando, a que él perteneció desde 1780 y fué director en 1795, aunque no aparece como tal en la *Guía de Forasteros* de dichos años, lo que es de lamentar, porque ésta suele poner el domicilio de los personajes o entidades de que trata; habiendo recurrido entonces a la bondad del señor Marqués de Casa Torres, poseedor de la colección de cartas de Goya a Zapater, hemos comprobado que los números trazados de mano de Goya son tan sumamente distintos entre sí, que no es posible se dé un error de tal bullo. El 9 no se puede confundir con el 2, y menos con el 3, que tiene su vírgula central perfectamente acusada. Por lo tanto, al admitir el dato del Sr. Pérez de Guzmán no cabe dar al número una lectura distinta de la que éste ha dado.

Otra fuente a utilizar era el archivo de Palacio, por cuanto Goya fué pintor de cámara, y pudo firmar algún documento poniendo su domicilio; pero esta buena costumbre inglesa no se había introducido todavía, ni en cartas íntimas, como las a Zapater, ni en documentos públicos ni oficiales, como sus solicitudes al Monarca, y, por tanto, tampoco se ha podido aprovechar con éxito.

Veamos si el cuadro en cuestión nos puede aclarar algo. Al señor Beruete le merece el siguiente comentario:

“El fondo de este cuadro calculo que sea la parte de la Puerta del Sol comprendida entre la calle de Alcalá y carrera de San Jerónimo, y la iglesia que se ve de frente, la del Buen Suceso, que avanzaba entre las dos calles bastante más que la línea de edificación actual, por cuanto que la Mariblanca, situada delante de la iglesia, se encontraba en la linea de la calle de la Montera. Así, la esquina representada en la derecha del cuadro sería la de la calle de Carretas, donde precisamente en las inmediaciones de la Casa Correos, allí situada, la lucha fué más empeñada y la resistencia más larga.

„Esta escena pintada no tiene la adecuada disposición, la unidad que parece ha de presidir en cuadro de tal importancia, y refleja una impresión tan sólo de aquella lucha sin orden ni concierto, en que cada español obra por sí, sin jefes ni disciplina, acometiendo al jinete que tenía más cerca para apoderarse de sus armas y seguir matando. Esta es una escena vista por el artista indudablemente y en la que pudo hacer aquel arte de observación que él echaba de menos años antes. Los grupos principales, delante de la masa de españoles que avanzaba con cuchillos y escopetas cerrando el fondo, los componen: a la izquierda, un paisano acometiendo furiosamente a un mameluco, asestándole una puñalada mientras le sujetaba el brazo armado y su caballo hocica, doblando ambas rodillas; a la derecha, mamelucos y jinetes franceses acuchillando al pueblo, y en primer término un mameluco derribado, al que un paisano le va a abrir el vientre con un cuchillo, mientras otro ataca al caballo. En el suelo vense cadáveres de españoles y franceses. En el cielo, en la parte más baja, a la derecha, hay una inscripción que dice, en letras grandes: “2 de Mayo”. Como quiera que esta inscripción está muy borrosa y no se aprecia sino viendo el cuadro de cerca y bien iluminado, no sé qué pensar: si es que bien el artista lo quiso dejar así, para que diese el efecto de una especie de visión, o si, por el contrario, aquellas letras estuvieron marcadas, y, no haciéndole bien, las borró, tapándolas con el tono del cielo, pero no de modo tan completo que no las adivine un curioso de cien años después.“

\* \* \*

La escena, como a continuación describiremos, valiéndonos de las documentadas palabras del Sr. Pérez de Guzmán en su *Dos de Mayo*, no fué el primer ataque que en la mañana sufrieron la pareja de mamelucos que venía por la calle de Alcalá y fué denostada por el pueblo en

la Puerta del Sol, hasta que los soldados lograron escapar por la Montera hacia la Red de San Luis.

Se trata del combate que, ya después de la lucha ante Palacio y el Parque, se daría por el pueblo valeroso de Madrid para evitar la marcha del infantito que llorase a la salida del regio alcázar.

“En el asalto de la Puerta del Sol se inició también la tercer forma que tuvo aquel dia la porfiada lucha del pueblo, cubierto tras las esquinas; aunque en aquel paraje, junto a la Casa de Correos, en la que forma la calle de Carretas, hasta dos niños, uno de diez años, José del Cerro, descalzo de pie y pierna, y otro de once, José García Cristóbal, resistieron a pedradas, cara a cara, el ataque de un dragón de la Guardia Imperial, en cuyo combate perdieron heroicamente la vida. Dos horas duró en aquel lugar, centro de la villa, el fuego y la refriega con las multiplicadas fuerzas que mandaran el general Cronduy en persona, los de brigada Guillot y D’Aubray, los jefes de escuadrón Domurier, Dumesnil y Valence, con sus mamelucos y polacos, y otras fuerzas de caballería de la Guardia Imperial, y el coronel Friederidis, que, avanzando por la calle Mayor con los Fusileros de la Guardia, vino a estrechar el reducido palenque donde el pueblo se defendía. El *Moniteur*, en su parte, dijo que “Dumesnil cargó muchas veces sobre la Puerta del Sol”, y aunque no habló de pérdidas y bajas personales, que fueron muchas por las dos partes, confesó “que este oficial tuvo dos caballos muertos y herido el suyo el general Cronduy”. En medio de aquel combate tan obstinado, nunca pudo reunir la fuerza popular una partida de cincuenta hombres armados, y, sin embargo, fué frecuente durante la pelea ver algunos pequeños grupos destacarse a cuerpo descubierto, acometer denodadamente los pelotones de las Caballerías, desorganizarlos, sembrar en ellos la confusión y sacar victoriosas ventajas. Los que tenían un fusil creíanse capaces de responder con él a un cañón, y con este error de denuedo hicieron estragos, estragos indecibles. Unos caían heridos por las balas; otros, de muchos sablazos, y algunos fueron horriblemente magullados bajo los pies de los caballos....”

\* \* \*

La escena representada, por tanto, en el cuadro responde perfectamente a la descripción de los textos que para su narración aduce Pérez de Guzmán, sobre todo en lo referente al punto de combate delante de la Casa de Correos, como atinadamente hace ver el Sr. Beruete. Esto nos

llevó a colocar la visión del cuadro en el ángulo opuesto, o sea en las casas 2 y 3 de la manzana 381, dado que la núm. 1 de ella se encuentra en la calle de los Cofreros, y el núm. 9 de la 380 es, como se ve en el plano (fig. 4.<sup>a</sup>), de esta misma calle, y hace espalda a la Puerta del Sol.

De estas manzanas y de sus casas aparece por excepción un documento en el Ayuntamiento, que dice así en su parte más interesante:

“Excmo. Sr. Ayuntamiento de esta heroica Villa.—Don Juan de Dios Brieba, Prov. de los Reales Consejos, vecino de esta Corte y apoderado de D. Manuel Fermín Baraiba, poseedor de una casa sita en la Puerta del Sol de esta Villa, señalada con el número primero de la manzana trescientos ochenta y uno, y que pertenece al mayorazgo que fundó don Luis de León, a V. E. hago presente: Que a consecuencia del fuego ocurrido en la misma Puerta del Sol, y manzana 380, se trató de cerrar o ensanchar la calle de Cofreros, y si bien los Procuradores y Sindico general y Personero fueron de dictamen se debía cerrar, fundados en las razones que tuvieron por convenientes, posterior a ello parece se ha resuelto ensancharla, y para ello se me ha hecho saber en el dia de ayer, por un celador de Policía, que inmediatamente se dé principio a la obra, y teniendo que exponer con vista del expediente, ya por la equivocación que se padece al designar la casa núm. 2, siendo la de mi principal la del núm. 1, ya por ignorar en qué se funde el ensanche de la calle y derribo de la casa por los perjuicios tan irreparables.”

Esta instancia, que lleva fecha 12 de Agosto de 1815, además de confirmar la numeración de la planimetría de Martínez de la Torre, nos demuestra que siendo las manzanas contiguas a diferentes calles recibían nombre de la principal (aquí Puerta del Sol), aunque sus números estuviesen en las otras calles, pues el núm. 1 de la manzana 381 a que hace referencia este documento está (fig. 4.<sup>a</sup>) muy adentro del callejón de los Cofreros.

