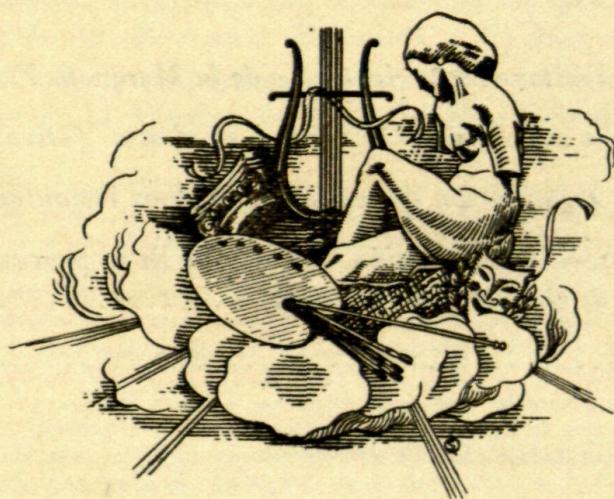


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER TRIMESTRE

M A D R I D
1944

ARTE ESPAÑOL

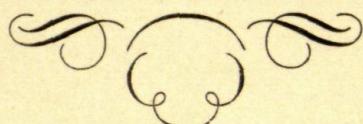
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVIII. III DE LA 3.^a ÉPOCA — TOMO XV. — TERCER TRIMESTRE DE 1944

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

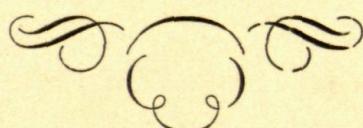
SECRETARIO D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



S U M A R I O

Págs.

LEANDRO DE SARALEGUI.— <i>Visitando colecciones: La de la Marquesa Viuda de Benicarló...</i>	81
GONZALO DÍAZ LÓPEZ.— <i>Tres momentos de la sonrisa en el arte. (Divagación estética.)...</i>	92
JERÓNIMO SEISDEDOS.— <i>La restauración de cuadros y algunas restauraciones recientes....</i>	100
FRANCISCO LAYNA SERRANO.— <i>La Exposición Fotográfica de la provincia de Guadalajara. El Arte en la provincia de Guadalajara hasta 1500.....</i>	108
Bibliografía.....	



Visitando colecciones: La de la Marquesa Viuda de Benicarló

Por LEANDRO DE SARALEGUI

ES un espléndido museo su regia estancia: el antiguo Palacio de los Borja, en la plaza de S. Lorenzo de Valencia. Se restauró en el siglo XIX, conservando al exterior ventanas góticas bajo típico alero saledizo, e incorporando a la fachada heráldico trofeo de los Condes de Sizzo Noris, hermanos de los dueños, según advirtió Martínez Aloy. Al traspasar umbrales de la señorial mansión, parecíanos entreoír que aún resonaban las lejanas suaves pisadas de S. Francisco niño, y a más andar, las del cronista Martín de Viciña, cuando era paje de los Duques de Gandía. Los evoca la *Valencia antigua y moderna*, de Constantino Llombart, y no encuentro más referencias a continente ni contenido en una serie de publicaciones locales similares, que va desde la veterana "Guía" erudita del entusiasta Marqués de Cruilles, a las modernas del fecundo Sarthou. Tampoco en la cosecha de provechosos ojos que por aquí dieron: Justi, Von Loga, Bertaux, Rouchés... Ni Mayer, que buceó mucho y bien, llegando a conocer obras entonces tan recónditas como las tablas Alcayne de S. Lucas (1) y un "altar de la Virgen, en casa del Marqués de Rótova" (2), que aun

(1) Por mi afortunada mediación cerca del buen amigo D. Francisco Catalá logré las donase a nuestro Museo de Bellas Artes de S. Carlos, en vida, con una tablita de hacia 1500; un lienzo pequeño que tengo por de Jerónimo Jacinto Espinosa y que relaciono con el poco conocido a que aludió la universitaria Carmen Gómez Carbonell, en "Anales de la Universidad de Valencia" (cuaderno 83, pág. 130), como perteneciente a la familia Alcayne, pues así se llamaba la esposa del benemérito patrício donante; algunos Parra; platos de Manises, arquimesas, una buena miniatura que tenía por retrato de D. Vicente López, hecho (?) por su hermano Bernardo, y otras cosillas estimables, aunque de menos valor.

Creo poder adjudicar al autor de las cuatro tablas de S. Lucas, que fueron del Gremio de Carpinteros de Valencia, un muy repintado "Salvator Mundi", de La Seo: el del antiguo altar de la Longitud del Señor, que citó S. Sivera ("Catedral", páginas 288 y sig.). No lo he visto reproducido más que por Sarthou, en su "Valencia Artística y Monumental" (lám. cerca de la pág. 25), discutiéndolo Post ("History", IV, pág. 586). Vacilo en arriesgarme a decisoriamente resolver el problema de unificarle con el "Maestro de Villahermosa", cuya provisional identificación probable con Guillem Ferrer, basada en conjeturas documentales, no sin dudas he propuesto en "Archivo de Arte Valenciano" de 1935 (pág. 35) y al que ahora sin reservas atribuyo la "Virgen de la Leche", proviniente de Albarracín (?), reproducida por Gertrudis Richert en lám. 34 de su "Pintura Medieval en España". Después de nueva revisión del conjunto de sus obras, reconozco pueden ser producciones de un mismo taller, en sucesivas fases de cronología dispar. Sin prueba decisiva y concluyente, me inclino a sospechar que tal vez lo que les hace parecer distintos y disyuntos, es menos que lo que les iguala y une. Son demasiado fraternos los muchos contactos de factura, fórmula colorista, tipología, telas y pormenores tan típicos cual la forma de tratar las maderas pintándoles copiosos nudos; de señalar la unión de los sillares, en las arquitecturas, como el mazonado heráldico; de rematar los muros con bolas a modo de granaditas; manera de peletear en haces capilares paralelos... Aun cuando sea preferible hablar como en testamento, pues a menos palabras, menos pleitos, si bien G. Ferrer no consta documentalmente que actuara en Valencia, aparece por aquí activo un Francisco Serra, documentado (...1383-1396...) por S. Sivera ("Pintores Medievales"). Si a base del penetrante desdoblamiento atisbado por Post (VIII, 562), resultara familiar de los famosos trecentistas catalanes, podría suponerse que fuera un agente vector de la modalidad catalanovalenciana de los Serra, representada por el retablo gremial carpinteril. De esa u otra, porque hubo varias. He ahí el quid. Sin embargo, creo con Post, que ha de ser sumamente improbable llegar a ser este segundo Francisco, el homónimo descubierto por Sánchez Gozalbo ("Bernat Serra", página 21) en Morella el año 1439, sin ampliar las huellas de su actividad en el nutrido arsenal que acaba de revelar su reciente monografía modelo, sobre "Pintores de Morella" (1944).

(2) Supongo se refiere a los Condes de Rótova (Rovira Merita), Barones de Antella, Zenija y Benifallim, acaso proveniente de alguna de sus posesiones familiares en Campanar, Marchalenes o Moncada, ignorando si habrá pasado por herencia a los Caro Valenzuela, que según me informan tienen viejas tablas, las cuales todavía desconozco.

El actual Conde de Rótova (D. Luis Cerveró) tuvo la gentileza de enseñarme, además de una hermosa Virgen, por Vicente López, una magnífica tabla grande, central de tríptico, cuyos blasoncitos no fueron descifrados. Representa un "Descendi-

no logré, ni nadie que sepamos, dar con él. Y no creo fuése nunca inaccesible coto rigurosamente vedado al estudiioso; porque al revés del burgués aseñorado, el prócer español de auténtico Señorío con mayúscula, suele adunar nobleza dual: de la sangre y aristocracia del espíritu. Por ambas propende a facilitar el que se abran aco- gedoras sus puertas, con la llaneza que da el no temer la difícil misión que donosamente llamó Cervantes, "igualar el vos y la majestad". Sin que por fortuna tenga nada que ver con la fácil vulgarota franquía que franquea chabacanas franquezas al vulgacho. Sea por lo que quiera, el caso es que aparte de intrascendentes reportajes periodísticos, sólo hallé una sola corta línea impresa. Está en el inagotable *Levante* del Sr. Tormo, y dice: "Tablas, lienzos y otras obras de arte." Basta para engolosinar a cualquier catador de lo bello. Así englobadas, esas "otras" son nada menos que selectísimo acopio de miniaturas, piezas capitales de cerámica con soberbios ejemplares de Alcora, escogido moblaje de buena época, cristalería y armaduras... Todo instalado con cuidadísimo y apropiado esmero en los detalles, derrochando admirable buen gusto. Es labor personal del talento de la Marquesa (*née* Fontanals), que ama el Arte por algo instintivo, en ella connatural. Y en justa reciprocidad, el Arte, correspondiendo a su favor, la obsequia sirviéndole de marco adecuado a su esbelta figura agregia, opulenta, cuyo empaque y soberana pres- tancia es el alma que vivifica la suntuosa colección.

Un catálogo llenaría varios tomos si a pesar de redactarlo en estilo telegráfico y extractando fichas, se ilustrara con profusión gráfica pareja de la del Conde de Santa María de Sans en Barcelona y del de Valencia de Don Juan, o Lázaro Galdeano, en Madrid. Ahora sólo me propongo aludir algo, ¡muy poco!, de lo mucho visto, limitándome a tablas de una sola galería del piso principal.

Basta, y aun sobra, con tener mera facilidad en lo fácil, para en el acto adjudicar sin posible yerro al futuro *Maestro de Retascón* el gablete de viaje lateral de retablo de principios del XV, que reproduce la figura 1. Representa lo que documentos contractuales llaman "S. Joachin en el ganado". El "Anuncio del término de su esterilidad matrimonial", que sin tener un origen escriturario, pues no figura en la Biblia, ni en los Evangelios canónicos, le detallan los Apócrifos. "Un ángel del Señor bajó hacia él diciendo: "Joaquín, Joaquín, Dios ha oído tu plegaria...", narra el "Protoevangelio de Santiago" (cap. IV, 2-3), repitiéndolo el "De Ortu B. Mariae et Infantia Salvatoris" (Seudo Mateo, cap. III, 2). Por eco de S. Epifanio perdura su alusión en el "Breviario Romano" al 16 de agosto, en la Lección IV del Oficio del santo: "Joachin, siguidem precabatur in monte, et Anna in horto suo...". Los divulgadores fueron: Vorágine, con la "Leyenda Aurea" (cap. CXXIX); el frondoso árbol predicamental, con sermones a tenor de los de S. Vicente Ferrer

miento", y en el trozo de la correspondiente predela, Santa Catalina y una Virgen mártir con palma y dragón (?), que no ha de ser Santa Marta, sino Margarita, Marina o Quiteria (?). Es del "Maestro de S. Narciso", pintor así denominado por Tormo en su magistral estudio sobre los Osonas ("Archivo Español de Arte y Arqueología", 1933), antes confundido con ellos y que también discutió Post (VI, 240). Pero es imposible que se trate de lo citado por Mayer en pág. 54 de la edición alemana de su "Geschichte" y en la 55 de la traducción Calpe, porque además del distanciamiento de fechas, no proviene de los Rovira, sino que, según me indicó su poseedor, la recuerda de niño en poder de sus padres en la casona familiar, aún subsistente, en la Plaza de Cisneros, con gran escudo francés sobre la portada. También creo atribuible al mismo maestro la muy repintada Virgen sedente con ángeles músicos, que como "Escuela de Osona" he reproducido en el "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones" (lámina IV del cuarto trimestre de 1932), de propiedad particular en Valencia, y que rememoro por no haber reaparecido posteriormente, a fin de ver si se logra dar con ella.

(MS. Catedral Val.^a, V, 92): "e dix l'angel a Joachim, sapis que Deu ha vista la tua penitencia, vesten à casa, que sus ara vaig à Santa Ana..." Y numerosos textos píos que fueron intercalando pormenores, como la "Vita Christi", de Fr. Francisco Eximenis; la de Sor Villena, que nos pinta (cap. I) los pastores ayudando "a planyer a son senyor la congoxa"; la "Vida de St.^a Anna" (cap. VI), por Roiç de Corella, y análogos. Puede ver datos el lector, en las bolandianas "Acta Sanctorum" (marzo, t. III).

Futuro, dije al nombrar el "M.^o de Retascón". Debo aclarar que se trata de un anónimo todavía nonato con esa denominación. La recibirá cuando el sabio profesor Post publique el noveno tomo de su ingente "History of Spanish Painting". Es donde cantará la feliz pascua de resurrección del pintor, al que apadrinará rebautizándole con ese nombre sin nombre, valga la paradoja. Tuvo la benevolencia de indicármelo en amable carta, cuando aun no había yo encontrado este panel. No quiero, porque no debo, desflorar su agradecida confidencia importante. Pero es tan grato como lícito, adelantar que aceptó mi propuesta, hecha desde "Archivo de Arte Valenciano" (1) y reiterada en el "Boletín de la Soc. Esp.^a de Excursiones" (1941, pág. 89): hermanar el "Salvator Mundi" traspasado al Museo de Bilbao por D. Antonio Plasencia, con otras tablas que ya mi querido y admirado maestro había clarividentemente proclamado fraternas entre sí. Segundo me sospecho, lo de Benicarló, hasta por sus dimensiones y asunto, puede haber sido compañero en el mismo políptico a que tal vez pertenecieron: "La Expulsión de SS. Joaquín y Ana del Templo" (Col. Bickerton, Nueva York), estudiada por Mayer en "Revista Española de Arte" (1934, III, 43), y por Post (VI, 537); "Abrazo ante la Puerta Dorada", n.^o 121 del Catálogo de la Col. del Conde de Santa María de Sans, y la "Natividad de Nuestra Señora" descubierta por Post en la Col. de Lady Lever, en Port-Sunlight. Resultan temas iconográficos correlativos (antecedente y subsiguientes) al del Anuncio a S. Joaquín.

No son, ni mucho menos, inaceptables para retablos dedicados a la Virgen (bastará recordemos el valenciano de la Catedral de Burgo de Osma), por lo que no me causaría extrañeza si fuera titular una tabla de Teruel. Empero, tampoco incluso con el Salvador al centro; ejemplo, el retablo de Pedro Nicolau en Rubielos de Mora. Puede, por tanto, y más me inclino a creerlo (apoyado en inseguros, pero no desdeñables informes comerciales), haberlo sido la tabla Plasencia de Bilbao, que hasta nos da retratos de los donantes. De ser así, las escenas de la Pasión y el "Prendimiento", n.^o 168 de la Col. Muntadas, habría de pertenecer a su predela, bien apropiado ciertamente. Sin embargo, y a pesar de que mi vacilante creencia llega casi a convicción, no se me oculta que también donde más abundaron esos pasajes de la Concepción e Infancia de Nuestra Señora, es en los de Santa Ana, con titular escultórica o de pintura. Una de esas imágenes que vienen llamándose Ana trina (teniendo al brazo la Virgen y el Niño) por traducción del vocablo germano "Annaselbdritt", que ya dió Bertaux (2) como usual representación española

(1) Año XX, correspondiente a 1934, pág. 20. Más familiarizado con la pintura valenciana que hace diez años, debo ahora desvincular de estos paneles el nombre que con triple interrogante de duda sugerimos entonces, de Nicolás Querol, el cual puede con reservas subsistir para las tablas de Montesa, núms. 25-26 del Museo Diocesano de Valencia (Catálogo Tormo), y éstas no de mano del Maestro de Retascón.

(2) En "Gazette des Beaux Arts", pág. 95, del primer trimestre de 1908. Los aficionados a iconografía pueden recurrir en busca de minucioso análisis del tema, al "Anna Selbdritt in der Spanische Kunst", por el preclaro franciscano P. Beda Kleinschmidt, cabeza de la serie "Spanische Forschungen" (1928), editada por la benemérita Goerres, o bien a su "Heilige Anna-Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum", Düsseldorf, 1930.

de la Santa. O la que no sé si pudiera denominarse Ana binaria, o dúplice, con sólo la Virgen, sin Niño (a modo de la de Pedro Serra, del Museo de Lisboa; la del tríptico Martínez Vallejo, en el de San Carlos, etc.), como dicen Ana cuádruple a la "selbviert", más rara en nuestro arte, donde sin escasear, tampoco encontré demasiado profusamente la "heilige sippe". Ejemplificaremos en primer término (1) con el retablo del "Maestro de Argüis" de la Col. Juñer (Barcelona) y los de la Colegiata de Alquézar, parroquial de Tardienta, Pallaruelo de Monegros, Museo de Barcelona, iglesia de Albal, el que llamaré "Maestro de la S" (por la del solado de sus tablas) que ha de ser el de Perea (2), o un discípulo (Seo de Játiva); "Maestro de Cabanyes", n.º 193 del Museo de S. Carlos; predela de una grisalla de la Catedral abulense...

El hallazgo en Valencia del pináculo que presentamos estimula el replanteo de lo que decíamos en el "Boletín" citado: que no nos sorprendería si al fin de cuenta resultaran producciones de algún retablero morellano, o del Maestrazgo, activo por tierras de Aragón y Cataluña.

Las documentadas monografías brillantes de S. Gozálbo sobre "Pintors del Maestrat" y de Morella, revelan cuan grande fue la expansión de aquellos talleres, aparentemente montañeros, a través de las tierras en que señorearon los palos aragoneses. Tal ha sido también la impresión que produjo a un mi docto acompañante, la tabla de Benicarló. Al verla, con espontáneo atisbo, sin la menor sugerencia, no vaciló en exclamar: "Arte del Maestrazgo."

Es deliciosa la cándida manera de tratar el agreste paisaje boscoso, con alineados arbollillos, la convencional roqueda, el rebaño de ovejas con sus carneros, macho cabrío y mastín guardián, el indefectible pastorcillo de hinchados carrillos al tocar la cornamusa, la diferencia jerárquica en el tamaño de las figuras... No quiero silenciar una

(1) Por lo mucho que se acerca la composición del mismo asunto, a la de la tabla discutida; incluso en lo de haber un solo pastorcillo, si bien está en ésta a la derecha (del que mira) y en aquélla al opuesto lado.

Supongo fué también de retablo dedicado a la Santa, el n.º 249 del Fichero de Arte Tormo. En el Inventario manuscrito del Museo de S. Carlos, de 1847, al n.º 196, se incluye un "Anuncio del ángel a los pastores", que debe ser el mismo, y se da como procedencia: Monasterio de Portaceli. En el librito de Tarín y Juaneda sobre la Cartuja (Valencia, 1897), a la pág. 280, encuentro referencias tomadas del "Llibre de Benefactors" que me hacen colegir será (con, o sin, el n.º 279 del Museo por titular, y de bancal, la llamada "predela de las Santas", núms. 178-187), del retablo que dice, refiriéndose al año 1499: "Mossen Llorens Joan reedificá la capella de S.ª Ana", costeada por un su abuelo Bernardo a principios del XV. Despues, añade, que fué su sucesor D. Francisco Juan y Solanes, quien la pavimentó con "rajoletes" traídas de Sevilla, sufragando "los respalders, caixons y retaule... tot assó donà l'any 1527 quant feu la festa de la Concepció, en son dia los donà". De fecha intermedia entre 1499 y 1527 será el panel, en cuestión, por lo que a la vista revela. Sin que los datos documentales lo contradigan, pues se puede haber hecho a raíz del fallecimiento de Mossén Lloréns, acaecido en 1502, costeándolo su hijo Francisco. La indicación de que "todo eso lo dió en 1527" debe, o al menos prestarse a interpretarlo como refiriéndose tal vez a la formalización del donativo del retablo anteriormente allí colocado y la efectiva entrega de varias jocalfas, que a la par constan: cortina para el Sagrario, brocados, cáliz, portapaces dorados... Importantes datos acerca de tales donaciones y otras, dió el Barón de San Petrillo en su "Filiación histórica de los Primitivos Valencianos" ("Archivo Esp. de A. y Arqueología") y de otro retablo de la misma familia para S. Juan del Hospital, n.º 32 del Museo Diocesano de Valencia, obra mediocre del que llamamos "pintor de los Juan de Valencia, señores de Vinalesa" (otra producción suya en Castelnovo), para distinguirlos de los de Játiva, que a su vez costearon uno de Santa Ursula y que no son los mismos, según probó el talentudo genealogista (*Loc. cit.*, n.º 34), desengarzando las respectivas ramas familiares, confundidas por precedentes investigadores. Y puesto que aludí al Barón, ineludible ya que sus trabajos históricos resuenan en Europa y América, topándose uno con ellos a cada momento, aprovecho la oportunidad para interpolar aquí noticia de tablita del XVI que posee. Trátase de una desconocida "Visitación", probablemente de predela, que debo atribuir al "Maestro de Borbotó", por cotejo con la del mismo asunto en el retablo mayor de la parroquial de Borbotó, que di a conocer, reproduciéndola, en "Archivo de Arte Valenciano" de 1927. Al pintor, lo estudió Post en el tomo VI de su "History".

(2) A la constelación pictórica formada en torno al Maestro de Perea, creo poder añadir un nuevo pintor: el que denomino "Maestro Valenciano de la S". Como hay un grabador flamenco llamado "Maître à l'S", un alemán "Meister A. D.", un holandés "Mester C. T." y otros muchos "monografistas". Para mí, es un émulo del de Perea, que le supera en finura, e incluso en riqueza colorista, con mucha menor rudeza que la por esté revelada en el Bautista del gremio de sogueros valencianos, o en el San Jaime de los Piñana. Sospecho colaboró (o al contrario) con el "Maestro de Játiva", del cual pretendo distinguirle. Las tablas del Museo de Barcelona, con su S en la Pentecostés, y algunas del altar del Ecce-Homo en la iglesia setabense de San Francisco, así me lo sugieren.

observación personal del Marqués, al examinar a plena luz los detalles, las lívidas carnaciones y tintas azulencias un tanto verde ocre, de gama ciánica o fría, rectamente advirtió evocaban las del Greco. En efecto: así veo en cierto modo al pintor, como prefiguración de un futuro Greco en profecía, también por su nervosismo y por su excéntricidad e inquieto ritmo lineal, que puede ser lejana herencia nicolasiana-marzalesca. Casi le daríamos el alcurnia de "Grec d'Aragó", si no nos atajase saliéndonos al paso un catalán del XVI: Pere Serafí, ya por ese sobrenombre conocido.

No reproducimos la "Virgen de la Almoyna" por haberlo antes hecho en "Archivo de Arte Valenciano", pág. 92 de 1928. La posibilidad (sólo eso y con dudas) de pensar en el documentado encargo (1498) a Pedro Cabanes, la discutimos en "Archivo Español de Arte", compartiendo hipótesis conjetural apuntada por Tormo en "Archivo Esp. de A. y Arqueología" (n.º 23, pág. 24).

Colgada cerca, está otra tabla osoniana que Post (VI, pág. 230), propuso adjudicar al hijo de Osona, e indudablemente sólo tiene cabida en su círculo íntimo, quizás de taller o inmediato discípulo. Esta sí es de interés reproducirla, por no existir más que un antiguo clisé único (fig. 2) de D. Enrique Cardona, y desdichadamente ya no se podrá volver a repetir otro, pues hoy día necesita restauración, efecto del doloroso ultraje bárbaro que padecieron las cabezas, a bayonetazos, durante las anárquicas turbulencias del trágico verano de 1936. "Virgen del Pajarrito" le llaman en la casa, por el jilguerillo que tiene Jesús en mano. Es por menor frecuentísimo, que suele ser como aquí, una vistosa "carderola". El "cardellino", a la vez predilecto de los italianos y por su decorativa riqueza colorista, incluso de algunas escuelas norteñas. No escasean, sin embargo, muy variadas avecillas, cual las moñudas que vemos en obra certamente atribuida por el muy experto Godiol "junior" a Borrassá, n.º 12 de su "Catálogo" del segundo Salón Mirador, celebrado en la Sala Parés de Barcelona en mayo de 1936, y la casi fraterna n.º 390 de la Col. Muntadas. Q rabilargas, cual la del castellano "Maestro de Palanquinos" (con donante al pie) de la Col. Plandiura. Es general en toda España, y lo mismo le hallamos por Cataluña, desde Ferrer Bassa en Pedralbes, al "Maestro de la Santa Cena de Solsona" (Col. Plandiura), y un discípulo de Mateo Ortoneda (Villafranca del Panadés). En Valencia, principia su aparición por la famosa Virgen de Gracia, de S. Agustín, que reprodujo Almarche en "Primitivas Pinturas de la Mare de Deu", continuando en tabla de la Col. Byne, que di a conocer en "Museum" (vol. VII, fasc. 8-282); en la marzalesca que vengo llamando Madonna Dupont (n.º 1525 B del Archivo Mas); retablo Estela, de Puebla Larga (Museo de S. Carlos); Rexach, en Albal y en el tríptico acaso de su escuela que fué a parar al "Kunst Stadel Institut" de Francfort, bien conocido por aquí de cuando lo presentó doña María Perales en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. También Juan Figuera, en obra de la Col. Tozzi (N. York); un discípulo del "Maestro del tríptico Martínez Vallejo", en el retablo propiedad de las hijas de D. José Benlliure y en Puebla de Vallbona; Osona "el Mozo", en la tabla expuesta por el Sr. Oliag en "Lo Rat Penat" (n.º 141 del Catálogo de 1908), que reapareció en las Galerías Neupert de Zurich... Recordemos de Aragón lo de Martín de Soria, del "Fogg Art Museum"; de Castilla, la ya citada grisalla grandota de Santa Ana, en la Catedral de Ávila; de Andalucía, la Virgen de la Col. Ibarra (Sevilla), y la n.º 36 de Muntadas, que adjudicó Angulo a Juan Sánchez de Castro...

No pretendo, ni mucho menos, hacer minuciosa relación, que sería tan estéril

como extensa si se ampliara la búsqueda en órbita internacional, aunque sólo fuese hasta el siglo XVI, para registrar su pervivencia, en las Madonnas de Rafael, la de los Oficios de Florencia, regalo del pintor a su amigo Nasi, o la del Museo de Berlín. Sólo intento insinuar que, aun limitándose a lo de por acá y aparte de su discutido y discutible simbolismo (1) retorcidamente rebuscado, prestase a pesquisar la curiosa trayectoria de nuestros animalistas, en la nimia especialidad de pintores de aves. Ciertamente no dejó de haberlos y bien propensos y para su tiempo tan buenos en esto, que casi diríamos especializados. Así, el "Maestro de los Artés"; el por lo demás medianejo pintor de los Juan de Valencia, señores de Vinalesa... Se llegó a llamar a uno: "Maestro de las Perdices", por las que a modo de rúbrica puso picoteando en el terrazo de sus tablas; cual el buho del flamenco Met de Bles motivó su sobrenombre de "Civetta" y las alondras del italiano Giuseppe Franchi le hicieron conocido por "dalle Lodole". Huelga decir, pero se me permitirá diga, que ni por soñación trato de enhebrarlos (sería funesto el parangón), a larga lista que podría encabezar la Italia del XV con Paolo di Dono, denominado "di Uccello", hasta el boloñés del XVI, Giovanni Neri, también por lo mismo apodado "degli Uccelli". Y extenderla en otras partes, hasta los holandeses Hondekoeter, principalmente Melchor, "el Rafael de las aves", o muy apreciados flamencos: Nicolás Tyssens, Peter Boel... No puede ciertamente compararse a nada de eso el modesto bando de pavos reales que vamos encontrando desde su aparición en las pinturas murales del siglo X en Pedret, al de Valentín Montoliú en San Mateo; ni las tórtolas, grullas, perdices, etc., que sobreabundan en obras de Valencia y Játiva. Pero son estimables, en cuanto que se trata de algo nuestro, "de casa", pues siempre será cierto lo que Lope de Vega solía repetir sobre la suya: "parva propria, magna: magna aliena, parva."

Insistiendo en la busca y rebusca de bujerías y pequeñeces, aun cabe rastrear, sin que su pista tenga puesto aquí, cómo a través del tiempo y el espacio, este ornamental motivo del pajarillo se transplantó a retratos de niños; llegando al lienzo atribuido a Claudio Coello (?), propiedad del Marqués de Perinat; el del Infante Don Alonso, por Bartolomé González (?), del Marqués de Valverde de la Sierra; de Rafael Tejeo... Y de mayores, hasta nuestros días, en "La mujer del loro", por Madrazo; "La dama del halcón", por León Astruc; "L'Oriol", de Junyer, o el retrato de la esposa de Federico Beltrán Massés, con jilguerillo precisamente.

En todas partes. Desde el retrato de D. García de Médicis, hijo de Cosme I, atribuido al Bronzino, a muchísimos de Rubens, Mieris, Reynolds, Felipe de Champagne, Mirewelt, Rosalba Carriera...

Además de los de halconeros, como en el principesco séquito que puso el "Maestro de Alfajarín" en el n.º 23 del Catálogo Tormo de la Col. Iturbe; o de nobles cazando que van, según cantó Rubén Darío en su "Sonatina": "con la espada en

(1) Habida cuenta de cómo el simbolismo principia por el Antiguo Testamento, con el Arbol del Bien y del Mal, en el primer capítulo de su primer Libro, el Génesis, continuando ininterrumpidamente a través de las sagradas páginas, hasta el último del último Libro del Nuevo, el Apocalipsis, si fuera preciso admitir un símbolo a ultranza (que tal vez tendría en su origen), el más aceptable y aceptado es el que aludió ya Lafuente, en la "Vida de la Virgen" (tomo II, pág. 99, Barcelona, 1877): el del alma bienaventurada que hacia su Salvador vuela, de acuerdo con las palabras del Salmo (CXXIII, 7): "Anima mea sicut passer..." Cuando lo tiene María, puede aludir a su intercesión como Medianera entre Dios y el hombre. Al propio tiempo se recuerdan los infantiles juguetos modelando con barro avecillas que después vivificaba, según relatan Apócrifos de la Infancia (Seudo Mateo, cap. XXVII), en pasajes que repercutieron hasta en el Corán (III, 43, y V, 110), lo cual sirvió de base a la erudita y por lo menos curiosa tesis de M. Clément Huart, en "Mélanges offerts à M. G. Schlumberger", pág. 368 del vol. II, París, 1924.

el cinto y en el puño el azor". Así bastantes, desde las policromas techumbres de Liria, a la tabla n.^o 33 del Legado Bosch al Prado. E incluso santos, que bastará exemplificar con S. Julián: "M.^o de la Pahería", en la parroquial de Aspa; Pedro Espalargues, en el n.^o 440 de la Col. Muntadas; el "Maestro de S. Quirico", en la Colección Weibel, de Madrid... He ahí otro motivo iconográfico de relativa envergadura, que por sí solo pudiera interesar, apostillándolo con textos recopilados en los tomos de la "Biblioteca Venatoria" de Gutiérrez de la Vega, libros de cetrería de D. Juan Manuel y D. Pero López de Ayala, documentos de D. Juan I "el Cazador", más preocupado por el gerifalte blanco que por los negocios públicos; de Don Martín I "el Humano", incluídos en el "Itinerari" que publicó Girona Llagostera; versillos de Ausias March y escritos de las épocas en que llevar neblí al puño era como patente de nobleza hasta después de la muerte (1).

Volviendo al panel Benicarló, podemos analizar otra bagatela no por muy frecuente menos curiosa. Velada por cendal de pureza hecho tan finamente que parece de los tules que se llamaron "tela de araña" o "aire tejido", la desnudez del Niño es eco de la pobreza sublimizada por el franciscanismo, a tenor del "Dolce amor di povertade—Quanto ti degiamo amare..." de Fra Jacopone da Todi. Pero por contraste, destaca y sorprende que tenga un coralino collar al cuello. En nuestra pintura valenciana del XV-XVI, se ve profusamente: Nicolau en el retablo de Albentosa y Col. Gualino de Turín, n.º 14 del Catálogo de Lionello Venturi ("Prima Mostra della colezione Gualino", 1928); su muy próximo discípulo, el "Maestro Valenciano de la Catedral de Burgo de Osma", en lo del Louvre (n.º 1 del índice de Marcel Nicolle); el Maestro de Perea (Virgen Amparadora, propiedad de la familia Martínez Aloy; retablo Perea; legado Peyre al Museo de Artes Decorativas de París); Nicolás Falcó... En ella, en la de otros Estados del Casal de Aragón y de toda España: Maestros de Lanaja, de S. Vicente, de Santa Liestra, de Pedralbes, Pedro García de Benabarre, Pedro Espalargues; Virgen de S. Ildefonso de Sevilla... Parejamente, le llevan en ocasiones hasta los Santos Inocentes degollados por Heroes y se halla caído a tierra, en esta escena del retablo por Dello Delli que conserva la Catedral vieja salmantina. Sería inútil enripiar todavía más estas apostillas indigestas, con testimonios y muestras de Piero dei Franceschi, Benozzo Gozzoli, Jacobo Bellini, A. Solario, V. der Weyden, Jan Gossaert... Espigando en los nutridos corpus de Crowe y Cavalcaselle, Adolfo Venturi o Lafenestre, y en los tomos del importante "Zeitschrift für bildende Kunst" o del muniqués "Klassischer Bilderschatz", cómodamente se recolecta opima mies. Porque se trata de un pueril accesorio con carácter internacional, que traigo a colación, por creer no desplace recordar tiene varias formas que otro día glosaremos. Ahora es suficiente advertir que las más veces suelen ser conocidos amuletos infantiles contra el ajo: la típica "rama de coral" y de vez en vez se vislumbra una mano, evocadora de la llamada "de Fatma", que como las "gamzaas" o manezuelas de los azabaches compostelanos, comentó el Sr. Osma en su interesante "Catálogo" (pág. 18) de 1916, y González Martí al tratar de cerámica en "Archivo de Arte Valenciano", de 1929. Vimos y anotamos bastantes, en la Exposición de Retratos de niño que se celebró en Madrid el año 1925 bajo los auspicios de la Sociedad Española de Amigos del Arte, pudiendo los afi-

(1) Recuérdense numerosas estatuas yacentes, cual la de D. Garcí Fernández Manrique, de Palacios de Benaver (Burgos; D. Sancho Rodríguez, en Villasirga; D. Diego Martínez de Villamayor, en Benevivere, que reproducen los gráficos de Carderera y de Poleró.

cionados a estas fruslerías, rememorar algunas a vista del Catálogo publicado con luminoso doble proemio de Méndez Casal y del Marqués de Moret. Tal vez para en términos generales enjuiciar el ambiente de la Corte de Aragón, no estorbaría dar un hojeo a "Johan I y les supersticions", de D. José María Roca (Barcelona, 1922).

