

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones
y de la Sección Excursionista de la Facultad
de Filosofía y Letras

ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año XLIII. — Segundo trimestre

MADRID — Junio de 1935

ANTONIO DEL POLLAIUOLO Y EL FIN DEL “QUATTROCENTO”

(Continuación)

IV

LA ESCULTURA DE ANTONIO DEL POLLAIUOLO

La primera obra de escultura que nos sea conocida de Antonio del Pollaiuolo es, en verdad, obra de orfebre. Sabemos (B. 53 y 95), que, en 1459, fué terminada la cruz de plata para la Catedral de Florencia (1), que dos años antes había sido encargada a Betto Betti y a Antonio del Pollaiuolo. Este se encargó del pedestal. De la cruz, que fué muy restaurada en el siglo XVIII, no es posible atribuir a Pollaiuolo sino los nielados de la base.

Para la misma iglesia (B. 44, 53, 60, 69, 78 y 122) ejecutó después el relieve en plata del altar de San Juan, en el que se representa el nacimiento del Bautista (fig. 17). El encargo de esta obra lo obtuvo, en concurrencia con otros artistas, en 1477, y la terminó en 1480. En ella, si bien con las limitaciones que la materia imponía, se muestran las condiciones prevalentes del arte de Pollaiuolo. El propósito espacial está conseguido mediante las perspectivas del suelo y de las paredes. El volumen, apretadamente

(1) Conservada hoy en el Museo dell'Opera del Duomo, en Florencia.

definido por la línea, se encuentra movido a la manera pollaiuoloesca; los agitados paños del lecho y de los vestidos, captan la luz en su dintorno.

Es interesante una confrontación entre esta obra y la que por el mismo tiempo y para el mismo altar ejecutó Verrocchio, representando la decapitación del Bautista. El contorno indeciso usado por Verrocchio encontró poderoso auxiliar en la plata para producir la sensación de «sfumato» que le es habitual.

Anterior, sin duda, a esta obra es el busto en «terracotta» (figura 18) conservado en el Museo florentino del Bargello; en él la cabeza de un joven, doblado de guerrero, destaca sobre una coraza, donde Pollaiuolo ha repetido una vez más su tema preferido de los trabajos de Hércules. La violenta expresión de estas figuras, especialmente la que, al lado izquierdo, rompe las cuerdas, está sabiamente subrayada por la curva decorativa que soporta los dos relieves; entre ambos está figurada una cabeza imperial, de romanas reminiscencias. El perfil de este busto, que parece obra juvenil, posee todas las características de lo que hemos llamado línea límite en el arte de nuestro artista. Aparte de otras relaciones de menor importancia que ofrece esta obra con otras de Pollaiuolo, debe señalarse la disposición del cabello, de clara semejanza con el de San Vicente, del cuadro de los tres Santos, de los Uffizi (fig. 7).

Esta obra parece pertenecer al mismo período que el perfil del Museo Poldi-Pezzoli (fig. 14), con el que tiene parentesco visible en el perfecto paralelismo del párpado superior con las aletas de la nariz y la línea del labio superior. Guarda relación con los relieves de la coraza, el escudo en cuero conservado en el Museo del Louvre (B. 103), obra quizá de las destinadas a lucir en justas y torneos, en la que se representa a Milón de Crotona rompiendo el árbol.

«Hércules ahogando a Anteo» reaparece también en su obra escultórica, en una famosa estatuilla en bronce (figs. 19 y 20). Como en la versión pictórica de esta escena, lo primero que destaca en la figuración escultórica es la unidad plástica a que están sometidas las dos figuras en lucha que la componen (1). El cuerpo de Anteo

(1) Que esta unidad plástica no sirve simplemente una necesidad técnica, sino un propósito artístico, lo demuestra el hecho de que existe igualmente en la pintura del mismo asunto conservada en los Uffizi (fig. 3).

se inserta en el de Hércules perpendicularmente, sin daño para la independencia del contorno de uno y otro.

Esta obra, plantada sobre pedestal triangular, recoge la lección que Donatello en su «Judith» diera. El acierto esta vez no tiene mácula. Los cuerpos, constituídos por breves planos sometidos a un orden general de grandes líneas, se recortan aislados del espacio real. En el dintorno, la luz discurre expresiva por cada uno de esos planos, produciendo efectos de claroscuro. El gusto de «orafo» se ha recreado en la cabeza de la piel de león, modelada con vivacidad.

Vienen a la mente las palabras de Vasari relativas a la versión pictórica de este tema (B. 146): «Hasta los dedos de los pies parecen estremecerse». En efecto, la relación entre los pies de Anteo y el brazo, que, buscando alivio, se apoya en la cabeza de Hércules, es felicísima (1). El pedestal de planta triangular, descansa en tres tortugas de evocación clásica, tan sutilmente animadas de torpe movimiento, que lo comunican al pedestal sumándose así al dinamismo del grupo (2).

Del mismo tiempo parece que sea el Hércules (fig. 21) del Kaiser Friedrich Museum, de Berlín (B. 21, 22 y 119), obra que si bien más acabada en alguno de sus detalles, muestra su filiación con la que acabamos de estudiar, singularmente en las cabezas de las esfinges femeninas que decoran los tres ángulos del pedestal, en las cuales, así como en la cara de Hércules del grupo precedente, se emplea la manera profunda de destacar la nariz y de subrayar, con el hundimiento de los ojos, el cráneo, que hicimos notar en el retrato de caballero de la colección Morgan, de New York, y en los frescos de la Torre del Gallo (figs. 10 y 11).

Dos figuras de David, tema caro al «Quattrocento» florentino, que veía en él el símbolo de las libertades patrias, se conservan atribuidos a Pollaiuolo: una en el Museo de Berlín, otra en el de Nápoles. La atribución de la primera se debe a Bode (B. 21 y 22); la de la segunda, a Adolfo Venturi (B. 68). El «bronzetto» de Berlín, inacabado, no añade gran cosa al conocimiento del arte de Po-

(1) La pierna derecha, que se separa de los cuerpos, fué después recordada por Juan de Bologna en su Mercurio.

(2) De marcada influencia pollaiualesca es el relieve del Palacio Guicciardini, de Florencia, que representa Anteo vencido por Hércules (B. 55), obra del tiempo y del gusto de Baccio Bandinelli.

llaiuolo ; pero el de Nápoles, aunque inacabado también, sí. Con él (fig. 22), podemos intentar un cotejo de la manera cómo interpretan el mismo asunto Donatello, Verrocchio y Pollaiuolo. Comienza este último por efigiar a David en la edad madura, mientras los otros lo habían hecho en la adolescencia ; ello le permite dar a su figura más complicado contenido espiritual. No es ya la victoria venida a las manos lo que representa, sino la victoria querida y dominada. Desaparece la dulzura que había en las obras de Donatello y de Verrocchio, quienes representaron al vencedor en los momentos inmediatos a su victoria : laxo, juvenil, meditando sobre la desgana del temprano triunfo. En la obra de Pollaiuolo, David es decidido triunfador, y la voluntad de triunfo está expresa en la violencia con que somete, bajo su pierna diestra, la cabeza de Goliath, vencido ; la luz no viene aquí a envolver, deshaciéndolo, el contorno indefinido de un muchacho, sino a henchir las líneas terminantes del cuerpo de un voluntarioso vencedor.

Con este momento del artista puede relacionarse el retrato de desconocido, en mármol (fig. 23), conservado en el Museo del Bargello. La atribución fué hecha por Dami (B. 56), quien llega a ella por exclusión, ya que las características del estilo de ningún otro maestro del «Quattrocento» coinciden con el de esta obra, que no puede ser de la mano de un imitador, y cuya técnica de los cabellos, así como el modo de destacar la cabeza y la frente sobre el resto de la cara, coinciden con la manera de Antonio (1).

Adolfo Venturi (B. 153) ha atribuído a éste, con fuertes razones, las figuras de Rómulo y Remo, que figuran debajo de la Loba romana, conservada hoy en el Museo dei Conservatori, en Roma.

Otros broncees existen atribuídos a Pollaiuolo. Dos de ellos en la Colección Frick, de Nueva York, uno de los cuales, el que representa a Hércules, parece en efecto, obra suya (B. 20 y 119). No así el que representa a Meleagro (2).

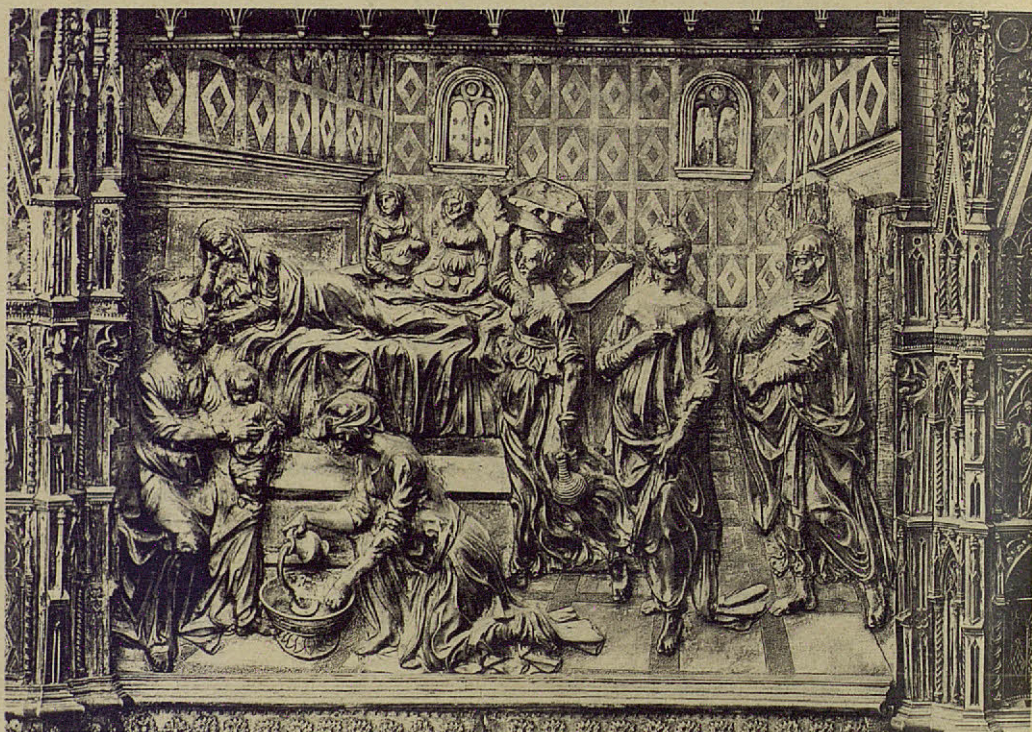
(1) Con esto, junto con otras atribuciones de obras en mármol que se hacen a Verrocchio, vendría a quedar sin validez la vieja división que hacía de los escultores formados bajo el imperio de Donatello, dos grupos : los que trabajaron en mármol y los que trabajaron en bronce. División demasiado simplista, en verdad.

(2) Las atribuciones son de Bode (B. 22) ; Planiscig (B. 119) opone a la segunda algunas reservas. En las obras de los citados historiadores se reproducen los broncees de que se trata.



Fig. 18 -- Busto de Guerrero.

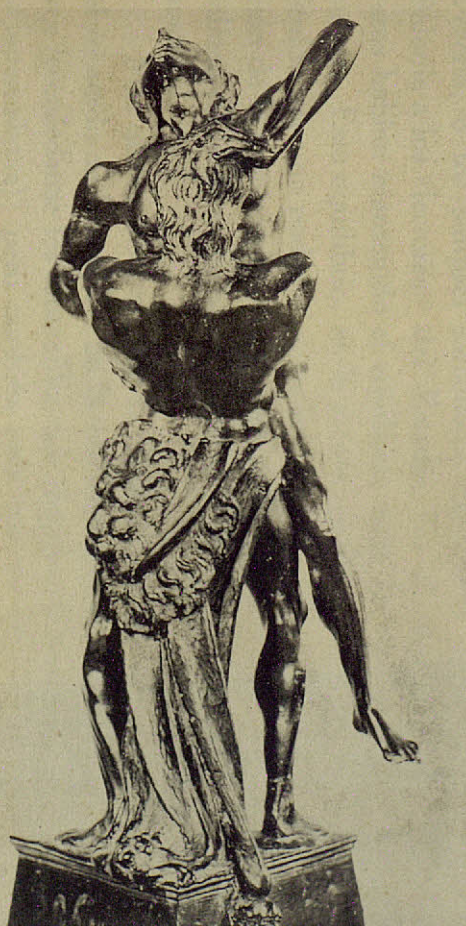
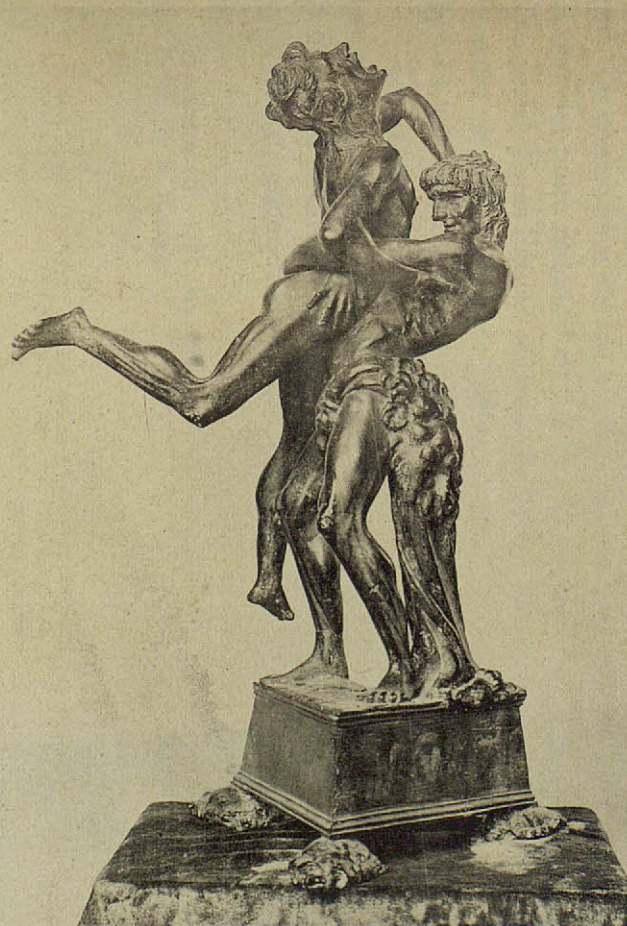
(Florencia, Museo del Bargello).



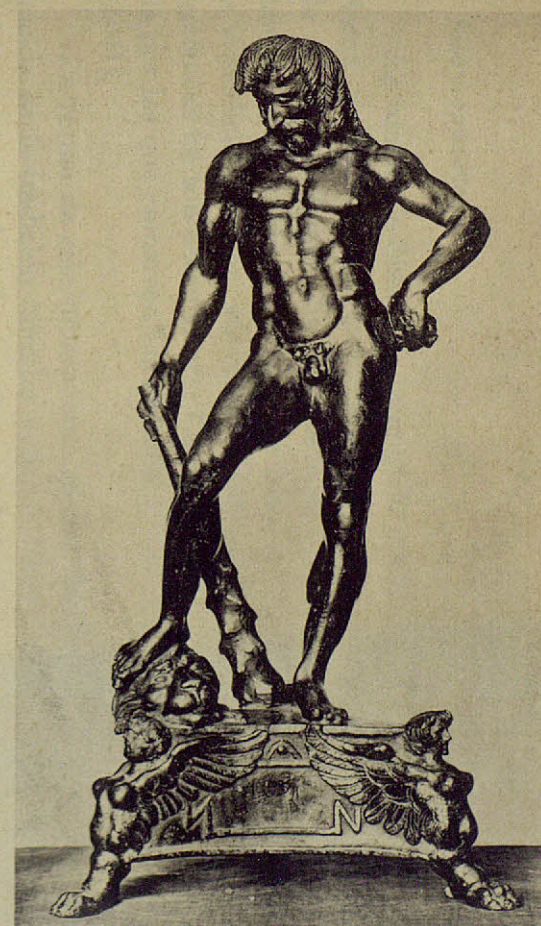
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Fig. 17 - Altar de Plata: Nacimiento de San Juan.

(Florencia, Museo dell' Opera del Duomo).



Figs. 19 y 20 - Hereules ahogando a Anteo.
(*Florenzia, Museo del Bargello*).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Fig. 21 - Hercules
(*Berlin, Kaiser Friedrich Museum*).

La tumba de Sixto IV, terminada por Pollaiuolo en 1493, en Roma, presenta interés excepcional para el conocimiento definitivo de su arte. Pollaiuolo ha concebido el monumento (fig. 24), descansando en un zócalo amplio, de lados cóncavos, dividido, como la superficie superior, en compartimentos; pero las líneas arquitectónicas no son ascendentes. La curva de las esquinas, comentada por las que enmarcan los recuadros, expresa una tensión inestable (1).

La forma de este monumento es por demás singular y desconocida en la tradición tumular italiana. Hasta entonces las formas habituales eran, la tabernacular, en Nápoles; la «scaligera», en Verona, o los simples sarcófagos destinados en las iglesias de Bolonia a los «lectores» del Estado. En el siglo XV las sepulturas habían mantenido el equilibrio entre la arquitectura y la escultura. Este equilibrio, en la tumba de Sixto IV desaparece, sustituido por una poderosa creación plástica unitaria. No hay disolución de la arquitectura, como alguna vez se ha dicho. El juego curvilíneo de la base, halla coherente justificación en la superficie que sustenta.

Más que en obra alguna de Pollaiuolo, se hace visible en ésta, el recuerdo de Donatello, en la vitalidad de los elementos decorativos (recuérdense los amorcillos que decoran el arzón de la silla del «Gattamelata»); pero también más que en obra alguna, destaca en ésta la diferencia esencial entre el arte de uno y otro escultor. En la de Pollaiuolo la línea limita tenazmente el volumen, impidiendo cualquier fusión impresionista de la escultura con el espacio real. La concavidad de los relieves del pedestal, sirve para dar la ilusión del bulto redondo en las figuras femeninas, subrayando su neto perfil. Estas figuras sedentes se hayan colocadas al modo como lo están en los sarcófagos romanos, y en algunos relieves de los siglos I y II después de Jesucristo.

Como en algunos vasos griegos del siglo V, en los que el volumen se expresa mediante líneas que fragmentan la superficie de la figura en pequeños planos, aquí una línea quebradiza, enérgica y dinámica, engendra intensa movilidad de luces y sombras. En

(1) Serra (B. 133), ha querido ver en ellas, el poder anonadador y nivelador de la muerte.

el zócalo, de superficie curva, están representadas las Artes liberales, a las que se añade la «Perspectiva», la gran conquista del tiempo. La «Geometría» está sentada encima de una larga mesa, sobre el tablero de la cual traza, con el compás, una figura cuya visión perspectiva es perfecta, así como la del libro abierto, colocado por afán de superación que preludia el virtuosismo, al lado.

En «Teología» hay un recuerdo directo de la estatuaría clásica, en la parte superior del cuerpo, que viene a reproducir el tipo del Apolo Licio, que pudo Pollaiuolo ver en algunas de las copias conocidas en su tiempo.

La influencia de Roma en el arte de Pollaiuolo de esta época, parece evidente. Enamorado del arte clásica, debió de encontrar en la capital numerosos ejemplos sobre los que recayó su meditación.

El relieve que representa la «Música» (fig. 25), es uno de los más sorprendentes, que, como visión del espacio, se hayan conocido en todo tiempo. El órgano, situado diagonalmente, sobresale del enmarcamiento del relieve, en paralelismo con otro mueble, sobre el que descansan diversos instrumentos musicales. y ello, junto con la concavidad de la superficie, da una ilusión atmosférica tal que el aire parece circular en torno a figuras exentas. Están aquí, en potencia, sometidos a otro orden, todos los propósitos del barroco.

En la «Dialéctica» se muestra poderosamente la capacidad aisladora de la línea de Pollaiuolo. El valor perspectivo de la composición está acusado por las líneas huyentes de los planos del estrado, así como por la visión oval del velador circular. Al valor plástico de la figura se suma el que ha obtenido de la rama de roble, símbolo del Papa difunto, y el de las esfinges femeninas que decoran el estrado.

La curva ha sido preferida en los elementos arquitectónicos de estos relieves. Trípodas, esfinges y águilas, definidos por ella sobre el curvo plano, cobran dinamismo y aérea libertad, dando a los relieves insuperada profundidad.

En la superficie de la tumba (fig. 26), están representadas las siete Virtudes; en los ángulos, a la cabecera, figuran dos escudos papales de Sixto IV, y a los pies, también por dos veces, su es-

cudo cardenalicio. La figura yacente, está definida de modo acabado por la línea; en su dintorno se mueven los paños captando la luz. El almohadón sobre el que reposa la cabeza del Papa, así como la tiara, son obras gustosas de orfebre, como si Pollaiuolo hubiera recordado allí su caro oficio. La cabeza, modelada a pequeños planos contrapuestos, tiene enorme poder luminista.

Un poso de goticismo sobrenada en el poderío plástico de esta obra, visible en el gusto atormentado de la línea, que, a las veces, cala y desasosiega los dintornos.

Poco después hizo Pollaiuolo la sepultura de Inocencio VIII (figura 27), acabada en 1498, el mismo año de su muerte. En esta segunda tumba, Pollaiuolo siguió la tradición napolitana (1).

Los relieves que decoran el monumento, representan las Siete Virtudes. Las Teologales ocupan la parte superior; en el centro, en la almendra mística, la «Caridad», a sus lados, la «Esperanza» y la «Fe», reducidas las tres a unidad decorativa. Las Virtudes Cardinales ocupan cuatro hornacinas, situadas dos a cada lado de la figura sedente de Inocencio VIII.

En esta obra, realizada después de más largo conocimiento de Roma, parece haber llegado Pollaiuolo a la formulación de su programa. Estamos ya lejos de la rica plasticidad, movida y atormentada, de la tumba de Sixto IV. Como si hubiera creído imposible lograr el propósito plástico-espiritual, conductor de su arte, Pollaiuolo, en esta última obra suya, no nos muestra el cuerpo en lucha con el espíritu dominante. Quizá en aquellos últimos años de su vida, el ejemplo suasorio de lo clásico, vino a poner una nota de imposibilidad en su empeño de mostrar el cuerpo dominado por el espíritu. Lo cierto es que los relieves de las Virtudes, aparecen más sosegados aquí. Continúa el enérgico movimiento de los paños, pero sin aquel poder expresivo de las obras anteriores. El volumen se hace presente sin necesidad de la vigorosa definición li-

(1) La organización actual del monumento no es la original. Según Reymond (B. 122), Pollaiuolo había colocado la estatua yacente en la parte superior, en lugar de la pesadísima cornisa que posteriormente, cuando se hizo la modificación, se puso allí.

También fué añadido el voluminoso sarcófago que contrasta con la obra dinámica de Pollaiuolo.

La figura sedente del Papa le representa en uno de sus actos más queridos; en la toma de posesión de la reliquia de la Santa Lanza.

neal. Tanto las figuras del Papa, como los cuatro relieves de las Virtudes cardinales, parecen poseer la calidad de inmersión en el espacio real, propia de las obras clásicas. Sólo el relieve superior en que se encierran las Virtudes teologales posee el espíritu de la obra anterior de Pollaiuolo. Las diferencias que se notan en el resto, han querido explicarse (B. 53), por la intervención de ayudantes en el trabajo. Pero la explicación merece ser buscada más profundamente. Pollaiuolo, a quien le desganaaba repetir la solución dada en la tumba de Sixto IV para expresar el señoreo del espíritu sobre el cuerpo, abandonó el contenido dramático de su arte, sin saber encontrarle textura unitaria. Artista que había encontrado felices soluciones estilísticas, sintió el atractivo del arte clásica, que allí, en Roma, le daba solucionado el problema de dominio del cuerpo, motivador inquieto de su arte. No percibió la diferencia—de lo objetivo a lo subjetivo—que había entre el arte clásica y la suya. En aquella época, de obsequio para la antigüedad, quizá ninguna mente distinguía la enorme distancia a que su pensamiento se encontraba del antiguo.

Pollaiuolo, pues, dejó entrar en su obra, por la vía de la admiración escueta, y no de la fina crítica, como hasta entonces hiciera, elementos formales de la antigüedad (1). Ellos están presentes en esta tumba de Inocencio VIII, obra última de Antonio del Pollaiuolo y vanguardia del entusiasmo formalista del «Cinquecento».

V

LOS DIBUJOS DE ANTONIO DEL POLLAIUOLO

La calidad más apreciada por sus contemporáneos en el arte de Antonio del Pollaiuolo, fué el dibujo. Queda ya dicho (Cap. I), cómo sus dibujos eran utilizados por otros artistas.

Vasari (B. 146), dice: «Col disegno di costui furono fatte per »San Giovanni di Fiorenza due toniche ed una pianeta e piviale di

(1) Aún lo meramente decorativo, el grutesco, está aquí perfectamente entendido de la lección clásica.