Por todo lo cual nos vemos obligados a retirar la hipótesis de que fuera el núm. 9 un 2, y, por tanto, la casa de la esquina al Arenal de la manzana 381.

Recapitulando los datos que la investigación nos ha proporcionado, sentamos las siguientes conclusiones, mientras otro documento no venga a descifrar el enigma:

1.<sup>o</sup> Que dentro del perímetro de la Puerta del Sol no existía en el año 1800, que es el más próximo de data, ni en el 1850, en que se renewan los números para hacer la ampliación, casa alguna con el núm. 9.

2.º Que no siendo racional suponer error en la lectura de esta cifra por la claridad de los guarismos de mano de Francisco de Goya, hay que admitir que la casa estaría en alguna calle adyacente, y que, por tanto, la visión del cuadro pudo ser o no directa, según que fuese la casa esquina de la calle de Carretas, que tiene este número, o bien algún otro 9 de las demás manzanas, ya muy distantes de la plazuela.

3.º Que aunque Goya no hubiese visto por sí la escena, le bastaría su descripción por un testigo presencial para reproducirla, dado que los textos que la mencionan y que recoge el Sr. Pérez de Guzmán lo hacen en forma minuciosa y que concuerda con el cuadro en su parte de composición.

4.º Que por todas las demás circunstancias, es muy extraña la noticia de una casa de Goya en la Puerta del Sol, y esto por varias razones:

a) Porque habitaba en la Quinta del Sordo, desde donde la noche del 2 al 3 de Mayo vió, según cuenta un criado suyo, los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío, y subió a pintarlo, y es raro que, aun teniendo la casa de la Puerta del Sol, diese la casualidad de estar en ella por la mañana y en la Quinta por la noche, a punto de presenciar ambas escenas

b) Porque, aunque se tiene noticia anterior de haber vivido también en la casa de Liñán, en la carrera de San Jerónimo, según refiere Araujo, de donde lo toma el Sr. Mélida (J. R.), en el artículo de *El Día* de 25 de Noviembre de 1894, ningún biógrafo ni carta suya se refiere a la de la Puerta del Sol, y es extraño que tuviese tantas casas a un tiempo, dada su situación económica, no muy desahogada entonces, pues faltaba el sueldo, o al menos peligraba éste, de pintor de cámara.

c) Porque el empadronamiento en el núm. 9 de la Puerta del Sol pudo ser ficticio, tomando la casa de algún amigo o pariente, por su mayor proximidad al centro de Madrid, que la Quinta del Sordo, donde positivamente residía gran parte del día, ocupado en los muchos trabajos a los que constantemente alude en sus cartas.

Por tanto, si vivió en el núm. 9 de la Puerta del Sol y vió la escena que motiva su cuadro, este 9 es el de la esquina de Carretas-Sol. De ser otro número 9, no tendría interés artístico, porque, no estando dentro ni inmediato a la Puerta del Sol, no pudo ver la escena y, consiguientemente, tuvo que reconstruirla por referencia, aunque, tanto en uno como en otro caso, se ajustó a lo que había sido la realidad.

## FUENTES

*Planimetría de Madrid.* Libro III, manzanas desde la 1 ó 2 a 300; libro IV, manzanas desde la 301 a 400.

TEXEIRA, *Plano de Madrid*, 1656.

MARTÍNEZ DE LA TORRE (Fausto), *Plano de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, 1800.

*Archivo Municipal:* A) Varios planos de la reforma de la Puerta del Sol. Legajo 9.427-45.—B) Manzanas 380 y 381. Leg. 4-194-10.—C) Plano para la reforma de la Puerta del Sol, en la colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de obras. Leg. 4-427-35.

RIBELLES, *Dos de Mayo de 1808* (Grabados, III, "Pelean los españoles con los franceses en la Puerta del Sol").

*Ilustración Española y Americana*, año 1908.—Un grabado de la Puerta del Sol en 1808.

*Blanco y Negro*.—La Puerta del Sol. Fotografía con el Buen Suceso y la Casa de Correos, publicada el 28 de Octubre de 1892, núm. 156.

— Otra de la Puerta del Sol, con motivo del derribo de la fuente Mariblanca; 21 de Febrero de 1875, núm. 196.

BERUETE Y MORET (particular).—Dibujo de la Puerta del Sol, sin el Buen Suceso, pero antes de la reforma actual.

*Archivo del Ministerio de Instrucción pública*.—Fotografías de la Puerta del Sol antes de la reforma actual.

*Archivo de Palacio*.—Algunas instancias firmadas por Francisco Goya.

MARQUÉS DE CASA TORRES.—Colección inédita de cartas originales de Goya (Francisco) a Martín Zapater.

GOYA, *Escenas del Dos de Mayo*. Museo del Prado, núms. 748 y 749.

PEREDA, *El Socorro de Génova*. Museo del Prado.

## BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO (Juan), "Cómo en Madrid se juró al Rey José Napoleón". *Ilustración Española y Americana*, 8 de Noviembre de 1901, pág. 262.

— *El Dos de Mayo de 1808*, pág. 385.

*Calendario anual y Guía de Forasteros en Madrid*. Imprenta Real, año de 1880 a 1897.

BERUETE Y MORET (Aureliano), *Goya. Composiciones y figuras*, 1917, pág. 111.

MÉLIDA (José Ramón), "En honor de Goya". *El Día*, 25 de Noviembre de 1894.

VIÑAZA (Conde de la), *Goya*.

CRUZADA VILLAMIL, *Los tapices de Goya*.

ARAUJO SÁNCHEZ, "Goya". *España Moderna*.

## Visita a la colección de los Exmos. Sres. Vizcachas de Roda

---

El día 20 de Febrero del corriente año tuvo lugar esta visita, a la que concurrieron numerosos consocios y que resultó sumamente interesante, pues entre las muchas obras de arte que embellecen aquella casa son dignos de la mayor atención los tapices procedentes de la colección que formó el conde de Adanero y los cuadros.

El primer salón podríamos llamarlo de primitivos por los muchos cuadros de este género que allí se encuentran. En el centro, entre dos balcones, hay una tabla grande que representa el *Bautismo de Nuestro Señor*, hermosa obra que es de lo más notable que la casa guarda. Según nuestras noticias, ha motivado viajes de personalidades extranjeras que han venido a contemplarla, pero no se ha hecho una atribución concreta, limitándonos, por consiguiente, nosotros a consignar la época probable de su ejecución a fines del siglo xv, por algún gran artista flamenco o de otra escuela, muy influído por ese arte, como lo indica la sencillez de la composición, la delicadeza de las figuras y la minuciosidad del paisaje que sirve de fondo, realzado todo por la brillantez del color.

Otro cuadro muy notable es el que va reproducido en lámina aparte, de autor igualmente desconocido, pero también de procedencia flamenca y fecha aproximada al anterior. El hecho de ostentar la Virgen en una mano un clavel nos ha traído a la memoria un pintor de Berna, de principios del siglo xvi, que firmaba con ese emblema, Bichler, y también otro suizo innombrado, conocido por "el maestro de la clavellina", que asimismo empleaba una contraseña semejante, formada por dos clavitos o clavellinas rojo y blanco cruzados. En este cuadro las facciones de los personajes son algo abultadas; el plegado de los paños, anguloso, y el colorido menos brillante que en las genuinas tablas fla-

