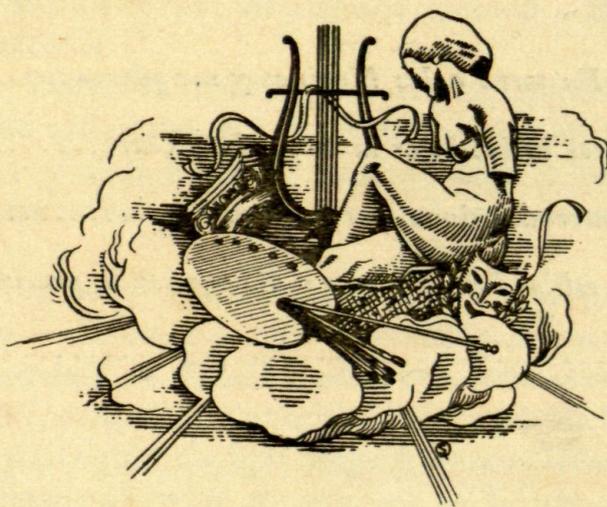


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



CUARTO TRIMESTRE

MADRID

1944

ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca de Humanitats

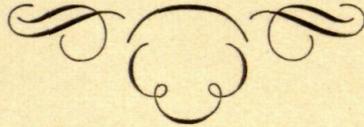
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVIII. III DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XV. ◊ CUARTO 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

	<u>Págs.</u>
MARQUÉS DEL SALTILLO.— <i>En torno a las Meninas y sus personajes</i>	125
TOMÁS MARTÍN GIL.— <i>Hierros artísticos de la catedral de Coria</i>	134
FÉLIX G. FIERRO.— <i>El pintor asturiano García Sampedro</i>	149
F. LAYNA SERRANO.— <i>Los estilos Renacimiento y Barroco en la provincia de Guadalajara</i> .	154
<i>Bibliografía</i>	170



En torno a las Meninas y sus personajes

Por el MARQUES DEL SALTILLO

EL libro reciente, y como suyo magistral, del Subdirector del Museo, mi dilecto colega Sánchez Cantón (Barcelona, 1943), da actualidad al tema y a cuanto hace referencia a su contenido. Hay en él una exclamación merecedora de ser recogida por quienes alcanzamos su trascendencia y conocemos su sentido: "¡Cuánto no se daría por conocer más pormenor las vidas y los caracteres de estas dos damitas! Vivientes por el genio del arte, mantienen su secreto frente a la curiosidad retrospectiva, acuciada siempre ante los retratos." Sería pretensión ridícula registrar lo apuntado para no darle una respuesta adecuada; es preciso eludir la retórica fácil y la divagación vacua, que nada añadiría a lo bellamente expresado por un autor, preocupado ante la carencia de noticias de sus personajes. Y no hay nada más enigmático que la interrogación del pasado, cuya respuesta eludimos por falta de información. Caso frecuente en España, debido a la carencia de elementos y de testimonios biográficos.

Señalado el hecho, y acuciada también nuestra curiosidad ante la pregunta constante que encierran esas vidas que apenas han dejado un eco de su paso por ella, cuando en su existencia real la llenaron ampliamente, y como ocurre con la obra genial de Velázquez, marcaron en la historia del arte momento perdurable sublimado por el genio.

De la menina doña Isabel de Velasco, cuyos datos eran más escasos hasta ahora, podemos suplir el vacío y evocar con cierta precisión lo que fué su existencia, consagrada por entero al servicio de Palacio, en el cual transcurrió aquélla. Su compañera en el cargo encontró casamientos lucidos para su posición y su rango. La pérdida del archivo de la parroquia de San Miguel de los Octoes, de que fué feligresa como Condesa de Barajas, nos priva de conocer su testamento, del cual habría la oportuna referencia en la partida de defunción. La hija de los Fuensalida, en cambio, reclusa en el Alcázar madrileño, conoció todos los secretos de la vida palatina, y en ella se desenvolvió, gustando los momentos diversos que le ofrecía. Hay indicios evidentes de ello en las mandas de su testamento, en el recuerdo enternecido con que no omite a ninguno de cuantos compartieron aquella existencia monótona casi siempre y reglamentada con severidad protocolaria.

Antes de entrar en el análisis de este documento vale la pena señalar algo interesante que de él se desprende. Otorgó doña Isabel poder para testar a su padre el día anterior a su muerte, el 21 de octubre de 1659, que firmó con pulso inseguro. En él figuran los testigos indispensables en todo instrumento notarial, y en el protocolo del escribano Francisco Suárez hemos comprobado que solían serlo empleados suyos o algo así como testigos profesionales, cuya vecindad con la escribanía de la Puerta de Guadalajara facilitaba su cometido. Aparecen en ese año como tales, Juan de Ortúzar, Bernardino Lozano y Sebastián del Estial. Pues bien: cuando

comparece la dama de Palacio cuyo documento suscribe en el Real Alcázar, tan sólo lo hace Sebastián del Estial. Los demás son reemplazados por empleados de la Casa, y entre ellos, con la indicación precisa de su oficio, Diego Ruiz de Azcona, guardadamas de la Reina Nuestra Señora. ¿Será éste el que aparece en segundo término en el cuadro conversando con doña Marcela de Ulloa, en evidente demostración de la categoría jerárquica de ambos? Una manda hay en su testamento para él; se le llama Diego Ruiz de la Escalera. Hemos comprobado se trata de la misma persona, pues en las pruebas de Santiago de su hijo, que se llamó don Pedro Ruiz de Azcona, caballero de don Luis de Haro, nacido en Espinosa de los Monteros el 18 de enero de 1627, figura como Diego Ruiz de Azcona Escalera, guardadamas de la Reina Nuestra Señora; su padre fué Pedro Ruiz de la Escalera Azcona. Eran poseedores de la casa de su apellido en Barcenillas de Cerezo, junto a Espinosa de los Monteros, y a ella pertenecieron diferentes individuos, todos de hidalga prosapia, acomodados en la Corte en el cargo de Montero de Cámara, peculiar de su villa originaria; en el de mayordomo de alguna Casa grande, como la del Conde de Riela, y en otros puestos. Primo segundo del guardadamas fué Francisco Ruiz de la Escalera y Zorrilla, Procurador de la Orden de Calatrava. Juan de la Escalera Saravia, Aposentador de la Casa de S. M. y Caballero de Santiago, fué hijo de otro del mismo nombre que sirvió ya el cargo apuntado con el Conde de Riela en 1576. Casó Diego Ruiz de Azcona con doña María Fernández del Río Marañón, procedente de Espinosa de los Monteros, allí muy reputada por su hidalguía, no inferior en calidad a la de su marido (1).

