

MADRID, 2.^o TRIMESTRE DE 1916

Año V.—Tomo III.—Núm. 3

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.—Calle de Recoletos, 12, pral.

EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Martín de Valdoma y su escuela

I

POR primera vez sonó este nombre en los oídos de los eruditos españoles cuando en 1899 publicamos nuestro libro sobre la Catedral de Sigüenza, en la cual existen las mejores obras conocidas de este maestro, a un tiempo arquitecto y escultor, y en cuyo archivo hallamos las escasas noticias que hasta nosotros han llegado de su vida y de su producción artística en la Catedral y en la diócesis de Sigüenza.

La sacristía mayor, más conocida con el nombre de *El Sagrario*, es una de las estancias más elegantes, más ricas y suntuosas que para semejante destino existen en España, y aun puede rivalizar con algunas muy famadas de Italia. Su estilo arquitectónico y decorativo es del más bello y gracioso Renacimiento, aunque extremando con tal exuberancia y riqueza el revestimiento ornamental de muros, bóvedas, columnas, frisos, arcos y muebles litúrgicos, que convierten el amplio salón, de 170 metros cuadrados de superficie y 10,50 de altura, en un espléndido relicario, tapizado de esculturas y tallas dignas de la más delicada y pródiga orfebrería (1).

(1) «Pero donde el arte del Renacimiento extremó su inspiración y su gusto, fué en las bóvedas, vestidas de grandioso artesonado de piedra formado por casetones circulares unidos por cruceros y adornados con cabezas que alternan con florones, en número que se eleva en las cuatro secciones de la bóveda a 304 cabezas, todas distintas, y acusando el natural que

No sin aplauso, al contemplar esta obra sumuosa y magnífica del Renacimiento peninsular, se ve la razón que tuvo el severo Ponz para dar el nombre de *plateresco*, conservado por el acierto (1), a este estilo arquitectónico y decorativo en España, y que, a despecho de los críticos extranjeros, y singularmente de los franceses que se han ocupado de nuestros monumentos, demuestra la originalidad del ingenio español, que al aceptar todos los estilos artísticos, hasta los más extraños a su carácter indígena, les ha impreso el sello de su gusto y se los ha apropiado con los aientos de una nueva vida, en la que palpita el sentimiento del alma nacional.

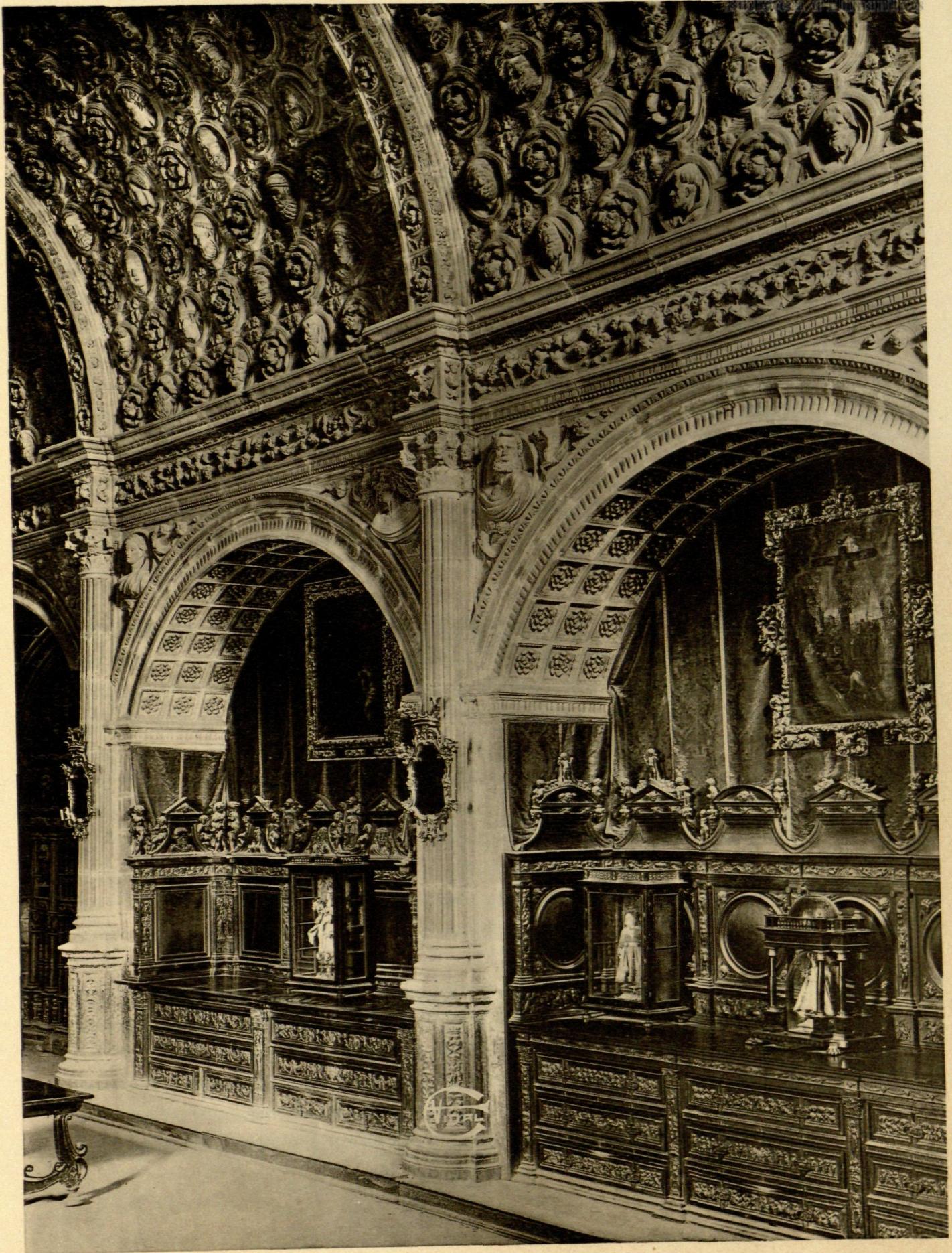
El Sagrario de la Catedral de Sigüenza es, efectivamente, una obra de platería, y, sin llegar aún a los despilfarros decorativos del arte barroco, ufánase en él la imitación clásica con tales arranques de independencia y tales destellos de invención para vestir de primorosas galas los miembros severos y fríos de la arquitectura grecorromana, que sería injusticia atribuir este aspecto del arte español a una copia más o menos fiel de los gustos extranjeros, o a una imitación servil de las modas importadas en España por los artistas de Italia que en el siglo XVI vinieron a participar de los esplendores y prodigalidades de nuestra Monarquía imperializada.

En ella han incurrido varios críticos franceses, que, sin llegar a la absoluta negación de M. Marignan, que quita a España todo espíritu de originalidad; aun en sus manifestaciones más personales, merman todo lo que pueden la independencia de nuestro genio artístico, considerándonos como tributarios de las modas extranjeras, al igual de las que hoy se siguen en los talleres que abastecen el lujo frívolo de nuestros salones aristocráticos.

sirvió de modelo. En los intervalos de los círculos agrúpanse cuatro cabecitas de niños, cuyo número sube nada menos que a 2.304, las cuales, sumadas a las de los casetones, acrecen el número de cabezas solamente en la bóveda a 2.608. Si a esta cifra añadimos las que adornan el friso, los capiteles y las enjutas de los arcos de la cajonería, no bajará el número total de 3.200 y pico.» (De nuestro libro sobre la Catedral de Sigüenza.)

(1) Protesta M. Bertaux contra este dictado, que él supone proceder de haber llamado el cronista sevillano Zúñiga *fantasías platerescas* a los monumentos españoles que imitaban las formas del Renacimiento italiano, con alguna mezcla del gótico; y añade, para demostración de su protesta, que los plateros españoles adoptaron mucho después que los arquitectos y escultores las galas y gentilezas del nuevo estilo. Pero el crítico francés no tiene en cuenta que el dictado vino más tarde, a fines del siglo XVIII, y que la frase de Zúñiga no expresa otra cosa que la gran delicadeza y finura con que estaban ejecutados los monumentos del Renacimiento español; a la manera que el mismo Bertaux, ponderando la minuciosidad del altar y tumbas de Miraflores, dice que parecen obras de marfil y orfebrería.

La protesta del autor francés obedece, como veremos luego, al afán de quitarle al Renacimiento español carácter propio, que le haga digno de un nombre especial y privativo.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL SAGRARIO Ó SACRISTIA MAYOR DE LA CATEDRAL
DE SIGÜENZA

II

Debemos lamentar que haya que incluir en ellos a M. Bertaux, docto profesor de la Universidad de Lyón y verdadero hispanófilo, que ha recorrido nuestras ciudades, ha visitado nuestros monumentos y ha leído y estudiado nuestros libros; no obstante lo cual, al ocuparse en la *Historia del Arte* que bajo la dirección de M. Michel se publica actualmente en Francia, del Renacimiento español, nos coloca en un lugar de inferioridad con respecto a las escuelas extranjeras, y atribuye el desarrollo de esta moda artística a la influencia exclusiva de los maestros extranjeros venidos a España en el siglo XVI, donde educaron discípulos más o menos aprovechados que mantuvieron por algún tiempo el gusto de la antigüedad clásica.

El apasionamiento de M. Bertaux para realzar el mérito de los artistas franceses contrasta con esta depreciación de los nuestros, y, si bien se repara, todo el estudio que ha dedicado al Renacimiento español en la obra de Michel es una labor tendenciosa, donde su erudición y su ingenio parecen dedicarse casi exclusivamente a violentar el curso natural de los sucesos históricos para ajustarlos a una idea preconcebida en menoscabo del arte español y en alabanza constante y absoluta del francés, ayudado en su propaganda ibérica por el alemán y el italiano, subordinados siempre a la iniciativa predominante de la cultura franca. El docto profesor llega en este punto a extremos increíbles, a pesar de sus protestas de afición y respeto a los monumentos españoles.

Empieza por declarar que este período de la historia artística de España y Portugal, que encierra o incluye (*enclave*) toda una colonia del arte francés, no había sido estudiado hasta ahora más que por la erudición alemana (1); y luego añade: «Los marmolistas lombardos o toscanos, que llevaron modelos casi idénticos desde el Norte de Francia hasta el Sur de España, fueron acompañados o seguidos por escultores franceses, que deben ser incluidos entre los artistas más activos del Renacimiento.»

Con este criterio, el historiador y crítico francés acomete el estudio de nuestros monumentos platerescos, y apenas halla un nombre español que vincular en ellos, atribuyéndolos a artistas extranjeros, únicos maestros que encauzaron el Renacimiento ibérico, aunque aceptando como por condes-

(1) Página 818.

cendencia o sugestión del ambiente que aquí respiraban, las influencias tradicionales del gusto nacional, en el que predominaba, como más propio y original, el estilo musulmán, que se había infiltrado en nuestra cultura indígena. Sus juicios sobre estas altas manifestaciones del Renacimiento español no le permiten reconocer otro fruto peninsular que el producido en los pueblos más apartados de la cultura europea, a modo de plantas rústicas nacidas en las selvas por el acarreo de semillas que el viento levanta de los campos bien cultivados. He aquí su frase: «La intervención de los artistas locales no se hace patente sino en las imitaciones provinciales.» Donde dice locales léase nacionales, y donde provinciales entiéndase vulgares, y se habrá completado el pensamiento de M. Bertaux. ¡A tal extremo deja reducidas las manifestaciones propias del ingenio español en la obra del Renacimiento!

III

Así se explica que, después de colocar en primera línea y como maestros iniciadores del Renacimiento a los artistas extranjeros que vinieron a España atraídos por el esplendor de nuestra cultura y por la munificencia de nuestros reyes y próceres, procure afrancesar a aquellos que se destacaron en las cumbres de nuestra producción artística. De Xamete, por ejemplo, de quien nosotros hemos hallado clara referencia en cierta escritura de obras hechas en Sigüenza, llamándole Jaimete, lo que indica una procedencia valenciana o lemosina, M. Bertaux hace un M. Jamet, francés legítimo, que por singular modestia, sin duda, hubo de disfrazarse de valenciano para ocultar su personalidad artística en el seno de la cultura española.

Habla del maravilloso retablo de San Nicolás, de Burgos, y exclama: «Puede que el entallador fuese un francés que, esculpiendo la gloria celeste alrededor de la corona de la Virgen, se acordase menos del rosetón de Miraflores que de las ruedas de ángeles azules y rojos pintadas por Fouquet.» Los ejemplos de esta parcialidad podrían multiplicarse; pero sólo añadiríamos esta frase, que los resume todos. Habla de la España de los Reyes Católicos, y exclama: «Los escultores franceses atravesaban España en todas direcciones.»

Y no decimos que no: los artistas franceses emigraban de un país que ofrecía pocas ventajas a su profesión, para venir a España, que era en aquellos días el emporio de la riqueza, del lujo y de la magnificencia de un

imperio universal. Pero venían a ganarse la vida en las grandes obras que aquí se estaban ejecutando, y que lo mismo decoraban las grandes villas castellanas que las más humildes aldeas, donde buscaban su retiro un prelado o un prócer, y hasta las soledades de los campos, donde se alzaban sumptuosos monasterios para albergar en sus claustros la ciencia de su tiempo y el esplendor de las Artes.

Es un error, acogido hasta por nuestros críticos, el suponer que todos los elementos artísticos de esos estilos que han sido generales en Europa en épocas determinadas, proceden de países extraños a nuestra cultura; de modo que cuando se trata, por ejemplo, del Renacimiento, y se contemplan los grandiosos monumentos que en España lo representan, no se ve en ellos más que la severidad germana, la gracia italiana, la elegancia francesa, y aun menos mal si se nos concede la delicadeza musulmana; pero nada propio, nada indígena, nada que haya sido fruto espontáneo del genio español: como si por fatal torpeza de nuestro espíritu inculto fuésemos totalmente estériles para la producción de las Artes y para las manifestaciones genuinas de una civilización progresiva y espléndida.

«El arte español — continúa hablando BERTAUX —, en la época en que toda la vida de España debía hacerse más intensa y más rica, estaba a punto de germanizarse tan completamente como se había afrancesado en el siglo glorioso de San Fernando.» De esa germanización nos libraron, según BERTAUX, los artistas franceses, trayendo aquí el gusto italiano y creando una escuela renaciente que fué el honor de nuestra Monarquía y de nuestro pueblo en el siglo XVI.

Hemos dicho el honor; pero ni eso nos concede el crítico francés cuando, hablando de una de las manifestaciones más sumptuosas del arte plateresco en España, como fueron los sepulcros monumentales, dice: «Otras tumbas de este tiempo, *aunque no sean obra de escultores castellanos*, han quedado, al menos por su riqueza y bizarría, como monumentos del orgullo castellano.»

Monsieur BERTAUX no se ha dejado nada por decir, ya que, después de irnos restando artistas nacionales, acaba de una plumada por quitarnos la propiedad de todas esas magníficas tumbas del siglo XVI, que por su riqueza y severidad cautivan la admiración de las generaciones presentes. Por fortuna, el apasionamiento del crítico francés es tan patente, que no se necesita internarse mucho en la historia de nuestros monumentos ni en la filiación de nuestros artistas para desvanecer esos prejuicios, que tan mal parada dejan su imparcialidad y su afición hispánica.

IV

Ni el Renacimiento español debe su origen a la influencia de los artistas flamencos, ni el arte flamenco puede ni debe asociarse al francés para compartir la gloria de haber traído a España las gracias y primores del Renacimiento florentino, evocador y propagador de las más risueñas formas de la antigüedad clásica. Más bien sucedió lo contrario: España fué la que llevó a los países del Norte, adonde alcanzaba su dominación y su influencia, la nueva moda importada de Italia, no sin imprimir en ella el sello de su propia personalidad, que dió al Renacimiento florentino un carácter nuevo y una riqueza y una lozanía con las que no soñaron nunca los discípulos de Ghiberti y de Donatello.

La misma crítica extranjera, con notable sinceridad y franqueza, lo ha confesado en publicaciones muy meditadas y muy doctas. Monsieur Salvay ha afirmado terminantemente «que fué por España, y no por Italia, como se ha creído generalmente, por donde el Renacimiento penetró directamente a fines del siglo XV en los Países Bajos, habiéndose implantado allí antes que en Francia y Alemania» (1); juicio que el autor francés apoya en el testimonio muy autorizado de Schoy (2), el cual, historiando la influencia italiana sobre la arquitectura de los Países Bajos, ha enumerado y descripto los monumentos del Renacimiento flamenco alemán, donde se refleja y hace patente la influencia española con sus dos elementos característicos, el *mudéjar* y el *plateresco*.

«Estos dos elementos del arte español—añade M. Salvay—reinan casi exclusivamente en los Países Bajos hasta los primeros años del siglo XVII.» Por este tiempo, perdida la dominación española, actúan sobre el arte flamenco otras influencias que, despojándole de las galas y gentilezas de la moda italoibérica, lo redujo a las formas severas y frías de la escuela romana.

De todo lo cual se deduce con rigurosa lógica que el Renacimiento que trajeron a España los artistas flamencos y los alemanes, y si se quiere los franceses, ya entrado el siglo XVI, fué una verdadera retrocesión de un género o un estilo que ellos o sus maestros y antecesores habían aprendido de España, asociada en esta gran evolución de las Artes con su hermana la

(1) *L'Art Espagnol*, par Lucien Salvay; París, 1887; pág. 88.

(2) *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, par M. Schoy.

risueña y fecunda Italia, cuya cultura y cuyos destinos había compartido desde la Edad Antigua hasta la Moderna (1).

Y sucedió, como dice el citado crítico francés, que «mientras los artistas extranjeros, escultores, arquitectos y acaso también pintores, gozaron de gran favor en España antes y después del Renacimiento, donde daban a la vez lecciones y ejemplo, los artistas españoles iban a su vez a los países extranjeros a ejecutar obras de reconocida importancia, como lo prueba el que haya en ellos huellas indelebles y seguras de su paso» (2). «Así se explica—añade M. Salvay—esa especie de cambio de servicios mutuos y de influencias recíprocas que son tan visibles en la arquitectura de España y de los Países Bajos» (3).