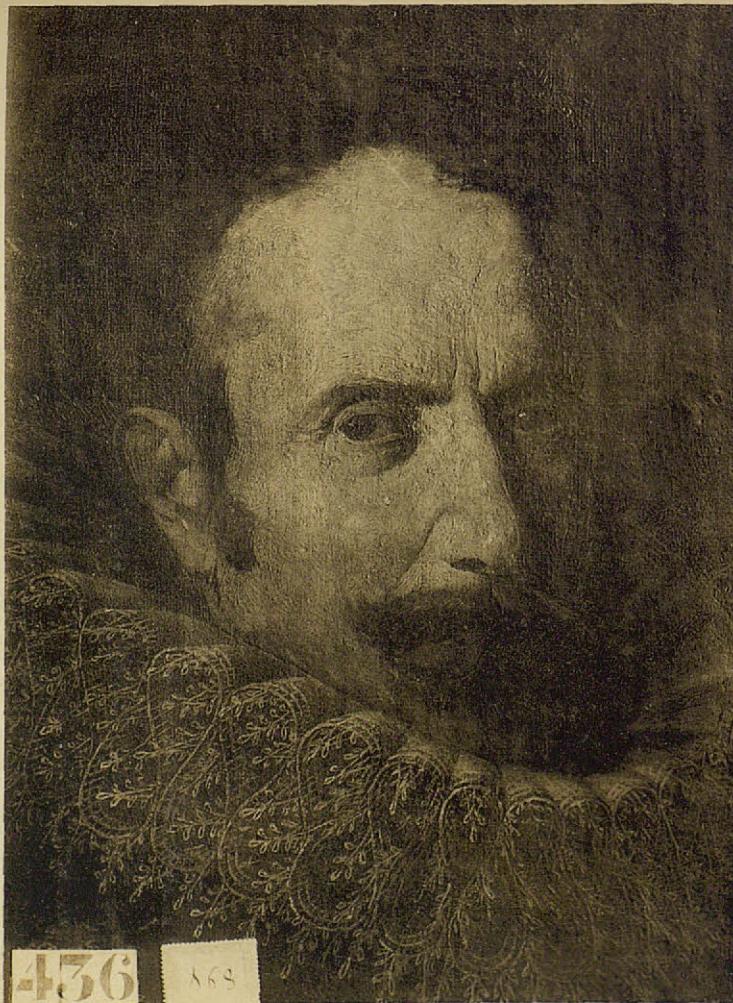


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

ESCUELA FLAMENCA (Fines del Siglo XV).

La Virgen y el Niño con San Andrés y Santiago, los donantes y sus hijos.

COLECCIÓN DE LOS VIZCONDES DE RODA.



VELAZQUEZ (atribuido a)  
Retrato de un personaje desconocido.

COLECCIÓN DE LOS VIZCONDES DE RODA.



AGUSTÍN ESTEVE (1753-1812.)  
D. Alvaro de Ulloa.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

LA CRUCIFIXIÓN.

Tapicería del siglo XV.

COLECCIÓN DE LOS VIZCONDES DE RODA.

mencias, sin que esto signifique más que una conjeta, que en nada disminuye su mérito. Un cuadro de *La Crucifixión* tiene todos los caracteres de las pinturas de G. Bosch. Una tabla de *El Descendimiento*, de gran semejanza con el estilo de Van der Weiden. *La Adoración de los Santos Reyes*, de escuela española. Un tríptico de *El Nacimiento*, al parecer flamenco. Otra *Adoración*, con fondo de oro. *La Misa de San Gregorio* hermosa tabla del siglo xv y escuela incierta. Es también muy bello otro cuadro que representa una santa vestida con pelliza, túnica verde y manto rojo, sosteniendo una urna entre las manos. Entre los muebles notables que adornan este salón hay uno francés, de marquetería, obra, al parecer, de la época de Luis Felipe.

En otro salón de esquina se custodian en una vitrina curiosos objetos que pertenecieron al último prior del monasterio de Guadalupe, como son: unos guantes de ceremonia, cubiertos, baraja, disciplinas, chofeta y la tarjeta de visita, que es una viñeta con un león. De los cuadros, nos fijamos en uno de Steen representando un fumador; un paisaje, de Van der Neer, y un gallo, de Snayers.

En el gabinete contiguo, lo más notable entre varios retratos de familia, es el que reproducimos de D. Álvaro de Ulloa niño, con traje gris, adornado con la cruz de Montesa, y que, según noticias, asistió a la batalla de Talavera; esta pintura, atribuida a Esteve, es digna del pincel de Goya por su sencillez y maestría. Hay también en este gabinete dos sillones y dos sillas isabelinos de laca negra y adornos de nácar dignos de mención, ahora que vuelven a estimarse mucho los muebles de aquella época.

En el comedor decoran las paredes dos de los tres magníficos tapices que hay en la casa: el tercero adorna la escalera, es gótico de los más antiguos y representa las escenas de la muerte de Jesús entre los dos ladrones, la lanzada de Longinos, los soldados disputándose las vestiduras, todo en la misma composición, con las Marias, San Juan y otros varios personajes, en un fondo de paisaje y construcciones de un primitivismo grande; es admirable la expresión de las cabezas. Los del comedor, uno, representa la leyenda de Santa Úrsula, encuadrada por una pequeña greca de follaje; los personajes visten a usanza del siglo xv; en el otro, se figura un juicio de Salomón, con personajes a la romana; la orla es grande, formada con flores y algunas figuras en los ángulos y centros, parece de principios del siglo xvi. Hay también en el comedor

buenos bodegones, uno de los cuales se atribuye a Velázquez, y hermosas piezas de plata labrada, candelabros, centros, bandejas, etc.

En el despacho hay muchos cuadros notables: el primero que llama nuestra atención es uno de pequeñas dimensiones, que va reproducido, y representa una cabeza de hombre, adornada con gola de encajes. La corrección del dibujo, la jugosidad del color, la valentía del toque y, sobre todo, la vida y el carácter que ostenta, la hacen digna del pincel del gran Velázquez, a quien se atribuye. Otro retrato muy interesante, más que por su mérito artístico por la persona que lo ejecutó, es el de la condesa de Sevilla la Nueva, por el duque de Rivas, su hermano, el famoso poeta diplomático que cultivaba también la pintura, como es sabido, y con felices disposiciones, según lo revela este cuadro.

De otras obras que allí se muestran, mencionaremos: un *San Bruno*, de Zurbarán; un *Verdugo con la cabeza de San Juan Bautista*, de Ribera; *La Dolorosa* y *Cristo muerto*, atribuído también a Ribera, pero que nosotros juzgamos obra italiana; dos cuadros pequeños con personajes de la Farsa Italiana, atribuidos a Goya; *Floreros*, de Arellano; dos cuadritos con esmaltes, de Limoges, etc.

En la biblioteca, que sirve de paso al despacho, contemplamos en una vitrina curiosos manuscritos, y entre ellos una preciosa Biblia en vitera, tamaño 8.<sup>o</sup> menor, del siglo XIV, ejecutada con extraordinario primor.

En el *hall* figuran muchos muebles antiguos: mesas talladas, sillones fraileros ricamente adornados; bancos, relojes, sillas, cuadros italianos, telas, porcelanas, etc., predominando en el adorno de la estancia el estilo español.

En la escalera, además del magnífico tapiz gótico que ya hemos descrito, figura también un hermoso cuadro del Greco, que representa varios ángeles con instrumentos de música. Parece ser que se trata de la parte superior de una pintura de grandes dimensiones que tiene por asunto la *Anunciación de la Virgen*, actualmente en poder de los marqueses de Urquijo, pues dicen que coinciden perfectamente ambos trozos.

Mencionaremos también en el vestíbulo *Una cacería*, de Snyders.

Al terminar nuestra reseña consignaremos las más expresivas gracias a los vizcondes de Roda y sus hijos por la amabilidad con que atendieron a los visitantes y las facilidades que nos han dado para obtener las fotografías que ilustran este artículo.