El poder para testar, digno de ser conocido, dice así:

"En el nombre de Dios Nuestro Señor yo D^a Isabel de Ayala y Belasco dama de la reina nuestra señora hija legitima de los exmos señores don bernardino lopez de ayala conde de fuensalida y siruela gentil onbre de la Camara de su magestad y de doña Isabel de belasco y benauides condessa de fuensalida su muger difunta mis padres y señores estando enferma en la cama en el Real Palacio de su magestad en mi juicio y entendimiento natural creyendo como firmemente creo el misterio de la santissima trinidad Padre hixo y espiritu santo tres Personas distintas y un solo dios berdadero y todo lo demas que tiene cre y confiesa la santa iglesia catolica rromana en cuia fee y creencia e vibido y protesto viuir y morir como fiel y catholica cristiana y thomando como tomo por mi intercesora y abogada a la sacratissima reina de los anjeles nuestra señora concebida sin pecado orijinal. Digo que la grabadad de mi enfermedad no me da lugar para poder acer y ordenar mi testamento el qual y todas las cossas de mi boluntad tengo comunicadas con dicho Exmo señor conde de fuensalida mi padre. Por tanto otorgo que doi poder cumplido quan bastante de derecho se rrequiere a su Ex^a expecialmente para que en mi nombre y como yo misma rrepresentando mi persona pueda despues de mi muerte dentro del termino que el derecho dispone hacer y otorgar mi testamento y ultima boluntad en la forma y segun y como lo tengo comunicado con el dicho señor conde de fuensalida mi padre y se contiene en un papel que dejo en poder del Padre Fray Miguel de la Concepcion descalço de la Orden de san francisco mi confesor que a de entregar a su Ex^a despues de mi muerte y pueda hacer y haga todo lo tocante a mi entierro misas y funeral mandas y legados y lo demas que le

(1) A. H. N. Sant. 2703 y 7290.

pareciere que se a de guardar cumplir y executar como mi ultima y determinada boluntad.

quando la boluntad de Dios nuestro señor fuese serbido llebarme mando que mi cuerpo sea enterrado en el conbento de descalços de la horden de san francisco de la villa de fuensalida de que es Patron el dicho conde mi padre y señor y donde esta enterrada la condessa mi madre y señora.

y nombro por mi testamentario unico al dicho Exmo señor conde de fuensalida mi padre y le doi todo el poder que es necessario para cumplir y executar el testamento que en mi nombre ha de hacer y otorgar. Y cumplido y pagado todo lo que contubiere mi testamento mandas y legados del y mi entierro missas y funeral en el remanente que quedare de todos mis bienes derechos y acciones instituyo y dexo por mi heredero unibersal al dicho Exmo. Sr conde de Fuensalida mi padre y señor y le suplico que aunque los bienes que me tocan y de que puedo disponer no alcance a la dispossicion que por mi a de otorgar los supla de los demas sus vienes como lo fio de su excelencia. Y rreboco y anulo y doy por ningunos otros qualesquier testamentos, codicilos poderes para testar y otras disposiciones que antes de aora pareciese hauer hecho por escrito y de palabra y en otra qualquier manera para que no balgan ni agan fe en juicio ni fuera del y solo se cunpla este poder y el testamento que en su birtud se hiciese como mi vltima y determinada boluntad y en la via y forma que mexor de derecho lugar aya y asi lo otorgue ante el escribano y testigos yuso escritos en el Palacio Real de la villa de Madrid a beinte y un dias del mes de octubre año de mil y seiscientos y cinquenta y nuebe siendo testigos llamados y rrogados diego ruiz azcona guardadamas de la rreina nuestra señora francisco de Granados portero de las damas geronimo de oliuer migual de casanoba y sebastian del estial vecinos y estantes en esta villa y la otorgante que yo el escriuano doi fe que conozco lo firmo.

D^a Ysabel de belasco.

Ante mi

Francisco Suarez" (1).

En el poder hay una alusión a una memoria testamentaria, recurso muy usado por las gentes de aquella centuria, para dar expansión a sentimientos confesables unas veces y otras inconfesables, que exigían reparación o remedio. A él recurrió la menina de Velázquez; y aunque no aparece en el protocolo unido al testamento, como era frecuente, lo utilizó el conde testador para el minucioso recuento de alhajas y vestidos, de cantidades a repartir o de socorros que aplicar. Destaca la figura del confesor, a quien se menciona varias veces; en relación con él está la devoción a los conventos de descalzos, a cuya Orden pertenecía. La figura simpática de mujer cabal, piadosa y sin complejos trasciende del documento y aureola su talle señorial, que se destaca en el cuadro. Hay un recuerdo para todos los hermanos, para las criadas que compartirían las largas horas del cotidiano vivir en la mansión de los Reyes... Lo que más nos interesa es la delicadeza con que no omite a doña Marcela de Ulloa, al guardadamas, al médico Dr. Chávarri y ni siquiera a los porteros de su dependencia palatina. Rasgos de la gran dama española, sin altiveces de encumbrada, sin menosprecios de advenediza, sin desdenes de improvisada, a lo cristiano y generoso, como la gran raza de donde procedía. Así lo entendió su padre, que

(1) Protocolo 6283, f.º 362.

cumplió religiosamente sus disposiciones; de sus trajes distribuidos entre imágenes de su devoción y sus familiares, ¿cabría reconocer el que viste en el cuadro?

Muerta en Palacio el 22 de octubre, su padre, usando del poder, otorgó el testamento el 1.º de diciembre. Se llevó el cuerpo por depósito al convento de San Gil, a quien se dió 20 ducados de limosna por la misa y la noche que estuvo allí. Al día siguiente, trasladado a Fuensalida, al convento de Descalzos, los cuales recibieron 100 reales de limosna y aplicaron 1.000 misas de alma. A las mandas forzosas se las apartó de la herencia con un real a cada una. A los Santos Lugares de Jerusalén mandó 10 ducados. Hay otras mandas importantes: 50 ducados para la canonización de San Pedro de Alcántara e igual cantidad al convento de Fuensalida y a la Redención de Cautivos de la Santísima Trinidad. A su confesor, el P. Fray Miguel de la Concepción, 6.000 reales para distribuirlos en las cosas que le tenía comunicadas.

A la Condesa de Siruela dejó una joya de diamantes con una imagen de Nuestra Señora; a la Condesa de Santisteban un azafate de plata; a doña Leonor de Velasco un aderezo entero de oro y diamantillos; a doña Magdalena de Cárdenas, una tarjeta de cristal; a sus hermanas doña Francisca y doña Angela de Ayala, dos sortijas, las que eligiere su padre. A éste, un reloj y los cordoncillos de oro; a la Marquesa del Fresno, un cesto de plata enrejado; al P. Fray Miguel de la Concepción, un velón y un atril de plata; a doña Marcela de Ulloa una bacía y un jarro de plata.

A Diego Ruiz de la Escalera, guardadamas de la Reina Nuestra Señora, un taller de plata con sus piezas.

Distribuyó sus vestidos entre imágenes de su devoción: a Nuestra Señora del Oratorio de Palacio, una saya de raso gamuzada con guarnición de talco. A Nuestra Señora de Gracia, un vestido blanco con guarnición de talco blanco y negro. A su confesor, un vestido de felpa encarnado, para remitirlo a la imagen de Nuestra Señora, donde estaba enterrada Juana de la Cruz. Un vestido de felpa amusca con guarnición negra y blanca, a doña Cecilia de Arroyo, criada de doña Leonor de Velasco. A otra criada de doña Leonor, llamada doña Polonia, un vestido plateado con guarnición de polvos.