Este criterio, ajustado a la verdad histórica, documentada por los mismos monumentos artísticos, se concierta mal con el de M. BERTAUX, cuyas deplorables tendencias, inspiradas en su patriotismo, seguiremos contrastando, en justa reivindicación de la independencia y de la dignidad del nuestro.

(1) Hablando de la medida y proporción del cuerpo humano, dice Juan de Arfe: «Alonso Berruguete, estando en Roma, inquirió tan de veras esta proporción y la composición de los miembros humanos, que fué de los primeros que en España la trajeron y enseñaron, no embar-gante que a los principios hubo opiniones contrarias; porque unos aprobaron la proporción de Pampoino Gaurico, que eran nueve rostros; otros la de un Maestre Felipe de Borgoña, que añadió un tercio más; otros las de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras en estos reinos, como fué el retablo del templo de San Benito el Real, de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Catedral de Toledo, donde se mostró el arte suyo con maravilloso efecto.» (*Varia commensuracion, etc.*, pág. 95.)

(2) Ni M. BERTAUX ni otros críticos nacionales han tenido en cuenta que, así como en nuestros días es frecuente que artistas o industriales que de provincias vienen a perfeccionarse en Madrid en el ejercicio de sus profesiones, al volver a las poblaciones de origen realzan sus obradores o talleres con el dictado de *El madrileño*, en los siglos XV y XVI artistas españoles que iban a Italia eran conocidos a su regreso con el dictado de *El florentino* o *El romano*, sin que estos títulos significasen su procedencia original. Lo que hoy sucede, cuando todos somos de todas partes, por la facilidad de las comunicaciones, con más razón debía ocurrir en aquellos siglos, en que los viajes eran largos y difíciles y significaban cierto extrañamiento del solar patrio.

(3) Obra citada, pág. 88.

V

«Al comenzar el siglo XVI—dice el profesor lionés—, algunos viajeros lombardos formaron todo un taller de marmolistas, cuyas obras se sucedieron durante veinte años en la Catedral de Sigüenza.» Monsieur Bertaux no conoce de la historia de esta Catedral sino nuestro libro (1), en el cual, con las Actas Capitulares en una mano y las Cuentas de Fábrica en la otra, hemos relatado punto por punto la historia de esos monumentos platerescos que desde el año de 1509, al erigirse la capilla de la Concepción en el claustro, hasta el de 1573, cuando se termina el púlpito del Evangelio, cubrieron la severa Catedral, más románica que ojival, con verdaderas tapicerías de piedra. Bertaux cita los artistas que nosotros hemos hallado en los documentos; pero omite los que allí damos como maestros, apoyados en el testimonio documental, único que existe acerca de esta iglesia y de estos monumentos. Y en verdad que los que cita tampoco tienen nada de lombardos ni de franceses: Francisco Guillén de Toledo, Francisco Baeza, Juan de Talavera y el maestro Sebastián, que nosotros suponemos sea Almonacid, y así lo acepta el crítico francés, con sólo la variante de interpretar él como árabe este apellido, cuando precisamente trae su origen de un pueblo de la Alcarria.

Pero ni una palabra de Alonso de Covarrubias, que fué el iniciador del Renacimiento en Sigüenza, ni tampoco de Valdoma, que dirigió y ejecutó en la Catedral y en la diócesis obras originales y muy bellas de esta nueva moda de las artes plásticas. Si la preterición de estos maestros es por olvido, hay que convenir en que es mucha ligereza para un profesor tan concienzudo y erudito; si es por negarles la importancia que nosotros, apoyados en los documentos y en sus obras, les concedemos en el cultivo del arte plateresco español, la tendencia del ilustre hispanófilo no es digna de su rectitud ni de su competencia.

(1) *Estudios de Historia y Arte: La Catedral de Sigüenza, erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la Historia del Arte en España sacadas de documentos de su archivo*; Madrid, 1899. Un volumen en 4.^º, ilustrado con 40 grabados y fototipias.

VI

Hemos dicho que Covarrubias fué el iniciador del estilo renaciente en Sigüenza, y resumiremos aquí las pruebas que acerca de este hecho hemos hallado en los documentos del archivo capitular.

En las Cuentas de Fábrica correspondientes a los años de 1513 a 1514 se data el Canónigo obrero del importe «de un mensajero enviado a Toledo sobre cierto asunto para la obra de la capilla de Santa Librada», partida que algunos años más tarde se repite con motivo de la obra del Sagrario, en esta forma: «102 maravedises por un mensajero que fué a Toledo a llevar una carta a Covarrubias.» En las de 1515 a 1516 consta el pago de siete ducados (2.625 maravedises) hecho a Covarrubias «por la piedra que hizo para sepultura de la Sra. D.^a Aldonza de Zayas, por mandado de los Sres. Provisor y Deán, diputados para avenir y mandar pagar las obras de la fábrica.» Todavía hay más. En las cuentas del año siguiente leemos esta otra partida: «Pagó a Covarrubias 12 reales por un balaustre que hizo pa la pila del agua bendita, porque se quebró otro que tenía.» De donde resulta que Covarrubias visitaba a Sigüenza por los años de 1515 a 1518, que es cuando se labraba la sumuosa capilla de Santa Librada, con sus dos admirables monumentos, el altar de la santa y el sepulcro del fundador, D. Fadrique de Portugal, a cual más ricos y más bellos, ajustados al nuevo estilo que este insigne maestro había adoptado como fruto del Renacimiento que se enseñoreaba de Italia y había ya transcendido a las escuelas alemanas.

La influencia de Covarrubias en el arte español debió de ser tan eficaz y decisiva, que Juan de Arfe, contemporáneo suyo y artista eminente, no duda en afirmar que él y Diego de Siloé introdujeron en España el estilo grecorromano (1). Y no lo aprendió Covarrubias de ningún francés; pues,

(1) «Esta obra bárbara (la ojival), puesta ya en su término, ha comenzado también en nuestros tiempos a desusarse, introduciéndose de nuevo la obra antigua de los griegos y romanos; y aunque en Italia resucitó antes con la diligencia y estudio de Bramante, maestro mayor de la fábrica de San Pedro de Roma, Baltasar Perucio y León Bautista Alberto, arquitectos celebrados, en España también comenzó a florecer con la industria del excelente Alonso de Covarrubias, maestro mayor de la fábrica de la Catedral de Toledo y del Alcázar Real, padre del famosísimo doctor D. Diego de Covarrubias, Presidente del Supremo Consejo de S. M. y Obispo de Segovia, y Diego Siloé, maestro mayor de las fábricas de la Catedral y Alcázar de Granada, que éstos comenzaron esta obra en muchas partes donde fabricaron, aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna (la ojival, que él llama también marzonería o crestería), que nunca la

aun siendo probable que fuese a Italia y estudiase allí las obras de Jacobo della Quercia, de Ghiberti, Donatello y della Robbia, que representaban a fines del siglo XV el gran movimiento de la escultura florentina, revistiendo el ideal cristiano con las vestiduras clásicas, es indudable que trabajó en los talleres de Simón de Colonia, y que aun hubo de germanizarse más emparentando con la familia de los Egas, que, aunque naturalizados en Toledo, conservaban las tradiciones artísticas del fundador de la dinastía, el flamenco Anequín de Egas (1), iniciado en el nuevo estilo por las corrientes que de Italia y España pasaron a Alemania durante el siglo XV.

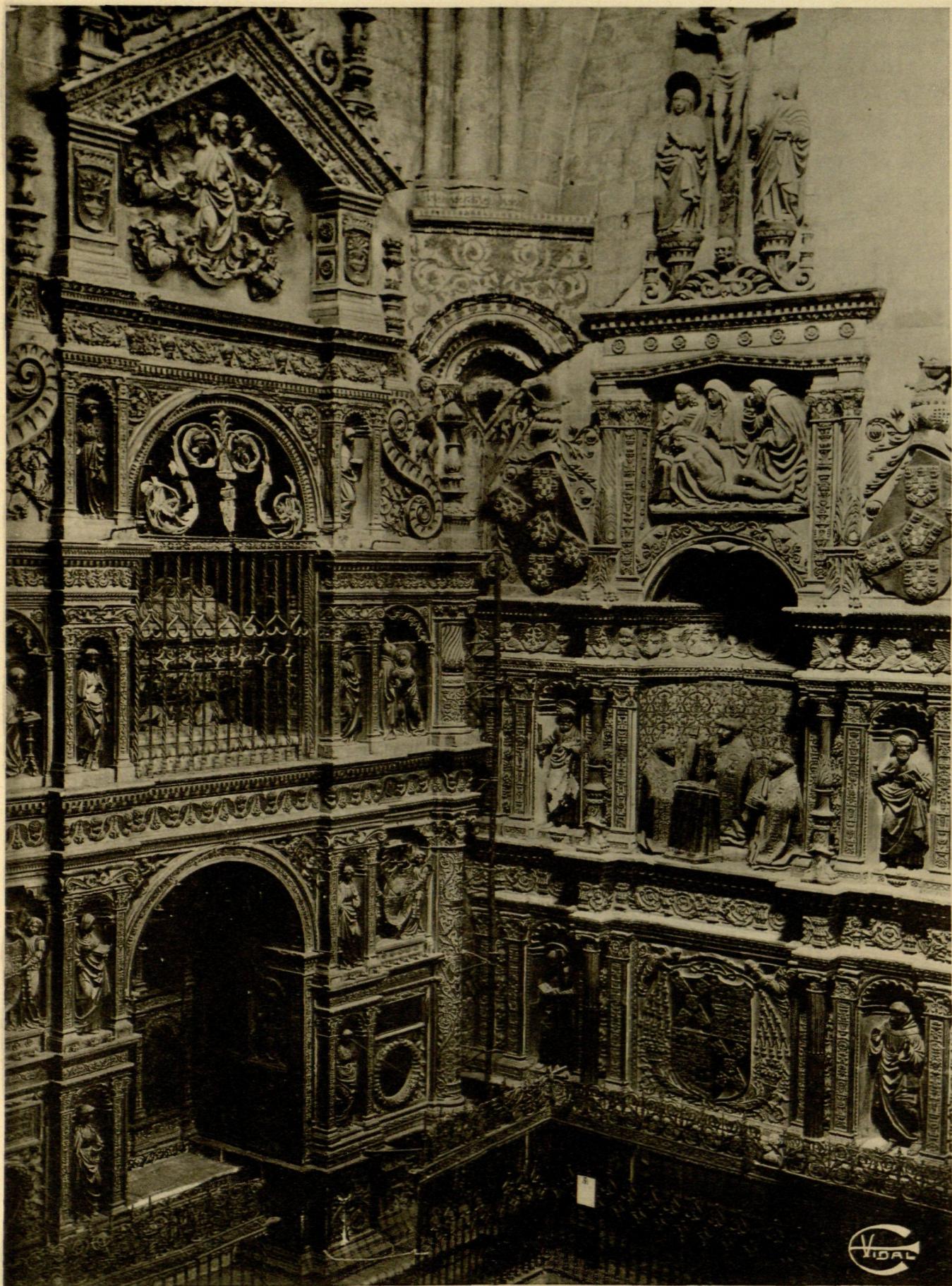
Pero Covarrubias, como iniciador de la reforma, no había roto por completo con las prácticas tradicionales del arte ojival; y así se observa que en las obras que dirigió en Toledo, como la capilla de los Reyes Nuevos, aun conservó las bóvedas de crucería más o menos ornamentadas y la tendencia a los remates piramidales, como derivación palpable de los pináculos y gabletes del arte gótico.

Ya hemos dicho que en Sigüenza debió de tomar parte en la capilla de Santa Librada, ejecutada por los años de 1515 a 1518, y que veinte años después hizo la traza para la obra del Sagrario nuevo: comparando estas dos obras se notan tales diferencias, que parecen pertenecer a dos escuelas diferentes.

En el altar de Santa Librada y en el sepulcro de su fundador se observan los primeros pasos de una moda nueva en las artes del diseño; moda que, partiendo de los cánones del arte ojival, los modificaba para acomodarlos a las formas más severas y más graves de la arquitectura grecorromana. Todavía la distribución del altar y del sepulcro recuerda la del tríptico; aun las hornacinas rasgan las pilastras que flanquean los arcos centrales, para dar cabida a las imágenes esculpidas; todavía ambos monumentos adoptan la forma piramidal, y aun los bólidos y flameros quieren recordar las flechas y cardinas del arte gótico. Así empieza en Castilla el arte plateresco. Pero a pocos pasos de estos grandiosos monumentos se halla el Sagrario, y allí en vano se buscan ya las reminiscencias góticas: todo es romano, o, mejor dicho, florentino: la planta, las bóvedas de medio cañón, las cornisas, los arcos, los capiteles y, como plenitud de las formas clásicas,

pudieron olvidar del todo.» (*Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, por Juan de Arfe y Villafañe; séptima impresión, arreglada a la hecha en Sevilla en el año de 1585. Madrid, MDCCXCV; pág. 221.)

(1) No debe olvidarse que Ega es nombre geográfico de España, repetido en las provincias de Álava y Navarra.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALTAR DE SANTA LIBRADA Y SEPULCRO DE SU FUNDADOR
EN LA CATEDRAL SIGÜENZA

los altorrelieves de bustos humanos, de amorcitos que jueguetean entre las molduras para quebrar la severidad de sus líneas rectas, de cintas y guirnaldas que cubren la planicie de los muros y las dovelas de los arcos torales, así como las basas de las columnas, que a un mismo tiempo soportan la bóveda y seccionan las hornacinas de los aparadores litúrgicos.

¿De dónde vino esta evolución del arte renaciente? ¿Qué francés la trajo a la Catedral de Sigüenza? Monsieur Bertaux no lo dice; verdad es que tampoco lo dicen las Actas Capitulares ni las Cuentas de Fábrica.

Lo que éstas dicen y M. Bertaux omite, es que esta evolución se verificó en Sigüenza, y que tuvo por maestro a Martín de Valdoma.

VII

Trazada por Covarrubias la obra del Sagrario (1), y comenzada a ejecutar, ocurrió que en 1534 fué nombrado este profesor maestro mayor de la Catedral de Toledo, y acudió con instancia, que existe, al Cabildo de Sigüenza, pidiendo la rescisión del contrato y proponiendo para maestro a su discípulo Nicolás de Durango.

Acerca de este maestro, que debió de serlo de cantería, porque la obra estaba saliendo de cimientos, sólo sabemos que sirvió muchos años en aquella iglesia; de donde se deduce que si no era natural de Sigüenza, allí se hallaba establecido, pues consta además que allí murió en 1554. Vacante la plaza de maestro mayor de la iglesia, en Cabildo de 13 de septiembre fué nombrado para desempeñar este cargo y el de *entallador* principal de la obra del Sagrario, con el haber de 6.000 maravedises anuales, Martín de Valdoma.

A este desconocido maestro hay que atribuir toda la ornamentación del Sagrario, pues consta que en el Cabildo de 27 de febrero de 1545 se nombró una Comisión de capitulares para «que platicuen y entiendan cómo se han de hacer las bóvedas del Sagrario nuevo, las cuales se hagan de la manera y forma que les pareciese», resolución que implica un cambio en el plan primitivo; y como todavía en esta fecha dirigía la obra Durango,

(1) «Estando sus mercedes capitularmente ajuntados para platicar en la orden que se había de tener en hacer El Sagrario de esta iglesia, oída la relación que a sus mercedes hizo Alonso de Covarrubias, deputaron a los Señores... para que ajusten con el dicho Alonso de Covarrubias y entiéndase en hacer la traza para el dicho Sagrario, de manera que dé disposición para que se pueda hacer trascoro, y se concierten con el dicho Covarrubias y en todo den la mejor orden.» (Actas Capitulares, 1532.)

se comprende que la parte ornamental no se hizo hasta algunos años después, cuando ya Valdoma intervenía en la obra con el doble carácter de entallador y arquitecto.

Nuestras pesquisas para averiguar los antecedentes de este artista seguntino (1) no han sido enteramente desafortunadas, pues hemos logrado saber que en 1540 el Cabildo «arrendó la casa en que vivía el doctor Lope Sánchez, físico del Cabildo, a *Valdoma, entallador*, por vida suya y de su muger, y de un heredero quando por ellos fuere nombrado» (2). De esta noticia parece deducirse que se trataba de un vecino de Sigüenza, casado, y tal vez, como supone un juicioso investigador de las antigüedades seguntinas (3), en días de tener su primer hijo, ya que aplaza el nombrar a su heredero: todo lo cual supone en el maestro entallador una edad de veinticinco a treinta años, que lleva su nacimiento a los de 1510 a 1515.

De su posición social, nos consta que en el pontificado del Cardenal Pacheco (1554 a 1560) fué designado por su Provisor, que ejercía en su nombre el señorío temporal de la ciudad, para diputado del Ayuntamiento, en cuyo cargo dió señaladas pruebas de inteligencia y honradez, inspeccionando las obras públicas, y especialmente la traída de aguas del término de Valdefuentes a la ciudad, ejecutada por el maestro fontanero Bartolomé Vélez, hijo de Sigüenza.

Había coincidido este nombramiento con el de maestro de las obras del Sagrario nuevo, ajustado a riguroso contrato, otorgado el 28 de septiembre de 1554 (4), y sin que se traduzca la causa, aunque desde luego cabe sos-

(1) Siguiendo una dicción corriente, en nuestro libro sobre la *Catedral de Sigüenza* llamamos a este maestro *Vandoma*, y de ahí sacamos la sospecha de si procedería de familia flamenca, ya que por aquel tiempo eran muchas las que vinieron a España; pero, haciéndose cargo de este juicio, el P. Minguella, en su *Historia de la diócesis*, dice: «Téngase en cuenta que en las actas capitulares se le apellidaba siempre *Valdoma*; y si esto no era yerro de los escribientes, también pudiera decirse que traía su origen de alguno de los maestros de cantería que para trabajar en el claustro o en obras anteriores viniese de Valdomar, en Pontevedra, Orense o Lugo. Es lo cierto—concluye—que, como dice nuestro excelente amigo, no es aventurado afirmar que Valdoma nació y se educó en Sigüenza.» Aceptamos la dicción del P. Minguella y acogemos con gusto su etimología, porque, en efecto, en Galicia, en León y en Burgos abundan los pueblos cuya raíz es *Valdom*, y otras variantes análogas.