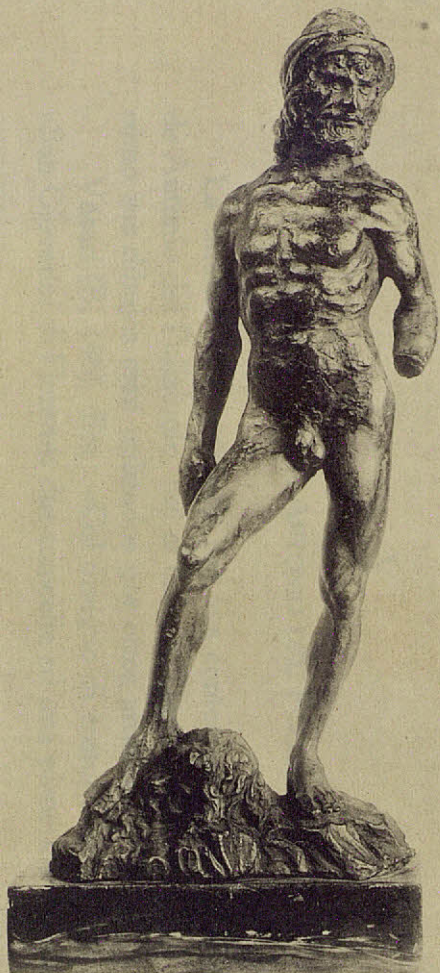
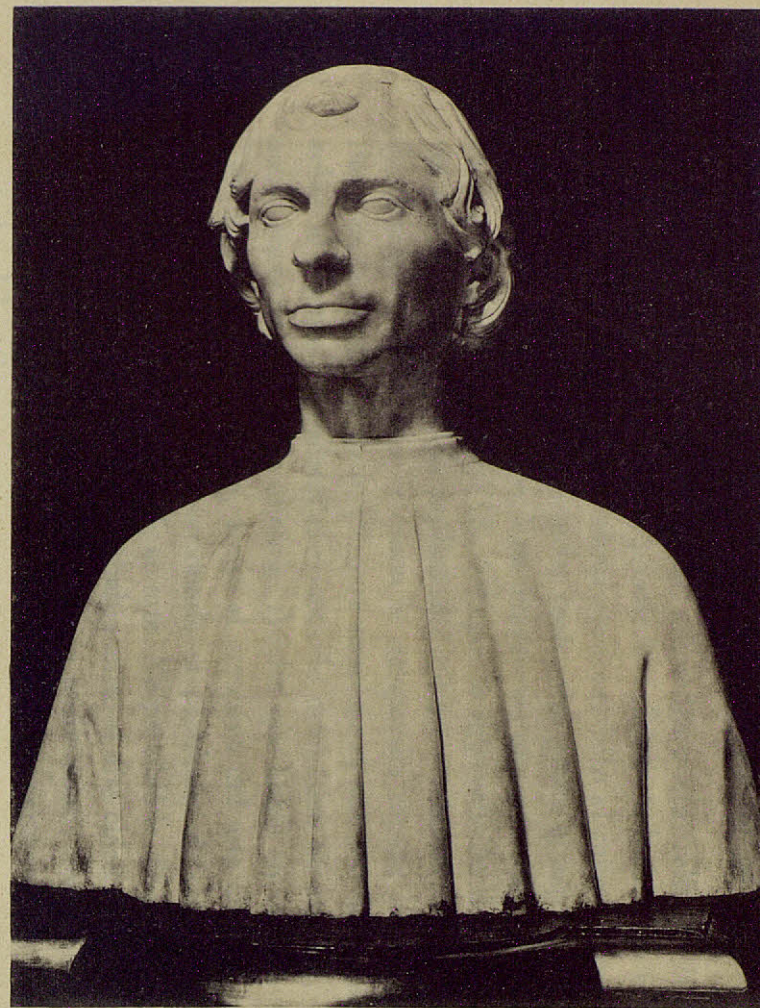


Fig. 22 - David.
(Nápoles, Museo Nazionale).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Fig. 23 - Busto de desconocido.
(Florencia, Museo del Bargello).

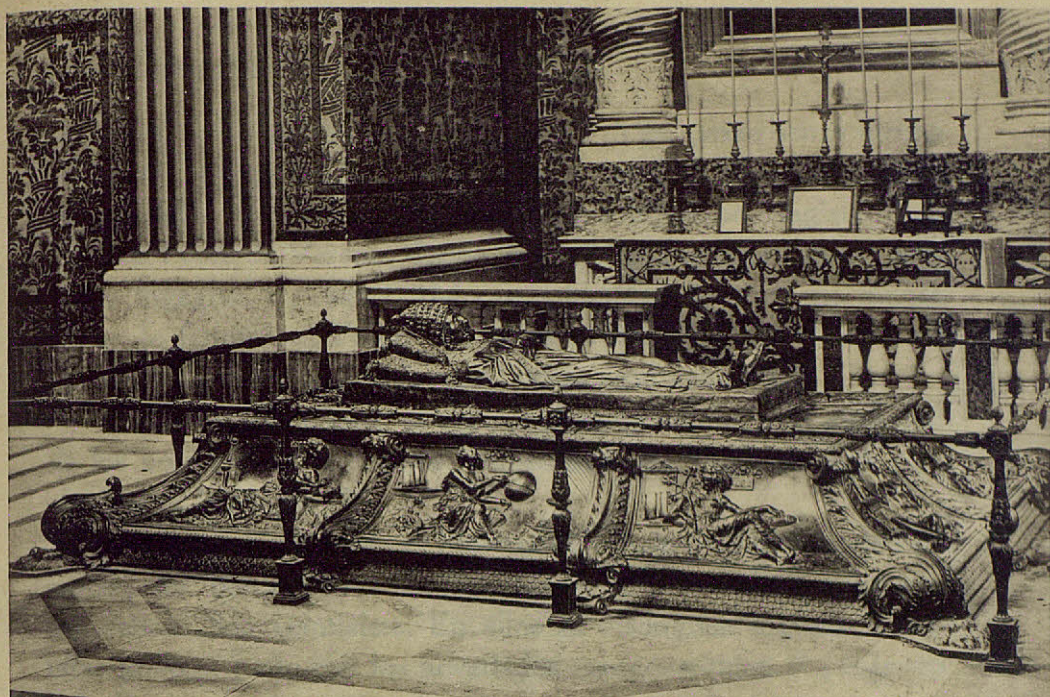
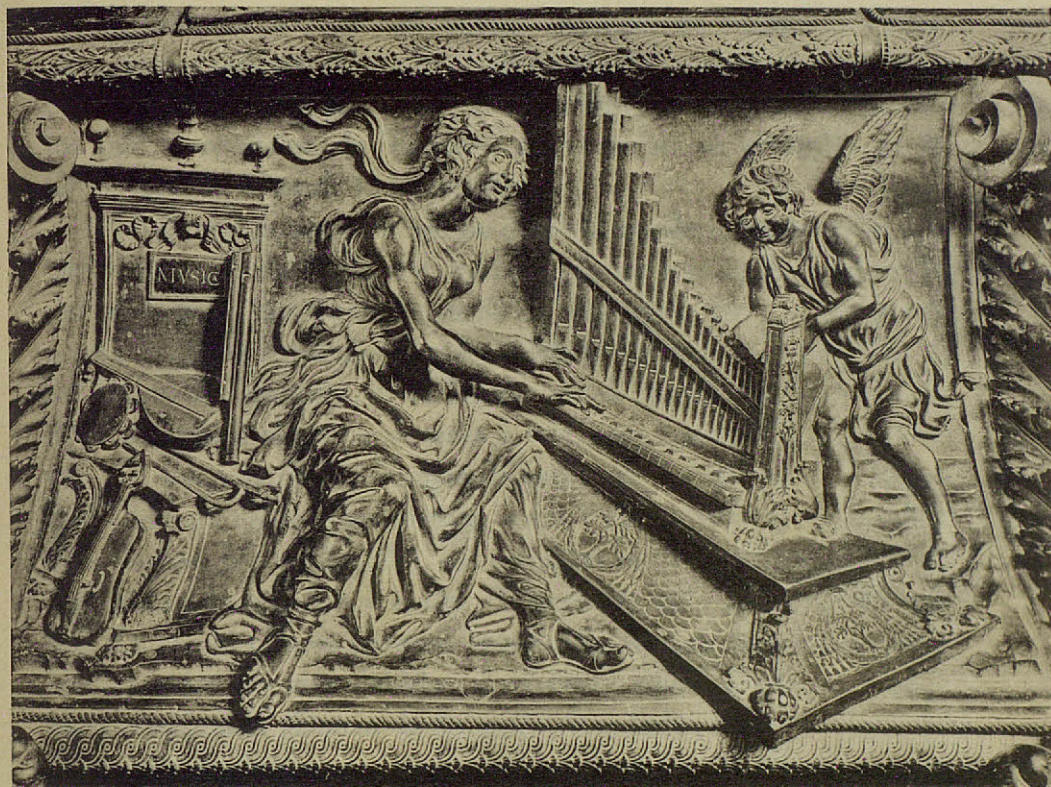


Fig. 24 - Tumba de Sixto IV.

(Roma, Museo Petriano).



FOTOTÍPIA DE HAUSER Y MENET. • MADRID

Fig. 25 - Relieve de la Música, en la tumba de Sixto IV.

(Roma, Museo Petriano).

»broccato riccio sopra riccio, tessuti tutti di un pezzo senza alcuna
»encitura; e per fregi ed ornamenti di quelli furono ricamate le
»storie della vita di San Giovanni, con sottilissimo magisterio ed
»arte da Paolo da Verona, divino in quella professione e sopra ogni
»altro ingegno, rarissimo; dal quale non furono condotte manco
»bene le figure con l'ago, che se le avesse dipinte Antonio col
»pennello. Duró a condursi quest' opera anni vintisei.»

Estos vintiseis años se refieren, naturalmente, a la ejecución de los bordados. Los dibujos, comenzados en 1466, estaban concluídos en 1473 (B. 132).

Se conservan hoy, en el Museo dell'Opera del Duomo, de Florencia, los bordados, deshechas las vestiduras eclesiásticas que decoraban. Son vintisiete. En ellos se distinguen algunos caracteres góticos, junto con las novedades que constituían el programa del «Quattrocento».

La «Salomé que entrega a Herodías la cabeza de San Juan», tiene parentesco con el ángel de la Anunciación de Alessio Baldovinetti (número 483, de los Uffizi). Ambos, en verdad la tienen con algunos relieves del estilo neoático, de los que se guardan ejemplares en el Museo del Prado, así como con relieves sepulcrales, de los que, procedente de Tarento, se conserva un ejemplar en la Gliptoteca de Munich (número 494).

El paisaje aparece en varios de estos cuadros, unas veces con cierto recuerdo del siglo XIV, como en la escena de la conducción del cadáver de San Juan, en la de su detención, etc.; otros, por el contrario, tienen relación con los mejores paisajes de Antonio; el del Rapto de Deyanira, el de Tobías con el Ángel, etc. El mejor de éstos, es quizá, el que representa a San Juan bautizando al pueblo.

En los más de los dibujos de esta serie la calidad de la línea de Pollaiuolo aparece netamente, sobre todo en el de la «Decapitación de San Juan» (fig. 28), así como en el de la «Conducción de San Juan a la prisión» y el del «Transporte del cuerpo del Bautista». En cambio, otros parecen haber sido desvirtuados en la ejecución, o quizá no sean debidos al maestro, sino a algún ayudante; especialmente la «Danza de Salomé», donde los músicos desarmonizan por su desproporcionada talla y se acusa la filiación gótica en el movimiento de las ropas de la danzante.

Aparece en el «Nacimiento de San Juan», en la figura de un durmiente, un brote de verismo, que se repite en algún otro dibujo de esta serie pero que no echó raíces en el arte de Pollaiuolo.

En los de «San Juan predicando a la multitud» y «San Juan ante Herodes», aparecen sentados, en primer término, de espaldas al espectador, unas figuras, recordando a Giotto, que adoptó análoga disposición en las figuras de algunos de los apóstoles de la «Cena» pintada en la Arena de Padua. Pero las figuras giottescas no persiguen otro fin estilístico que el de la expresión del volumen, mientras que las de Pollaiuolo sirven un propósito ilusionista. La profunda perspectiva les aproxima al espectador en modo que éste se siente incluído en la escena, participante de ella. El «Quattrocento» no conoce ejemplo análogo de ilusionismo. Pocas obras artísticas están tan henchidas de mañana, como estos dos dibujos trazados para ornamento de ropas eclesiásticas.

De acuerdo con la sagaz atribución de Adolfo Venturi (B. 151), ha de admitirse que fué Pollaiuolo el autor del antependio de Sixto IV, hoy conservado en el Museo de la Basílica de Assisi.

El Papa (fig. 29) aparece adorando a San Francisco, rodeado de una decoración vegetal, de subido valor plástico, en la que destaca el roble, símbolo del apellido (della Rovere) del Papa.

Otros dibujos le han sido atribuídos. Hemos hablado ya de «La Caridad», que figura en el reverso del cuadro del mismo tema, de los Uffizi; señalemos ahora el «Prisionero ante el juez» conservado en Londres en el British Museum, obra importante para el conocimiento del dibujo de Pollaiuolo.

Otros, igualmente importantes, se conservan en Florencia, dos de ellos firmados «Antonio del Pollaiuolo, orafo». Representa uno un turíbulo, cuyo pedestal se asemeja mucho al de la cruz de plata que Antonio ejecutara para el Duomo de Florencia. En el reverso de este dibujo hay una «navicella» (fig. 30), también firmada, que tiene por motivo ornamental dos esfinges femeninas, cuya influencia aparece en algunas de las estampas de Mateo Dei, por ejemplo, en la «Decapitación de un prisionero encadenado, por una mujer».

Varios apuntes a pluma, de San Juan, también en los Uffizi, hacen pensar en Pollaiuolo o más bien en su taller. En el mismo Gabinete de Dibujos se conserva el de San Gerónimo, que no pue-

de ser atribuido a Pollaiuolo sin reservas, y cuya relación con el mismo tema tratado por Leonardo, es notoria.

Los Uffizi guardan también dos dibujos, representando uno a Adán (fig. 31) y otro a Eva, que se cree son de la mano del maestro. Nuestra convicción no es absoluta, aunque la relación con la manera de aquél es evidente. Adán, el volumen de cuyo torso coincide con los de la Villa del Gallo, está apoyado en el asta de un azadón, descansando en ella el peso de modo tan neto, que recuerda algunas estelas funerarias clásicas (1). En el dibujo de Eva, figuran dos amorcillos que recuerdan los de los relieves de la tumba de Sixto IV.

Más dibujos le han sido atribuidos. Ya hemos señalado el arquero desnudo, del Gabinete de Estampas de Munich, citado por Lionello Venturi (B. 164). Citemos ahora el de «Hércules y la Hidra» (B. 61), conservado en el British Museum, que nos ofrece una versión más del tema favorito de nuestro artista.

De la escuela de Pollaiuolo es un dibujo, hasta ahora inédito, conservado en el Gabinete de Estampas de Munich (fig. 32). Parece representar la muerte de un gladiador. El cadáver de éste recuerda fuertemente por su rígida horizontalidad, el de San Juan, de los bordados conservados en el Museo florentino dell'Opera del Duomo. La estructura de los senos de una anciana plañidera, hace pensar en el «Grupo de tres mujeres» conservado en el Museo de los Uffizi. Ambos dibujos, si bien son de filiación pollaiuolesca, no pueden ser atribuidos a la mano de Antonio.

Vasari nos dice que éste hizo modelos para el monumento ecuestre de Francesco Sforza. Poseía Vasari dos de los dibujos: en uno, Sforza tenía debajo a Verona, y en el otro, armado por completo, sobre un basamento lleno de batallas, hacía saltar el caballo sobre un guerrero armado (2).

Se ha querido ver en el dibujo de Pollaiuolo una copia de los que para el mismo monumento hizo Leonardo; pero Ulmann (B.

(1) Véase la reproducción de una conservada en el Museo Nacional de Nápoles, en la página 233 de la obra «Arte Clásico», de Rodenwalt, Barcelona 1931; así como la del relieve votivo de la Acrópolis de Atenas (Lám. 17 de la misma obra).

(2) Es sabido que para este monumento trabajó también Leonardo. Véase el artículo de Courajod (B. 48).

143) ha demostrado que ya en el relieve del arco que aparece al fondo, en el «Martirio de San Sebastián» (fig. 16), se encuentra una figura ecuestre de gran semejanza con el segundo de los dos dibujos citados por Vasari, el único hasta hoy divulgado, conservado en el Gabinete de Estampas de Munich (fig. 34). Véase en él efectivamente, a Francesco Sforza, armado, haciendo saltar su caballo sobre un guerrero. El pedestal ha sido recortado de este dibujo, al que le falta una de las esquinas, encontrándose, por lo demás, en satisfactorio estado de conservación.

En una colección privada, en París, se conserva un dibujo que parece el primero de los citados por Vasari (fig. 35). En él se representa a Francesco Sforza de manera análoga a como se hace en el dibujo antes citado, y a sus pies, bajo el caballo, se encuentra una mujer desnuda, que ha de ser Verona. Es de notar que tanto en éste como en el otro dibujo, Pollaiuolo se había preocupado de solucionar el problema que representaba mantener el grupo sobre las patas traseras del caballo, que levanta las delanteras. Lo que resolvió, dando al grupo un tercer apoyo en el brazo del guerrero vencido, en el uno, y en el de la mujer, en el otro. El dibujo de París, presenta en el contorno del caballo y del caballero, unos pequeñísimos taladros, que demuestran fué trasladado a otro papel; pero la figura que simboliza a Verona, no fué así copiada.

Las diferencias entre el caballero del dibujo de Munich y el de París, no son esenciales. Es más oblícua la espada en el de Munich, y el caballo se levanta más en el de París. En éste, el brazo derecho del caballero que sostiene la bengala, desaparece detrás de la cabeza del caballo, mientras en el de Munich se levanta sobre ésta. La figura que representa a Verona, en el de París, tiene claro entronque con el arte de Pollaiuolo. La pierna izquierda, que sobresale del pedestal, es gemela de la de Anteo, en el bronce del Bargello (fig. 20), con el que tiene semejanza también el rostro alharaquiento.

De las obras más celebradas de Pollaiuolo fué el grabado que representa la «Batalla de los diez desnudos». Se conservan en él distintas pruebas. La mejor es la de la colección Sachs, de Cambridge, Mass. En este grabado, del que reproducimos la prueba que se guarda en los Uffizi (fig. 33), se representan, destacándose

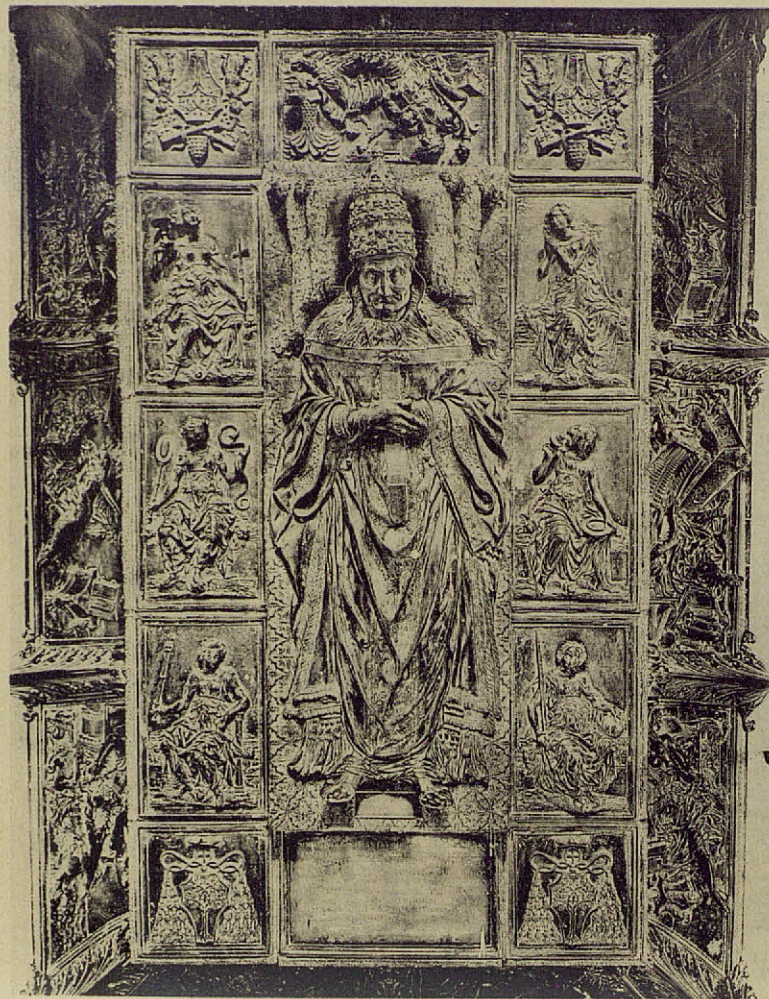
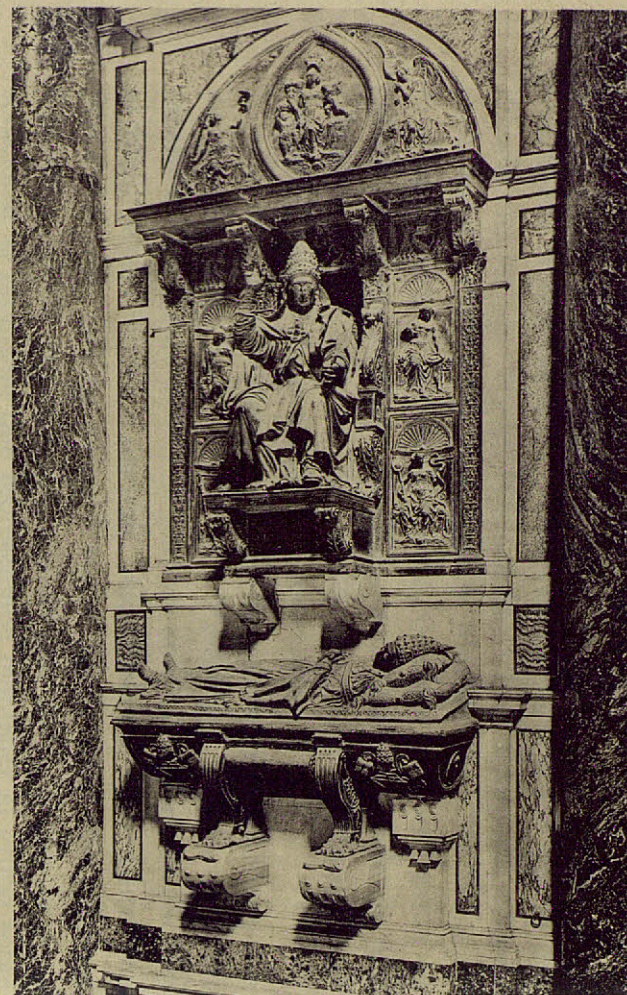


Fig. 26 - Tumba de Sixto IV.
(Roma, Museo Petriano).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y WENET. - MADRID

Fig. 27 - Tumba de Inocencio VIII.
(Roma, San Pedro).



Fig. 28 - Decapitación de San Juan (bordado).
(Florencia, Museo dell' Opera del Duomo).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Fig. 29 - Antependio de Sixto IV (bordado).
(Assisi, Museo de la Basilica).

sobre la violencia de un bosque, diez hombres desnudos combatiendo; en el centro, con simetría de vaso griego, dos de los combatientes sujetan con la mano izquierda una cadena, mientras las diestras lanzan el golpe de alfanje. Las curvas que dintornan la ancha hoja del arma, no pretenden una minuciosa figuración de ésta, sino que describen su inminente trayectoria. Del mismo modo, el pomo discoidal del arma, más que descripción fidedigna, expresa con sus círculos concéntricos fuerzas gemelas de la del puño cerrado, del que diríase es su corte perpendicular. Las dos figuras centrales, con el paralelismo de sus hombros y la simétrica oposición de sus piernas, aparecen inscritas en un tronco de cono invertido.

Bartsch (B. 7), dió a conocer dos estados de una imitación de esta estampa; en el segundo se ha añadido la inscripción: «*Quo modo Hercules percusit et vicit duodecim gigantes*». Además de esta inscripción Hércules lleva grabado su nombre en la vaina del sable.

Schwabacher (B. 132), publicó en 1911 una prueba de una «Batalla de dos centauros» atribuyéndola a Antonio de Pollaiuolo; pero Borenius (B. 27), en 1923, rectificó la atribución, dejándola, con acierto, en obra de escuela.

Otra atribución de Bartsch (B. 7), fué convincentemente refutada por Hind (B. 85). Se trata de una estampa en la que se presenta la lucha de Hércules y Anteo, y parece seguida, como la conocida del combate de Hércules con el león, sobre dibujo de Mantegna.

VI

ANTONIO DEL POLLAIUOLO Y EL FIN DEL «QUATTROCENTO»

El arte de Antonio del Pollaiuolo tiene puntos de contacto con el de Leonardo, del que fué competidor (B. 48 y 84), ya que, como él hizo proyectos para la estatua ecuestre de Francesco Sforza. Ni uno ni otro dieron cima a su proyecto. Allá por 1494, Pollaiuolo proponía a Orsini (B. 31 y 149) hacerle una estatua ecues-

tre. Los «caballos» representaban entonces el gran empeño y la gran victoria de la escultura. Pollaiuolo sintió, sin duda, la ambición de medir su fuerza con Donatello y Verrocchio, ya muertos, y con aquel Leonardo, fatigable y temerario.

Influencia cierta, ya señalada (B. 87, 140, 141 y 166), ejerció Pollaiuolo sobre el dibujo y los grabados de Durero. Hasta ahora, empero, no ha sido señalada la influencia que ejerció sobre su contemporáneo Michael Pacher, muerto también en 1498; los autores que han estudiado al pintor tirolés, señalan las relaciones de éste con Mantegna (1). Sin embargo, parece que hayan de establecerse con Pollaiuolo. En alguna de sus obras, en el retablo del altar de los Padres de la Iglesia, conservado en la Pinacoteca de Munich (núms. 2.597 a 2.600, fig. 36), por ejemplo, la línea, especialmente en las caras y en las manos, es de filiación pollaiuolesca. Los historiadores que se han ocupado de Pacher, admiten un viaje de éste por el Norte de Italia. Algunos de los paisajes que vemos en sus obras son de clara influencia veneciana. Pero, la relación con Pollaiuolo en el valor de la línea, así como en algunos escorzos es palmaria. (Véase especialmente, el niño de San Agustín). No es aventurado, pues, suponer que Michael Pacher conociera el arte de Pollaiuolo y lo aportara al Tirol, junto con otros elementos venecianos que anulan las supervivencias de goticismo que hay en su obra.