Sus alhajas fueron destinadas a varias personas; sus hermanos tuvieron parte principal en ellas: A la Condesa de Siruela, una sarta de ámbar y los granates finos, y unos brazaletes de perlas; a doña Magdalena de Velasco, una pistolilla grabada, unos cordoncillos de cristal y una mantilla; una escribanía de plata, un escritorio de caoba y un cofre llano de baqueta, a su hermano D. Antonio de Velasco.

A doña María de Figueroa, su criada, le cupo: una salvilla de plata, una pililla, una caja de plata de tocador, un vestido de chamelote negro, otro de luto de tercianela, uno de tafetán camellado con guarnición de tallos, otro de gasa encarnada, una cama con su colgadura de damasco y dosel, una toalla de cama de gasa, un escritorio pequeño de concha, y mangas, cintas, lazos y tocados, y la mitad de la ropa blanca.

A Mariana Manquillo, también criada suya, un perfumador de plata, una bacínica de plata, un manto y brial verde, un vestido de terciopelo negro, otro blanco de tela con randas negras, otro de raso verde, una colcha blanca, un taburete, un bufetito y una arquilla, todo cubierto de cañamazo; tres colchones blancos, la mitad de la ropa blanca, mangas, cintas y cuatrocientos ducados a cada una.

Cincuenta ducados a su criado Domingo Rebolledo y la alfombrilla de delante de la cama.

Al Dr. Chavarri, médico de Cámara de la Reina, una bandeja de plata (1).

A los porteros de la Portería de las Damas, quinientos reales a los de arriba, doscientos a los ayudas y doscientos a los enfermos.

Lo otorgó siendo testigos D. Bernardo Duque, D. Diego de Arce, Bernardino Lozano, Juan de Ortúzar y Sebastián del Estial (2).

No parece tuvieron los Fuensalidas de esta generación muy pingüe situación, como de lo anterior se desprende, pues las joyas son pocas, el atuendo de su persona modesto, nada responde a opulencias imaginadas por la distancia que agiganta y desvirtúa con un espejismo cronológico las figuras históricas. La afirmación no es gratuita ni aventurada la impresión. En efecto: el VII Conde de Fuensalida y de Colmenar, su padre D. Bernardino López de Ayala Velasco y Cárdenas, como principal obligado, y Domingo Herrera de la Concha, como su fiador, otorgaron tres escrituras de obligación el 28 de noviembre de 1653 en favor de doña María de Sarasa, por cuantía de 35.002 reales, la segunda el 20 de febrero de 1654 por 78.000 reales que le proporcionó Marcos Montana, y la última de 39.725 reales facilitados el 20 de febrero de 1654 por D. Gaspar de Cevallos. Hizo el conde escritura de resguardo a Domingo Herrera de la Concha ante Francisco Suárez, el mismo día de la escritura últimamente citada, precedentes del concurso de acreedores formado en 1657. Fué Domingo Herrera de la Concha criado de escalera arriba del conde-duque, hidalgo montañés avisado y activo, cuya familia fué en la segunda generación honrada con el título de Conde de Noblejas (3). El condado de Fuensalida fué creado por Enrique IV por albalá en Segovia, a 20 de noviembre de 1470, a favor de D. Pedro López de Ayala, casado con doña María de Silva, señor de Huecas, Cedillo, Humanes y Peromoro, por merced de Juan II, en Arévalo el 10 de abril de 1445 a su padre del mismo nombre; fundó mayorazgo con doña Elvira de Castañeda por escritura en Toledo el 27 de septiembre de 1435 ante Juan Rodríguez de Santa María, con facultad real de Don Juan II dada en Madrid el 12 de abril de aquel año. El título de Conde de Colmenar, no Colmenares, porque radicaba sobre la villa madrileña de Colmenar de Oreja, procedía del mayorazgo de segundos fundado por D. Gutierre de Cárdenas, en Alcalá de Henares, el 28 de enero de 1503 ante Juan López de Lazárraga. Carlos V, usando de las facultades concedidas por Paulo III, cambió la Encomienda de Oreja en la Orden de Santiago, formada por las villas de ese nombre, Colmenar, llamado por eso de Oreja, y la de Noblejas, por cédula real en Madrid el 20 de enero de 1540, con el Duque de Maqueda, que le dió las dehesas de Requena, La Puebla y otras incorporadas al Real Sitio de Aranjuez. De todo lo cual se otorgó el instrumento correspondiente en La Haya el 4 de agosto siguiente (4).

(1) El Dr. Juan de Chavarri y Azcona, Protomédico más antiguo de S. M., fundó mayorazgo por su testamento en Madrid el 23 de abril de 1686, con real facultad expedida el 5 de abril de 1683, refrendada por D. Juan Terán y Monjaraz. Lo dotó con sus casas principales en esta villa con tribuna a la parroquia de San Ginés y la Capilla de San Juan Evangelista en la misma. De su matrimonio con doña María Fernández Garzo dejó numerosa prole: D. José de Chavarri, Caballero de Santiago, Oficial de la Secretaría de Estado; D. Juan Antonio, Canónigo y Maestrescuela de la Catedral de Málaga; D. Ignacio Caballero de Santiago, Capitán de Caballos Corazas en Flandes; doña María, viuda de D. Manuel Bernaldo de Quirós, Alcalde de Casa y Corte, y doña Francisca, mujer legítima de D. Juan de Mújica, señor de Aramayona. (A. H. N., Cons. Leg. 29855, número 6.)

(2) P.º 6283, f.º 693.

(3) V. nuestro artículo en la "Revista de Santander", 1933: "Los Herrera de la Concha, del convento de la Canal."

(4) A. H. N., Cons. Leg. 4861-5. El título de Conde fué concedido por Real Despacho de 9 de Septiembre de 1625 a D. Bernardino de Cárdenas y Velasco. A. S. Dirección General del Tesoro. Leg. 686-119.

El agente Domingo Herrera también aparece ligado a la otra menina, doña Agustina Sarmiento, hombre que facilitaba dinero, resolvía situaciones y sacaba de apuros, estando relacionado con personajes de la Corte. El Conde de Salvatierra, a quien se discernió la tutela de doña María Valvanera Ramírez de Arellano, hija del primer matrimonio del Conde de Aguilar, otorgó escritura a su favor el 26 de octubre de 1668, de doce mil ducados de plata que había adelantado al Conde. Con ocasión de su boda, el Conde de Aguilar y Señor de los Cameros, siguiendo la costumbre palatina, fué la merced de título de Castilla para el hijo que naciera de aquella unión. Pero no anduvo la beneficiaria muy solícita en sacar el real despacho de la merced, pues desde 1658, en que se otorgó la gracia, transcurrieron dieciséis años sin lograrse. La orden regia mandándola ejecutar lleva esta fecha y pasó más tiempo sin despacharse la merced, indicio evidente de las gestiones hechas para beneficiarlo y con el producto de la venta lograr más pingüe ventaja. Todo se realizó así, y traspasado a un montañés de reciente ascensión en la Corte, pero de positivos medios para consolidarla, se convirtió en el de Marqués de Villalcázar.