Aun cuando a sobrehaz pudiera parecerlo, dista de ser detonante mezcolanza. Es fruto de la que no quiero ni llamar excesiva humanización familiar del grupito sublime de la Madre y el Hijo, humanamente divino y divinamente humano. Acaso y sin acaso, es consecuencia de ideal parejo al que llegó a poner a Jesús Niño aprendiendo sus primeros pasos con andadores (Catedral Barcelona, Sala Capitular), mientras la Virgen —(a veces con sortijas)— le corta un trajecillo, montado en caballejo de juguete, chupando su dedito... No creo que ni el P. Feijoo le tildara con la frase de "piedad desordenada" que a ciertos temas aplica en los "Discursos" de su "Teatro Crítico". En cualquier caso es admirable siempre, por cuanto nació del sano férvido anhelo de acercar a Dios al hombre y el hombre a su Dios, sin reparar en límites. Ha sido y es y será potente imán del corazón, esta hechicera ternura y poesía humanísima de los ingenuos imagineros de antaño, cuando con ojos de fe unánime contemplaban un cielo muy azul. Fué su más encantador misticismo realista, o realismo místico, que no radica en el asunto por sí mismo (obras devotas de Rubens o Goya bien lo demuestran), sino en el alma con que se pinta. Una de las múltiples cristalizaciones del dualismo cardinalmente asido a nuestro arte desde su cuna, que perduró hasta su más florida madurez, como con insistencia recalcó el Sr. Tormo en muchas conferencias, recordable al caso, la magistral de Barcelona, impresa en 1914, sobre "Pintura clásica de España"; Mayer, en su síntesis del n.º 39 de "Raza Española", y otros.

Se me perdonará la digresión, motivada por mi vena incorregiblemente antojadiza en la convicción de que deben ser estimulados los ensayos sobre miscelánea de curiosidad histórica, incluso descendiendo a insignificantes menudencias. Independientemente de la mayor ambición ejemplificable con los caudalosos estudios de Brèhier y más aún de Mâle, verdaderamente genial en la investigación artística del pormenor, interesan los escarceos o apuntes abocetados de facetas determinadas, algo a modo de lo de Lionello Venturi sobre "Il gusto dei Primitivi" (Bolonia, 1927), o los de Henri Bouchot en "Gazette des Beaux Arts", de 1907, acerca de "Le Paisage chez les Primitifs", y de Gabriel Mourey, en "Feuillets d'Art", n.º 1 de 1921, siendo grato recordar en orden distinto, el brillante intento de Bernardino de Pantorba, que publicó "Arte Español" (1943).

Dejando el descamino, volvamos los ojos a las figuras 3 y 4 para contemplar los dos Evangelistas sedentes, que supongo de predela. S. Lucas, buey al pie, sólo puso en su libro "In ilo Tepo", mientras en el de S. Juan, que tiene águila cerca, leo: "In principio erat Verbum et Verbum erat Ap(ud) Deum." Es el primer versículo del primer capítulo de su Evangelio, el del final de la Misa, después de la bendición, y está escrito en la correspondiente sacra de todos los altares donde se celebra el Santo Sacrificio.

A la vista del menos lince salta el regusto juanesco. Resuena un arquetipo de anciano barbilongo, muy repetido y casi multicopiado en la producción familiar de los afamados quinientistas valencianos. Rememóranse algunos rechinantes rabinos que disputan con S. Esteban (Prado, 838); el S. Antón de Onda, varias figuras de Segorbe, Sot de Ferrer, Játiva... Y en los aquí más pobres países del fondo.

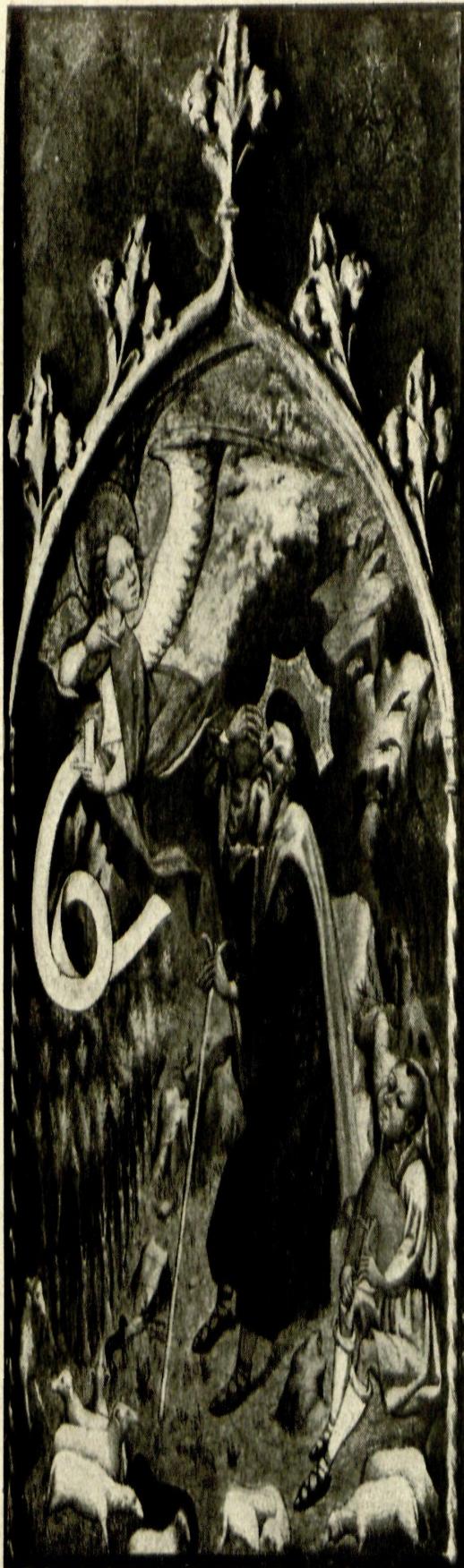


Fig. 1.—MAESTRO DE RETASCÓN. Principios del siglo XV.
Anuncio a San Joaquín del término de su esterilidad matrimonial. Colección de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló. Valencia.



Fig. 2.—OSONA HIJO ? *Virgen con el Niño.* Colección de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló. Valencia.



Fig. 3.—*San Lucas Evangelista*. Tabla valenciana de principios del XVI. ESCUELA DE LOS JUANES? Colección de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló. Valencia.



Fig. 4.—*San Juan Evangelista*. Tabla valenciana del siglo XVI. ESCUELA DE LOS JUANES? Colección de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló. Valencia.

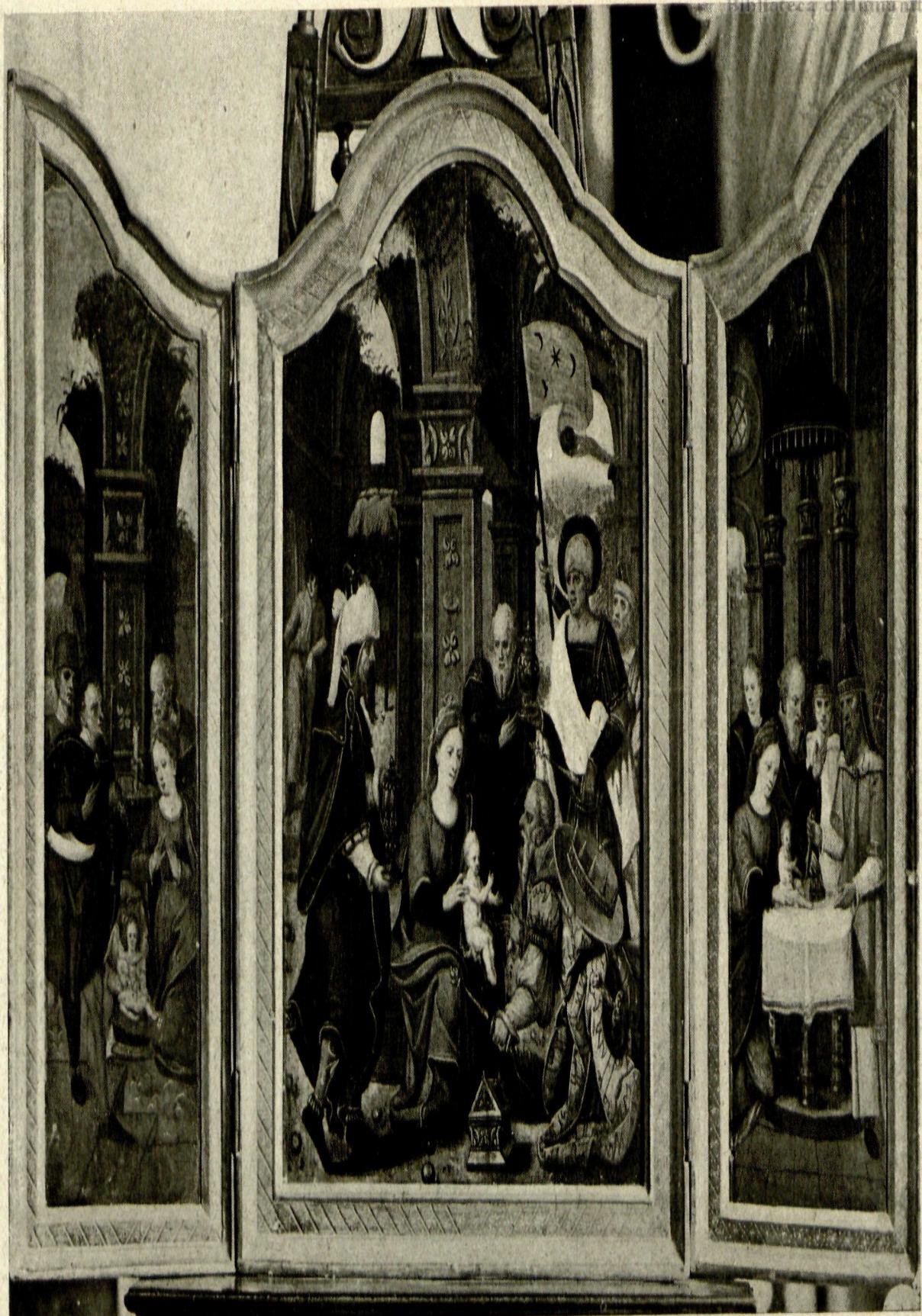


Fig. 5.—Triptico hispanoflamenco de hacia 1525, propiedad de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló, Valencia.



Fig. 6.—ADRIAN ISEMBRANDT. *Virgen con el Niño*. Tabla de la Sra. Marquesa Viuda de Benicarló.
Valencia.

Tal vez más se aproxima, o se me recordaron más, los santos barbones de la Coronación de María (Prado, 852) que hace años pensó el Sr. Tormo adjudicar a Vicente Macip "senior". Arte similar, pero quizá de similitud, que no me da pie para imputarlo al padre de Juanes, desde que gracias a las aportaciones de la profesora Olympia Arozena en los "Anales" (fasc. 83) de nuestra Universidad y en la joven revista "Saitabi" (n.º 3) va conociéndose y diferenciándose mejor la extensa dinastía de homónimos pintores. Si el ojo no me miente, son, o veo estos plafones a modo de complemento circunstancial del verbo de los Macip, por lo que dentro de mi provisional sintaxis les sitúo en la oración juanesca, quedando sólo adyacentes y vinculados a la escuela o discípulo de Juanes.

Sin salir de lo español y de la misma galería, queda, entre otras cosas, un S. Juan Bautista, que creo aragonés, de las postrimerías del XV o albores del XVI, de algún rezagado artista lugareño un tanto a la matiega. Quizá lo parece algo más de lo que es, porque rodeado de obras excelentes, cumple la triste y poco grata misión de realzar a su costa la belleza de éstas. Por el contraste que a vista de la nieve, hace al blanco cisne parecer negro.

Todavía citaremos un grande S. Pedro, atribuible a Ribalta (?), que cuidadosamente destacó los metales preciosos de sus dos llaves, aun cuando no sé si sabría que la distinción se debe a ser de oro la de abrir o absolver, y de plata la de cerrar o condenar. Si no alcanzó a verle, siento que no le viera, el mayor y mejor conocedor de los Ribalta: Mistres Delfina Fitz de Darby, pues cuando amablemente se dirigió a mí en 1935 y preparaba su concienzudo libro, tampoco yo le conocía.

Fiel al precepto de que los últimos han de ser los primeros, pongo de colofón a este reporte apelmazado de naderías, la presentación de dos obras importantes:

Un tríptico (fig. 5) que tiene al centro la "Adoración de Reyes", con bizarro atuendo y flameante pendón muslímico donde campea la consabida estrella, entre cuartos de luna; a la derecha (del que mira): "Circuncisión" con "mohel" de gran cuchilla; y a la izquierda: "Natividad", con encendida vela en mano S. José. Los tres asuntos, correspondientes a próximas y escalonadas festividades (del 25 diciembre al 6 enero), debieron ser frecuentísimos en estos altarcillos portátiles, variando el orden de su colocación a uno y otro lado, sustituyendo a veces la Circuncisión por la Presentación del Niño Dios al Templo. Son temas frecuentemente confundidos, o con interferencias que advirtió Mâle, y Tormo, en inolvidable charla erudita en el Prado, siguiendo el orden del Calendario, de la cual dió un extracto el "Boletín de la Soc. Española de Exc.", pág. 16 de 1926. Sólo a modo de mero guión para visualizar el relato, según venimos haciendo, citemos el que fué de Lord Cowley, cuyo gráfico da Reinach en su "Répertoire" (III, 71), precisamente tomando por Circuncisión la Purificación; el conocidísimo tríptico Floreins, de Memling, en el Hospital de S. Juan de Brujas, que tuvo réplicas y copias con variantes, cual la que llamaron Oratorio de Carlos V, n.º 1557 del Prado... En ellos y en muchas obras del "Maestro de Flemalle" (n.º 150 del Museo de Dijon), de V. der Weyden, en su retablo Bladelin de Middelbourg, n.º 535 del Kaiser Friedrich Museum de Berlín; de Martín Schwartz, n.º 135 del Museo de Munich, mas otras de Gerardo David y su escuela, Miguel Wolgemut, Friedrich Herlin, etc., se halla repetido el curioso pormenor de llevar S. José luciente candelita. Tal vez abunda más en las

escuelas nórdicas; pero como influyeron tanto sobre las de España, de aquéllas debió venirnos. Por eso le hallamos en gran cantidad, con las modificaciones usuales de poner o no la mano delante a fin de que con el viento no se apague y hasta con linterna, para mayor seguridad. Así en la tabla osonesca del Ayuntamiento de Castellón; del M.^o de Perea (propiedad particular en Zaragoza); Martín de Soria (Colección Conde de Casal, Madrid); el Maestro de Sigüenza o taller, en la que hacia 1926 tenía la casa Nicholson de Londres, que publicó Mayer en esta Revista (VIII, n.^o 2); el "Maestro de Ávila", en el tríptico de la Col. Lázaro Galdeano y en el retablo de la Virgen de Gracia (Catedral abulense); n.^o 11 del Catálogo de la Col. Iturbe... Promana de fuentes literarias comunes, del teatro litúrgico en las representaciones de Misterios y Autos, donde tendiendo a recalcar por la vista en la mente del auditorio, ser nocturno el suceso, con una u otra luz salía S. José a escena, según demostró Emile Mâle en "L'Art de la Fin du Moyen Age" (pág. 76 de la 3.^a edic.).

No me atrevo a porfiar, que aun viéndole flamenquizado, sea flamenco su autor. Antes al contrario, más me inclino y obstino en pensar fuera español nativo, activo hacia el primer cuarto del XVI. Sin poder pronunciarme por ningún nominal "fulanismo". De algún hispanoflamenco, de uno de los que "sine numero" abundaron sin todavía estar bien perfilados, al menos que yo sepa y es poco lo que de esto sé. A pesar de los fuertes azadonazos que se dieron en los últimos tiempos, quedan muchas matas por rozar y subsiste selva virgen al explorador.

El Sr. Tormo, en su "Valencia. Los Museos" (pág. 41), catalogó con números 363 a 365, un "tríptico, copia antigua, escuela de Amberes por 1525", que tiene los mismos asuntos y a lo que sin reciente revisión recuerdo, parécmeme relativamente afín (1). No afirmo; expongo y pregunto, contentándome con relacionarlos, esperando decida quien conozca mejor la pintura flamenca del XVI, que sólo estudié someramente. Aun conociéndola poco, incluyo en ella la perla de la colección, la que vieron deslumbrados los que sugirieron el imposible nombre de V. Eyck. Sin lisonjas de etiqueta, se puede y debe pensar en nombre sonoro, aunque posterior, de principios del XVI. Es obligado reconocer la finísima brillantez esmaltada de sus joyiales tintas, la riqueza cromática y delicadeza de carnaciones que ante los ojos verbenean solemne aleluya de grácil belleza en deliciosa kermese del color.

La tabla es grande, y en cuanto a calidad, melliza o mejor que una de idéntico asunto (hecha para mí por la misma mano) del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza (2).

(1) El Inventario manuscrito del Museo, hecho en 1847, y el impreso de 1850, ambos al mismo n.^o 475, dicen: "Oratorio portátil, cuyo asunto principal representa la Adoración de los Reyes Magos y a sus lados el Nacimiento y Circuncisión. Tablas. Escuela alemana. Procedencia: S. Miguel de los Reyes." Sólo el MS. da como medición 2-6×4-8, añadiendo: "Deteriorado." Fantaseando, podría sospecharse que por su proveniencia fuera del oratorio de doña Germana de Foix, que viuda de Fernando el Católico y del Duque de Brademburgo casó con el de Calabria, fundador del Monasterio llamado de los Reyes por supuesta descendencia del Santo Rey Gaspar a través de la Casa de Nápoles, e Isabel la Católica, origen de la Advocación (que vemos titular del tríptico), según rectificó D. Vicente Castañeda en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" (página 278, tomo XXV de 1911). De doña Germana, o de su tercer esposo el Virrey D. Fernando de Aragón, o de algún familiar. Pero aparentando mejor calidad el de Benicarló, cabe preguntar: ¿Réplica o copias de algún ejemplar perdido o por mí desconocido? Respecto al Monasterio, véase también: D. Manuel Ferrandis, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", pág. 183, de 1918.

(2) La fotografió el "Archivo Mas", núms. 21699 y 21701. Supuse —(sin más cabal información)— que debía de ser la por Karl Justi aludida en sus "Estudios de Arte en España", tomo II, pág. 305, edic. de "La España Moderna", diciendo: "Era especialmente estimada María besando tiernamente al Niño; el Duque de Villahermosa trajo de Flandes uno de estos cuadros para regalarlo al Monasterio de Veruela, hoy del Museo de Zaragoza." Parece confirmarlo (?) una nota recientes que debo al actual Director, respondiéndome a consulta de procedencia respecto al clisé Mas 21699: "efectivamente, fué donada por el señor Duque de Villahermosa, y aun cuando no hay datos fehacientes, por sus características fué atribuida al pintor Adrián Isenbrant, pintor en aquella época de dicha casa ducal". Debe de ser, en efecto, la traída por el tercer Duque, D. Martín

Testimonio del favor y fervor de que debió de gozar, lo da cumplido el comprobar que sin la menor rebusca pueden ahora citarse dos copias (con ligeras variantes) de mano española mediocre: la n.º 171 del Catálogo de la Col. Muntadas y la que tuvo en Barcelona el anticuario Homar allá por 1914, fotografiada por el Archivo Mas con n.º 10405 C; otra de la Col. Mateu, en Barcelona...

La Madonna Benicarló es parigual, repito, a la de Zaragoza, salvo tener aquélla (y no ésta) frutas en mesa delantera. El adicional tema decorativo de frutas o flores ha sido suplemento que fomentaron varios flamencos de fines del XV a principios del XVI. Lo hay en otras atribuídas al "Maestro de la Muerte de María", como la que le adjudicó Friedländer cuando era de la famosa cantante sueca Cristina Nilsson, después Condesa de Casa Miranda; en las de Quintín Metsys y su hijo discípulo Juan: n.º 561 del "Kaiser Friedrich Museum" y legado Rattier al Louvre; Jan Mostaert, Van Orley...

Dejemos las atribuciones a mejor conocedor, a especialistas en lo flamenco, por aquello que nunca se me olvida de la fachada del Ayuntamiento de Elorrio: "De toda palabra ociosa, darás cuenta rigurosa." Contentémonos con el debido "laus Deo" por haber encontrado este bellísimo panel y por la gentileza de la Marquesa, que mandó generosamente hacer fotografías, gracias a las cuales podemos darlo a conocer, bajo el signo de Adrian Isenbrandt.

de Aragón. Encuentro que figuró en la Exposición de Zaragoza (1908), indicando el Sr. Tormo ("Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", págs. 241-242, de 1909): "sabe a flamenco por 1520, como de continuador de Gerardo David... digno de Rembrandt". Subrayó también el curioso caso de ver la composición repetida en varias copias de diversa procedencia y allí mismo expuestas: una, del convento de la Enseñanza, de Zaragoza (Sala 5.ª, 56); otra, de D. Evaristo Sanz (Sala 2.ª, 25); la muy repintada de D. Román Vicente Bernis, más la del Prado, n.º 2202 antiguo, que se cambió al 2215 de los Catálogos de 1910 y 1920, como "Anónimo, escuela alemana del siglo XV". De esta última, con idéntico rótulo al pie (tomado del capítulo II, 6, del "Cantar de los Cantares"), hallé repetición en la de la Col. Bordonaro, cuyo esquema da el "Repertoire" (III, 396) de Salomón Reinach, quien, citando después (VI, 321) el "Meister von Flemalle" (pág. 65) de Wincker, menciona otros ejemplares y réplicas. Con estos datos recurrió al Museo del Prado y, merced al consejo del profesor D. Diego Angulo, espigüé la obra de Max Friedländer "Die Altniederländische Malerei", donde incluye varias de las colecciones Carvalho ("Burlington Magazine", VI, 301), Cernuschi, Londres, Dresden... Aparte de suponer que la composición pueda provenir de Van der Weyden, lo que ahora importa es que, al aceptar (XI, pág. 137) lo de Zaragoza para Isenbrandt, para éste ha de quedar (réplicas?) la Madonna de Benicarló. No tiene aquí cabida rastrear las huellas de los ejemplares aludidos en sus traspasos por cambio de dueño; pero sí que sospecho sea uno de los de Zaragoza (no el del Museo) el que me indican posee la Colección Matéu.

Tres momentos de la sonrisa en el arte

(Divagación estética.)

Por GONZALO DIAZ LOPEZ

No es muy pertinente de estos tiempos, de máximas preocupaciones, tratar de una manera frívola de asuntos estéticos o de problemas más o menos atañederos con las bellas artes; pero nada hay que se relacione con el hombre que no encierre alguna virtud trascendente, que no goce de alguna importancia espiritual. Por eso, aunque de momento pueda parecer liviana la cuestión que hemos de traer hoy al primer plano de nuestra conciencia, ahondando un poco en ella percibiremos que no es tan baladí el tema: que no es tan insustancial ni tan anodino, como venimos presumiendo.

¿Cuál va a ser el objeto de nuestra divagación? ¿A qué nos vamos a referir? Nada menos que al valor psicológico de la sonrisa en tres señalados momentos del arte: en la estatua de Egina, en la escultura funeraria del *Doncel* de Sigüenza y en la *Mona Lisa* de Leonardo de Vinci.

En esta vana y vaga disertación plácanos, como aseveración preliminar a lo que hemos de exponer, asentar que la risa, peculiaridad de la condición humana según el filósofo Bergson, es la expresión generosa, franca y noble de la alegría de vivir, y en ella interviene convulsivamente todo el cuerpo en la sonora carcajada que la acompaña, como el estallido sano y rotundo de una jovialidad inagotable.

La sonrisa es la sutil manifestación de una piadosa ironía, de una sarcástica comprensión, y en ella participan solamente el leve fruncido de los labios y la burlona malicia de los ojos, como si fuese el débil sonido de una queja que se sofoca y se ahoga a todo trance.

La primera es el reír trepidante del cuerpo; la segunda es el sosegado sonreír del alma, y ambas, el acorde supremo de la vida humana en lo que tiene de jocunda y de dolorida.

Estas perspectivas sentimentales las observamos y las hemos percatado en la literatura y en las obras de arte, en lo que es producto esencial y característico de la Humanidad. Por consiguiente, en las sublimes páginas evangélicas no vemos prendido el vivo cabrilleo de la sonrisa, no hay que decir que en ellas se perciba tampoco la plebeya resonancia de la carcajada brutal, materialista, sensual y grosera; lo que sí trasciende de su texto es la serena elegancia de la majestad de Cristo, con su alma divina, pensativa, melancólica, bondadosa y justiciera.

Afirmado lo que antecede, entremos en nuestro tema.

Pasada la línea divisoria del arte oriental al arcaísmo griego, transpuesta la frontera que separa al mundo misterioso y enigmático de Oriente, del claro y radiante de la civilización griega, bañado el espíritu creador del hombre en las linfas transparentes de una naturaleza maternal y acariciadora, y desalojada el alma humana

de las monstruosas concepciones que la venían abrumando, el artista, libre de sobresaltos, exento de supersticiones, alegre, jocundo y enseñoreado de sí mismo, empieza, como ya comenzó el pensamiento helénico, a preocuparse de su propia personalidad, naciendo de este ensimismamiento la creación personal en materia artística, arrancando a la obra estética del anonimato en que yacía en el Oriente para alumbrar, con las luces vivas de la belleza, una modalidad de su vida interior hasta entonces insospechada, como acaeció en el orden filosófico, que de las escuelas jónicas, sumidas todavía en la matriz fecunda de la Naturaleza, el griego se asienta, casi súbitamente, en el recóndito santuario de la conciencia socrática, del que brotó copioso y brillante el venero conceptual de la dialéctica de Aristóteles, informadora de toda la Edad Media, y la delicada sentimentalidad del divino Platón, exaltadora de las lumbres esplendorosas del Renacimiento.

¡Encontrarse el hombre con su afán creador, sentirse dueño de su propio espíritu, desdeñar los temores milenarios que le tenían menoscabado! Este trance, este trascendental momento es el que veo plasmado sutilmente en la obra de Onatas, en el templo de Egina, célebre en la arqueología clásica, erigido en el siglo V antes de Jesucristo. Por excavaciones metódicamente realizadas, a orientación e impulso de un grupo de arqueólogos y artistas de diversas nacionalidades, en 1811 fueron descubiertos la mayoría de los mármoles que integraban tan notable edificación, llegándose un año después, en 1812, y en Roma, a su restauración por el escultor Thorwaldsen, y por hacia 1830 a la instalación de las estatuas procedentes de este templo griego en el Museo escultórico o Gliptoteca de Munich. A Onatas, escultor bronceista de una generación anterior a la excelsa personalidad de Fidias, como antes aseveramos, se vienen atribuyendo los frontones de Egina. Las esculturas todavía rígidas dentro de un acompañado dinamismo, de parco modelado, de cierta fortaleza estilizada no por eclecticismo estético, sino por una impericia técnica, empiezan a sonreír levemente, con incertidumbre expresiva al parecer, pero desde luego reveladora de un estado sereno, tranquilo, triunfal. Triunfal, sí; han vencido estas estatuas, y su autor, de lo caótico, de lo impreciso, de lo nebuloso, empiezan a cobrar conciencia de su propio ser, van reconociendo su valía artística y se inician en una trayectoria luminosa, clara y precisa, como el mundo que habitamos, que desde su cósmica creación recorre indefectiblemente, señalada por el dedo de Dios, su órbita, componiendo una magnífica estrofa en el inmenso poema de la armonía universal.

En la sonrisa eginética, tenue, débil, apenas apuntada, hay clarores de amanecer, luminosidades de aurora y luces imprecisas de alborada. El hombre se ha encontrado, y encontrarse el hombre es tanto como hablar con Dios, dar conciencia a la naturaleza y espíritu a las obras por él creadas.

Este antropomorfismo de la civilización griega, *substratum* de toda su cultura y base de toda su espiritualidad, es la piedra angular en que se asienta el magno edificio, armónico y equilibrado, del clasicismo. Si en la arquitectura todos los elementos que la constituyen pasan de las desproporcionadas dimensiones de las pirámides, templos egipcios y de los palacios caldeoasirios al orden arquitectónico de las edificaciones helénicas, en donde todas las partes constructivas están trabadas en una ligazón pitagórica, justa, acorde, precisa, matemática, en la escultura las colosales figuras de Memnón, del Rameseum y la Esfinge de Gizeh se transmutan en los atletas y en las Venus griegas, todo ponderación, proporcionalidad y mesura,

es que el hombre, sin duda, ha encontrado una nueva ruta en su áspero caminar por los derroteros del mundo; ya la naturaleza no le intimida con sus desmesuradas impresiones, con los terrores de lo ignoto y con el espanto de lo desconocido; ya tiene su cabeza imantada con la brújula sublime del pensamiento hacia horizontes desvelados de las negruras de antaño y encendidos con las luminarias orientadoras de sus generosas aspiraciones. Esto nos dice la plástica de Egina con su plácido sonreír: que ha rebasado la época tenebrosa, turbulenta, agitada, del vivir de Oriente, que hasta cuando se muestra más sereno, como en la vaga y voluptuosa ensouñación nirvánica, es a costa de anular la personalidad humana en una inmersión cósmica, en un aniquilamiento final o en una absorción en Dios, como una trayectoria lógica de la molicie oriental. Hasta el asunto de los frontones del templo egineta nos da la clave de este sonreír de su estatuaria; son episodios de la guerra de Troya presididos por la diosa Minerva, en donde con su divino influjo los helenos salen vencedores de los contendientes orientales.

Es una sonrisa, como antes dijimos, victoriosa, triunfal; se fruncen los labios de las esculturas por la remembranza de los lauros conquistados en las proezas que han redimido al hombre griego de su anonadamiento, de su turbación y de su perplejidad. Es la sonrisa del náufrago que después de bracear denodadamente con las encrespadas olas, y después de haber estado inmerso algunos instantes en las aguas profundas del mar, se encuentra salvado sobre un recio tablón que a la deriva pudo asir en la procela marina cuando estuvo a punto de perecer y cuando su personalidad se debatía contra todas las fuerzas de la naturaleza.

Es la sonrisa de lo pretérito vencido y sojuzgado por la audacia juvenil del hombre nuevo.

En la sonrisa del "Doncel" de Sigüenza, en el beatífico rostro del caballero santiaguista D. Martín Vázquez de Arce, sobre cuyo pecho roja la venera de la Orden, descubrimos otros valores espirituales. Están finando los ya años del medioevo; han transcurrido los momentos más azarosos de la guerra de la Reconquista; en un decurso de ocho siglos la cristiandad ha luchado contra la morisma con denuedo y con bizarria sin límites; se está coronando en la fértil vega de Granada la empresa bélica que se inició en la agreste y abrupta naturaleza de Asturias, en ese glorioso instante de 1486, a orillas de la acequia llamada "Gorda", defendiendo, conjuntamente con el Duque del Infantado, a unas huestes de Jaén, halla la muerte el esforzado luchador que tan maravillosamente representó el artífice desconocido del sepulcro seguntino que nos ocupa.

La escultura que lo plasma con la inmarcesible gracia del genio artístico, lo muestra vestido con los arreos militares, recostado, irguiendo el torso y reteniendo en las manos un libro abierto. Su contienente es severo, delicado, meditativo; suspende su actuación en los campos de batalla, busca la placidez espiritual de una lectura reconfortadora que dé huelgo a su ánimo, fortaleza a su corazón y descanso a las agitaciones de su conciencia guerrera. En sus pupilas se reflejan las aguas tranquilas de su vida interior; se anticipó, lo he dicho en otra ocasión, el artista que labró este enterramiento castellano, en esta coyunda plástica del arnés de guerra y del libro impreso, en los balbuceos de la imprenta, al inmortal discurso cervantino de las armas y de las letras. Aquí, en la marmórea estatua de Sigüenza, vemos

que el personaje esculpido, combatiente en Loja, en Mora y en Montefrío, hombre corajudo, quiere alejarse ya del ruido fragoroso de la contienda, y aislando en la rumia deleitosa que le ofrece el volumen que está leyendo, percibe, y esto le hace levantarse y romper con la horizontalidad yacente de casi toda la estatuaria funeraria medioeval, las dulces músicas del Renacimiento. Es por eso su sonrisa desdenosa de todo incentivo exterior; quiere desasirse, no por deshonroso, del pasado, que ha sido el cincel cantarín al labrar las piedras vivas de las catedrales, que han sido las gloriosas trashumancias de las Cruzadas y de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, y que han sido las nobles e hidalgas libertades de los Concejos de Castilla, para internarse por el laberinto inabordable de su espíritu: fuerte, viril, ordenancista y desaforado. Es la sonrisa que vemos dibujada en sus labios finos, de delicadas comisuras, etérea, fugaz, *volátil*, como ha dicho Ortega y Gasset, pero preñada de una victoria de presente, del triunfo sobre su propia conciencia, que en el umbral de la muerte depone espiritualmente todas las armas que le han dado lustre en la tierra, y a la vez se arma caballero en la excelsa y sublime caballería de las letras para su mayor sosiego y no menos gloria de los cielos.

La sonrisa que graciosamente se esboza en la boca señoril del "Doncel" de Sigüenza es como una melífica destilación de la recia sonrisa románica que la ha antecedido.

En el mundo del arte se conocen, además de D. Martín Vázquez de Arce, a otros personajes también lectores más o menos acuciosos. De entre ellos se destacan: la escultura del inquisidor D. Antonio del Corro, obra de Bautista Vázquez, que luce en una capilla de la iglesia parroquial de San Vicente de la Barquera; y las pinturas, una de Velázquez, representando al bufón D. Diego de Acedo, denominado *el Primo* por creérsele ligado con el pintor por este parentesco; y otra del artista alemán Holbein, retratando a Erasmo leyendo lo que traza sobre el papel su mano enjuta y nerviosa.