(2) Registro capitular de 1533 a 1541, fol. 140.

(3) Don Román Andrés de la Pastora.

(4) En el Cabildo de esta fecha se acordó que se procediese a extender la escritura de contrato «con Valdoma, vecino de esta ciudad, acerca del salario que se le ha de dar por maestro de obras en esta iglesia, y le den la cantidad de la fábrica que les pareciese conveniente, y de todo ello hagan su capitulación, asiento y obligación en forma».

pechar que fuese por rozamientos con el Provisor, de la noche a la mañana aparece destituído de estos cargos, cuando por aquellos días la obra del Sagrario debía de hallarse próxima a su terminación.

En las Actas Capitulares consta la reclamación de Valdoma, que con reiteradas instancias exponía al Cabildo su deseo de servirle, e invocaba «la escriptura que entre sus mercedes y él estaba otorgada», conforme a la cual «se le hacía agravio en ser despedido». El asunto hubo de preocupar al Cabildo y fué objeto de largas discusiones en sus juntas, hasta que, muerto el Cardenal Pacheco, y habiendo cesado, por tanto, su representación en la diócesis—pues él no llegó a residir—, en Cabildo de 18 de marzo de 1560 el Deán declaró solemnemente «que no podía tenelle por despedido (a Valdoma), porque creía no se le podía despedir»; oído lo cual, dice el acta, se procedió a votación secreta, y, sin más discrepancia que *una*, se acordó «que se le rescibiese, que se le diese su salario como hasta aquí, y que si el Ordinario (*el Provisor?*) quisiere otra cosa, que siguiere su justicia; pero que por lo que a ellos tocaba, le recibían e tenían por recibido, y mandaban lo que dicho era». El Cabildo extremó aún más sus atenciones con Valdoma, pues mandó al Secretario «que, atento que la reposición del maestro Valdoma en sus destinos era una cuestión de verdadera justicia, y de ningún modo una gracia, lo asentase así en el acta, juntamente con los nombres de todos los señores que se hallaban presentes».

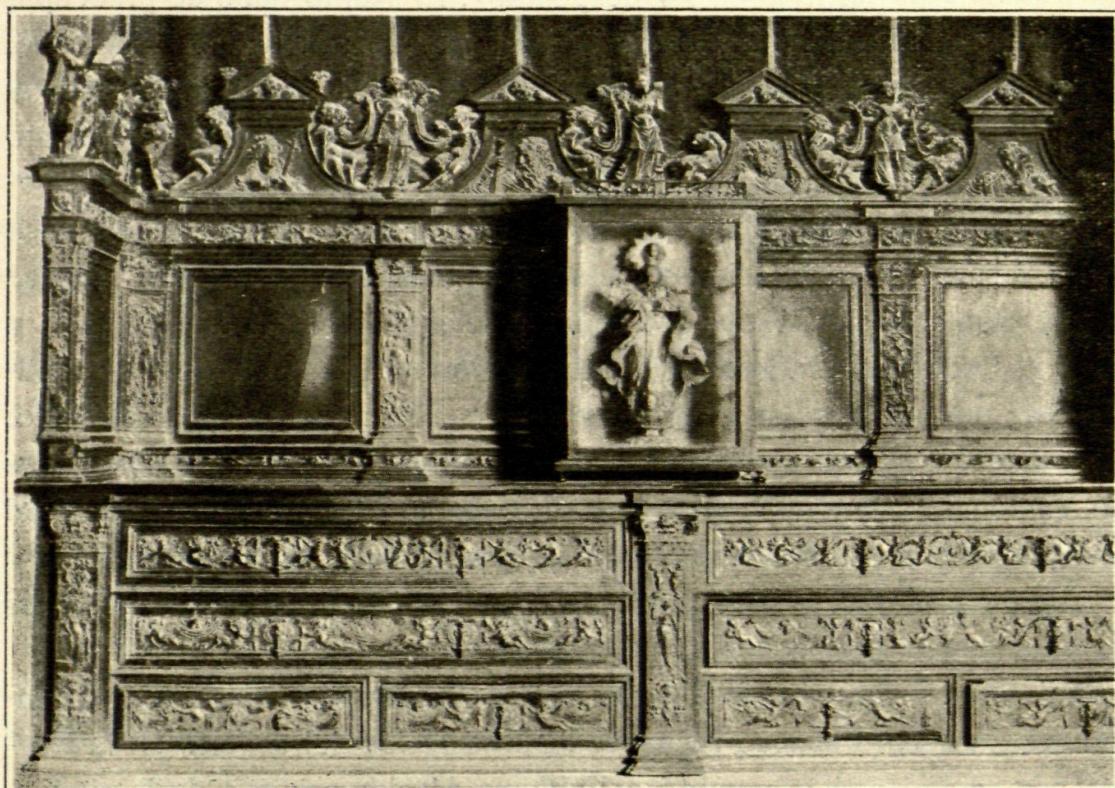
Aun parecieron pocas al Cabildo, y como en la sede vacante por defunción del Cardenal Pacheco recayese la jurisdicción del señorío en la Corporación capitular, ésta nombró a Valdoma Alcalde primero de la ciudad, cuyo cargo desempeñó casi hasta su muerte, pues el nuevo Prelado, Cardenal Espinosa, le confirmó en él y le confió varias obras y mejoras en la ciudad, que llevó a cabo con general aplauso de todo el vecindario (1).

VIII

Terminada la obra del Sagrario, y labrados bajo la dirección de Valdoma y conforme a sus diseños los dos aparadores o cajonerías que ocupan las primeras hornacinas del costado Norte, el Cabildo se dispuso a acometer la obra gigantesca de rodear la capilla mayor de una nave absidal o

(1) Una de estas obras fué la reparación de las murallas, que tenían algunos portillos, sobre todo uno que amenazaba derrumbar el convento de Santiago; y otra, la construcción de un lavadero público que, con el nombre de *Los Ojos*, ha llegado hasta nuestros días.

deambulatorio que completase el área del templo, y al efecto pidió su parecer a los maestros que por entonces residían en Sigüenza. Sin duda, debió de ser uno de ellos Valdoma; pero, con general sorpresa, aparece encomendada la obra al maestro Juan de Vélez, también seguntino, pero hombre anciano y apgado a las tradiciones de la antigua arquitectura medieval. Valdoma parecía desairado; pero el Cabildo quiso demostrar lo contrario,



Cajonería del Sagrario de la Catedral de Sigüenza.

(Fot. M. Villamil y Torres.)

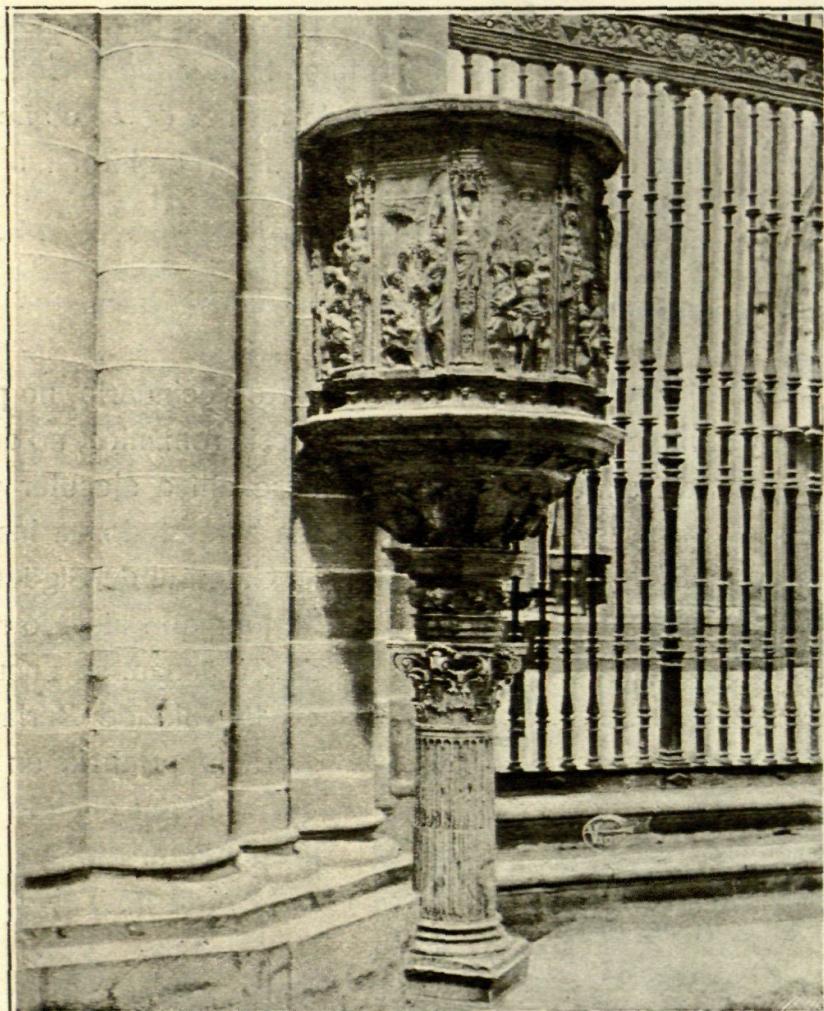
encomendándole una obra de escultura en la que pudiese desplegar las alas de su ingenio, los rasgos de su lápiz y la corrección de sus cinceles: le encendó un púlpito de mármol que hiciera juego con el antiguo *predicatorio*, debido a la munificencia del Cardenal Mendoza.

Acerca de esta obra tenemos cuantas noticias puedan apetecerse, pues sabemos que fué ejecutado exclusivamente por Valdoma en diez y siete meses, comprendidos entre mayo de 1572 y octubre del año siguiente; que el alabastro en que está labrado es del pueblo de Cogolludo, en la misma provincia, y fué traído en doce piezas, que costaron 30.940 maravedises; y últimamente, que al darlo por concluido el maestro, se llamó al que lo era en Molina, Juan Fernández, para tasarlo, habiéndolo apreciado en 450 du-

cados, equivalentes a 9.450 reales. La cantidad sorprende si se toma tal y como hoy suena a nuestros oídos; pero si se tiene en cuenta que no se trata de reales de *vellón*, sino de *plata*, que valían dos y medio de aquéllos, por lo que un duro nuestro valía ocho reales de entonces, y se considera además que en aquel año iba el trigo en Sigüenza, según se ve en las cuentas del Cabildo, a siete reales la fanega, resultará, sin muchas matemáticas, que el púlpito, en el concepto de nuestros valores actuales, se eleva a la respectable suma de tres a cuatro mil duros.

Miden los tableros 0,74 por 0,30, y se hallan en ellos representadas escenas de la Pasión de Jesucristo: *El prendimiento del Señor en el huerto de las Olivas, Jesús ante el tribunal de Caifás, Jesús conducido al de Pilatos, Jesús insultado por los soldados, que se postran ante él en son de burla, y Jesús expuesto por Pilatos a la puerta del Pretorio*. Las escenas, en altorrelieve, están llenas de movimiento y ejecutadas con singular corrección y hondo sentimiento de la verdad evangélica.

En cuanto al estilo, es de una gran pureza y elegancia clásicas; y aunque tiene parecido fraternal con las tallas y esculturas del Sagrario; aun-



Púlpito del Evangelio, en la Catedral de Sigüenza.

(Fot. E. Vidal.)

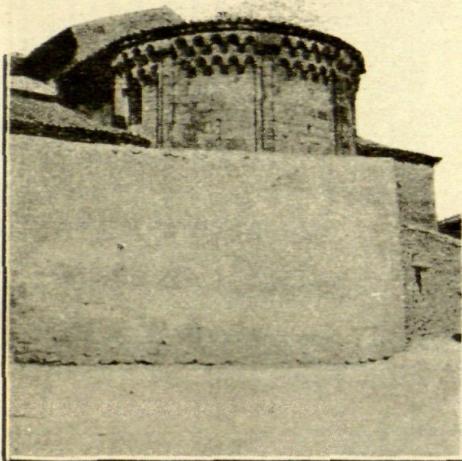
que los atributos de la muerte recuerdan la influencia alemana, y los niños juguetones la florentina; aunque las escenas de los altorrelieves, buscando en la perspectiva el efecto pictórico, recuerdan a Donatello, se observa en el conjunto de la obra cierta gravedad regional, donde alguno podría encontrar el atavismo indígena de los sombríos arevacos.

Valdoma debió de sobrevivir poco a su triunfo más personal; pero, siguiendo sus huellas, le encontramos trabajando en 1576 en el retablo de la pequeña iglesia de Caltojar, donde a fines de este año deja de firmar los recibos, que subscribe en adelante su yerno, Jerónimo de Montoya.

IX

Caltojar es una aldea de muy corto vecindario, no pasará de cien vecinos, y aunque posee una preciosa iglesia románica, no debió de tener nunca importancia suficiente para que fuese allí a ejecutar un retablo maestro

tan acreditado en las grandes obras de la Catedral de Sigüenza. Pero este pueblo, aunque alejado más de siete leguas de Sigüenza, se encuentra a dos cortas de la villa de Berlanga, población de gran importancia en la Edad Media, y que al llegar el siglo XVI alcanzó mayor preponderancia con el casamiento de D.^a María de Tobar, señora de la villa, con D. Íñigo Fernández de Velasco, segundo Duque de Frías y primer Condestable de Castilla.



Ábside de la iglesia románica de Caltojar.

(Fot. F. Álvarez-Osorio.)

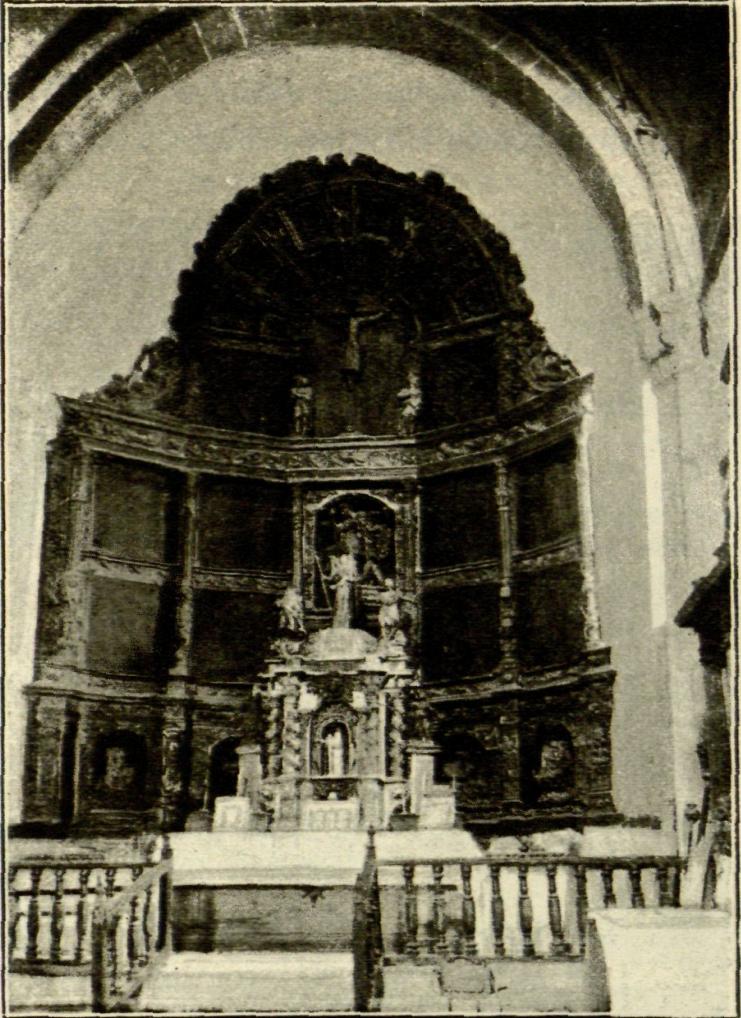
dadas, y cuyos frisos y pilastras, únicos elementos ornamentales que sirven de marco a los cuadros, tienen tan reducido campo y bajo relieve, que apenas forman un conjunto escultural donde pueda recrearse la contemplación artística (1).

Después de visitar Caltojar, con algún desencanto, fuimos a Berlan-

(1) Al lado del Evangelio, en el costado Norte de la capilla mayor de Caltojar, se conserva, aunque muy borroso, un letrero en que dice que Martín de Valdoma, vecino de Sigüenza, hizo el retablo en el año de 1576; y al lado opuesto añade que Diego Martínez, también vecino de

ARTE ESPAÑOL

ga (1), y en aquella sumtuosa Colegiata, que en 1526 levantó el maestro Juan Rasinás, y que puede competir con muchas y afamadas catedrales, único testimonio que de la piedad y munificencia de los Condestables de Castilla queda en Berlanga, donde su palacio y su castillo, monumentos de su riqueza y poderío, yacen deshechos en gigantescas ruinas, acusando la fragilidad de las grandes humana; en aquella amplia y esbelta Colegiata, que de una vida próspera y edificante, con treinta prebendados y nutrida capilla de música, ha quedado reducida a pobre parroquia que carece de medios para mantenerse con decoro, cuanto menos para sostener un culto digno de su magnificencia; allí nos



Altar mayor de la iglesia parroquial de Caltojar.