"A doña María Agustina Sarmiento, Dama de la Reina (en contemplación del casamiento que ha de efectuar con el Conde de Aguilar), hago merced de título de Conde para el hijo mayor que les naciera de este matrimonio. Tendráse entendido en la Cámara y se les dará el despacho acostumbrado para su cumplimiento. Madrid 13 diciembre 1658. Al Presidente del Consejo." A 24 marzo 1664 execútese lo que Su Majestad manda.

El año 1690 hay un extracto del memorial dirigido por ella a la Cámara, en que decía: "Por decreto de 17 octubre 1689 atendiendo a los cortos medios de la suplicante se le concedió facultad para beneficiarle en la persona que nombrase. Y respecto de que ha elegido y elige desde luego a D. Manuel González de Castañeda, dueño de la Casa de su apellido en las montañas de Burgos, en quien concurren las circunstancias de nobleza y más que se requieren:

Suplica a V. M. se sirva de mandar se despache título de Marqués de Castañeda en cabeza de D. Manuel González de Castañeda para él y sus sucesores, en la misma conformidad que se hizo con otros, en que recibirá merced de V. M."

Por Real Despacho, en San Lorenzo a 23 octubre 1690, refrendado por don Eugenio de Marbán y Mallea, se le hizo merced de título de Marqués de Villalcázar:

"Por decreto señalado de mi real mano de 30 de agosto, os he hecho merced de título de Castilla para vos y vuestros herederos y sucesores, y porque habéis elegido el de Marqués de Villalcázar, en esta conformidad mi voluntad es que ahora y de aquí adelante vos el dicho D. Manuel González de Castañeda y vuestros herederos y sucesores cada uno en su tiempo, perpetuamente para siempre jamás os podáis llamar e intitular Marqués de Villalcázar." (1).

El enlace con un gran señor como era el Conde de Aguilar había de manifestarse en la escritura de capitulaciones y en la aportación que llevaba al matrimonio, por lo que nos toca detallar el ajuar, las joyas y alhajas de la novia, y trasciende hasta nosotros el eco de la época con la descripción al por menor de todo. La escritura, que merece reproducirse, dice así:

(1) Leg. 8975, n. 23.

"En la villa de Madrid a once dias del mes de março año de mil y seiscientos y cinquenta y nueve ante mi el escriuano y testigos y usoescriptos el Excmo Señor Juan Ramirez de Arellano y Mendoza Señor de los Cameros Marques de la Hinojosa Conde de Aguilar y de Villamor residente en esta corte dixo: que por scriptura otorgada ante mi el presente escriuano en veynte y tres de febrero deste año de mil y seiscientos y cinquenta y nueve se asentó y capituló su matrimonio con la Excmá Señora doña Maria Agustina Sarmiento dama de la reyna nuestra Señora hija lexitima del Señor don diego Sarmiento Comendador de la encomienda de las Casas de Plascencia de la Orden de Calatraba y gentil hombre de la Camara de Su Magestad su Comisario general y de su Consejo de guerra y de la Señora doña Juana de Isasi condesa que fue de Piedeconcha su muger difunta por la qual entre otras cosas que se capitularon fue que la dicha señora doña Maria Agustina Sarmiento auia de traer en dote al dicho matrimonio veinte mill ducados en vellon en dinero joyas y plata labrada y mill y quinientos ducados de renta cada año en diferentes juros y las mercedes que Su Magestad a sido seruido de hacerla y otras cosas que refiere la dicha capitulacion. Y mediante la dicha capitulacion, tubo efecto el dicho matrimonio entre los dichos Excmos Señores Conde de Aguilar Marques de la Hinojosa y doña Maria Agustina Sarmiento su muger. Y el dicho señor Don Diego Sarmiento cumpliendo con lo que se obligó por la dicha capitulacion a entregado a el dicho Señor Conde de Aguilar los dichos veinte mil ducados y los papeles y recados de los juros y mercedes que su Excelencia los a rreciuido de su señoria en esta manera:

Primeramente un adereço de rubies esmaltado de blanco con un ramo para el pelo y dos manillas y dos arracadas con seis pendientes grandes y cinco pequeños en cada una y un laço y tres rosas y una rosa grande que en el medio tiene nuestra señora con el niño en los brazos tasado todo esto en siete mil y setecientos reales en plata doble.

Otro adreço (sic) de diamantes y perlas que se compone de un laço grande y otro laço mas pequeño y tres pieças de pasador y una rosa grande con un San antonio en medio y por detras un angel. Y una perla grande que cuelga de la dicha joya y unas arracadas con siete pendientes y seis pequeños en cada una.

Y dos manillas de perlas que se componen de dos hilos que tienen cada uno trescientas y noventa y dos perlas con dos pares de muelles que los dos estan con sus memorias en medio talladas y esmaltadas en el de negro. Tasado todo en trece mil setecientos y cinquenta reales de plata.

Una mariposa de diamantes fondos que tiene ciento y sesenta y ocho en siete mil ciento y cinquenta reales de plata.

Una joya de pecho con su morrion encima que el morrion tiene siete pampas como laços de diamantes y la joya tiene doce pampas que hacen como laços y en medio un niño que esta entre flores de diamantes tasada en quince mil y cuatrocientos reales de plata.

Cuarenta y ocho pasillos de a tres diamantes cada uno engarçados con unos granos negros en cuatro mil y cuatrocientos reales de plata.

Una gargantilla de pasillos con dos diamantes cada uno que son treinta y seis pasillos con su pieça en medio con tres diamantes y uno grande fondo en medio en cuatro mil y cuatrocientos reales de plata.

Dos sortijas de porcelana que tiene cada una diez y seis diamantes fondos en mil y ducientos reales de plata ambas.

Otras dos sortijas de diamantes esmaltadas de negro en medio que se compone cada una de dos cintas de diamantes muy pequeños en ochocientos reales de plata ambas.

Plata labrada: Cuatro platos medianos el ilo abajo con armas, pesan diez y seis marcos siete onças y cuatro ochavas y media montan a la ley mil y ciento y un reales y medio.

Doce platos trincheros el ilo abajo iguales, pesan veinte y tres marcos siete onzas y tres ochavas y media montan mil y quinientos y cincuenta y cinco reales y medio.

Un braserillo de mesa con sus balaustrillos y remates, cuatro marcos seis onzas y cuatro ochavas que hacen trescientos trece reales.

Dos pomos lisos redondos con sus boquillas y llaves, cuatro marcos tres onzas y dos ochavas y media que hacen ducientos y ochenta y siete reales.

Una tabla de taller cuadrada con cuatro bolas y azucarero pimentero vinagrera y aceitera con sus tapadores, diez marcos tres onzas y siete ochavas que hacen seiscientos y ochenta y un reales y medio.

Un platillo de espabilar con su cabo y tijeras y cadena, dos marcos siete onzas y tres ochavas y media hacen ciento y noventa reales y medio.