La figura del inquisidor, tendida sobre su costado derecho, tocada del birrete y vestida con ropa talar, inquierte, este es su oficio intelectual, en el texto que lee con penetrante sagacidad, con honda búsqueda, con sutil ahincamiento, el sentido íntimo y entrañable del escrito, para hallar, si en él lo hubiere, la doctrina herética o el matiz heterodoxo; pero no es su mentalidad de una obstinada intransigencia, pues por alguna fisura de su firme y severo pensamiento resplandecen las claras luces de las más tiernas condescendencias humanitarias, y así puede decir en carta a Felipe II: "Paréceme, señor, que los reyes y magistrados tienen un poder restricto y limitado, que no llega ni alcanza a la conciencia del hombre... Cada cual pueda vivir en la libertad de su conciencia, teniendo el ejercicio y la predicación de la palabra, según la sencillez y sinceridad que los Apóstoles y cristianos de la primitiva Iglesia guardaban"; en la obra pictórica velazqueña, en su lienzo de *el Primo*, capítulo vivo, realista, irónicamente burlón y plástico de la bufonería de Palacio, ajena a la profunda espiritualidad de los bufones del teatro inglés, muéstrase una de esas gentes que por lo minúsculo de sus naturalezas enclenques, depauperadas y entecas, se las conocía por *las sabandijas de la Corte*, y en verdad que lo eran en esta época de Felipe IV y de Carlos *el Hechizado*, con su movilidad dislocada y grotesca en medio del aparato ostentoso, melancólico, sombrío y grave de una Monarquía en ruinas. Este extraño personajillo, de ropa negra y amplio chambongo, rodeado de infolios y de enormes mamotretos, en contraste con su menguada

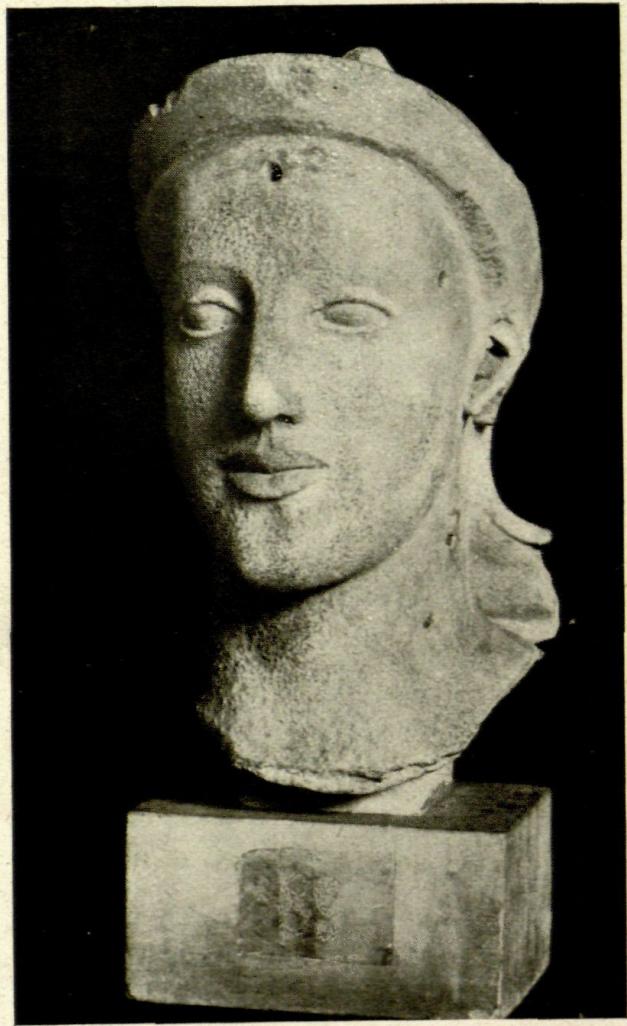
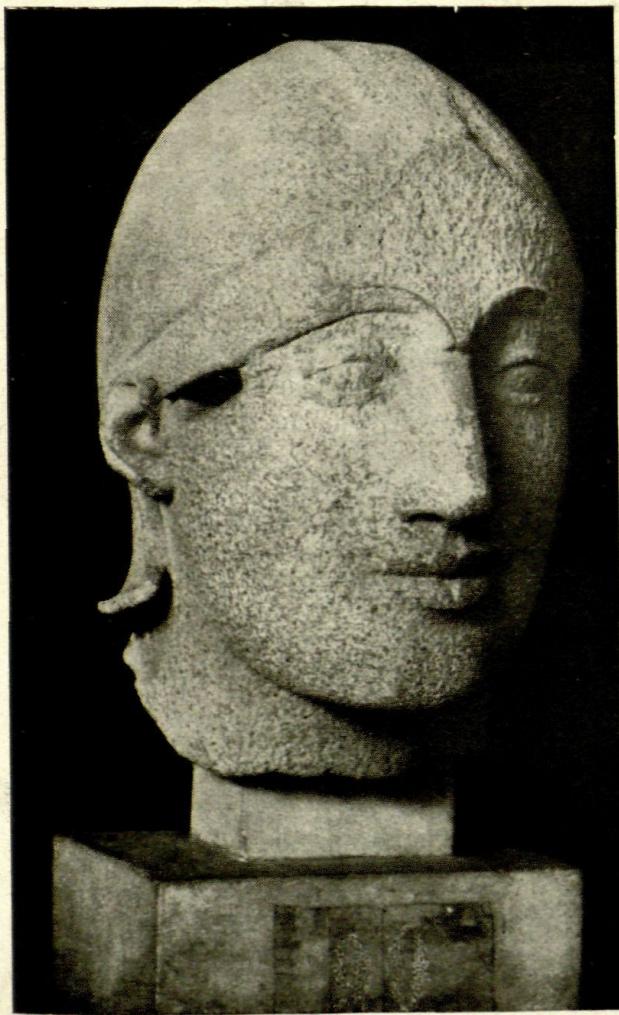
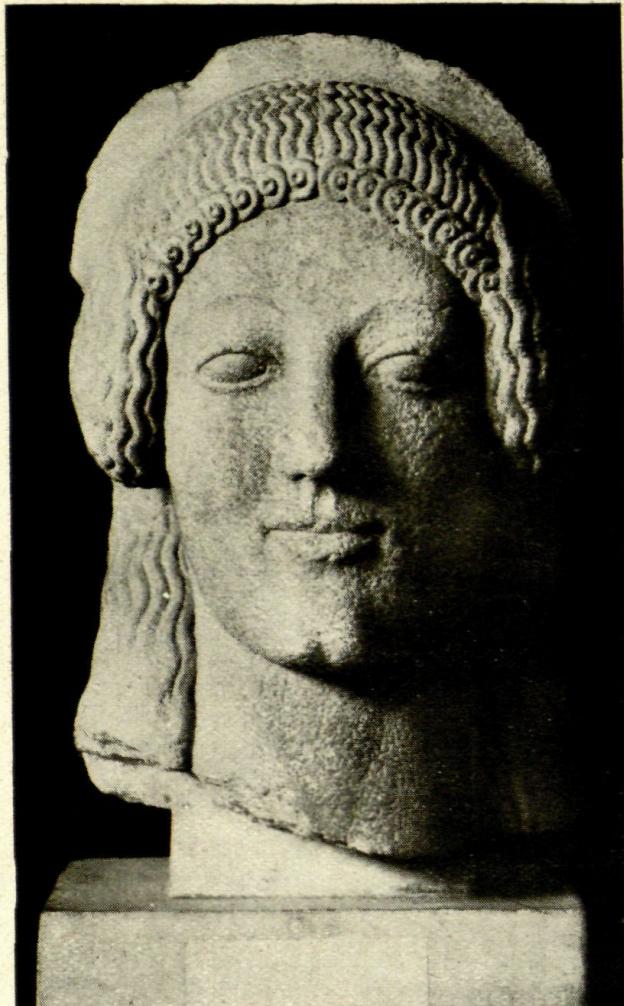
cataitura, hojea displicentemente en ellos, como buscando en sus páginas, según la certera expresión del Sr. Sánchez Cantón, el *alimento quizá de manía genealógica*. En el retrato de Erasmo se ve a este exquisito espíritu renacentista, gran amigo de príncipes y de nuestro Luis Vives, en proyección hacia el futuro, acechando en sus escritos la manera de plasmar otra genealogía más trascendental que la del linaje y la de la sangre, buscando por hallar la estirpe, la medula del pensamiento moderno, y da, en esta labor inquisitiva, con el *Elogio de la locura*, que andando los tiempos, ditirámbicamente también, sin proponérselo, la inmortalizará el lozano y jugoso ingenio de D. Miguel de Cervantes Saavedra con la genial demencia de Don Quijote.

Si en el arte, por los ejemplos que anteceden, hemos visto concretada en la eternidad de la belleza la atención del que lee, en la vida, rico muestrario, también tropezaremos en la circunscrita individuación de algunos personajes con tres clases de lectores: de los que leen y se enteran bien; de los que no se enteran; y por último, de los que al leer entienden lo contrario de lo que han leído. Los primeros son como una tierra migosa, ubérmina y fecunda de la que brota el pan eucarístico de la inteligencia comprensiva y generosa; los inmediatamente enumerados son como el terruño yermo, estéril, pedregoso, que al sembrar en él la semilla de la planta benéfica de la cultura espiritual se pierde siempre sin recolección posible; y los postimeros se les puede considerar como unos predios malditos, sembrados de sal, que trastruecan en sus surcos todo germen vivificante y provechoso en un herbazal pleno de ortigas, de malezas, de plantas parasitarias y de cardos punzantes. Los unos son un pensil deleitoso y los otros una estepa hostil y una manigua inhospitalaria.

Si la sonrisa de la estatuaria de Egina, en el fruncimiento de sus labios un poco carnosos, revela, como dijimos, la satisfacción triunfal de la conciencia humana sobre un pasado inquietador y torturante, y es, así lo hemos dejado también asentado en frases anteriores, la asombrada alacridad de un náufrago que se salva después de haber luchado briosa contra todas las fuerzas de la Naturaleza, en ésta de D. Martín Vázquez de Arce distinguimos la consoladora alegría del peregrino que halla la cruz en su largo caminar por los senderos del mundo y ante ella se postra con reverencia y unción, poniendo sus manos en el santo madero de la redención humana. Es un alto en el camino del hombre, en su vivir presente, luchador y combativo, de todos los tiempos.

Es la sonrisa actual, beligerante, dominadora de lo cotidiano, que se afirma en la profunda religiosidad del medioevo.

Encarándonos con la pintura representativa de Mona Lisa, vulgarmente conocida por *La Gioconda*, de Leonardo de Vinci, no en su original, pintado en Florencia en el año 1500, existente en el Museo Nacional del Louvre y muy elogiado por Vasari, sino ante la copia que guarda nuestro Museo del Prado, no nos podremos inhibir de hacer aquí la transcripción de la sucinta reseña que en 1872 redactara de esta tabla D. Pedro de Madrazo, de esclarecida progenie artística, cuando dice: "Esta mujer, célebre por su hermosura, esposa del caballero florentino Francesco Giocondo, está retratada de menos de medio cuerpo, un tanto vuelta hacia la izquierda, sentada y con los brazos descansando uno sobre otro. Lleva un vestido ceniciente ribeteado con trencilla de oro, descubriendo las mangas del cuerpo inte-



Figs. 1, 2 y 3.—La sonrisa «eginética» en tres cabezas, de la Glyptoteca de Munich.

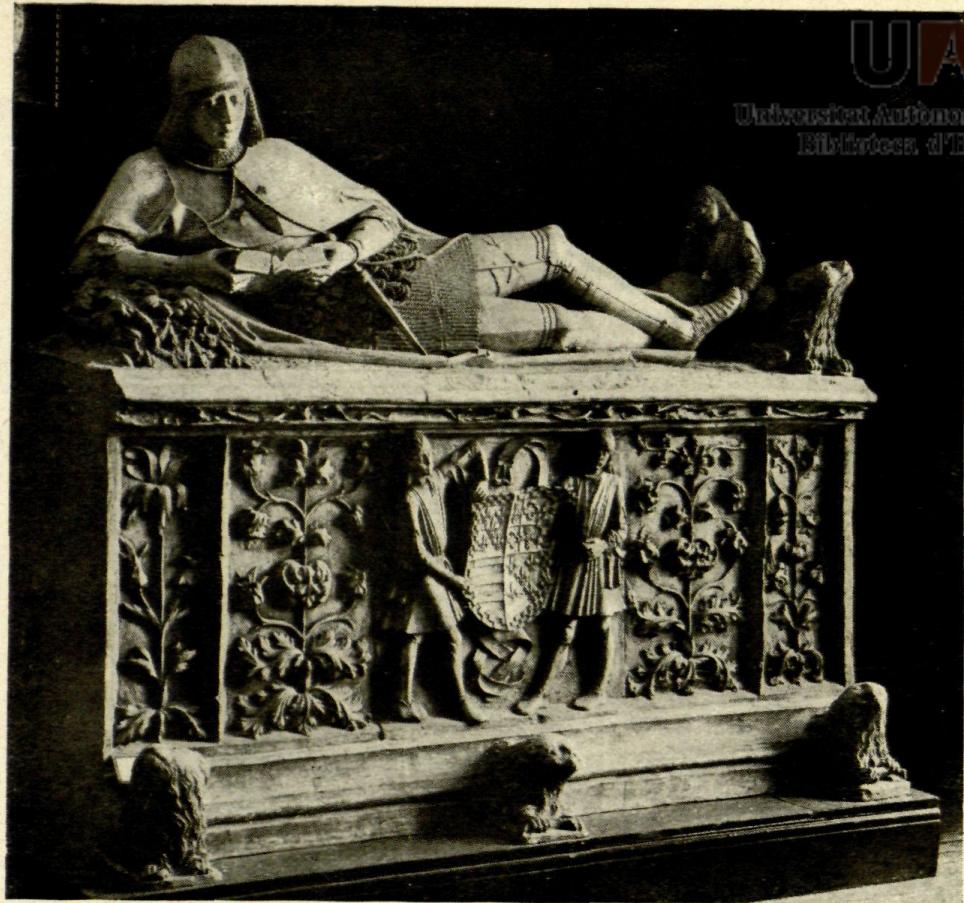


Fig. 4.—El *doncel* de Sigüenza, D. Martín Vázquez de Arce.



Fig. 5.—La «Gioconda», de Leonardo, según la copia del Prado.

rior coloradas; un velo muy fino sobre su cabeza, que baja hasta la mitad del brazo, formando delicadísimos pliegues en el hombro, y el cabello caído a bucles, apenas disfrazados por el transparente velo. Fondo oscuro. Tamaño natural."

De este famoso retrato, del que hemos de hacer algunas consideraciones interpretativas, existen también excelentes copias en Inglaterra, en Baviera y en Rusia.

Y puestos ya a documentar esta preciada obra artística madrileña, siguiendo las aportaciones en este respecto del Sr. Sánchez Cantón, diremos con sus propias palabras: "Presenta diferencias en relación con el original del Louvre, no sólo en la supresión del fondo..."

Mona Lisa era florentina y nació en 1476; su apellido familiar era Gherardini. Casó en 1495 con uno de los doce "buonomini" de Florencia, Micer Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo. Según Berenson, podría ser copia de mano española. Adviétese que la tabla sobre que está pintada es de roble, lo que indica más bien procedencia nórdica.

En el Alcázar de Madrid figuraba ya en 1686."

La crítica, de antiguo, escudriñando la paternidad de nuestra copia leonardesca, ha lanzado diversas suposiciones: desde los que la atribuyen concretamente a los pinceles de Carlo Dolci, hasta los que la aprecian salida de mano flamenca.

Tal es la escueta designación histórica y tal es el juicio estético de esta producción maestra de la pintura italiana.

Y, sin embargo, ¡qué sugerente ha sido siempre y seguirá siéndolo su indescifrable sonreír, su misteriosa expresión! Ella, Mona Lisa, con su indefinida, imprecisa y errática mirada, nos sorprende y nos maravilla, y pudiéramos decir con el señor Camón Aznar, nosotros aplicándoselo a tan egregia dama, que ella es "sonrisa de ojos deslumbrados, cuyos pliegues son como la última onda de un lago infinito. Sonrisa arrítmica, saciada, con el alpha y el omega en la clave de sus labios". Otea hacia el horizonte visual de su ensueño íntima, recoleta, callada, con vislumbres alegres y con atisbos melancólicos, subrayados, en su fina boca, con un rictus frío, indiferente y altanero. Este mirar de *La Gioconda* me recuerda, me trae a la memoria las limpias y aceradas pupilas de nuestros terruños de Castilla, que atemperadas a contemplar las dilatadas llanuras, adquieren la extática mudez de la campiña que observan desde la firme atalaya de su espíritu rebuscador e inquisitivo; por eso no es de extrañar que de estas tierras adentro de nuestra patria brotarán en floración prodigiosa los anhelos del misticismo, las inquietudes de la andante caballería y las trapacerías de lo picaresco, como los ojos del *lobo marino*, azules, tristes y vagorosos, habituados a ver la inquieta majestad del mar, el sendero innumerables de la civilización y de la cultura, nos revelan que en el pecho de estos hombres late, de siempre, el ímpetu acucioso y desasosegado de trasponer los múltiples confines y dar en tierras ignotas, como acaeció con nuestros descubridores del Nuevo Mundo, tras la procela del Océano, que para mayor contradicción fueron acompañados en esta gigantesca empresa semidivina, por compatriotas que no vieron nunca el mar de las aguas verdosas, aunque sí habían visto el oleaje áureo, abundoso y paniego de los trigales de Castilla. El labriego y el marinero tienden sus miradas a espacios muy extensos, muy dilatados, muy amplios; que si el uno resbala su mirar por sobre los surcos inmóviles de la tierra labrantía, el otro lo hace por sobre el haz de las aguas móviles —como el espíritu de Dios en el *Génesis*—, y ambos, al fijar sus ojos en las alturas del cielo, se apoyan, respectivamente, en el

aleteo de las alondras anunciadoras de la nueva cosecha y en el continuo voltijear de las gaviotas reveladoras de los refugios acogedores en la vorágine del mar. No puedo menos de traer a cuenta en estas líneas las expresivas palabras de Navarro y Ledesma cuando, en su *Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, habla de la estancia de éste en Milán, y dice: "La visión amorosa y la visión marcial le embargaban las potencias. Quizá no tuvo tiempo de advertir cómo por las iglesias y palacios de Milán corría aún el espíritu infatigable, calenturiento de Leonardo, el gran sabio y el gran artista. No parece probable que tuviera ocasión de ver, en el refectorio de Santa María delle Grazie, la *Cena*, que ya entonces había comenzado a perder el vigor de sus colores. En cambio, ¿no es casi seguro que, al revolver de un esquinazo, tras el cortinaje de una ventana tropezaran sus ojos con unos ojos inquietantes, con una boca llena de misteriosa ironía, con unas mejillas sensuales que contrastaban con la castidad y lisura de la frente limpia, sombreada por liviano velo? Reflexionad despacio si esas mujeres medio veladas que asoman a lo mejor por entre la frondosidad de la producción cervantina, esas mujeres de perfiles fugitivos, de las que sólo se entrevé el rostro un instante o la sonrisa medio cándida, medio maliciosa, como la de la hija del oí dor en el *Quijote*, o de las que se escucha el timbre y halago del cantar y del hablar, como Feliciana de la Voz en el *Persiles*, fueron creadas por un hombre a quien no ha sugerido siquiera una vez el semidivino encanto de la ensoñada *Gioconda*. Pensad en la contextura italiana nesca de las mujeres del *Persiles* y de algunas novelas ejemplares y de algunas comedias, contextura que en estas obras teatrales nos ha hecho recordar a Shakespeare, quien de la cantera italiana las sacó asimismo, y decidme si no son estos finos perfiles y estos cernidos ojos y estas manos adorables y estos perturbadores hoyuelos copias de las mujeres de Leonardo, de la Gioconda, de la Lucrecia Crivelli, o de sus demás modelos, o de las hijas y nietas de sus modelos vivos."

¿Qué mira el delicado espíritu, la exquisita sensibilidad de Mona Lisa? Su visión es hacia el futuro. Los paisajes que en su alma descubre son varios y distintos. Una veces, nebulosos; otras, lisonjeros. En unos momentos tienen clarores de aurora y en otros lucen las cárdenas tintas de una puesta de sol; y asemeja en la displicencia de su enseñoreada belleza, a aquella mujer de *ojos claros, serenos...*, que cantara, inmortalizándolos, el inspirado poeta Gutierre de Cetina.

La pintura de Mona Lisa, hija espiritual de Leonardo de Vinci, tiene la complejidad vital que le da el extraño consorcio de la intuición artística y del pensamiento científico de su creador, que fué un neoplatónico formado en la lógica aristotélica, y un pregonero de la nueva ciencia mecanicista, de la que era un destacado militante Galileo. Algo de la serena mecánica celeste y de la maravillosa armonía sideral destella en la mirada de esa dama sibilina que se vela con el dulce misterio oriental de la astrología y se oculta con el sortilegio embriagador del enigma de la esfinge.

Reminiscencias hay en ella también, si atentamente se la estudia, del sentido de la cadencia musical a que tan aficionado era el autor de sus días de gloria imprecedera, pues se descubre en la proporción rítmica de sus bellas facciones y en sus bien concertados miembros como un afán equilibrado de fuerza y dulzura, de energía y languidez, parigual a la robustez de la encina y a la tierna fragilidad de la azucena.

Diríase, además, en reiteración de este último aprecio, que la esposa de Francesco Giacomo se muestra en actitud suspensa y meditativa porque la atraen las notas

de una canción lejana o porque se embebe en el torbellino alucinante de una música interior acompasada a las inquietudes de su mente y al fuego apasionado de su corazón. Tal vez también se pudiera asegurar, con el Vasari, que escuchaba a cantores y músicos que bañaran su alma en raudales polifónicos de alegría para quitarla "quel malinconico que suol dar spesso la pittura ai ritratti che si fanno", o para adormecerla en una suave laxitud espiritual que la suscite al arrobo, que la abstraiga de los sentidos y que la haga vivir una vida fuera del tiempo y del espacio. Está como a los inicios de una levitación misteriosa y extraña a que la impulsara el genio creador que la diera vida estética, ya que de suyo Leonardo de Vinci se ocupó, en la varia y múltiple actuación de su vida, de la confección de una máquina, de un artilugio para volar, escribiendo al mismo tiempo, concerniente a esta materia, un tratado que muy bien se pudiera considerar como el método antecedente y preliminar de la aviación, ya barruntada míticamente por Icaro, a quien el sol derritó sus alas de cera con las que quiso recorrer los espacios atmosféricos y escalar las regiones deslumbradoras del cielo, huyendo de Creta, donde le tenía prisionero el rey Minos.

La mariposa multicolor, tornasolada y viva de la sonrisa, ha quedado, en esta pintura de la Gioconda, sujetada y prendida por el áureo alfiler del arte. Denota una mayor complejidad anímica, no tiene la expresividad ingenua del sonreír de los guerreros y de la Minerva de Egina; tampoco manifiesta la placiente renunciación o el espiritual tralsruhe que en la figura de D. Martín Vázquez de Arce se patentiza: es acaso todo eso y algo más; yo la asemejo al sonreír gozoso e inquieto de una mujer que se siente madre en la prolífica palpitación de sus entrañas, o a la vez a la mirada del labrador que rotura la tierra y siembra en ella el grano cuya germinación ha de seguir, a partir de ese instante, con esperanzas y con zozobras, con alegría y con dolor.

Si la escultura de Egina sonríe triunfadora con la agria añoranza del pasado; si la del "Doncel" o el "Soñador" seguntino lo hace beatíficamente al adentrarse en su conciencia y ver en ella un presente espiritual que no soñó nunca ver, esta pintura de *La Gioconda* sonríe proyectando su sonrisa hacia mundos que no son todavía tangibles, hacia realidades que apenas se diseñan en el rosado confín de su imaginación ensañadora y enardecedora.

La una es lo cotidiano triunfador de lo pasado, como luz que disipa las negruras circundantes; las otras son el presente venciendo a sí mismo, y la victoria que se adivina, que se columbra y que se presiente de una manera indeterminada e imprecisa, como tierra de promisión que se aboceta lejanamente en el duro peregrinar por la vida.

Y esto es cuanto queríamos exponer en esta vana y vaga disertación que humildemente hemos sometido a vuestro beneplácito, si ello lo mereciere, paciente y bondadoso lector.

La restauración de cuadros y algunas restauraciones recientes

Por JERONIMO SEISDEDOS

EN el pasado curso, la Asociación de Pintores y Escultores organizó un ciclo de conferencias sobre técnica artística, al que fuí invitado para tratar de la restauración de cuadros. Condenso en estas cuartillas lo que allí expuse, ya que el director de ARTE ESPAÑOL entendió que tendría interés para los lectores de la revista tratar de restauración de pintura en las páginas de la prestigiosa publicación de los Amigos del Arte, con especial referencia a cuadros conocidos y admirados que han necesitado, en estos años, de la intervención, siempre difícil y muchas veces discutida, de los restauradores.

Ocuparse de estos asuntos en los borrascosos momentos que la Humanidad atraviesa no deja de ser una nota de humorismo. Y como tal reproto el hecho de escribir para amadores de las artes sobre conservación de los cuadros, a la vista del espectáculo que ofrece el mundo de nuestros días.

¿Qué importan las obras maestras del arte de la antigüedad a los ultracivilizados hombres de nuestro tiempo?, nos preguntamos entristecidos.

Al amor de la lumbre, en las noches invernales de un pueblo zamorano, solía yo escuchar de niño, con verdadera unción religiosa, a un tío mío sacerdote, a cuya protección y ayuda debo no poco de la modesta posición que he logrado crearme en la vida. Contábame mi tío las más variadas historias; bastantes, episodios de la guerra carlista, en cuyo tiempo vivió; y he recordado mucho recientemente una que me refirió varias veces, sobre todo desde que vislumbró en mí la afición por las artes.

No sé en qué lugar de la España en guerra enfrentáronse liberales y carlistas, y los primeros hubieron de sufrir el nutrido fuego que sus enemigos les hacían parapetados en una torre. El teniente coronel que mandaba los liberales acudía solícito dictando disposiciones que evitasen a sus hombres el peligro de tan mortífero fuego, pero no ordenaba zafarrancho de combate; y como transcurriese más del tiempo razonable, el general llamó a su presencia al referido jefe, y colérico y extrañado, le preguntó cómo no cañoneaba la torre. Su subordinado, entonces, con la mayor sencillez y naturalidad, le respondió: —Mi general, es mudéjar.

¡Qué contraste con los días que vivimos! Los grandes progresos de la civilización no han servido para acrecentar, como debiera esperarse, este amor por la obra de arte, sino para inventar elementos de destrucción que hace pocos años aun nos parecerían delirios de la fantasía, y con ellos destruir las obras más excelsas del genio humano.

Aterra pensar lo que va destruído en esta guerra. Consterná más aún considerar

lo que puede desaparecer, a la vista de las gigantescas batallas que se desarrollan y avecinan, de grandeza apocalíptica, y que han de tener por campo lugares donde se conservan las obras de arte más geniales que desde niños nos enseñaron a admirar.

¿Qué importa, repito, entonces, conservar las obras de arte? Estas consideraciones, unidas a otra sobre la limitación de mis dotes de expositor, que no he de calificar valiéndome de manidos tópicos de falsa modestia, pero que cualquiera podrá apreciar, tuvieron perplejo mi ánimo y a punto de declinar el gran honor de ocupar con mi trabajo estas páginas, cuando el subconsciente trajo a mi mente un razonamiento que me hizo rectificar el propósito.

Nadie me aventará en la admiración por la obra de arte; pero a fuer de hombre y de cristiano, hago más estimación de la vida humana. Y si vemos el profundo desprecio que por ella sienten nuestros coetáneos, empeñados en esta lucha que va a diezmar a la Humanidad, ¿no sería lógico que los profesionales consagrados al estudio de los males físicos para remediarlos, sintiendo igual desánimo, renunciasen desalentados a su difícil ministerio? Y, sin embargo, mientras los hombres, con ferocidad insuperable, se consagran a destruir la vida humana, hay algunos meritísimos que en la soledad de laboratorios y quirófanos prosiguen trabajando en busca de descubrimientos que remedien y mitiguen los males físicos de la Humanidad, por los que ella muestra tan poca preocupación. Y es que de los muchos dones que Dios nos concedió, acaso sea de los más hermosos el de la esperanza. El hace que en los momentos de desilusión y desánimo, cuando desfallecemos ante la inutilidad del esfuerzo para remediar el mal, una fuerza interior nos incite a perseverar en nuestro trabajo, seguros de que si el beneficio no nos alcanzara como legítimamente podíamos esperar, él llegará a nuestros hijos, por cuyo bienestar y felicidad todo esfuerzo nos parece escaso.

Señalo la enorme distancia que separa aquella ciencia de nuestro arte; pero disto mucho de desdeñar a éste, ya que en trances difíciles y amargos que a todos nos depara la vida, fué la contemplación de obras artísticas excelsas la que me reportó sedante para mi dolor y fuerzas para no decaer. Hasta creo que ellas me alentaron en ocasiones para no dejar de ser bueno: ¡que a tanto alcanza el mágico poder de la Belleza!

Si España puede con razón enorgullecerse de su escuela de pintura, una de las más importantes del mundo, también puede sentirse satisfecha de que en este arte auxiliar de la restauración no va a la zaga de otros países.

Si descartamos los horrendos destrozos de nuestros días y la destrucción parcial del Partenón por consecuencia también de una guerra, no creo que haya habido catástrofe mayor para el arte que el voraz incendio del Palacio Real de Madrid, acaecido una noche navideña de 1734 e iniciado en las habitaciones de uno de los pintores de cámara.

Era el Alcázar español guardador de la más rica colección de obras de arte del mundo, rango conseguido desde el reinado de Felipe IV, y no sólo se perdieron en él numerosas obras de gran mérito y valía, sino que las salvadas quedaron en estado lamentable.

Cortados o arrancados los lienzos de sus bastidores, ya que la rapidez de la propagación del fuego no consentía esperar; arrojados por las ventanas, sin arrollar y amontonados unos sobre otros, quedaron en condiciones que muchos se reputaron perdidos para siempre.

Corresponde la gloria de su salvación al pintor D. Juan García de Miranda, que acertó a revelarse como expertísimo restaurador.

Gran número de esos lienzos son los que hoy admiramos en las paredes del Museo del Prado, que goza justa fama de ser uno de los que mejor tienen conservadas sus obras.

Recompensó el Rey a García de Miranda con el nombramiento de pintor de cámara; y a su muerte, continuaron otros este cometido.

Puede asegurarse que la restauración no dejó de preocupar desde entonces en nuestro Museo, y debo a un buen amigo, que posee las notas de puño y letra de Poleró, conocer las propuestas que con reiteración formuló este artista para que se organizasen tales servicios del Museo Real, en lucha con la Administración del Patrimonio, dispuesta siempre a hacer economías.

Curioso es el razonado escrito que Poleró eleva a la Dirección del Museo en 1.^o de mayo de 1857.

Descartando lo meramente administrativo que afecta al personal y la cuantía de sus sueldos, es interesante destacar las circunstancias que Poleró señala que han de concurrir en los restauradores. Conocimientos más que generales del dibujo, color y composición; estudio detenido de las escuelas, del carácter determinante de cada una y del estudio y manera peculiar de los autores.

Amante y conocedor de su arte, el proponente reclama una cultura artística para quienes se dediquen a esta profesión.

Es raro contraste que arte tan perfeccionado en nuestra Patria cuente con tan escasa bibliografía. Si se exceptúa el *Tratado de Restauración*, del propio Poleró, que vió la luz en Madrid en 1853, y las notas que D. Mariano de la Roca y Delgado publicó también en Madrid en 1871 como apéndice o complemento a un breveísimo *Extracto del Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, de D. Francisco de Pacheco, no conozco más que lo dicho acerca de la palabra restauración por los modernos diccionarios encyclopédicos.

¿Cómo explicarnos esto? A mi juicio, es facilísimo. Los restauradores españoles hasta nuestros días tuvieron mucho de alquimistas. Pusieron tanto celo en el ejercicio perfecto de su arte, como en ocultar su técnica y procedimientos; y por eso, los que se sentían atraídos por la vocación de dicho arte no podían, como en otras ramas del saber, partir de lo conocido para progresar en el estudio, sino que habían de realizar un verdadero autodidactismo, aprendiendo por sí propios verdades ya conocidas, pero no reveladas, y que retrasaban considerablemente la divulgación y progreso de este arte.

Cúpome la suerte de vivir días mejores en este respecto.

A mi llegada al Prado corrían aires nuevos en aquella casa, bajo los auspicios del recién creado Patronato; y si para bien de la crítica y de la historia del arte las visitas dirigidas por expertos profesores y las conferencias de los críticos más afamados preparaban ya la pléyade de especialistas que acrecientan hoy el acervo de la Historia con sus numerosas publicaciones, para el arte de restaurar también llegó la renovación al crearse la escuela de restauradores.

Bajo la sabia dirección de los conservadores de la pintura, señores Garnelo, Sotomayor y Sánchez Cantón, se ha formado un núcleo de artistas de los cuales el más humilde soy yo, que en el Museo y fuera de él vienen acreditando la eficacia de tales enseñanzas. No quisiera omitir un recuerdo de gratitud a la memoria

de mi maestro D. Federico Amutio, que paternalmente me enseñó lo poco que sé de mi arte.

Poleró también habla de cómo el restaurador ha de prescindir de su propia personalidad para sumirse en la del autor cuya obra se le confía. Ello explica que sean poquísimos los grandes artistas creadores que cultivaron este arte; y si algunos ocasionalmente lo realizaron, con gran acierto hemos de atribuirlo a lo que el Crispín benaventiano llamaría "curiosidad de su espíritu inquieto".

Otro principio que no puede olvidar el restaurador es que en su arte no caben generalizaciones, no ya para las obras de una escuela, sino para las de un mismo autor. El verdadero artista, insatisfecho siempre, se renueva de continuo en busca de la perfección de su arte, y cada obra es un caso específico que el restaurador, como el médico moderno, diagnosticado el mal, ha de estudiar el adecuado procedimiento curativo.