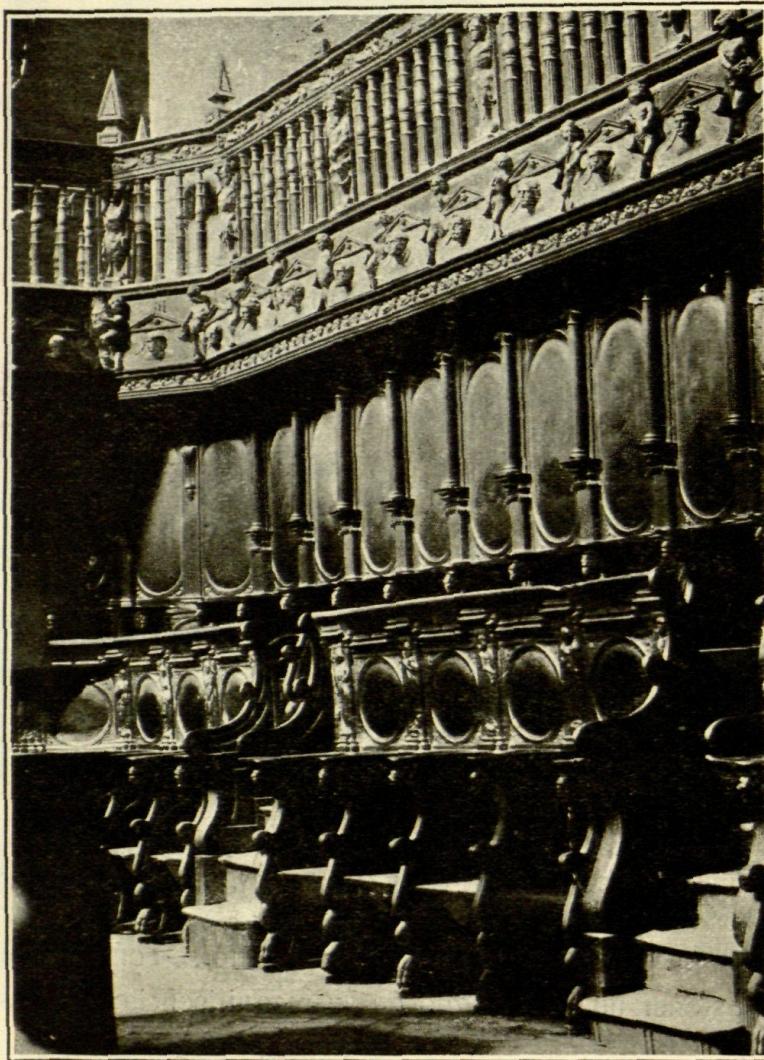
(Fot. J. Cabré.)

Sigüenza, lo pintó. El tabernáculo, como se ve, no es el primitivo, sino una adición del siglo XVIII del más puro barroquismo.

(1) Nos acompañaban en la visita mi hijo Antonio; el Secretario de la Junta Superior de Excavaciones, D. Francisco Álvarez-Osorio; el ilustrado agustino Rvdo. P. Pedro Corro, en cuyo convento de Paredes Albas nos hospedábamos, entre las atenciones de aquellos amabilísimos religiosos; el Sr. Cura párroco de Berlanga y nuestro condiscípulo y amigo de la juventud D. Antonio Sanz y Encabo, abogado y propietario de la villa, persona de mucha representación y arraigo en el país, el cual, con generoso desprendimiento, tan propio de su cultura y de su caballerosidad, se encargó de llevar un fotógrafo de fuera, ya que no lo había en la población, para sacar las vistas que a nosotros pudieran interesarnos. Reciba en estas líneas el testimonio de nuestra profunda gratitud por el servicio prestado al amigo y a la cultura patria.

sorprendió una obra, mejor dicho, tres obras del Renacimiento castellano que nos hicieron evocar en el acto, a la simple vista de tales monumentos escultóricos, el nombre de Valdorma. Son el coro, labrado en nogal; su verja, ejecutada en la misma madera; y sendos púlpitos adosados a los pilares de la nave y a la verja, que ostentan idéntica ornamentación plateresca.

Consta el coro de dos órdenes de sillas, 35 altas y 27 bajas, siendo la del Abad, que ocupa el centro de las altas, la más sumptuosa, ostentando en el respaldo y en altorrelieve las imágenes de Santiago, Apóstol, y San Pedro, lo mismo que la silla episcopal del coro de Sigüenza. Las demás están ornamentadas con cabezas en los brazos y debajo del respaldo,



Coro de la Colegiata de Berlanga de Duero.

(Fot. N.)

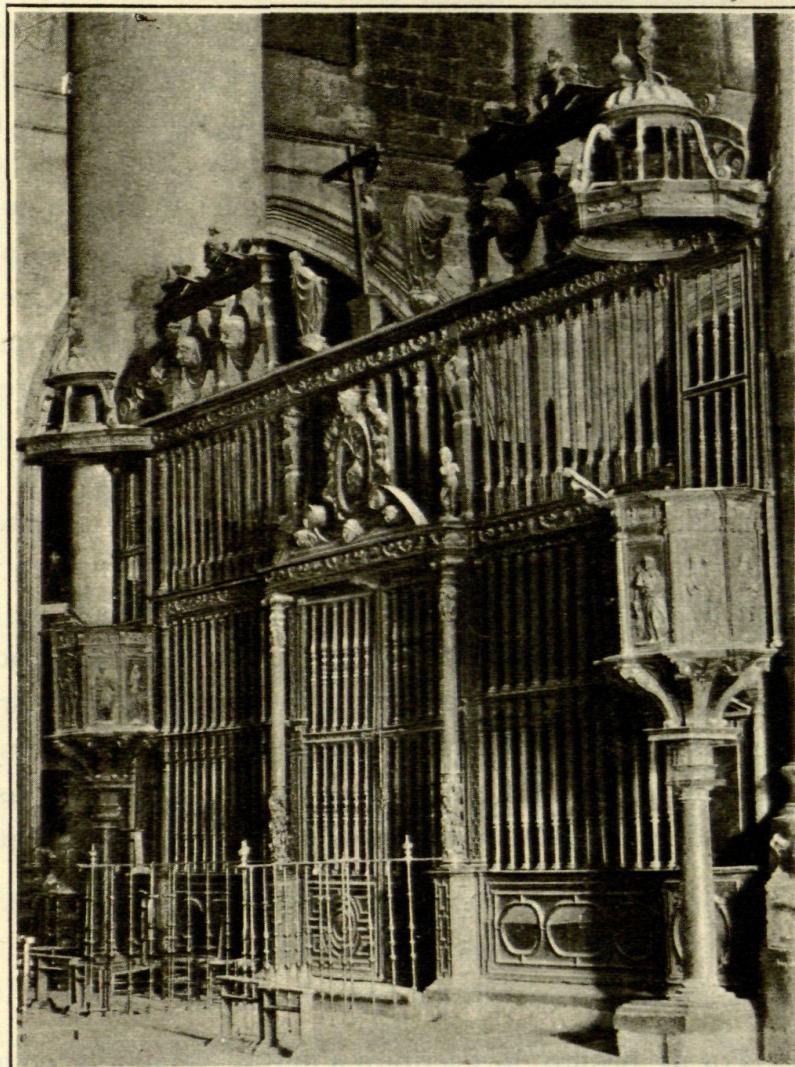
que, multiplicadas por su número, dan un total de 186. Si a esta cifra se agregan 156 cabezas o caras que, alternando con 52 calaveras, forman un friso en toda la extensión del coro, resultan, sólo en esta parte, 394 figuras humanas, a las que hay que agregar 38 cabezas y 28 figuras de cuerpo entero que decoran la coronación de las sillas, y suben a 460.

La verja mide de ancha 8,80 metros, y de altura, incluyendo el montante

que la remata, 6,75. Lleva en su coronación cuatro medallones con sendas cabezas a cada lado, y grupos de dos cabezas de ángeles y un niño formando su terminación. En el centro, y entre los dos grupos de medallones, se alza un Crucifijo, con las imágenes de San Juan y la Magdalena a sus costados.

En las dos columnas que flanquean la puerta de la verja hay un grupo en cada una de cuatro cabezas, y otro de dos calaveras y tres figuras debajo. Sobre esta puerta central se ostenta el escudo del Cabildo, que tiene en el centro la simbólica jarra con azucenas, el mismo del Cabildo de Sigüenza y de otras catedrales dedicadas a la Virgen Nuestra Señora; y como figuras adyacentes del escudo capitular, cinco distribuidas artísticamente.

Los púlpitos tienen de diámetro 1,05 metros; de altura desde su piso, 95 centímetros; por la parte exterior, desde el piso de la iglesia a la columna de sustentación, 40 centímetros; y la columna, 1,60 metros. Cada púlpito lleva seis imágenes enteras y seis cabezas, y en cada uno de los tornavoces aparece un festón de niños echados, y en el remate uno de cuerpo entero.



Verja y púlpitos del coro de la Colegiata de Berlanga de Duero.

(Fot. N.)

Ascienden las imágenes de todas estas obras a unas 485 cabezas y 53 ó más imágenes enteras (1).

La primera impresión que recibimos a la vista de estos monumentos artísticos hubo de irse confirmando a medida que examinábamos los por menores de aquellas tallas tan interesantes y tan bellas; y, sobre todo, contemplando el coro, no nos quedaba duda de que aquel arte plateresco era la continuación del empleado en el Sagrario de Sigüenza. Faltaba oír la voz de los documentos, y, tan pronto como nos fué posible, acudimos a consultar las obras que podían ilustrarnos. En la reciente que acaba de publicar nuestro sabio amigo el P. Minguella, Obispo de Sigüenza, sobre la historia del obispado, hallamos una nota que nos sorprendió con sensible desencanto. Dice: «La sillería del coro, coronación, verjas y púlpitos hizo el maestro Vicente Marcos Valderrama, vecino de Berlanga, por 49.618 reales vellón. La escritura tiene fecha de 13 de noviembre de 1604» (2).

La nota nos ofreció algunas dudas, porque ni la fecha coincidía con aquel estilo decorativo que al declinar el siglo XVI fué también decayendo para dar paso a la severidad y desnudez de la arquitectura del Escorial, ni los reales de vellón parecían adecuados a la nomenclatura y valor de la moneda corriente a la sazón en Castilla. Por medio del mismo P. Minguella nos proporcionamos una copia de esta escritura, sacada con inteligente esmero por el Párroco actual de Berlanga, D. Luis Gregorio Salvachuga, y el resultado de la compulsa ha venido a confirmar nuestros recelos respecto de la nota, así como a renovar la idea de que las obras de Berlanga deben de estar relacionadas con las platerescas de Sigüenza.

X

Por de pronto, la escritura a que se refiere la nota no es la relativa a la construcción de los monumentos de Berlanga, sino al pago y finiquito de su importe, que venía abonándose por la fábrica de la Colegial desde años anteriores y por pequeñas partidas, siendo la última a que alcanza esta liquidación la de 10.717 maravedises, abonada el 17 de junio de 1597, pero

(1) Hemos seguido casi literalmente en esta descripción la que nos han hecho y enviado el Sr. Cura párroco, Sr. Salvachuga, y el Sr. Sanz y Encabo, a quien reiteramos la expresión de nuestro reconocimiento por su diligencia en complacernos.

(2) Esta nota procede de los apuntes que tuvo a la vista el P. Minguella, y contiene el epígrafe de la escritura, según aparece en la cubierta.

que arrastraba de más antiguo, como se deduce de la declaración del fabriquero, quien, al hacerse cargo de los 222.341 maravedises que se adeudaban, dice: «Lo demás estaba recibido de los fabriqueros pasados hasta el Canónigo Roa Romero, a quien subcedió el dicho Licenciado Juan Pérez.»

Si el año 1597 se habían ya pagado otras varias partidas por los pasados fabriqueros, claro está que la obra venía debiéndose desde años anteriores; pero aun cabe otra prueba, y es que en 1597 ya no existía el maestro, cuyo crédito había pasado por varias sucesiones, según declara esta filiación del heredero: «Juan de Marcos Valderrama, vecino de dicha villa, como hijo y heredero de Vicente Marcos y como hermano y heredero de Bernardo de Marcos, que primero fué heredero de Agustina de Marcos, su hermana.»

Esta serie de sucesiones está demostrando que la deuda era antigua; de modo que la muerte del causante, y, por tanto, la terminación de su obra en la Colegial de Berlanga, cabe suponerla, sin mucho exagerar los plazos, por los años de 1580, poco más o menos, en las proximidades de la fecha en que andaba por aquella tierra el maestro Valdoma. A este cálculo debe añadirse la circunstancia de que las obras de Berlanga aparecen escalonadas y con tasaciones parciales; de modo que no hay violencia ninguna en suponer que así como consta que Jerónimo de Montoya terminó el retablo de Caltojar por muerte de su suegro, Juan de Marcos Valderrama terminase las obras de Berlanga por muerte de su maestro. En este concepto, está justificado que aparezca ya como maestro en la escritura del finiquito.

Oigamos ahora lo que acerca de las tasaciones parciales, y, por tanto, de las etapas de la construcción, dice la citada escritura: «Hicieron y finicieron (el fabriquero y Valderrama) quenta de los maravedís que la dicha Fábrica debe de rresto al dicho Juan Marcos por sí y sus hermanos y su heredero de la Obra del Coro de la dicha Colegial, que fueron 937.500 mrs., y de la reja y púlpitos del dicho coro 731.000 mrs., y del Coronamiento de la dicha reja 18.524 mrs.» Todo lo cual suma la cantidad de 1.687.024 maravedises, equivalentes, según la escritura de finiquito, a 49.618 reales. No dice de vellón; y como más adelante, al especificar una partida, hace distinción entre los *reales en plata de aquattro* y los *reales en quartos moneda de Bellon corriente en Castilla*, parece deducirse que, al no determinar la clase de reales, deben entenderse los antiguos, o sean los de plata de a cuatro, y no los de vellón, que empezaban a correr en el reino.

XI

Nuestra visita a la Colegial de Berlanga fué muy breve para poder estudiar las muchas obras artísticas y memorias históricas que allí se acumularon en dos siglos, poco más, de relativa prosperidad y grandeza; pero la impresión que sacamos de su coro, verja y púlpitos, fué que el coro es algunos años anterior a la verja, y que los púlpitos debieron ser la obra última, que frisa ya con las postrimerías del siglo XVI. Y este orden en que se nos representan las tres grandes obras platerescas conviene con el juicio que anteriormente hemos expuesto: el coro pudo ser la obra inmediata de Valdoma, y las restantes, de su discípulo Valderrama.

Comparadas las tallas del coro con las cajonerías del Sagrario de Sigüenza, y sobre todo con el púlpito del Evangelio, por ser la obra más personal de Valdoma, sorprenden las coincidencias que se observan en sus elementos representativos y en las formas de su composición. En los monumentos de Sigüenza llaman la atención las calaveras que, alternando con los niños y con las cabezas humanas, forman verdaderos festones que ciñen las partes más salientes de la obra; y estas calaveras se ven tan repetidas en el coro de Berlanga, que constituyen con las cabezas el friso que lo decora en toda su extensión. Aun perseveran estas analogías en la verja, como puede verse en las columnas que flanquean la puerta, adornadas con calaveras; pero van amortiguándose y toman ya carácter de imitación en los púlpitos, que hasta por la calidad de la madera parecen de época diferente.

Algunos otros indicios arroja la escritura de finiquito que aproximan las obras de Berlanga a las de Sigüenza. En ella figura como testamentario de Agustina de Marcos un Juan de Zercadillo, y entre los entalladores que trabajaron en Sigüenza en el siglo XVI se cuenta a un oficial del mismo nombre y apellido, que bien pudiera ser de los que el maestro Valdoma llevase consigo a las obras de Caltojar y Berlanga. También aparecen como acreedores del maestro Valderrama un Diego de Calderón, vecino de la villa de Santisteban, y un Tomás de la Fuente, vecino de Toledo. Sabido es que muchos de los artistas que trabajaron en Sigüenza procedían de Toledo, donde los hallamos ejecutando las obras dirigidas por Alonso de Covarrubias.

Últimamente, la escritura termina con esta cláusula: «Declaro (Juan

Marcos Valderrama) estar pagado de la dicha Fábrica de los *Un quento y seiscientos y ochenta y siete mill y veinte y quatro mrs.* que parece montan *las tres partidas* de la obra del choro, Reja y púlpitos y coronamiento, así con lo que él a rrecibido como con lo que recibió el dicho Vicente Marcos, su padre, y Juan de Larea y Agustina de Marcos, su cuñado y hermana, y lo que él ubo de haber mediante las personas de los dichos Agustina de Marcos e bernardo de Marcos, a quien subcedió por su herencia.»

Repetimos que la escritura de finiquito denuncia siempre una deuda antigua, sujeta a diversas sucesiones y transferencias, y puntualizando como partidas diferentes, afectas a distintas atenciones, las tres susodichas del coro, reja y púlpitos y coronamiento.

Ya hemos dicho que entre el coro y los púlpitos encontramos marcadas diferencias. Es aquél más correcto en el dibujo, más sobrio en la composición, mejor acabado en la talla y con más carácter de originalidad que los púlpitos, donde se trsluce cierto aire de rutina y de imitación monótona, que agrupa los elementos ornamentales con marcadas señales de frialdad y de amaneramiento.

De todos modos, las tallas de Berlanga son obras que deben incluirse en el catálogo de las que produjo el Renacimiento en Castilla, y como frutos de la escuela toledana que Covarrubias inauguró en Sigüenza al començar el siglo XVI, y de la que fué continuador durante toda la centuria en la ciudad y en la diócesis Martín de Valdoma, cabeza, a su vez, de otra escuela regional que puede ufanarse con obras admirables.

XII

Si a estas escuelas es a las que alude M. Bertaux al hablar de los *artistas locales*, porque efectivamente lo son, ahí están sus obras para demostrar si merecen o no la desdeñosa atención con que las mira el crítico transpirenaico. Aunque locales o regionales estos artistas, y aunque puedan llamarse sus obras *imitaciones provinciales*, es lo cierto que prueban todo lo contrario de lo que el crítico francés quiere demostrar, pues se ve clara y distintamente que en España el arte del Renacimiento, como todas las producciones artísticas verdaderamente bellas, encontraron un terreno fértil y bien abonado donde fructificar luminosas y espléndidas hasta en los lugares más humildes y más apartados del movimiento social de su época.

Si en Sigüenza, una ciudad de mil vecinos; si en Berlanga, una villa de

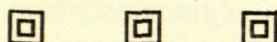
quinientos; si en Caltojar, una aldea de ciento, dejaron estos *artistas locales* monumentos dignos de superior alabanza; si fué tan abundante, tan variada y tan excelente la producción de estos modestos artistas en sus *imitaciones provinciales*, como lo acreditan las obras suyas que se conservan para cotejarlas con todas las creadas por el Renacimiento peninsular, ¿cuál sería el desarrollo que alcanzó este arte magnífico y gracioso, verdadero alarde de primores y gentilezas, en las grandes capitales del reino, donde hacia sus jornadas la Corte, y residían tantos prelados y magnates de condición generosa y espléndida; en aquellas ciudades favorecidas por sus mismas tradiciones históricas y por el patrimonio de sus ricas fundaciones benéficas y piadosas?