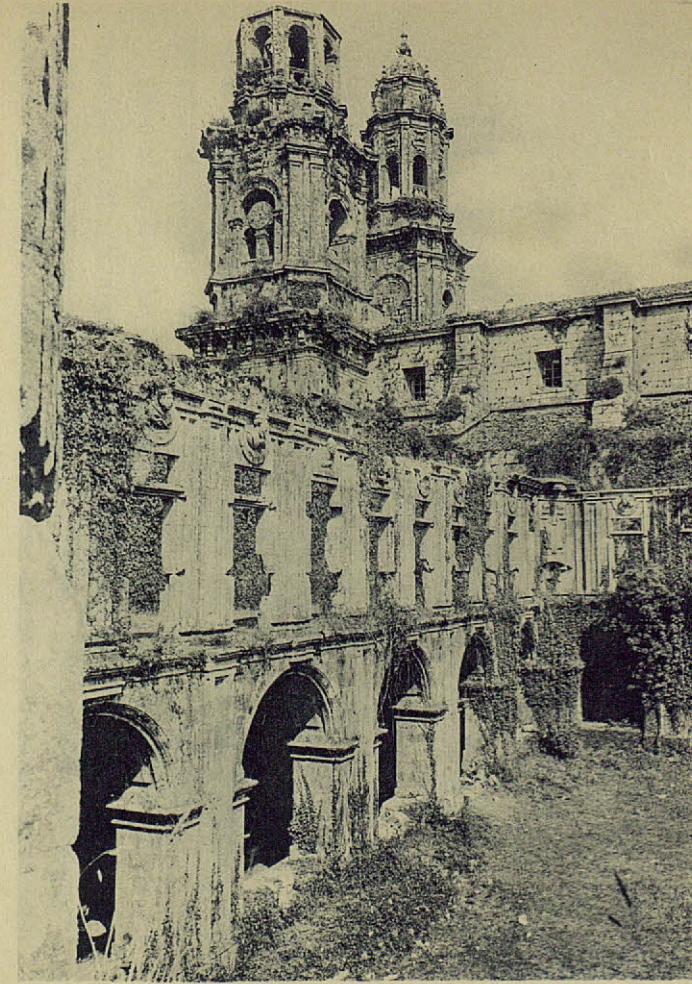
J. PEÑUELAS



Fot. J. Villar.

Fachada principal de la Iglesia.

RUINAS DEL MONASTERIO DE SOBRADO DE LOS MONJES. (Galicia.)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Torres y claustro de los medallones.

# EL MONASTERIO DE SOBRADO

Nada mejor se ha escrito sobre el monasterio de Sobrado, hoy en ruinas, que el estudio que a él dedicó el finado D. Antonio de la Iglesia en la revista *Gaietia* a fines del año 1860. De ese estudio entresacamos los párrafos que siguen.

Dice el Sr. La Iglesia: "El atrio del templo en que ya nos vemos no tiene ya huellas humanas. La yerba cubre densa todo el pavimento sagrado. Tapan el muro las yedras y lo mismo las paredes del augusto templo. Su fachada se extiende entre dos torres. La forman un cuerpo sostenido por cuatro columnas, con sus capiteles de cuatro volutas y sus cañas ataviadas de adorno; la basamenta, de casetonas; su friso, de arabescos, y la cornisa, de florones." En esta fachada hay una inscripción que dice: "Pedro de Monteagudo me hizo, año 1676."

"Recubierta de musgos y líquenes, la labor de la fachada se bañó de un color general rojo que con los rayos del sol poniente da a la obra un aspecto de vejez que realmente no tiene y de cuya ilusión viene a sacarnos la observación de la forma de su arquitectura."

Internándose en el templo, hace de él el Sr. La Iglesia esta descripción: "Está constituido por tres naves, separadas por dos grandes arcos a cada lado de la principal, que, dando lugar al crucero y cúpula, tiene a su cabeza que dice al Oriente la capilla mayor, y al lado de la Epístola, la preciosa sacristía, y al del Evangelio, la de no menor mérito denominada del Rosario, construida en 1673... La capilla del Rosario es una inmensidad de trabajo de ornamentación el que contiene y todo en piedra berroqueña, cual sucede en la fachada e interior del templo; fuera de sus retablos, que son de madera, y aunque el ornato de esta época es bastante inferior al del siglo xv, no por eso deja de admirar a todos esta obra, así como la de la sacristía, que es sorprendente."

„La sacristía forma una hermosa capilla, con bellezas arquitectónicas a sus cuatro muros y en la bóveda, donde se eleva una cúpula de media

naranja, recubierta de casetones, lo mismo que el pasadizo a la iglesia, el cual presenta una bella naveccilla con aquella clase de adorno y figuras, florones y arabescos..... Desaparecieron las rejas de hierro que incomunicaban las naves menores y sus altares, como en San Martín, de Santiago. Los restos de los altares caen destrozados al suelo. Se removieron los sepulcros. Las losas de las sepulturas fueron robadas.

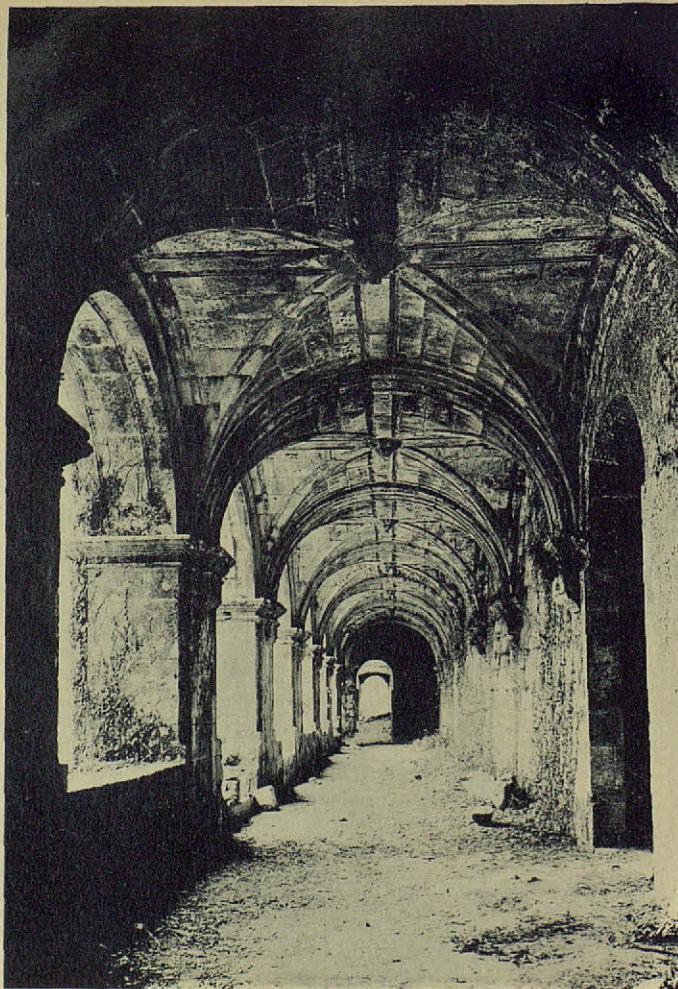
„El Monasterio tiene tres claustros. El claustro primero tiene cinco arcos en cada uno de los lienzos modernos; fueron construídos el año 1827, lo mismo que la escalera principal de la casa. Los otros dos lienzos de este primer claustro son formados por seis arcos y se hicieron en 1626.

„El claustro segundo tiene veinte arcos, seis en dos de los lados y cuatro en los otros, y sobre ellos seis ventanas en dos y diez en los demás.

„El claustro tercero y último, llamado seglar, era el mayor y lo constitúian tres lienzos de doce arcos cada uno y en extensión de ochenta y cuatro pasos por setenta y ocho. Vense luces para dos pisos sobre los arcos. Adornan la obra pilastras, y la cornisa que sostienen se eleva al último piso. En el lienzo antiguo carecen de maineles las ventanas, pero no así en el moderno. El lienzo que faltaba para complemento de este sumuoso claustro tenía que fabricarse, y se haría derribando antiguas obras, porque este monasterio se estaba renovando incesantemente.

„Excusado parece decir que esas obras gigantes carecen ya de techumbre y de corredores. Se arrancaron, despedazando marcos y paredes, todas las rejas de hierro de balcones y ventanas. No hay una onza de hierro ni de plomo en el inmenso edificio. Diriase que la guerra civil se sostuvo sólo con el hierro y plomo de esa inmensa fábrica; y aunque no lo fué, parece haber sido presa de las llamas algún día. El vandalismo consumó aquí su obra de devastación.“

Al referirse a los dos capítulos que tenía el Monasterio, sobre todo al capítulo inferior, dice el Sr. La Iglesia: “De propósito hemos dejado de hablar de esta belleza arquitectónica hasta el final de nuestra pequeña descripción. Su fachada la componen tres aras sobre cepas de diez y seis columnitas cada una, formando grupos a la usanza de los pilares góticos. Los capiteles son bizantinos. Sus arcos están pasando del gótico bizantino a lo apuntado u ojival... La pieza cuadrada que engendra tiene veinte pasos de lado a lado. Cuatro pilaritos delgados y esbeltos en medio de la sala reparten las distancias entre sí, y desde las ochavas de sus



Fot. J. Villar.