Un pomo de brasero con el tapador calado redondo, dos marcos dos onzas y seis ochavas hacen ciento y cincuenta y dos reales.

Una olla con dos asas sin tapador recercada, dos marcos seis onzas y ochava y media hacen ciento y ochenta reales.

Cuatro escudillas con dos asas cada una redondas, tres marcos seis onzas y seis ochavas y media hacen ducientos y cincuenta reales.

Dos escudillas con sus orejas cada una y dos picos, un marco tres onzas y cuatro ochavas hacen noventa y tres reales.

Un calentador redondo con su tapador calado y su cañon atornillado todo de plata, diez marcos siete onzas setecientos y siete reales de plata.

Dos frascos aovados con sus tapadores atornillados con sus asas arriba, nueve marcos y una onza y cinco ochavas quinientos y noventa y ocho reales.

Una salvilla lisa emborjada con su pie, tres marcos y una onza y cinco ochavas ducientos y ocho reales.

Una bacinica lisa redonda, tres marcos cuatro onzas y cuatro ochavas ducientos y treinta y un reales.

Un escupidor redondo con su tapador y cabo, dos marcos, una onza y cinco ochavas y media, ciento y cuarenta y tres reales y medio.

Un perfumador cuadrado con su tapador calado con su cabo, dos marcos una onza y cuatro ochavas y media ciento y cuarenta y dos reales y medio.

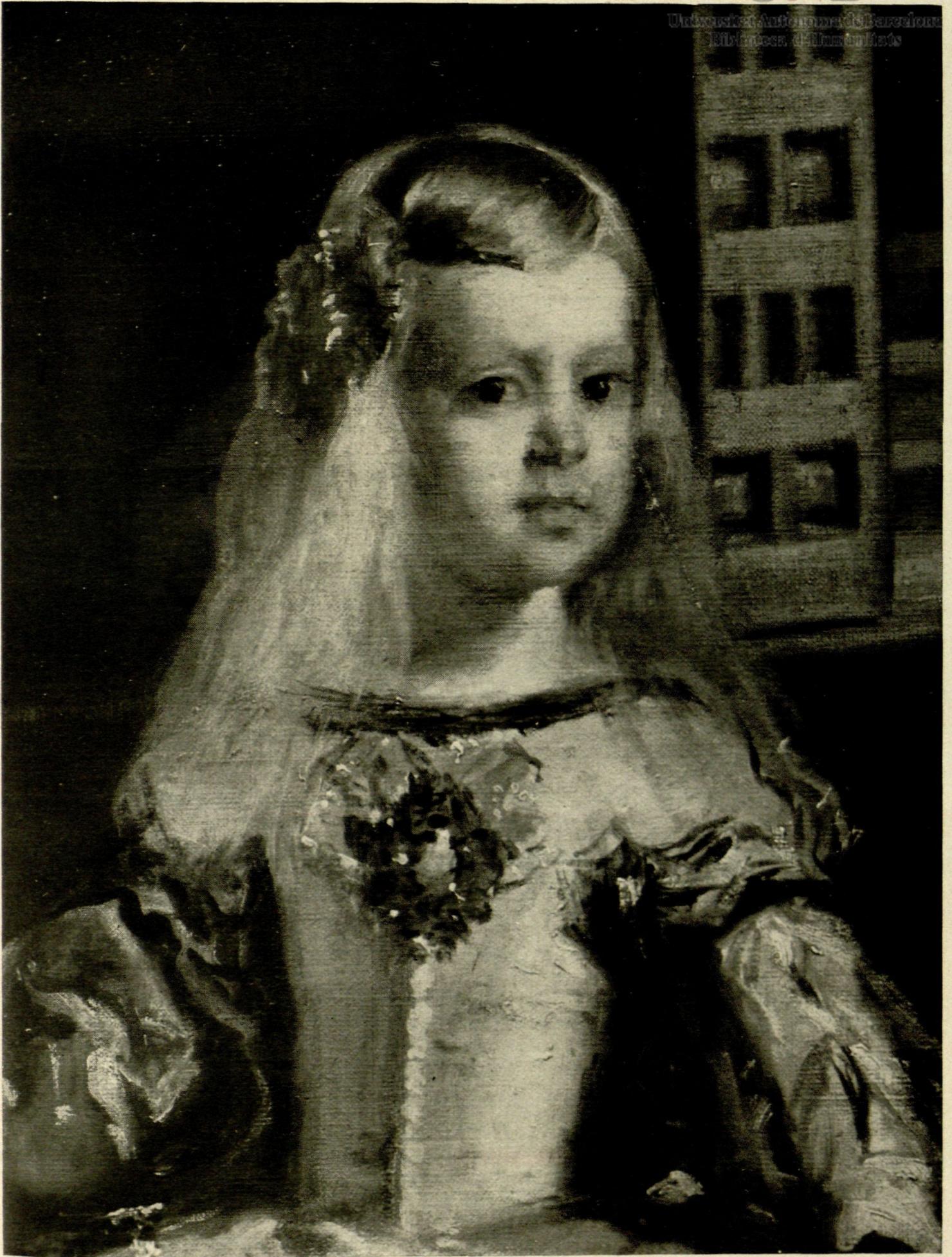
Un açafate cuadrado liso, dos marcos y dos ochavas y media ciento y treinta y dos reales y medio.

Un açafate redondo cincelado y recercado de ordenanza, cuatro marcos ducientos y sesenta reales.

Un atril cuadrado con sus cuatro bolas con todas sus piezas, seis marcos dos onzas y tres ochavas y media cuatrocientos y nueve reales y medio.

Una bacia aobada grande con un bocelon al canto, siete marcos seis onças y dos ochavas quinientos y seis reales.