La tumba de Sixto IV tuvo influencia en el arte español; su forma fué importada por Fancelli en España, como ya ha sido notado (2).

Vasari (B. 146), dice que Pollaiuolo hizo un relieve, en bronce, en el que se representaba un combate de hombres desnudos («che andó in Ispagna»). Tal vez algún día sea hallado ese relieve, y, conocida y localizada su presencia en España, sirva para aclarar algún punto de la historia de nuestro gusto artístico.

Las influencias que quedan anotadas prueban el entronque

(1) Sobre Michael Pacher, consúltese:

H. Semper: Michael und Friedrich Pacher. Esslingen, 1911.

F. Wolff: M. Pacher. Berlín, 1909.

W. Mannowsky: Die Gemaelde des M. Pacher. München, 1910.

E. Hempel: Michael Pacher. Wien, 1930.

(2) M. Gómez-Moreno. «La escultura española del Renacimiento». Barcelona, 1932.

del arte de Antonio del Pollaiuolo con el de la centuria siguiente. Sus volúmenes dinámicos, su ilusionismo especial entraban en el programa artístico que se dió el siglo XVI, y ecos suyos pueden aún encontrarse en el XVII (1).

Al final del Capítulo IV se ha dicho, cómo en su última obra, la tumba de Inocencio VIII, Pollaiuolo pisaba ya los umbrales del «Cinquecento». Conviene aquí recoger y hacer justicia a las perspicaces frases de Vasari que le atribuye una modernidad «que no habían tenido otros maestros antes que él». Una vez más la cierta visión de Vasari, le libera de su dogmática, y nos hace coincidir con él, viendo en la novedad de Antonio del Pollaiuolo, el fin del «Quattrocento». Que la novedad, y no el hastío, limita las épocas históricas.

Con novedad sobrepujó él la modernidad de su tiempo. En él queda concluso el programa plástico del «Quattrocento» y apunta el de la centuria siguiente. La formulación del programa de los «hombres nuevos» no es, por ello, tópico en la fantasía, ordenadora y creadora, de Pollaiuolo. Su última obra, la tumba de Inocencio IV, transida de clasicismo, le avecina al siglo XVI italiano. La de Sixto IV, calada de goticismo, hubo a buen seguro de ser más gustada por los artistas extranjeros que llegaban a Roma y hallaban, sin duda, en la obra de Pollaiuolo, una voz inteligible que les hablaba del luchar y del vencer en la difícil novedad, ya coloreada de tradición, de la que eran peregrinos.

VII

NOTA BIOGRAFICA DE ANTONIO DEL POLLAIUOLO (2)

Muy poco se conoce de la vida privada de Antonio del Pollaiuolo que fué próspera, sin ofrecer, fuera de sus creaciones artís-

(1) Su más directo seguidor fué Pietro di Antonio Dei, quien repitió, sin novedad, sus soluciones estilísticas.

(2) La mayor parte de los datos conocidos de la vida de Antonio del Pollaiuolo se debe a Borsari (B. 31), Maud Cruttwell (B. 51), Chiapelli (B. 54), Del Badia (B. 58), Evelyn (B. 63), Gaye (B. 75), Gori (B. 78), Guaslandi (B. 79), Mesnil (B. 101), Moreno (B. 106), Muntz (B. 110), Poggi (B. 120), Ricca (B. 123), Santi (B. 127), Serra (B. 133), Vasari (B. 146) y Adolfo Venturi (B. 149).

Maud Cruttwell, en su monografía sobre Pollaiuolo (B. 53), utilizó

ticas, nada digno de especial mención. Hasta el punto de que Vasari, gran aficionado al relato de anécdotas dudosas o ciertas, no refiere ninguna de él.

Su apellido era Benci, derivado del bisabuelo; el de Pollaiuolo, que significa pollero, había sido adoptado por su padre Jacobo, en razón del negocio a que se dedicaba.

Nació Antonio en 1429, y casó dos veces.

Según Vasari, su padre le colocó como aprendiz de orfebre en la tienda de Bartoluccio Ghiberti, maestro de Lorenzo, donde pronto resultó uno de los más hábiles orfebres de Florencia, por lo que atrajo la atención de Lorenzo Ghiberti, quien le llevó a trabajar consigo. Diestro y afamado, no tardó mucho en dejar el taller de Lorenzo, estableciéndose por su cuenta, como orfebre.

Antonio Billi, confirma que Antonio trabajó como ayudante de Lorenzo en las puertas del Baptisterio. El anónimo Gaddiano refiere la historia de la codorniz que recogió Vasari (1).

No dejó Antonio nunca el oficio de orfebre, y gustó de firmar con la palabra «Orafo», en documentos privados y en algún dibujo.

El carácter de las obras de Antonio, permite creer, que su educación como pintor la debía a Andrea del Castagno y a Alesso Baldovinetti (2).

Antonio simultaneó la orfebrería con la pintura según lo prueban los siguientes datos documentales: En 1460 pintó los importantes cuadros representando los trabajos de Hércules, por encargo de Lorenzo de Médicis, al mismo tiempo que trabajaba en la Cruz de plata para el altar de la capilla del Cardenal de Portugal, en San Miniato, y en la misma fecha hacía los candelabros de plata para acompañar la Cruz (3). En 1472, su nombre figura a la cabeza de una lista de pintores, confeccionada aquel año, y en 1475, pintó el San Sebastián para la Capilla Pucci, ahora en la National Gallery, entre cuyas fechas tenemos noticias de varias obras de or-

las más de las noticias, que los autores recién citados procuran. Aquí no trazaremos, sino una nota sintética, de la vida civil de Antonio.

(1) Véase el Cap. I de esta monografía.

(2) Vasari afirma que aprendió el arte de la pintura de su hermano Piero, discípulo de Andrea del Castagno, pero no parece cierto.

(3) Obras, como muchas otras de Antonio, perdidas. Consúltense el artículo de Giacomo de Nicola «Opere perdute del Pollaiuolo» (B. 59), y A. Venturi (B. 147).

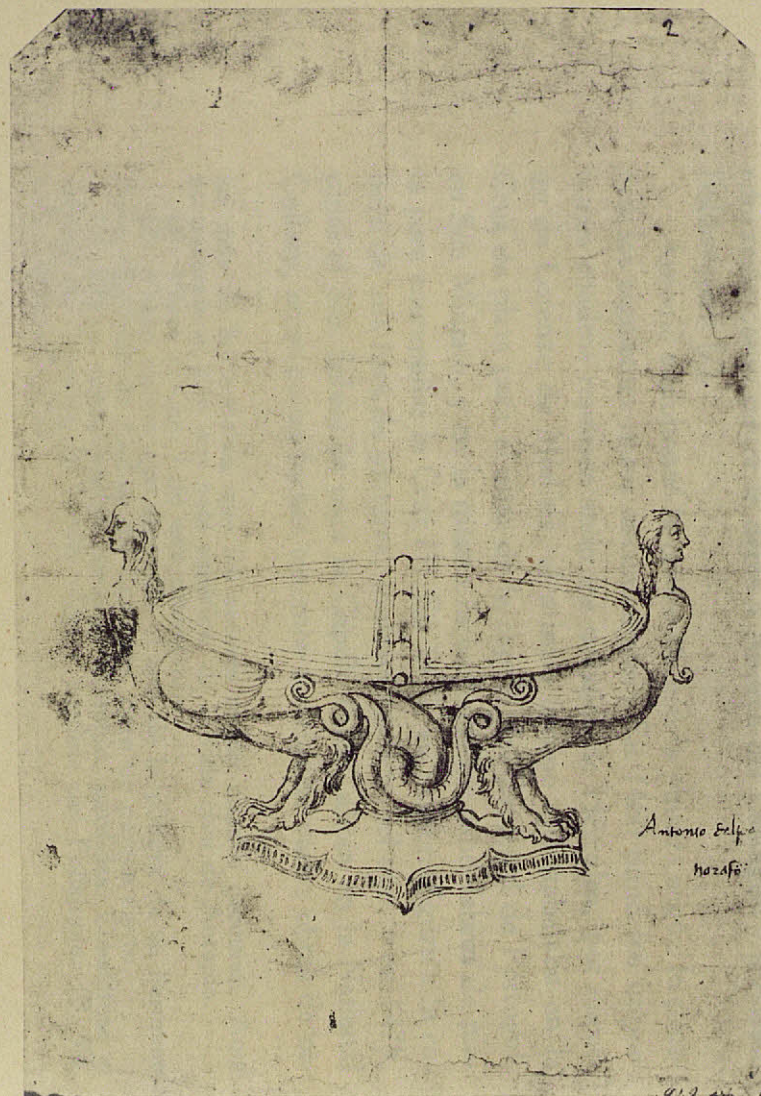
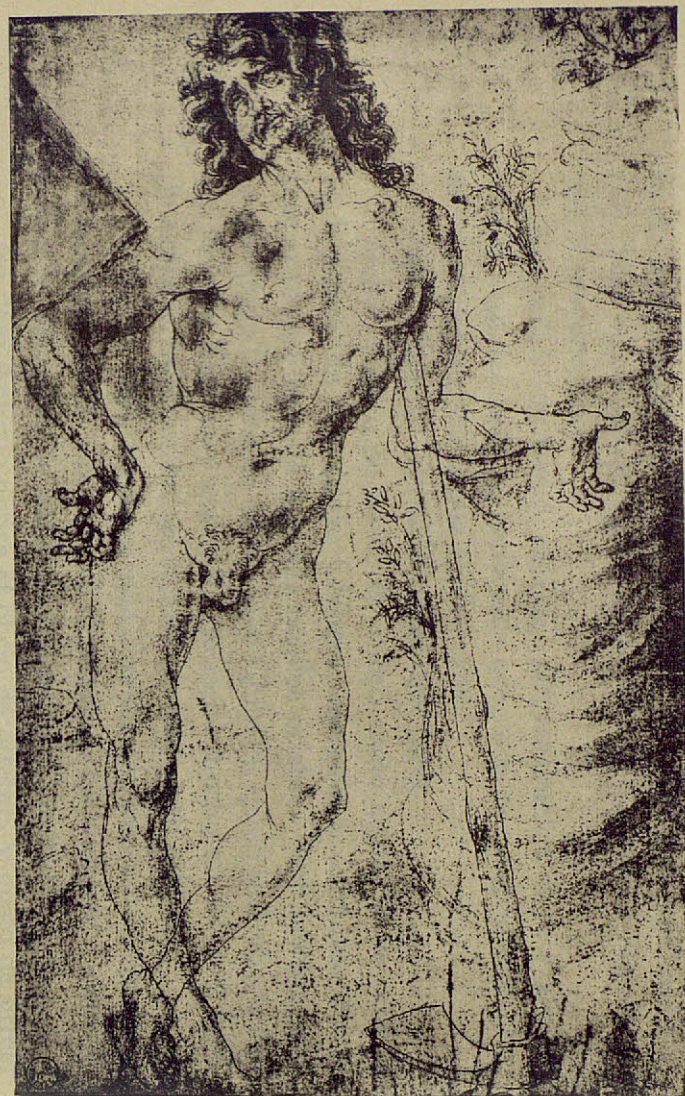


Fig. 30 - Navicella.

(Florence, Uffizi).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Fig. 31 - Adán.

(Florence, Uffizi).



Fig. 32 - Muerte de un gladiador.

(Escuela de A. del Pollainolo)

(Munich, Gabinete de Estampas).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Fig. 33 - Batalla de los diez desnudos.

(Florencia, Uffizi).

febrería: el yelmo para el conde de Urbino, la jofaina de plata para la Signoria, y un crucifijo para la iglesia del Carmine (1).

Estuvo asociado con Maso Finiguerra, pero, según Cellini (B. 37), no salía nada del taller, que no fuera dibujado por Antonio.

No se conoce exactamente la naturaleza de las relaciones entre Antonio y su hermano Piero; pero que no eran colaboradores en el sentido estrictamente comercial lo prueba el hecho de que Piero, que tenía taller aparte, recibiera encargos independientemente de Antonio.

Antonio dice que fué ayudado por Piero en «Los trabajos de Hércules», pintados por encargo de Lorenzo de Médici, en 1460; pero como Piero tenía solamente 17 años, tal ayuda debió de ser subalterna.

Antonio fué arquitecto e ingeniero. En 1491, se le menciona como autor de un modelo para la fachada de Santa María dei Fiore. Burckhardt (B. 32), sostiene, que la cúpula de la sacristía de Santo Espíritu, fué hecha según proyecto de Antonio; pero no fundamenta su opinión (2).

Conoció el éxito. En una carta de Lorenzo de Médici, se dice: «dicho Antonio es el principal maestro de esta ciudad y quizá el mejor que haya habido jamás».

En la inscripción ejecutada por él mismo en la tumba de Sixto IV, se designa como «hábil en plata, oro, pintura y bronce».

La tumba de Inocencio VIII, fué terminada en 1498. El 30 de enero del mismo año, se trasladaron los restos del Papa a su tumba definitiva. El 4 de febrero moría Antonio, quien había hecho testamento el 4 de noviembre de 1496.

Fuó enterrado, conforme a su expreso deseo, en San Pietro in Vincoli, junto con su hermano (3).

Nueve días después de la muerte de Antonio, la Signoria, es-

(1) Obras también perdidas (B. 59).

(2) Según Vasari, se decía corrientemente que mientras estuvo en Roma, Antonio proyectó la villa de Bellvedere, en los jardines del Vaticano, pero no parece probable, pues no aparece mención de su nombre en los documentos de pago del edificio, en los que, en cambio, figura el nombre del arquitecto Giovanni da Pietrasanta.

(3) Piero nació probablemente hacia 1443; era, pues, catorce años más joven que su hermano. Vasari dice que aprendió la pintura en el taller de Andrea del Castagno; pero como Andrea murió cuando Piero

cribía, a petición de su viuda, una carta al «orator» Florentino, en Roma, encargándole de conseguir el pago de cierta suma que le era debido. En esa carta se reverencia la memoria de Antonio, «único en su arte».

JOSE LOPEZ-REY Y ARROJO

Catálogo de las obras de Antonio del Pollaiuolo ⁽¹⁾

PINTURA

- Berlín (núm. 73 A) «David».
- Florescia. Uffizi (núm. 499) «La Caridad».
- (núm. 1610) «La Prudencia».
- (núm. 738) «Retrato de Galeazzo Sforza» (muy repintado).
- (núm. 3388) «Retrato femenino de perfil» (muy repintado y dudoso).
- (núm. 1617) «San Eustaquio, Santiago y San Vicente».
- (núms. 8268 y 1478) «Hércules y la Hidra de Lerna» y «Hércules y Anteo».
- Florescia. Museo Bardini. «San Miguel».
- Florescia. San Miniato al Monte. «Dos ángeles».
- Florescia. Torre del Gallo. «Cinco figuras danzantes» (fresco).
- Londres (núm. 292) «San Sebastián».
- (núm. 298) «Apolo y Dafne».
- Milán. Museo Poldi-Pezzoli (núm. 157) «Retrato femenino de perfil».
- New-Haven (EE. UU.). Colección Jarves (núm. 42) «Rapto de Deyanira».
- New York. Colección Morgan. «Retrato de caballero».
- Staggia. Iglesia de S. María Assunta. «Asunción de la Magdalena».
- Turin (núm. 117) «Tobías y el Angel».

tenía sólo 14 años de edad, no puede haber sido esa su única enseñanza, a la que debió contribuir grandemente Antonio.

Independientemente de éste, recibió Piero varios encargos. Acompañó a su hermano Antonio a Roma. Es desconocida la fecha exacta de su muerte, que debió acaecer hacia 1496.

(1) Cuando no se cita el nombre del Museo, sino solo el de la ciudad, ha de entenderse que se trata del Museo Nacional de la misma.

ESCULTURA

Berlín. «Hércules».

— «David».

Florenia. Bargello. «Hércules y Anteo».

— «Busto de joven guerrero».

— «Busto de hombre» (en mármol).

Florenia. Museo dell'Opera del Duomo. «Cruz de plata».

— «Relieve con el nacimiento de San Juan».

Nápoles. «David».

New York. Colección Frick. «Hércules» y «Meleagro» (dudoso).

París. Louvre. «Escudo con relieve de Milon de Crotona».

Roma. Museo Petriano. «Tumba de Sixto IV».

Roma. San Pedro. «Tumba de Inocencio VIII».

Roma. Museo dei Conservatori. «Rómulo y Remo» (bajo la Loba).

DIBUJOS

Assisi. Basílica. «Antependio de Sixto IV» (bordado).

Berlín. Kupferstich Kabinet. «Arquero desnudo» (pluma y aguada).

Florenia. Museo dell'Opera del Duomo. «27 escenas de la vida de San Juan» (bordados).

Florenia. Uffizi. «Caridad».

— «Turibolo» (firmado, pluma y aguada).

— «Navicella» (firmado, pluma y aguada).

— «San Juan Bautista y otros apuntes» (obra de la escuela, pluma y aguada).

— «San Jerónimo» (dudoso, pluma y aguada).

— «Adán» (pluma y aguada).

— «Eva» (pluma y aguada).

— «Estudios de desnudo» (muy dudoso). En el reverso: «Estudios de Hermes (muy dudoso).

— «San Juan Bautista con una calavera» (dudoso, pluma y aguada).

Londres. British Museum. «Hércules y la Hidra» (pluma).

— «Prisionero ante el juez» (pluma y aguada).

Milán. Colección del Signor Frizzoni. «San Sebastián» (muy dudoso, pluma y aguada).

Munich. Gabinete de Estampas. «Dibujo para el monumento ecuestre a Francesco Sforza».

— «Gladiador muerto» (de la escuela).

París. Colección particular. «Estudio para el monumento ecuestre a Francesco Sforza».

GRABADO

«Batalla de diez desnudos». La mejor prueba es la de Mr. Paul G. Sachs, Cambridge Mass. Otra de gran calidad la posee el príncipe de Liechtenstein (Viena). Poseen otras copias: Amsterdam, Berlín,

Boston, Bremen, Budapest, Cambridge, Mass. (el Fogg Museum y el antedicho), Chatsworth, Dresden, Florencia (Uffizi y Marucelliana), Gotha, Hamburgo, Londres (British Museum y Victoria and Albert), Manchester, Nueva York, Northwick Park, Oxford, París (Biblioteca Nacional y Dutuit), Pavía, Roma (Corsinaria y Vaticano), Viena (Staatbibliothek y Dr. Hofmann), Zurich.

OBRAS ERRONEAMENTE ATRIBUIDAS ⁽¹⁾

PINTURA

- Berlín (núm. 104 A) «Madonna con el Niño». Atribuido por Adolfo Venturi (B. 157). Verrocchio (B. 13).
- Florencia. Museo de San Marcos. «Crucifijo con San Antonio». Atribuido por Carocci (B. 35).
- Chantilly. Museo Condé. «Simonetta». Atribución de Reiset, según Guiffrey (B. 82). ¿Piero di Cosimo?
- Londres. National Gallery (núm. 758) «Retrato de la Condesa Palma de Urbino». Atribuido por Adolfo Venturi (B. 158), Baldovineti (B. 13).
- (núm. 781) «Tobías y el Angel». Atribuido por Adolfo Venturi (B. 157). Taller de Verrocchio. Berenson (B. 13) cree que es obra de Verrocchio, ejecutada por Botticini.
- New York. Metropolitan Museum. «San Cristóbal». Atribución de Maud Cruttwell (B. 53).
- Roma. Palacio Venecia. «Trabajos de Hércules» (frescos). Atribución de Ulmann (B. 144), rectificada por Salmi (B. 126), quien hace la atribución a Gerolamo da Cremona.

ESCULTURA

- Berlín. «Durmiente». Atribuido por Adolfo Venturi (B. 156).
- Florencia. Bargello. «Atleta». Atribución tradicional. Es quizá obra de Bellano (B. 22).
- «Marsias». Atribución tradicional (B. 1 y 50). Es quizá obra paduana (B. 107).
- «Busto de Carlos VIII». Atribución de Raymond (B. 121).
- Londres. Victoria and Albert. «La discordia». Relieve. Atribución de Cruttwell (B. 53), rechazada por Adolfo Venturi («Francesco di Giorgio Martini scultore», en «L'Arte», XXVI, páginas 197-228, 1923).
- New York. Colección Mackay. «Busto». Atribución de Bode (24).

(1) A la atribución rechazada sigue la que se propone o acepta, cuando ello es posible. No se mencionan aquí las obras cuyas atribuciones han sido discutidas anteriormente.

BIBLIOGRAFIA

1. A. D.: Le «Marsyas» des bas-reliefs de Mantinée. En «La Chronique des Arts», 1889, pág. 5.
2. Alazard, Jean: Le portrait florentin de Botticelli a Bronzino. París, 1924. Cap. II.
3. Antal, Friedrich: Studien zur gotik im Quattrocento. En «Jahrbuch der Preussischen». 1925. T. 46, págs. 3-32.
4. Baldinucci, Filippo: Notizie dei professori del disegno. Con nuove annotazione e supplementi per cura di F. Ranalli. Firenze 1845. T. I., págs. 532-534, 1.^a edición de 1728.
5. Baldoria, Natale: Monumenti artistici in S. Gimignano. En «Archivio Storico dell'Arte». 1890, págs. 35, 67, 68.
6. Barr Jr., Alfred H.: A drawing by Antonio Pollaiuolo. En «Art Studies». Cambridge Harvard University Press, 1926, pág. 73.
7. Bartsch, Adam: Le peintre Graveur. Vienne 1811. Nueva edición, Würzburg 1920. Vol. XIII, págs. 106-108.
8. Beltrami, Luca: Appunti d'iconografia artistica. II, Carlos VIII. En «Rassegna d'Arte», 1901, I, pág. 54.
9. Berenson, Bernard: Florentine Painters of the Renaissance. London and New York. 1896, págs. 45-56.
10. Berenson, Bernard: Drawings by old masters in the Pembroke Collection. London, 1900.
11. Berenson, Bernard: Drawings of the florentine painters. London, 1903. Vol. I, págs. 17-31. Vol. II, págs. 133-136.
12. Berenson, Bernard: Due quadri inediti a Staggia. En «Rassegna d'Arte», 1904, págs. 9-11.
13. Berenson, Bernard: Italian pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
14. Berenson, Bernard: Nuove pitture in cerca di un'attribuzione, II. En «Dedalo», 1924-1925, págs. 688-723.
15. Blum, André: Les nieilleurs du Quattrocento et Maso Finiguerra. En «Gazette des Beaux Arts», abril 1933.
16. Bocchi, Francesco: Le bellezze della città di Fiorenza. Fiorenza, 1591, págs. 196, 205.
17. Bocchi, Francesco y Cinelli, Giovanni: Le bellezze della città di Firenze. Firenze 1677. Pistoia, 1678, págs. 387, 389, 416-417.
18. Bode, Wilhelm: Denkmäler der Renaissance Skulptur Toscanas. München, 1892-1905, págs. 130-140, 177.
19. Bode, Wilhelm: Die Italienische Plastik. Berlín 1891, págs. 104-105.
20. Bode, Wilhelm: Domenico Venezianos Profilbild eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie. En Jahrb. preuss. 1897, páginas 187-193.
21. Bode, Wilhelm: Florentiner Bronzestatuetten in der Berliner Museen. II articulo. En «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen». 1902, págs. 215-227.
22. Bode, Wilhelm: Die italienischen bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1907. Vol. I, págs. 16-17.



23. *Bode, Wilhelm*: A new book on the Pollaiuoli. En «Burlington Magazine». 1907. T. XI, págs. 181-182.
24. *Bode*: Italian portrait paintings and busts of the Quattrocento. En «Art in America». 1924. T. XII, págs. 3-13.
25. *Boeck, W.*: Ein Frühwerk von Paolo Uccello. En «Pantheon», 1931, pág. 276.
26. *Bombe, W.*: Uffizien-Zeichnungen. En «Cicerone», 1915, pag. 141.
27. *Borenius, Tancred*: Four early Italian Engravers. London 1923, página 5.
28. *Borenius, Tancred*: The Masters of Engraving and Etching four Early Italian Engravers. London, 1923, págs. 1-12.
29. *Borenius, Tancred*: Italian Pictures in the Rijksmuseum. En «The Burlington Magazine», 1931. Vol. II, págs. 60-72.
30. *Borghini, Monsignore don Vincenzo*: Discorsi. Fiorenza, 1585. Parte seconda, pág. 164.
31. *Borsari, L.*: Antonio del Pollaiuolo e gli Orsini. Roma, 1891.
32. *Burckhardt*: Cicerone. Edición de Bode y Fabriczy. Leipzig, 1904. págs. 443 y 656.
33. *Cantalamessa, Giulio*: Una «Pace» nel S. Petronio de Bologna. En «Archivio Storico dell'Arte», 1890, págs. 234-235.
34. *Carnesecchi, Carlo*: Gli affreschi di Antonio del Pollaiuolo in Arcetri. En «Arte e Storia», 1900. Vol. XIX, pág. 64.
35. *Carocci, Guido*: Il Museo de S. Marco. En «Bollettino d'Arte», 1911. Vol. V, págs. 379-387.
36. *Cavalcaselle, G. B. e Crowe, J. A.*: Storia della pittura in Italia. Firenze, 1894, Vol. VI, págs. 72-148.
37. *Cellini, Benvenuto*: I trattati dell'Orificeria e della Scultura. Nouva-menti messi alla stampa secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanese. Firenze, 1857, págs. 7 y 13-14.
38. *Cellini, Pico*: La reintegrazione di un'opera sconosciuta di Lorenzo di Pietro detto il Vecchieta. En «Diana», 1930. Vol. V, páginas 239-243.
39. *Ciartoso, Maria*: Note su Antoniazio Romano. En «L'Arte», 1911, págs. 42, 48, 52.
40. *Cicognara, Conte Leopoldo*: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire de continuazione all'opera di Winckelmann e di D'Agincourt. Edizione seconda. Riveduta ed ampliata dall'autore. Prato, 1823, Vol. IV.
41. *C. J. Ff.*: Notizie d'Inghilterra. En «L'Arte», 1905. Vol. VIII, páginas 283, 286, 290.
42. *Cino Rinuccino, Filippo de*: Ricordi Storici (1282-1460), publ. por Giuseppe Aiazzi. Firenze, 1840.
43. *Clark, Kenneth*: Italian Drawings at Burlington House. En «Burlington Magazine», 1930, págs. 175-187.
44. *Cocchi, Arnaldo*: Degli antichi Reliquari di Santa Maria dei Fiori e di S. Giovanni. Firenze, 1901, págs. 45-55.
45. *Colvin, Sidney*: Finiguerra's Florentine Picture Chronicle. London, 1898.
46. *Colvin, Sidney and Claude Philips*: Carta al editor del «Burlington Magazine», 1907. Vol. XI, págs. 249.
47. *Constable, W. G.*: Quelques aperçus suggérés par l'Exposition italienne de Londres. En «Gazette des Beaux Arts», 1930. Vol. I, págs. 277-287.