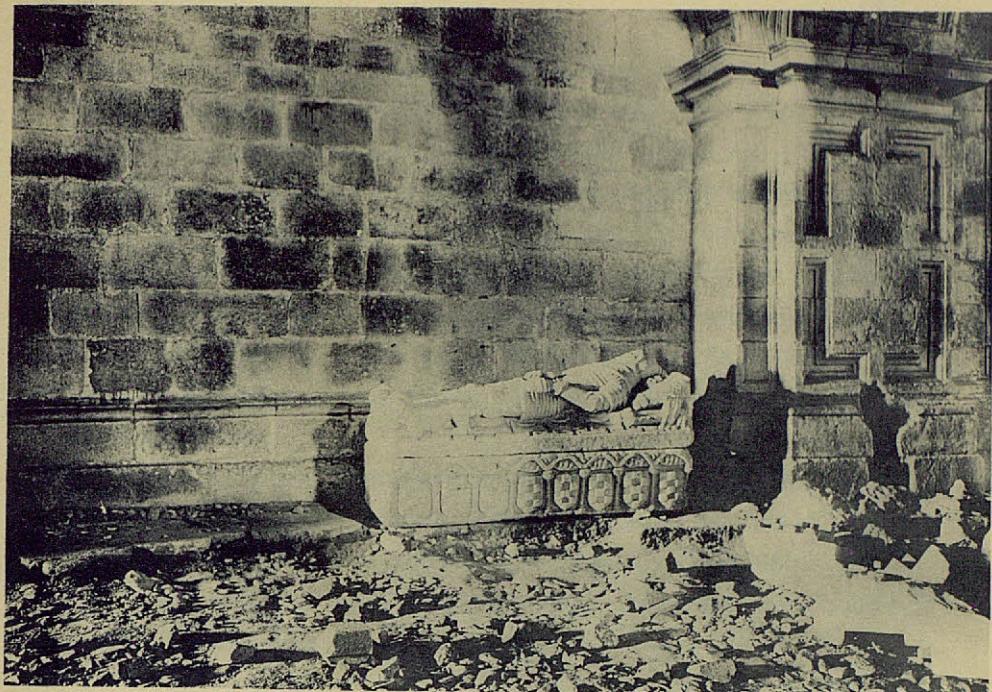
Interior del Claustro.

RUINAS DEL MONASTERIO DE SOBRADO DE LOS MONJES. (Galicia).

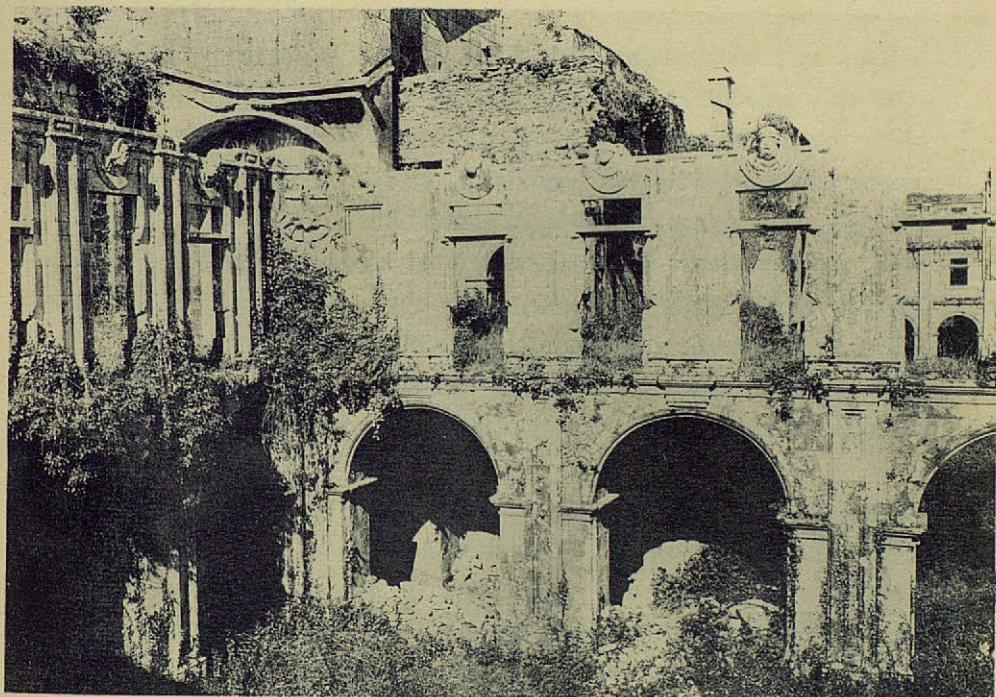


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Interior de la Iglesia.



Interior de la Iglesia. Sepulcro.



Fot. J. Villar.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Claustro de los medallones lado Este.  
RUINAS DEL MONASTERIO DE SOBRADO DE LOS MONJES. (Galicia).

capiteles, cual si fuesen troncos de palmeras, distribuyen a su alrededor los arcos que forman la bóveda de las naveccillas. Cada pilar es compuesto de ocho columnitas. Los arcos marchan a cruzar en nueve centros, juntándose en ellos los que vienen de los capiteles al aire que salen de los cuatro ángulos del capítulo y de los ocho que avanzan de otros tantos puntos intermedios en los muros. Los arcos de la bóveda son de dos y tres juncos. Nueve florones cubren los centros en que rematan los arcos. Dos flores suben por la media caña de uno. La clave central presenta una cruz y el florón, y otra clave carece caprichosamente de este adorno.”

La fundación de este Monasterio se remonta al año 782, según opinión del P. Yepes. Su reedificación, por otros llamada fundación, débese a los condes Hermenegildo y Paterna, por mercedes y legados que le hicieron a fines del siglo x. El emplazamiento del primitivo Monasterio parece que fué otro distinto del actual, aunque no muy alejado. Fué este Monasterio de los dúplices o mixtos. La regla del Cister empezó en Sobrado el año 1142. San Bernardo envió a este Monasterio, desde el suyo de Claraval y a petición de Alfonso VII, los monjes que establecieron en Sobrado la reforma cisterciense.

La detallada descripción del Sr. La Iglesia termina con este melancólico párrafo: “Después de volver atrás varias veces nuestra vista para despedirnos del capítulo gótico, sobre cuyas bóvedas las auras de la mañana, tomando de los árboles de la cima blancas y olorosas flores, las esparcían como en la sepultura de la persona que se ama, alzamos nuestros ojos condolidos y en un ángulo de aquel claustro solitario descubrimos una cosa nueva para nosotros, aunque ya antigua en el edificio: era una inscripción grabada en un pergamo de piedra, que en los días anteriores no habíamos notado. Un águila real sostenía el pergamo. La inscripción era ésta: *Jhs. Sub umbra alarum tuarum sperabo donec transeat iniquitas.*”

Hállase Sobrado a 60 kilómetros de La Coruña y a 12 de Teijeiro, estación de ferrocarril en la línea general de Madrid a La Coruña. El Sobrado de hoy era conocido ya en la época romana, por estar situado en la vía que iba de Iria Flavia a Lucus Augusta. De las edificaciones de la primera época del convento no se conserva nada. A un kilómetro del Monasterio se halla una laguna de dos kilómetros de circunferencia y dos manantiales de agua mineral ferruginosa.