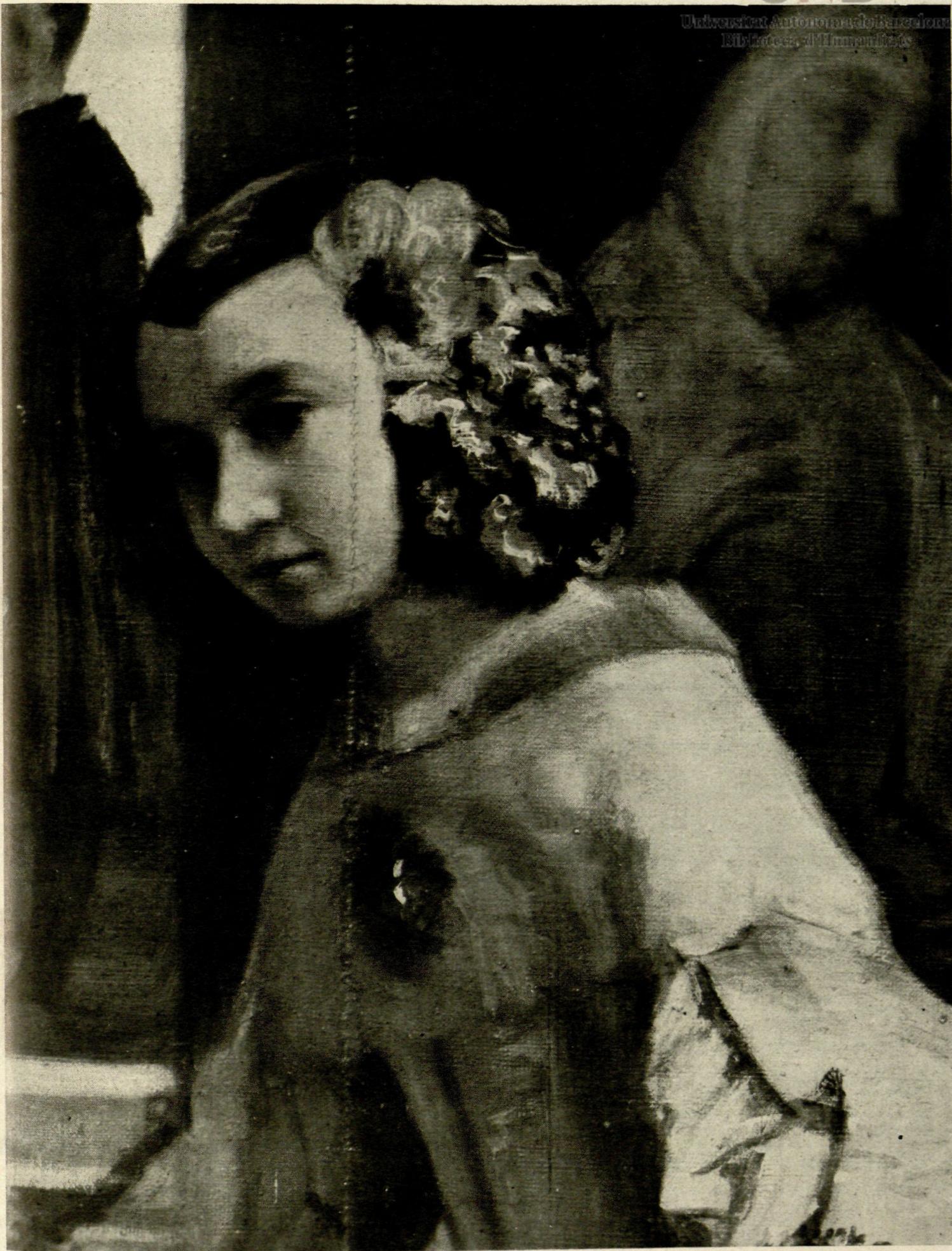
Un escalfador grande con su pico y asa con el tapador engornado, cuatro marcos dos onzas y una ochava ducientos y setenta y siete reales.



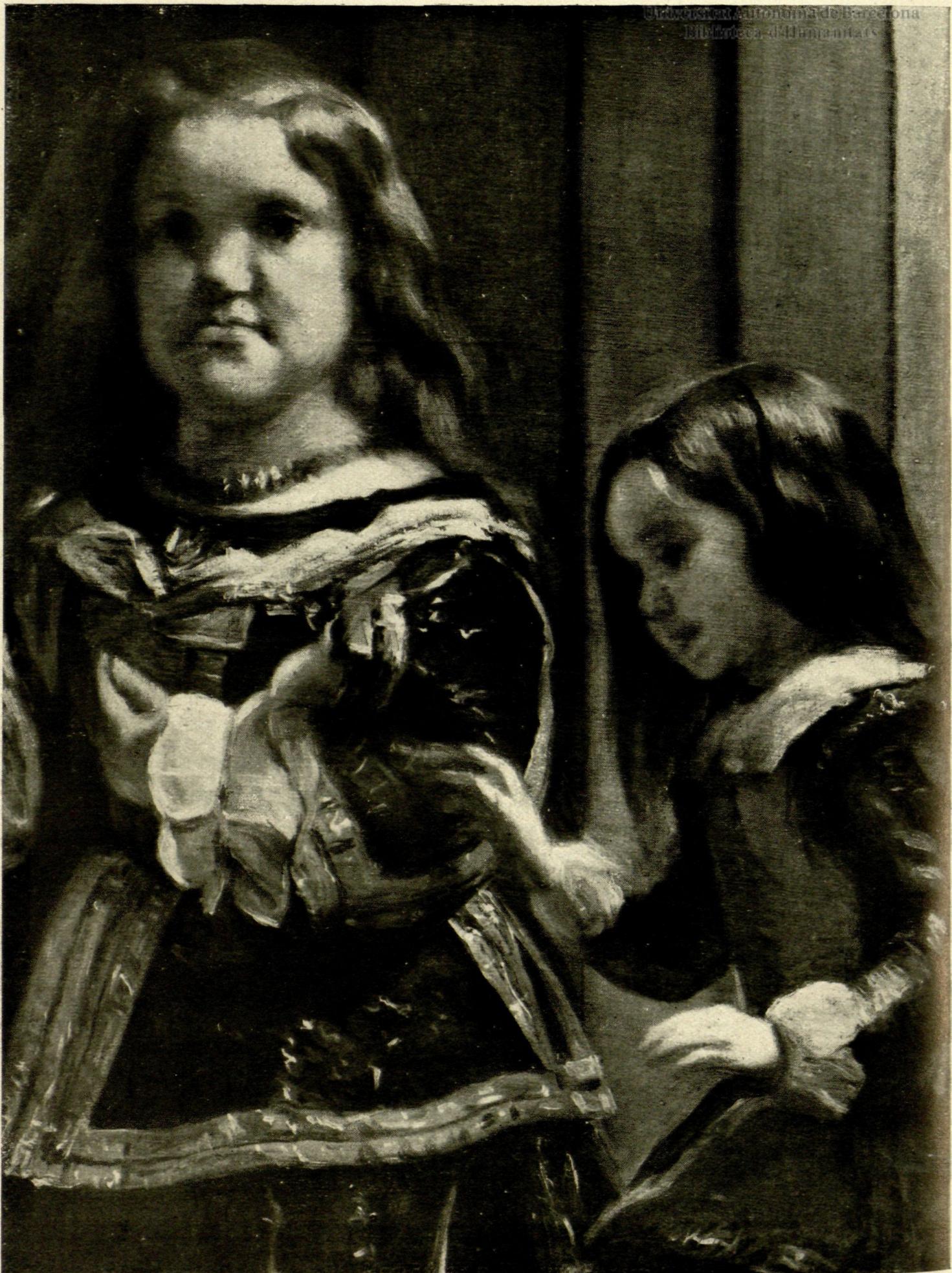
La *Infanta Margarita* en el cuadro de VELÁZQUEZ.



D.^a María Agustina Sarmiento, hija del Conde de Salvatierra, menina de la Infanta, luego Condesa de Aguilar y Condesa de Barajas en sus dos matrimonios.



D.ª Isabel de Velasco, hija del Conde de Fuensalida, menina de la Infanta, que falleció soltera tres años después de pintarse el cuadro.



Mari-Bárbola y Nicolasito Pertusato.