48. Courajod, Louis : Document inedit sur la statue de Francesco Sforza modelée par L. de V. En «Gazette des Beaux Arts». Segundo período. T. XVI, págs. 421-426.
49. Courajod, Louis : Une edition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre aux-liens. En «Gazette des Beaux Arts», 1883. T. I, págs. 146-157.
56. Courajod, Louis : L'imitation et la contrefaçon des objects d'art antiques au XV et au XVI siècle. Segundo artículo. «Gazette des Beaux Arts», 1886. T. II, págs. 312-330.
51. Cruttwell, Maud : Quattro portate del catastro e della decima fatte da Antonio Pollaiuolo, dal fratello Giovanni e da Jacopo loro padre. En «L'Arte», 1905. Vol. VIII, págs. 381-385.
52. Cruttwell, Maud : Un disegno del Verrocchio per la «Fede» nella Mercatanzia di Firenze. En «Rassegna d'Arte», 1906, págs. 8-11.
53. Cruttwell, Maud : Antonio Pollaiuolo. London, 1907.
54. Chiapelli, Alberto : I beni di Antonio del Pollaiuolo nel contado di Pistoia. En «Bulletino storico pistoiese», 1901, pág. 110.
55. Dami, Luigi : Due nuove opere pollaiolesche. En «Dedalo», 1923-1924. Vol. IV, págs. 695-710.
56. Dami, Luigi : Il cosiddetto Machiavelli del Museo del Bargello». En «Dedalo», 1925-1926. Vol. VI, págs. 559-569.
57. Delaborde, Henri : La Gravure en Italie. París. s. a.
58. Del Badia, Iodoco : Appunti d'archivio. En «Riv. d'Arte», 1905. III págs. 123-126.
59. De Nicola, Giacomo : Opere perdute del Pollaiuolo. En «Rassegna d'Arte», 1918, págs. 210-214.
60. Dossale argenteo di San Giovanni. Raccolta di documenti storicamente ordinati. Opúsculo publicado para disipar el «dissidio» entre la Diputación secular de Santa María dei Fiore y la autoridad comunal acerca de la colocación definitiva del Dossale. Citado por Franceschini.
61. Ede : Two drawings by Antonio Pollaiuolo. En «Burlington Magazine», 1924. Vol. II, págs. 41-42.
62. E (itelberger), R. von : Zwei Niellen von Antonio Pollajuolo. En «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1882. Vol. V, pág. 106.
63. Evelyn : Scultori italiani (1205-1608). Città di Castello, 1910.
64. Fabriczy, Cornel von : Il Codice dell'Anonimo Gaddiano. Firenze, 1893.
65. Fabriezu, Cornel von : Il libro di Antonio Billi, Firenze, 1891.
66. Ferri, P. N. : I disegni della Regia Galleria degli Uffizi. Firenze.
67. Ferri, P. Nerino : I disegni di antichi maestri negli Uffizi. En «Bollettino d'Arte», 1909, págs. 373-385.
68. Filangieri di Candida (A.) : Un bronzo del Pollaiuolo nel Museo Nazionale di Napoli. En «L'Arte», 1898. Vol. I, págs. 188-189.
69. Franceschini, Pietro : Il dosale d'argento del tempio di San Giovanni in Firenze. Firenze, 1894.
70. Frey, Carl : Il Codice Magliabechiano. Berlin, 1892.
71. Frizzoni, Gustavo : Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta Morelli. Milano, 1886. Lámina II.
72. Frizzoni, Gustavo : L'Arte toscana studiata nei disegni dei maestri antichi. En «Rassegna d'Arte», 1904, págs. 97-99.
73. Frizzoni, Gustavo : Recension del «Verrochio» de Marcel Reymond. En «L'Arte», 1906. Vol. IX, págs. 390-393.

74. *Frizzoni, Gustavo*: Nuove rivelazioni nei disegni del Museo di Francoforte. En «L'Arte», 1910. Vol. XIII, págs. 21-34.
75. *Fry, Roger*: On a profile portrait by Baldovinetti. En «Burlington Magazine», 1911. Vol. XVIII, págs. 311.
76. *Gamba, Carlo*: Una tavola di Andrea del Castagno. En «Rivista d'Arte», 1910, págs. 25-28.
77. *Gaye, Giovanni*: Carteggio. Firenze, 1839. Vol. I, págs. 340-341, 570-571.
78. *Gori, Anton Francesco*: Monumenta sacrae vetustatis insignia Baptisterei Florentini. Florentiae, 1756.
79. *Gualandi*: Memorie originali italiani riguardanti le Belle Arti. Bologna. Serie IV. 1843, págs. 140-141, 150. Serie V, 1844, páginas 39-50.
80. *Guasti, Gaetano*: Gli affreschi del secolo XV scoperti in una villa ad Arcetri. Firenze, 1900.
81. *Guasti*: La cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze, 1857, páginas 111-113.
82. *Guiffrey, Jean*: Corriere di Francia. En «L'Arte», 1898, págs. 174-177.
83. *Haendke, Berthold*: Dürers Beziehungen zu J. de Barbari, Pollaiuolo und Bellini. En «Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen». Berlín, 1898, fasc. III, págs. 161-170.
84. *Hildebrandt*: Leonardo. Berlín, 1927, pág. 158.
85. *H (ind), A. M.*: Note zu Mantegna e i Pollaiuolo. En «L'Arte», 1906, págs. 303-305.
86. *Hind, A. M.*: Catalogue of Early Italians Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1910, págs. 189-194.
87. *Howland, Berta M.*: Dürer and Pollaiuolo. En «The Burlington Magazine», 1906. Vol. IX, págs. 63-64.
88. *Jacobsen, Emil*: La Regia Pinacoteca di Torino. En «Archivio storico dell'Arte», 1897, págs. 113-141.
89. *Knapp*: Italienische Plastik. s. a.
90. *Kristeller, Paul*: Die Italienische Niellodrucke und der Kupferstich des XV Jahrhundert. En «Jahrbuch der Königlichen preussische Kunstsammlungen», 1894, págs. 94-119.
91. *Labarte, Jules*: Histoire des Arts Industriels. París, 1864, páginas 467-472.
92. *Langton, Douglas*: Notizie d'Inghilterra. En «L'Arte», 1903. Vol. VI, págs. 107-110.
93. *Loeser, Charles*: La collection Beckerath. En «Gazette des Beaux Arts», Artículo 2.º, 1903. Vol. I, págs. 47, 55, 58.
94. *Logan, Mary*: Decouverte d'une fresque de Pollaiuolo. En «Chronique des Arts», 1897, págs. 343-344.
95. *Mackowsky, Hans*: Das Silberkreuz f. d. Iohannisaltar im Museo di S. M. del Fiore zu Florenz. En «Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen», 1902. Vol. XXIII, págs. 235-246.
96. *Manco, G.*: Chantilly et le Musée Condée. París, 1910, pág. 249.
97. *Marangoni, Matteo*: Un eclettico fiorentino del Quattrocento. En «L'Arte», 1927. Vol. XXX, pág. 257.
98. *Marcotti*: Il Giubileo de 1450. Firenze 1885, pág. 25.
99. *Mather, Frank J.*: The New Haven Pollaiuolo. En «The Burlington Magazine». London, 1906. Vol. VIII, pág. 440.

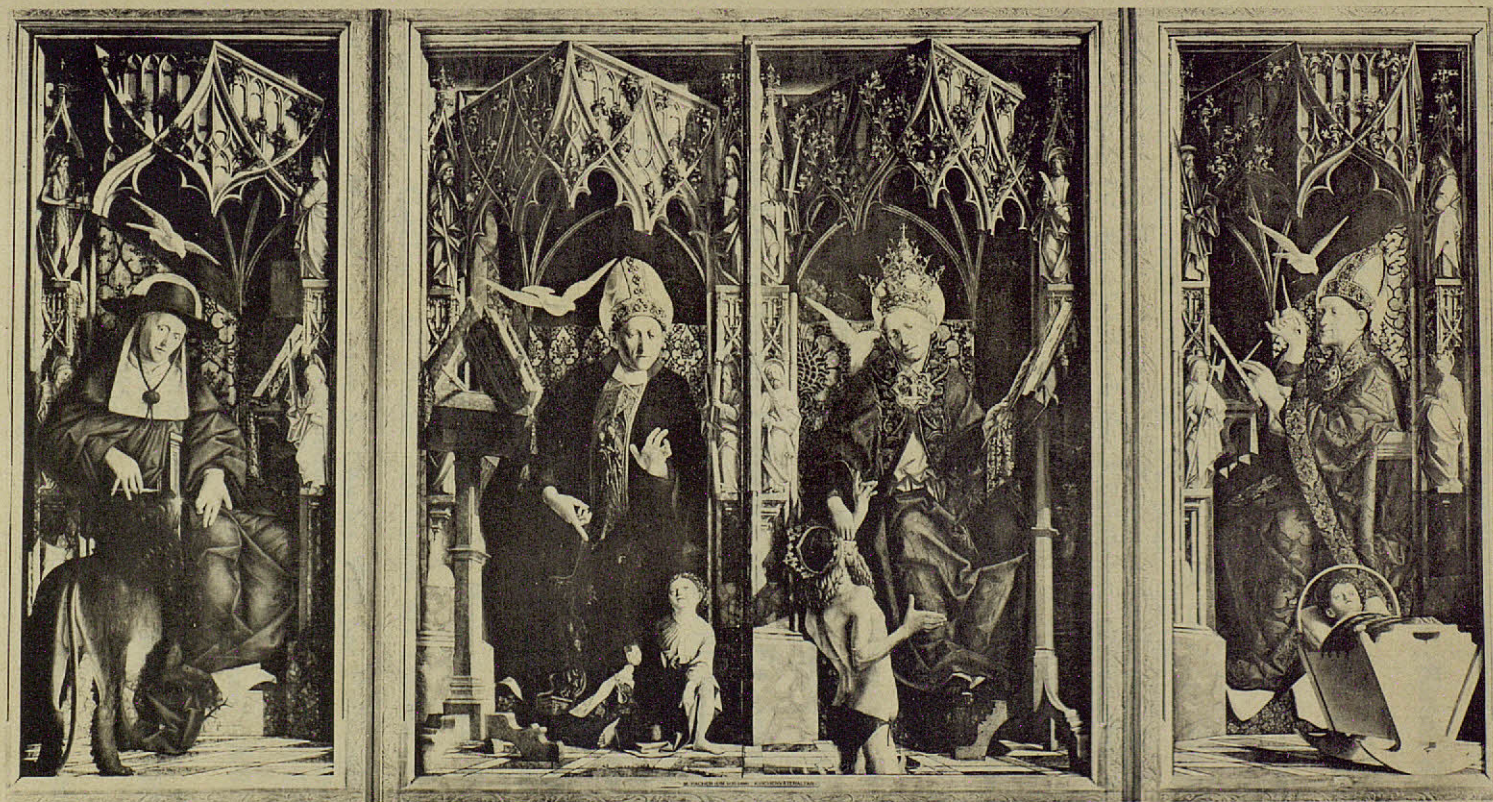


Fig. 34-Dibujo para el monumento ecuestre a Francesco Sforza
(Munich, Gabinete de Estampas).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Fig. 35-Dibujo para el monumento ecuestre a Francesco Sforza
(Paris, Colección particular).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Fig. 36 - Altar de los Padres de la Iglesia.
(Por Michael Pacher)
(Munich, Aeltere Pinakothek).

100. *Mayer, A. L.*: Die Sammlung Gustave Drey Gus. En «*Pantheon*», 1931, pág. 11.
101. *Mesnil, Jacques*: Les figures des Vertus de la Mercatanzia. En «*Miscellanea d'Arte*», 1903, págs. 43-46.
102. *Mesnil*: Botticelli, les Pollaiuolo et Verrochio. En «*Rivista d'Arte*», 1905. Vol. III, págs. 4-12, 34-45.
103. *Migeon, Gaston*: Les recentes acquisitions du departement des objets d'Art. En «*Gazette des Beaux Arts*», 1922, segundo semestre, págs. 133-147.
104. *Morelli*: Die Galerie zu Berlin: Leipzig, 1893, pág. 30 y siguientes.
105. *Morelli*: Italian Painters. Vol. II, pág. 116.
106. *Moreno*: Contorni di Firenze, 1794. Vol. V, págs. 71.
107. *Moschini, Vittorio*: Nuove sale annesse alla Ca'd'oro. En «*Bollettino d'Arte*», 1929-1930. Vol. IX, págs. 172-180.
108. *Müller, Walde Paul*: Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. Parte IV. En «*Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*», 1898, págs. 250-266.
109. *Müntz, Eugène*: Histoire de l'Art pendant la Renaissance. París, 1891. T. II, págs. 507-511.
110. *Müntz, Eugène*: Nuovi documenti. La tomba d'Innocenzo VIII. En «*Archivio storico dell'Arte*», 1891, págs. 367-368.
111. *Müntz, Eugène*: Les collections des Medicis au XV siècle. Paris, Londres, 1888, págs. 62-63.
112. *Müntz, Eugene*: Precursori e propugnatori del Rinascimento. (Traducción de G. Mazzoni). Firenze, 1902.
113. *Offner, Richard*: Italian Primitives at Yale University, New Haven, 1927.
114. *Parker*: The Key to Antonio Pollaiuolo's genius. En «*International Studio*», 1928, enero, pág. 39.
115. *Pastor, L.*: Storia dei Papi. Sisto IV. Inocencio VIII. Roma, 1910-14.
116. *Pecori, Luigi*: Storia della Terra di S. Gimignano. Firenze, 1853, pág. 637.
117. *Perkins, Charles C.*: Historical Handbook of Italian Sculpture. London, 1883.
118. *Perkins, Charles C.*: Les sculpteurs italiens. Edition française, revue et augmentée. Trad. de Ch. Ph. Haussoullier. París. s. a. Vol. I.
119. *Planiseig, Leo*: Piccoli Bronzi italiani del Rinascimento. Milano, 1930.
120. *Poggi, G.*: Catálogo del Museo dell'Opera del Duomo. Firenze, 1904.
121. *Reymond, Marcel*: Le buste de Charles VIII par Pollaiuolo (Musée du Bargello), et le tombeau des enfants de Charles VIII (Cath. de Tours). Extrait du Bulletin Archeologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. Paris, 1895.
122. *Reumond, Marcel*: La sculpture florentine. Florence, 1899. Vol. III, págs. 185 y ss.
123. *Richa, Giuseppe*: Notizie Istoriche delle chiese fiorentine. Firenze, 1762. Vol. IV, pág. 71. Vol. VI, pág. 367. Vol. VIII, página 54. Vol. X, págs. 355-356.
124. *Richter, J. P.*: The Mond Collection. London, 1911.
125. *Rossi, V.*: Due dipinti di Piero Pollaiuolo. En «*Archivio Storico dell'Arte*». 1890. Vol. III, págs. 160-161.

126. *Salmi, Mario*: Gerolamo da Cremona miniatore e pittore. En «Bolletino d'Arte». Año II, 1922-1923, págs. 461-478.
127. *Santi, Giovanni*: Federico de Montefeltro, Duca di Urbino. Cod. Vat. lat. Ottob. 1305. Edición del Dr. Holtzinger. Stuttgart, 1893, pág. 189.
128. *Saxl, Fritz*: Rinascimento dell'antichità, Studien zu den Arbeiten A. Warburgs. En «Repertorium für Kunstwissenschaft. 1922 Vol. XLIII, págs. 220-222, 223-273.
129. *Schmarsow, August*: Domenico Veneziano. En «L'Arte» 1912. Vol. XV, págs. 9-20, 81-97.
130. *Schubring, Paul*: Cassoni. Leipzig, 1923. Segunda edición.
131. *Schubring, Paul*: Italienische Plastik des Quattrocento.
132. *Schwabacher, Sascha*: Die Stickerein nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Strassburg, 1911.
133. *Serra, Luigi*: Il monumento a Sisto IV nella Basilica Vaticana. En «Arte italiana decorativa e industriale». 1908. T. XVII, páginas 67-68.
134. *Shapley, F. R.*: A student of ancient Ceramica. En «The Art Bulletin». N. York. 1919, diciembre. Vol. II, págs. 78-86.
135. *Sinibaldi, Giulia*: Un disegno di Pietro di Antonio Dei. En «L'Arte», 1925, pág. 69.
136. *Siren, Osvald*: Desseins et tableaux de la Renaissance Italienne dans les collections de Suède. Stockolm, 1902, págs. 25-26.
137. *Siren, O.*: A descriptive Catalogue of the pictures in the Jarves Collection. New Haven, 1916, pág. 111.
138. *Steinmann, E.*: En «Zeitschrift für bildende Kunst», junio, 1900, pág. 260.
139. *Supino, I. B.*: Corriere Toscano. En «L'Arte», 1898. Vol. I, págs. 184-185.
140. *Takacs, Z.*: Zu Dürer Studien nach Pollaiuolo. En «Kunstchronik». 1906. Vol. XVII, págs. 108-109.
141. *Tietze-Conrat, Erica*: Albrecht Dürers Gröster Kreuzigungsholzschnitt. En «Belvedere», 1926, págs. 175-177.
142. *Toesca, Piero*: Ricordi d'un viaggio in Italia. En «L'Arte», 1903. Vol. VI, págs. 225-250.
143. *Ulmann, Hermann*: Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli. En «Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen», 1894, págs. 230-247.
144. *Ulmann, Hermann*: Die Thaten des Herkules. Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom. München.
145. *Van Marle, Raymond*: The development of the Italian Schools of Painting. Vol. XI, 1929.
146. *Vasari, Giorgio*: Le Vite de'piú eccellenti pittori, scultori e architetti. Firenze, 1878. Vol. III. Primera edición, 1550. Segunda edición, 1568.
147. *Venturi, Adolfo*: Storia dell'Arte italiana. VI: La scultura del Quattrocento.
148. *Venturi, Adolfo*: Storia dell'Arte italiana. VII: La pittura del Quattrocento. Milano, 1911.
149. *Venturi, Adolfo*: A proposito del documento pubblicato dal Borsari. En «Archivio storico dell'Arte», 1892, fasc. III.

150. *Venturi, Adolfo*: Le primizie del Caradosso a Roma. En «L'Arte», 1903. Vol. VI, págs. 1-6.
151. *V(enturi), A(dolfo)*: Il paliotto di Sisto IV nella basilica d'Assisi disegnato da Antonio Pollajolo. En «L'Arte», 1906. Vol. IX, págs. 218-222.
152. *Venturi, Adolfo*: Luca Signorelli, il Perugino e Pier D'Antonio Dei a Loreto. En «L'Arte», 1911. Vol. XIV, págs. 290-307.
153. *Venturi, Adolfo*: Romolo e Remo di Antonio Pollaiolo nella Lupa Capitolina. En «L'Arte», 1919. Vol. XXII, págs. 133-135.
154. *Venturi, Adolfo*: Per Sandro Botticelli. En «L'Arte», 1924, Volumen XXVII, págs. 156, 164, 166.
155. *Venturi, Adolfo*: Capolavoro d'Antonio Pollaiolo nella Galleria Nazionale di Londra. En «L'Arte», 1926. XXIX, págs. 56-57.
156. *Venturi, Adolfo*: Per Antonio Pollaiolo. En «L'Arte», 1926. Vol. XXIX, págs. 179-181.
157. *Venturi, Adolfo*: Studi dal vero. Milano, 1927, págs. 44-55.
158. *Venturi, Adolfo*: Frauenbildnisse von A. Pollaiuolo. En «Pantheon», 1929, enero, págs. 12-15.
159. *Venturi, Adolfo*: Notes on the exhibition of italian Art. En «Apollo», 1930. Vol. XI, págs. 233-245.
160. *Venturi, Adolfo*: Prefazione al Catalogo della Mostra di Londra. En «Illustrazione italiana», 1930.
161. *Venturi, Adolfo*: En «Capitolium». Vol. III, pag. 501.
162. *Venturi, Lionello*: La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV. En «L'Art», 1917. Vol. XX, págs. 305, 313, 326.
163. *Venturi, Lionello*: Paolo Uccello. En «Arte», 1930.
164. *Venturi, Lionello*: Pitture italiane in America. Milano, 1931.
165. *Verini, U.*: Illustratore Florentinae. Paris, 1583, pag. 13.
166. *Wölfflin*: A. Dürer Handzeichnungen, München, 1923, págs. 32-33.

ILLESCAS

Hospital de la Caridad ⁽¹⁾

Cisneros funda en Illescas el primer hospital que con carácter oficial se ha levantado en España (2). Desde los primeros tiempos de su mandato en aquel arzobispado, tenía puesta su atención en esta villa que ya, en días para él remotos, había sido también de la predilección de San Ildefonso.

Como en todas las instituciones antiguas, el tiempo y los hombres han impreso en este interesantísimo hospital sus huellas y modificaciones. La primera hubo de sufrirla casi al siglo de su nacimiento, pues la pequeña capilla que para las necesidades del establecimiento levantó la piedad de Cisneros, colocando en ella la

(1) Capítulo del trabajo próximo a publicarse sobre la obra que el Caldenal Ximénez de Cisneros realizó en la Imperial villa de Illescas, de su diócesis toledana.

(2) Esta afirmación no puedo apoyarla en documento alguno de la época. Para ello sólo me es factible invocar la autoridad, para mí en este caso indudable, de mi maestro el Doctor Hernando. Investigador incansable en los campos del Arte y de la Historia, este señor, perfecto conocedor de la vida de Ximénez de Cisneros y experto tasador de las joyas arquitectónicas de la villa de Illescas, varias veces así me lo repitió: «Illescas, la auténtica Ilarcuris griega de la Carpetania, tiene a más de este título para ser célebre, la de haber sido la primera villa que con carácter oficial tuvo hospital en España». Hombre de pocas palabras en sus explicaciones y mis pocos años entonces, fueron causa de no averiguar más. Debió ser dato conocido por él con posterioridad a su discurso de 1898, pues nota de esta importancia no se le habría de olvidar al redactar la referida memoria.

imagen de la Virgen de la Caridad, de San Ildefonso (1), hubo de parecer pequeña a los habitantes de la villa. Con la autorización, beneplácito y ayuda, más moral que económica, de Felipe II, el vecindario eleva la iglesia actual.

Aunque no mucho, algo se varía el primitivo trazado del establecimiento con esta innovación, mas lo que no sucede en este orden, sí lo experimenta en su organización y régimen administrativo, pues a partir de esta nueva época, ya la encontramos convertida en patronato particular con la sola sujeción oficial común a esta clase de fundaciones. Los estatutos que se promulgaron nada dicen de las ya antiguas constituciones de que le dotára Cisneros, pero no será aventurado suponer serían las mismas o muy inspirados en ellas (2). En el archivo no hay documento que aclare este punto, pero no es caprichosa tal suposición en el momento que subsiste una cláusula por la cual se conceden dotes gratuitas para poderse casar doncellas pobres de la villa, y esta misma disposición se ha encontrado instituída en alguna de las otras fundaciones de Cisneros.

No hay datos fidedignos que puedan marcar la fecha de sucesivas renovaciones, pero si algunas se ejecutaron no debieron ser de gran monta ni capaces de variar su trazado, y así, en su primitiva sencillez y magníficas condiciones, le he conocido de pequeño, hasta que la malhadada ignorancia y el funesto prurito de las innovaciones, impulsó a una Junta de Patronos o *seises*, a reformar sus salas y dependencias y este hecho contagioso ha lanzado a alguna de las sucesivas ha echar su cuarto a espadas y poner

(1) Es caso verdaderamente extraño que Cisneros colocase la imagen de la virgen en la capilla del hospital, en vez de confiársela a las religiosas de su otra fundación. Sólo pudiera explicarse por ser ésta algo posterior.

Todo lo concerniente a esta nueva edificación puede encontrarse en «Illescas. Notas histórico-artísticas», A. de Aguilar.

(2) El archivo de esta fundación ha pasado por las injurias que el tiempo y los hombres han tenido a bien someterle. Yo le he conocido con sus legajos esparcidos por el suelo de una habitación en que la humedad y los ratones a porfía se disputaban su deterioro. Con un algo de paciencia y buena voluntad, el actual capellán de la casa y yo, recogimos y ordenamos sus volúmenes y fueron colocados en una librería de la sala de sesiones, pero todo ello fué amargado por el disgusto de comprobar la desaparición total de algunos documentos y el arrancamiento violento de no pocas hojas en sus libros de cuentas.

sus manos pecadoras allí donde los siglos y los hombres de otras generaciones se unieron en mutuo respeto.