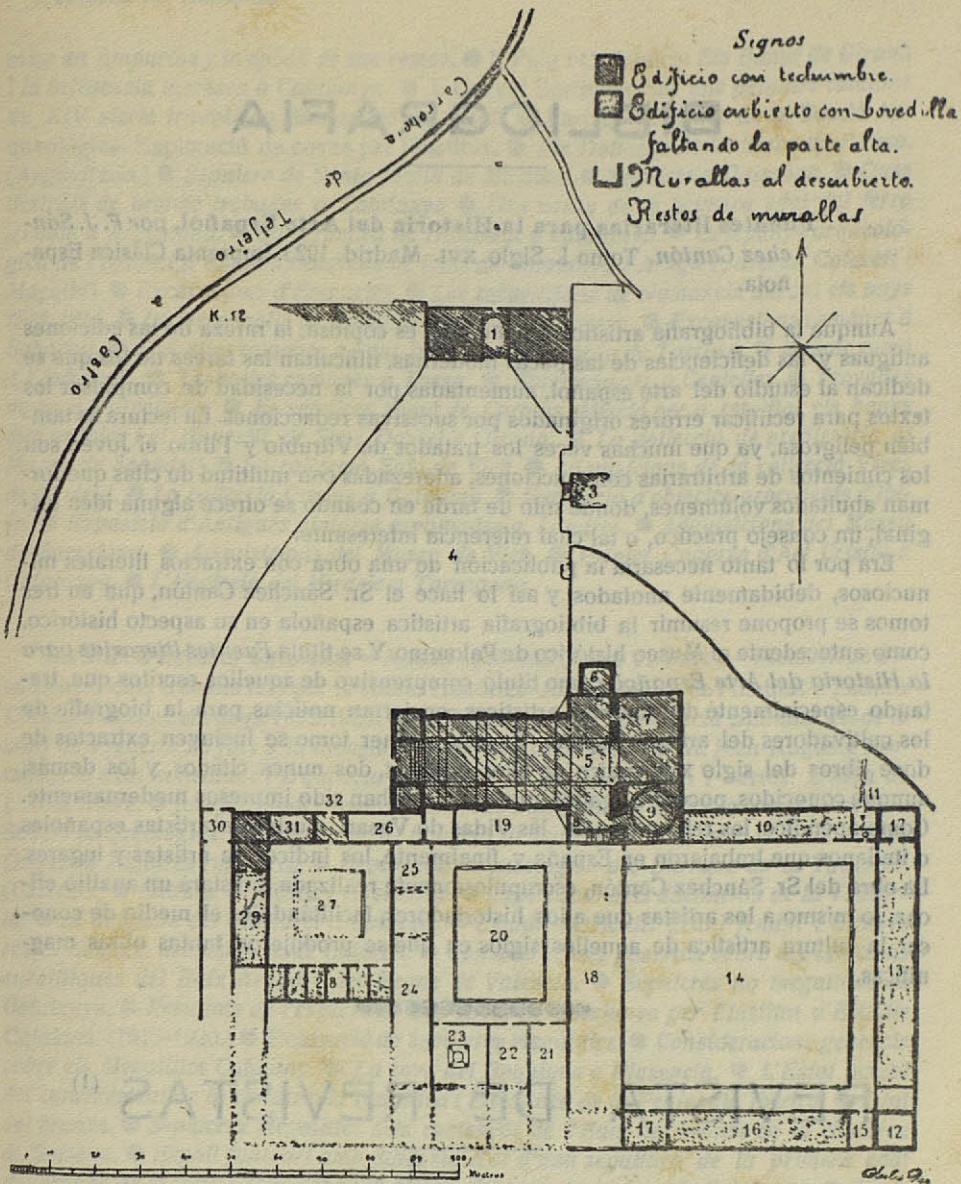
Pareciendo a esta Redacción muy poco lo que dice el distinguido consocio que nos remitió las líneas que anteceden, y para que los lectores del BOLETÍN puedan darse cuenta de lo que era el grandioso Monasterio gallego, hemos extractado, con autorización de su autor, lo que dice una bien escrita *Guía del turista*, del Sr. D. Manuel Losada, sobre Sobrado de los Monjes; por lo tanto, todo lo que va a continuación está de ella tomado, así como el plano que acompaña a estas líneas. El no conocer dicho Monasterio nos impide el poder hablar de él por cuenta propia:

“Siguiendo el plano que publicamos aparte, diremos que se entraba al recinto ocupado por el Monasterio por un arco, en cuyo centro había una imagen de la Virgen del Portal, sentada, de bastante antigüedad. Sobre la bóveda del arco estaba el archivo notarial y jurisdiccional, de piedra sillería. Una vez franqueada la entrada, y dejando el Cementerio parroquial a la izquierda, en un sitio donde había un edificio destinado a colegio y la iglesia de San Pedro de Porta, se entraba en el llamado Campo de la Vía Sacra, así llamado por ser éste el sitio donde recibió el Pontífice Calixto II la noticia de haber sido elegido Papa, a su regreso de visitar el sepulcro del Apóstol Santiago. La Iglesia Conventual, que se encuentra en seguida, es de estilo Renacimiento y empezó a edificarse en el primer tercio del siglo XVIII. Su fachada fué construída en el año 1676 por Pedro de Monteagudo, y la fábrica de la iglesia en tiempos del abad Carralcaba (1707-1710) se terminó. Su planta afecta la forma de cruz latina. El coro, en parte derrumbado, tenía diez y seis metros de fondo sobre el frente de la iglesia. El año 1768 se derribó el testero de la capilla mayor, para levantar el retablo del altar mayor según planos del ingeniero D. Luis de Lorenzana. Para hacer el trabajo vino el Director de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, D. Manuel Alvarez, con un oficial, ayudado por los maestros gallegos José Gambino y José Ferreiro y trece oficiales más, quedando la obra, después de la marcha del Sr. Alvarez, encomendada a los dichos escultores. Constaba éste de tres cuerpos, contando el gran frontispicio. Las columnas eran tan voluminosas, que dentro de ellas había escaleras para subir al segundo cuerpo; en los pedestales en que descansaban se hallaban ocho bajorrelieves de talla en madera, representando pasajes de la vida de la Virgen, y en el fondo de los intercolumpios, esculpidos en relieve, escenas de la conquista de Nuevo Mundo. El crucero tenía dos altares a los lados de la

capilla mayor, dedicados a San Benito y San Bernardo. Había seis altares a lo largo de las naves pequeñas, y en el extremo del crucero, a la derecha, otro dedicado a la Purísima Concepción, y tenía también ocho sarcófagos con estatuas yacentes, cuatro a cada lado, de los que solamente queda uno, y que contenían las cenizas de los Ozores de Ulloa, Trabas, Vaamondes y otros. Había asimismo dos púlpitos de mucho mérito, y unida al mismo edificio la capilla de San Juan o de los Ordóñez, de estilo ojival del último período y anterior a la actual iglesia, con dos sepulcros yacentes. También unida a la iglesia estaba la capilla del Rosario, construida en los años 1689-1692, con espléndida portada Renacimiento. Se subía a la parte alta del convento, desde la iglesia, por una escalera interior, a cuya entrada había una pila de pórfido para agua bendita. La Sacristía, cubierta por una cúpula esférica elegante, es uno de los edificios más notables del Renacimiento en Galicia; no se sabe la fecha de su construcción con certeza; al final de una inscripción en latín pone la fecha de 1523, y de la historia del Monasterio resulta que fué obra del abad Fray Angel de Cartagena en 1569-1572. Contiene en cada uno de los ángulos una estatua de piedra que quieren representar a los cuatro grandes Padres de la Iglesia latina, y encima de las puertas y ventanas, bustos de San Pedro, San Pablo, Moisés, Aaron y otros; se cree fué construida por Juan de Herrera. En el primer piso, las salas de estudio, y en el segundo, las celdas del noviciado. Las torres son de planta cuadrada y de cuatro pisos de altura; en ellas había celdas de castigo y servían de vigías. En el piso bajo estaban los depósitos de la vajilla y demás utensilios del comedor, que era muy extenso, y el techo, un hermoso artesonado decorado de piñas y otros adornos. En el anterrefectorio había fogón, para tener los alimentos calientes cuando subían de la cocina, y al lado había una fuente. La cocina semejaba un pequeño claustro, cuyo patio estaba todo ocupado por la campana de la chimenea; en el centro, cuatro robustas columnas, describiendo un cuadrado, rodeaban el fogón y sostenían el cañón de la chimenea; las cuatro crujías de alrededor estaban cubiertas por bóvedas divididas en tres compartimientos, cada una sostenida por arcos ojivales y nervaduras que se cruzaban en aspa, apoyándose unas y otras en repisas, apoyadas a su vez en las paredes de los lados, y del otro, en los capiteles de las cuatro columnas del centro. Mas como estos cuatro arcos describían un cuadrado, para poder mejor encajar en ellos el cuerpo cilíndrico de la chi-

menea, en los ángulos que formaban las enjutas de dichos arcos se pusieron unas trompas que sostenían un niembro o aro de pared, de forma octogonal, y éste era el que recibía la base del cañón por donde salía el humo. Esta obra notable debió de ser construida en el siglo xv o principio del xvi; en una de las crujías había una escalera de piedra, por donde se subía al anterrefectorio. A la derecha, la despensa; después, la cillería y horno, y al lado de E., por el S., el taller de herrería y cochiquera, y por el O., la cuadra de los bueyes. Sobre la cuadra, el piso del pajar, con trapelas encima de los pesebres para servir el heno al ganado.