¿Qué risa no produciría a cualquiera de nuestros afamados médicos modernos uno de aquellos libros antiguos que señalaban síntomas de enfermedad y el correspondiente tratamiento? El médico de nuestros días, tras diagnosticar la dolencia, somete al enfermo a un minucioso reconocimiento y a diversos análisis, y cuando conoce a fondo el caso sobre que va a actuar, receta lo que señala la ciencia para combatir el mal, en armonía con lo que la naturaleza del enfermo consiente.

Profano totalmente en Medicina, alcanzo a comprender en cuántos casos de tiempos de nuestros abuelos, la pulmonía, combatida irremisiblemente entonces con el cáustico, al aplicarlo a un diabético cuyo mal se desconocía, haría bueno el dicho tan repetido de que "es peor el remedio que la enfermedad". Idénticamente, en la pintura, sin un minucioso examen de la técnica del cuadro, de la preparación sobre la cual se pintó, etc., es imposible emplear el adecuado procedimiento restaurador; y por eso he creído que mejor que repetir generalidades que cualquier aficionado puede saber, y que los no iniciados pueden conocer con sólo acudir a los textos de que antes hice mérito, lo más eficaz será presentarlos, en algunas láminas, fases del proceso restaurador de algunas obras maestras que fueron puestas en mis manos; daros cuenta de la situación de ellas (ya que no es posible juzgar del trabajo realizado sobre una obra sin saber cómo se encontraba) y referirme después a los remedios empleados para lograr su primitiva pureza, cosa que puede hoy verse, y no antes cuando se nos mostraban recubiertas por impurezas adquiridas en muchos años de abandono, y que hicieron atribuirles tonalidades que no fueron las que les dieron las manos de sus creadores.

LOS GRECOS DE ILLESCAS

Estos Grecos no habían sido vistos por los contempladores tal y como fueron pintados. Expuestos al humo y en malas condiciones de temperatura y de humedad, se hallaban recubiertos por una capa de mugre y otra de barniz blancuzco que suprimían matices, recubrían colores enteros, falseaban coloraciones y envolvían la obra toda con una veladura de ranciedad melosa, espesa y turbia que imposibilitaba por completo su conocimiento. A tal extremo llegaba la desfiguración de los cuadros, que al aparecer limpio uno de ellos —el San Ildefonso— se vió, entre otros detalles, que la esribanía del santo, tenida hasta entonces por de

oro, resultó ser de plata. No pensemos en que la escribanía fuese pintada a blanco y negro y luego terminada con una veladura dorada, pues sabemos cómo están tratados otros trozos del cuadro —como boliches y borlas del sillón, adornos del tapete, peanas de la Virgen, etc.—, todo ello resueltamente pintado con tonos dorados y de primera intención. Veladuras, únicamente la gran masa del maravilloso carmín del tapete de terciopelo sobre una preparación de ocre al claroscuro. Y así en los demás. Allí donde había un color terroso y neutro vemos ahora un verde metálico intenso y de reverberación encendida. Donde había un ámbar sucio, hay ahora un blanco puro o, más bien, un juego de blancos de variedad exquisita y asombrosa, etc. No hay, pues, exageración si decimos que no se había podido contemplar en su propio color al mejor colorista de la Historia.

Estos cinco cuadros aparecen en el tablero del taller de restauración del Museo del Prado impregnados de agua, cubiertos por una gruesa capa de hongos que apenas dejaba adivinar las composiciones, y el San Ildefonso, el menos deteriorado por la humedad, perforado por millares de insectos que habían anidado entre el lienzo y la tabla sobre la que estaba fijado. Se procedió al cuidadoso forrado de todos los lienzos, y cual suele ocurrir con todas las obras del Greco, aun sin apurar la limpieza, el jugo adquirido al enlazarla reavivó su colorido hasta la intensidad que nos asombra, sobre todo en carmines y verdes y blancos. Con no ser partidarios del cruel despatinado, hoy en boga, no parece tampoco admisible que un cuadro, después de recobrar su brillantez y vigor iniciales, se patine, ensuciándolo por seguir prejuicios.

Los lienzos estaban arrugados, acanalados, alabeados por las distensiones desiguales del tejido, y cubiertas las pinturas por un moho aterrador... Y, como he dicho, una capa de vegetación parásita cubría la puntura por completo, hasta el punto de no poder saber en absoluto qué pintura hubiese debajo. Por fortuna, la pintura original estaba aún intacta: la capa de hongos dañinos que la recubría no había atacado a la masa de color.

Ayudó a esta circunstancia afortunada el hecho favorable de que la pintura del Greco, su modo de preparar y de empastar, da a sus obras —opuestamente a lo que sucede en Goya— una solidez extraordinaria, a prueba de adversidades, como las de que ahora hablamos.

El Greco preparaba los lienzos con temple y pintaba al temple asimismo gran parte del cuadro (sistema Veneciano), retocando, velando y enriqueciendo con el óleo. El buen cimiento, la escasa presencia del aceite, ha sido acaso el origen de que los lienzos del Greco gocen, por fortuna, de una resistencia material ejemplarísima. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que, debido a la solidez extraordinaria de esos cuadros, podemos tenerlos hoy tal y como se encontraban hace siglos.

Las láminas que acompañan a este artículo pueden dar idea del estado de los Grecos de Illescas cuando hubo que intervenir con urgencia en su salvamento. En el fragmento reproducido del San Ildefonso cuando la obra estaba limpiándose puede apreciarse el contraste de la superficie del lienzo sucio con el esplendor de la pintura original que se descubre intacta.

En otros cuadros, la permanencia en una cámara subterránea produjo los terribles efectos que pueden apreciarse en las fotografías. Hubo que atajar la destrucción con que amenazaba la invasión de parásitos, y la restitución de la obra a su estado primitivo dejó ver que el milagroso color del Greco se conservaba intacto

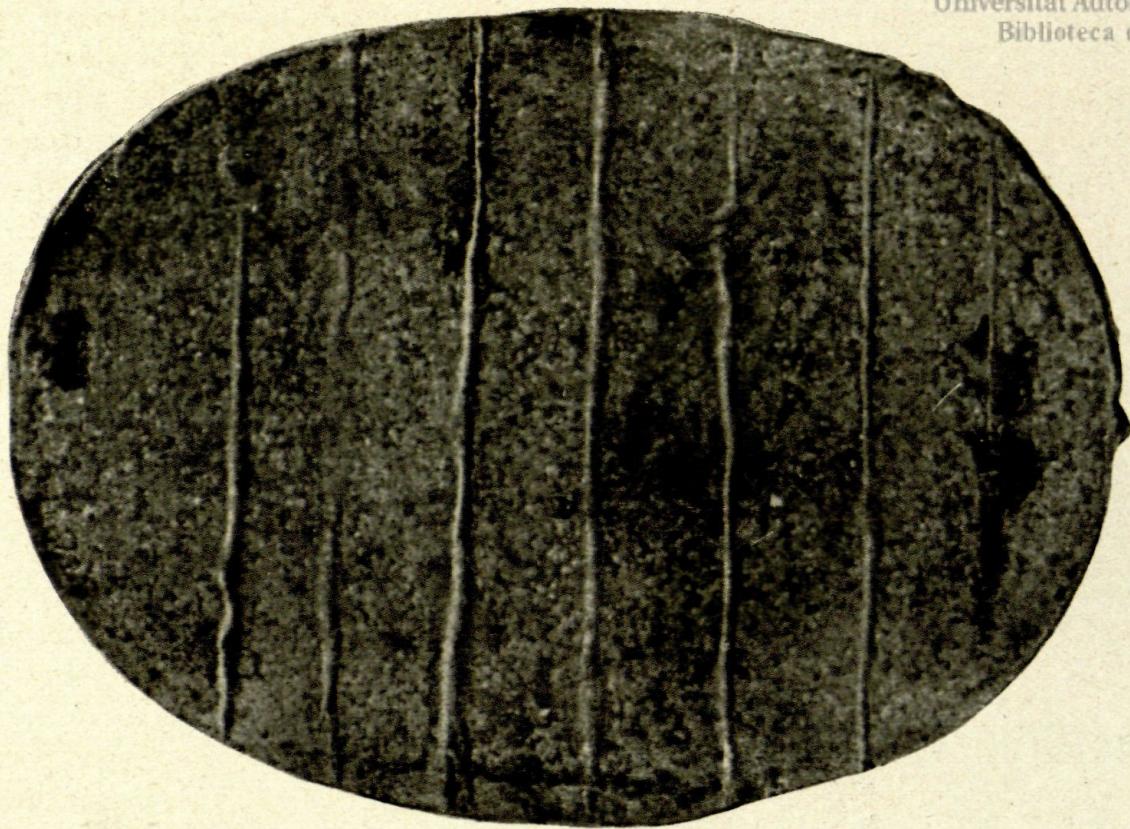


Fig. 1.—El lienzo de *La Coronación de la Virgen*, por el Greco, cubierto totalmente por hongos parásitos producidos por la humedad, antes de su restauración.

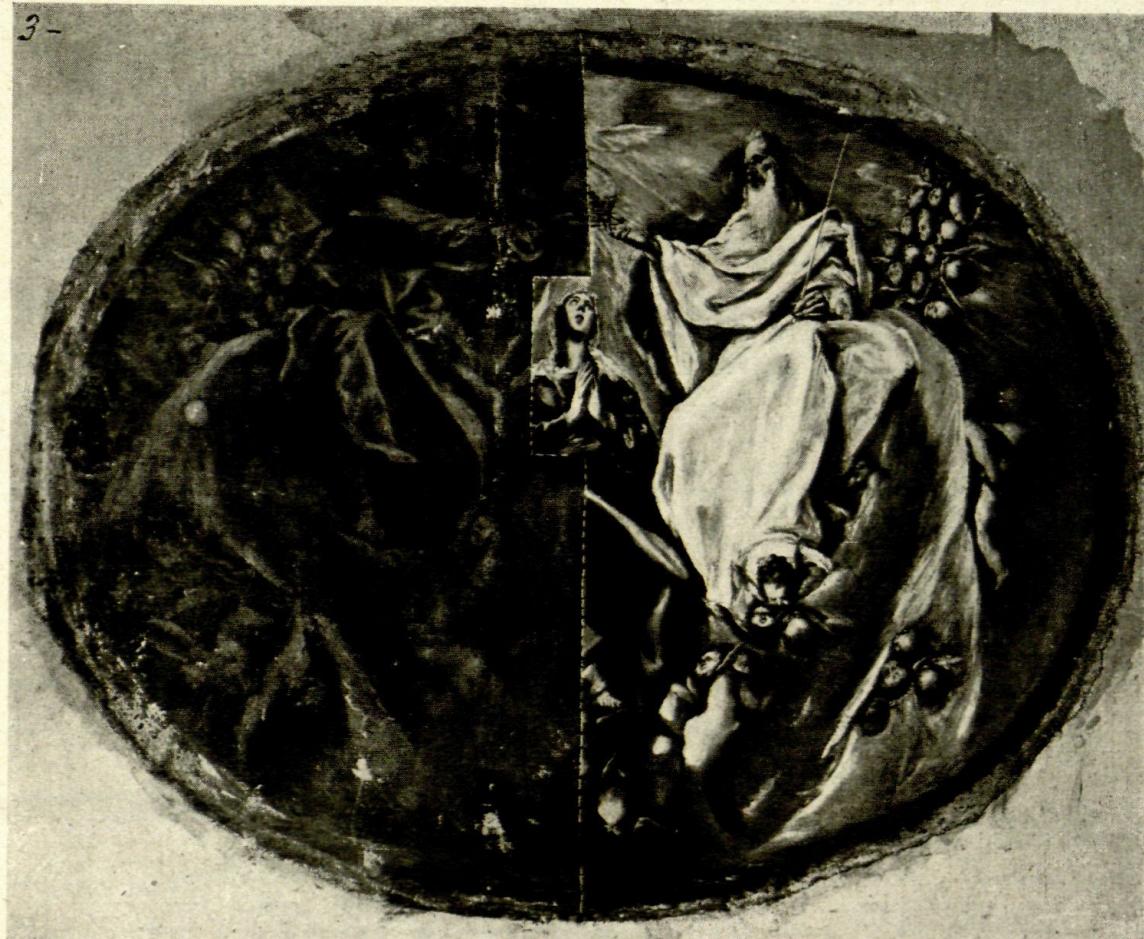


Fig. 2.—El mismo lienzo, al mediar el trabajo de restauración.

Fig. 3.—El lienzo de *La Coronación de la Virgen*, de Illescas, a punto de terminar su restauración.

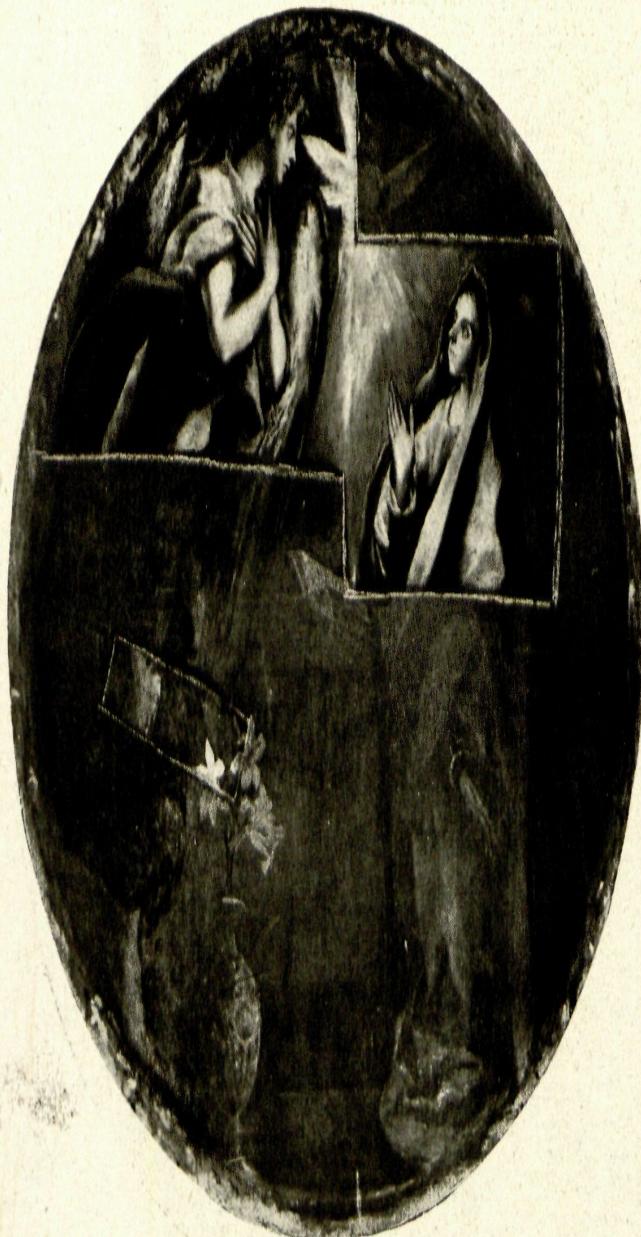


Fig. 5.—*La Anunciación*, de Illescas, en trance de restauración.



Fig. 6.—*La Anunciación*, de Illescas, después de restaurada.

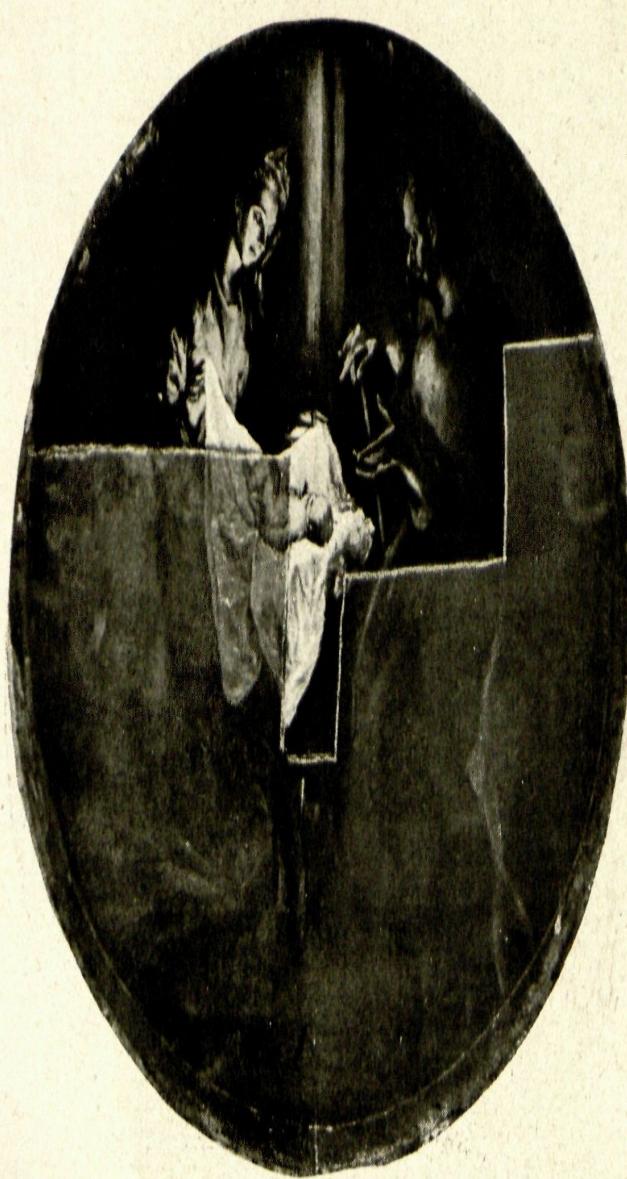


Fig. 7.—*El Nacimiento*, del Greco, en trance de restauración.

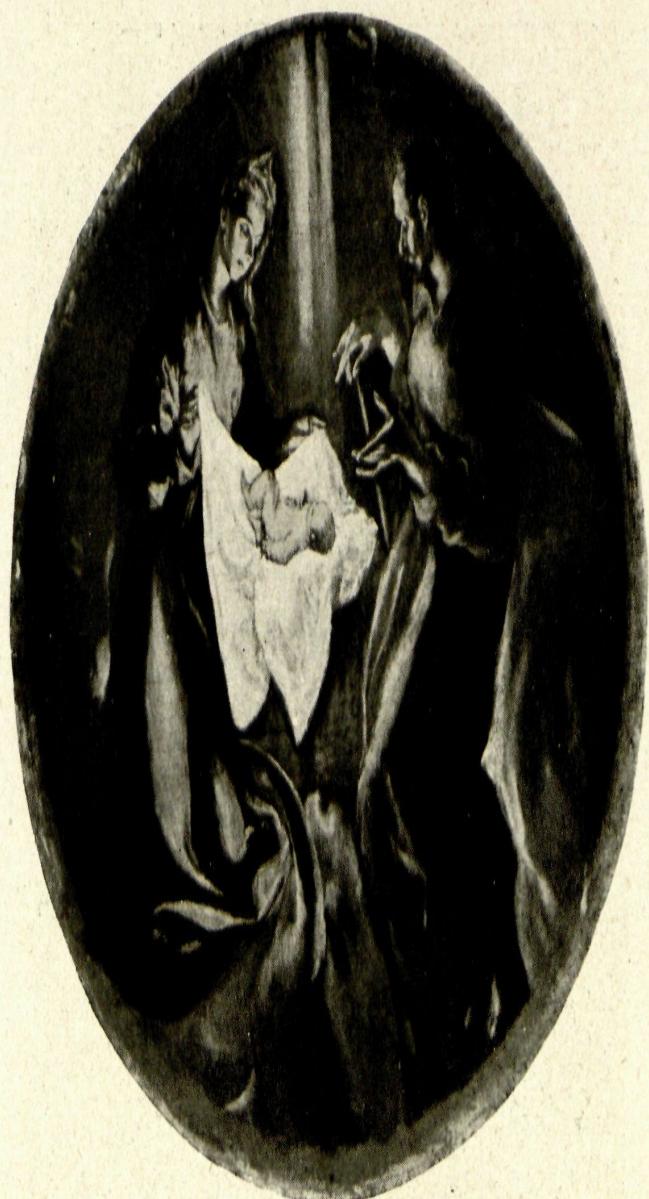


Fig. 8.—*El Nacimiento*, del Greco, ya restaurado.



Fig. 9.—*La Virgen de la Caridad*, de Illescas, antes de la restauración.



Fig. 10.—*La Virgen de la Caridad*, de Illescas, en restauración.

Fig. 12.—*La Virgen de la Caridad*, de Illescas, totalmente restaurada.



Fig. 13.—El *San Ildefonso*, de Illescas, ya comenzada la restauración.

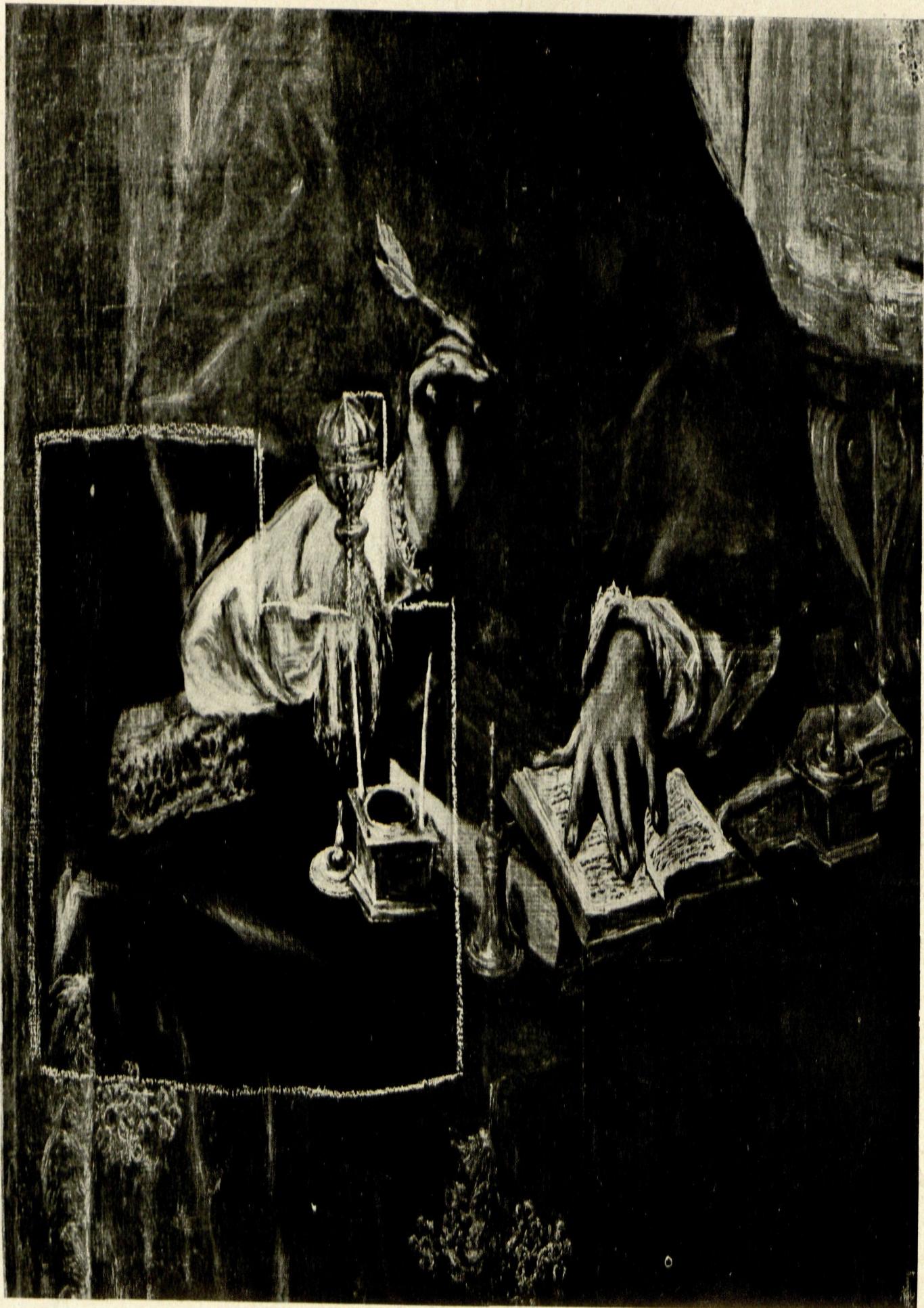


Fig. 14.—El San Ildefonso de Illescas, en trance de restauración.



Fig. 15.—Otro fragmento de la pintura del Bosco, antes de la restauración.



Fig. 16.—El fragmento, después de restaurado.

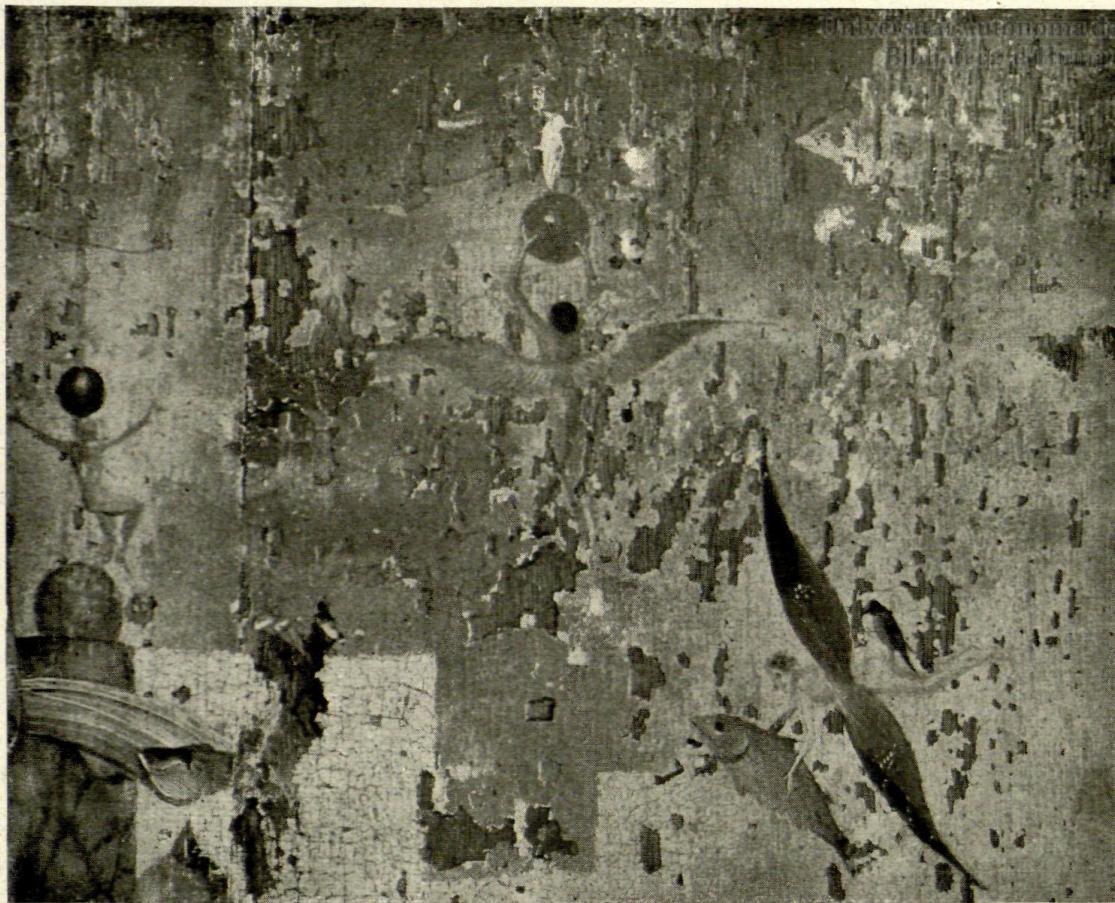


Fig. 17.—Un fragmento del *Jardín de las Delicias*, del Bosco, mostrando el mal estado de la pintura, antes de la restauración.

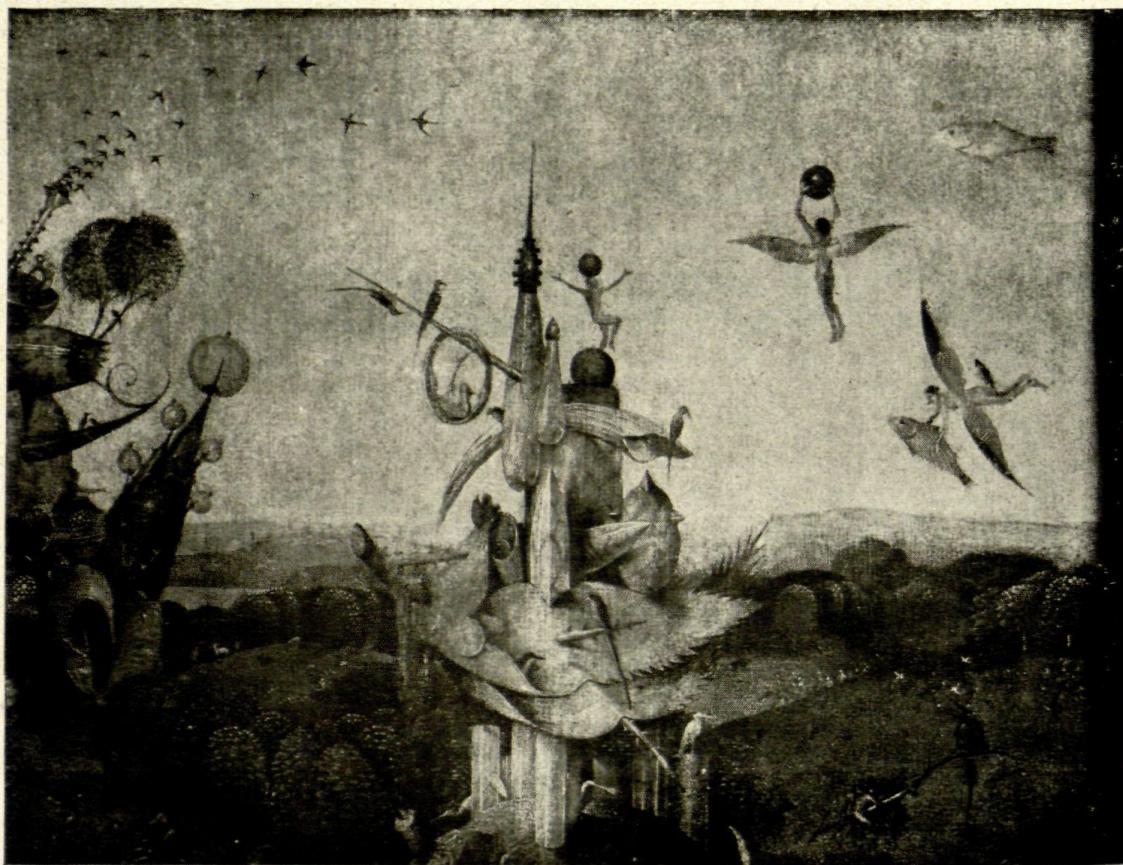
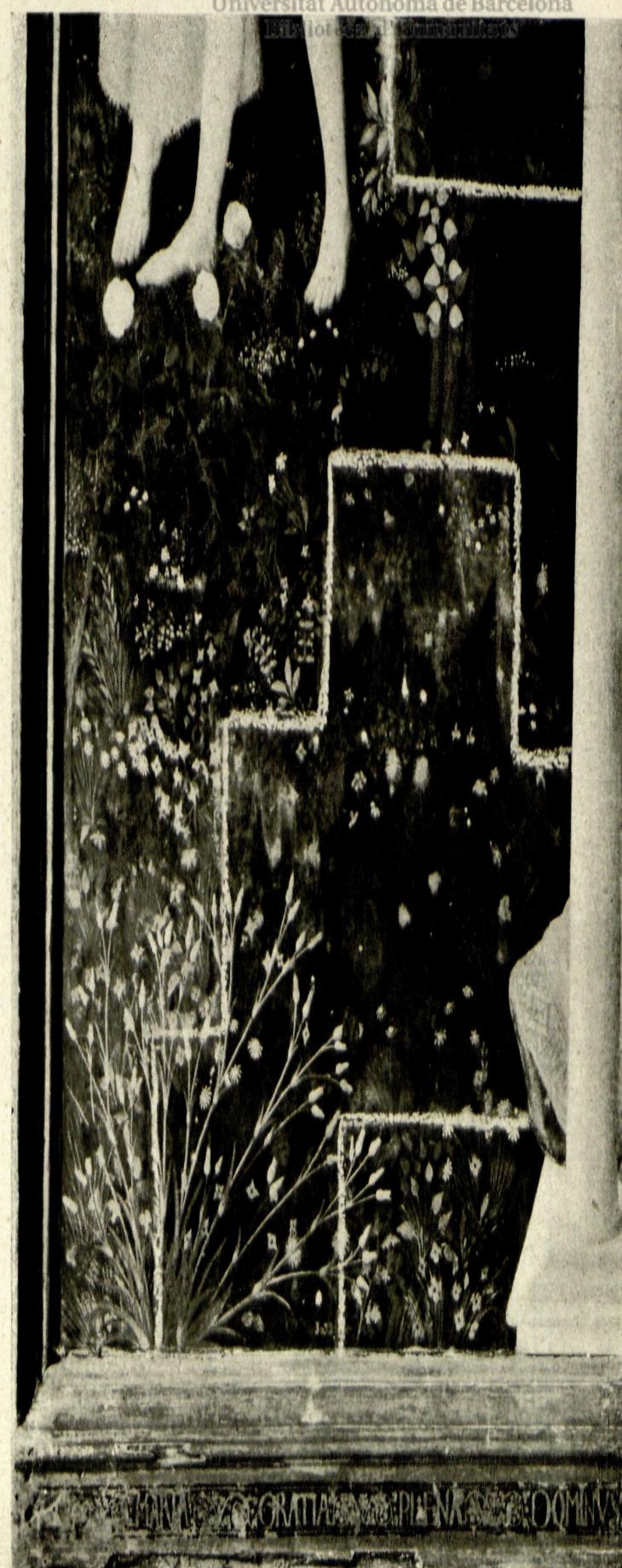
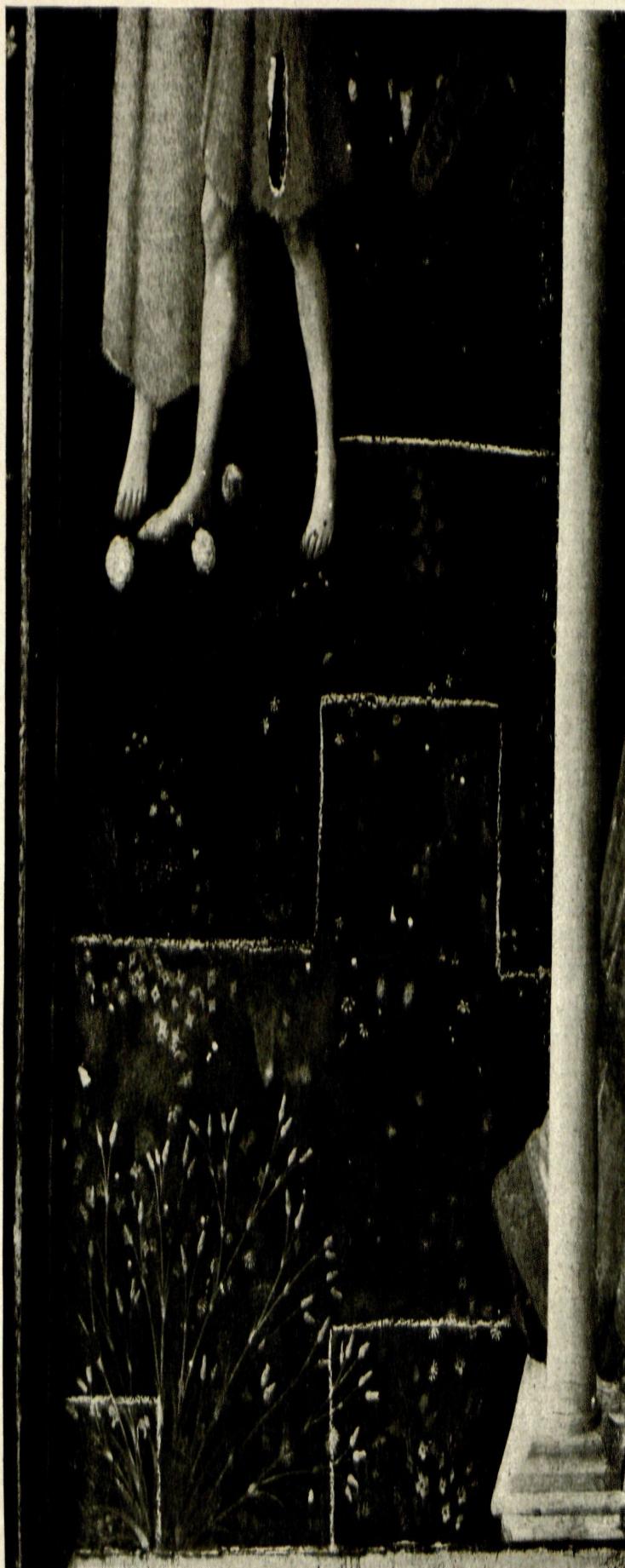