A pesar de tales desaguisados, su reconstrucción no me es difícil. El lugar designado para su implantación es ya un acierto inicial. Fué elegida la parte alta o llana de la villa. Esto es, la más sana por su ventilación y alejada del peligro relativo que pudiera suponer entonces por la humedad, el curso del arroyo de la Aldehuela, de fijo más caudaloso que en la actualidad. El conjunto de sus dependencias y patios ocupa un extenso perímetro sabiamente distribuido. Una amplia portada da acceso al patio principal. En éste, su fachada derecha o del Este y que hoy la forman el lienzo izquierdo de la nave de la actual iglesia, en sus comienzos la formarían la capilla primitiva (que ocupaba el mismo sitio y orientación que la actual de las reliquias de Pacheco), y algunas de las casas que después se expropiaron para la ampliación de la nueva iglesia. La fachada Norte formó desde sus comienzos, al igual que las dos restantes, parte del cuerpo del hospital propiamente dicho. De sus dos pisos, el alto serviría para vivienda o dependencias de la administración, y el bajo fué destinado, desde luego, a la hospedería. Afortunadamente las rejas de las grandes ventanas aún se conservan intactas con el clásico ventanillo. No así el brocal del pozo y pila que completan aquel plácido y evocador sitio. El cemento hizo su aparición. Hay que pedir por la vida de su herraje renacimiento. La fachada del Oeste forma su mitad primera parte de los patios; del que describimos y del propio del hospital y sus dependencias, las que lindan con la parte Norte, serían parecidas a éstas, mas las que están próximas a la Sur, ya forman parte integrante de las dependencias para el servicio directo del hospital. En la Sur, sucede parecido, pero a la inversa; parte de ellas fueron dependencias administrativas, tal vez vivienda del Capellán, en su parte alta, las próximas a la portada y salas y otros anejos del hospital, lo restante. Al hacer mención de las dependencias entonces ocupadas por el Capellán y que también las disfruta en la actualidad por una de las ulteriores reformas, no puedo menos de hacer mención al dato que asegura que, en lo que hoy destina para oratorio particular hay en el lienzo de su pared lindante con la iglesia, los cuerpos momificados de una o dos monjas y ello pu-

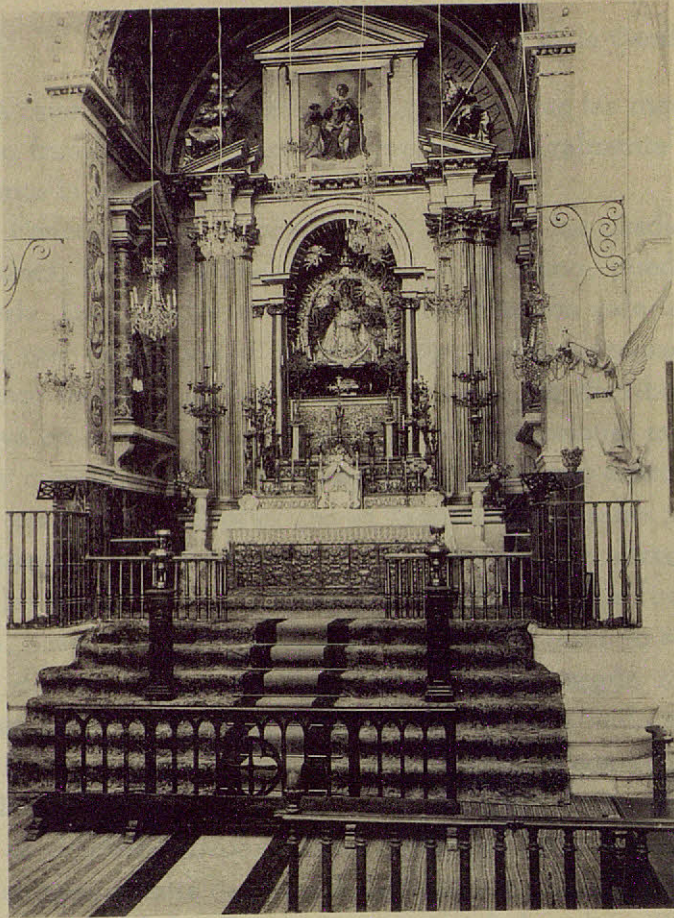
Planta del Hospital

- 1 Iglesia actual
- 2 Anamulo siglo XVIII
- 3 Sacristia
- 4 Plaza de las cadenas
- 5 Capilla de Padreco
- 6 Patio principal
- 7 Hospederia
- 8 Botica
- 9 Patio del hospital
- 10 Sala de transeuntes
- 11 Sala de infectuosos
- 12 Sala de hombres
- 13 Sala de mujeres
- 14 Sitio de los cuadros del gremio

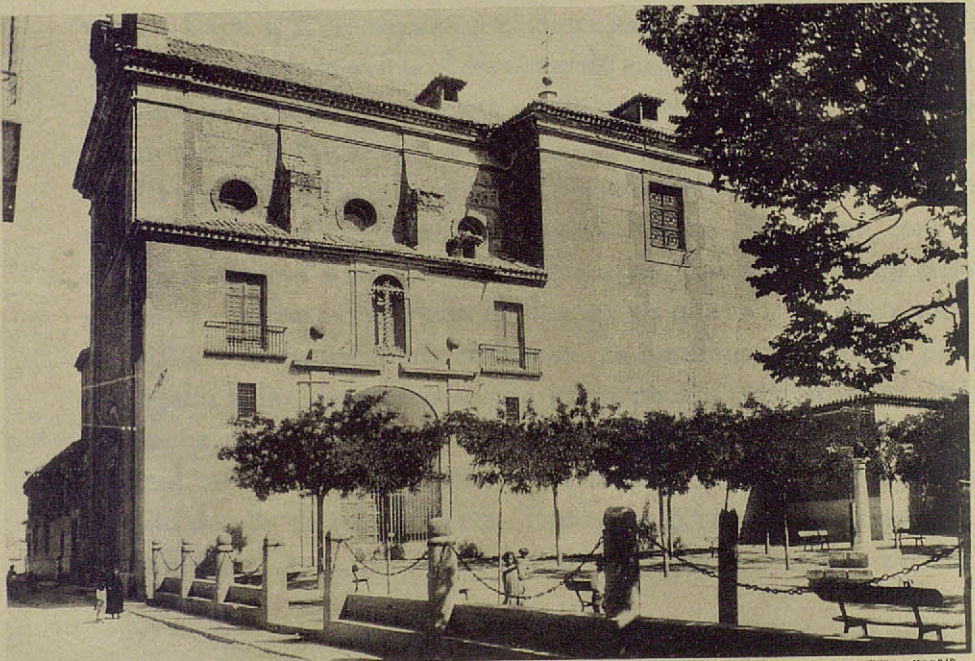
diera estar relacionado con una ocasión en que las monjas del convento franciscano tuvieron que residir temporalmente allí. Ocurrió durante la invasión francesa.

Penetremos en el hospital. A pesar de las desdichadas renovaciones, su reconstitución, como ya he dicho, puedo fácilmente hacerla. Lo formaba un patio cuadrangular con galerías en sus dos pisos que facilitaban el acceso a salas y dependencias. El croquis adjunto facilitará su conocimiento exacto. Su distribución respondía ya en aquella época a un criterio muy racional en el modo de ver y comprender las enfermedades y el mismo enfermo. Veámos cuál era. En el piso principal se instalaron dos salas para hombres y mujeres, indudablemente con el objeto de que alternaran con las iguales de abajo, según la estación del año. Si éste fué el primitivo plan, hasta nosotros no llegó en esta forma, pues yo solamente conocí de servicio las dos de la planta baja y según referencias de ancianos de la localidad, no recordaban en uso nada más que a las que hago referencia. De ello es lógico sacar la consecuencia de que su abandono paulatino sería por malas condiciones de calefacción, que es el mismo inconveniente en que se ha tropezado al ponerla en uso nuevamente después de la desventurada renovación primera de este siglo. Debió llegar el momento de la sola utilización de las de abajo, en razón a que su temperatura uniforme durante el año y con poca calefacción serían perfectamente confortables en el invierno. Cada sala era capaz para cuatro camas alineadas en una sola dirección, mas para evitar el espectáculo siempre desagradable e impresionante que en todos estos establecimientos se repiten, dispusieron aislar cada cama por un tabique de pequeña altura que, si bien impedía la vista en casos desgraciados, no eran obstáculo para que los enfermos desde sus respectivas camas entablaran conversación. Contigua a cada una de estas salas, hasta la primera renovación, se ha conservado una habitación en que se guardaban todos los útiles destinados a los enfermos. A continuación, en el patio se llegaba a las dependencias de infecciosos y epidemiados. Sólo era capaz para dos camas cada aposento y entre ellas no había el original tabique de separación, o al menos, hasta nosotros no ha llegado detalle de tanto interés. Tampoco lo había en la destinada a transeuntes, aquí justificado por su pequeña capacidad. En ella,

HOSPITAL DE ILLESCAS



Retablo del Altar Mayor. Obra de El Greco.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Iglesia actual del Hospital. Fines del Siglo XVI.

HOSPITAL DE ILLESCAS



Greco. Desposorio de la Virgen.

(Colección real de Bucarés).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MERET - MADRID

Ferrant. El Cardenal Cisneros visita las obras de la Iglesia del Hospital de la Caridad.

(Ferrant sufrió un error de tiempo al idear este bello cuadro. Cisneros y Gumiel realizaron solamente el Hospital y su pequeña capilla. La actual es de fines del Siglo XVI).

la estancia era provisional hasta que se remitía a los enfermos a su pueblo de origen, con la sola excepción de los *gallegos*, que acudían en verano para hacer las operaciones de la siega.

En la nave derecha del patio, la estancia artesonada que he conocido, era la destinada desde el principio a botica, mas su traslado al piso principal no debió hacerse mucho esperar por razón de la gran humedad, que, por estar contigua al patio trasero, siempre ha padecido. No la he conocido otro destino que cuarto trasero o depósito de materiales de obra. Ahora creo la utilizan para servicio particular las monjas que cuidan de este establecimiento, según disposición de la última (?) renovación llevada a cabo. Las otras pequeñas dependencias que a esta planta completan, no tendrían, o al menos no se me ocurre, finalidad determinada.

En el piso principal sólo dos salas, como ya he indicado, alojaban enfermos. Las demás habitaciones, a excepción de la botica, se destinaban para el uso de la enfermera que allí tenía su vivienda y para las necesidades domésticas del capellán y administrador.

La botica debió gozar de gran abundancia desde sus primeros días, en razón a que en aquellos tiempos no existían otras en manos de particulares y tendría que surtir una extensa comarca, pues a lo sumo, habría algún herbolario que más que nada eran curanderos. Recibiría aún mayor impulso cuando la innovación administrativa de fines del XVI, y de aquella época son la mayoría de los cacharros de cerámica talaverana que aún se conservan y que formarían hoy curiosa colección.

En su parte administrativa, este hospital gozó siempre de gran holgura económica. Cisneros que no hacía estas cosas a medias, pasaba una importante subvención para su sostenimiento y si a su muerte no es aventurado suponer no seguirían las cosas tan favorables, tampoco supondría decadencia, pues las limosnas y fundaciones de los vecinos y devotos se opondrían a ello. Esto lo corrobora la idea de suplir la antigua capilla por la actual, pues ello implica prosperidad y ésta no la ha perdido la fundación debido a las diversas donaciones que se han sucedido hasta nuestros días.

Todas las fundaciones de Cisneros eran exteriormente modestas. Sus hospitales y casas de beneficencia, le sobraba con que

cumpliesen bien los fines para que eran creados. Así, Pedro Gumiel, el arquitecto que por su mandato construyó este establecimiento, lo hizo sabiamente, cual al carácter de su iniciador correspondía. Y en atención exclusivamente a él, no puedo cerrar este capítulo sin mencionar otro aspecto del espíritu benéfico y caritativo del Cardenal, y también íntimamente relacionado con lo que ha sido objeto de mención. Me refiero a algunas de sus ordenanzas sobre el territorio de Indias, que patentizan su constante obsesión de fundar hospitales y que por solo este hecho su nombre debe perpetuarse en la historia.

La Real Academia de la Historia, publicó en 1890 una «Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de Ultramar». De ellos merece sean consignados algunos como ejemplo de las instrucciones dadas a sus subordinados, para la información y mejor gobierno de las Indias.

«Iten, habeis dedar forma que se haga una yglesia lo mejor que pudieren e placa e calles, en tal lugar una casa para el cacique cerca de la placa que sea maior e mejor que las otras, porque alli an de concurrir todos sus yndios e otra casa para un espital en que esten los mas viejos e pobres e niños y enfermos como adelante se dirá.»

«Iten, que haya una casa enmedio del lugar para espital donde sean rescividos los enfermos e omes viejos que alli se quisiesen recojer e para el mantenimiento dellos agase de comun un conuco de cinquenta mill montones y lo fagan sembrar en sus tierras y en el espital este un ome casado con su mujer y pida limosna para ellos e mantengase dello e pues las carnicerías an de ser de comun como adelante se dira dese para el ome o su mujer que alla estoviesse e para cada probe que se Recojiese en el dicho espital para cada uno una libra de carne a vista del cacique o del relijioso o clerigo que alla estuyera para que no aya fraude.»

Constituciones del Hospital de la Caridad

Hubiera sido para mí una gran satisfacción y al mismo tiempo un elemento importante para la historia, el hallazgo y publicación, tanto de las Ordenanzas que a esta fundación dotára Cisneros, como las posteriores de 14 de octubre de mil quinientos sesenta y nueve, pero al elemento hombre, sin disputa el más encarnizado enemigo de la historia y cuando no, el encargado de falsearla, se ha de poner a su cuenta en esta ocasión la culpa de no poder realizarla. Mas a pesar de ello, en el libro de los Estatutos, porque se rige su actual administración, hay tales curiosidades, datos y noticias—algunas de verdadera trascendencia—, que me impulsan, aunque sea muy extractadas, a darlas por primera vez a la publicación. Y para mejor orden y con ánimo de que sean lo menos posibles desvirtuadas al salir de mi pecadora pluma, seguiré en un todo el informe que ante el Real Consejo de Castilla emitió el Corregidor encargado de poner un poco en orden el régimen interior de ésta siempre dilecta fundación.

La dirección o disfrute en el orden administrativo de esta importantísima institución, debió ser muy codiciada en todos los tiempos y muy singularmente por el clero, que no se avenía a que en días de su mayor predominio hubiese algo que no girára dentro de la órbita de su poderío (1). Aún no había fallecido Felipe II,

(1) Esta benéfica institución debió gozar con su imagen titular de un gran prestigio y fama, no sólo en la comarca, sino en todo el reino. Respecto a ello, no puedo dejar de transcribir lo que los buenos vecinos de la villa, por boca de Antonio Vázquez Garnica, y otros, respondieran a una de las preguntas formuladas en tiempo de Felipe II, para con ellas formar las «Relaciones topográficas de los pueblos de España». Informando sobre la marcada con el núm. LI, digeron: «Que era el hospital y santuario más visitado y frecuentado de todos los países; han venido a visitarle y tener novenas las majestades del Rey Nuestro Señor, y la Majestad de la Reina Nuestra Señora la Serenísima Princesa de Portugal, Doña Juana, que sea en gloria; muchos prelados, duques, condes, y otros grandes Príncipes, oidores de los Consejos de S. M. y otras infinitas gentes que jamás cesan de venir a visitar esta benditísima Señora». El lector ha de tener en cuenta que por entonces no existía la actual iglesia. Esta se terminó el año 1600, al final. En 1576, fecha de estas contestaciones al Cuestionario aludido, sólo existía la pequeña iglesia con que Cisneros dotára al Hospital. Ocupaba lo que hoy es capilla de Pacheco con algo más del lado derecho de ella y parte del patio principal. En el plano va trazado con una línea de puntos.

protector más moral que material de ella, y ya vemos que los frailes Jerónimos quieren gobernarla. Veámos lo que referente a ello dicen sus documentos: «Que no omitía hacer presente q. en el libro de acuerdos de ds, vs. de Illescas entre los que había visto allí q. en catorce de marzo de mil seiscientos cinco solicitando los religiosos de la Orn. de S. Jerónimo hacer fundacion tomando a su cargo el cuidado del Hospital y St.^a Cassa en Vrud. de R. Zedula en q. mandara a la villa N. R. P. le informase si era cierto q. dha, Sta. Cassa no estaba con la decencia corespn.te. y si convendría fundasen los religiosos. Constava de el informe q. dha. villa hizo q. la Sta. Cassa entonces se hallaba muy adornada ardiendo de día y noche todas sus lámparas (de las q. solo oy ardian una o dos) zelevravan las fiestas según la costumbre del pais llevando el Prioste y seisses una esacta cuenta de lo q. se gastava en las limosnas, teniendo entonces de *inmemorial tiempo* el Hospital *Diez y ocho camas* de pobres y forasteros enfermos ademas de los herms. pobres y vecinos q. cuidaban con *medico, zirujano, botica y barbero* asalariados. Q. *en dho. tiempo se estaba haciendo el retablo de limosnas*, q. en las tres Pascuas del año además se cocian seis caices de trigo y se daban de limosnas a los pobres y la Pascua florida se daban mas de *cuatrocientos ducados en lienzo* para camisas a los pobres. Q. tres días de cada semana se dava de comer a los pobres de la cárcel: Q. al Convento de descalzas de dha. villa se las dava el sayal q. necesitavan para vestirse curandolas las enfermedaes y cada semana particularmente se las dava cuatro rrs. para carne o pescado. Q. havia una hospederia para los pobres peregrinos y pasajeros a quienes se dava de comer ya los q. llegavan cansados e indispuestos se les reparava hasta q. podian seguir su cam^o y si necesitavan capa o camisa se les favorecia en lo q. se gastava la hcda. de la Sta. Cassa.»

Posteriormente, en el año mil setecientos nueve, la cofradía Ndns^o de Memorias, también hubo de intentar apoderarse de su gobierno (ahora con éxito), para lo cual «y en su cumplimiento ponía y puso intervencion mandando q. el Prioste que era Yoseph Cavallero diese las cuentas y zesase nombrando recaudador de dhas. rentas y poniendo Rector a su arbitrio todos eclesiasticos despojando de todos los caudales assi Pios como Profanos al Prioste

y Seisses usando de escomuniones y enter dhos. pero era de notar q. dho. visistador inmediatamente q. havia hecho el secuestro se havia apoderado de el Estado (dinero) q. tenia la Virgen llevando-selo a Toledo y aunque le vendieron todos sus vienes y le privaron de oficio no parecia *volvio nada* a la sta. Cassa y dho. visitador murió en Madrid pobre pidiendo una limosna». Ante este estado de cosas y la intempestiva providencia que se había dictado, recurrieron los Estados de la Villa, pretendiendo que el eclesiástico se inhibiese respecto a la intervención por no ser de *Legos y tocar su conocimiento como tal* a los SSes. Reyes y su R. Consejo. Insistiendo en sus puntos de vista, unos, en que era cofradía, y otros, en que no, pues eran bienes temporales de Rl. jurisdicción, se pasaron bastantes años en enojoso pleito. Finado él y sus no pocos incidentes, las aguas volvieron a su cauce en virtud de librarse despacho, así notificándosele el Vicario general de Toledo, en ocho de octubre de mil setecientos treinta y uno.

Esta fundación de Cisneros respondiendo al espíritu democrático de su iniciador no distinguía de Estados para la formación de su Junta de gobierno; solamente exigía que fuesen hijos y vecinos de la villa. Por ello, pasados unos años del anterior pleito de tan larga duración, el estado de Hijosdalgo recurrió contra el estado general, exigiendo la mitad de oficios para su intervención y antes de que se elevase a superior jurisdicción, por acuerdo y avenencia mutua se accedió a lo solicitado el día diez y nueve de julio de 1760. En esta negociación particular sólo se invirtieron unos meses.

Es de hacer notar por lo trascendente para esta ejemplar fundación, que durante la tramitación del pleito por el despojo experimentado por los estados de la villa, éstos no pudieron en parte defenderse «...por haber ocultado el Ecc^o los papeles del archivo...» De esta ocultación hubieron de presentar, por mandato oficial, los libros de cuentas de los años 1608 y 1609, para unirlos a los autos y es de temer, por mí, y no lo creo sin fundamento, el que en esta azarosa época desapareciesen para siempre muchos de los documentos que en mi catalogación del archivo no hube de poder encontrar.

No se avenía el estado eclesiástico por su no intervención y

tantas veces como el visitador llegára procuraba inmiscuirse en los asuntos y libros, teniendo en algunas ocasiones el Prioste y Seises, que recurrir al auxilio de la fuerza real, hasta que el Tribunal de la Gobernación de Toledo intervino a petición de la Junta. En sus razonadas protestas, pedían los vecinos cesáse el poderío del estado eclesiástico y una de las razones alegadas era: «q. las *cincuenta lamparas* la mayor parte donadas por dentro no ardian, incluso la costeada por el señor Conde de Oñate», y además, «...en lugar de aumentar alajas habian *vendido los vestidos* de Nuestra S^a, sin mas licencia que la que quería el administrador, después de haber anelado los vecinos de la villa en pensar el adorno de la imagen».

Siguiendo el informe que el Corregidor dió, sabemos: «q. la botica q. adornava el hospital *se habia perdido del todo*, pues aunque habían quedado algunos fragmentos eran tan cortos que no podian servir de principios». Es curioso lo que después consigna el Corregidor. Dice: «Que lo que se gastaba en limosnas era limosna oy para el visitador ecc^o pues viniendo de dos en dos años contra lo mandado por el St^o Concilio a hacer visita se mantenía dos, tres y cuatro meses alimentandose de el caudal della y al fin se llevaba mas de cincuenta doblones de dxos. y para conocer en todas las rentas las dan el nombre de *Indiferentes*: (como se ve, en todas las épocas se han falseado las partidas de los presupuestos). Q. lo q. antes el Prioste y Seises servian de limosna, oy sirve un capellan por su renta conque toda la de la cassa venia a servir no para la Virgen y si para los eclesiasticos: Conque vien decian que eran rentas eclesiasticas que a ellos les parecian: Q. suponía dicho corregidor que el Prioste y Seises usurpavan todas las rentas, pero a la ora de la muerte dejavan o la casa ya la tierra ya la alaja u otra dadiva para la imagen, pero el ecc^o se lo comia: Q. la casa nada lograva, los pobres perecian y el ecc^o nada restituía: Q. desde el año diez y seis que tanto gastaran el Prioste y Seises por cuja causa se havia puesto la Intervención hasta el presente eran cuarenta y siete años q. havia administrao el ecc^o no havia echo gasto ninguno el era juez y parte ¿Con quién daba las cuentas?, y segun estava enterado dicho Corregidor la Cassa estva empeñada conque no savia en quien oviese maior dispendio si en los Priestes que lo usurpavan estando la Cassa asistida y los pobres socorridos o en el

ecc^o q. sin gastar ni dar limosna tenían la casa empeñada.»

Que esta fundación fué siempre regida por un Patronato particular, lo corrobora aún más el «...q. los fundamentos de el ecc^o eran inseguros sy q. la Sta. Cassa Hospital estava sujeta a Nutra. Real Persona como tal Patronato Real de Legos era claro, pues haviendole fundado los vecinos de aquel pueblo a quienes pidio permiso el Cardenal Cisneros para q. le dieran el sitio que tenía la ermita antigua con tal que a su coste la hiziera de nuevo en el sitio q. oy tenia q. si fuera de la jurdcon. ecc^a el Cardenal como Arzobispo de Toledo era dueño della y no necesitava licencia alguna. Conque haviendola pedido a aquel pueblo se evidenciava q. era fundación Laical y que no estava sujeta al eclesiástico».

Ya he dicho que las Constituciones con que la dotára Cisneros fueron modificadas; ello está comprobado en este informe del Corregidor que dice: «...con sus ordenanzas y modo de Gob^o no podía sin licencia de Ntr^o Consejo aprobar las *segundas Constituciones* en que se fundava en catorce de octubre de mil quinientos sesenta y nueve».

A pesar de la sentencia confirmativa en el pleito que sostuvieron, pasados bastantes años, los estados de hijosdalgo y general, hubieron de pedir al Real Consejo confirmase al Prioste y Seisses en sus derechos y diese nuevas Constituciones en vista de lo desvirtuadas que las primitivas y segundas habían quedado en los años en que el eclesiástico había usurpado la administración. La petición fué aprobada por Real orden de 25 de noviembre de 1764, mas anteriormente se habían librado provisiones en 17 de junio del mismo año, al Prioste, Seisses, Diputados y Personero del Común para que fundasen nuevas ordenanzas y reglas y las remitiesen al Real Consejo para su aprobación (1).

Muy importantes son algunas de las noticias que hemos adquirido al conocer lo esencial de estas Constituciones, mas de todas

(1) Por no ser avaro de páginas y no privar a los compañeros de Revista de la lectura de otras materias que fueran más de su predilección, omito la copia de los veinte capítulos en que están contenidas las ya aludidas Constituciones, consignando sólo las consideraciones ocurridas ante el oficio que el Corregidor emitió para el Real Consejo de Castilla. Son muy interesantes y serán conocidas al publicarse el trabajo que estoy preparando sobre la obra del Cardenal Cisneros, en Illescas, y de la cual es uno de los capítulos éste dedicado al Hospital de la Caridad.

ellas, sólo quiero hacer destacar el valor de lo consignado al principio, cuando dice que «*en dcho. tiempo se estaba haciendo el retablo de limosnas*». Por poco especializado que en asuntos del Greco sean algunos lectores, no puede escapárseles el detalle de las infinitas controversias que su vida y obras han suscitado. Unas veces por los pleitos y otras por la confusión de las fechas de muchas de sus originales concepciones, se ha dado lugar a largas y aún apasionadas polémicas para fijar, aunque sólo sea aproximadamente, el año que su autor las realizara. Una de las no menos debatidas fué siempre el de la ejecución de la portentosa obra que para el hospital de la Caridad concibiera y ejecutara.