En la parte alta estaba el archivo y en la parte más superior el primero y segundo piso de la hospedería. La cuadra era apta para trece mulas, con pesebres en forma de hornacina para cada una. La parte alta de esta parte del edificio estaba destinada a Biblioteca, que era una de las más importantes de su época. También en este piso se hallaban las habitaciones del abad. Tenían una cuadra de los carneros y la casa laboratorio del boticario con su huerto. Este Monasterio tenía tres claustros: uno, destinado a jardín, con doce arcos en cada lado y con talleres de carpintería en la crujía E. y de cantería en la O. El llamado de las Procesiones, construido entre 1741-1744, de N. a S. tenía seis arcos en cada lado, y de E. a O., cuatro arcos en cada costado; entre los niembros de las ventanas del segundo cuerpo, treinta y seis medallones: doce, en cada uno de los lados más largos, y seis, en los cortos. Los seis del Norte con bustos nimbados de San Pedro, San Pablo, Santiago, San Andrés y dos apóstoles; los del Sur, el de un papa, un cardenal y cuatro guerreros. Los de los lados E. y O. son bustos de arzobispos, obispos, abades y caballeros. Los antepechos de las ventanas estaban adornados con figuras simbólicas y heráldicas, y en las esquinas, cuatro escudos. En el centro, una gran fuente, cuyo pilón recibía el agua de una concha y ésta de otras hasta llegar a una pequeña de donde salía el agua. El tercero de los claustros, llamado de la Hospedería, fué empezado hacia 1623 y terminado en 1760. No conserva más que dos arcos. En 1827, dos de sus lienzos fueron edificados de nuevo; en el E. estaba la monumental escalera llamada de la Maristela por el himno que solía cantar la comunidad al subirla en ciertos días y principiaba con el *Ave Maris Stella*.



1. Arco de entrada.—2. Cementerio parroquial.—3. Iglesia parroquial de San Pedro de Porta.—
4. Campo de la Vía Sacra.—5. Iglesia Conventual.—6. Capilla de San Juan o de los Ordóñez.—
7. Capilla del Rosario.—8. Escalera interior.—9. Sacristía.—10. Lavadero y secadero de ropa de los novicios.—11. Retretes.—12. Torres.—13. Graneras.—14. Claustro con jardín.—15. Retretes y canal de salida de agua.—16. Depósito de leña.—17. Bodegas.—18. Parte que se conservaba de la antigua iglesia.—19. Pequeño patio para dar aire y luz.—20. Claustro llamado de las Procesiones.—21 y 22. Refectorio y anterrefectorio.—23. La cocina.—24. Local donde se fundían campanas.—25. Habitación donde se guardaban herramientas.—26. Archivo.—27. Claustro de la hospedería.—28. Dormitorio de los sirvientes.—29. Cuadra.—30. Arco de entrada.—31. Botica y oficinas.—32. Portería.

## BIBLIOGRAFIA

**Fuentes literarias para la Historia del Arte Español**, por F. J. Sánchez Cantón. Tomo I. Siglo XVI. Madrid, 1923. Imprenta Clásica Española.

Aunque la bibliografía artística española no es copiosa, la rareza de las ediciones antiguas y las deficiencias de las pocas modernas, dificultan las tareas de los que se dedican al estudio del arte español, aumentadas por la necesidad de compulsar los textos para rectificar errores originados por sucesivas redacciones. La lectura es también peligrosa, ya que muchas veces los tratados de Vitrubio y Plinio el Joven son los cimientos de arbitrarias construcciones, aderezadas con multitud de citas que forman abultados volúmenes, donde sólo de tarde en cuando se ofrece alguna idea original, un consejo práctico, o tal cual referencia interesante.

Era por lo tanto necesaria la publicación de una obra con extractos literales minuciosos, debidamente anotados, y así lo hace el Sr. Sánchez Cantón, que en tres tomos se propone resumir la bibliografía artística española en su aspecto histórico, como antecedente al Museo histórico de Palomino. Y se titula *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, como título comprensivo de aquellos escritos que, tratando especialmente de materias artísticas, encierran noticias para la biografía de los cultivadores del arte en España. En este primer tomo se incluyen extractos de doce libros del siglo XVI, cuatro de ellos inéditos, dos nunca citados, y los demás, aunque conocidos, poco divulgados, pues sólo tres han sido impresos modernamente. Como apéndice, las referencias de las Vidas de Vasari, alusivas a artistas españoles o italianos que trabajaron en España y, finalmente, los índices de artistas y lugares. La obra del Sr. Sánchez Cantón, escrupulosamente realizada, prestará un auxilio eficaz, lo mismo a los artistas que a los historiadores, facilitándoles el medio de conocer la cultura artística de aquellos siglos en que se produjeron tantas obras magníficas.



## REVISTA DE REVISTAS<sup>(1)</sup>

**Institut d'Estudis Catalans.**—Anuari 1913-1914. Any V. Part I.—*Memories i documents dels treballs fets per la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans durant els anys 1913-1914.* ● Manuel de Montliu: *La Crònica de Marsili i el Manuscrit de Poblet. Contribució a l'estudi de la Crònica de Jaume I.* ● Guillem M. de Brocà: *Els Usatges de Barcelona.* ● A Rubio i Lluch: *La Grecia catalana des de la mort de Roger de Lluria fins a la de Frederic III de Sicília. (1370-1377.)* ● Francisco Codera: *Alusiones a campañas de los musulmanes como elemento de crítica en los documentos latinos de la Edad Media.* ● Daniel Girona: *Llagostera: Itinerari del Rey Martí. (1403-1410)* ● Manuel Cazurro i Emilio Gaudia: *La estratificación de la cerá-*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publicuen las Revistas que se mencionan.

mica en Ampurias y la época de sus restos. ● J. Puig i Cadafalch: *Els Banys de Girona i la influència moresca a Catalunya*. ● J. Couyat Barthoux: *Sur une peinture catalane du XIV siècle trouvée au Monastère du Sinai*. ● Part II.—Crónica de la Secció Arqueològica. Exploració de coves per l'Institut. ● *Els Dolmens de la Serra de l'Arca. (Ayguafreda.)* ● *Sepulcre de Santa Marla de Miralles*. ● *Sepulcre a Guissona*. ● Dues destrals de bronze trobades a Catalunya ● Dos vasos de la primera edat del ferro trobats a Argentona. ● *La ceràmica de Hallstatt a Catalunya*. ● Campanya arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans al límit de Catalunya i Aragó (Caseres, Calaceit i Maçalió). ● *Excavacions d'Empuries*. ● Les excavacions de Numancia durant els anys 1913-1914. ● *La Necropolis de Cadiç*. ● *Trovalles a Tivissa*. ● *Excavacions romanes a Sabadell*. ● *Troballes romanes a Sant Julià d'Altura prop de Tarrasa*. ● *Mosaic romà a Llafranch*. ● *Troballes romanes a Tossa*. ● *Enterrements a Centelles*. ● *Trovalles noves a Tarragona*. ● *El sepulcre romà de Corbins. Missió per a estudiar els banys dits aràbics i el Monestir de Sant Daniel a Girona*. ● *La col·lecció de prehistòria al Museu de Sabadell*. ● *La col·lecció Sala de Vich*. ● *Adquisicions de la col·lecció Vives de Madrid*. ● *La col·lecció Camps a Guissona*. ● *Exposició d'objectes procedents d'Ibica*. ● *Exposició d'Antigues pintures espanyoles a Londres*. ● *Adquisicions del Museu de Barcelona*. ● *Adquisicions del Museu de Vich*. ● *Primer Congrés d'Art Cristià a Catalunya*. ● *L'Església del Miracle a Tarragona*.