Su producción fué tan copiosa, su florecimiento tan próspero, que, no bastando para satisfacerlo y cumplirlo los artistas indígenas, tuvieron que aceptar y hasta fomentar el concurso de los extranjeros, venidos a España, no sueltos y por temporada, sino por familias enteras, que fundaron aquí verdaderas dinastías de artistas, y a los cuales debe mirárseles como connaturalizados en esta patria noble, rica y hospitalaria, abierta a todas las más altas aspiraciones de la verdad en las ciencias, de la virtud en la religión y de la belleza en las artes.

¡Lamentable ingratitud la de los críticos extranjeros, que en tan poco estiman y con tanto desdén aprecian el calor que dimos en nuestro seno al genio errante de sus pobres artistas, con los cuales compartimos, en los días de nuestra prosperidad y grandeza, nuestro pan y nuestra gloria!

MANUEL PÉREZ VILLAMIL.

De la Real Academia de la Historia.



El transparente de la Catedral de Toledo

I

CUANDO se celebró en Madrid el Congreso Eucarístico, uno de los números de aquellas solemnes e inolvidables fiestas fué el de la excursión a Toledo, con cuyo motivo pudieron admirar los fervorosos peregrinos las múltiples obras de orfebrería, pintura, escultura, música y poesía con que en todo tiempo han honrado al Augusto Sacramento los más preclaros artistas, que en la ciudad del Tajo han derrochado raudales de ingenio en magistrales y maravillosas obras artísticas, que tanto han contribuido a los esplendores de la Fe Católica española.

Entonces tuve el honor de llamar la atención de algunos grupos de congresistas y exponer a su cristiana consideración la existencia de un permanente *Congreso Eucarístico* que desde hace más de doscientos años ostenta la patria de San Ildefonso y Santa Leocadia dentro de su incomparable Catedral; Congreso al que el genio inmortal de Narciso Tomé convocó, por medio de las bellas mensajeras Arquitectura, Escultura y Pintura, para que acudieran y allí permanecieran perennes los celestiales *congresistas* del Antiguo y del Nuevo Testamento, con las ideales imágenes de espíritus angélicos, profetas, patriarcas, evangelistas, santos toledanos, el pontífice, el prelado y el cabildo primado de aquel entonces: todos bajo la presidencia de la augusta Reina de los Cielos y de la Tierra, en perpetuo loor y alabanza de la Hostia Consagrada. Tal es el majestuoso monumento que posee Toledo, adosado al ábside de la capilla mayor de su Catedral, con el significativo nombre del *Transparente*.

Muy debatido fué y sigue siendo por los críticos el mérito artístico de esta obra, exagerando sus censuras apasionadamente; elogiándola los unos hasta lo maravilloso, y despreciándola los otros hasta la burla y el ridículo.

Y es que no se ha querido o no se ha sabido buscar el verdadero y acertado punto de vista en el campo de la Historia del Arte, para desde él apreciar el motivo y el fin propuesto en el plan general de la obra, y de los detalles ornamentales dentro de la escuela que le informa; para así po-

der imparcialmente juzgar si Narciso Tomé estuvo inspirado o no al desarrollar el plan propuesto por el Arzobispo D. Diego de Astorga, el Cabildo y el Obrero de éste D. Fernando Merino y Franco.

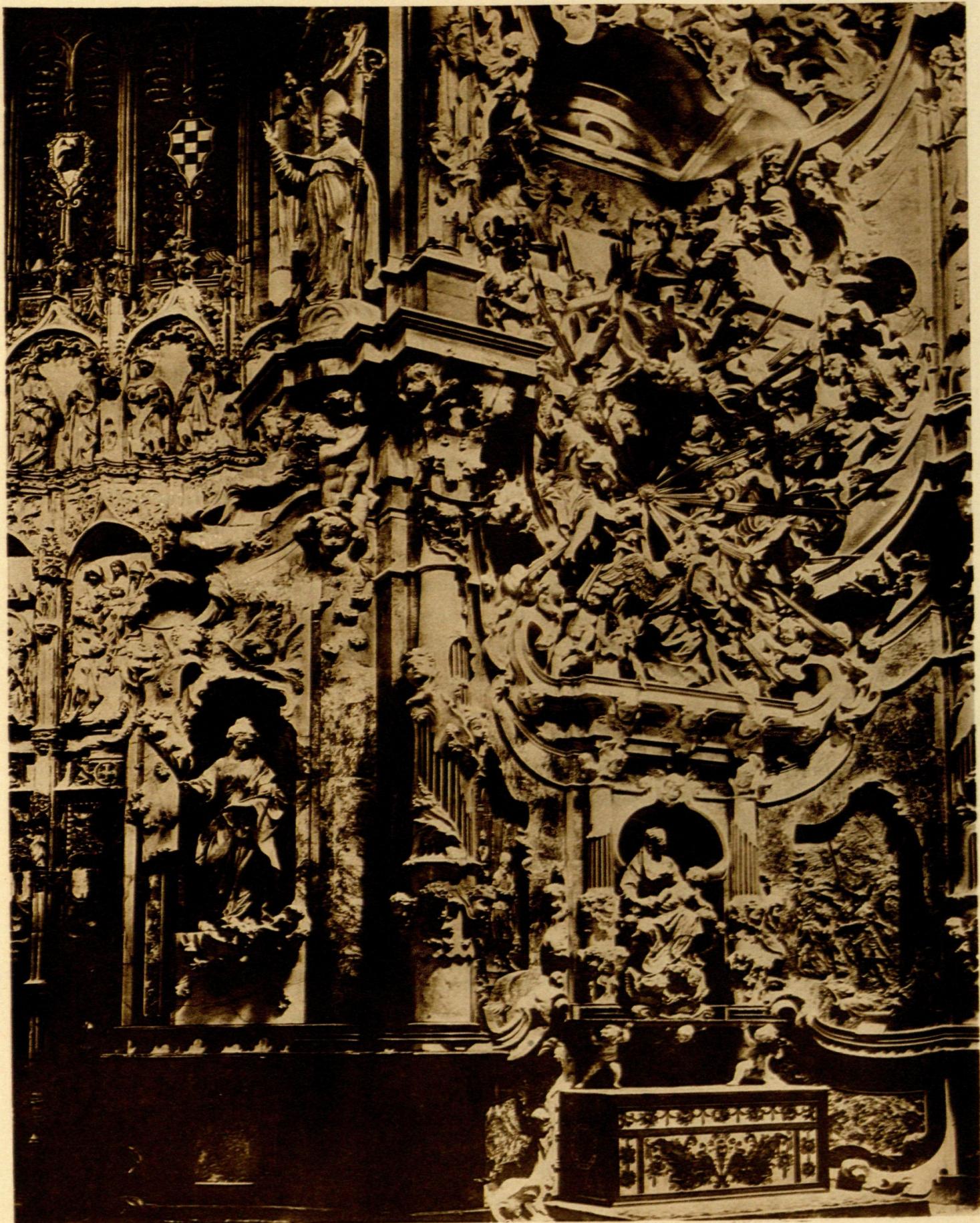
La primera circunstancia que obligó a erigir el monumento que nos ocupa, fué la de la *necesidad*. El camarín-sagrario donde se depositaba a Su Divina Majestad en la capilla mayor estaba completamente a obscuras: había que abrir un hueco o claraboya en el ábside para darle luz. La girola de donde la había de tomar tenía segundas luces, y éstas laterales, que la hacían también obscura, sobre todo en las primeras y últimas horas del día solar; y, por tanto, se hacía precisa la obtención de luz directa cenital que iluminara al deambulatorio y a la claraboya por donde lo fuera el sagrario: luego era *necesario* hacer rompimientos en la bóveda-clave de la girola y en el centro del ábside; ambas obras arriesgadísimas, sobre todo la primera, en un templo de pura factura gótica, que toda ella es un prodigo de equilibrio inestable.

El motivo de la ornamentación debía estar de acuerdo con la idea mística de dar honor y divinizar al punto objetivo, que era el sagrario actual, el cual se había de *transparentar* desde el deambulatorio.

La Catedral gozaba ya de todos los estilos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, con preciosos ejemplares desde el siglo XIII hasta el XVIII; el Cardenal Portocarrero, iniciador de la obra del transparente, había sido el inspirador de Carlos II para que hiciera su testamento de sucesión a la Corona en favor de Felipe V; el Cabildo toledano estaba influído por el espíritu de la época, que era afrancesado, y desde que Luis XIV, al recibir la noticia del entronizamiento de su nieto, prorrumpió, lleno de júbilo y orgullo, aquella famosa frase de *Ya no hay Pirineos*, España no fué más que una prolongación de Francia y una servil imitadora de todo lo malo que allí ha surgido.

Alguien ha dicho (1) que el siglo XVIII, en lo político, en lo filosófico, en lo moral y en lo artístico, fué un siglo de barbarie entre dos civilizaciones que, violentándolo y trastornándolo todo con la perversión de las ideas, trajeron las más monstruosas exageraciones en todos los órdenes, viniendo a concluir como funesto resultado en la revolución social más espantosa que registra la Historia. Etapa de retroceso que atajó en su marcha triunfante al progreso de la Humanidad y lo hizo retroceder hasta los más ominosos tiempos de los treinta tiranos de la Roma pagana.

(1) Augusto Nicolás en sus *Estudios filosóficos*, tomo I.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Las Artes habían llegado a un estado de estragamiento y perversión tales, que ya se desdeñaban los estilos clásicos que con tanta pujanza se habían propagado desde el Renacimiento, y se miraban con desprecio los estilos sútiles y sublimes anteriores a éste; ya no gustaba más que lo que fuera contrario a la Naturaleza, a la estética y a la estática. Columnas retorcidas, cuando no piramidales, con el vértice abajo y la base arriba, con dos o más capiteles; hojarasca, curvas y recurvas en todas direcciones; frontones partidos, ora por la cumbre, ora por el arquitrabe, de imposible estabilidad; todo revolucionario y ebrio. Tales eran en Italia el borromínesco, en España el churrigueresco y en Francia el rococó, conocidos todos estos detestables estilos con el genérico nombre de *barroco* (que en italiano quiere decir torcido, desigual, irregular), y que Francia impuso en las costumbres y en los gustos, que aun hoy tanto se aprecian con el nombre de estilo Luis XV, en todas las naciones satélites de la del Rey Sol (como así se hacía llamar Luis XIV).

Pues bien: éste es el momento histórico en que se erige en Toledo el monumento del Transparente; y como se contaba con sobrados recursos, no quiso escasearse nada ni en los materiales ni en el artífice director, estimulando a éste para que realizara con toda magnificencia la obra, pero con todo el carácter y el sabor de la época, para que no careciese la Catedral de un ejemplar de barroquismo; pues si aquella generación no hubiera dejado en ella la huella de su estilo, dejaría de ser un completo museo de Historia del Arte, como lo es, afortunadamente.

La idea predominante del proyecto era la de un himno de gloria y de perpetuo culto al Santísimo Sacramento, en desagravio de las herejías del jansenismo, que ya había empezado a causar estragos en las almas españolas. Se hacía preciso que los motivos de la ornamentación fueran movidos, alegres, diáfanos y místicos a la par; que establecieran un paréntesis en la uniformidad severa y rítmica del resto del templo; que interrumpieran la gravedad solemne y acompasada de sus naves; y estos propósitos fueron los realizados con toda oportunidad.

El sueño del artista es una mística nube, emblema de los velos eucarísticos, que desciende desde el Empíreo, rompe la bóveda de la Catedral y se detiene ante el Sol de la Verdad, que con su fuerza actínica la disipa, y a través de sus vapores se vislumbran las cabezas de los querubines y los cuerpos gloriosos de los serafines y arcángeles, de San Ildefonso, San Eugenio, Santa Leocadia y Santa Casilda, en representación del pueblo toledano; evocando todas las lejanías de la Sagrada Cena y de las profe-

cías eucarísticas del Viejo Testamento, que flotan por encima de la nube, a través de la cual parece como que se adivina rielando un retablo esfumado de estilo grecorromano, en cuya hornacina toma asiento la Emperatriz de los ángeles, que posa en su gremio virginal a su Divino Hijo, y, presentándolo a los hombres, le quita con la diestra mano el velo que lo cubría, para que con los ojos de la fe le vean vivo y real, radiante de belleza.

En el núcleo central de la visión, el Sol del Sacramento se halla custodiado en la parte superior por el arcángel San Rafael, que ostenta el simbólico pez; a la diestra y siniestra del espectador, los otros dos arcángeles: en ésta a San Miguel, con la rodela del guerrero, y en aquélla a San Gabriel, con un ramo de azucenas; y en la parte inferior el ángel del fuego divino, San Uriel, con el incensario de oro; todos cantando un himno eterno de gloria al Rey inmortal de los siglos.

Esto hace decir Tomé a los mármoles, jaspes, bronces y pinceles, pues reunía en sí la propiedad de ser a la vez arquitecto, escultor, repujador y pintor.

Allí no hay más manos que las suyas.

¡Y a este artista es al que tanto se le ha vituperado porque no se le ha comprendido!, llegando entre sus detractores hasta a decir el juicioso señor Quadrado en su excelente obra titulada *Recuerdos y bellezas de España*, en la página 351: «¡Pobre Narciso Tomé! A las solemnes fiestas y corridas de toros con que en 1732 fué inaugurada su estupenda obra, sucedieron los clamores de exterminio y muerte contra ella levantados por los apóstoles del *buen gusto*; a las enfáticas hipérboles y asombros de sus contemporáneos, las mofas y los baldones que ningún viajero se dispensa de prodigarle. ¡Viva, con todo, el infeliz *Transparente*, por más que no debiese haber nacido! ¡Viva retraído en su estrecho rincón para escarmiento de las aberraciones del Arte, y para confusión también de otras épocas no menos parleras y más estériles, cuyas páginas quedarán en blanco en la historia de los monumentos!»

Es decir, que en vez de pronunciar sentencia condenatoria contra las extravagancias de una época de mal gusto, se pronuncia, como si fuera el causante de ellas, contra un artista que se educó y formó en su escuela y que fué un hombre de su tiempo. ¿Qué culpa tuvo él de no haber nacido antes o después? Compárese esta obra con otras de la misma época, como, por ejemplo, las portadas del Hospicio de Madrid, del palacio de San Telmo, en Sevilla, y el tabernáculo de la Cartuja del Paular, y júzguese luego.

II

Aun cuando como artista pertenecía Tomé a la escuela del barroquismo francés, como arquitecto demostró que conocía a conciencia el estilo ojival y que se las tenía que haber con él, respetando su delicado equilibrio en su parte más interesante, en la bóveda de cierre de la girola, por donde hace el rompimiento; consiguiendo unos efectos de perspectiva tan ingeniosos, que sugestionan al espectador y le hacen ver lo que no existe: que ha roto una bóveda de crucería por la clave, que le ha quitado sus nervaduras, que sobre la claraboya y sin apoyo alguno carga una elevada cúpula, que en el tragaluz hay una columna torcida que amenaza caerse; y nada de esto es cierto: todos los elementos góticos están en su sitio, todas las cargas y empujes están contrarrestados, y todo está aplomado con perfecta estabilidad.

Para lograr este efecto de ilusión óptica, empieza Tomé por adelantar el plano del cuadro, considerablemente separado del ábside, y llega con él hasta cerca de la clave, disimulándolo por la oblicuidad que da a las alas laterales, que van a ponerse en contacto suavemente con el ábside, empleando a la vez un mármol obscuro de fondo, que hace aparecer menor la distancia. En la bóveda no ha hecho más que quitar un *plemento* (1), que ninguna falta hacia, y sobre los nervios apoyar una *bohardilla* o luneto con una ligera bóveda tabicada, de cascarón, de forma parabólica, que en el intradós tiene pintado un fresco representando algunos paisajes de Ge-

(1) Llámase así los triángulos y polígonos esféricos comprendidos entre los nervios o aristas en toda bóveda de crucería o estrellada, los cuales son tabicados. En la arquitectura ojival no son necesarios: pueden hacerse desaparecer todos sin peligro alguno, lo mismo que los muros exteriores pueden suprimirse, pues no cargan nada, y por eso pueden abrirse esos grandes ventanales y esas capillas laterales y absidiales. Los soportes están en los pilares, sobre los que insisten los nervios cruzados que forman el esqueleto de las bóvedas; los de una nave resisten los empujes de los de la inmediata, y por el exterior contrarrestan los empujes del interior los arbotantes y botareles; y para contrarrestar estas fuerzas recíprocas, se colocan por la parte superior los pináculos (vulgo agujas), cuyo objeto es proporcionar peso o fuerza hacia abajo, que el arte ha convertido en piezas de adorno, resaltándolos de grumos. Los pináculos sí que son necesarios, y su falta haría peligrar el equilibrio de la fábrica. Como la campana gorda, cuyo objeto no es más que corregir el defecto de tanto empuje hacia arriba como se le dió a la torre, y hubo necesidad de ponerle ese peso, calculado previamente, para hacer bajar el centro de gravedad y darle la precisa estabilidad.

deón, entre ellos el sueño del pan subcinerario, figura profética del Santísimo Sacramento, que bajaba sobre los madianitas, según se refiere en el libro de los Jueces, capítulo VII, versículo 13; con una perspectiva tan bien estudiada, que aparenta que la bóveda es una cúpula de bastante alzada gravitando sobre un anillo oblicuo.

El resto de la bóveda está revestido con un revoco de yesería que cubre por completo a la crucería y la clave, contorneando los bordes del rompimiento para darle la figura elíptica, conservándose en el trasdós intacta la bóveda gótica.

Para dar mayor seguridad al anillo cupular, contrarresta los empujes por medio del contrapeso de las estatuas de los profetas que están sobre el arco formero de enfrente y del ángel que sostiene la lámpara en la clave, la cual es *necesaria*, y con su peso contó el artífice.

El empuje que hace hacia fuera la simulada cúpula lo contrarresta el robusto ventanal, que insiste sobre los pilares del arco formero, aun cuando lo disimula, pues parece que lo hace sobre las enjutas o sobre el triforio, y las dos columnas caprichosas que simulan ser las jambas, y no lo son.