El Greco era ya conocido en Illescas antes de llevar a cabo el encargo que de la Junta había recibido. Los vecinos ya habían tenido ocasión de poder admirarle con algunos años, aunque no muchos, de antelación, en la obra que había ejecutado en la fundación que costearon D. Gedeón de Hinojosa y D.^a Catalina Velasco, su mujer. Por encargo de estos ilustres hijos de la villa, este artista se encargó de su arquitectura, ejecutando además, los dos sepulcros de los fundadores y un cuadro de la Virgen, para el único altar que la pequeña iglesia entonces tenía. Nada queda desde hace muchos años de este trabajo funerario del artista candiota; el tiempo, y sobre todo, los hombres, se han encargado de hasta aventar su recuerdo. Una noche, unos cuantos de esa eterna legión de chamarileros de todas categorías que han asolado casi toda España, hubieron de llevarse lo poco que ya quedaba dentro de sus paredes medio derruidas (1).

Tenemos, pues, el esencial dato de que en 1604 *el Greco* ejecutaba para la nueva iglesia su famoso conjunto. Acorde con él, está la opinión moderna del Sr. San Román, quien creé debió ejecutarse hacia el año 1603, o sea, coetáneo con el del Colegio de San Bernardino, de Toledo. Parece corroborar esta aseveración el dato de que el contrato de ejecución de obras se firmara en Illescas, en 18 de junio de 1603, ante el Escribano, Gabriel Caballero. Contrarios a esta opinión fueron los historiadores Palomino, Ceán Ber-

(1) Esta fundación, si modesta en su exterior, entre sus muros hubo de albergar tal vez la más original y acaso única concepción que saliera de las manos del *Greco*. Es tema que merece una más amplia atención y a su referencia pienso dedicarla espacio conveniente.

HOSPITAL DE ILLESCAS



Greco. La Caridad.



Greco. Coronación de la Virgen.

múdez y Ponz, quienes suponen estuviese realizado en 1600, y ya por entonces fallado el pleito a su favor. Yo también he compartido esta suposición, a pesar del documento de D. Gregorio de Angulo, constituyéndose fiador del pintor en 11 de julio de 1603, pues, según datos que se tienen en el archivo, la iglesia se terminó y abrió al culto en el año 1600 al final, y ya con anterioridad, el *día cuatro de junio de aquel mismo año*, se había puesto la imagen en su sitio (1). Era lógico, pues, pensar que al trasladarla definitivamente se la colocara una vez acabado ya, por lo menos, el presbiterio. La afirmación del preámbulo de las Constituciones es clara y no se la puede desposeer de su legítimo valor. Teniéndolo en cuenta, con alguna seguridad se puede presumir que, como la totalidad de la composición era de gran magnitud (toda ella la componen cinco retablos, cuatro estatuas y seis cuadros), para la fecha de la apertura al culto no todo estuviese terminado. Colocaríase en el Altar Mayor la Virgen y el resto lo pondrían conforme el artista lo fuese entregando. No debe de olvidarse, que el taller del Greco, en Toledo, trabajaba si activamente, pero aun a su pesar, no podía con todos los encargos y las obras adolecían de gran tardanza en su conclusión. No menos invertiría en la obra de la iglesia del hospital que seis u ocho años, y por su capital importancia no puedo silenciarla (2). Su rango artístico de primer orden así lo reclama. Siguiendo la norma ya iniciada en Toledo, en Santo Domingo el Antigua, dispuso en su consecuencia, las obras a realizar en esta composición de Illescas. Fácil adaptador al medio en que trabajaba, hubo de aprovechar felizmente las condiciones de aquella parte del recinto para distribuir lo más importante (sólo por el número), del plan que en conjunto concibiera. El resultado fué ópimo; con el lienzo ovalado y curvo—para adaptarlo así al arco de medio punto—, que representaba la Coronación de la Virgen y los dos medallones laterales de la Asunción y del Nacimiento, distrajo la monotonía de la gran bóveda del presbiterio. Por su considerable elevación, las paredes laterales hubiesen sido dos lienzos interminables, a no ser por la feliz ocurrencia de abrir dos grandes nichos

(1) Dato también consignado en la obra del jesuita Padre Gaspar, hijo de la villa, denominada corrientemente «El Paladión».

(2) Para más detalles, véase «Illescas. Notas Histórico-Artísticas», A. de Aguilar.

y en ellos colocar las dos excelentes tallas de madera policromada de Isaías, el Profeta y de San Simeón. El resto del presbiterio, o sea, el Altar Mayor, ya no requería gran quebradero de cabeza; cubrió todo el gran frente con un bien proporcionado retablo y le coronó, muy acertadamente, con dos estatuas laterales representando la Fe y la Esperanza, y en el centro y pintado, un lienzo con la advocación de la Virgen titular de la casa: la Caridad. De muy parecida factura son los cuatro pequeños retablos que indudablemente *el Greco* para este conjunto aportara. Dos no merecen mencionarse, no así los otros por su excepcional importancia. Para estos dos altares, este primerísimo artista del renacimiento, puso especial cuidado en su ejecución y vertió en ellos, aún más en el que por fortuna se conserva, toda la espiritualidad y galas de su privilegiado talento. Representaban ambas composiciones los Desposorios de la Virgen, una, y San Ildefonso en su oratorio y escribiendo su apología mariana, la otra. Como ya digo, desgraciadamente la primera no se exhibe en su primitivo sitio; hoy lo hace en una rotonda contigua a un despacho particular del real palacio de la capital de Rumania. De allí, muy gentilmente, un representante diplomático nuestro me envió hace tiempo, en unión de otras, la adjunta fotografía. Representa el momento de los Desposorios de María y José, y como suyo, es lienzo en el cual no se sabe qué admirar más, si la técnica o su inagotable fantasía. «En él se ve en medio del grupo al gran sacerdote con todos sus paramentos: en la cabeza áurea mitra y sobre los hombros la argentada casulla; sale del Santuario. La amplia colgadura que oculta el Santo lugar a los fieles está cerrada. El sacerdote tiene entre las suyas la mano de María para ponerla en la de José. La excelsa desposada lleva un manto azul celeste, y a través de un velo, muy pálido, de gasa azulada, apenas si se descubre el perfil de la Virgen. San José lleva, bajo los rasgos del pintor, una túnica violada cubierta a medias por un manto amarillo. A la derecha hay dos hombres y a la izquierda dos mujeres, ricamente vestidas. Esta disposición de las figuras, sabia y originalmente distribuídas, dan una nota de gravedad a la escena. Los siete personajes que la integran reflejan en sus semblantes estar poseídos de la importancia de tan impor-

tante acto, y la ejecución, por parte del pintor, es un primor de técnica y armonía» (1).

Hay que dar gracias porque no se llevasen el del aludido santo toledano; allí pueden todos admirarle para deleite y recreo de los sentidos. En él, «el abad del Agaliense de la capital de la Carpetania, está sentado ante una mesa que le sirve de escritorio, cubierta de rico terciopelo grana, adornado con cordón de oro y zócalo de igual color. Se sienta sobre amplio sillón de igual tela y, repartidos sobre la mesa aparecen diversos útiles de escribir y rezo, todo muy en armonía con el ambiente y conjunto de la reducida estancia. Su delgado y esbelto cuerpo, cúbrele de amplia esclavina cerrada hasta el cuello, del cual asoma ligera tira blanca, que a igualdad de las mangas, es de fina batista, que llegan a su terminación en holgados puños que en nada dificultan el movimiento de las manos. De ellas, la derecha, sostiene blanca pluma de ave, y la izquierda, se apoya en su original libro. Son dos manos de un prodigio de ejecución y de una naturalidad sorprendentes. Su cabeza es inimitable. En ella no sabemos qué supera más, si la obra maestra de técnica o la sublime expresión de su semblante. El rostro revela inequívocas huellas de largas vigiliass y profundas meditaciones; su demacración es extrema. El cuello se desvía en un ligero escorzo hacia su izquierda y contempla extasiado a la Virgen, en la cual parece querer inspirarse. La boca, al rasgarse, dibuja una amarga sonrisa y los ojos, muy pequeños y más aminorados aún por la profundidad de sus órbitas, la miran con embelesamiento» (2).

Obra realizada en plena madurez material y espiritual, supera a casi todas las por este artista ejecutadas, y creyéndolo así, yo me permito aconsejar desde esta eficaz tribuna, cual es nuestra Revista que, dada la proximidad y facilidad de medios rápidos y económicos de transporte entre la capital y la aludida villa de Illescas, que el que no la conozca la visite y pueda disfrutar unas horas en el estudio y contemplación de las obras de arte que al aficionado brinda este tan próximo rincón espiritual.

ALBERTO DE AGUILAR

(1) Del artículo mío publicado en *A B C*, núm. 8.637 «Algunos cuadros de Domenicos Theotocopoulos, poco conocidos.»

(2) De «Illescas. Notas Histórico-Artísticas», folio 22 y siguientes. A. de Aguilar.

POR TIERRAS DE ESPAÑA

Una excursión de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid

I

CAMINOS DORADOS Y PUEBLOS EN RESCOLDO

En marcha.

Madrid, abril; una mañana de sol. Luz promisoramente clara de las siete. Suenan sus campanadas en la plaza de La Cibeles como un toque de marcha. D. Elías Tormo, a cuyo cargo va esta excursión universitaria, es más puntual que los relojes que marchan bien. D. Elías nunca falla.

Minutos después nos sacude el aire mañanero en campo abierto. O lo sacudimos nosotros, más aún que con los 60 por hora de nuestro coche, con las veintitrés ansiedades que vamos dentro. Serán nueve días de nueve mundos: levantarse cada mañana con un horizonte diferente, aprender nuevos contornos de cada uno, beber nuevas inquietudes en cada tierra, respirar la liberación que supone una larga semana de infinito; ¿acaso no lo es el desprenderse de las aulas?

Hemos llegado a los dorados campos de Guadalajara; atrás quedan corriendo las arcillosas aguas del Henares, atrás también las del Tajuña con el generoso regalo que da a nuestra retina de sus vegas ya floridas, abiertas al mirador espléndido, zigzagueante de la carretera.

Salceda

En esta mañana luminosa nuestro primer alto lo señala el monasterio de Salceda, calcinadas ruinas cuyos muros no son propicios a la sombra en la sequedad de la ladera. Bien es verdad que a la hora temprana en que llegamos el sol nos es grato. No hemos menester de sombra alguna, y si la hubiéremos, allí está la de Cisneros, quien tuvo su cobijo en este convento hoy ruinoso, y allá están también las propicias de los soportales de Tendilla, no lejos de aquí y emparentado en su aspecto con la dormida Pastrana. Un recuerdo de todos para el gran cardenal redivivo en estos momentos por el arte anecdótico de D. Elías Tormo y adelante carretera.

Vase disipando la desconocida figura del Cisneros de ese monasterio de Salceda, va perdiendo contornos la desconcertante silueta del Cisneros confesor, extrañamente promovido a la mitra..., vamos aspirando frescuras de viento y calideces de sol, tonalidades de oro y de lejanos olivares delicuescentes y, pasado Auñón, se nos viene a cuajar en la mirada otra mole ruinosa:

El monasterio de Córcoles.

Córcoles, corazón pequeño, que dice Muñoz y Soliva en su «Historia de Cuenca».

Dobla la carretera en lo hondo, y, al ascender de nuevo en un rellano de la colina, se hunden los que antes se levantaban góticos muros. Apenas se conserva en ellos algún resto de sus bóvedas. Sólo de lo que fué sala capitular podemos contemplar en relativa integridad las bóvedas de crucería; sólo en los estilizados capiteles de ornamentación floral y geométrica la nota interesante de estas ruinas. Aparte el frontis neoclásico de la próxima y perdida iglesia.

Alcocer, el Cid y nosotros.

Y como no todo ha de ser ruínas y campo en soledad, hacemos estación en un pueblo. Este pueblo es Alcocer, secanas tierras tendidas a conseguir las humedades del Guadiela.

«Dios, qué bueno es el gozo por aquesta mañana.

Mío Cid é Albar Fáñez adelant aguijavan».

Desenvolvemos nueve siglos de la Historia.

«Mío Cid don Rodrigo Alcocer cueda ganar»
 «Oid a mí Albar Fáñez é todos los cavalleros.
 En este castiello grand aver avemos preso;
 Los moros yazen muertos, de bivos pocos veo.
 Los moros é las moras vender non los podremos,
 Que los descabecemos nada non ganaremos;
 Cojámoslos de dentro, ca el señorío tenemos;
 Posaremos en sus casas é dellos nos serviremos».

Al Cid vienen a cercar tres mil moros de Valencia con los reyes Fáriz y Galve; le ponen estrecho cerco y se arma tan gran combate que

«ante roido de atamores la tierra querie quebrar».

Esta tierra que

«es angosta é sobejana mala».

Vendido les ha Mío Cid «por tres mil marcos de plata» esta tierra, este pueblecito del cual llevamos gratos recuerdos:

Su pan tierno, de color de mujer buena y soleada. El mirador de su atrio. Este recogido mirador amparado en la torre de la gótica iglesia del siglo XIII tiene la doble personalidad del místico que se abre contemplativamente al horizonte de mieses y olivos y se reconcentra en el contento de su paz. Tal vez una paz eterna que no venimos a turbar; porque es posible que en este atrio, bajo las hierbas hoy crecidas y el ramoneo de algún corderillo, duerman para siempre los antiguos soñadores del pueblo. Hay labor de buen gusto de aquellos hombres en dos portaditas apuntadas que dan salida al atrio en escuadra. Otra, la principal, ciñe airosamente con el arco, también apuntado, el trilóbulo de la propia puerta. Dentro, tres naves y girola, pero sin crucero. Acaso intervienen los del Císter en la continuación de esta iglesia de elegante torre cuadrangular cuya cabeza, destocada del barroco bonete que le han puesto, parece que aspira a una estructura octogonal,

iluminándose de luces y auras por el doble juego de sus góticos ventanales de precioso parteluz asentados en una cornisa elegante y perfilada.

Contemporáneo de la primitiva construcción de la iglesia, según el Sr. Tormo, un Calvario de rígidas figuras de madera policromada en las que cabe señalar, si bien la extremada longitud de los brazos y el torso del Crucificado sin asomo de anatomía, el cuidadoso plegado de los ropajes. Hay en ese grupo algo de tosco y bárbaro que lleva a pensar en los tremebundos muñecos que siglos más tarde hizo, no lejos de aquí, un ingenuo fraile de la ermita de Mondéjar. Y para nota de primitivismo, esta vez tiernamente candoroso, ahí está la Inmaculada en otra capillita, escultura estofada que aún no se viste con el traje blanco de rigor canónico.

Pero también la pintura nos ofrece sus sorpresas; por ejemplo: Ese cuadrito de la Adoración de los pastores que pretende la paternidad de Orrente, título bastante dudoso por cierto. ¿Qué significa, si no, esa firma de Palomino al dorso? Hemos dibujado y fotografiado este *Palomino f. t.* Ya veremos lo que da de sí.

Atravesamos el pueblo y penetramos en la iglesia de la Encarnación. ¿De quién la graciosa Virgen Anunciada del altar Mayor, esa Virgencita arrodillada que parece una muchachita de pie, lo mismo que la Virgen de la Anunciación, de Pereda, recientemente regalada al Prado?

—¡Qué chiquilla más aplicada!

—¿Quién?

—La Virgen; ¿no véis que le interesa más el libro que el mensaje del Ángel?

¿Ha suscitado la obra de Tiépolo la atención del autor de esta Virgen Anunciada?

¿Influye Céspedes en la Cena que contemplamos en otro altar, medianejo cuadro de grandes figuras, alguna de ellas tratada con no desacertado vigor?

En la penumbra del fondo, ante la reja de la clausura, volvemos a asomarnos a la Historia.

—¡Qué mal gusto tenía Alfonso el Sabio!—musita una compañera de Facultad.

—Como que era sabio—replica, siempre avizor y cazadora, Mari Chari.

—No vale la pena el pecar si se ha de pecar con una fea, ¿verdad?

Miro en derredor y pienso que el pecado está más cerca de mí que de Alfonso X.

Pero es verdad. Ahí está la estatua yacente de doña Mayor Guillén de Guzmán, la querida que dió a ese rey una hija, luego reina, Beatriz, esposa del bigamo Alfonso III de Portugal. Mas si la mujer es fea, la obra escultórica es hermosa por la realista expresión de la yacente. Descomunal mentón el suyo.

La dejamos dormida para seguir nuestro camino.

Paréntesis.

Unos instantes en Millana y la nota de su románica iglesia, la cual ofrece en su portada de abierto arco abizantinados capiteles y en lo alto de un paramento los canecillos de su cornisa con figuras diversas muy desgastadas.

Arandilla y Ruiz González.

Pasamos luego por Valdeolivas y nos disponemos a la caza de un pueblecito perdido en el monte y a la captura de un hijo suyo pintor.

El pueblo... ¿dónde está el pueblo? Hay que dejar la carretera de Cuenca para tomar un camino bien conservado que, desviando hacia la izquierda, nos interna en las estrechas y claras soledades de aquel campo. Al primer recodo el campo carretero de amables cerros y altozanos pretende transformárenos en sierra. Porque la sierra se deja ver al fondo; sierra pelada y gris, tupidez de pino verde, recio marco de doble color para un pueblecito caído en el recuesto hacia lo hondo.

Cuando descendemos del coche a la espalda de la Iglesia, un hormiguero de chiquillos y grandullones nos asedia. El pan caído que somos, el pedazo de emoción que les llega rodando acucia su deseo.

—¡Qué gente más lucida!—comentan mozas y viejas.—Mira

qué señoritas más majas, madre... tendrán sed. Si quieren agua vengan a mi casa.

Es Arandilla un pueblecito que se nos franquea totalmente. Están retejando la Iglesia y los cascotes cubren el suelo. Pasamos a visitar en la nave al pintor Pedro Ruiz González, nacido en este quieto regazo en 1633.

He aquí al pintor autorretratado en su cuadro de la Coronación de la Virgen. Son dos los cuadros de Ruiz González, conservados en esta iglesia de su pueblo. ¿Conservados? Los dos en muy mal estado, desvaídos los colores, perdidas bastantes figuras, rotos en diversas partes. El de la Coronación, sobre fondo arquitectónico, es un conjunto de bien repartidos y dispuestos grupos y en el que campea el Crucificado, de acusada anatomía y ancha cabezota, por encima de las bellas figuras de la Trinidad. El otro, enfrente, en la pared del Evangelio, es el Purgatorio, bien dibujados los contornos por masas de color casi perdido. Estos cuadros, vagamente conocidos por escasas referencias, han sido objeto de un minucioso reconocimiento por parte de los profesores Tormo y Camps. La caza del pueblo y la captura del pintor tras los que andábamos se cumplió sin grandes trabajos. El pintor ahí está ofreciéndose nos tal como quedó. El pueblo se nos brinda también, tal como puede. En obsequio nuestro organiza un partido de pelota en un frontón reglamentario que hay al lado de la iglesia; hasta se nos invita a la lucha. No aceptamos; no hay pelotari entre nosotros, a pesar de Almagro. Nosotros en esta ocasión somos los espectadores de su juego recio a la sombra de los añosos olmos de corazón roído.

Cuando nos alejamos del pueblo, cuando sentados en el coche subimos el repecho para perdernos en la revuelta, los niños, las mujeres, los hombres, nos contemplan sin un latido. Entre las dos cercas del camino son una masa humana que no alienta. O tal vez una masa que alienta vivo con apariencias de estatua. Parece que han cerrado la entrada del pueblo para retener una emoción que no quieren que se vaya con el coche.

Un altar en el camino

Recuperada la carretera, las luces de un sol que hace ya más de tres horas dejó de ser cenital nos cantan a los ojos el restallido

de un retablo: Priego. Claridad y susurro; silueta de nidales roqueños, algunos troglodíticos, donde los hombres anidan; fluir del río Escabas, fresco de aguas y de truchas. Este Priego de Castilla la Nueva, este altar en el camino, esta pirámide en medio de la hoz que se abre al sol, es el Montoro de Cuenca o el Sepúlveda central. Sepúlveda en Segovia, Priego en Cuenca, Montoro en Córdoba son tres retablos que los hombres sin darse cuenta han elevado sobre el pedestal de la roca, cada uno sahumado o rociado por el incienso de su río: Duratón, Escabas, Guadalquivir.

A la sombra y al aprieto de las hoces parecía que el pueblo ha de padecer estrecheces. No es así; algunas de sus calles nos brindan la amable cordialidad de ensancharse acogedoras. Cuando regresamos de la iglesia de San Nicolás de Bari—renacimiento, tres naves encaladas, precioso retablo de la época de la construcción—después de bajar de la torre—áspera y hermosa perspectiva desde su alto—una de esas calles parece que nos echa a oleadas el sol recogido en sus pulmones ensanchados y hasta el frescor del arco abierto en el testero que la cierra. Momentos antes nos había manifestado la elegancia neoclásica de su casita Ayuntamiento con metopas y triglifos orlados por los arcos de sus balcones.

No debe extrañar esta prestancia del arco en una tierra donde se perfila constantemente el que dibuja la pelota. He ahí, a la salida, el doble frontón de este pueblo.

Lo dejamos con el anhelo de llegar de día a Cuenca.

II

C U E N C A

Nocturno

Todavía dora el sol las planchas verticales de sus hoces cuando entramos en ella. Cruzamos el Júcar y hacemos alto en la Carretería.

Es Semana Santa. Cuenca está lleno y tenemos que alojarnos por tandas. Nuestra posada no queda lejos de la catedral. Por la parte trasera se asoman los balcones a la ciudad baja y a los oros

de los campos en resol. Es un contento esta limpieza de cama y este trato de prior que nos rinde nuestra amable patrona. Cuando las muchachas nos cuentan las vigiliass en el comer y dormir de su hospedaje nos dolemos de la Cuaresma.

—¡ Cuaresma !—subraya Mari-Chari—. ¡ Qué Cuaresma ni qué Quasimodo ! ¡ Huevecitos en vinagre !

Pero, ¿quién lo toma en serio? Pinceladas del destino en el claro-oscuro de la vida ; nada.

—Oye, niño ; pinceladitas cursis, no. Pinceladas de la abstinencia en la cámara frigorífica del estómago. ¿ Te enteras ?

Nada, nada ante la poesía del paseo romántico por las Angustias.

Hora de sombra lunar en la bajada hacia el Júcar. Rincones escondidos en el silencio ; recodos mugidores de soledad.

Afilan sus claros lápices
los chopos cerca del río ;
pintan en el cielo blanco
un pentágrama pianísimo.
Salen a soñar las luces
de las ventanas traseras
tan dormidas que se caen,
se mojan y parpadean.
Antorchas quieren los álamos
ser de la hoz rumorosa
y apuntan hacia la luna
que los empolva de plata.
Un sapo canta su tono
a una orquesta de silencio ;
enmudece su tonada
un calderón infinito
que se calla en son eterno.
Recógese el corazón
a escuchar lo que no suena.
Gigantes velan la paz
de la hondura sosegada,
vestidos de roca dura,
henchidos de luna blanda.
Nació el románico en Cuenca
en las canteras doradas
una noche que el silencio

dejó sus ondas cuajadas.
 Sus ingentes besos bárbaros
 de celo macho que rasga
 el ancho vientre de rocas
 deja huellas de sembrado.
 De parto, alumbra la tierra
 sus rocas transfiguradas.
 ¡ Calvarios y Anunciaciones,
 dolor de Semana Santa... !
 ¡ Qué pórtico de la Gloria
 envuelto en pañales de alba !
 ¡ Cómo se animan las hoces
 de Cuenca, noche encantada !

Subimos por la calleja zigzagante y bien herida de nuestras pisadas. Los rincones se estremecen de nuestro romántico calcañar, y lanzan a nuestras ansiedades temblores de pasados latidos. De moros, recuerdos sepultados por el empuje del octavo Alfonso. Este es quien triunfa en el recuerdo. Su caballo cascocea en el pedregal de esta rampa fantasmagórica y evocadora. Fresco aliento dan a la noche místico aroma de lirios y abanicos de los olmos ; sedante paz a nuestras inquietudes la silueta de una cruz medio dormida. ¿ Qué soñador la despierta ? Otras cruces hemos visto en otros sitios, plazas quietas, pero... Córdoba es el ensueño delicado y señorial, Toledo una inquietante noche de leyendas, Cuenca es la gesta que se vive ; esta subida de las Angustias—callada hilera de peregrinos universitarios—una romántica cruzada—cabalgata sin caballos—de caballeros sin cruz. Semiescondidos rellanos se dejan dibujar acechadores fantasmas de los lápices del álamo ; hunden sus sombras los rincones y afila sus semiluces algún farol arrumbado por la luna a la entrada del muro. De las figuras del Greco, un perfil lleno de vida y escapado de su marco guía nuestra procesión de soñadores. D. Elías va delante callando a todos silencio.

Las ciudades encantadas de Cuenca

El alba nos espabila ; enciende en nosotros luces afanasas. Es necesario madrugar. Estamos en Cuenca ; no olvidemos que dijo su fuero :

«El fornero caliente su forno et meta el pan, et cuando fuese

cocho sáquelo.» «Mas si el fornero o la fornera non se levantara de gran mañana a calentar el forno, si algún daño viniere por culpa dél, péchelo duplado, por la jura del señor del forno.»

Tenemos que amasar el pan espiritual de nuestra jornada. Non pecharemos ninguno esta mañana que nos espera la Catedral.

Aquí de Alfonso VIII otra vez y de su esposa la reina Leonor. Y a su lado, el obispo San Julián para acometer la obra de esta iglesia. Pocos años después, a principios del siglo XIII, consagrará la Catedral el obispo de Osma D. Rodrigo Jiménez de Rada. Este nombre nos liga a la de Toledo, como la reina Doña Leonor nos ligará con la de Sigüenza.

Aquí dentro podemos recordar varios siglos de nuestras artes al encontrarnos con valiosas y a veces raras manifestaciones de soberanos artífices. Del XII al XVIII se trabaja en esta Catedral. Hoy mismo todavía, según proyecto de Lampérez, en la nueva fábrica de la fachada y torres desplomadas hace poco mas de treinta años.