**Institut d'Estudis Catalans.**—Anuari 1915-1920. Volm VI. Part I.—Memories i documents dels treballs fets per la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans durant els anys 1915-1920. ● A. Rubio y Lluch: *La Grecia catalana desde la mort de Frederic III fins a la invasió Navarresa. (1377-1379.)* ● M. Jean-Auguste Brutails: *Ou s'est constituée l'architecture romane*. ● Joaquim Folch i Torres: *L'Alba de l'Abat Biure*. ● Josep Gudiol i Cunill: *Les Creus d'Argenteria a Catalunya*. ● Part II.—Secció Arqueològica. Paleolític. ● *El Solutrià de Sant Julià de Remis. El Caudede les Goges*. ● *Pintures rupestres*. ● *Exploració arqueològica del Barranc de la Valltorta. (Castelló.)* ● *Cultura Neolítica i Eneolítica*. ● *Exploració dels jaciments de la Valltorta. El Sepulcre del Canyaret a Calaceit*. ● *Estudi métric del Crani femini i d'altres restes humans del sepulcre de Calaceit*. ● *Consideracions generals sobre les estacions eneolítiques del Baix Aragó i del Regne de València*. ● *Sepulcres no megalítics de Catalunya*. ● *Resultats de l'exploració dels jaciments de Catalunya per l'Institut d'Estudis Catalans. (1915-1920.)* ● *Excavació de sepulcres megalítics*. ● *Consideracions generals sobre els Megalítics Catalans*. ● *La cova del Boquique a Plasencia*. ● *L'Estat actual del coneixement de la civilització Neolítica i Eneolítica de la Península Ibèrica*. ● *Edat del bronze*. ● *Sepulcres Megalítics dels començaments de l'Edat del bronze en la comarca de Solsona*. ● *Espoli funerari amb diadema d'or d'una sepultura de la primera edat del bronze de Montilla. (Còrdoba.)* ● *Noves destrals de bronze de Catalunya*. ● *Coves artificials de Santa Eugènia (Mallorca) i sos voltants*. ● *L'Edat del bronze a Mallorca*. ● *La primera edat del ferro*. ● *Troballa protohistòrica a Marlés*. ● *El sepulcre del Turó de les Mentrades. (Folgarolles.)* ● *La Necropolis del Can Miserit. (Terrasa.)* ● *L'Estat actual de la sistematització del coneixement de la primera edat del ferro a Catalunya*. ● *La segona edat del ferro*. ● *La cultura post-hallstättica*. ● *La Necrópolis de Peralada*. ● *La cultura ibèrica*. ● *El Donatiu del Puig-Castellar, per Don Ferran de Segarra*. ● *l'Institut d'Estudis Catalans*. ● *Excavacions a Olerdola*. ● *Necrópolis de Can Fatjó. (Rubi.)* ● *El Forn Ibèric de Fontscaldes*. ● *Restes de poblat ibèric al Pla d'Urgell i Segarra*. ● *Els enterrements ibèrics dels Espleters a Salzadella*. ● *Estacions ibèrics entre el riu Cenia i el Millars. (Castelló)* ● *La torre ibèrica de Llucena del Cid*. ● *L'Estat actual del coneixement de la civilització ibèrica del regne de València*. ● *Estèles ibèriques ornamentades del Baix Aragó*. ● *Les investigacions de la cultura ibèrica*

al Baix Aragó. ● *L'Estat actual de la investigació de la cultura ibèrica.* ● *La colonització grega.* ● *La colonia grega d'Empuries.* ● *La colonització romana.* ● *Exploració de Tarragona.* ● *El mosaic de Tossa.* ● *Necròpolis ibero romana del Puig d'En Planes.* (Vich.) ● *El sepulcre de Teules de Vilasser de Mar.* ● *El Forn de ceràmica de Sant Martí de Sarroca.* ● *Del riu Cenia al Millars.* ● *Habitació romana dels antigors, a les Salines de Santanyí.* ● *Enterrements de la Garrotxa, a les Salines de Santanyí.* ● *Coves romanes de enterramenta Mallorca.* ● *Necròpolis romanes d'Eivissa i Formentera.* ● *Art Paleò-Cristià.* ● *Basilica Constantiniiana a Lugdunum Convenarum.* ● *Basilica cristiana primitiva en el paratge de Son Peretó a Manacor.* ● *La catedral visigòtica d'Egara.* ● *Art romanic i gotic.* ● *La catedral d'Etna.* ● *L'Estendart de San Ot.* ● *Frontal romanic amb la llegenda de Santa Cecilia, procedent de l'Església parroquial de Bolvir.* (Cerdanya.) ● *Noves pintures murals.* ● *Copó esmaltat del Rhin.* (Segle XIII.) ● *Retaule de Xixena.* ● *Restes de vestuari episcopal procedents d'uns sarcòfags de la catedral d'Urgell.* ● *Collecció de Rajoles valencianes i catalanes de D. Josep Font i Gumà.* ● *Renaixement.* ● *Restes de vestuari de les sepultures reials de Poblet.* ● *Els draps d'Arras del Palau de la Generalitat i la serie anàloga del Palau Reial.* ● *Collecció de vidres esmaltats.* ● *l'Arc d'entrada a l'antic chor de la catedral de la Seu d'Urgell.*

**Nuestro Tiempo.**—(Año 1921.) ● José Subirá: *El paisaje, las canciones y las danzas de Cataluña.* ● José Deleito y Piñuela: *La expatriación de los españoles afrancesados.* ● Julio Fuentes: *El Gran Capitán.* (Fragmentos de un libro inédito.)

**Nuestro Tiempo.**—(Año 1922.) ● Margarita Nelken: *El problema del arte decorativo.* ● W. E. Belaño: *El Marquesado de Villamediana.* ● Ricardo del Olmo: *El panteón de los primeros reyes de Aragón en el Monasterio de San Juan de la Peña.* ● Antonio Weyler: *Monasterio de Poblet.*

**Arquitectura Española.**—(1923). Esta Revista no tiene más que parte gráfica y publica grandes láminas y planos de los siguientes edificios antiguos y modernos: Colegio Asilo para Institutrices. (Hoy Colegio de Nuestra Señora del Pilar.) Arquitecto, D. Manuel Aníbal Alvarez. ● Portada de la iglesia de San Andrés. (Arquitectura barroca.) ● Abside y ventana de las iglesias de Santa Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza). ● Proyecto de edificio social del Salón de Recreo de Burgos. (Arquitecto, Pedro Muguruza.) ● Iglesia del convento de los Dominicos de San Pablo, hoy Parroquia de Santa María Magdalena. (Arquitectura barroca sevillana.) ● Ornamentación mudéjar de Toledo. Yeserías, segunda mitad del siglo XIV. Sinagoga del Tránsito. Gran Friso. Palacio de los Ayala. Sobrepuerta de la sala baja. Casa de Mesa. Friso y Tablero sobre una alacena del Salón. ● Yeserías, mitad del siglo XIV: Taller del Moro. Friso del Salón. Catedral, portada de la Sala Capitular. Sinagogas del Tránsito. Ménsulas de la Tribuna. ● Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, Fuente Saúco (Soria). ● Patio del Colegio Imperial de los Jesuitas. (Hoy Instituto de San Isidro de Madrid.) Arquitectura barroca. ● Ornamentación mudéjar de Toledo. Fines del siglo XII. Sinagoga de Santa María la Blanca. Palacio de Galiana. Decoración de arcos. Taller del Moro. Decoraciones murales. ● Proyecto de casa social para el Círculo de Bellas Artes de Madrid. (Arquitecto, Antonio Palacios.) ● Ermita del Santísimo Cristo del Humilladero de Colmenar de Oreja, trabajo premiado en el primer concurso abierto por esta Revista entre los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. ● Puerta de la ermita de la Virgen del Puerto de Madrid. ● Ornamentación mudéjar de Toledo. Sinagoga del Tránsito. Portadas del salón de la Casa de Mesa, partes superior e inferior. El antiguo Monasterio del Paular.