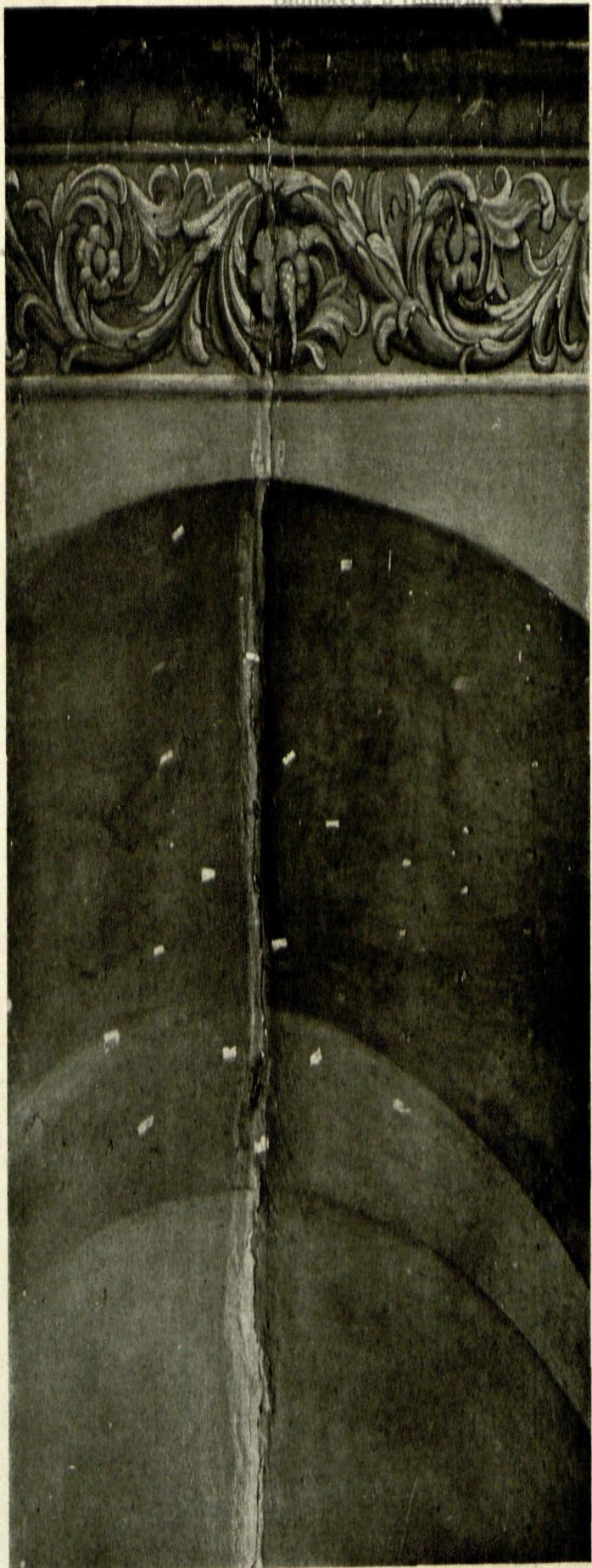
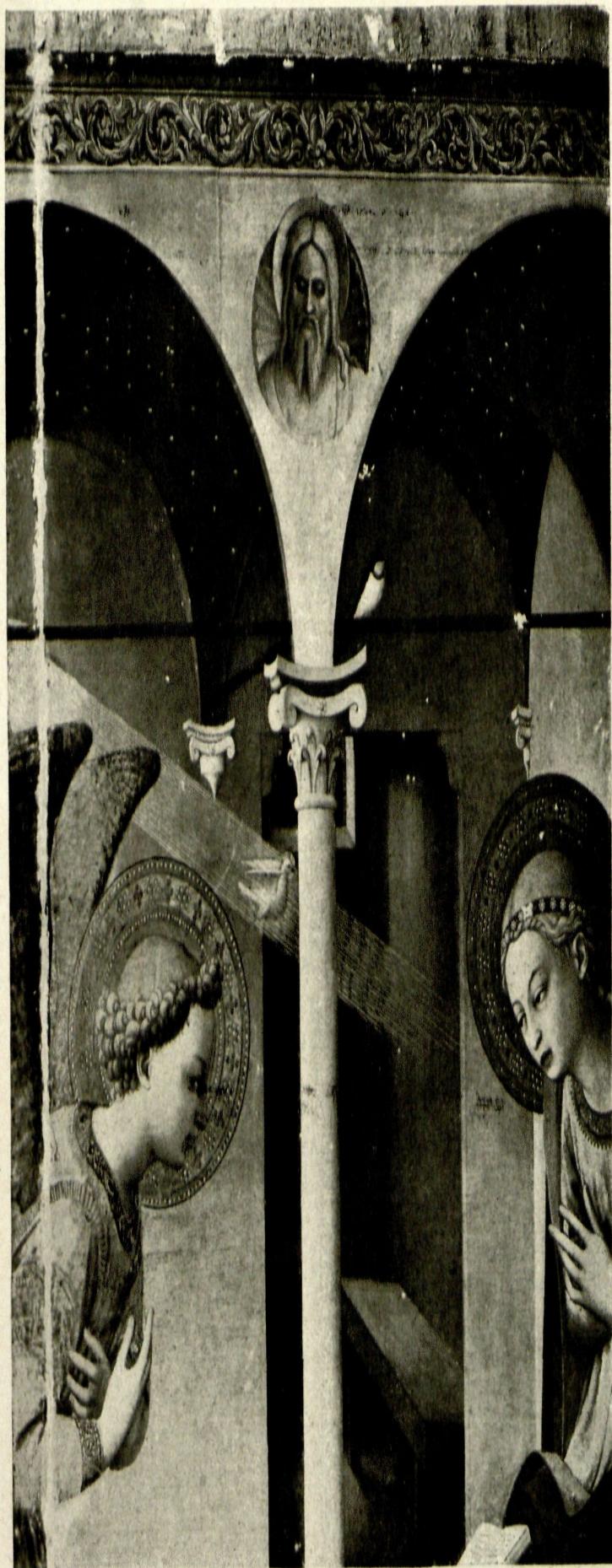
Fig. 18.—Fragmento de la pintura del Bosco ya restaurada.



Fig. 19.—*La Anunciación*, de Fra Angélico, del Museo del Prado, después de su reciente restauración; a la izquierda, en recuadro de tiza, un fragmento dejado sin restaurar para que pueda servir de comparación.



Figs. 20-21.—Un fragmento de la *Anunciación*, de Fra Angélico, en dos momentos de su restauración.



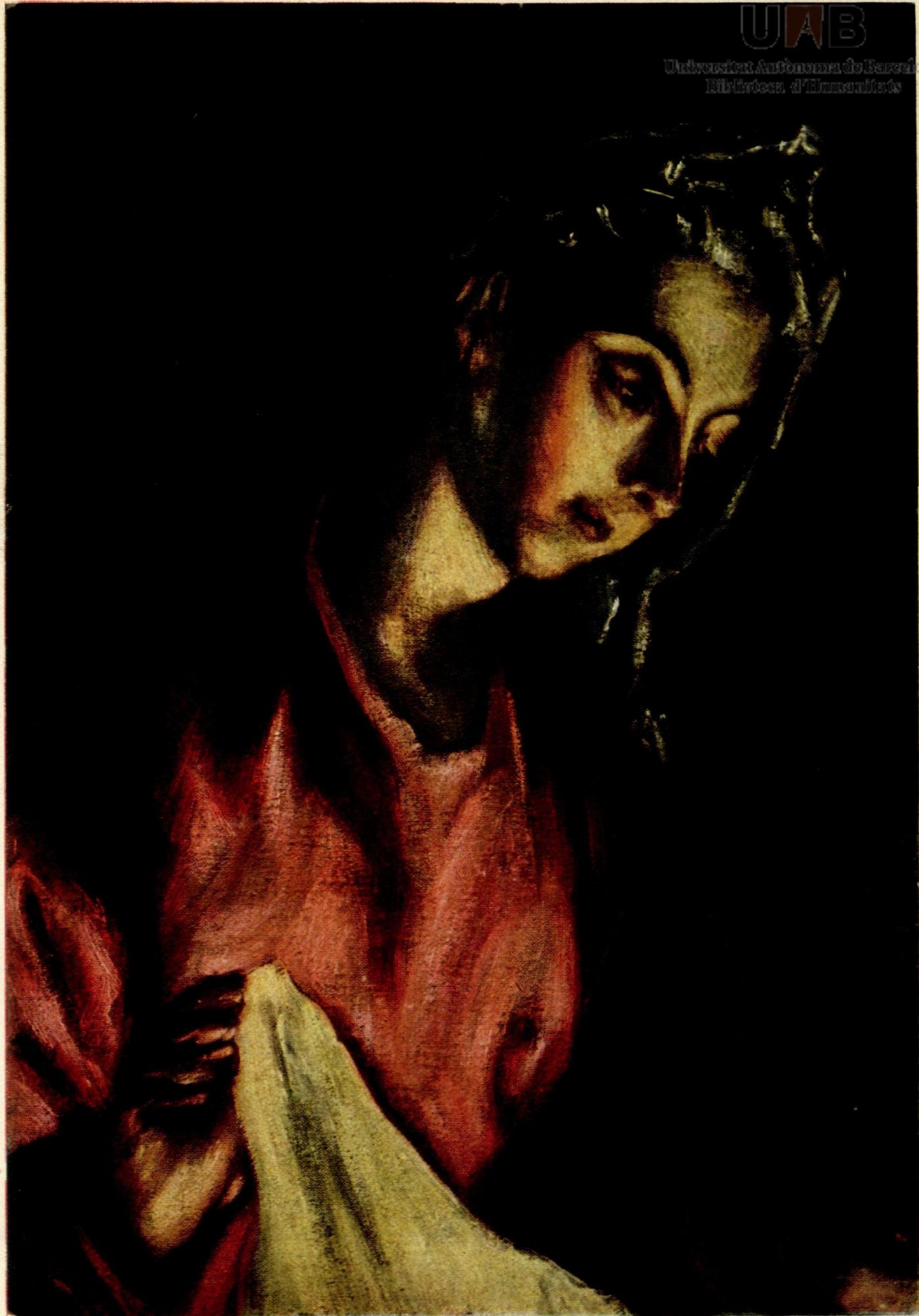
Figs. 22-23.—Detalles del cuadro de Fra Angélico, en tránsito de restauración.



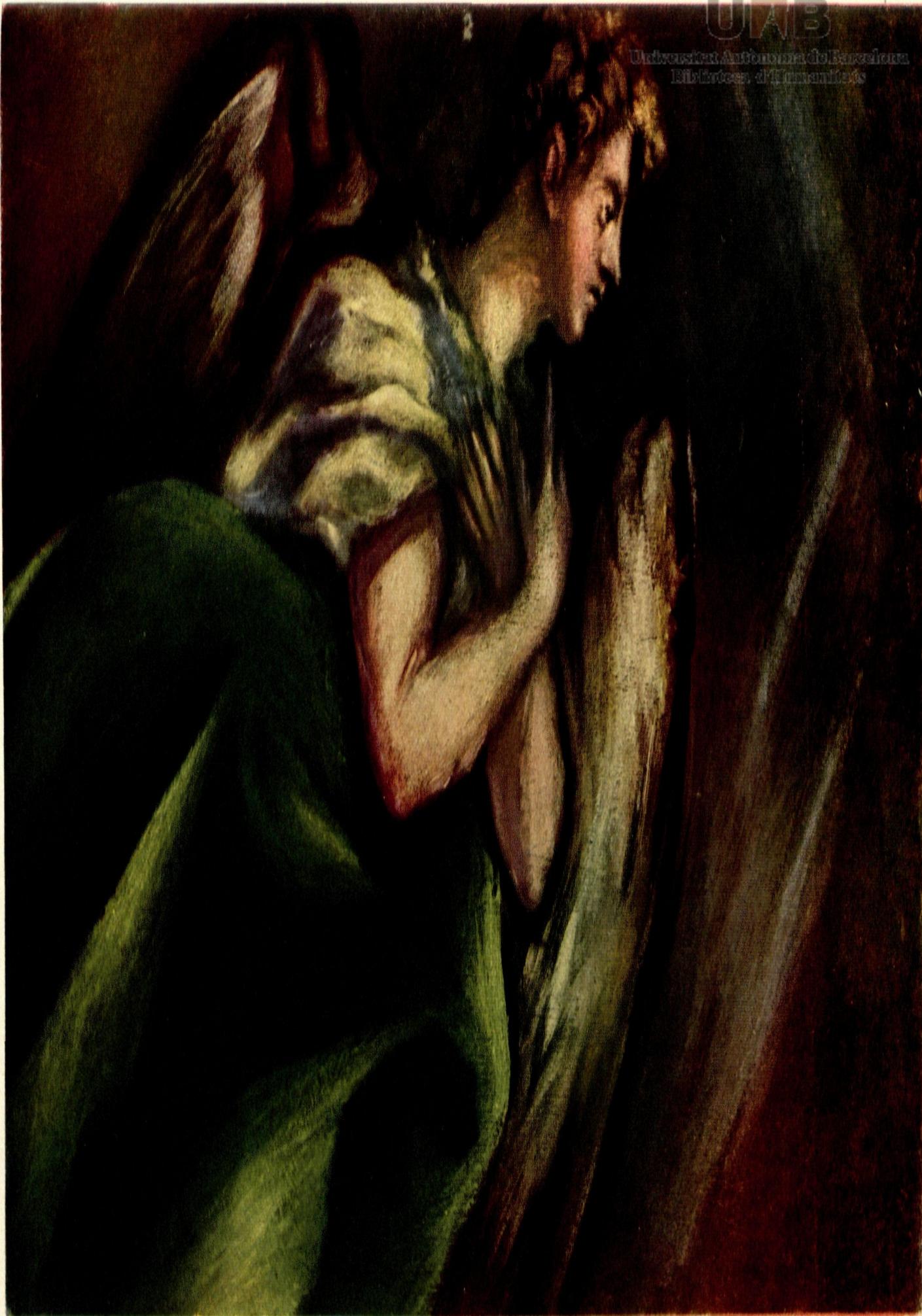
Fig. 24.—La grieta de la tabla del Fra Angélico que ha sido restaurado recientemente.



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



Detalle de color del *Nacimiento*, de Illescas, obra del Greco, según apunte del Sr. Seisdedos.



El Angel de la Anunciación, de Illescas. Nota de color del Sr. Seisdedos.

tras aquellas amenazadoras nieblas. Dos apuntes de color hechos por el autor de este artículo ante la Anunciación y ante el Nacimiento de Illescas, tratan de dar una idea lo más vivaz posible del maravilloso esmalte de los verdes y los rojos del pintor cretense.

El cuadro de la Virgen de la Caridad, pintado para el ático del retablo de Illescas y colocado luego en el altar colateral de la Epístola, de donde faltó a comienzos del XIX, al parecer, el lienzo de los Desposorios de la Virgen, hoy en Bucarest, fué uno de los motivos para que se enconase el pleito litigado entre el pintor y el Hospital de la Caridad de Illescas, durante dos años. En escrito de 19 de noviembre de 1605 se enumera entre los descuidos e imperfecciones en que cayó el Greco, haber retratado a su hijo Jorge Manuel "con muy grandes lechugillas y otras personas conocidas que conviene quitar", pues "ya los primeros tasadores declararon que convenía que se borrase como indecente".

Por parte del artista se replicó: "Es cosa digna de ponderar que tengan por indecente... lo que toda la cristiandad usa." El retrato de Jorge Manuel será el del primer término a la izquierda. En mayo de 1607 acabó el pleito condenando al Hospital; pero tal vez después de muerto el Greco quiso salirse al cabo con la suya, y un Orbaneja trocó los caballeros rogantes de las encañonadas gorgueras en pobres tullidos, ancianos, con muletas y cuellos cortos y vueltos.

La forración reveló la permanencia, bajo la capa grosera de pintura que embadurnaba la mitad inferior del lienzo, de las grandes lechuguillas; lo postizo de las muletas y una mano, y los cambios hechos en los rostros de los hidalgos para transformarlos en pordioseros. Logró levantarse lo repintado y hubo que reconstruir, en parte, las golas, por haber sido raída la pintura original en ciertos sitios.

Este lienzo era rectangular, y cuando se aparejó con el San Ildefonso se le añadió un segmento circular que en la restauración se repitió.

EL BOSCO

El Jardín de las Delicias o la pintura del Madroño.

Publico algunos fragmentos de esta pintura en el proceso de su restauración. Esta tabla estaba en lamentable estado de conservación; por el deterioro del soporte hubo de ser reforzada totalmente con otra tabla y después engatillada. El color se desprendía de una manera alarmante y en algunas partes habían desaparecido ya grandes trozos. Se afianzó lo que quedaba y se reconstituyeron las partes que faltaban. Para afianzar el color se cubre totalmente la pintura con una gasa; sobre ésta se extiende un líquido cuyos principales componentes son en este caso: cola de conejo, miel y hiel de buey. Hecho esto, se cubre con papel fino y se plancha cuando empieza a secar y se advierta que ha filtrado el líquido. Una vez completamente seca esta preparación, se quitan papel y gasa humedeciéndolos ligeramente, enjugándolo con un paño de hilo. Se procede después a la limpieza (esto es siempre lo más difícil y peligroso en la restauración). Se levantan restauraciones torcidas (deben quitarse todas radicalmente, pues aunque algunas como superficie estén bien, como base de nueva restauración no sirven; al menos para el procedimiento que sigo para restaurar —temple o acuarela—).

Se estuca —el mejor estuco: yeso mate y cola de conejo—. Algunas veces, cuando la superficie del cuadro y la calidad del pigmento lo requiera, va muy bien, aunque no para tintas blancas o claras, agregar un poquito de aceite de lino, que fundido al fuego con el estuco da un buen resultado. Debe estucarse con pincel para no extenderse y apretar en su punto con espátula. Digo el mejor estuco, como preparación para recibir el temple o la acuarela, pues entiendo que es el mejor procedimiento, y solamente valerse de los colores al barniz para velar o abrillantar lo restaurado.

Son estas indicaciones hijas de la experiencia y práctica que durante treinta años he cocineado.

FRA ANGELICO

La Anunciación.

Ahora acaba de restaurarse un cuadro, uno de los mejores cuadros que se han pintado en el mundo: *La Anunciación a la Virgen*, del Angélico. Desde su ingreso en el Museo del Prado, en 1861, esta tabla estaba hendida por una grieta vertical groseramente restaurada, en la ranura y sobre sus bordes y superficie continua. En los últimos años, el deterioro amenazaba extenderse, y el Patronato del Museo resolvió que fuese restaurada.

Se ha resanado la madera —tela-álaro blanco—; se inyectaron líquidos especiales (entre otros, el alcanfor disuelto en alcohol) para matar las polillas vivas que anidaban en pequeños y múltiples agujeros, observados en ambas caras de la tabla y que la atravesaban de parte a parte. Siguieron otras laboriosas y difíciles operaciones técnicas: la de la unión de las dos mitades en que estaba dividida; varias colas de milano en grietas que empezaban a manifestarse; se embarrotó, etc. Y una vez tapados, con paciencia de benedictino, uno a uno, todos los agujeritos producidos por la polilla, se protegió el reverso con varias capas de pintura al óleo. Puesta ya la tabla sobre el caballete, se procedió a levantar las restauraciones excesivas y deformadoras, y al ensayarse la limpieza, se encontró bajo durísimas capas de barnices viejos, humo, grasas, etc., la superficie original intacta con un vigor y una frescura de colorido pasmosos. No confundamos la suciedad con la pátina. La pátina no pasa de la última mano de barniz con la que finalizó el maestro su obra. La suciedad comienza sobre una ligera epidermis que termina el cuadro y que, acumulándose poco a poco, llega a formar una verdadera costra, como pasaba en este caso. Hasta esa epidermis hay que llegar en la limpieza. Además, este cuadro está fuera de los rigores del tiempo, aunque no pudo salvarse de la mano del hombre, siempre menos piadosa que la molicie de los años. Este cuadro no tiene pátina. Lo que ha resucitado en este cuadro es el Paraíso terrenal, la escena en que flotaban en el aire Adán y Eva, pues la suciedad había borrado el punto de apoyo de ambas figuras. Ha renacido con belleza maravillosa y han surgido en él, a plena luz, todas las flores y todas las plantas, guindos, granados, higueras, detallándose los nervios de las hojas y las corolas de las flores. En fin: un paraíso celestial. Se ha dicho que "este cuadro se hizo para que siempre, mientras exista el mundo, parezca

que se acaba de pintar. Es un milagro de la pintura: el tiempo se acerca, le mira, pasa sobre él y no puede cambiarle de color".

Tal es lo maravilloso de su técnica. Tiene panes de oro como onzas; está pintado con oro en polvo, amarillos y verdes con tonalidades de esmalte, ricos carmínes y el maravilloso lapislázuli. Gracias a que conservamos algún gramo de este precioso color, ha sido posible igualar las tintas.

Termino aquí esta breve exposición y comentario de algunas de las obras más importantes restauradas en el taller del Museo del Prado. Sólo hice referencia al proceso restaurador, sin referirme para nada a los males o enfermedades que los cuadros padecen. La enumeración de éstos hubiera hecho acaso demasiado largo este artículo, y en mis frecuentes comparaciones con la Medicina he considerado que el médico utiliza los síntomas que observa para diagnosticar la enfermedad sin dar cuenta a los familiares de los mismos, limitándose a ordenarles el procedimiento curativo que han de seguir. Lo propio he querido hacer en estos apuntes, en los que he querido referirme al trabajo que con tanto cariño se ha realizado en las obras de que aquí se ha hablado, para hacer resurgir ese grupo de obras maestras cuya reproducción avalora estas páginas.

La Exposición Fotográfica de la provincia de Guadalajara

SE ha dado el caso, por vez primera, de que toda una provincia española se exhiba en Madrid; eso ha hecho la de Guadalajara con esta Exposición que estuvo abierta en el Círculo de Bellas Artes desde el 2 al 20 de junio, constituyendo un *suceso* de gran importancia en sí, y porque servirá de ejemplo y estímulo a otras bellas provincias que creemos conocer y en realidad sólo conocemos a medias.

Un comerciante de Guadalajara, muy amante de su tierra y que se llama D. Tomás Camarillo, ha ido año tras año de pueblo en pueblo tomando vistas de cuanto en ellos llamaba gratamente su atención, labor perseverante y costosa, realizada sin afán de lucro ni notoriedad: el móvil era por completo romántico y patriótico. Antes de que estallara el Movimiento Nacional, el Sr. Camarillo había obtenido más de 1.500 fotografías sobre paisajes, rincones típicos u obras de arte ignoradas por los doctos, magnífico documental gráfico que permitía conocer al detalle toda la provincia, y de manera particular muchas obras artísticas, luego destruidas y en su mayoría inéditas.

Tan rico archivo fotográfico merecía ser expuesto a la curiosidad pública, no sólo en casa de su autor y dueño, quien tenía en un salón cerca de 200 vistas ampliadas, con entrada libre para quien quisiera verlas, sino en Madrid y con la mayor publicidad posible, dada su importancia. Eso se propuso y ha conseguido, gracias a su empeño tenaz y a su entusiasmo contagioso, el Dr. Layna Serrano, reputado laringólogo madrileño oriundo de la Alcarria y escritor muy conocido por sus numerosas obras sobre historia y arte. Pronto logró el Dr. Layna que el Sr. Camarillo no ya prestara su colección de fotografías a tal objeto, sino que invirtiera bastante dinero en varios cientos más de ampliaciones, luego donadas generosamente a la Diputación provincial; consiguió después que ésta patrocinara el proyecto costeando los gastos de instalación y propaganda, y tras echar sobre sus hombros la tarea de organizarlo todo y redactar un catálogo muy completo con interesante texto explicativo, Layna ha dado una larga serie de conferencias sobre historia y arte regionales, a fin de completar la información que, a miles de visitantes, ha procurado sobre la provincia de Guadalajara esta Exposición fotográfica; sus dos conferencias sobre Arte retrospectivo se publican en esta Revista. Han sido expuestas 700 fotografías; poco más de 600 se deben al Sr. Camarillo, y cerca de 90, casi todas referidas a monumentos históricos y obras artísticas, las hizo y aportó el doctor Layna.

Muchos creían conocer a fondo la provincia de Guadalajara y esperaban ver escasas novedades en esta Exposición; pero la sorpresa ha sido general y palidianamente confesada por todos, incluso por no pocos hijos de aquella tierra; algunos

bellos paisajes, pueblos y obras artísticas nos eran familiares; pero nadie sospechaba que hubiera tanta belleza incógnita en multitud de pueblecillos. Al recorrer la inacabable serie de fotografías que en tres filas rodeaban el amplio salón del Círculo, salían constantemente al paso encantadores rincones variados al infinito y a cual más sugestivos, alternando los paisajes rientes de los vallecitos alcarreños o los sobrios de la meseta, con los agrestes de la fragosa hondonada del Tajo y la abrupta sierra de Tamajón; lo mismo puede decirse de pueblos y aldeas o de los tipos campesinos con tradicional atuendo. Si los castillos ruinosos y evocadores de heroicas gestas ya nos eran conocidos gracias al notable libro escrito por Layna Serrano (cuya segunda edición no debe demorarse como muy deseada), y si también gracias a otra obra del mismo autor eran familiares las iglesias románicas de la provincia, mas algunos otros monumentos y joyas artísticas por él divulgadas o desde tiempo hace conocidas, en cambio respecto al capítulo del Arte todos los que visitaron la Exposición se vieron sorprendidos por la enorme cantidad de templos pueblerinos notables, aun en míseras aldeas, o por la cuantía y calidad de las obras artísticas en ellos conservadas; pues ha de tenerse en cuenta que si en el período rojo fueron destruidas en gran número, en esa Exposición sólo se han mostrado las subsistentes, salvo contadas excepciones indicadas como tales en el Catálogo impreso y en las propias fotografías.

Puede afirmarse que la Exposición fotográfica de Guadalajara ha venido a descubrirnos una provincia que creíamos conocer y en realidad desconocíamos; desde tal punto de vista, el patriótico gesto de Guadalajara merece cálidas alabanzas, como las merece porque con él ha marcado el rumbo que deben seguir otras regiones españolas, tan bellas y atrayentes como muy incompletamente conocidas.

El Arte en la provincia de Guadalajara hasta 1500

Por FRANCISCO LAYNA SERRÁNO (1)

En la provincia de Guadalajara, si no abundan las obras artísticas de prime-rísima categoría, son numerosas las de valor muy estimable y todos los estilos aparecen profusa y dignamente representados; tal profusión y variedad hacen de esa comarca una de las más curiosas de España en el aspecto artístico no obstante haber sufrido recientes y grandes devastaciones, como la hacen pintoresca hasta no más sus bellezas naturales, sus pueblos pintorescos, sus tradiciones y su historia.

Es mi propósito desarrollar el tema en líneas generales, estudiando por separado cada período del Arte en la región, sin entretenerme en enumeraciones propias de un catálogo ni en largas descripciones adecuadas para un libro y que haré muy esquemáticas cuando a ellas me obligue la importancia de algunas obras; a más de resultar fatigosa mi perorata para los oyentes si otra cosa hiciera, tales multiplicadas citas o aquellas descripciones minuciosas son innecesarias, pues en esta nutrida Exposición Fotográfica tenéis a vista de ojos cuanto de manera incompleta pudiera describir en la breve síntesis que me propongo hacer con el carácter de mera divulgación. A pesar de este estrecho cauce que he abierto para que discurre la atropellada palabra de mi modesto discurso, es tan amplio su asunto, que no puede ser tratado en una sola conferencia, so pena de hacerlo con apresuramiento y concisión telegramática, fatigar vuestra atención curiosa o apurar vuestra paciencia benévola; para obviar estos peligros ciertos, hoy me propongo repasar la *Historia sucinta del Arte en la provincia de Guadalajara desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XV*, dejando para otro día los interesantes capítulos referidos a *Los estilos renacentista y barroco*.

Tiempos prehistóricos.

Hasta fines de la Edad Media, las extensas mesetas y cuestudos cerros de la actual provincia de Guadalajara estaban casi enteramente cubiertos de matorrales espesos y árboles montaraces, según atestiguan muchos escritores y entre ellos el barón de Rosmial que visitó Castilla en 1466, o Antonio de Lalaing, acompaña-

(1) Publicamos aquí este interesante trabajo de nuestro distinguido consocio y colaborador el Dr. Layna, contenido de la primera de sus conferencias en la Exposición Fotográfica de la provincia de Guadalajara, celebrada en Madrid en junio del presente año; el texto de la segunda de aquellas lecciones con la que completa un recorrido por la historia artística de dicha provincia verá la luz en estas páginas en el número correspondiente al trimestre próximo. La mayor parte de las fotografías que en la Exposición figuraron, y de las que aquí se reproducen algunas, son debidas al trabajo perseverante y patriótico de D. Tomás Camarillo, gran buscador de bellezas de la provincia.

ñante de Felipe el Hermoso en 1502; sólo eran destinadas a la explotación agrícola las vegas feraces o anchurosos "fondones" campiños de tierras fértils, dejándose montes y baldíos a la ganadería y aprovechamiento de leñas. Abundan en la comarca de manera extraordinaria los valles profundos surcados por rumorosas corrientes de agua; vallejos que en la época prehistórica estaban convertidos en magníficos pastizales de altas y espesas hierbas donde pulularían legiones de rumiantes, mientras infinitas cavernas naturales, amplias y profundas, abiertas a diversas alturas en los estratos rocosos que coronan a laderas de rápidas vertientes, constituían insuperables abrigos donde se acogiera el hombre primitivo para defenderse de las inclemencias del tiempo o quedar a salvo del ataque de las fieras.

Debido a tan magníficas condiciones de habitabilidad y fácil subsistencia merced a la caza abundante, hemos de suponer *a priori* que la actual provincia de Guadalajara estuvo bastante poblada desde tiempos remotos. Lo atestiguan muchos de esos antros abiertos en los cantiles, ensanchados y más o menos acondicionados luego por mano del hombre prehistórico en los últimos tiempos de tan nebuloso período, según por ejemplo acontece en las cavernas de El Coto, no lejos de Sotoca de Tajo; en varias del inmediato pueblo de Ruguilla, en la de los "Murciélagos", situada en El Congosto, término de Alcorlo; en El Tabaque de la Mora, cerca del castillo de Anguix, y en tantas otras cuya mención no es precisa; de la misma manera abonan aquel supuesto abundantes piezas productos de la industria primitiva, en especial hachas de piedra, puntas de flecha, cuchillos o raederas, etc., fabricados con diorita o pedernal, y pertenecientes así a la época paleolítica o de la piedra tallada a golpes, como neolítica o de la piedra pulimentada; verdaderos depósitos de obras terminadas o lascas sin labrar encontrados en lugares donde el pedernal hubo de ser importado (por ejemplo, en Chiloeches, cerca de Guadalajara, o en Argecilla, pueblo situado en la cabecera del río Badiel), hacen pensar en la existencia de sencillos talleres y de un comercio rudimentario en la época de la piedra tallada, o sea varios miles de años antes de Jesucristo. Pero si cuanto llevo dicho prueba que la provincia estuvo habitada en la época cuaternaria, y que por entonces ya se ejercían en ella la industria y comercio, hasta hace pocos años no se habían encontrado manifestaciones artísticas en las múltiples cavernas mencionadas; esto venía a confirmar la conclusión sentada por sabios paleontólogos de que en la Península el arte cavernario circunscribíase a las zonas cantábrica y mediterránea, sin que hubiera alcanzado a las mesetas centrales, como afirmaban que los grandes felinos nunca existieron en Europa, y sólo concedían como remota posibilidad su llegada desde África a Andalucía cuando el Estrecho de Gibraltar era todavía un istmo; esto de los felinos es importante por lo que ahora diré. Un descubrimiento hecho por mí ha venido a dar al traste con ambas hipótesis y deparado a la provincia de Guadalajara un monumento de inapreciable valor, que data de la época cavernaria.