Consagrada la iglesia con la cabecera y crucero en 1208 se continúa su construcción a lo largo del siglo. La antigua cabecera da paso a la girola en el XV; se erige capillas y rejas en el XVI; en el XVII se levanta torres y fachadas que por el mal gusto con que fueron construídas se desploman de vergüenza en el XX; interviene Ventura Rodríguez en el XVIII dirigiendo el altar mayor. La escuela de Normandía se nos hace patente en sus bóvedas sexpartitas a base de planta cuadrada de cilíndricos pilares alternados en composición. Esta escuela que de Normandía y el Rhin pasa a la Isla de Francia y la Champagne... llega a Sigüenza, se acerca a Santa María de Huerta, viene a Cuenca, marcha a Avila y salta a Galicia; pero su desarrollo es efímero. La bóveda sexpartita ha dejado pocas huellas de su paso. Aquí nos queda en la nave central, más ancha que las laterales.

Pero he aquí una vez más el recuerdo de Sigüenza ante esta capilla dedicada a Santo Tomás de Cantorbery. También Sigüenza ha tenido su capilla con esta advocación; es la que, hoy consagrada a Santa Catalina, encierra los sepulcros de los Arce. Doble consagración a la víctima por la hija del victimario: Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra levanta esas dos capillas al santo obispo asesinado a causa de la incontinencia del rey su padre. La injusti-

cia de la muerte por adversario de las Constituciones de Clarendon la sublevó amorosamente, como había sublevado a Pablo de Tarso la brutal lapidación de San Esteban. ¿No tendrían el mismo origen y motivo allá en las anfractuosidades de los subconsciente esas dos revelaciones, diferentes al parecer, semejantes en su esencialidad y a tantas otras? Los sentimientos se amontonan y el pensamiento da mil vueltas.

Es fugaz la visión de estas capillas, pero qué de emociones se suceden! Ese relieve de la Piedad todavía nos retiene en Sigüenza, transplantándonos a la sacristía de la capilla de los Arce. ¿No será hermano este relieve de aquél Descendimiento seguntino de la escuela de Nottingham? En aquella sacristía estuve una mañana a punto de quedar encerrado hasta el día siguiente por culpa del monaguillo. Ya había echado el cerrojo y todo. Yo oí el ruido del cerrojo, pero me dí cuenta medio minuto después. Vociferé: ¡Sacristán! ¡Pum, pum! ¡Sacristán! ¡Pum, pum! Como en nuestra célebre copla.

—¡Qué lástima!—prorrumpe Mari-Chari.

—Gracias, Mari-Chari.

—No; ¡qué lástima que no te hayan dejado allí!

—Te estaría bien por papanatas.

Mari-Chari se desnivela de risa.

—¡Qué lástima! ¡Qué lástima!

Más piadosa Angelines, interviene:

—¡Pobrecillo! Le daría mucho miedo.

—¡Qué le vas a hacer! La vida es así.

Y como esta frase tiene su especial traducción en el ánimo de Mari-Chari, Mari-Chari sigue desnivelándose hasta casi partirse. Hay que verla danzar sus carcajadas. No se parte gracias a un señor que se halla entre nosotros.

—¡Señor Obispo!

Quedamos todos de una pieza.

D. Elías acaba de saludar a un señor campechanote y colorado que lleva un solideo granate y a quien nosotros creíamos un simple canónigo. Nos acompaña sencilla y familiarmente y se confiesa modestamente un alumno más del Sr. Tormo.

Estamos frente a la capilla de Jamete, grandilocuencia plate-

resca con un cornisamento que tiende a barroco. El arco es bello de verdad y para el gusto de D. Elías es el arco más bello de todo el renacimiento en España. De Jamete es asimismo la espléndida portada de la sala capitular, plateresca igualmente y la más bella de la Catedral. Pero volviendo a la capilla de arco renaciente vemos, encima del arco, la polícroma luminosidad del árbol de Jessé en el rosetón de la vidriera, el mismo motivo que nos ofrecen, también en vidriería, la Santa Capilla de París, la Catedral de Chartres, la Catedral de S. Julián de Mans, la iglesia de S. Lorenzo de Nuremberg, etc. En oposición al árbol de la vida vemos aquí también el árbol de la muerte, dos términos que siempre marchan juntos. Recordad, si no, a Guerra Xunqueiro:

«Da pranta mais corrompida
Reventa o arbol mais forte ;
A raiz, boca da vida,
bebe nos peitos da morte.»

Corremos a lo largo de estas naves y vemos sucederse las portadas platerescas, en general emparentadas con las de la Catedral seguntina. No podemos hacer detallada relación de cuanto aquí encontramos; es muy rápida nuestra visita y ha de ser esta reseña relampagueante y tal vez oscura. Rareza que nadie deja de observar es esta doble girola del siglo XV que se abre en abanico.

Pero, ¿cómo no detenernos unos momentos en esta sala del Tesoro ante ese Cristo de piedra a quien nadie mira? Gótica, alargadísima, bárbara, si se quiere, esta figura; pero ¡qué enigmática atrayente, simpática expresión la suya. Se halla de pie y se toca la herida del costado. Elegante su manto, que le deja medio desnudo, le cae en amplios y ornamentales pliegues. Trabajado el pelo en largos bucles, anchísimo el mentón, como echado hacia atrás, sin detalle anatómico su tórax y sus piernas, es maravilla de expresión corpórea y de apostura. La sencillez ha conseguido aquí lo que tantas veces no sabe conseguir el menudo detalle. Estamos ante una fina piedra de arte gótico, con restos casi imperceptibles de policromía, y la cual arrastra aún algunas rudezas del románico.

Mientras contemplo yo esa estatua atrae la atención de los demás la vitrina de orfebrería y esmaltes. Pieza incomparable ese díp-

tico bizantino, siglo XIII; delicadísimas sus figuras esmaltadas y exuberante su geométrica lacería de oro. Pero nos aguardan otras emociones y el tiempo vuela.

Allá, a los pies, en aquella capillita de la derecha, guarda la catedral una suave caricia para el amoroso del arte. ¿Pasar adelante sin dedicar unos latidos y fervores a esa Virgen de la sonrisa plana? Nos atrae su sonrisa, un poco hierática, tiernamente hierática, sonrisa de bienaventuranza egipcia, esa sonrisa que aún no cuajó en humanidad porque es algo divina; nos atraen sus graciosos, extraños ojos y esa carnosa cara que inspira un idealismo macizo—esto sí que muy humano—; un amor, si bien carnal, sutil y delicado. En el niño de sus brazos se ha hecho copo esa carne—madera policromada que el arte animó de vida.

Trasponemos la reja a doble cara que cierra con marco de anunciaciones, soberanamente perfiladas en el cuerpo alto, a la Virgen de la sonrisa plana y vamos dejándonos envolver en sucesión de sorpresas.

Este recuerdo mío, un poco trastornado tal vez, nos proyecta al retablo de Santa Ana, de firme dibujo y dorada tonalidad o sobre una atrayente galería de figuras por parejas, la Virgen y el Niño en medio. En el retablo gótico de madera policromada en que tan bella y ajustadamente las colocó el autor se asoman a ver lo que pasa y nos contemplan con asombro. Es un retablo de la capilla de Santa María. Nos proyecta asimismo sobre esas cuatro serenas laudas de los Albis (XVI) en que duermen cuatro obispos. Sobre los otros monumentos del mismo siglo que trabajaron los Lemosín, los Hernando de Arenas, los Amezúa, los Andino, en rejería; los maestros de las portadas, los flamencos e italiano de los tapices, los Berruguete y los Borgoña, los Yáñez...

Este enigmático Yáñez de la Almedina, el leonardesco valenciano manchego que habremos de encontrar nuevamente cuando lleguemos a su tierra. Hallámosle aquí representado en el maltrecho e interesante lienzo de la Adoración de los pastores y en dos hermosos cuadros de la capilla de los Albornoz: «El entierro de Cristo», «La adoración de los reyes», hermoso aquél, más hermoso éste, acabados de ponderación uno y otro. Y hallamos asimismo en una Visitación y todavía en aquella Cena de un tríptico de la sala capitular

esa misma ponderación y belleza que acaso también provienen de su mano inteligente, o cuando menos de su escuela ; suave la Visitación, un poco seca la Cena.

—Pues... noo se la habrían... comido. ¡ Como estaaba seca !

Cosas de Angelines, la cabecita rizada y alegre.

O cosas de Pedro de Mena: la subyugante cabeza de la Virgen Dolorosa, hermosísima en su honda, pero delicada angustia ; tricromía de azul, carne y rojo que subraya con su estética pictórica la emoción de la talla. O esa Virgen con el Niño, linda cara aldeana y gracioso rapazuelo.

Muy cerca, el crucifijo de Alonso Cano en su serenidad velazqueña.

Quedamos prendidos unos instantes en ese juego original de arquitectura y rejería que es la parte externa de la capilla de los Muñoz ; su puerta polilobulada y graciosa, su comulgatorio atrevido combándose hacia afuera, gracia doméstica y profana en el rincón de la nave. En balde buscan los ojos la cabeza femenina que se asomará a la reja.

Hemos pasado por la capilla de los Caballeros y hemos ofrecido un recuerdo a los Albornoces allí enterrados ; padre, madre y hermano de D. Gil ; hemos cruzado por la del Espíritu Santo y hecho lo propio con los Mendoza ahí yacentes. Hemos echado la vista atrás y contemplado el bello triforio en la nave central, echádola hacia abajo y se nos ha caído con ella el ánimo de la estrechez y raquitismo del coro.

Vamos deprisa ; urge dejar la catedral, pues son las once dadas, y nos encaminamos a la puerta. No hemos abandonado el templo sin echar una mirada a un cuadro de bella composición, apagados tonos—como de viejo tapiz—y expresión realista. García Salmerón, natural de Cuenca (1606), discípulo de Orrente, lo ha pintado ; es la «Predicación del Bautista». Fuerte luz del cénit se nos derrama : es un bautismo de mediodía, placentero, alentador.

¡ Al coche, al coche ! ¡ En seguida !

Carretera arriba, Júcar arriba, nos dejamos llevar poco después. La hoz del río se ensancha, se abre ; ya no es hoz, ya hay re-

mansos de pradería donde no se ve ganado alguno ; sirven más bien esos primeros rellanos para depósito de la madera que viene flotando, río abajo, en la época de corta.

El místico paisaje de las Angustias en la noche se ha trocado en este campo de paganía que verdece de pastizales secanos y de pinos. ¡ Qué prestancia tienen esos pinos, no cuajados todavía en la lejana masa del pinar sombrío ! Son pinos solitarios o en familia que mantienen la distinción de su personalidad y de su copa, son pinos a lo Rubén que la brocha de un artista ha ido rociando en el seno del valle. ¡ Qué alegre y de voluntad cargaría la espalda anchurosa del monte con una fiesta juvenil de danzas y desnudeces y daría el río gozoso sus aguas a los cuerpos desnudos ! Y bien que pinta la imponderable paleta de la fantasía la escena rozagante y el verde mullido y el azul propicio.

Las aguas parecen más frescas cuanto más movidas. Estamos en Villalba, uno de esos saltos de espumas con que el hombre juega. Esos juegos no son un azar ; va consciente a ellos el hombre, convierte encajes de espuma en energía incalculable y crea esa poesía que se canta al son de muchos volantes.

Estas gentes de Villalba nos hablan del canalillo en la temporada de la madera.

—Pero si eso fué a la vuelta. ¡ Mira éste !

La interrupción es de Rosita, modelo de ordenación y de falta de puntualidad.

—A la vuelta o al ida ¿ qué más da ?

—Claro que da. A la vuelta ya no daba el sol en Villalba.

—Exacto, no daba el sol.

Quiere decir esto que las gentes de Villalba se hallaban a la sombra cuando me contaron lo de la madera.

—Una mañana vinieron unos turistas a eso de las once. Dijeron que se irían en seguida para comer en la Ciudad Encantada. Pero se acercaron al canalillo—mírelo usted cómo baja—, y cuando vieron madero viene... y madero viene... y madero viene, ¡ ziiis, ziiis, ziiis ! ¡ como rayos ! desde lo más arriba al río—que da gusto verlos de casi que no se ven—ni uno se movió hasta las tres de la tarde.

—¿ Sin comer ?

—¿ Comer ? Si estaban embobados.

Aquí un empujón con que Mari-Chari se abre paso y nos echa atrás.

—Diga usted, ¿siempre que se ve bajar la madera no se come? Porque yo vengo a verla bajar todos los días.

Subimos, subimos por una carretera que tiene ansias de altura. Ya vemos bajo nosotros, muy abajo, el río en sus meandros. Desde el Ventano, un mirador escavado en la roca y que abre sus amplísimos ventanales sobre un precipicio de 80 metros de caída, contemplamos, no sin vértigo, un arroyo. Unas cabras allá hondo en sus orillas semejan ratoncitos. Hay quien arroja una piedra para tener noción de tal altura.

Mari-Chari me pregunta:

—¿No ha caído todavía?

Estamos en la Ciudad Encantada. Este paraje es realmente un capricho de la Naturaleza. ¿Realmente un capricho? La Naturaleza nunca los tiene en el sentido en que nosotros tenemos los nuestros, es decir: en que nosotros queremos y creemos tenerlos. ¿Queremos nosotros tener nuestros caprichos o más bien es nuestro capricho quien nos forja a nosotros? ¿Quiere la Naturaleza los suyos o es que los tiene porque es caprichosa? Eso sí: la Naturaleza también es caprichosa; quiere esto decir que en tales casos no puede dejar de serlo.

Aquí, estos terrenos cretáceos del período mesozóico, cuyos perfiles se observa muy bien en los tajos de Uña, que se forman de diversas capas de calizas, margas, areniscas y conglomerados, y que para generalizar pueden ser agrupadas en dos grandes capas: la inferior, arenosa; la superior, caliza, más una dura corteza de caliza silicosa, han venido a sufrir de tal modo en esta meseta del término de Valdecabras la erosión de las aguas y la acción mecánica del hielo y han tenido tal humorismo la blandura de la simple capa caliza y la dureza de la capa superficial silicosa que el capricho apareció. Corroídas las capas blandas por ese roedor tan sutil que sabe ser a veces el agua, firmes en su consistencia las capas superficiales, ahí tenemos esos hongos, esos tormos, esos puentes, esos barcos, esas intermitentes diaclasas, esas enormes calles de la ciudad geológica.

Veladuras de musgo matizan el pintado fresco de la roca y dan las copas de los pinos, sacudidos del viento, brochazos de verde crudo. Chispean los nubarrones amontonados en el cénit; el verde crudo se diluye en el más claro del césped.

Las plazas de esta ciudad agreste tienen un tráfico de ovejas y un tintineo de esquilas que va dirigiendo el pastor—recio cayado, pardo vestido, negra montera, rojo chaleco—. Este viejo sin ovejas que cuenta sus años en las arrugas de su cara está lleno de aristas. ¿Se dejará retratar?

—Yo no digo nada—murmura.

Vayan ustedes a saber lo que significa esa frase.

Comemos al abrigo de unas peñas porque el día se pone frío y reanudamos en seguida nuestro paseo en tropel, cosa que no consiente tan gigantesca soledad. Frente a la cabaña de los refrescos nos despedimos del Displaciente, una roca de cara de conejo y expresión característica y bajamos hacia Uña.

Se ha serenado el aire; la atmósfera está ahora encinta de clara luz. Es un sosiego infinito el de este seno de la sierra que refleja su paz en los cristales del lago, ese embalse que da sus aguas a Villalba en una vena circulante por los flancos vertiginosos de sus arkosas.

El pueblecito al fondo, pegado por detrás al cielo, mirándose en el agua quieta y nosotros, cada uno, queriendo salirnos de nuestro propio tropel. Como en la Ciudad Encantada, esta paz sólo se goza en la compañía de la propia soledad o en la ansiada soledad de dos que se solicitan. La tarde se va a la noche y nosotros de nuevo a Cuenca. De la quietud vespertina al ensueño fantasmagórico.

La torre de Mangana—pararrayos de la luna—es la punta más eminente del agudo perfil de Cuenca.

«Cuenca, ciudad de altura tan extraña
que casi al cielo toca con su cima.»

cantó Bartolomé Segura en el siglo XVI.

«Concha Alfonsípoli»

proclamó el prólogo del Fuero.

La torre de Mangana dicen que se llama así por su reloj o máquina. Paréceme tener razón Muñoz y Soliva en su Historia al rechazar esa etimología, pues razona que siendo el primer reloj de torre que hubo en España el de Sevilla y año 1400 no puede admitirse la corrupción de la palabra máquina o mangana en tiempo en que el castellano estaba ya formado. Torre Mangana—antiguo minarete revestido—lleva su nombre del de la tribu Beni Mazgana, que habitó un barrio de Cuenca.

Esta noche paseamos a lo largo de la hoz del Huécar. ¿Habrá quien sorprenda la ciudad? Centinela es la Mangana que otea todos los puntos del horizonte. Sí, pero la regia dote de la mora Zaida sorprenderá a la morería. Cuenca, por cobranza de esa dote, cae en poder de Alfonso VI. Poco más tarde Uclés la pierde para los cristianos. Pero ¡ah! Cuenca es fuerte y apetecible y hay que recuperarla de nuevo. Allá van gentes de Segovia y de Zamora, de Avila y de Galicia; allá va Ruiz Minaya, quien acomete con los suyos.

Por el Huécar vienen los de Segovia con Pero Rodríguez Bezudo; por estas rampas que aquí subimos treparon los segovianos. Todavía se oye el galopar de los caballos y el alarido del combate. Cae aquí Rodríguez Bezudo y a la otra parte Flores Pardo, el de Zamora, y Sancho Zurraquínez y Fermín Ruiz Minaya. No importa; entrará su tío Alfonso Ruiz Minaya y conquistará la ciudad. Se perderá otra vez. Habrá de recobrarla Alvaz Fáñez «fardida lanza». Caerá en poder de moros nuevamente y en definitiva Alfonso VIII la hará nuestra. Estira y afloja que parecería estar tocando el acordeón si fueran cosas de música.

Realmente se ve a los caballeros pasar bajo estos arcos, luchar ante esas puertas: se oye relinchar a sus caballos y retumbar sus atambores en los ecos de la hoz; se percibe las sombras de los que corren entre las breñas y el desgarrado clamor de los que caen al vacío del tajo; se siente como un eco perdido las vibraciones de aquel tiempo que esta misma luna sorprendió, vibraciones que siguen y seguirán perdiéndose por los siglos de los siglos, haciendo temblar el éter sin llegar a desvanecerse nunca.

¿Dónde está el fin del sonar de esa campana que tañe ahora las diez? Esas ondas, las cuales hieren nuestros oídos, podrán herir

nueve siglos más tarde otros sentidos más sutiles atentos a lo infinito, siquiera sean esos sentidos la imaginación creadora que nos lleva más allá de la vida y de la muerte.

La luna en la Mangana recoge sus pliegues de nácar. Nosotros nos recogemos para levantarnos a buena hora.

III

A L A R C O N

Vamos aspirando luces y frescores de la mañana ; vamos recogiendo pinos al montón que dejamos atrás en nuestra carretera ; vamos rasgando viñas y alguna tierra de sembrado..., va cediendo ahora la masa verde de los pinares, va calentando los ojos el ardor de alfarería de los campos y olivares de Motilla del Palancar.

Entramos en la carretera general de Valencia, tomamos rumbo hacia Madrid y a unos minutos la abandonamos a la izquierda por dos o tres kilómetros de regular camino que nos acerca a Alarcón.

¿Alarcón en la llanura? Así parece: adelante.

Esta tierra y este cielo parece que están de nupcias. ¡Cómo clarea la atmósfera y se peinan las lejanías ! El aire fresco y movido escarpe los perfiles de la sierra lejana. ¿No veis? Todo ese retemblor del aire es el peinado de las crenchas rocosas. Alarcón peinado, en esta hora, es un joyante y formidable campeador en guardia, un baluarte que, sin esconderse, nadie descubre hasta que se halla a sus puertas. Cuando menos, por este camino.

La sorpresa de su aparición nos entrega por entero a él. Bajamos el suave recuesto que conduce a la puerta de las primeras murallas ; cruzamos su arco ; seguimos un camino flanqueado a la izquierda por la inclinada caída hacia el río, a la derecha por el montículo de roca y la esbelta, enteriza torre cuadrangular de un derruido castillo en lo alto ; adelantamos hacia la segunda puerta en nueva línea de murallas, la trasponemos ; entramos en la amable, hospitalaria plazoleta que nos ofrecen de consuno los hombres, la naturaleza y el tiempo ; doblamos un poco hacia la izquierda, subimos también un poco, rectificamos el rumbo y, bajo el corazón de la

propia fortaleza, penetramos por otra puerta en el recinto del pueblo. Hemos de cabretear para asentarnos en la terraza que hay ante la puerta del castillo.

Desde la tal terraza el paisaje es recio ; es un batido trozo de geología, un descomunal araño en la tierra. Muy abajo, muje el río por la luz de las alturas. La ingeniería le da la mano ; la mano es el negro tubo que, incrustado en la roca, sube con la pretensión de dar algún día agua al pueblo. El pueblo, pues, no espera en este caso que el agua le llegue de arriba ; parece confiar más en los hombres que en Dios.

Y en verdad que sus iglesias son una verdadera ruina. De una de ellas apenas quedan las paredes encaladas y los arcos fajones recortándose bellamente en el azul del cielo. Alfombrada de maleza la planta, faltaríale la fuente de Lupiana para ser un patio parecido. ¿Parecido? Sí ; sin estos arcos aquél ; éste sin aquel señorío. Aún la misma parroquia se halla en malas condiciones. Es una iglesia de tres naves de salón: cilíndricos pilares, irradiación de nervios, naves de igual altura ; de la misma estructura—recuerda el señor Tormo—de la Lonja de Valencia.

El retablo, madera policromada del XVI, ya es barroco. En el centro, sobre el sagrario, la Virgen con el Niño tiene una gracia singular, afinada por la suave policromía, ese fino rosa lila que dice delicadezas en varios relieves del retablo: «El abrazo de la Puerta Dorada», «La Anunciación». Este último interesa, no sólo por su color, interesa también por la gallardía de las actitudes: la prisa, elegante prisa que demuestra el ángel ; la defensa, intelectual defensa de su lectura, la Virgen ; interesa asimismo por el plegado de los paños: verticales, distinguidos pliegues los del pupitre ; ondulantes decorativos los del cortinaje. ¿Quiénes son los artistas que trabajan en estas obras? Probablemente dos escultores que en Cuenca declaran en el proceso contra Jamete.

Cuando entramos en el pueblo parecía deshabitado ; ni un chiquillo salió a nuestro encuentro ; hubimos de darle la vuelta para arrastrar la cola de su curiosidad.

Llama la atención la blancura de las casas ; son, en el dorado de la peña, pequeñas, de una planta, como un aseo de cal. Hasta los escudos que medio se advierten en muchas de ellas están aseados

del mismo modo ; hasta aquella casa de la plazuela, la cual tiene sus arcos cegados y pide una sencilla operación de catarata para darles luz.

Volvemos a la terraza. Vemos en cinturón cuatro castillos más ; son las avanzadas de la defensa de Alarcón. Uno de esos castillos es raro y único en su planta : un círculo nuclear y cuatro círculos pequeños casi tangenciales ; son los cinco cubos de su estructura sin igual. Pero más ceñido todavía se aprieta el cinturón bajo del río Júcar. La cerradísima ese de sus tajos altísimos viene a hacer de Alarcón una península que por la parte de tierra habrán defendido formidablemente en tiempos las tres líneas de murallas.

Regresamos hacia las puertas. Vemos ahora en toda su esbeltez y gallardía la torre cuadrangular de atrevida altura que recorta el cielo, aquella torre que anotamos a la entrada. En los riscos de sus cimientos triscan las negras cabras, saltan dos o tres chiquillos, nos mira estático un pastor más tieso que su cayado ; viene caballero en un rucio un hombre del lugar ; nuestra alegre caravana camina remolona. Se sueña una estampa de sol de los tiempos patriarcales.

IV

A L B A C E T E

Un helado

Desandamos los pocos kilómetros de carretera general que habíamos corrido ; arrumbamos hacia La Roda. Estos campos son alegres, optimistas, ancho tapiz tendido, plegado a los flancos y senos de la tierra ocre, pintado de olivares, de pinos y de viñas. Los tres cultivos se dan en una deliciosa armonía de soleados colores. Los muñones de la vid sólo apuntan unas motas en la temprana estación, pero en el dúo de los verdes el fuerte y brillante del pino resalta sobre el cálido bordón de la arcilla. Son, mejor aún que en Motilla del Palancar, inmensos, consecutivos cuadros de alfarero. En tal contemplación vamos haciendo el columpio de estos campos ondulantes.

Hasta que caemos en Roda y entramos en la pobreza. Pasa-

mos de largo para seguir a Albacete. Nada ; llanura, soledad de hombres y de casas, de árboles, de vegetación.

Polvorientos de calzado, a medias de ropa, limpios de cara y manos, invadimos el comedor del hotel, donde advertimos que se celebra una boda con Baco y Gargantúa.

—¡ Qué helado más fino ! ¿ Lo tomásteis ?

—Yo no.

—Yo sí—dice D. Elías—. Me tomé dos: el mío y el de esta chica.

Realmente merece esta atención el caso, y aún las dos atenciones de D. Elías. Yo no recuerdo haber tomado nunca un helado tan exquisito.

La sed de Chinchilla

En la parduzca capa que ha extendido este pobre necesitado que es el campo de Albacete se yergue, acaso como una protesta contenida por la dignidad y sobriedad castellanas, el torso de Chinchilla: Una roca sobre la cual se afirma el presidio ; de ahí abajo el pueblo, tendiéndose a la llanura en busca de no sé qué lejanías. Ya se advierte antes de entrar, pese a la noble quietud del pueblo, que late una ansiedad en sus entrañas.