Una pila de agua bendita con su targa de relieve, siete onzas y cinco ochavas, sesenta y dos reales.

Un azafate grande aobado y recercado de ordenanza, diez y seis marcos y media ochava mil y cuarenta reales y medio.

Un salero mendocino de bocel grande, un marco una onza y dos ochavas setenta y cinco reales.

Dos escudillas pequeñas salserillas cuarenta y un reales.

Seis cucharas y seis tenedores todo igual, dos marcos y media ochava ciento y treinta reales y medio.

Una bacía de un braserillo lisa con dos asas, un marco tres onzas y siete ochavas noventa y seis reales y medio.

Un tapador de una olla con su remate, seis onzas y cinco ochavas cincuenta y cuatro reales.

Dos candeleros cuadrados con sus mecheros, siete onzas y tres ochavas y media ducientos y cincuenta y cinco reales y medio.

Un azafate cuadrado recercado de ordenanza, dos marcos y cuatro ochavas y media ciento y treinta y cuatro reales y medio.

Un azafatillo redondo recercado pequeño, un marco tres onzas y siete ochavas y media noventa y siete reales.

Seis platos flamenquillos el ilo abajo, diez y seis marcos dos onzas y cuatro ochavas y media mil y sesenta reales y medio.

Un candil de coluna con tres mecheros la bola y su tapador, seis marcos cuatro onzas y cinco ochavas cuatrocientos y veinte y siete reales.

Una bacía redonda lisa con su faldilla al canto, con armas, nueve marcos y cinco onzas y media ochava seiscientos y veinte y seis reales.

Un jarro de plata chocolatero con pico, asa, tapador y cadenilla y un molinillo con remate seis marcos, cinco onzas y una ochava, cuatrocientos y treinta y un reales y medio.

Seis jicaras de coco para chocolate guarnecidas de plata dorada con tapadores y esmaltes a ciento y diez y seis reales de plata cada una montan seiscientos y noventa y seis reales.

Una salva de plata dorada y picada con cuatro esmaltes y ocho cucharas doradas cuatro marcos seis onças y tres ochavas a cien reales de plata el marco hacen cuatrocientos y setenta y nueve reales y medio" (1).

Con los datos aportados se perfilan de modo más seguro las figuras históricas esfumadas en la lejanía y podemos apreciarlas mejor, conocer en cuanto es posible su modo de sentir y de pensar expuesto en algo tan íntimo como es su disposición testamentaria. Alcanzar su ambiente y los nombres de las personas que les fueron aceptas y gratas, los pequeños detalles de una existencia ni tumultuosa ni desgairada, sino quieta, tranquila y grave, regida por el hondo sentido cristiano de la vida, que fué su norma. Al acercarnos al trozo de realidad que es la pintura genial el enigma escrutador de aquellas niñas cuyo hermetismo encerraba atractivo singular, se nos pone al descubierto con esa explicación simplista, no exenta de suave misterio, que es lo humano. No hay que pedirle otra cosa, pues el soplo divino del artista realzó lo cotidiano y sublimó lo vulgar sin alterar su naturaleza.

(1) A. P. P.º 6281, f.º 706.

Hierros artísticos de la catedral de Coria

Por TOMÁS MARTÍN GIL

I.—PALABRAS PRELIMINARES

PROPOSITOS.—Hace tiempo pretendí organizar la publicación de una serie de monografías provinciales sobre temas concretos de Arte en Cáceres, porque me hago cargo de que la historia del Arte español, pese a los meritísimos esfuerzos de investigadores diligentes y de críticos enterados, adolece de una falta de base: del conocimiento detallado y minucioso de los innumerables datos escondidos en las ciudades y pueblos de provincias, tan ricos en obras dignas de estudio y en documentación, desconocida en su mayor parte. De ahí el andar casi a ciegas y por tanteos en asunto de tanto interés. Pero puesto a la obra, tomando para iniciar la serie de monografías en esta provincia el tema de los "Hierros Artísticos", hube de tropezar con los inconvenientes que todo amigo del Arte sabe se encuentran, a cada paso, en estos empeños.

REALIDADES.—Trabajé unos cuatro años sin abandonar mis ocupaciones, logrando reunir buena cantidad de datos y fotografías. Mas ni logré agotar el tema, ni pude, por mis escasos medios, hacer una labor, cuando no exhaustiva, medianamente completa. A pesar de todo, esta busca me proporcionó bastantes sorpresas y me confirmó en la idea de que no bastan los "Catálogos provinciales", que tan buenos servicios prestarían de tenerlos todos publicados, sino que se hace necesaria una metódica y razonada investigación a fondo por personal especializado para el caso, dispuesto y aleccionado por profesores en estas disciplinas, remunerado decorosamente y dotado de aparatos modernos de reproducción gráfica, que les permitiera trabajar de modo rápido y seguro, obteniendo fotografías de monumentos, objetos y documentos de toda clase que caigan en sus manos. Claro está que documentos, mientras no se reorganicen debidamente los archivos, en especial los de Protocolos, serían en escaso número los utilizables.

JUSTIFICACION Y AGRADECIMIENTO.—Separo, pues, del material reunido el referente a las obras en hierro de la catedral de Coria. Al enviarlo a la veterana Revista ARTE ESPAÑOL, debo pedir benevolencia, tanto a sus distinguidos colaboradores y redactores, como al magnífico grupo de "Amigos del Arte" que forman la base de la asociación que tan bien supo siempre llevar a cabo los postulados y mandatos de su reglamento. Necesito hacer esta petición para que ni unos ni otros se llamen a engaño, si este trabajo encuentra acogida en las páginas de la Revista. No es completo ni puede serlo. Trabajé en la catedral de la vieja Cauria unos ocho días. El Cabildo de la diócesis, al que debo tanto agradecimiento por sus bondades, me dió, con gentileza, todo género de facilidades. Pero ni mi fortuna fué brillante, ni pudo serlo por falta material de tiempo. Lo que vi y pude copiar en el archivo deja muchos problemas sin resolver, aunque los datos obtenidos aclaran algunos

y ponen en la pista de otros. De ellos, con importancia para la historia de nuestras artes industriales. Por cuya causa me atrevo a darlos a la publicidad.

LA CATEDRAL DE CORIA.—Es, como otros muchos templos españoles, un verdadero mosaico de estilos. Su construcción fué premiosa, y los maestros se sucedían en ella a tenor del poder económico de los cabildos, fábrica y bienhechores. Pero era una mitra rica, con buenas rentas. Junto a ella estableció un palacio residencia el Duque de Alba, Marqués de Coria y mecenas, en más de una ocasión, de nuestra catedral. De aquí su importancia, no sólo arquitectónica, sino general, para todas las bellas artes. Remito al lector curioso a la bibliografía que, referente a esta iglesia, reúne en su "Catálogo" de la provincia de Cáceres el inolvidable profesor Mérida. El estuvo en Coria y vió lo que describe, aunque su viaje, como es natural, se resintiese de corto y, por ende, de poco fructífero. Pero se le debe la gratitud más honda, ya que supo reconocer la valía de dicho monumento y dejó constancia de los méritos de muchos de las obras de arte atesoradas en él.