Cuando en 1932 recorrió esta región en todos sentidos a fin de reunir materiales para mi obra históricodescriptiva sobre *Castillos de Guadalajara*, tuve ocasión de visitar la llamada "Cueva de los Casares", cerca de Riba de Saelices, muy ponderada en la comarca a causa de sus profundas galerías; desde tiempo atrás me acuciaba el deseo de ver cavernas en mi tierra nativa por si en ellas descubría alguna manifestación de arte rupestre, y al recorrer ésta y mirar ayudado de la linterna eléctrica (no sin premura por falta de tiempo), me sorprendió encontrar en uno de

sus ensanchamientos varios grabados en los que medio vi y medio adiviné, dibujadas en la roca, figuras de animales; ¡hasta creí ver representado un león! Vuelto a Madrid al cabo de trabajoso veraneo, di cuenta del interesante hallazgo en una revista de Arte, requerí a las personas especializadas para que estudiasen la "Cueva de los Casares" (hoy monumento nacional) y respondió en seguida el prestigioso arqueólogo D. Juan Cabré, quien al repetir conmigo la visita y hacerla muy detenida comprobó la existencia de tales grabados, y pronto cundía por el mundo culto la noticia sensacional de que en mi amada provincia de Guadalajara, y por tanto *en plena meseta castellana*, existía un valioso museo de arte rupestre, donde dibujados en la roca caliza por la mano segura y hábil de remotos artistas con el auxilio de puntiagudas lascas de pedernal, muéstranse con realismo y exactitud sorprendentes muchos caballos, algún rinoceronte lanudo, diversos bovinos, otros animales entre los que figura *una leona herida*, mas varias escenas esquemáticas de caza y pesca... Si a la cueva de Altamira llaman *Capilla Sixtina de la Pintura rupestre*, casi merece igual nombre ésta de Los Casares, por cuanto hace a grabados. En la cabecera del mismo valle, otra caverna estudiada por Cabré luce obras parecidas del arte prehistórico; es de esperar que al ser visitadas por personas competentes el sinfín de grutas naturales existentes en mi tierra, nuevos e interesantes hallazgos acrezcan tan valioso tesoro.

Epochas iberorromana y visigoda.

Muchos pueblos y despoblados de la provincia de Guadalajara denotan su origen ibérico por el emplazamiento e incluso en ocasiones por el nombre mismo; en la región del Alto Tajo, así como sobre los riscos de algunos valles afluentes, no es raro encontrar castros ibéricos con murallas megalíticas a base de piedras grandes apenas desbastadas, sin que las una la argamasa o mortero, y forman legión las necrópolis ibéricas de hallazgo casual en distintas comarcas; entre ellas, algunas fueron totalmente descubiertas gracias a excavaciones metódicas, debiendo citar por su importancia las de Aguilar de Anguita e Higes, sacadas a la luz pública por el Marqués de Cerralbo; la del Altillo de Cerro Pozo, cerca de Atienza, excavada por Cabré, y la de Ruguilla, cuyo conocimiento debemos al por tantos conceptos ilustre alcarreño Juan Francisco Yela. Hasta ahora puede decirse que sólo poseemos abundantes muestras de las artes decorativas ibéricas referentes a joyuelas y objetos de adorno, casi siempre de uso femenino o propios de armas exornadas con finas labores en las que a veces se encuentran incrustaciones de plata; la cantera susceptible de explotación es muy grande, y nada tendrá de extraño que algún día aparezcan, soterrados en la región serrana o alcarreña, exvotos ibéricos e ingenuas esculturas de aquellos tiempos pretéritos.

Las poblaciones romanas fueron pocas y de escasa importancia en la provincia de Guadalajara, y casi todas ya existían en época anterior; no es ésta ocasión propicia para citarlas, y ciñéndome al tema de mi discurso diré que (aparte algunos cipos y laudas con inscripciones) como obras artísticas de ese tiempo sólo debo mencionar la estatua descubierta en Pelegrina y guardada en el Museo Arqueológico; el bello sarcófago de mármol hallado cerca de Jirueque, en cuya iglesia estuvo hasta ser destruido el año 1936, y un trozo de friso esculpido con rosáceas descu-

biero hace años en un pequeño cerro avanzado hacia el Tajo a medio kilómetro de Trillo y en cuya cima se advierten muy visibles restos de ignota población romana, digna de ser excavada. La tierra madre cubre, protectora, muchos vestigios del pasado en la provincia de Guadalajara; si algún día se buscan por personas peritas, no será difícil el hallazgo de obras artísticas romanas. Lo mismo cabe decir de la época siguiente, toda vez que el arqueólogo D. Blas Taracena ha localizado una necrópolis visigoda en Establés, hace pocas semanas fué descubierto casualmente un sepulcro del mismo período cerca de Villal de Mesa, y en la actualidad, gracias a mi iniciativa, pero dirigidos por D. Juan Cabré, se efectúan trabajos en término de Zorita de los Canes para buscar restos de la ciudad de Recópolis, fundada por Leovigildo y destruída cuando la invasión agarena, pudiendo adelantar a mis oyentes que ya está casi por completo descubierta la planta de una basílica en forma de cruz latina, con su nártex provisto de columnata cuyas basas se conservan, y decoración escultórica de la que han aparecido sillares con aves afrontadas y otros adornos; es seguro que al proseguir tales excavaciones en ulteriores campañas, los hallazgos sean cuantiosos y de subido interés.

La época árabe y el estilo mudéjar.

La invasión musulmana destruyó no escasas poblaciones de alguna importancia situadas en la provincia de Guadalajara; el ejército invasor era relativamente pequeño, la población árabe o preferentemente berberisca al comienzo tampoco fué grande, y de ahí que los árabes prefirieran alzar fortalezas para guardar el país, que reconstruir grandes ciudades, temibles focos de posible rebelión; por ejemplo, cerca de la devastada Recópolis y con piedras de esta ciudad, entre las que figuran trozos de columnas y capiteles, levantaron el poderoso castillo de Zorita, luego muy modificado a través de los siglos y en el que queda la puerta primitiva con su arco en herradura.

Favorecieron, sin embargo, el desarrollo de algunos antiguos núcleos urbanos y la creación de otros en tierras fériles adecuadas para la agricultura, existiendo hoy muchos en esta provincia cuyo nombre es de claro origen musulmán; entre los primeros debo citar a la iberorromana Arriaca, cuyo nominativo arabizaron llamándola Wad-il-Hachira o Wad-il-Hachara (Río o Valle de Piedras), de donde por sucesiva corrupción fonética sobreviene la designación de Guadalfaiara, Guadalaxara y Guadalajara, que es la actual; entre los segundos, por vía de muestra citaré a Xaradrack (Jadraque), Alhóndiga, Almoguera, Almonacid (Huerta del Señor), Albalate (El Camino, pues por allí iba la vía que pasaba por la cercada Illana, o sea la romana Juliana) y Alcocer (el Palacio o Castillejo). Ninguna de esas poblaciones llegó a adquirir gran importancia, y de ahí que sólo quepa atribuir en ellas a las mezquitas cierto valor artístico; pero como tras la Reconquista fueron sistemáticamente derruidas para construir en su solar iglesias cristianas, la provincia de Guadalajara es particularmente pobre en obras de arte musulmán, hasta el punto de que hoy sólo puede mostrarse como recuerdo de esa época, y no con seguridad plena, la iglesia de Santa María, en Guadalajara, donde subsisten dos puertas de arco aquillado y la esbelta torre nuevamente revestida en el siglo XIX, privándola de algunos motivos ornamentales muy característicos y claramente visi-

bles en el grabado que por 1840 hizo Jenaro Villaamil; en cambio, el interior del viejo alminar permanece casi intacto, con la subida en rampa, cubierta por falsas bóvedas en forma de artesones gracias a hiladas de ladrillo en aproximación, y con otras particularidades constructivas muy curiosas que delatan su origen árabe.

Mucho antes de producirse la incorporación a Castilla del reino moro de Toledo, en el que se incluía casi toda la actual provincia de Guadalajara, las relaciones entre cristianos y muslines eran muy intensas y grande la mutua tolerancia en cuestiones religiosas; por tanto, no es extraño que al reconquistar Alfonso VI esta región en 1185, quedaran apegados al terruño muchedumbre de moros sometidos, especialmente en las zonas más fértiles como la campiña del Henares y los valles ubérrimos que en dirección sudoeste descienden al Tajo. Estos mahometanos, a quienes se conoce por el apelativo de *mudéjares*, eran muy industrioso, en general poseían una cultura superior a la cristiana de tal época e hicieron que perdurara en nuestra tierra (como en otras zonas españolas) el gusto o estilo musulmán durante siglos, dando lugar al *arte mudéjar*, que aparece mezclado con el cristiano al que presta todo un sistema constructivo peculiar de Castilla en las obras de ladrillo y madera, al que imprime su marchamo oriental en cuanto a la pompa y prolíjidad decorativas, y al que traspasa en ocasiones no pocos elementos ornamentales de pura rai-gambre arábiga. Esta influencia, o mejor dicho, esta *participación* de los mudéjares en construcciones cristianas tras la Reconquista, es muy patente en la provincia de Guadalajara hasta el promedio del siglo XVI; se advierte en estilos tan individualizados como el románico; aunque poco, algo influye en el gótico que como producto de una cultura y técnica superiores no precisaba ayudas extrañas; se manifiesta rotunda en la parte decorativa de la románica catedral seguntina, aun siendo ésta fruto maduro de esa arquitectura; su espíritu o prolíjidad ornamental predomina en el magnífico Palacio del Infantado, construido al finalizar el siglo XV, y todavía el arte mudéjar, continuación del árabe, se nos presenta en pleno Renacimiento; ejemplos, la portada de la capilla de la Anunciación, en esa misma catedral seguntina, o los bellos artesonados que cubren las naves en muchas iglesias alcarreñas edificadas en pleno siglo XVI. Como más adelante he de insistir sobre lo mismo al hacer algunas citas concretas, me limito ahora a consignar la importancia que tiene el arte mudéjar en esta región.

El estilo románico.

Según demostré en un libro sobre *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara* (Madrid, 1935), hay en la comarca, más o menos incompletos o bastardeados por obras ulteriores, considerable número de edificios románicos cuya mayoría era en absoluto desconocida por los doctos en tal materia; alguno de esos edificios ofrece subido interés desde muchos puntos de vista, y los más antiguos no pueden fecharse antes de 1125 por las razones históricas que voy a exponer en pocas palabras.

El norte y centro de la provincia hasta el Tajo, así como el ángulo suroeste hasta rebasar con mucho ese río, cayó en manos cristianas cuando antes de finalizar el siglo XI se rindió la ciudad de Toledo; quedó en el territorio una población relativamente escasa, constituida por los mozárabes o cristianos que ya desde

tiempo muy antiguo vivían sometidos a los moros, y por los mudéjares o musulmanes apegados al terreno, donde siguieron respetados en su religión y costumbres por los conquistadores; a estos núcleos fundamentales o básicos ha de agregarse el constituido por los castellanos y leoneses, a quienes fueron concedidas tierras en pago de servicios, o se confió la guarda de castillos y plazas fuertes. Sobrevenida poco después la invasión almoravide, gran parte de la provincia fué momentáneamente recuperada por los musulmanes, exceptuándose algunas plazas fortificadas como Zorita, Guadalajara, Hita, Brihuega y desde luego las tierras bravas que, respaldadas por la cordillera septentrional y al amparo de numerosos castillos, bajan a la margen derecha del Henares; transcurrieron todavía muchos años hasta que las milicias concejiles de Guadalajara, Atienza, Medinaceli y Molina, más las episcopales de Sigüenza, pudieran recuperar el territorio comprendido entre aquel río y el Tajo o el Guadiela, sin que cesara la amenaza musulmana hasta reconquistar Alfonso VIII Cuenca y su comarca.

Lo antedicho justifica el que la repoblación del país fuera asaz lenta, tanto por la inseguridad en que quedaban vidas y haciendas de los nuevos pobladores, cuanto porque esa repoblación lógicamente correspondía a las comarcas cristianas más próximas, como Soria cuyo censo humano era relativamente pequeño, o Segovia que compartía con Ávila la tarea de repoblar las actuales provincias de Madrid y Toledo. Estas noticias y consideraciones históricas explican muchas cosas: una, las características arquitectónicas del románico arriacense, muy influído por las modalidades soriana y segoviana en el norte de Guadalajara, mientras en el sur es una derivación lógica del gusto cisterciense que campea en los monasterios bernardos de Ovila y Monsalud, avanzadas de la Iglesia encargadas de evangelizar y colonizar los territorios ganados por los guerreros; otra, la densidad relativa de iglesias en la sierra de Atienza, muy pronto asegurada contra los moros, tardándose poco en procurar a los pueblos un templo erigido según las normas preponderantes en las comarcas cristianas vecinas; otra, la escasez de templos románicos en la amplia y fértil campiña del Henares, carente de piedra de construcción y habitada por numerosas familias de mudéjares; otra, el que muchas iglesias del sur de la provincia, comenzadas según el gusto románico años después de la conquista de Cuenca acaecida en 1176, pertenezcan al estilo de transición y fueran concluidas luego conforme al ojival; finalmente, que por el hecho de trabajar en los templos del norte de la provincia hábiles canteros moriscos o mudéjares formando en cuadrillas integradas por maestros y obreros de allende los puertos, se adviertan tan grandes influencias del arte oriental en obras propias del occidental o cristiano.

En algunos castillos roqueros de la zona antedicha quedan abundantes detalles románicos; son de escasa importancia y prescindo de ellos en esta síntesis apresurada, para ceñirme a las construcciones de tipo religioso, más numerosas y desde luego más notables. Si descontamos la magna catedral de Sigüenza, cuyos cimientos puso el obispo Bernardo de Agen y de cuya obra románica subsisten como partes destacables la nave y muro meridional con magnífico rosetón en el crucero, las portadas de poniente y ventanales de ese hastial; y si damos también de lado a los monasterios cistercienses de Ovila, Bonaval y Monsalud, mas el de Santa Clara en Molina, pertenecientes al período de transición, las iglesias románicas de esta provincia deben ser clasificadas en el románico rural, salvo las de San Vicente y Santiago en Sigüenza, alguna de Atienza y la del Salvador en Cifuentes, erigida ya

en plena época ojival y exponente del apego español hacia sus tradiciones, incluso en cuanto atañe a gustos estéticos.

Estas iglesias románicas son todas de una sola nave, no cubierta por bóveda de medio cañón reforzada con arcos fajones, sino por sencillo artesonado de madera con sus pares de vigas o *tirantes*, exceptuándose la cabecera o presbiterio separado de la nave por arco triunfal de medio punto, sobre columnas de sencillo capitel foliáceo; cubre este ábside, que casi siempre es de planta semicircular, una bóveda de cuarto de esfera; lo rasgan estrechos ventanales cuyo arco apoya en columnillas laterales de labrados capiteles, y suelen completar la ornamentación exterior columnas adosadas y un alero con canecillos esculpidos. Quizá algunas iglesias de Atienza tuvieran campanario románico, sustituído más tarde por otros de diferente estilo al agrandar y transformar los templos, no subsistiendo hoy sino el primitivo en la que fué parroquia de San Bartolomé; las demás iglesias pueblerinas de este período se conformaron con alojar sus campanas en los huecos de sencilla espadaña, remate del hastial o fachada a poniente. Bastantes templos conservan su atrio porticado que ciñe el muro, rara vez sólo por mediodía, como ocurre en Cubillas, Valdeavellano y Beleña; en su mayoría el atrio se completa mediante una galería a poniente, y algunos de estos pórticos llegaron íntegros a nuestros días, con sus arcos más o menos cerrados por groseras paredes cuya demolición es precisa a fin de devolver a esas iglesias la armonía y severa belleza del conjunto. En cuanto a las puertas, casi siempre son únicas, abiertas en el muro del sur y formadas por una serie de arcos semicirculares en degradación, cuyos arranques descansan en columnillas de capitel decorado, en ocasiones con sencillas hojas de acanto y en otras con escenas casi siempre religiosas, en las que se patentiza la influencia de Silos. Por último, he de recalcar la abundancia de elementos mudéjares, apreciables más que en la parte arquitectónica en la decorativa, siendo de advertir que este mudéjarismo se hace ya raro en la parte central de la provincia y desaparece completamente en la meridional, como es lógico, pues estos templos se alzaron ya a finales del XII o comienzos del XIII, cuando la repoblación del país era completa y abundaban los alarifes o maestros de obras, cristianos; una excepción explicable por la abundancia de mudéjares que había en la comarca, se muestra en algún detalle de la iglesia monacal de Monsalud, cerca de Alcocer.

Indicadas las características principales del románico arriacense con el apresuramiento a que me obliga la brevedad del tiempo disponible, quiero enumerar, aunque sea a matacaballo, las iglesias románicas más notables de Guadalajara, y cuyo número sube a 33 mientras nuevos hallazgos no lo aumenten, y que debieron ser muchas más, derribadas en siglos posteriores para alzar en su lugar templos más amplios y conforme a los gustos y estilos artísticos imperantes; la de Galbe fué demolida en el siglo XIX para alzar otra sin mérito, y casi todas las que perduran sólo conservan parte de la fábrica antigua.

El grupo más numeroso e interesante corresponde a las comarcas de Atienza y Sigüenza; ello es lógico, pues en la primera fué donde antes se consolidó la reconquista, y parte de la segunda constituyó el señorío episcopal; en ambos distritos la influencia mudéjar es patente, predominando la modalidad segoviana sobre la soriana. En la villa de Atienza, de la iglesia románica alzada por Alfonso el Batallador bajo la advocación de Santa María, subsiste el ábside de planta cuadrada con columnillas adosadas por exorno; la puerta primitiva, después trasladada al muro norte

y en la que es de notar una inscripción bilingüe (latina y arábiga) con la data o fecha del templo, y la portada del mediodía, románica cluniacense en su disposición, con profunda archivolta de varios arcos materialmente cubiertos de decoración escultórica, y que no obstante estas características parece datar ya del siglo XIII; subsiste el precioso ábside románico de La Trinidad, mostrando en los arcos de sus ventanas y en las corridas impostas decoración de entrelazos netamente mudéjares, y también perdura el ábside románico de San Gil, semicircular como aquél, más severo, y rasgado por dos ventanas muy altas y estrechas; en San Bartolomé se conserva la cabecera de planta cuadrada, la torre y el ala meridional del atrio porticado, así como la puerta, no poco bastardeada, y aun queda la portada en la iglesia de Nuestra Señora del Val, muy interesante por sus detalles escultóricos.

En la misma región atencina son merecedoras de cita especial la iglesia de Carabias, con atrio porticado a poniente y mediodía; el notabilísimo ábside de Santa Coloma, en Albendiego, con sus ventanales tabicados mediante caladas tracerías mudéjares; la parroquia de Villacadima y, sobre todo, la de Campisábalos, por mi iniciativa declarada monumento nacional; en el ábside de este templo, en la puerta del mismo y en la que da paso a la preciosa capilla de Sangalindo, adosada al extremo occidental del viejo pórtico, hoy muy transformado, llaman la atención muchos detalles ornamentales y aun constructivos, que demuestran, como en Villacadima, la participación de artistas mudéjares en la obra; pruébanlo el arco angrelado más profundo de las archivoltas y al que se procura con timidez la forma ultrasemicircular, la decoración de las impostas a base de entrelazos y las hojas estilizadas serpeantes que decoran el arco más exterior de tales puertas; esa capilla de Sangalindo está recubierta por bóveda de medio cañón con arcos fajones, los capiteles de las columnillas que sostienen el arco triunfal van esculpidos a la manera silense, y en la parte exterior del muro aparece un friso o imposta en la que cada mes del año está simbolizado por una faena campesina; lo mismo ocurre en la puerta de la iglesia de Beleña del Sorbe, donde este zodíaco se conserva mucho mejor y la convierte en inapreciable joya. En la tierra que fué de Sigüenza y hoy de su partido judicial, debo citar el pórtico y puerta románica de la iglesia de Pinilla, la linda iglesia de Saúca, cuyo exterior se conserva como en el siglo XII, aunque con las arquerías del atrio tabicadas; la puerta de la iglesia en Pozancos, la iglesuela de Cubillas, ejemplar típico del románico rural, y en la sede del Obispado la famosa catedral, así como las que fueron parroquias de Santiago y San Vicente, luciéndose en las portadas de estos tres edificios una decoración completamente mudéjar. En el centro de la provincia llegó hasta 1936 el bello atrio románico de Abanades, y también la iglesia de Yela, con su pórtico a sur y poniente, destruída por la guerra y hoy en vías de restauración; subsisten el ábside y puerta románicos en Cereceda (ésta con un tímpano esculpido muy interesante por su esquematismo e ingenuidad) y las puertas de Valderrebollo, Alarilla y Valdeavellano; el año 1931 fué llevado a América, piedra a piedra, el refectorio románico del monasterio de Ovila. Al sur de la provincia persisten la iglesia de La Puerta (cuyo exterior románico está casi intacto), la puerta de Millana con ancha bocina de gusto cisterciense, pero con los capiteles de las columnas laterales esculturados; la capilla en el castillo de Zorita, una puerta y los grotescos canecillos esculpidos de la ermita de Cubillas, junto a Córcoles; el ábside ruinoso de la ermita de la Oliva, erigido sobre la cabecera de una basílica visigoda donde antes existiera Recópolis, y la puerta

norte de la hermosísima parroquia de Alcocer, edificio éste que corresponde a la transición del románico al ojival en lo que resta de su fábrica primitiva, según ocurre al convento monjil de Buenafuente, al de San Salvador en Pinilla, al de Ovila, al de Bonaval y al de Monsalud, cerca de Córcoles; a la iglesia de La Varga, en Uceda, y en Brihuega a la de San Miguel, capilla del castillo de Peña Bermeja y parroquia de Santa María, las dos últimas comenzadas según el gusto románico y terminadas conforme al ojival en los comienzos del siglo XIII por el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada; en tierra de Molina, la iglesia de Rueda conserva el ingreso románico, y en la capital del Señorío subsiste una ventana del mismo estilo en la parroquia de San Martín, mientras es ya de transición la iglesia conventual de Santa Clara, ciertamente notable. Monumento curioso es la iglesia del Salvador en Cifuentes, que no obstante comenzar a ser edificada ya mediado el siglo XIII, hízose conforme al trasnochado estilo románico, según muestran los robustos pilares separadores de las tres naves, y la estupenda puerta de Santiago, profundamente abocinada y constituida por siete arcos semicirculares en degradación sobre columnillas laterales; conocemos casi exactamente la fecha, y aunque su estructura arquitectónica es románica neta, en cambio ya es por entero gótica la profusa decoración esculturada, constituyendo una curiosa muestra de la supervivencia de estilos que refleja el cariño a la tradición característico en los españoles.

Carezco de noticias relativas a pintura mural románica en la provincia de Guadalajara; en cuanto a obras escultóricas, aparte los canecillos esculpidos en varias iglesias de ese período artístico, quedaban en julio de 1936 bastantes imágenes y actualmente muy pocas por haber sido destruidas durante ese año luctuoso; se trata de efigies sedentes de la Virgen con el Niño sobre una de sus rodillas, conforme al modelo corriente en aquella época, y entre ellas debo citar la muy curiosa de la Sopeña, en San Andrés del Congosto, fechable en los últimos años del XI o comienzos del siguiente, con la particularidad de ostentar sobre la cabeza tosca y esquemática corona, y la de Ruguilla, destruída en 1937, y que procedía del convento bernardo de Ovila, pudiendo ser fechada en los finales del XII. Mas abundantes eran y siguen siéndolo (a pesar de haber desaparecido no pocas) las Vírgenes del XIII, todavía románicas, pero con apreciables influencias góticas, como ocurre con las existentes de Terzagá y las me parece que destruidas en Centenera y Viñuelas; aunque tradicionalmente más antiguas según la piadosa leyenda de las respectivas apariciones o descubrimientos milagroso origen del fervoroso culto que continúan recibiendo, deben fecharse en esa centuria la Virgen de la Peña, en Brihuega; de Monsalud, en Córcoles; de la Soterraña, en Zorita; de la Varga, en Uceda (destruída en 1936); de los Llanos, en Hontova; del Madroñal, en Auñón, y de la Hoz, cerca de Molina; digno es de mención el altorrelieve que representando con encantadora ingenuidad la Huída a Egipto, corona la puerta románica de Nuestra Señora del Val, en Atienza.

Como curiosidad conviene señalar la existencia de falsas Vírgenes románicas, no confundibles con las falsificadas adrede. Me refiero a productos modernos del arte popular ejercido a la buena de Dios por modestos labriegos y pastores, desprovistos en absoluto de preparación cultural o técnica; llevados de sus aficiones exaltadas por el hondo sentimiento religioso, al tallar la efigie de la Virgen con el Niño inspirándose en imágenes por ellos conocidas, su incultura e impericia aliadas con su misticismo les equiparon a rudos imagineros románicos, y sin proponérselo

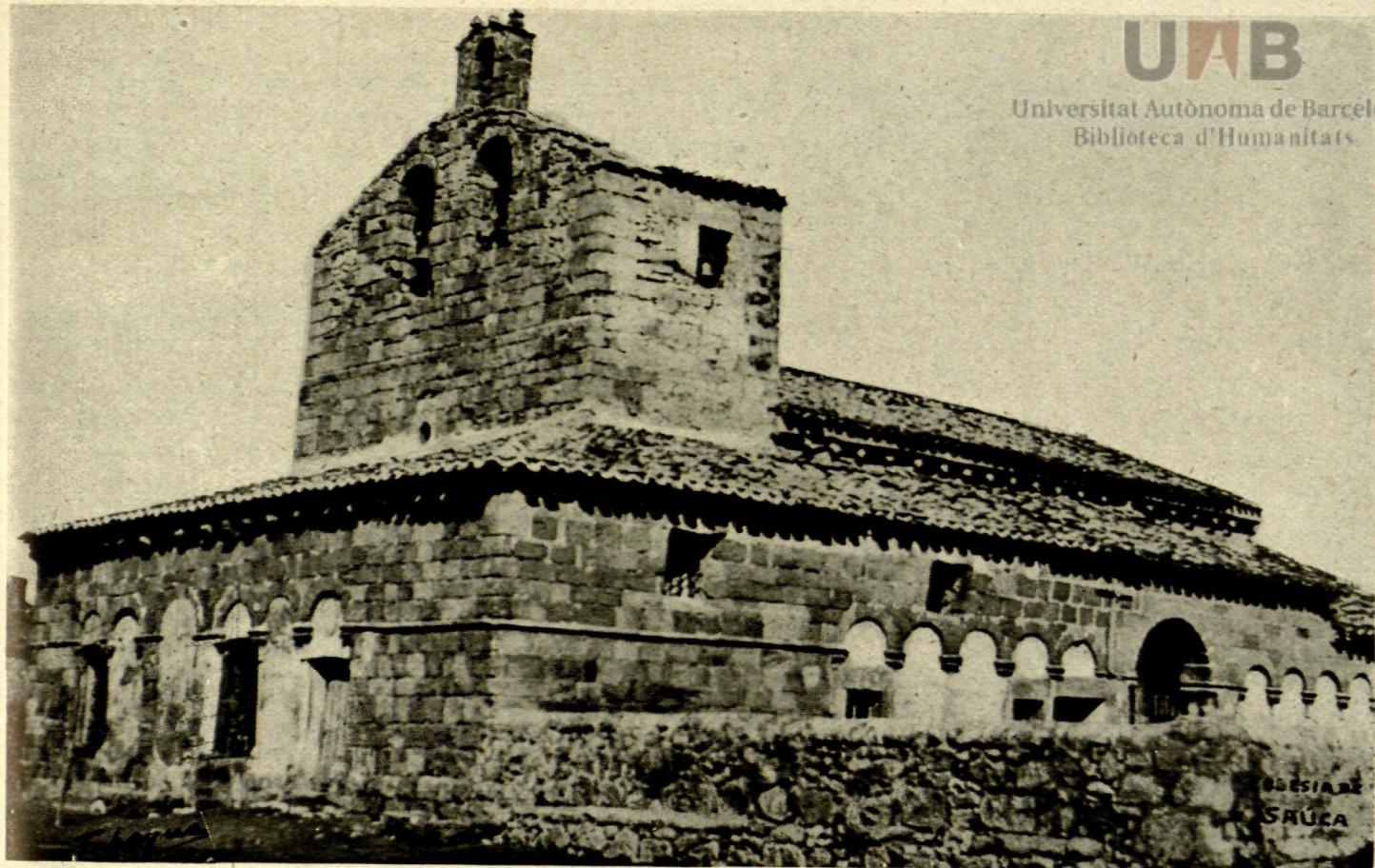


Fig. 1.—IGLESIA DE SAUCA. Románico del XII.

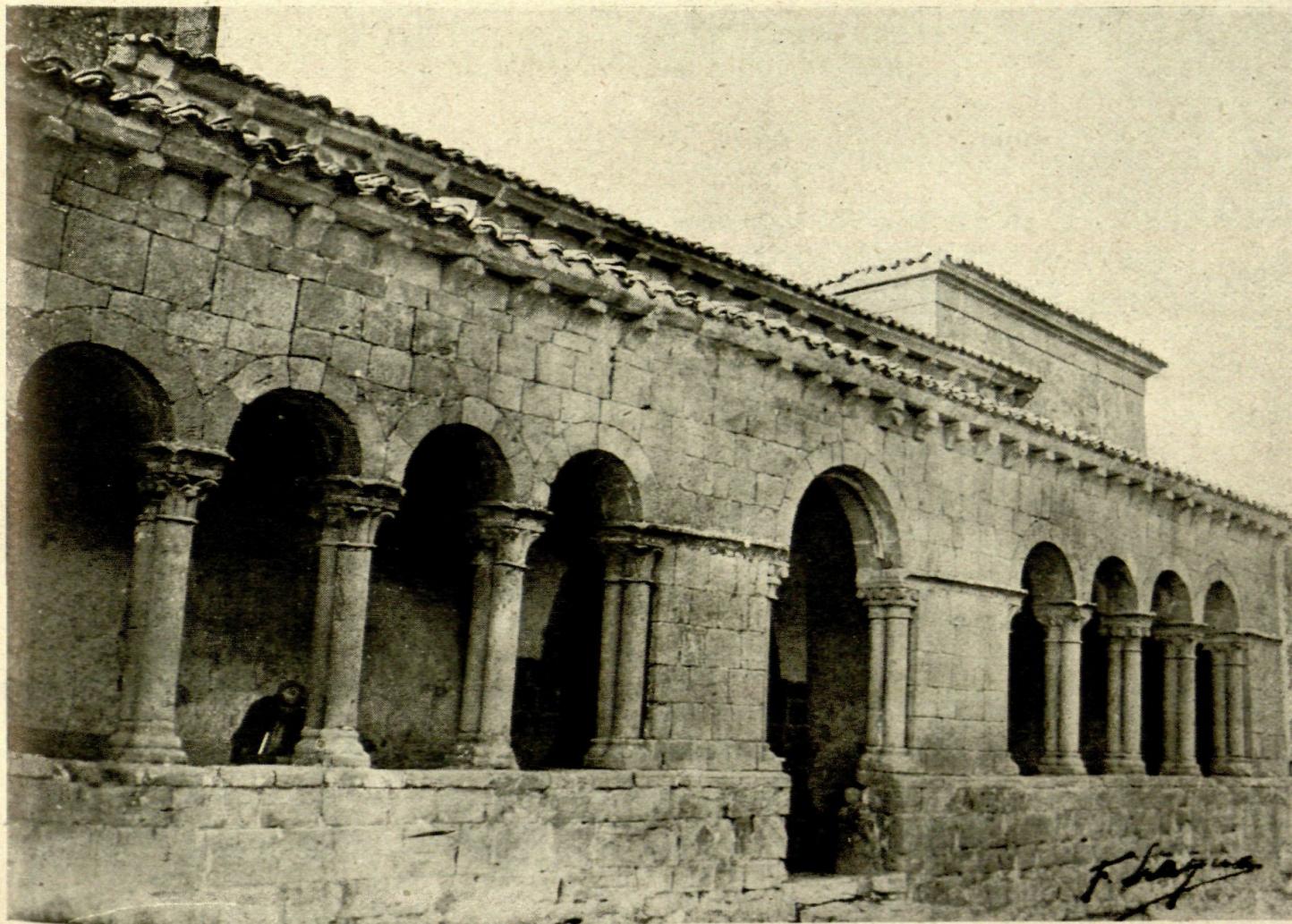


Fig. 2.—Pórtico románico de la iglesia de Pinilla de Jadraque (ala meridional).