Con dichas columnas el ingenio de Tomé presenta una graciosa y peregrina escena. Unos angelitos atléticos y retozones se empeñan (en la de la izquierda, mirando de espaldas al altar), el uno apalancando por la base para tumbar la columna, y el otro más arriba, apoyando los pies en la jamba, empujando por el fuste para ponerla derecha, mientras los otros dos de la columna vertical se ríen por haberla puesto ellos en esta posición y ver la faena de sus compañeros. En la columna torcida se observa que es tal su desplome, que la vertical del centro de gravedad cae por fuera de la base, y, por tanto, debe caerse; pero como lo impide el angelito en que se apoya, que empuja en sentido contrario, se forman dos fuerzas convergentes, cuya resultante es precisamente la vertical, obedeciendo a las leyes de la Mecánica.

De modo que Tomé no sólo juega en este monumento con las leyes de la estética, sino con las de la estática. Todo en él rebosa alegría, movimiento, entusiasmo, y hasta las estatuas de las tres virtudes teologales que coronan la obra, parece como que se sonríen.

Y es que, sin duda, el autor debió de recordar a Santa Teresa, que dice que el fervor religioso no debe ser tétrico ni hosco, sino alegre y jovial.

Y para realizar esos deseos, ningún estilo se prestaba a ello mejor que el barroco reinante. Pero ocurre que como está incrustado en un templo ojival, majestuoso y serio, no tiene su ambiente propio, y por eso des-

ARTE ESPAÑOL

agrada el contraste tan brusco, sin solución de continuidad alguna; mas si no se mira al resto del templo, y los ojos se fijan y abstraen sólo en el monumento, el espectáculo varía totalmente.

Empero esto no es motivo para decir que es un borrón ignominioso, y llenar de improperios a la obra, y de denuestos a su autor, inspiradores y panegiristas. Ni es monumento que asombre por su magnificencia ni por su mérito artístico, fantaseando hasta el ridículo, como lo hace D. Francisco Javier de Castañeda en su obra impresa en Toledo el año de su inauguración para detallar los festejos que se celebraron con tal motivo; ni piedra de escándalo y objeto de ignominia, como lo hacen Ponz, Llaguno, Cea Bermúdez, Jovellanos, Quadrado y otros; sino, con más sensatez y desapasionamiento, sentir como D. Pedro José Pidal en sus *Recuerdos de un viaje a Toledo*, cuando dice: «La obra de Narciso Tomé tiene grandes defectos, pero tampoco carece de bellezas; y aunque así no fuera, siempre guardaría yo con el mayor cuidado aquel monumento, como una insigne muestra de cierto modo de construir que tuvo gran boga en su tiempo, como una interesante página de la arquitectura entre nosotros.»

Afortunadamente, en estos comienzos del siglo XX se está verificando una reacción hacia el buen gusto y cordura artística y arquitectónica, que hace esperar un resurgimiento dichoso de las buenas escuelas; pues si bien algunos artistas desequilibrados y sin ideales hicieron pujos de fundar una escuela detestable e híbrida, llamada *modernista*, sin dibujo, ni perspectiva, ni finalidad, ni principios algunos, mezcla monstruosa y caótica de barroco, japonés, chino y caricaturesco, que nada dice, a nada sabe, sino a extravíos delirantes; ya va siendo desacreditada y despreciada por el buen juicio de eminentes críticos de sana mentalidad, y hora es ya de reivindicar la memoria del *pobre Narciso Tomé*, tan discutido y tan zarandeado.

Al terminar este mi desaliñado e insípido trabajo, me permito elevar una humilde súplica al Excmo. Cabildo Primado, instándole para que disponga la limpieza por manos expertas de tan interesante monumento, pues una capa de polvo de más de doscientos años impide que se le pueda apreciar en muchos de sus detalles.

MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO.

Don Vicente López en la Exposición de Amigos del Arte de 1913⁽¹⁾



Don Vicente López.—*Doña Eulalia de Queralt, Duquesa de San Carlos* (0,52 × 0,67). (Propiedad de la Duquesa de San Carlos.)

(Fotgdo. Matéu.)

todo, las piezas vigorosas y magistralísimas de la Galería de la Real Academia de San Fernando, con algo interesante en el Museo del Prado (un retrato y un techo), y ya tenía el amador de la pintura bastante y sobrante

SON muchos los aficionados a la pintura que desde años acá pensaban en la conveniencia de hacer una Exposición Vicente López. Algo así, en chico, vino a ser, en una buena parte, la Exposición de los Amigos del Arte de 1913. Sólo que las obras expuestas, que en caso de una Exposición uninominal podían ser centenares, fueron tan sólo unas cuarenta y cinco.

Pero agréguese lo que hay en el Museo de Recoletos (muy a la verita de la Exposición del Banco Hipotecario), y, sobre

(1) El presente artículo se redactó en 1913, como tercero de una serie de cinco o de seis consagrada al estudio de aquella Exposición, interesante en verdad. Se escribieron para la malograda revista *Por el Arte: Gaceta de la Sociedad de Pintores y Escultores*, que con notable acierto dirigió el Sr. Garnelo. Al cesar dicha hermosa publicación con el número 8.º, estaban compuestos en la imprenta los artículos segundo y tercero de la serie, habiéndose publicado tan sólo el

ARTE ESPAÑOL

para conocer al pintor que llenó la primera mitad del siglo XIX con sus obras, a la vez concienzudas e innumerables.

Y ya dije que el triunfo fué grande, excesivo, a mi ver.

Yo soy de los que no desprecian ante las obras de arte el juicio de los indoctos, y gusto de oír las ingenuas opiniones de los niños y de las niñas (la estética de los unos y de las otras no es la misma), la opinión de los letrados y los iletrados —por ejemplo: la de los *isidros*, en mayo—, y luego trato de razonarme sus juicios espontáneos, y suelo hallarlos más razonables a veces que los de los pedantes y semi-inteligentes: ¡sí, señor!

Pues digo que en la primavera última escuché muchos, muchísimos votos en favor de Vicente López; muchos, muchísimos más que en favor de Goya (¡la verdad!).

Y un día oí el diálogo de un niño, crecido, de gran familia, despierto y vivo, y de su madre, una señora buena, inteligente, sincera, y lamento ahora haber perdido de la memoria las frases discretas que se cruzaron, haciendo entre ellos (muy frente a mis opiniones calladas) el paralelo entre Goya y López, cuando creían que

primero, dedicado a Goya. También estaban elaborados los bellos fotografiados inéditos, ya no impecables, por consecuencia de la humedad que han padecido los tacos, que la casa Matéu, en obsequio al autor, permite generosamente que se publiquen hoy en nuestra Revista. La circunstancia de haberse de inaugurar pronto en la galería de la Real Academia de San Fernando una Sala Vicente López, presta acaso nueva actualidad a este trabajo.



Don Vicente López.—*Don José Miguel y Carvajal, Duque de San Carlos* (0,67 × 0,52). (Propiedad de la Duquesa de San Carlos.)

(Fot. N.)

nadie los oía, y yo los escuchaba a dos salas de distancia. Les gustaba más Vicente López que Gutiérrez de la Vega, que ya era «más borroso»; les gustaba la nitidez, la precisión de las cosas; por lo visto, el esmalte del color. Goya hacía las cosas peor, porque las hacía «más veladas», decía la madre, y el chico lo expresaba así: «más nublados los cuadros»; y eso de trabajar como Goya lo descalificaban, por suponer «menos trabajo, naturalmente», y daban la palma a Vicente López, porque lo suyo era «más verdad».

«Más verdad», decía el chico y repetía la madre, ¡caros lectores de la Sociedad de Pintores y Escultores!... (1). ¡Más verdad halla, por lo visto, la gente en la minuciosidad, la nitidez, el brillo y el cansancio de la factura! ¿Estaremos todos locos, particularmente los que amamos la gran pintura contemporánea?... ¿Es cosa de meditarlo?

¿Cabe pintura-pintura, pintura colorista sobre todo, pintura luminosa y luminista...? ¿Cabe verdad en el ambiente, perspectiva aérea verdad, conjuntamente con lo minucioso, lo nítido, lo acabadito y lo lamidico a gusto de las gentes?

Menos minucioso que Hans Memling pintó Antonio Moro; menos minucioso y más franco que Moro pintó el Tiziano; más franco que Tiziano pintó Velázquez; más libre y franco y abocetado que Velázquez pintó tantas veces Goya; más abocetado y suelto e impreciso pintó Sorolla... ¿Es el progreso? ¿Es la perfección de la obra? ¿Es sólo la frescura y la sinceridad de la impresión lo que gana?

Cuando yo escuchaba atento y de lejos el charlar de aquella desconocida dama y de aquel niño simpático en las tardecitas de la Exposición, no podía menos de recordar aquella sistemática explicación del efecto que producía la revolución pictórica de Tiziano entre sus contemporáneos.

Contaré el caso. Era cuando el heredero de España, es decir, Felipe II, por altas conveniencias de la política del Emperador y suyas, cortaba sus amores con su prima y tía, una mera Infanta de Portugal, para casarse con su prima y tía la Reina de Inglaterra, María Tudor: ocasión en la que Moro retrató maravillosamente a la acartonada novia, y en que Tiziano hizo una obra maestra con el retrato del gentil Príncipe de las Españas. Y ocurrió que la Gobernadora de Flandes, Reina de Hungría, tía del Príncipe y manejadora de aquel matrimonio de alta conveniencia para la estirpe de los Austrias, al enviar el tiziano a Inglaterra para acabar la negociación a

(1) Recuérdese para quiénes se escribía este artículo.



Don Vicente López.—*El Conde de Montijo* (1,37 × 0,95). (Propiedad del Duque de Alba.)

(Fotgdo. Matéu.)



Don Vicente López.—*Don Mariano González Sepúlveda, 1835* (0,64 × 0,51).
(Propiedad del Conde de Casal.)

(Fotgdo. Matéu.)

gusto de María Tudor, le vino un justificadísimo temor de que la Reina de Inglaterra en pintura no fuera... una modernista precisamente, y escribió al Embajador que había de ofrecer el retrato, poco más o menos, estas palabras: «Haced observar a la Reina que los cuadros de Tiziano no

deben mirarse sino de lejos, pues solamente de lejos puede hacer su efecto esa pintura.»

En el fondo, todo el progreso pictórico ¿se reducirá a un problema de distancia en el punto de vista?

Si así fuera, a D. Vicente López se la teníamos que acortar. Pintó en el período más brillante de la miniatura de medallones sobre marfil, y su obra sería perfecta si eso hiciera, y no se hubiera dado al tamaño natural en grandes y a veces grandísimos lienzos.

Frente a lo moderno, que pide la verdad instantánea de la luz en el ambiente (incompatible con la fatiga y la dureza del acabamiento excesivo o no excesivo), D. Vicente López, en sesenta años de pintor, no cesó de amar la perfección rebuscadísima de las cosas, y la rebuscó cada día más, cada año con más afán, cada vez con más ahínco, cada cuadro con más es-crutadora mirada.

De Vicente López tenía la Exposición una serie fechada de obras, fechas inéditas, bastante para dejar establecida la marcha progresiva de su estilo y manera. Sobre todo en el período del apogeo: 1829, el General O'Lawlor (aun no cano); 1835, retrato del grabador González de Sepúlveda; 1840, el Marqués de Nevares; 1841, la Duquesa de Vistahermosa; 1841, el Marqués de Montevirgen; 1844, el Marqués de Remisa; 1849, el Dr. Gutiérrez; 1849, D. José Gutiérrez de los Ríos.

He dicho «la marcha progresiva», y hay que decir que esa marcha y ese progreso no se detuvieron un punto hasta la muerte del pintor. Éste falleció de setenta años de edad, en 1850, y de un año antes es ese citado retrato de 1849 de D. José Gutiérrez de los Ríos, tío de la Duquesa de Fernán-Núñez. Vale tal retrato por el mejor, si no llegara a ser en absoluto el mejor de su autor. En el Palacio Real, despacho del Inspector general de los Reales Palacios, puede verse la notable apostura de Narváez, que pasa por ser la última obra del pintor entre los retratos; en la antesala de la Presidencia del Tribunal Supremo puede verse el inmenso cuadro de *La muerte de Ciro el Grande* (más de 29 metros cuadrados de lienzo), que no dejó del todo acabado al morir, y es obra, en su estilo particular para lo historiado, tan acabada y *perfecta* como acaso ninguna otra de las suyas de gran composición (1).

No menos olvidada que esa inmensa pieza en el Palacio de las Salesas, estaba en un rincón oscuro de la Universidad Central el cuadro que, se-

(1) Se perdió esta obra en el incendio reciente.



Don Vicente López.—*Doña Dionisia de O'Lawlor, Duquesa de Vista Hermosa*, 1841 (1,05 × 0,84).
(Propiedad de D.a Elena O'Lawlor.)

(Fotgdo. Matén.)

gún mis estudios, le valió el primero de sus grandes éxitos y el triunfo definitivo ante la corte, en 1802, a D. Vicente López. En el *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones* (1) dejó documentadísima esa obra, que

(1) Y en tirada aparte (1913).

representa a *La Universidad de Valencia ante Carlos IV y toda su Real Familia*, en ocasión de un viaje regio y con motivo del tercer centenario de aquella Universidad, institución que como Rector regentaba D. Vicente



Don Vicente López.- *Dama desconocida* (0,67 × 0,60). (Propiedad de D. Carlos Arregui.)

(Fotgdo. Matén.)

Blasco, protector de López, famoso canónigo, que años antes había sido preceptor de Carlos IV y de sus hermanos. El cuadro (de que es boceto el que D. Félix Boix expuso) demuestra plenamente que D. Vicente López había adquirido al comenzar el medio siglo de su florecimiento, en 1800, el

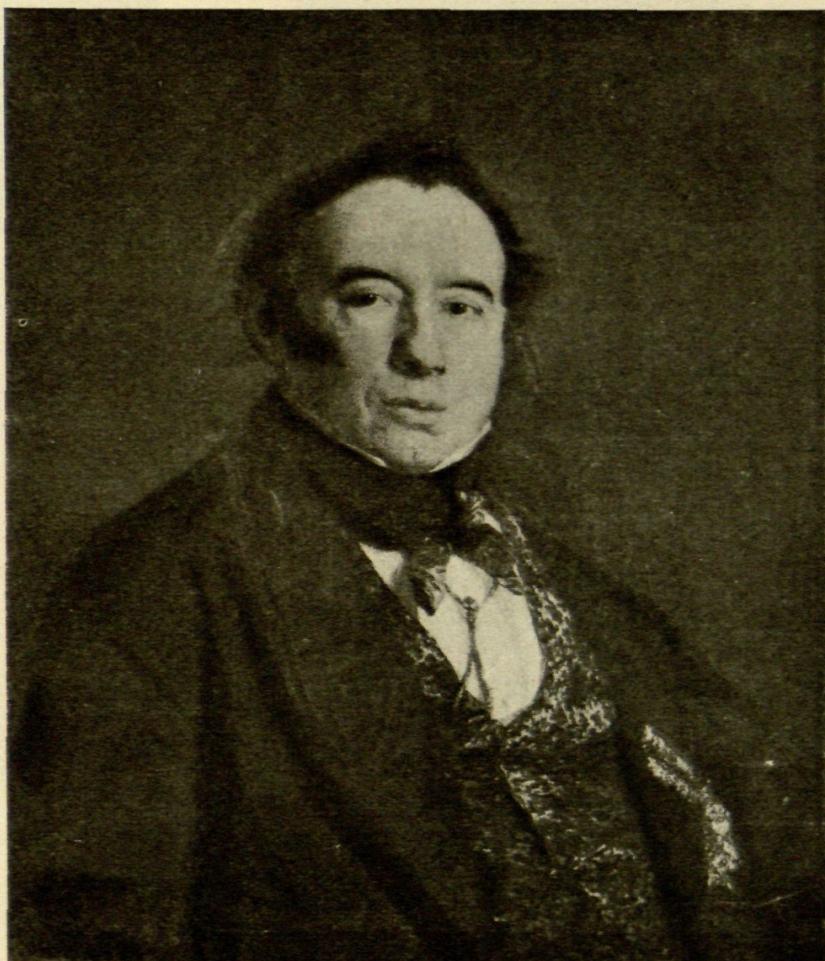


Don Vicente López.—*El Marqués de Remisa*, 1844 (2,51 × 1,47).
(Propiedad de D. Ramiro Muñoz y Remisa.)

(Fotgdo. Matéu.)

mismísimo estilo de retratar y el otro también mantenidísimo estilo de pintar lo historiado o lo alegórico que conservó al morir, cincuenta años más tarde. Por D. Vicente López pasaron sin dejar huella los variadísimos geniales ejemplos de Goya, como resbalaron por sus días sin dejarle sentir su influencia los neoclasicismos a lo David del triunvirato primero (Madrazo I-Ribera I-Aparicio) y los nazarenismos y romanticismos varios del segundo triunvirato (Madrazo II-Ribera II-Lorenzale). ¡Qué contraste! ¡La unidad del amaneramiento López, más que semisecular, con el eterno afán de revolución y de evoluciones artísticas de Goya, el más inquieto *progresista* que conoce la Historia universal y técnica de las Bellas Artes!

Y, sin embargo, López (bien lo demuestran aquellas obras fechadas) fué modelo de escrúpulo, ejemplar de aplicación constante, y concienzudo en sus obras, y, en puridad (a pesar del amaneramiento), más vigoroso en su arte cada año que pasaba, en el curso laboriosísimo de su existencia artística. Como a López vemos, así nos debemos imaginar a los primitivos flamencos: inalterables, afanosísimos en el retratar cada vez más, cada vez con más detalle, cada vez con más vigor, cada vez con más absoluta entrega del artista al ideal que se propuso para su obra. Al fin, López fué un



Don Vicente López. — *Caballero desconocido* (0,70 × 0,56).
(Propiedad del Duque de Valencia.)

(Fotgdo. Matéu.)



Don Vicente López.—*Don José Gutiérrez de los Ríos*, 1849 (1,28 × 0,92). (Propiedad de D. Enrique Puncel.)

hombre de la raza de los primitivos perdido en la época más antiprimitivista que haya podido conocerse.