Es bonito el pueblo ; traza pintoresca la suya de calles que se comban con cierta pereza para ganar la altura del cerro. Hacia la mitad de su ascensión se abre o más bien cierra la plaza. Un afán de achicamiento se percibe. La iglesia, cuyo ábside ofrece las heridas de sus ventanales medio encubiertos por rica ornamentación se aprieta contra un inquietante monumento de historia actual y viva caído en medio de la plaza. O plazoleta. Es la fuente de cuatro caños: o cuatro espitas. ¿ Y cada espita ? Un hilo de agua con que las mozas y viejas del pueblo hilan la angustia de su quehacer cotidiano. Cuatro hilillos de agua que son una sed clamorosa. Ruge ese mínino caudal con sonoridades más intensas que los saltos espumosos que hemos encontrado en nuestro camino. Estos saltos cantan la realidad de una sed apagada, satisfecha ; aquellos hilillos mugen entrañablemente con una sed infinita que se ahoga.

Sobre la muralla la prisión: un edificio moderno, pero sin presos. No tan alto, a media altura del cerro, la villa, pero con sus

pobladores. Si queréis verlos acudid a esa plaza que se encoge como socarrada por un sol sin humedades. A la fuente se acogen pretendiendo beber; cabe la fuente se acuestan antes de que el alba amanezca. Así todos los días. ¿Para qué? Con el día las gentes reanudan sus labores, se despiertan, se desperezan, comienzan a revivir. En este pueblo se amanece para seguir sintiéndose morir, ahogar... Como la plaza se achica y encoge, una cosa crece aquí: es el ansia contenida de un chorro de agua.

—A las dos de la mañana hay aquí más de cien cántaros—nos dice una mujer.

Esos cántaros tienen alma; cada uno lleva la angustia de una familia que se levanta de noche para dormir un sueño de espera casi inacabable hasta que la vez le llegue. Es la espera al hilo de agua que cae de uno de los cuatro chorros. Desde las dos de la mañana es frecuente que no lleguen a alcanzar el hilo hasta caída la tarde o entrada la noche.

Para que, apuntado el nuevo día, sea verano o invierno, se levante a acostarse otra vez al pie de la fuente misérrima.

Mientras tanto, un día y otro día, Carlos III vigila ese sueño de los cien cántaros desde un medallón que hay en lo alto de la Casa Ayuntamiento.

Alpera

Abandonamos Chinchilla a su angustia y enfilamos nuestro deseo y nuestro coche hacia el arte cuaternario. Hora y media de buena marcha y estamos en Alpera, pasada la cual hemos de hacer dos kilómetros a pie en dirección de la colina donde se hallan las pinturas rupestres. Es suave la ascensión hasta la mitad de la ladera. Allí, en una concavidad de la roca cerrada por una reja cuya llave y guardián nos procuramos en la villa, están las escenas de caza objeto de nuestra visita.

Martín Almagro, ayudante del señor Obermaier en la cátedra de Prehistoria, toma sobre sí esta lección.

—Es preciso poner un poco de nuestra parte y situarnos en la remota antigüedad de esta cultura—nos previene.

Sí, es preciso esto y mucho más, aunque no tanto como en

Altamira. Aquí el movimiento de que están animadas las figuras estimula la imaginación.

Pertenece esta pintura, como en general todas las de Levante, al ciclo cinemático antropomórfico, en contraposición con el estático y zoomórfico del Norte de España y Sur de Francia. No quiere decir esto que no se de en este ciclo la representación animal. Ahí están ante nuestros ojos esos estilizados y preciosos ciervos. Las figuras humanas de Alpera son de tal ponderación en sus distintas partes dentro del arte rupestre que el profesor Obermaier las ha tomado como tipo de figuras perfectas bajo su propia denominación: tipo de Alpera, por más que no se deje de advertir en muchas de ellas una gran tendencia al llamado tipo cestomático. Como hace notar Almagro hay aquí representaciones de dos momentos diferentes. No obstante lo borroso de muchas figuras, con un poco de atención la diferencia es perceptible: el momento decadente que pertenece a la época neolítica aparece más estilizado y en un tono de ocre más oscuro que el anterior paleolítico: la parte realmente importante de estas pinturas. Entre uno y otro momento han corrido muchos cientos de años; entre el más reciente y nosotros van corridos 7000. Preciso es grande y aún grandísima afición para dedicarse a las observaciones rupestres; casi todo hay que deletrearlo a fuerza de imaginación. Es la hora del crepúsculo y descendemos a lo ancho del terreno pedregoso. El abandono de la tarde nos invita a la expansión, motivo por el cual nos hemos desperdigado aquí un grupo, allá otro..., otro que ya no se ve... Correteamos y saltamos como cervatos. La Prehistoria ha tenido por lo menos la virtud de incorporarnos a la Naturaleza: la Prehistoria o la tarde.

Almagro, tal vez el más selvático, y yo, que no le voy en zaga, casi relinchamos de libertad. ¡Qué gozo tener el campo abierto y la tarde caída y ser un potro sin domar!

Embutidos poco después en los asientos del coche, chocamos a la salida de Alpera. Unas mulas que se espantan, un carro de leña que se cruza, Julián que vira a la derecha, que vamos a la cuneta, que los de atrás se levantan, que los de adelante aconsejamos serenidad, que hay una sensación de que no pasa nada y que después de tanta cosa había pasado todo... Total, una aleta medio abollada.

No es mucho, a la verdad, para los veinte mil kilómetros que lleva rodados el coche.

Las diez y cenando en Albacete. Las once y paseando por sus calles quietas, limpias, ante sus casas presuntuosas y de mediano gusto, bajo los pinos de su parque ancho y hermoso.

Las ocho de la mañana y dispuestos para Murcia.

IV

MURCIA

El desierto.

Salimos de Albacete—campo yermo—, con la ilusión de la famosa huerta. Corremos, aceleramos, deseando el momento de la transición. Nada. Continúa el yermo, continúa la pobreza. Allá por Pozo Cañada, la sierra nos engaña un poco. ¿Un poco? Era un señuelo. La pobreza rural de Albacete es, a partir de estos parajes, el pauperismo absoluto.

¿Qué nuevo país es éste por el cual nos arrastra Faetón?

Hemos penetrado en un anfiteatro de la Muerte: es este el natural escenario de las lucubraciones de Brueghel. Barranco del Infierno, Monte Berrueco. Sierra de los Calares, Sierra Seca, Las Cabras, Puerta de la Mala Mujer, Sierra del Carche y al fondo Sierra Espuña, son la dentadura gigantesca de esta comarca seca que enseña los molares de su esqueleto desparramado al sol. Sólo al fondo hay un espejismo de cendales como un ensueño de mar. De cuando en cuando un oasis: Tobarra, desde la cual, las cendales son más azules y tan lejanos; otro oasis: Hellín, jardines, abrigoños floridos, vides ya vestidas, tambores de Semana Santa que redoblan los chicos; un oasis más: Cieza, abrigada por descarnados gigantes de caliza, jugosa en su huerta honda. Y entre uno y otro y entre ellos y la propia Murcia, desolación, sequedad, socarrándose la garganta de tanta sed de la tierra. Tierra blanca, de blancura cadavérica, sin un árbol, sin una brizna de hierba, como si una deidad rencorosa la hubiera arrancado la piel y dejado al sol desollada.

Sí, esa deidad aún hoy se manifiesta en las torrenteras del Guadalentín, del Sangonera, del Segura; pero hogaño no es como antaño. Cuando los hombres habían de someterse por indefensos o

ignorantes a las fuerzas naturales desbordadas podía suceder que se descarnara todo un país. En el siglo XVII, la inundación penetró en la catedral, llegó a los púlpitos y obligó a encerrar el Sacramento en la torre y a decir en ella la misa durante algunos meses. Hoy, todavía, los ríos murcianos se hinchan llenos de cólera, pero el hombre por fortuna ha empezado a saberlos dominar. Un dominio tal, supone la feracidad de esa huerta que ya tenemos delante.

La huerta y su poesía

A la entrada de Murcia nos espera una comisión del Colegio Mayor de la Universidad, en el cual nos preparan alojamiento, y del Museo Provincial.

Trasciende un embriagador aroma de azahar. El ánimo se encanta de ver tanto verdor, tantas flores. La carretera, bordeada de jardines y huertecillos; los linderos salpicados de rosas. ¿Qué interminable bandada de pájaros heridos ha cruzado los aires de esta huerta que dejó las gotas de su sangre en macizos innumerables? He visto muchas rosas en Murcia, he visto más rosas que posibilidad de contarlas, pero todas son rojas. ¿Será porque es Semana Santa?

Encontradas emociones, todas gratas. Calles angostas a lo largo de las cuales apenas cabe el coche, muchas gantes de trajín o de fiesta, recodos, desorientación, frecuentes bicicletas, nuevas calles, un ensanchamiento a pleno sol cuajado de gentes alegres..., el río.

¡ Qué bonito es esto !

¡ Qué alegre !

¡ Qué extraño y atrayente !

Permanecer en Murcia no más que un día es para darse a las emociones de lo popular y de su huerta.

Bien que nos lleven al Museo y allí podamos contemplar la belleza zurbarañesca de Sta. Catalina, o la gracia femenina del cincel de Planes; que veamos en la catedral la espléndida fachada barroca de Bort y en ella las esculturas de Federico Dupart; que gocemos la hermosura de la torre de Indaco, Florentin y Jerónimo Quintana (XVI); de Ventura Rodríguez y Gelabert (XVIII), como labor unitaria de dos épocas distintas; bien que nos extasiemos en la capilla de los Vélez con la floral imaginería del anónimo arquitecto isabelino;

bien que intentemos ofrendar un recuerdo a Saavedra Fajardo en su sepulcro de la capilla del B.^o Andrés Hibernón, y que nos enfrentemos otra vez con Quijano en sus portadas o con Jacobo Florentín en el interior de la sacristía y que busquemos afanosos a Salzillo, no en las obras que nos traigan a la memoria el goticismo alemán de Juan Multscher con Sta. Ursula o del Maestro del Blaubeurer Hochaltars con Sta. María Egipciaca del Louvre, porque hay que encontrarlo en ese preciosísimo relieve ovalado de la Sagrada Familia, el cual atesora delicadeza de forma, naturalismo de expresión y finura de colorido... ; bien todo eso, pero yo me salgo a escuchar cantar al pueblo en este día de pasión. ¿Acaso no es todo pasión el cancionero murciano? Que lo diga Vicente Medina, el venero más vivo y hondo de poesía regional contemporánea.

¡ Qué sentido de pasión tienen todos los amores de este pueblo y con cuánta delicadeza exhala sus quejidos pasionales !

« Aquellos al despedirse
besos y abrazos se dan ;
tú y yo sólo con los ojos
nos decimos mucho más. »

Hay una dulzura en la poesía de esta tierra que me trae a la memoria la cadencia de muchos cantares de Sud América. Los *trovos* que se canta y baila en Murcia me suenan un poco a la vidalita argentina, como me suena la prosa de Alberto Sevilla a la transida entonación del uruguayo Carlos Roxlo. Ha de haber alguna razón más que el paso de nuestro sentido popular a los países americanos de raza española y ése es la exuberancia de una tierra y el bienestar en su propio seno, circunstancias que se dan en la huerta de Murcia y en los países sudamericanos.

Subamos a la torre de la catedral. La vista es de una belleza tan generosa que en muy contadas regiones podemos gozar otro tanto. Para el que vió Río de Janeiro la comparación salta enseguida. La huerta de Murcia, desde su torre, es un Río de Janeiro sin el mar, no obstante la descarnadura de esos picos que la rodean.

No puede cantar de otra manera la musa popular murciana ; ha de cantar hondo, porque es pueblo que se ha ido criando en la

profunda y ancha tragedia de sus inundaciones o de la sequía:

«que de tos los dolores
es el peor, mil veces,
el ver tó el mal que la sequía ja hecho,
¡el ver tanta miseria y tanta muerte!...»

(Medina)

ha de cantar delicado, porque su huerta la embalsama de rosas y de azahares:

«Te encuentres ande te encuentres,
serás siempre la mesmica:
suspirarás por la tierra,
que es lo que menos se olvida...
tus recuerdos, tus cariños
y tu ilusión de algún día,
con estilo y sentimiento
pondrás en una coplica...
Yo, si te oyera cantar,
siempre te conocería.»

(Medina)

Hemos de reconocer siempre a Murcia por su honda vena cantarina, por su acento popular y campesino.

Las mismas tartanas pintorescas son un triunfo del campo en la ciudad. Nuestro paseo en ellas a través de sus calles y jardines un tributo debido a tan personal modalidad de acarreo ciudadano. Arrastrados por un brioso caballo vamos aspirando bajo la luna los perfumes de esta noche de primavera encantada. ¡Frescor el de esta huerta y aroma el de sus naranjales! Hasta nuestro mismo dormitorio llegan oleadas embriagadoras. Vamos a soñar con la huerta hasta las 4 de la madrugada. A esa hora nos despierta D. Elías.

—A la procesión, a la procesión—corean las chicas.

En efecto, para verla hemos madrugado esta mañana. Nos acercamos a la iglesia y penetramos en ella. Vemos los pasos ya preparados; la Cena con toda una provisión de frutas, otro con una mata de gusanos de seda fabricando el capullo, pues estamos en país de frondosas moreras. Como la procesión no lleva traza de organizarse de vez, no bien salen los primeros pasos, me despego del grupo de compañeros y me voy a pasear por la huerta. ¡Qué no sea una hora antes del alba para escuchar el canto de la *Aurora*!

«Entonces llega a nuestros oídos la Salve maravillosa que la

fe de los rudos huertanos canta con amorosa delectación, y sobre las voces acompañadas de los honrados labriegos destácase, con dulzura, el son de la campanilla que uno de *los hermanos* empuña y menea pausadamente, para dirigir el coro.»

(ALBERTO SEVILLA.—*Cancionero popular murciano.*)

No he podido escuchar esos cantares. No importa. Llevo, absorbida en este paseo de la mañana y de aquella noche de ayer que me parece ya tan lejos, la poesía de esta huerta que canta en cada movimiento de sus hojas, en cada vibración de sus rayos de luz y en cada suspiro de sus nenicas, sus esperanzas y sus amores.

(Continuará)

ENRIQUE DE ANTON

NUEVO ACADÉMICO

El día 15 de mayo ingresó en la Academia de la Historia, nuestro consocio y colaborador del BOLETIN, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, ilustre escritor de arte y Subdirector del Museo del Prado.

El Sr. Sánchez Cantón, que tan notables trabajos ha publicado sobre pintura, escultura y objetos artísticos, se ha revelado en el acto de su Recepción como notable historiador, leyendo un bien escrito discurso sobre D. Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en el que con galanura y certera visión histórica hace una completa biografía del diplomático español del siglo XVI.

El Sr. Sánchez Cantón, fué contestado por el Marqués de Lema, en nombre de la Academia, quien también magistralmente, puso de relieve los méritos del nuevo académico, enumerando sus trabajos, a pesar de su juventud, ya numerosos, glosando afortunadamente el tema del discurso y haciendo lo mismo que el recipiendario un caluroso elogio del predecesor en el sillón académico del Sr. Sánchez Cantón, el ilustre arqueólogo y querido compañero que fué nuestro, D. José Ramón Mélida.

Felicitamos cordialmente en nombre de nuestra Sociedad, al nuevo académico por su justa elección y admirable discurso.

LA REDACCION

BIBLIOGRAFIA

TOUSSAINT. *Catálogo de pinturas. Sección colonial. Museo Nac. de Artes Plásticas. México, 1935.*

El traslado al Palacio de Bellas Artes de una parte de los cuadros de la Academia ha motivado el que se emprenda la publicación de una serie de catálogos de sus diversas secciones. El primero, que se ha consagrado a la pintura colonial, es obra del Sr. Toussaint, la persona a quien tanto debe la historia del Arte en Méjico, y en este caso no pudo haber mayor acierto en la elección del autor, pues según se declara en el prólogo, tiene a punto de dar a las prensas una *Historia de la Pintura Colonial en Méjico*.

El Catálogo, como era de esperar, está lleno de novedades. En la primera papeleta encontramos ya que la gran tabla de la Asunción, que aunque sin ningún fundamento serio venía atribuyéndose tradicionalmente a Alonso Vázquez, aparece bajo el nombre de Alonso López de Herrera, el artista que ha cobrado vida insospechada gracias al Marqués de San Francisco. La gran gloria del siglo XVI en la Nueva España, el célebre Baltasar Echave, sufre en manos del Sr. Toussaint una intensa labor depuradora indispensable, sobre todo, tratándose de un artista que por su renombre había sido, como suele suceder, blanco preferido de las atribuciones de los eruditos. En su casillero se habían colocado cuadros de todas las calidades y tendencias estilísticas. Ahora vemos tomar cuerpo a costa de «su obra» personalidades tan perfectamente definidas como el Maestro de Santa Cecilia. Además se definen claramente las personas de los Sres. Echaves: la de Echave Orio, la de su hijo Echave Ibía y la de Echave y Rioja, el conocido por Echave el Mozo. Muy interesante es también la noticia biográfica de Sebastián de Arteaga, el pintor nacido en Sevilla en 1610, y que trasladado ya a Méjico en 1643 llevó consigo un estilo zurbaranesco de la mejor calidad.

El Catálogo está limpiamente impreso y presentado con depurado gusto. Sería de desear que no se hiciesen esperar los siguientes y que le le igualasen en calidad.

Estas breves papeletas de pintores coloniales son una buena prueba del valor y de la gran utilidad que reportará la *Historia de la Pintura en Méjico* que tiene en prensa el autor, y cuya aparición sería conveniente que se retrasase lo menos posible.

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

ROMERO DE TERREROS. *El pintor Alonso López de Herrera*. Méjico 1935.

Este trabajo del Marqués de San Francisco resuelve uno de los problemas más interesantes de la pintura mejicana de principios del siglo XVII.

Como es sabido, ha venido atribuyéndose sin ninguna base sólida a Alonso Vázquez la «Asunción de la Virgen» de la Academia Nacional de Bellas Artes de Méjico, pero el autor nos propone ahora que la asignemos a Alonso López de Herrera. Para razonar su opinión publica el retrato del Arzobispo Fray Domingo Guerra existente en el Museo Nacional de Arqueología, en que se lee el nombre del artista con la fecha de 1606, así como otras obras firmadas por Alonso de Herrera: el «Santo Rostro» de la Catedral de Méjico de 1634, y el «San Agustín» y «Santo Domingo» de la colección Bello de Puebla, de 162... Estas dos últimas permiten atribuir al mismo artista el cobre «Éxtasis de Santa Teresa» del Sr. Pérez Salazar, que es a su vez la base más firme para creer de Herrera la gran tabla de la «Asunción» de la Academia, la que ha venido considerándose como de Vázquez. La analogía de los tipos es evidente y las coincidencias estilísticas, a pesar de la gran diferencia de escala, son también innegables.

Gracias al trabajo del Marqués de San Francisco, el pintor de pequeñas láminas de cobre—salvo la «Asunción de la Virgen» y el retrato de Fray García Guerra ninguna de las obras catalogadas pasan de cincuenta centímetros—, se transforma en autor de grandes composiciones.

El folleto está presentado con mucho gusto y reproduce todas las pinturas que en él se citan.

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

GARCIA GRANADOS. *Xochimilco*. Monografías mexicanas de Arte. Méjico 1934, con 75 ilustraciones.

La quinta monografía de la serie que edita la Secretaría de Educación ha sido consagrada al pintoresco pueblo de los alrededores de Méjico. En ella comienza su autor haciéndonos un resumen de la historia de la población, recordándonos que fueron cuatro xochimilcas las primeras víctimas con que los mejicanos inauguraron su sangriento rito. Habla después de sus luchas anteriores a la llegada de los españoles, de la actitud poco franca que observaron durante la conquista y nos refiere cómo en uno de los combates librados en sus inmediaciones fué Cortés herido en la cabeza y tuvo que ser rescatado de manos de los indios por el valiente Cristóbal de Olea.

Xochimilco fué evangelizado por el primer provincial de los franciscanos Fray Martín de Valencia. Su convento, edificado antes de 1535, fué uno de los primeros que en Nueva España poseyó la orden seráfica y su iglesia la construyó Fray Martín de Soto. La iglesia de Xichimilco, a pesar de lo transformada que se encuentra, es de bastante interés para la historia de la arquitectura mejicana del siglo XVI, pues conserva además de gran parte de sus almenas coronadas por bolas, dos portadas de aquella centuria. La de los pies presenta ya el friso convexo y su arquitrabe roto por el arco, mientras que la de Porciúncula, con sus florones, su

cinta enrollada y su misma composición es un monumento típico de los primeros pasos de la arquitectura castellana en Méjico.

Lo que hace distinguirse más la iglesia de Xochimilco es, sin embargo, su hermoso retablo de pintura, equiparable al de Huejotzingo. El autor, remitiéndose al Sr. Toussaint, cree que fué obra de varios artistas y que pudo haber intervenido en él Baltasar Echave Orio. Por mi parte las tablas que reproduce no sabría en verdad, atribuir las a nadie mejor que al célebre pintor vasco.

Interesante es también el lienzo del «Martirio de San Pablo», copia antigua del original de Caravaggio existente en Santa María del Popolo di Roma.

Además del templo y del convento mismo, se publican las numerosas capillas existentes en el pueblo y sus cercanías y entre ellas es digna de especial atención la de Tepepan por su pila de barro cocido fechada en 1599. La monografía termina con unas cuantas vistas de los pintorescos canales de Xochimilco, de sus trajineras, etc.

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

BENITEZ. *Las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*. Méjico, 1934. Secretaría de Educación Pública.

En este trabajo su autor, además de hacer un resumen de la historia de la construcción de los templos de Oaxaca, Morelia y Zacatecas, publica sus plantas, secciones y alzados. El obojtivo fundamental del Sr. Benítez es el estudio del plan seguido por sus autores al trazar cada uno de ellos. A ese estudio se agregan los de otros aspectos, como el del peso de los materiales empleados, que ya se relacionan menos directamente con la estética del edificio. En su opinión las catedrales de Oaxaca y Zacatecas han sido trazadas según el sistema geométrico de Simón García, mientras que la de Morelia lo fué de una manera arbitraria sin sujetarse a sistema alguno. Los dibujos en que aparecen yuxtapuestos para su composición las plantas y secciones de las tres catedrales ponen bien de relieve las diferencias de proporciones que entre ellas existen.

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

Artistas extranjeros en Aragón, por RICARDO DEL ARCO.—Tipografía de Archivos. Madrid, 1934.

El Sr. del Arco infatigable historiador que nos ha dado a conocer cuanto de notable encierra la región aragonesa, describiendo sus monumentos y haciendo historia de ellos, nos muestra ahora en una pequeña monografía de 14 páginas, las obras de arte que han dejado los artistas extranjeros en la región aragonesa. Figuran en esta monografía pintores, escultores, rejeros, orfebres y bordadores, citando entre ellos a Pietro de Siena que introdujo en Zaragoza la pintura al fresco, los flamencos

Pablo Esquert y Rolam de Mois traídos a Aragón por el culto D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa. El florentino Lupicini y el Napolitano Micaelo Angelin, el famoso escultor Joli, del que hace una verdadera biografía y describe las obras de arte que dejó durante su estancia en la región aragonesa. Además de otros pintores y artistas citados en el libro, menciona al platero Pedro Lamaison, los rejeros, Andrés Burguñón, Arnau Guillén de Turena, Hugo de Arras y Maestre Audet.

El bordador, Juan de Leyden y los vidrieros Savirie de Aviñón y Enrique Dohegue, entre otros. Esta monografía aporta datos desconocidos para la historia del arte y da a conocer los autores de muchas obras artísticas que existen o han existido en Aragón.

A. de C.

Monumentos románicos aragoneses que pudo ver el Rey Batallador, por RICARDO DEL ARCO.—Tipografía Académica. Zaragoza, 1934.

La Revista Zurita y como separata de ella, ha publicado este corto trabajo en que el Sr. del Arco, nos describe bastantes monumentos románicos de la región aragonesa citando la época de su fundación y personajes que intervinieron en ellas, narrando las andanzas y conquistas del Rey Alfonso I, haciendo atinadas observaciones históricas que atestiguan el que fueran muchos de ellos contemporáneos del monarca aragonés citado. Entre los monumentos descritos y que figuran con excelentes grabados, están San Juan de la Peña, Santa Cruz de los Serós, Nuestra Señora de Iguacel, el Castillo de Loarre, San Pedro de Siresa, La Catedral de Roda y San Miguel de Huesca.

Hace, además, historia de otros personajes de la época que tuvieron más o menos relación con la construcción de los citados monumentos, así como con el monarca batallador.

A. de C.

Bernat Serra, pintor de Tortosa y de Morella, por ANGEL SANCHEZ GONZALBO.—Castellón de la Plana, 1935.—111 páginas; 18 láminas.

El talentudo investigador de la pintura de primitivos del Norte de Valencia, acaba de publicar esta bella monografía «standard», en la cual, con gran acopio de documentación del Archivo y substanciosas apostillas, que le revelan al tanto de la principal bibliografía española y extranjera, nos presenta un nuevo pintor cuatrocentista. Estudia su vida, la de su hermano, Jaime Serra—distinto del homónimo trescentista catalán—, y tras de ofrecer importantes noticias documentales de varios artistas morellanos inéditos, analiza con verdadero acierto, las producciones subsistentes. El retablo de S. Miguel de la Pobra de Ballestar y las tablas de Cintores, son reproducidas íntegramente. Los libros del autor, van pisándose los talones—recordemos el magnífico estudio erudito sobre *Pintores del Maestrazgo*, y las publicaciones del *Boletín castellonense*—, ratificando el prestigio de que goza, como prócer de la investigación del arte regional.—L. DE S.