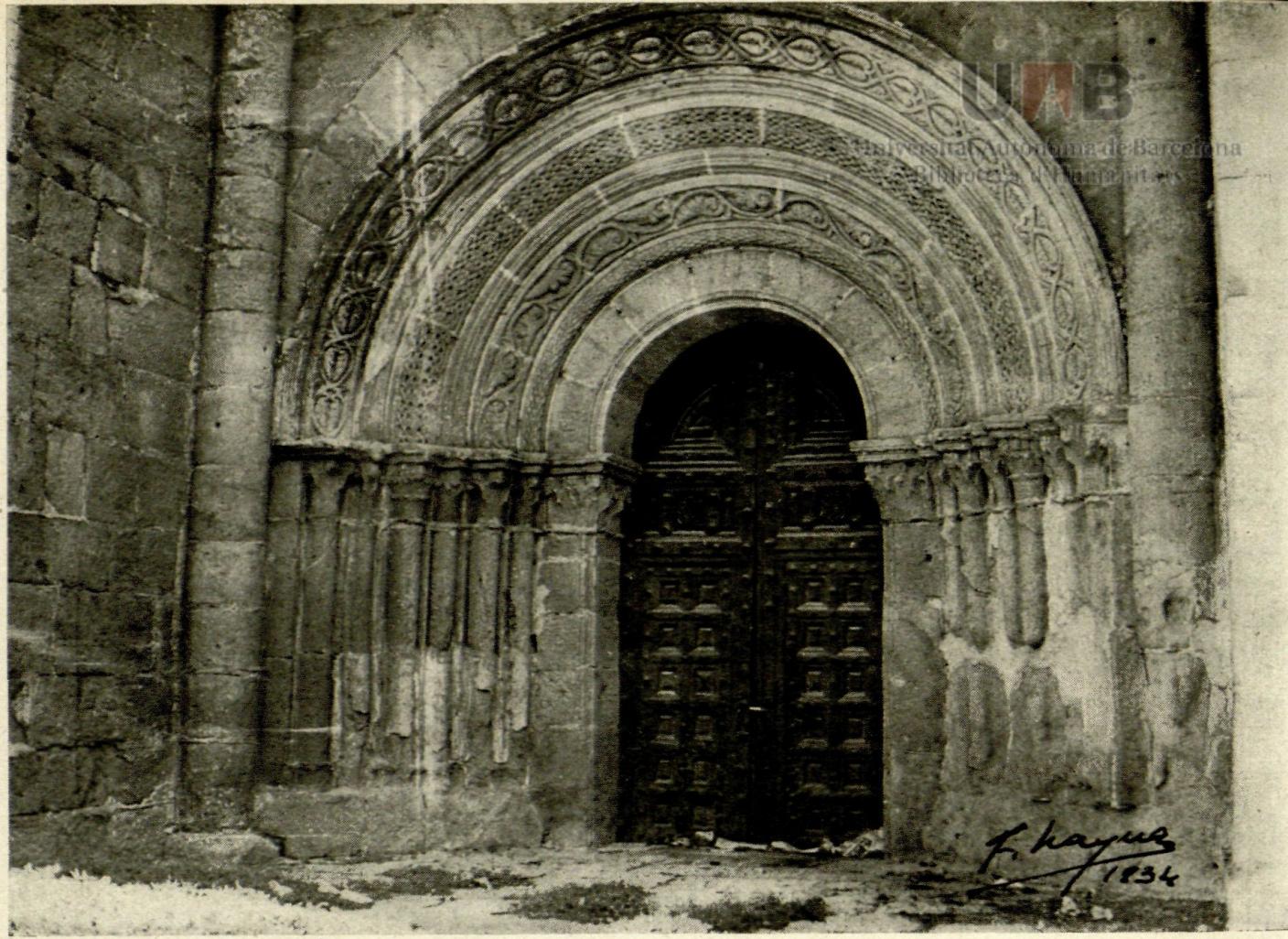


Fig. 3.—CATEDRAL DE SIGÜENZA. Puerta románica de la nave de la Epístola (siglo XII). Decoración mudéjar.

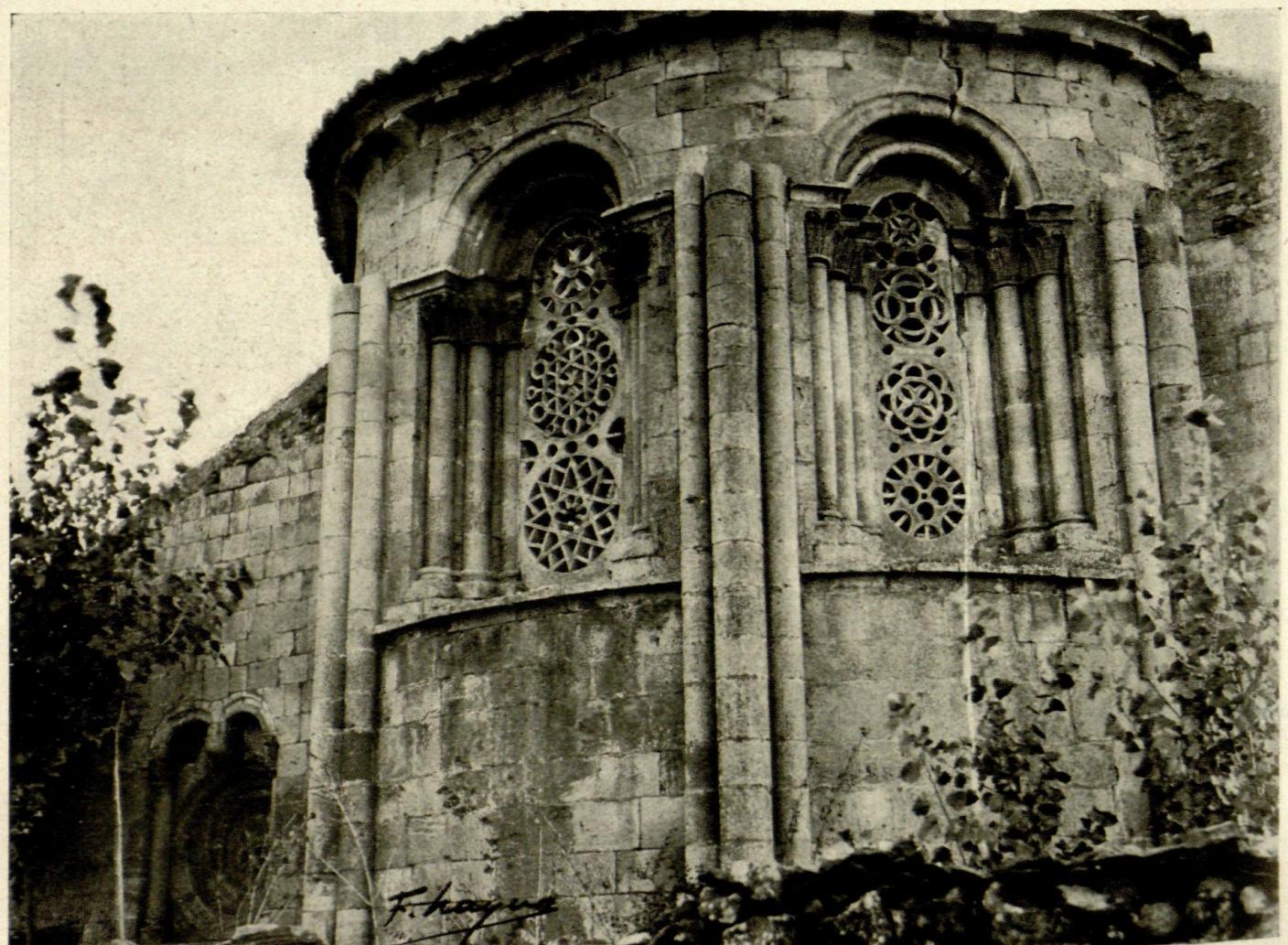


Fig. 4.—ALBENDIEGO.—Abside románico de Santa Coloma. Son notables las celosías pétreas de estilo mudéjar y la simbiosis de óculo y ventana geminada de las naves laterales.

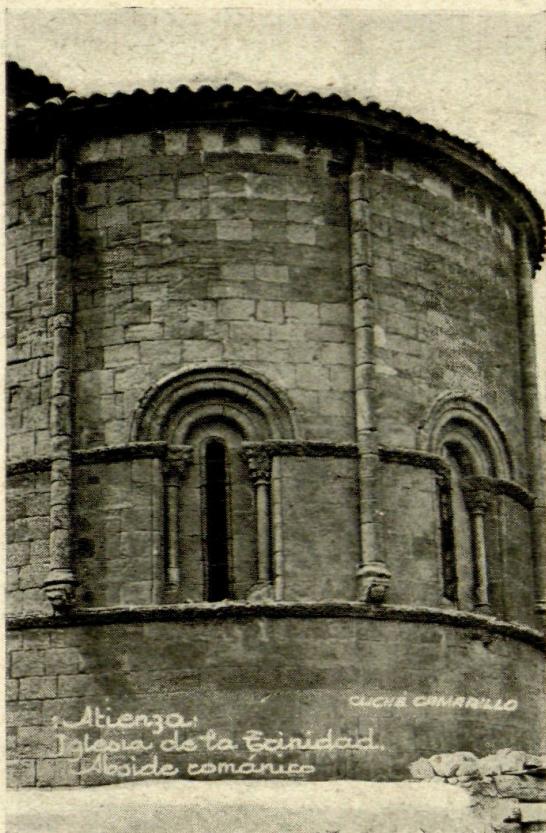


Fig. 5.—ATIENZA. Ábside románico de la Trinidad.

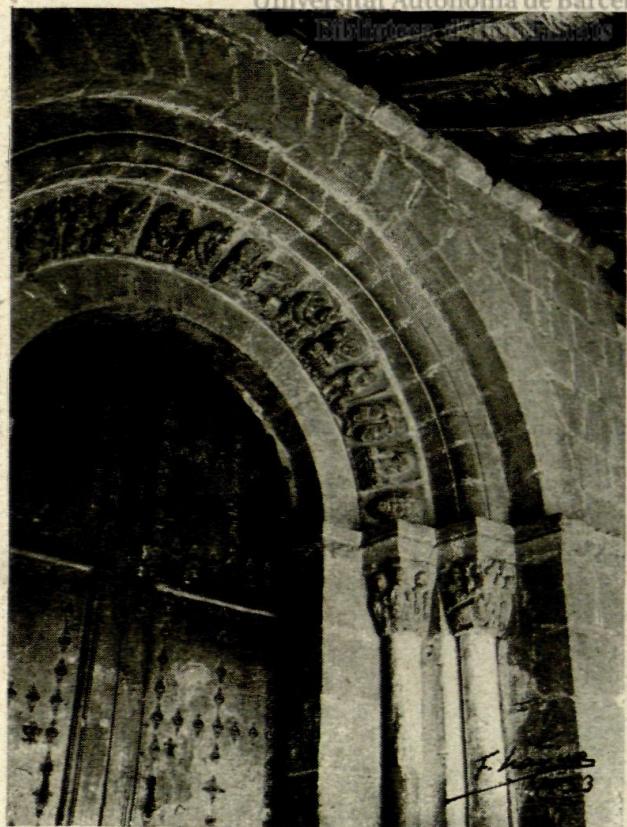


Fig. 6.—BELEÑA. Portada románica de la iglesia, simplificada en el XVI al picar la archivolta exterior; son curiosos los capiteles historiados y el zodiaco del arco en que cada mes se simboliza con una escena campesina.

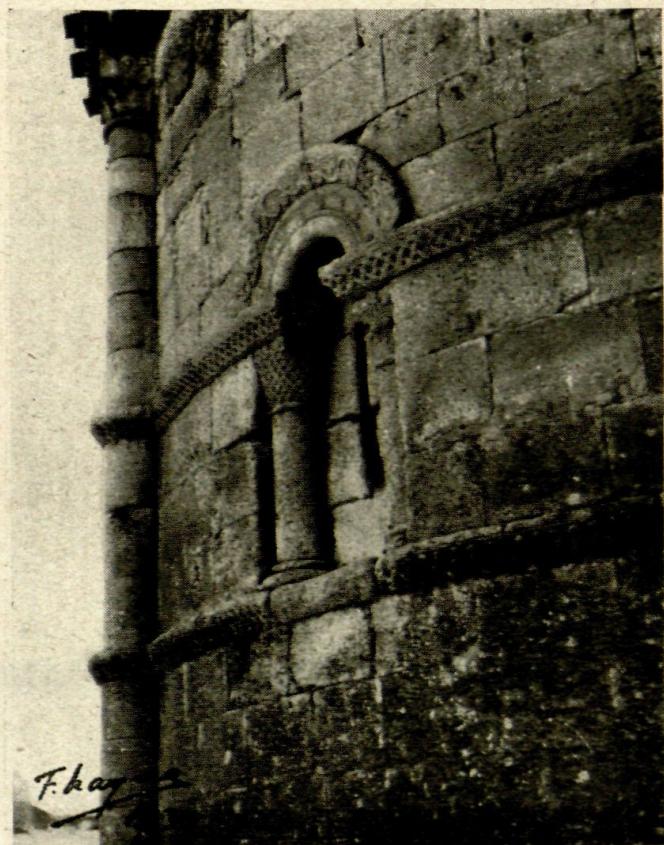


Fig. 7.—CAMPISÁBALOS. Vista parcial del ábside de la parroquia. Románico, con decoración mudéjar.

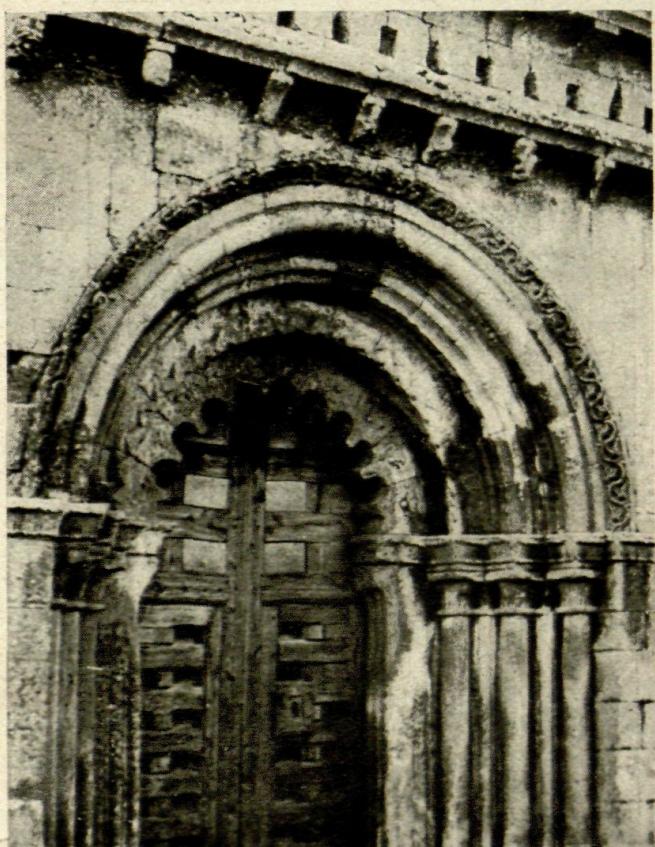


Fig. 8.—CAMPISÁBALOS. Puerta de la capilla de San Galindo en la parroquia. Románica del XII, con notas mudéjares.

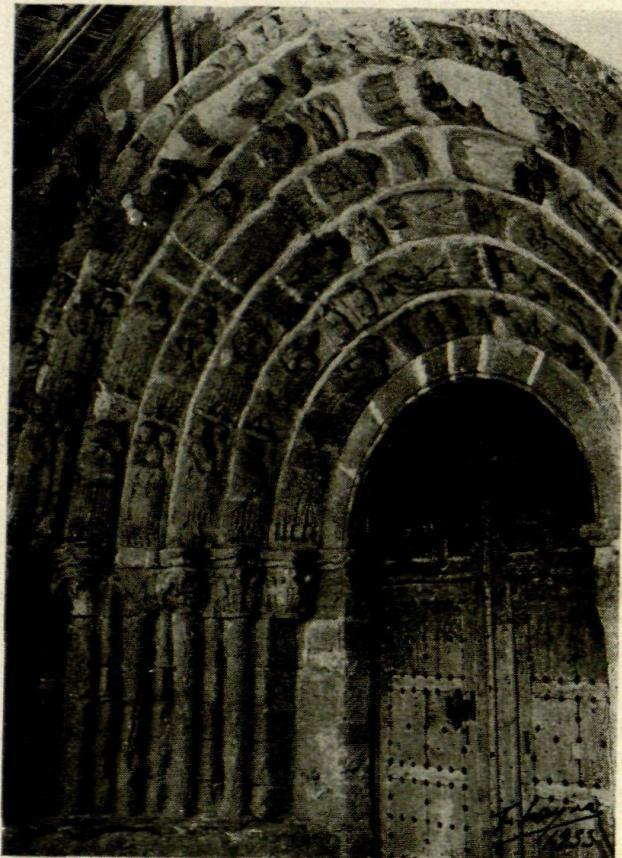


Fig. 9.—ATIENZA. Portada meridional de Santa María del Rey, curiosa supervivencia cluniacense en los albores del XIII.

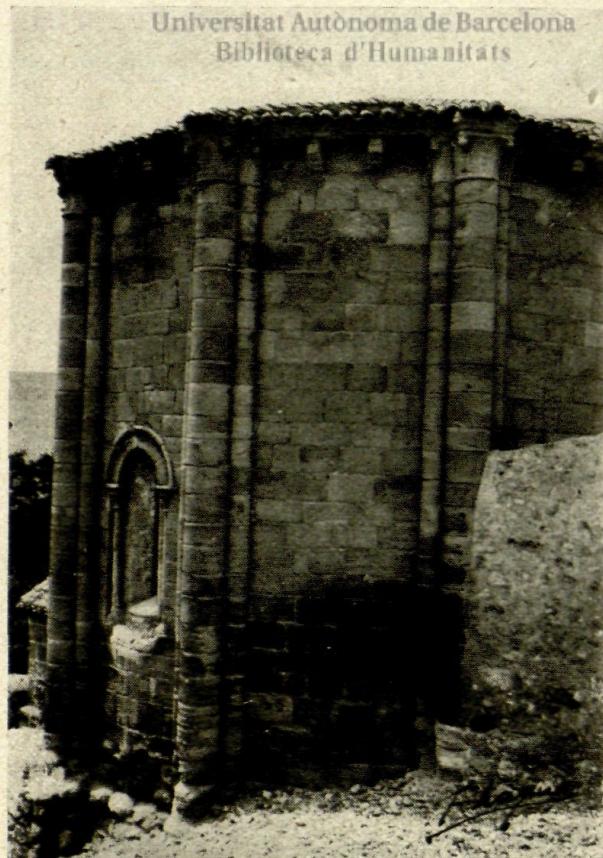


Fig. 10.—MOLINA DE ARAGÓN. Abside de Santa Clara, obra de transición. Comienzos del XIII.

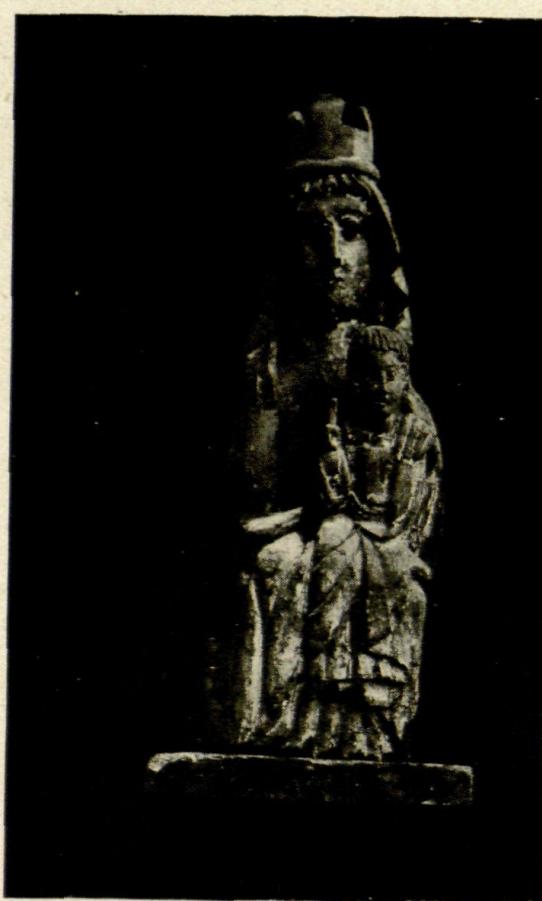


Fig. 11.—S. ANDRÉS DEL CONGOSTO. La Virgen de la Sopeña, talla de la primera mitad del XII.

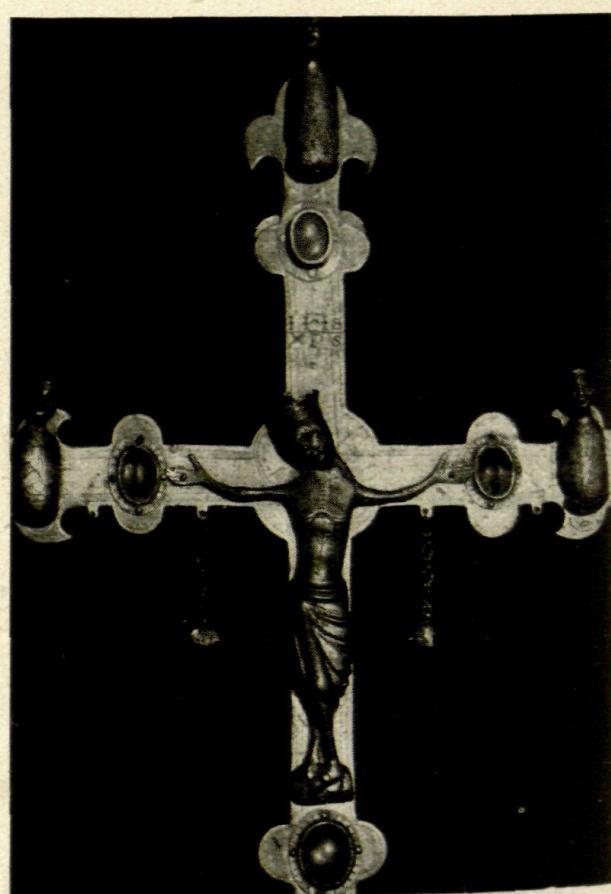


Fig. 12.—ALBALATE DE ZORITA. "La Cruz del Perro", procesional. Hacia 1200.

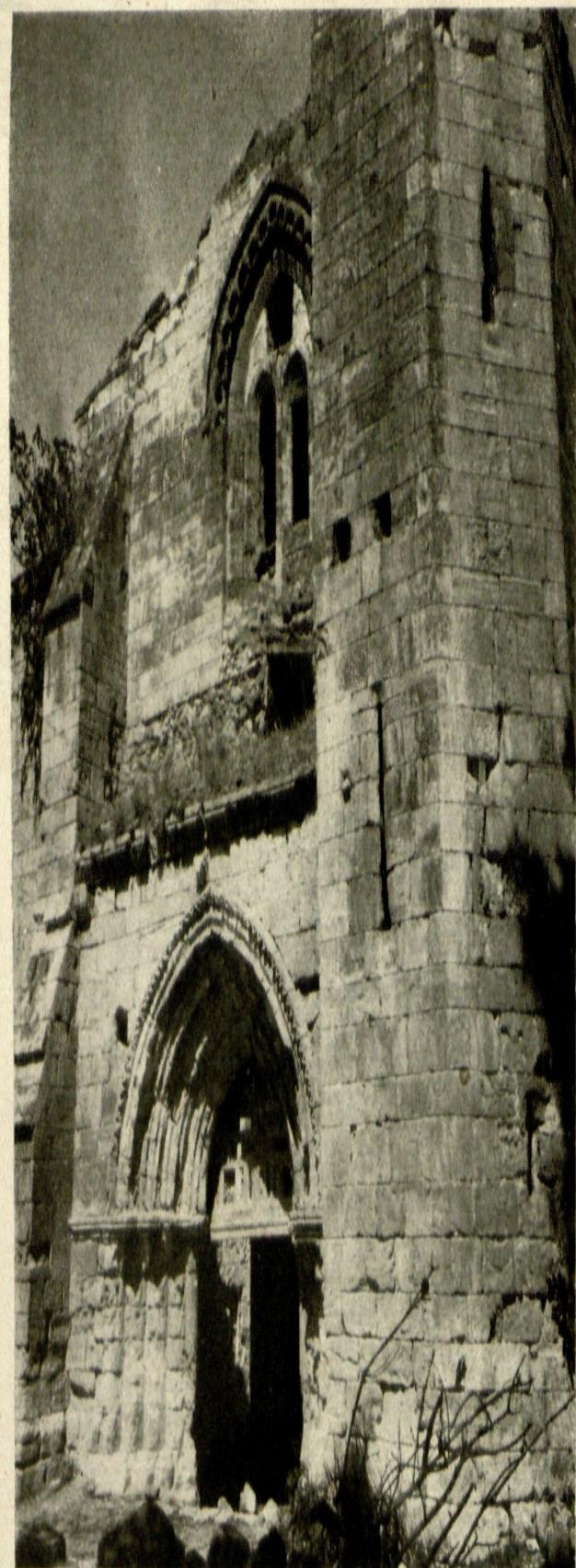


Fig. 13.—RETIENDAS. Portada de la iglesia del Monasterio bernardo de Bonaval. Comienzos del XIII.

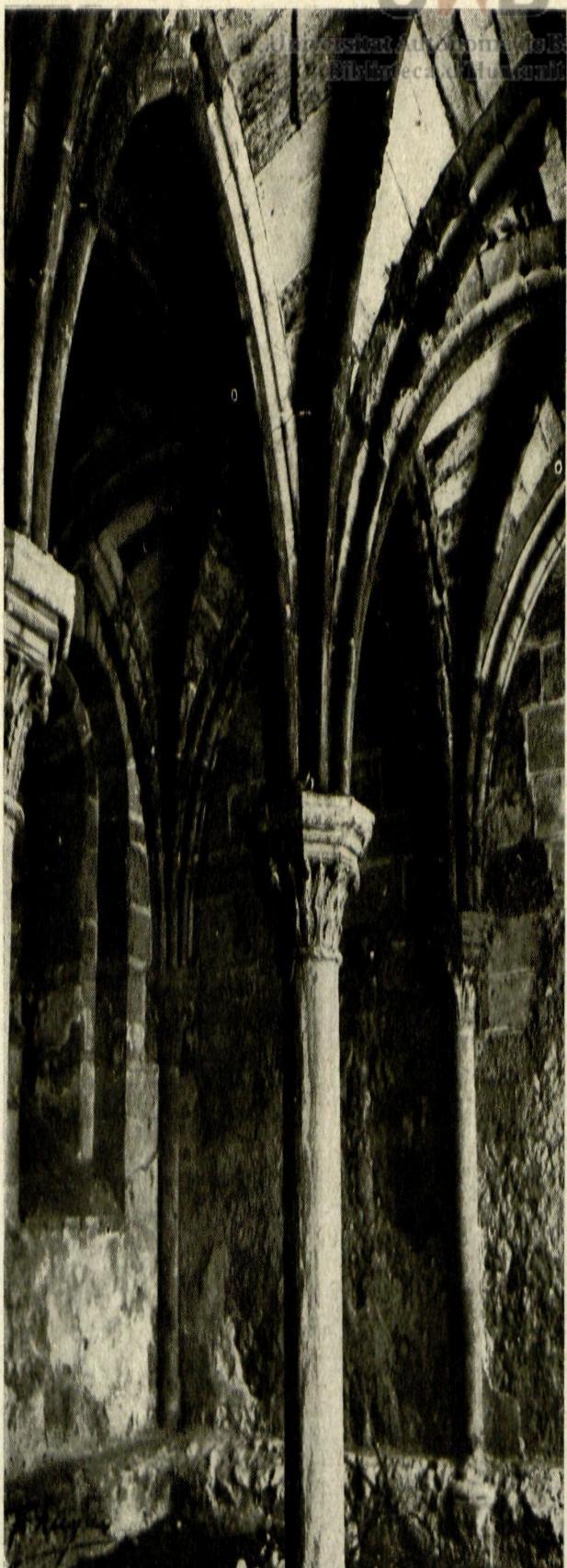


Fig. 14.—CÓRCOLES. Sala Capitular del Monasterio de Monsalud (siglo XIII).

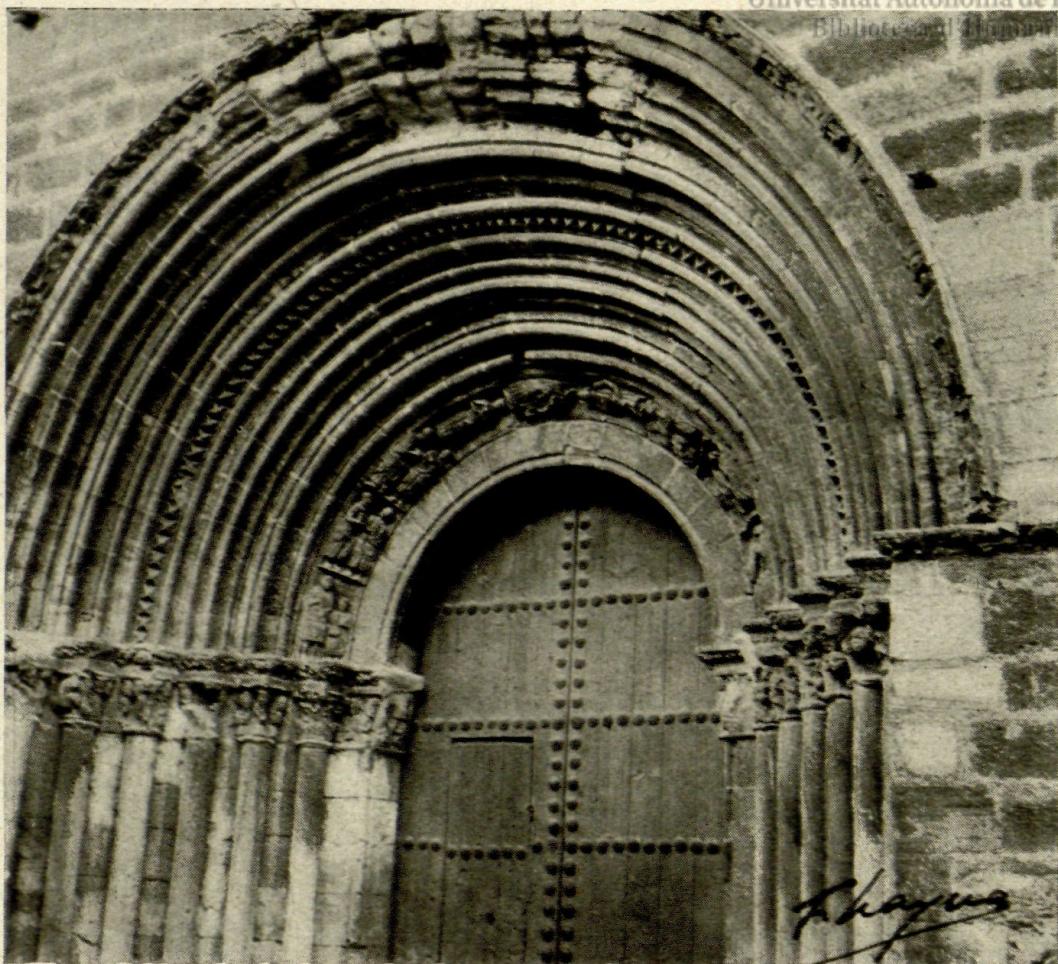


Fig. 15.—CIFUENTES. Portada de Santiago, en la iglesia parroquial. Románico tardío (hacia 1260), con decoración gótica.

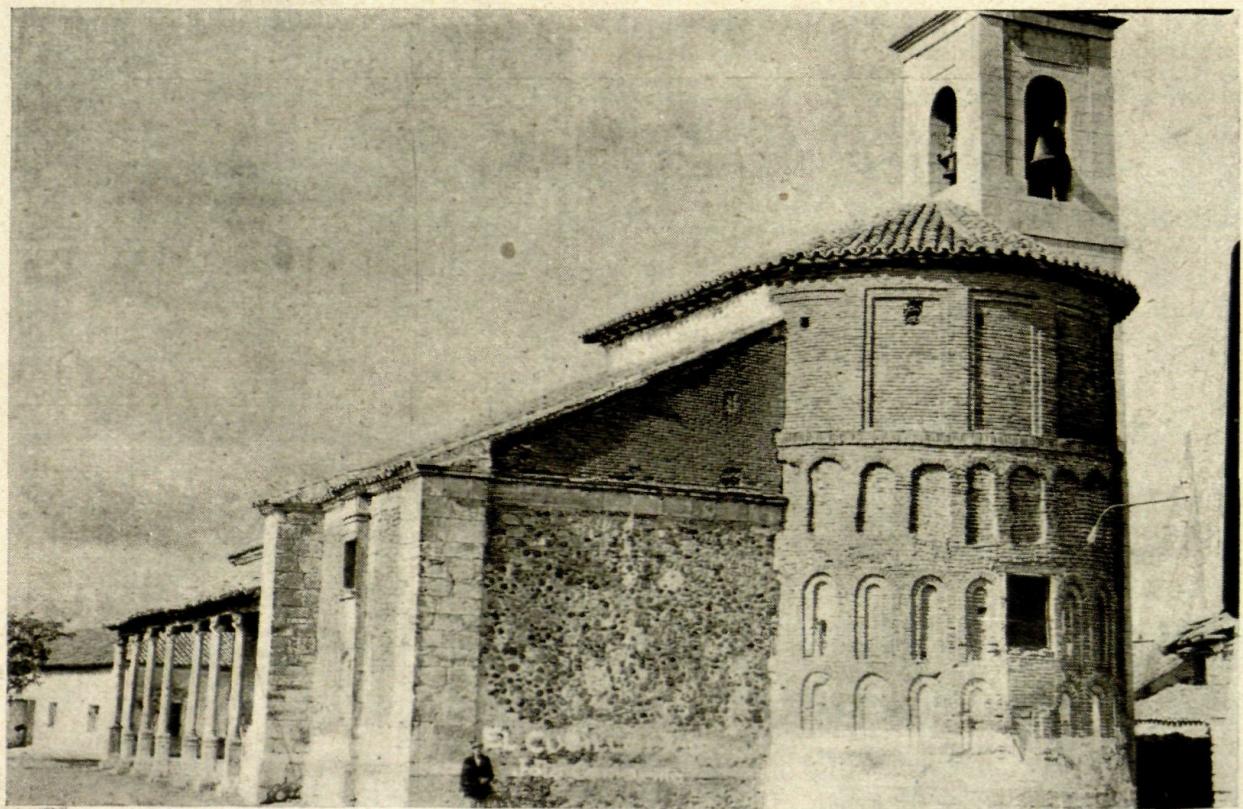


Fig. 16.—EL CUBILLO. Parroquia con ábside mudéjar.