Los Van-Eyck, los Memling y los Gerard David, como Vicente López, aspiraron (dentro de un presupuesto de castidad y recato) a dos cosas: a pintarlas tan detalladas, pero tan exactas, que parezca que pueden palparse a más de verse, y a dar la impresión de la riqueza de los colores puros y vivos de las cosas, de los tejidos y joyas en particular, y de las carnes sonrosadas, frescas, como recién escapadas del baño, cuando las acude rápida la sangre arterial.

López, como esos primitivos, no acierta con el efecto de ambiente, con la perspectiva aérea, y es dolor que en sus fondos se empeñe en buscarla. López es, cual ellos acaso fueron, tan recatado, que sabido es que ni muy bien pagado quería hacer un retrato de dama verdaderamente descotada. A López, como a los primitivos, las figuras de los retratos le salen algo envaradas e inelegantes, sin la expresión del movimiento, sin la impresión de la libertad de los movimientos en los miembros. Todavía diré que a López, como a los citados primitivos flamencos, el retrato varonil le es más fácil que no el femenino: verdaderamente retrato y verdaderamente femenino.

Pero examínense detalles, como las septuagenarias manos del citado



Don Vicente López.—*Isabel II, niña* (dibujo; 0,18 × 0,12).
(Colección de D. Pablo Bosch.)

(Fotgdo. Matén.)



Don Vicente López.—*Persona desconocida* (dibujo en color; 0,22 × 0,18).
(Colección de D. Félix Boix.)

(Fotgdo. Matéu.)

D. José Gutiérrez de los Ríos en el retrato de López de 1849 (el año antes de la muerte del pintor), y se verá si cabe mayor verdad y una exactitud más portentosa, más flamenca, más a lo primitivo flamenco.

Y en cuanto al amor al color nítido, al tono puro, seductor por sí mismo (no por la relación luminosa en el cuadro), o seductor por rebuscado contraste de tintas puras y en sí mismo bellas, López ofrecía en la Exposición (por primera vez evidentes al público) los ejemplos variados y cada vez más notables de sus últimos cuadros: el oscuro azul del traje, el verde del cor-

tinaje y lo rojo del libro en el espléndido retrato del Conde de Montijo (por 1830); el negro verdoso del uniforme y del gabán del grabador Sepúlveda (1835); el tono rojo de la negra azulada casaca y el blanco del pantalón y las chorras del Marqués de Montevirgen (1841); el terciopelo negro verdoso y los colorines severos del chal, y el rojo sillón de la Duquesa de Vistahermosa (1841); el mismo blanco y negro de la indumentaria del acaudalado Marqués de Remisa, con lo verde de las vidrieras del armario, la caoba de la mesa, los blancos y verdes de la alfombra y lo blanco y canelo del perro (1844); por último, el cortinaje carmesí, el tapete verde, el rojo sillón, el azulado celaje de la ventana, y sobre el negro frac y el chaleco blanco y la carnación nítida, suave y transparente del incomparable Gutiérrez de los Ríos (1849), las motas de rojos vivos de la encuadernación del devocionario, del lacre de la olvidada carta, de la venera montesiana del ojal y de los botones de la pechera (1).

A un artista semejante, ¡cuán bien no le vienen los cambiantes del *moirée*

(1) De otras obras había que decir algo: del retrato de O'Shea, del muy interesante y nada aparatoso retrato de dama propiedad del Sr. Arregui, del también notable de D. Dionisio Caballero, el de la Sra. de Vargas Machuca, el de D. José Manuel Garamendi (nombre del retratado, y no del propietario, como decía el catálogo por errata), el muy notable del Conde de Retamoso (de los más interesantes por las notas de color); el de señora, muy curioso e importante, de la propiedad del Sr. Puncel; el de caballero, también desconocido, propiedad del Duque de Valencia (núm. 277, pues el ídem id. id. 278 no era de López)...; como había que decir algo del Apóstol de la primera época; de la típica, grande, acabada Inmaculada, en que sigue rebrotando el arte de Vergara (la veta del valencianismo); como había que decir algo de la serie de los bocetos presentados: el de techo rectangular, el de la predicación de un obispo, el de un San Fernando, el de un San Miguel con los donadores del exvoto, el típico de los Sagrados Corazones, los de San Mateo y San Marcos, Moisés y David, Santo Tomás y San Judas, San Bartolomé y San Marcos, Daniel e Isaías; el gran boceto del techo del teatro Real, adquirido por D. Alfonso XIII (sombreadas las cuatro bodas de Fernando VII en tarjas); el de la Coronación de la Virgen (de que había copia), y singularmente curiosos, el boceto del cuadro que le valió premio en estudios en la Academia de San Fernando (los Reyes Católicos recibiendo la embajada de Fez), que la Academia conserva oculto, y el notable del citado cuadro grande de la Universidad, propiedad ambos (y algunos de los anteriores) de D. Félix Boix. En dibujos había dos cosas excelentes: la cabeza con cofias de mujer y el de Isabel II, de niña todavía, sobre todo (tócado de color), también de D. Félix Boix.

En el excelente catálogo de la Exposición, cuyo prólogo era, aunque anónimo, de D. Ángel Vegue, se ofrecieron reproducciones de los cuadros siguientes de D. Vicente López, sin decir que eran suyos (y por el orden desordenado de las láminas): 107, Retamoso; 97, D.^a Dionisia O'Lawlor; 111, Montijo; 86, Fernando VII; 231, General O'Lawlor (el de 1829); 91, Purísima; 103, Garamendi; 100, Dama (Arregui); 92, Familia de Carlos IV y la Universidad de Valencia (boceto); y 113, Gutiérrez de los Ríos.

de la blanca-amarilla banda de Isabel *la Católica*, o de la blanca-azul de Carlos III, o de la blanca-purpúrea de San Hermenegildo, o de la blanca-violeta de María Luisa! ¡Cuán bien no le vienen las joyas y pedrerías, el dorado de los galones, los esmaltes de las condecoraciones, el detalle de los encajes, la intensidad de los terciopelos y de las plumas, todo hecho, todo deletreado, precisado, acabado, lucente, brillante y sorprendente!

Una vez Antonio Moro (artista de más genio que D. Vicente López y no muy diverso en orientación artística) tuvo que volver a retratar al gran Duque de Alba, quizás ocupadísimo en la magna empresa de pacificar a lo guerrero implacable las revueltas de Flandes. Y es curiosísimo ver cómo copiándose a sí mismo en todo y por todo (cuadros en la Hispánica de Nueva York y en el Museo Real de Bruselas), puso en la cabeza el peso de los años transcurridos. No de otra manera D. Vicente López hizo en dos retratos que figuraban frente a frente en la misma sala de la Exposición, ambos del Teniente General D. José O'Lawlor, firmado el primero en 1829, y repetido con igualdad absoluta en todo detalle unos quince años después en el otro, ya grises la cabeza y las patillas, más afinado el cutis y menos terso, y la mirada (igual) mucho de más adentro y más serena e interrogativa, con más dulzura y más condescendencia (1). Enseña mucho de la psicología rebuscada del pintor esa comparación que se venía a la mano en las salas del Banco Hipotecario.

Como con D. Vicente y tras de D. Vicente pintaron según la manera de D. Vicente varios pintores, y particularmente se distinguieron en ello sus propios hijos D. Luis y D. Bernardo, hay críticos que fácilmente (pero no sin precipitación) separan la labor del padre, dejando a los hijos todo aquello que parece menos vivo y menos esmaltado y puro de color, menos modelado de encarnación y menos vigoroso de fisonomía, y quizás en el apartado tengan razón; aunque bueno es decir que la Academia de San Fernando expone como de D. Vicente un Fernando VII de D. Luis, y oculta como de D. Luis (ello ya hace años) un Fernando VII de D. Vicente—¡si no es que los documentos son mentirosos, porque el propio D. Vicente nos diera el cambazo: por amor de padre!— Pero la cronología que la Exposición ofreció al estudiioso, nos decía que, siendo el estilo de los hijos el mismo que el del padre, las diferencias de valor se notan con las obras de la avanzada vida de D. Vicente; pero no con las obras de sus primeros quinque-

(1) La copia, en general, del cuadro, a juzgar por el baño de transparencia general que amina el brillo de las cosas, puede no ser sino de D. Luis López. El estudio nuevo de la cabeza, tan igual de actitud y de postura, ha de ser de D. Vicente de todos modos.

nios de vida madrileña, aun con obras de verdadero empeño, como los retratos del Marqués y la Marquesa de la Romana y del Duque y la Duquesa de San Fernando, importantes ya estos últimos. El más antiguo de los cuadros buenos de D. Vicente López conservado en Madrid, el de mi Facultad de Filosofía y Letras, parece a primera vista obra de los hijos de López, ¡y está pintado en 1802: cuando nació D. Luis y tenía dos años tan solamente D. Bernardo!

No. D. Vicente es (en bien o en mal) un pintor valenciano formado allá o acá bajo una desconsiderada admiración de Joanes, que allí estaba en el ambiente en los fines del siglo XVIII, olvidado el arte en verdad moderno de Ribalta o de Espinosa, volviendo y revolviéndose el último neoclasicismo valentino al terminar (desmedrado en la técnica), a la imitación del primer clasicismo del Turia.

López se explica por Miguel Parra, su cuñado, pintor de flores, como Parra se explica por Vicente López: esmaltar, detallar, acabar, aterciopellar, pintar como para el horno de las porcelanas de reflejo. En la Exposición había magnas obras de floreros de Parra, y yo no sé por qué estaban pintadas en lienzo; porque parecían pinturas (por lo demás, exactísimas y brillantísimas) destinadas a ser labradas y lavoteadas como las buenas y aristocráticas vajillas de pintadísimas flores de la época aquella.

Cuenta Martín Rico, en su autobiografía, la desilusión que él y no sé si Fortuny y otros insignes artistas le causaron a un aprovechado *coleccionista* valenciano que, cargado con cuatro o seis obras de Parra, floreros impecables y bruñidísimos, hizo a París el viaje de su vida con la ilusión de enriquecerse, o, al menos, de salir definitivamente de sus apuros. A la lupa, aquello era perfecto, y como labor esmerada en cosas de flores, una obra maestra. El desencanto del *vendedor* ante el desabrido juicio de los insignes pintores modernos fué abrumador e inconsolable en verdad. Pero ¡cuál no sería la sorpresa de Fortuny, Martín Rico y los otros, cuando resultó que un inglés nada enterado del estado del mercado de cuadros se *chifló* por los de Parra, e hizo rico, con espléndida compra, al aprovechado viajero!

Por lo cual, finalizando, y recordando los juicios del niño y de la madre, y de tantos y de tantas, en la Exposición, prefiriendo a López sobre Goya, acabo hoy con el manoseado «Sobre gustos nada hay escrito»...

ELÍAS TORMO.

La obra de Esteban Jordán en Valladolid⁽¹⁾

XII

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES.

(Conclusión.)

La Virgen, San Joaquín y Santa Ana (procedentes del convento de clérigos menores) (fig. 10).

Hay un grupo en el Museo por demás simpático e interesante: le componen los padres de la Virgen, con ésta en medio de ellos, cogida de la mano derecha de Santa Ana. Tanto la Niña como los padres tienen todos los caracteres de ser esculturas del siglo XVI, por la policromía de las telas de los vestidos, sobre todo. Las figuras, bastante menores del natural, están muy bien ejecutadas y bien acentuadas; son buenas estatuas de un artista experto de gran mérito; y aunque alguna vez se las ha atribuido a Gregorio Fernández, creo que la idea ha sido desacertada y no se ha seguido, por fortuna, por ser obra a todas luces más antigua que las conocidas de este escultor, y de otro estilo muy diferente, que más recuerda las estatuas de mediado el siglo XVI que los albores de la escuela de Fernández.

He seguido con interés los papeles de la Comisión de Monumentos, que guarda los de la Junta clasificadora de los objetos artísticos recogidos de los conventos suprimidos, y sólo he llegado a comprobar que este grupo de las tres lindas estatuas procede del convento de clérigos menores, de Valladolid, noticia que se repite con alguna frecuencia en aquéllos, pero desconociendo los demás particulares de las obras. (Fig. 8.^a)

En el «Inventario de los efectos artísticos... depositados en las Salas de la Acad.^a por acuerdo de la Junta particular de 17 de Enero de 1836...» aparece «La familia de la Virgen, S. Joaquin y Sta. Ana. De los Menores». Tamaño, una vara y diez pulgadas las estatuas grandes, las de los padres,

(1) Véanse los números de ARTE ESPAÑOL correspondientes a los meses de mayo, agosto y noviembre del pasado año y el del primer trimestre del corriente.

y treinta y una pulgadas la Virgen. En otro inventario de las pinturas y esculturas que se depositaron en las salas de la Academia de Nobles Artes «por orden del S.^r Gefe Político» vuelve a citarse, de los clérigos menores, «2 figuras de madera de cinco cuartas S.ⁿ Joaquín y S.^{ta} Ana», y lo mismo se repite en el inventario de 16 de mayo de 1836. En el *Catálogo*

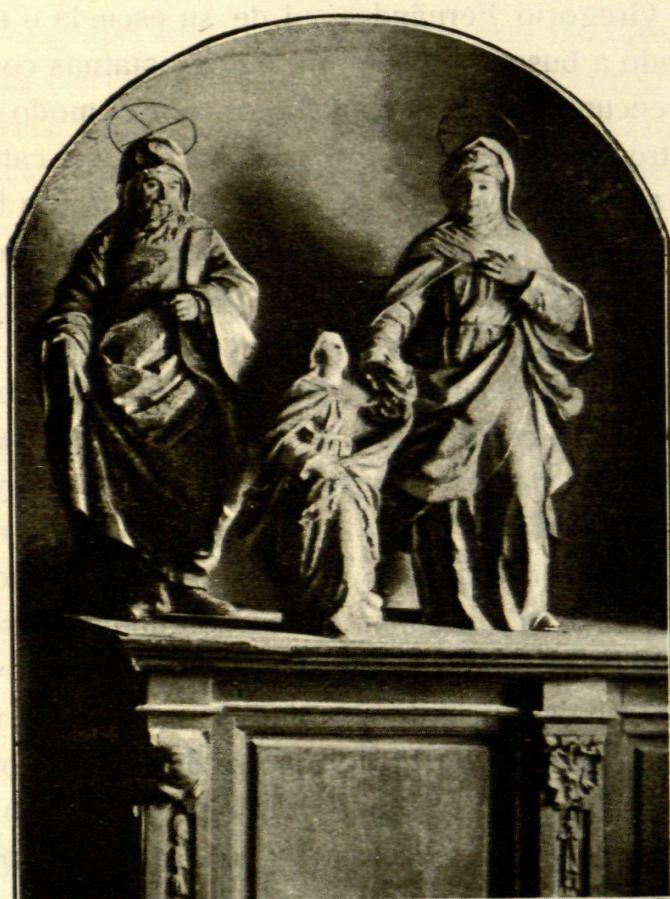


Fig. 10.—Museo de Bellas Artes. La Virgen, San Joaquín y Santa Ana.

(Fot. J. Agapito.)

impreso de 1843, de D. Pedro González Martínez, no se dice la procedencia; pero se reseña el grupo en la Sala de Juntas, con el número 1 de Esculturas: «*San Joaquin Santa Ana y la Virgen*, menos del natural, muy concluido. Escuela de Gregorio Hernandez»; atribución que aun se exagera más en el *Inventario* de 1851, en el cual, al reseñar el grupo, en el mismo salón y bajo el mismo número que anteriormente, se escribe: «S. Joaquin, y Santa Ana y la Virgen, menos del natural, muy concluido en su escaparate de talla dorado.—De Gregorio Hernandez»; convirtiendo el *escuela* del catálogo en atribución firme y como segura a Gregorio Fernández.

Desaparece luego el escaparate del grupo, y Martí, en su *Catálogo*, exce-
sivamente parco en atribuciones, no dice más de este precioso grupo, que
señala con el número «237.—*La Virgen, San Joaquín y Santa Ana.*—Ta-
maño menor del natural», sin añadir por su cuenta cosa alguna.

Como he expresado, a pesar de escribir el nombre de la escuela y del
supuesto artista en el catálogo e inventario de 1843 y 1851, no he creído
ni creo obra de Gregorio Fernández, ni de su escuela o estilo, grupo tan
lindo. Me he dado a buscar y comparar estas estatuas con otras de autor
conocido, y las encuentro grandes analogías, por el modo de estar trabaja-
das, por los rostros, la manera de tratar las barbas y el cabello, y otra por-
ción de detalles similares, con el San Jerónimo y la Santa Elena de Inocen-
cio Berruguete, también en el Museo, que he identificado como estatuas
suyas, que formaban parte del retablo que con Juan de Juní hizo para San
Benito. Y aun he encontrado más similitud con algunas de las estatuas del
retablo mayor de la Magdalena, de Valladolid, en términos que la cabeza
de San Joaquín parece copia de una de los apóstoles de la obra indudable
de Esteban Jordán. En nada se diferencian como carácter y manera artísti-
ca. Hay, pues, que desechar desde luego la equivocada atribución de las
tres estatuas a Gregorio Fernández, y aceptar la de Inocencio Berruguete o
la de Esteban Jordán, que algunas veces confundieron sus obras, como
ocurrió en el retablo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava. Eran ambos
cuñados, los dos trabajarían juntos, probablemente, en el taller de Alonso
Berruguete, y nada tiene de particular que se dijese que Jordán había estu-
diado en Italia, si había estado al lado del tío de su cuñado, y que tuvieran
el mismo estilo y el mismo carácter sus obras cuando trabajaron solos.
Pero ¿a cuál de ellos dos puede atribuirse el grupo con más probabilidad
de acertar? Yo no dudo: creo que Esteban Jordán fué el autor de la obra
que comentó. No hay más que observar la disposición de los paños, la
falta de esbeltez de las figuras que achacó Bosarte a las esculturas de Jor-
dán, lo concluido de la obra, que siempre ponía como condición este artista,
y de la que se hacía machacón en los contratos, para adjudicar el trabajo
al que llamaron escultor del Rey, que, en efecto, de su orden hizo por su
cuenta el retablo de Montserrat.

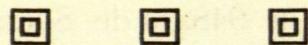
Parto del principio que no pudo ser el grupo, por las razones indicadas,
más que de uno u otro de los dos cuñados. Pues bien: hay otra razón para
atribuir la obra a Esteban Jordán, y no a Inocencio Berruguete. De éste no
se tienen noticias a partir de 1563, y poco después debió de morir; Esteban
Jordán alcanzó hasta el 1600, y precisamente, según Antolínez de Burgos

(*Historia de Valladolid*, pág. 341), «El convento de religiosos Clérigos menores comenzó el 1603 en el mismo sitio que hoy tiene, que es en la calle de Pedro Barrueco»—hoy calle de Fr. Luis de León—, viéndose algunos restos aún por la de López Gómez. Se fundaría, probablemente, algunos años antes.

Con estas circunstancias, creo que si no está demostrada plenamente la atribución que del grupo hago, por lo menos, está fundamentada.

De no resultar cierta esta atribución, aun me atrevería a dar otro nombre de escultor relacionado con estas estatuas: el de Francisco del Rincón, que, como he dicho, supongo trabajó en el taller de Jordán. Algunas de las cinco estatuas identificadas de Rincón en las Angustias, ya mencionadas, el San Pablo, sobre todo, tienen un gran parecido con estas ahora citadas. Si resultase cierta la atribución de Rincón, no dejaría de tomar cuerpo la idea que apunto de haber sido éste un discípulo de Jordán. La influencia del escultor de Felipe II no ha sido comprendida, y no dejó de ser de importancia en esta región.

JUAN AGAPITO Y REVILLA.



Los marfiles de San Millán de la Cogolla

DESDE los primeros tiempos del cristianismo y durante toda la Edad Media las reliquias de los santos fueron objeto de gran veneración. Las catedrales y las abadías, las iglesias parroquiales y los monasterios, daban extremada importancia a la posesión de algún fragmento del cuerpo o de las vestiduras de los mártires, de los gloriosos confesores de la fe, de los primeros apóstoles y predicadores de la ley de Cristo.

En aquellas épocas, de arraigadas creencias, eran las reliquias preciados tesoros. Con ellas se invocaba la bendición del Cielo, se las llevaba procesionalmente en las calamidades públicas a fin de impetrar la misericordia divina, y en populares fiestas se exponían a la contemplación de los fieles,

dando también motivo a peregrinaciones frecuentes y cumplimiento de penitencias.

Esta general veneración explica el esmero y la solicitud con que se decoraban las cajas que contenían tan preciosos restos. El oro, la pedrería, los esmaltes, cuanto el Arte podía emplear de más rico, de más espléndido y de más perfecto, se aplicaba a su fastuosa ornamentación.

«Según un simbolismo generalmente adoptado — dice el Abate Texier (1)—, la caja-relicario es una iglesia.» «La iglesia material, la iglesia de la tierra, es la imagen de la ciudad celestial del paraíso. Por esta razón, sobre gran número de arquetas limosinas, Nuestro Señor está representado en un extremo de la caja, al Oriente. ¿No es este sol de justicia el que se ha levantado en la altura de los cielos? En la extremidad del pequeño edificio se halla la puerta por la cual son introducidas las reliquias en este sagrado asilo, y San Pedro, con sus llaves, figura en el umbral, guardando la entrada. Otras veces el santo mismo, cuyos restos descansan en la arqueta, es el que acoge e introduce a los fieles» (2).

Numerosas referencias de espléndidas arcas, debidas a la generosidad de los monarcas españoles, con destino a la guarda de veneradas reliquias, han llegado hasta nosotros, debiendo mencionarse la caja llamada de las Ágatas (Oviedo), con armadura en forma de arcadas dobles, donada por Fruela y Numila en la Era de 948; la de Santa María de Fitero, con cubierta piramidal y toscos pies, calificada de procedencia alemana y del siglo XI; el relicario de oro que Carlos II de Navarra hizo construir para guardar huesos de San Andrés, que, según el P. Alesón, tenía la leyenda siguiente: *Carolus Dei gratia Rex Navarræ, Comes Ebroicensis, anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo quarto dedit istud Reliquarium, in quo fecit seponi humerum Beati Andrae: orate pro eo:* perteneció a la iglesia de San Pedro la Rúa (Estella), y fué vendido en el siglo XVII; la esmaltada de la Catedral de Huesca, encargada a Limoges por Ramiro II de Aragón; la bellísima arqueta guarneida de plata, con interesantes inscripciones y alegorías de los Evangelistas (866-910), donada a San Salvador por Alfonso III y su mujer Jimena; el arca donde el Rey D. Fernando hizo colocar en 1052 los restos mortales de San Isidoro, obra maravillosa, cubierta con gruesas láminas de oro, representando, en bellos relieves y delicados esmaltes, los doce apóstoles, el Salvador en el centro, y en varios medallones, santos, virgenes y mártires; la construida en honor de

(1) *Annales archéologiques*, tomo XIV.

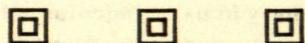
(2) Coussemaker, *Chasse et croix de Bousbecque*, 1861.

una reliquia de San Juan Bautista (1097), a expensas del Rey Fernando y de la Reina Sancha, según reza su inscripción; etc.

Algún erudito escritor francés, a pesar de reconocer que los marfileños árabes españoles formaron una admirable escuela, asienta muy formalmente que no ejercieron influencia alguna en nuestro estilo ojival, porque ningún marfil religioso puede ser atribuido con seguridad a un taller español. Si no demostraran la falta de fundamento de tan absurda afirmación la variedad de arquetas, cofrecillos, imágenes, báculos episcopales y objetos profanos, como son pequeños grupos escultóricos, peines, cucharas y marcos, en muchos de los cuales se observa la misma ornamentación de figuras geométricas, flores y animales, propia de los árabes, bastarían para constituir plena prueba los primorosos marfiles de San Millán, de que vamos a dar breve noticia; pues, como dice muy bien el reputado crítico D. Elías Tormo, son «acaso lo más importante de Europa en la escultura del siglo XI, y una (no única) de las pruebas espléndidas del origen en tanta parte español de la técnica escultórica del período románico».

ÁLVARO DEBENGA.

(Concluirá.)



MISCELÁNEA

El día 16 de mayo se inauguró la Exposición de Miniaturas presentada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, asistiendo SS. MM. D. Alfonso, D.^a Victoria y D.^a Cristina, SS. AA. RR. D.^a Isabel, D.^a Luisa, Doña Beatriz, D. Carlos y D. Fernando, S. A. la Duquesa de Talavera, los Sres. Presidente del Consejo, Ministro de Instrucción Pública y los Jefes de Palacio Sres. Marqués de la Torrencia, Duque de Santo Mauro y Marqués de Castel Rodrigo.

Sus Majestades y Altezas felicitaron muy expresivamente a la Comisión organizadora por la admirable instalación y el acierto con que han cumplido su encargo.

En el palacio de S. A. la Infanta D.^a Isabel, bajo la presidencia de esta augusta dama, ha celebrado nuestra Sociedad su reunión anual.

El Secretario, Sr. Barón de la Vega de Hoz, leyó una interesante Memoria, en la que se da cuenta de los acuerdos tomados por la Junta directiva en el año transcurrido desde la última general, siendo todos ellos unánimemente aprobados.

El Tesorero, Sr. Marqués de Comillas, presentó la cuenta de ingresos y gastos correspondiente al año 1915, de la que resulta un saldo importante a favor de la Sociedad, habiéndosele otorgado por su acertada gestión un voto de gracias.

Igual recompensa merecieron los Sres. Ezquerra del Bayo, Moreno Carbonero y Condes

de las Almenas y de Casal, organizadores de la admirable Exposición de Miniaturas que con tan general aplauso está abierta al público en el palacio de la Biblioteca Nacional.

Después de tratar de algunos asuntos interesantes para que la Sociedad continúe sus provechosas tareas, S. A. R. levantó la sesión, no sin felicitar efusivamente a la citada Comisión y a la Junta directiva, que tan acertadamente preside D. Eduardo Dato.

* * *

El insigne arqueólogo inglés Mr. Horace Sanders ha hecho un espléndido donativo a nuestro Museo Arqueológico Nacional.

Consiste éste en la colección de objetos que por su valor material y artístico mereció el nombre de «Tesoro de Mogón», por ser en este sitio de la provincia de Jaén donde se descubrió, y en otra colección de piezas ricas e interesantes que proceden del pueblo de Castellar de Santisteban y de la zona minera de Centenillo, en la misma provincia.

Ambas colecciones, por sus diversos usos y arte, sirven de verdadera luz para el estudio de las costumbres de tan antiguos períodos de nuestra historia.

Mister Sanders, ardiente investigador y honra de la Gran Bretaña, siente predilección por las riquezas arqueológicas españolas, como ha demostrado en obras de verdadero mérito para el esclarecimiento de nuestra civilización anterromana.

* * *

Una Comisión de artistas, presidida por los Sres. Sorolla, Pinazo y Benlliure, ha visitado al Alcalde de Valencia para recordarle la promesa que el Ayuntamiento de aquella capital tiene hecha de construir un palacio municipal de Bellas Artes.

En la instancia que ha entregado se detallan las condiciones de su construcción y desarrollo.

* * *

En diferentes puntos de Bermáño han verificado excavaciones los Sres. Castilla, Piñeiro y Amado, comprobando la existencia de restos pertenecientes a una pequeña población de la época romana.

Casi todas las piedras y ladrillos presentan

señales de calcinación, lo que hace suponer fué destruida por el fuego, probablemente en el siglo IV, pues las monedas encontradas no pasan del siglo III.

Esta población hubo de estar situada a distancia de un kilómetro, próximamente, del prehistórico Castro del Onteiro.

* * *

En un viejo caserío del término de Carmona se ha encontrado un velón de metal con cuatro mecheros y 92 centímetros de altura, que en su pantalla presenta una alegoría de la Victoria y la inscripción siguiente: «Para mí dueño D. Miguel de Cervantes Saavedra. Me hizo un Ximénez en Sevilla en 1612.»

Los que creen en la autenticidad del objeto dicen que en el árbol genealógico de la familia propietaria de la finca figuran los apellidos Cervantes Saavedra, lo cual para otros constituye una prueba en contrario.

* * *

La Hispanic Society of America, que preside el ilustre hispanófilo Mr. Huntington, queriendo honrar la memoria del Príncipe de nuestros Ingenios, Miguel de Cervantes, ha organizado una Exposición de libros concernientes al gran escritor.

De la importantísima labor que esta Sociedad viene realizando, hemos de ocuparnos otro día con la extensión que merece.

* * *

Monsieur Maurice Croiset, Presidente de la Academia Francesa de Inscripciones, ha recibido una carta de la Marquesa de Arconati-Visconti concediendo un premio trienal de 3.000 francos para trabajos concernientes al arte y a la arqueología españoles desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI.

Este premio deberá llevar el nombre de Raoul Duseigneur, gran aficionado de arte español, cuya colección acaba de ingresar en el Museo del Louvre.

La generosa donante expresa el deseo de que el premio sea otorgado por primera vez este año, y antes del 1.^o de agosto.

La Academia cumplirá las disposiciones de la Marquesa de Arconati-Visconti.

LIBROS NUEVOS

Don Álvaro de Luna, según testimonios inéditos de la época, por León de Corral, Catedrático de la Universidad de Valladolid. —Editorial Viuda de Montero; Valladolid, 1915.

La Sociedad de Estudios Históricos Castellanos, formada por algunos amantes de la cultura patria y de sus glorias pasadas, respondiendo al fin para que ha sido creada, ha dado a luz la primera de sus obras, escogiendo la gran figura histórica de D. Álvaro de Luna para comienzo de sus estudios e investigaciones.

Uno de sus miembros más ilustres, D. León de Corral, que ya ha publicado otras obras en las que descubre gran cultura, es el autor de este trabajo, en el que muestra una vez más sus buenas condiciones de escritor. El Sr. Corral, en este libro, procediendo como investigador incansable y erudito concienzudo, presenta la trágica figura de D. Álvaro de Luna merced a unos documentos inéditos encontrados por el autor. En estos documentos, y en las declaraciones de muchos testigos —que lo eran de cargo contra D. Álvaro—, puede verse el estado de opinión y la atmósfera social, de gran valor para formar idea de lo que fué el famoso Condestable de Castilla.

Insisten los testigos en demostrar la influencia que ejercía sobre el Rey, hasta el punto de que, si bien en público lo ensalzaba y enaltecía, queriendo hacer ver que la autoridad dimanaba del Monarca, en realidad, D. Álvaro era el verdadero soberano.

El autor, con gran copia de datos y citas, comenta razonada e imparcialmente dichas declaraciones y la opinión de algunos cronistas que han intentado obscurecer la azarosa vida del Maestre de Santiago; pero bien se nota en lo que dice por su cuenta, que considera a don Álvaro de Luna como hombre de extraordinario mérito, superior a cuantos en la corte de D. Juan II figuraban.

JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

* * *

Un sabio del siglo XIX, por el Rvdo. Fray P. Fabo, agustino recoleto.—Imprenta Helénica; Madrid, 1915.

Hemos leído el nuevo libro del P. Fabo, publicado con el antecedente título.

En esta obra nos presenta al padre, agustino recoleto también, Joaquín de la Jara de Santa Teresa, hombre de gran ilustración, versado en todas las ciencias, y autor de un caudal de obras, la mayoría inéditas.

El P. Fabo demuestra bien cumplidamente con los escritos de su biografiado, de los que hace una buena selección, que el P. Jara, por su talento y por su labor inmensa, es digno de la admiración pública.

El libro del P. Fabo merece los mayores elogios por su plausible tendencia, y es interesante además en el doble aspecto literario y bibliográfico.

* * *

El arte rupestre en España, por Juan Cabré. Madrid, 1915.

Contemporánea puede decirse que es la investigación del arte prehistórico, de un interés extraordinario, en cuanto constituye el único modo de conocer algunas de las actividades de esas primitivas civilizaciones, especialmente por los datos que de las representaciones plásticas se infieren. En efecto: el documento de mayor exactitud e importancia en toda reconstrucción histórica es el literario—verbal, por medio de la tradición, o escrito—; y en estas razas cuaternarias, y aun en tiempos posteriores, la manifestación externa del pensamiento se realiza por la ideografía, teniendo entonces la arquitectura, la pintura y la estatuaria un valor primordial como fuente histórica de aquellos tiempos.

El dolmen, el menhir y el *cromleh* demuestran la existencia de religiones y ritos de los muertos en épocas tan alejadas; la escultura y pintura, de mil modos de vivir y relacionarse con plantas y animales, explotando y aprove-

chando la Naturaleza como origen seguro de bienestar y riqueza; y nos muestran también el desarrollo del instinto artístico innato en el hombre, incluso el musical, como se ve en las representaciones rupestres de danzas —sin duda, sagradas—, y que constituyen una forma rítmica, en que los rudimentos de la música son necesarios para realizarla.

La asombrosa y continua labor del señor Cabré, en unión de otros ilustres investigadores nacionales y extranjeros, ha encontrado en la Península importantes y originales manifestaciones pictóricas del hombre primitivo: es lo que se llama *la pintura rupestre*, y no cabe dudar de que aun se consiga en su descubrimiento e interpretación mucho más de lo conseguido hasta el día.

Uno de los más curiosos e interesantes problemas del arte rupestre es el de la paulatina estilización de las formas animadas, hasta convertirlas en simples figuras geométricas de un alto valor simbólico, probablemente religioso (1). Hoy existe una escuela de pintura llamada simplicista, que trata de dar con la menor cantidad de líneas el máximo movimiento a los dibujos, buscando el dinamismo de las escenas representadas e infantilizando el arte, que no en vano ha conseguido depurarse de orientación y técnica a través de los siglos. Sin embargo, es notable esta coincidencia de artistas del siglo XX con los hombres que decoraban de groseras pinturas el interior de las profundas cavernas y la superficie de las peñas de extraña formación y silueta.

El mayor y más importante número de estaciones de arte rupestre hasta el presente encontradas en España pertenece a las regiones Este y Sur del territorio peninsular, si bien, cronológicamente, fueron las primeras y más importantes descubiertas las de la región cantábrica. El Sr. Cabré, en unión del Sr. Hernán-

(1) Véase Breuil, *L' Anthropologie*, tomos XXI y XXIV.

dez Pacheco, visitó recientemente pictografías notables, como las de Peña-Tú, cerca de Llanes (Asturias) (1).

Las cavernas de la región cantábrica han sido recientemente estudiadas por Alcalde del Río, Breuil y el P. Sierra, que recorrieron Santander y Asturias en busca de nuevas grutas con manifestaciones rupestres; descubrieron multitud de asuntos, y algunos de un interés interpretativo extraordinario, como las manos en rojo de la cueva de Castillo (Puente Viesgo), y por primera vez en España apreciaron en Venta de la Perra los misteriosos puntos, rayas e incisiones que parecen ser expresiones o fórmulas totémicas y mágicas relacionadas con las creencias religiosas de la Humanidad cuaternaria. Breuil aproximó estas incisiones y grabados a los descubiertos en Francia (2), deduciendo su paralelismo.

La interpretación de estos signos y el resolver las cuestiones planteadas por la estilización forman lo más difícil e importante de estos estudios de arte rupestre, y nadie como Cabré puede hacer en su maravilloso libro las ingeniosas y lógicas deducciones, las atrevidas, pero razonadas hipótesis, y las teorías, en suma, que tenemos por lo más importante hecho hasta el día en el conocimiento e indagación del arte rupestre. Arqueólogo y sabio tan reputado como el ilustre Marqués de Cerralbo, hablando del *Arte rupestre en España*, dice de su autor: «Sólo Cabré puede hacerlo.» Y, en efecto, no creo haya en la Península, ni aun fuera de ella, quien pueda hacer una obra tan acabada, perfecta y de enormes dificultades, como el autor de la obra que nos ocupa.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.

(1) *Las pinturas prehistóricas de Peña-Tú*, por Juan Cabré y Eduardo Hernández Pacheco; 1913.

(2) S. Courty, *Sur les lignes rupestres du Seine-et-Oise*; 1902.

Alcalde del Río, Breuil y P. Sierra, *Las cavernas de la región cantábrica*; Mónaco, 1911.