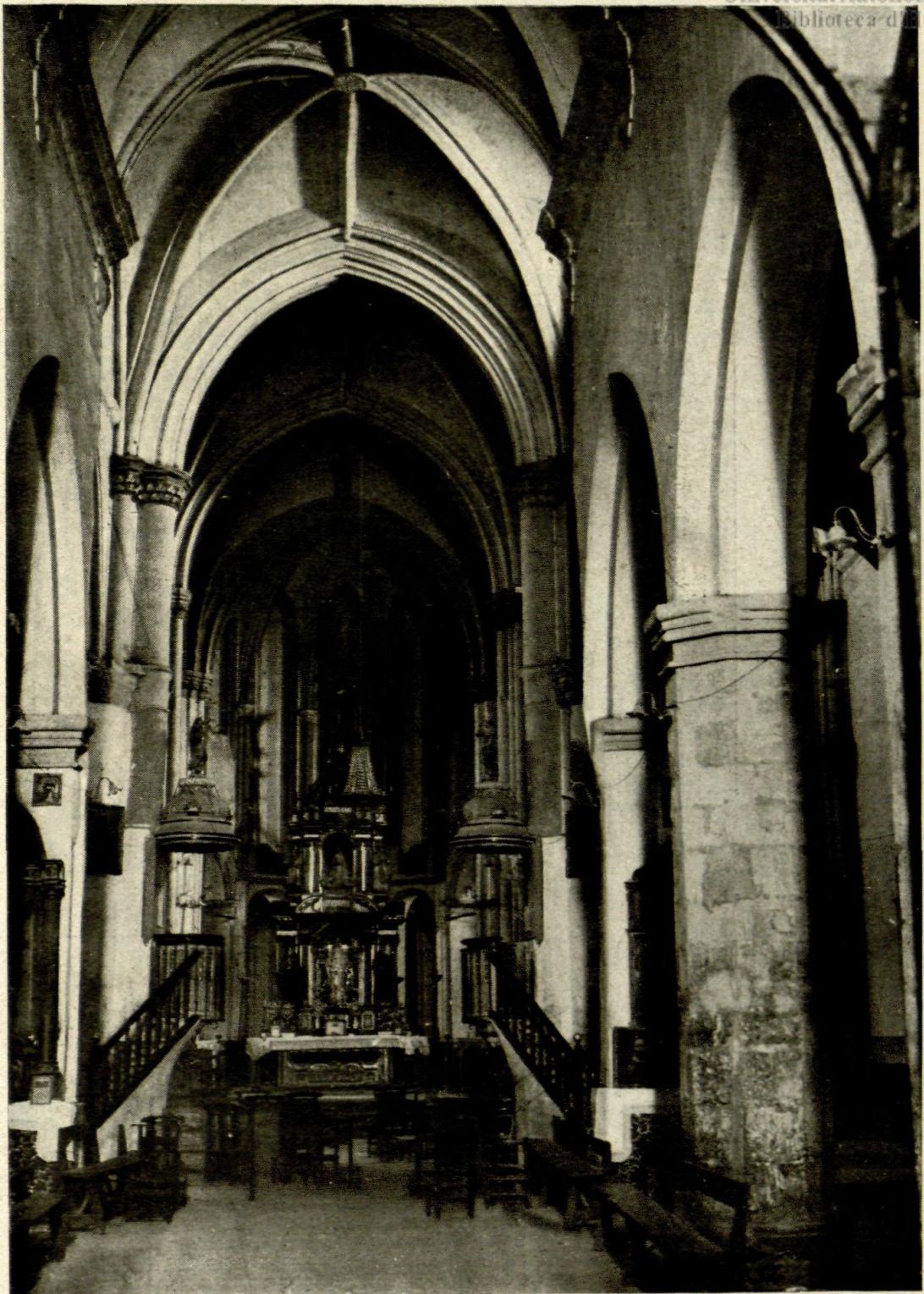


Fig. 17.—ALCOCER. Interior de la iglesia de Santa María (fotografía anterior a 1936).

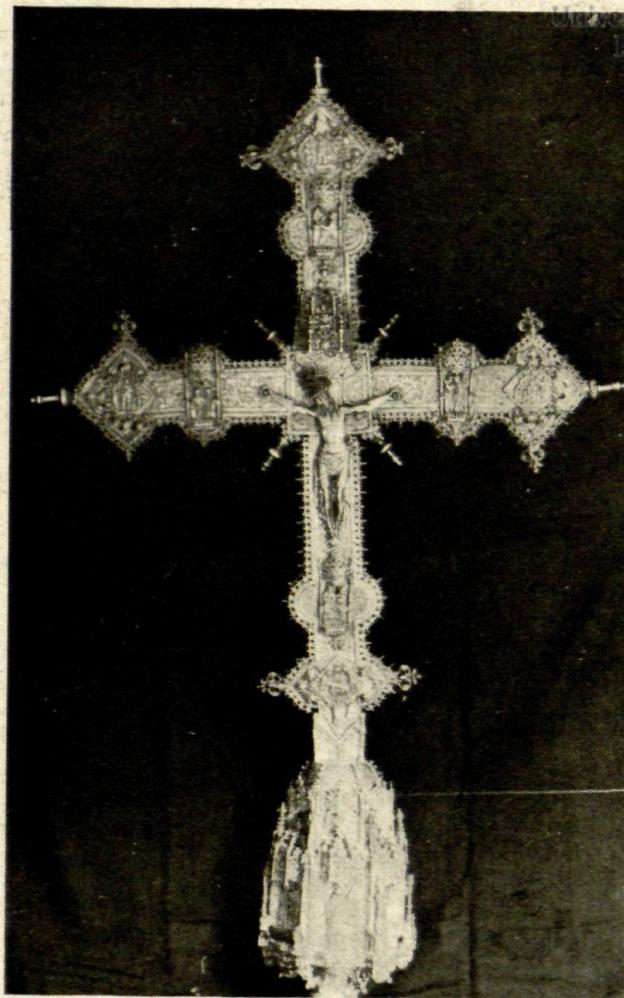


Fig. 18.—CIRUELAS. Cruz parroquial.



Fig. 19.—CIFUENTES. Púlpito de alabastro en la parroquia. Segunda mitad del XV.

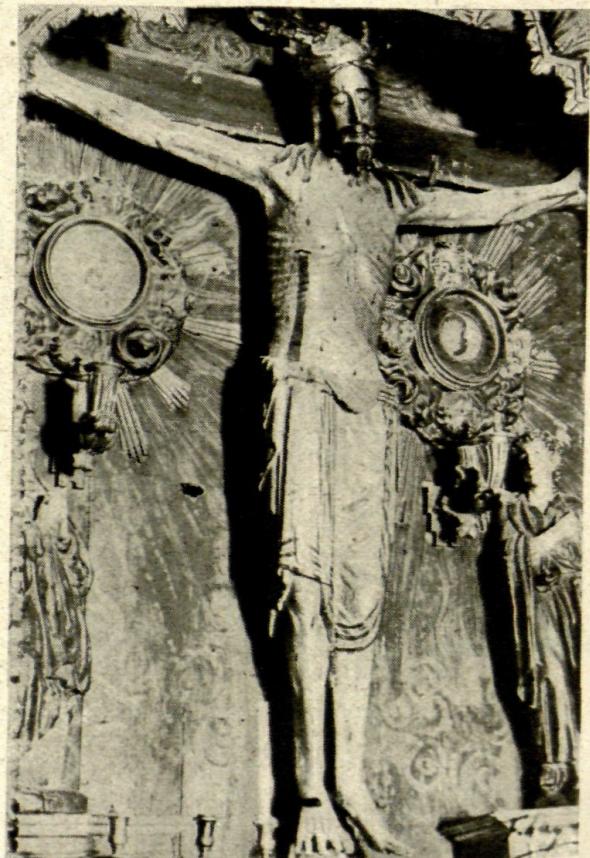


Fig. 20.—ATIENZA. Iglesia de la Trinidad. El "Cristo de los cuatro clavos", talla policromada. Hacia 1300.



Fig. 21.—RIOFRÍO. Virgen de comienzos del XV. (El niño es de época posterior.)

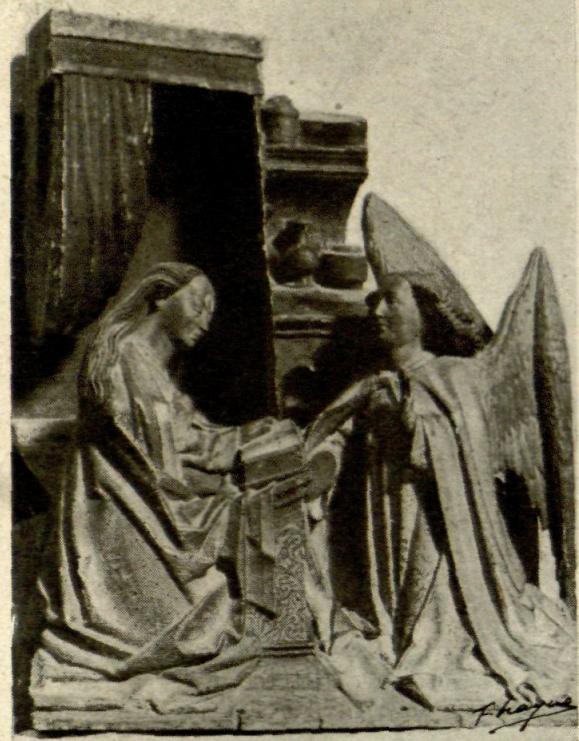


Fig. 22.—CIFUENTES. Anunciación. Madera policromada. Segunda mitad del XV.

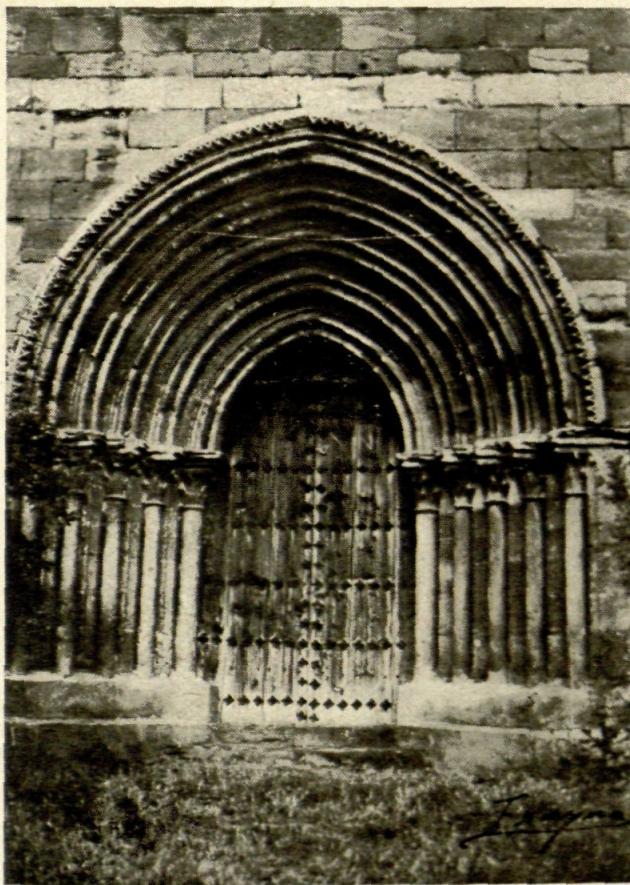


Fig. 23.—ALCOCER. Puerta meridional de la parroquia de Santa María; obra de transición.

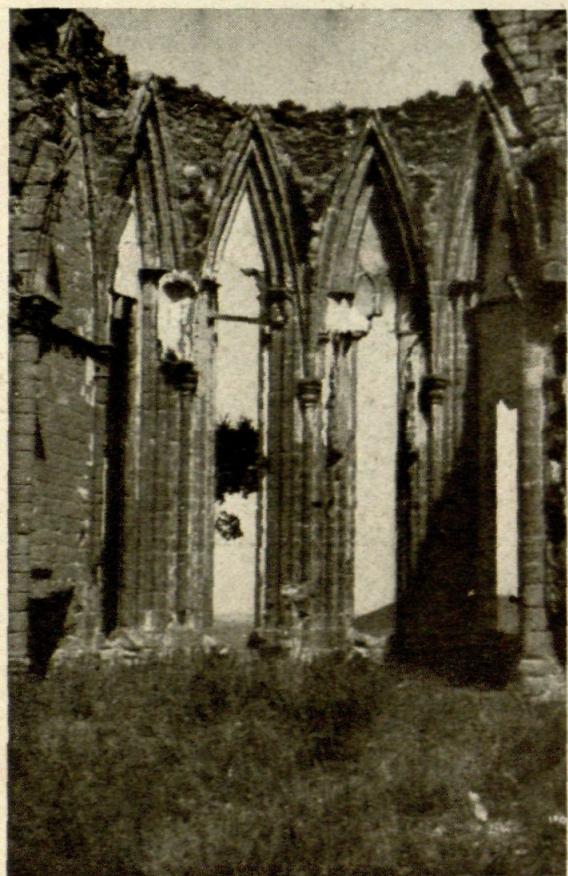


Fig. 24.—ATIENZA. Abside de la iglesia conventual de San Francisco. Estilo gótico perpendicular. Hacia 1400.

producieron obras pariguales a las de estos artistas incipientes, torpes, devotos e ingenuos; sabido es que, a consecuencia de tan escasas aptitudes de realización (escasez de aptitudes en tales casos necesaria), son precisamente las obras más fáciles de falsificar aquellas que produjo todo arte rudimentario. Ejemplo de esas Vírgenes involuntariamente seudorrománicas es una que existe en el pueblo molinés de Rillo y que yo sólo conocía por una reproducción fotográfica proyectada por mí hace once años en unión de otras muchas con motivo de ciertas conferencias sobre el arte y la historia de la provincia de Guadalajara; la imagen, de franco estilo románico, ofrecía algunas particularidades nada frecuentes y excitó por ello la curiosidad de un ilustre académico, hasta el punto de que, según dijo, se proponía hacer un viaje sólo por el gusto de estudiarla; afortunadamente fuí a Molina no mucho después, y acuciado por la misma curiosidad me acerqué a Rillo y pronto advertí mi craso error confirmado por los lugareños al decirme que aquella Virgen de tosca policromía era obra de un pastorcillo y su data no superior a cincuenta años; al pensar en el viaje del sabio profesor y en las pesadas bromas de que con razón sobrada me haría objeto, dije a los de Rillo que si arribaba al pueblo un señor alto, entrado en años, pero fuerte, con gafas y barba en punta, de ninguna manera le enseñaran aquella imagen, e incluso le dijeran haberse destruído con la ermita que la albergaba, a consecuencia de voraz incendio... Por último, he de citar una cruz procesional románica en Pinilla de Jadraque, y la interesantísima que se conserva en Albalate de Zorita y a la que llaman *Cruz del Perro* porque, según testimonios fehacientes, la descubrió un can a principios del siglo XVI escarbando con insistencia no lejos del lugar; es de tipo románico, con los extremos de sus brazos flordelisados y en ellos toscos bustos que representan a los evangelistas, cuyos atributos aparecen grabados en el reverso; figura en esta colección fotográfica, y como además tengo publicado un trabajo acerca de ella en cierta revista de arte, no entro en más detalles, pues según el decir campesino, *el día es corto y hay mucho que andar.*

La época ojival hasta 1500.

Siglo cumbre de la Edad Media han llamado al XIII con harta justicia, pues en él lograron extraordinarios avances la organización social, la cultura en general y el arte en particular; el estilo románico se ve desplazado definitivamente durante esa centuria por el ojival triunfante, pero en la provincia de Guadalajara son construidas desde los cimientos en tal tiempo muy escasas iglesias donde tal modalidad arquitectónica se luzca en toda su pureza; y si no afirmo que no se alzó ninguna, es por miedo a pecar de temerario. En el siglo XIII se concluyeron o adelantaron mucho en su construcción varios edificios religiosos comenzados según el gusto románico y ahora proseguidos conforme al gótico; ejemplos más notorios, la catedral de Sigüenza, las naves bajas de la notable iglesia de Alcocer, tres de cuyas puertas son ya ojivales; Santa María de la Peña, en Brihuega; la iglesia de Santa Clara, en Molina; de la Varga, en Uceda; de Santa Coloma, en Albendiego; del Salvador, en Cifuentes (ésta comenzada al mediar el siglo conforme a las normas románicas), y las monacales de Monsalud y Bonaval; entre los templos góticos de finales del XIII está el muy bello de San Felipe, en la arzobispal villa de Brihuega.

El XIV se caracterizó en la provincia de Guadalajara por la escasez de obras

artísticas que puedan atribuirsele, iglesias especialmente, y lo mismo cabe decir de la primera mitad del siglo XV; la falta que hoy se advierte cabe explicarla porque quizás algunos templos entonces construidos fueron echados luego a tierra para alzar otros más amplios en el XVI conforme a las normas renacentistas, según aconteció con la iglesia primitiva del monasterio de Ovila o con la del convento de S. Francisco en Guadalajara, destruido por un incendio a fines de esa centuria; otra razón es considerar que la turbulencia de aquellos tiempos, con luchas casi incesantes entre la nobleza discolada y ambiciosa y la Monarquía empeñada en mantener o acrecentar su autoridad, no fué propicia para que los pueblos, víctimas propiciatorias de tales contiendas, levantaran nuevos y costosos edificios; a causa de lo mismo tampoco cobraron impulso las construcciones civiles, pues casi siempre los señores vivían al amparo de inexpugnables fortalezas en las cuales sí aparece patente el estilo ojival, aunque sin detalles artísticos de importancia.

A finales del siglo XIII parece corresponder el ábside de la parroquia de San Gil, de Guadalajara, única parte del templo conservada, pues fué demolido hará cerca de cuarenta años; con toda seguridad es de los primeros diez años del XIV la iglesia conventual de Santa Clara (hoy parroquia de Santiago), en la misma ciudad. En ambas construcciones, de ladrillo pues en la comarca escasea la piedra, el estilo ojival muéstrase muy tímido y sobrio, predominando la influencia del mudéjar toledano en las cabeceras de estos dos templos, adornadas exteriormente por fajas o series de arcos ciegos levemente apuntados, mientras son de medio punto los que exornan el ábside de la iglesia de El Cubillo, al parecer de esa época, igual que el artesonado mudéjar, cubierta de su única nave; mudejarismo patente en el ábside de La Antigua, en Guadalajara, obra probablemente del siglo anterior, como se patentiza dentro de aquella de Santa Clara en un bello friso que corre a lo largo del muro norte bajo el artesonado de madera; ya al mediar el XIV, y también en Guadalajara, construyeron los Orozco su capilla sepulcral anexa a la iglesia de San Gil, capilla interiormente revestida por yeserías góticomudéjares de las que se conservan algunos témpanos, pues fué estúpidamente demolida a finales del XIX. En el XIV fueron construidas las magníficas naves del crucero en la iglesia de Alcocer, así como la bella capilla mayor, tiempo adelante circuída por una girola con capillas en torno; ya he dicho que a fines de esa centuria un incendio destruyó en Guadalajara el convento de San Francisco; pero el Almirante D. Diego Hurtado de Mendoza comenzó a edificar el nuevo templo casi catedralicio hoy existente y que no se vería terminado hasta cien años más tarde a costa del gran Cardenal de España, nieto de aquél. Por último, he de mencionar como pieza interesantísima el ábside de lo que fué iglesia conventual de San Francisco, en Atienza, construida muy probablemente al concluir ese siglo a costa de la generosa, impulsiva y tornadiza doña Catalina de Lancaster, mujer de Enrique III y señora de la villa, quien utilizaría como maestro de obras a alguno de los que formaran en su séquito cuando vino de Inglaterra; así puede explicarse en esta provincia una tan buena muestra del estilo llamado *inglés* o *perpendicular*, modalidad gótica muy rara en tierras castellanas, al menos con la pureza de esta joya arquitectónica.

No he encontrado pinturas del siglo XIV en la provincia de Guadalajara, ni siquiera noticias más o menos fidedignas; en cuanto a imaginería, quizás corresponda a esa época en sus comienzos, si no pertenece al XIII, el que en Atienza llaman *Cristo de los cuatro clavos* por tener separados ambos pies, y que se venera en la

iglesia de la Trinidad, en un altar del XVII debido a artistas locales quienes repintaron entonces esa imagen que es muy notable, ostentando corona real en vez de llevarla de espinas; también es interesante la Virgen del inmediato pueblo de Riofrío, en alabastro policromado y con afiligranada diadema, pero esta escultura la considero ya del siglo XV.

La relativa pobreza artística de la provincia de Guadalajara, referida a obras del siglo XIV, por lo menos en cuanto a las que perduran, se transforma en rico tesoro durante la segunda mitad del XV; ello débese en gran parte al enorme incremento de los grandes señoríos en la región y de manera especial al mecenazgo que respecto a sus vasallos y al arte ejerció aquella prolífica y cada día más prepotente familia Mendoza, en cuyas diversas ramas se vincularon extensos territorios de la provincia por sucesivas mercedes de los monarcas como pago de servicios, y en general a costa de los antiguos comunes de villa y tierra, bienes de propiedad realenga. Si diese a esta parte de mi discurso la extensión merecida, quedaríame con seguridad en la estacada, pues sería forzoso parar a mitad del camino, ya que la sostenida atención del auditorio tiene un límite igual que la resistencia física del disertante; por tales motivos me limitaré a una exposición breve, insistiendo más en las obras poco o nada conocidas que en aquellas otras divulgadas en el mundo culto, aun cuando por ser muy importantes merezcan una cita extensa.

Es hacia 1445 cuando D. Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, termina el primitivo y sumuoso palacio familiar en Guadalajara, emplazado en el mismo sitio donde cuarenta años más tarde se alzaría el palacio ducal del Infantado, y por entonces hizo construir las nuevas murallas de su villa de Hita, una de cuyas puertas, bella y sugestiva, llegó hasta nosotros y va a ser totalmente restaurada; dos decenios más tarde, el contador Diego García de Guadalajara edificó en esta ciudad, en la iglesia de Santa Clara, su linda capilla sepulcral, donde el gótico, apenas iniciada la decadencia, muestra primores decorativos, así como su gallardía y elegancia; no tardaría mucho tiempo el cardenal Mendoza en edificar a su costa la bella y hoy arruinada iglesia para el convento de Sopetrán, como empezaron otros Mendoza, condes de Tendilla, a construir también de acuerdo con las normas del ojival, en su posterior período, otro templo en este pueblo, templo no concluido según el gran proyecto originario, quedando a medias la soberbia fábrica.

Poco he de decir del magno y caprichoso palacio del Infantado alzado en Guadalajara por el segundo duque a su imagen y semejanza, rico y ostentoso, que no es tanto como decir elegante, y en una palabra, *vanidad de vanidades*, como hizo esculpir su dueño en las arcadas del patio; alzado en una época crítica para el arte, en él muestran su pompa y riqueza decorativa estilos que agonizan, inyectándoles nueva savia algunos tímidos detalles pertenecientes a un gusto todavía no aclimatado. Del fastuoso edificio universalmente conocido y por tantas generaciones admirado, tras el incendio que provocó un bombardeo en diciembre de 1936 sólo queda la fachada magnífica, el señorial patio de honor y poco más; pero ya no podremos contemplar aquellos artesonados extraordinarios en los que, salvo los frisos góticos, mostraba el arte mudéjar sus primores decorativos, su riqueza y su fantasía creadora; arte mudéjar que imprime carácter a todo el edificio, aun ajustándose éste a las normas del gótico decadente o, mejor dicho, agónico y un tanto contagiado ya del nuevo estilo renacentista; mudejarismo que preponderó en las techumbres doradas, advirtiéndose su espíritu en las arquerías del patio y su pre-

sencia en la fachada, pero no con el carácter de *imitación* por capricho del constructor Juan Guás, sino mudéjarismo auténtico, toda vez que, según he demostrado documentalmente hace poco en un libro, fueron muchos los artistas mudéjares o moriscos vecinos de Guadalajara que trabajaron en la construcción del palacio, concluído por un meritísimo maestro de obras vecino de Guadalajara y cuyo nombre me ha cabido la honra de añadir a la lista de nuestros grandes arquitectos: me refiero a Lorenzo de Trillo.

Por último, respecto a obras arquitectónicas he de decir que en mi provincia de Guadalajara fueron construidas las primeras de España conforme al gusto del Renacimiento, gracias al empeño del gran cardenal Mendoza y su sobrino el conde de Tendilla (hombre de gran cultura y sensibilidad estética que fué embajador en Roma) por aclimatarlo en nuestro país. Nada queda de la casa del cardenal en Guadalajara frente a Santa María, pero sí en Mondéjar las ruinas interesantísimas de la iglesia conventual de San Antonio, cuya primacía como obra protorrenacentista española quizá sólo pueda disputársela el Colegio de Santa Cruz, en Valladolid, fundado y construido por el cardenal Mendoza, debiéndose la reforma de la fachada conforme al estilo Renacimiento, a Lorenzo Vázquez, maestro de obras de aquél purpurado; su sobrino, el segundo conde de Tendilla, fundó e hizo edificar este convento de Mondéjar, al parecer bajo la dirección del mismo artista.

Escasas pinturas hechas en el siglo XV para la provincia de Guadalajara han llegado hasta nosotros; entre ellas, algún retablito de Sigüenza, las famosas tablas flamencas de Sopetrán encargadas por el primer marqués de Santillana a ciertos marchantes en la feria de Medina y hoy conservadas en el Museo del Prado, una tabla interesante en la iglesia de Pozancos, el tríptico de las monjas bernardas de Guadalajara, que según todas las probabilidades pintaron hacia 1480 sobre tabla los arriacenses Juan de Segovia o Sancho de Zamora, al servicio del gran cardenal y por orden de éste, mas *las tablas de San Ginés*, también de Guadalajara, muy notables y de las que me ocupé con detalle en una revista de arte; pertenecieron a un gran políptico de fines del XV hecho probablemente a costa del cardenal Mendoza para la iglesia conventual de San Francisco, y tres de ellas han sido convenientemente restauradas.

En cuanto a escultura anterior a 1500, el tesoro artístico de mi provincia es valioso a pesar de su disminución durante los años trágicos de 1936 a 1939. Por lo que atañe a imaginería, y en general a escultura religiosa, conviene mencionar dos lindas estatuillas esculpidas en alabastro, que representan el misterio de la Anunciación y se guardan en la iglesia de La Trinidad, de Atienza; la *Virgen de las Batallas*, llevada según tradición por el cardenal Mendoza en todos sus viajes y que hasta 1936 guardó la iglesia de Santa María, en Guadalajara; una Virgen que hubo en Centenera y la comprada en Medina a unos comerciantes flamencos por el primer marqués de Santillana, conservada en Torre del Burgo hasta el año antedicho en que, como la anterior, fué destruida; por último, cinco grupos escultóricos encantadores, en talla estofada y policromada, pertenecientes al primitivo retablo de Nuestra Señora de Belén, en Cifuentes, cuya Virgen titular fué destruida en 1936; se conservan en la iglesia parroquial y representan diversas escenas de la vida de la Virgen María e infancia de Jesús. Esculturas funerarias correspondientes a la segunda mitad del siglo XV, subsisten obras importantes, algunas extraordinariamente valiosas; ejemplos, la de Jirueque, la del cardenal de San Eustaquio, Gómez Carrillo

el *Feotón* y su mujer, así como la popularísima y admirable de Martín Vázquez de Arce o del *Doncel* (las cuatro en la catedral de Sigüenza); la magnífica del comendador Rodrigo Campuzano en la iglesia de San Nicolás, de Guadalajara, y la no menos valiosa de Marcos Díaz en la de Mondéjar, sin que quiera citar otras, pues deseo atenerme a las más destacadas; en cambio no puedo menos de consagrar un recuerdo a las primorosas estatuas yacentes de los primero y primera condesa de Tendilla, que se pudieron admirar en Guadalajara hasta ser incendiada en julio de 1936 la iglesia de San Ginés que las albergaba. Como obras de la que pudiéramos llamar *escultura decorativa* merecen cita especial las estatuillas y relieves del mencionado sepulcro del cardenal de San Eustaquio en la catedral seguntina, el púlpito que a este templo regaló el cardenal Mendoza y otro muy interesante ornato de la iglesia parroquial en Cifuentes.

Sería cuento de nunca acabar la enumeración de obras secundarias referidas a artes decorativas o auxiliares como la talla, de que existen tan buenos ejemplares como la sillería coral de Sigüenza o parte de la de Lupiana, hoy en la iglesia de San Nicolás, de Guadalajara. Escasean los ornamentos del siglo XV; pero los poseyeron muy ricos numerosas iglesias, según consta en los inventarios que guardan algunos archivos parroquiales, entre ellos el de Cifuentes; lo mismo cabe decir de tapicerías, guadameciles y frontales de altar, reseñándose bastantes de labor morisca, y otro tanto de orfebrería, así cálices como ampollas y en especial cruces procesionales, abundantes y ricas en el siglo XV como lo fueron más tarde y lo son actualmente, no obstante multiplicados expolios y ventas clandestinas; como última mención citaré un cáliz gótico en la colegiata de Pastrana y la primorosa cruz parroquial de Ciruelas que, según antigua tradición, fué regalada por el cardenal Mendoza y es notabilísima pieza correspondiente a la agonía del gótico florido.

Doy fin a estas notas apresuradas y sintéticas sobre el Arte en mi provincia de Guadalajara hasta el 1500, y otro día haré una exposición global del tesoro artístico en esa región correspondiente a los estilos Renacimiento y Barroco; sus épocas convirtieron a mi amada tierra nativa en museo valiosísimo por la enorme cantidad y a menudo buena calidad de obras artísticas, repartidas no sólo en ciudades y villas históricas sino hasta en las más insignificantes aldeas.

Bibliografía

RAMON CASTRO. José: *Cuadernos de Arte Navarro. a) Pintura.* Diputación foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1944.

La infatigable vocación de investigador de José Ramón Castro ha encontrado el justo y merecido mecenazgo de la "Institución Príncipe de Viana" para que de sus carpetas vayan saliendo a luz los frutos del trabajo de muchos años de exploración de archivos de la región navarra. Los de Tudela no tienen secretos para Castro, y solamente con la cosecha de noticias que de ellos extrajo referentes a pintura, ha podido formar un copioso volumen de 188 nutridas páginas. La diferencia con otros trabajos análogos es bien notable y digna de ser ensalzada: Castro publica los documentos, pero no deja perderse al lector en la prosa notarial, indigesta y prolífica; cómo él ha desentrañado su contenido, ha colacionado los textos, y agrupados los publica, ofrece al lector la quintaesencia de sus pacientes averiguaciones en unas breves páginas que ahorran al estudioso la lectura del documento mismo. Con ello, lo que podría no pasar de un centón o cartulario se convierte en una colección de encendiosas monografías repletas de datos inéditos, que llevan como apéndice justificativo los textos de archivo en que fundamentan sus conclusiones. Pero como, además, Castro nos dice si las obras de que hablan los documentos se conservan y en qué estado y qué vicisitudes pueden haber sufrido, su trabajo no es sólo biográfico, sino que constituye una verdadera contribución a la historia artística de Navarra y de España. Todavía ofrece esta excelencia sobre cualquier otro trabajo análogo: que el libro lleva nada menos que unas 80 láminas en las que se reproducen conjuntos y detalles de óleos de pintura aludidos en los documentos publicados. Las he contado, y es ciertamente trabajo que pudiera habernos ahorrado el autor, y con él el peligro de equivocarnos, numerando las dichas láminas y añadiendo al final un índice de ellas. El libro lleva un índice onomástico y otro topográfico, pero carece de índice general, detalle de utilidad que, como el anterior, facilita la consulta y sería agradecido por el lector.

Pero esos detalles serán subsanados por el autor, y así se lo rogamos, en sucesivos volúmenes, ya que el que reseñamos es solamente la iniciación de una copiosa serie de documentos para la histo-

ria del arte en Navarra que vaya haciendo escuela y sacando a luz los tesoros artísticos de una región digna de ser mejor conocida y amada.

Es de esperar que la celosa y diligente actividad de la Institución Príncipe de Viana, verdadero ministerio cultural de Navarra, atienda a la divulgación de los tesoros de arte que conserva aquella región con estudios y publicaciones como la que aquí reseñamos.

ENRIQUE LAFUENTE.

Ayuntamiento de Barcelona. Museo de Bellas Artes. *Frontales románicos* Barcelona, 1944. (Publicaciones de la Junta de Museos.)

Damos cuenta aquí de la aparición de este álbum, cuidadosamente editado por el Museo de Barcelona, en el que se reproducen en 30 láminas los frontales del Museo que, como es bien conocido, constituyen una colección única. A los viejos fondos del Museo vinieron a unirse los de la magnífica colección Plandiura, con lo que Barcelona puede decirse que no tiene ni podrá tener ya rival en punto a serie tan excepcional y rara. En 30 reproducciones, precedidas de una brevíssima introducción y un cuidado catálogo, más una página de bibliografía, se da la serie de frontales en excelentes fotografiados, catorce de ellos en color. Se incluyen piezas no sólo catalanas, sino de otras regiones de España (Aragón y Navarra), y en límites de cronología que llegan realmente a rebasar lo románico, pues aunque la tradición románica se deje sentir hasta en los últimos ejemplares reproducidos, en realidad, el gusto narrativo, los marcos de arquitectura y aun las notas expresivas de los que rematan el volumen (frontales de Betesa, de Aviá o de Arteta, para citar unos ejemplos) son ya de un gótico incipiente, pero inequívoco.

Tiene interés en la ficha catalogal que se da en el texto la mención de la procedencia del ejemplar, ignorada a veces del público, y cuya declaración puede contribuir a localizar con precisión los ejemplares y situar con exactitud geográfica otras piezas que puedan ir apareciendo.

E. L. F.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA**JUNTA DIRECTIVA**

Presidente: *Marqués de Lema.* • **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* • **Tesorero:** *Marqués de Aledo.* • **Secretario:** *Conde de Polentinos.* • **Vocales:** *D. Miguel de Asúa. Conde de Peña Ramiro.—D. Francisco Hueso Rolland.—D. Luis Blanco Soler.—Conde de Fontanar.—D. José Ferrandis Torres.—D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.—Vizconde de Mamblas.—Marqués de Saltillo.—D. Gelasio Oña Iribarren.—Marqués de Lozoya.—D. Alfonso García Valdecasas.—D. Enrique Lafuente Ferrari.—D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