PLAN DE ESTE TRABAJO.—Como mi objeto se reduce a tratar únicamente de los hierros artísticos de la referida catedral de Coria, he aquí el esquema del mismo:

1.º Rejas de coro y capillas.—2.º Soportes de lámpara.—3.º Valla, armadura del pozo y otros hierros.—4.º Apéndice documental.

Debo advertir que, salvo del estilo románico, del cual sólo encontré reminiscencias, existen obras importantes del gótico, romano o renacimiento, barroco y popular.

II.—REJAS DEL CORO Y CAPILLAS

CAPILLA DE SAN PEDRO DE ALCANTARA.—En esta capilla puede verse hoy la reja de la figura 1. Se trata de una sencilla obra de barrotes cuadrados puestos en diagonal, cuya técnica, primitiva y ruda, nos dice mucho de su antigüedad. No encontré documentos acerca de esta reja; pero me atrevo a fecharla en la segunda mitad del siglo XV, por las razones que siguen: En ella es nula, o casi nula, la ornamentación, y aunque la cenefa o faja superior de plancha calada puede ser un añadido, las barras retorcidas que la encuadran, los castilletes que la decoran, así como el escudo, carátulas y barras que forman el airoso arco apuntado que enmarca el escudo, son todos ellos de abolengo gótico. El escudo es el mismo que se ve esculpido en un sepulcro de la capilla, del cual dice Mérida que es de igual mano que otro análogo, enterramiento de la esposa de Martín Caballero, maestro de obras del Duque de Alba, ambos hermosos ejemplares góticos del XV, fechado uno de ellos hacia el año de 1485. ¿No es lógico suponer una fecha análoga a la reja en cuestión?

REJA DEL CORO.—Hermoso ejemplar del tránsito del gótico al romano (figuras 3 a 6 y 10). Se compone esta reja de tres tramos verticales, divididos por una faja horizontal en dos cuerpos y con un coronamiento, separado del resto de la reja por otra faja ornamentada. En el tramo vertical medio se abren las puertas, que llegan en su altura a la mitad del cuerpo segundo, donde las recibe otra faja análoga, coronada por el escudo de un obispo, sostenido dicho escudo por dos angelotes de plancha repujada. Los barrotes de esta reja son de tres gruesos diferentes (fig. 10). Cuatro de ellos, que enmarcan los tramos verticales, están formados

retorciendo cuatro barras cuadradas sobre un eje cilíndrico y se elevan sobre basas colocadas en diagonal. El ancho de las basas, en su parte inferior, es de 9 centímetros, y el de los barrotes, de 5 centímetros. Son los únicos barrotes que se elevan sobre el coronamiento, terminando, afinados, en macollas de plancha recortada y pináculos goticistas. Las barras que forman los goznes de la puerta tienen una sección de 4 centímetros, con 6 de ancho en la basa. Las barras de la reja, de 2,5 centímetros de grueso y 5 en las basas, son alternativamente rectas y retorcidas en la mitad baja del cuerpo inferior y retorcidas en el alto. Las que llevan parte recta forman crucetas en la mitad baja de la reja y corazones en la superior. Dentro de estos corazones hay un gracioso ramo de tres granadas, dato simbólico de interés para la cronología de la obra. En las uniones de las crucetas se ven rosetas y caras repujadas.

La primera faja ornamental es de clásicas cardinas góticas, caladas y realzadas. La que corona la puerta tiene dos partes: una entre listeles, con un motivo renacentista de simetría vertical repetido indefinidamente; la otra, a modo de crestería calada. La faja superior, más ancha, es calada y repujada, con motivo renaciente más complicado; pero también de simetría vertical. De trecho en trecho lleva carátulas repujadas con coronas.

El remate de la reja es un acierto de composición y de factura. Tres grupos de SS afrontadas, entre barras que terminan en flameros. Todo ello de hierro redondo con aplicaciones de chapa repujada del más puro estilo renacimiento. La simple vista de las fotografías da idea de su valor artístico. Pero este valor se acrecienta por ser la disposición del coro de la catedral de Coria única entre los coros españoles: está totalmente exento en medio de la espaciosa y única nave de la iglesia. No existen, pues, columnas que distraigan la vista. Contemplada la reja a contraluz, semeja su remate un fino encaje de líneas puras y armoniosas (fig. 3).

La historia de esta reja puede contarse en pocas palabras. El competente arcipreste que fué de su cabildo, D. Eugenio Escobar Prieto, asegura en su artículo "La catedral de Coria", t. V. de la "Revista de Extremadura", página 193: "En 1508 se contrató la reja del coro con Hugón de Santa Ursula, maestro de hacer rejas, vecino de Burgo de Osma, ayudando a sufragar los gastos el obispo D. Juan de Ortega y Bravo de Lagunas." Estuvo, antes del 1561, colocada en otro lugar, ya que el coro era la mitad aproximadamente que el actual. En dicho año se contrató con el maestro Juan Rosel su traslado al sitio que hoy ocupa, según escritura que copio en el Apéndice documental.

Un problema me sugiere: ¿Fué este maestro Hugón el mismo Ursón o Hugo de Ras de que hablaremos al estudiar la reja de la capilla mayor? Yo así lo creo; pero si no fueron la misma persona, debieron de tener entre sí relaciones de taller, y desde luego con los célebres Hilario y Juan Francés, rejeros eminentes de aquel tiempo. Juan Francés trabajó para la catedral de Coria, aunque no en rejería. Pero si comparamos esta reja con otras atribuidas al dicho Juan (1), veremos grandes semejanzas de estructura y detalles.

Sobre la relación de taller advertida volveré a insistir. Baste ahora con señalar

(1) Catedral de Burgo de Osma, en el presbiterio. Se dice vecino de allí el maestro Hugón, y la reja se fecha en 1505. Sus dos cuerpos inferiores son concordantes con los de la reja de Coria.

Reja de la capilla de San Martín de la catedral de Toledo.

Rejas de las capillas de Santa Librada, Anunciación y Santa Catalina, en la catedral de Sigüenza.

Reja de la capilla del Cardenal, en Avila.

al curioso el trabajo de D. Manuel Gómez-Moreno sobre la reja de la Capilla Real de Granada, en cuyo remate se observan SS de análoga factura a las de la reja de Coria. Y como supone el Sr. Gómez-Moreno que las de la obra de Granada, del maestro Bartolomé, derivan de las de las rejas del presbiterio de la catedral de Sevilla, construídas por Fr. Francisco de Salamanca y otros, y todas ellas son posteriores al 1508, de confirmarse, como es de razón, esta fecha para la de Coria, nos pondría el hecho en la pista de una importante escuela de rejería de las más destacadas de España. Tema atrayente para un investigador.

REJA DE LA CAPILLA MAYOR.—Cualquiera que contemple hoy la reja de la capilla mayor o presbiterio de la catedral de Coria, y vea su coronamiento estilo rococó, "Luis XV"—dice el Sr. Tormo en su obra "Salamanca. Las catedrales"—, pudiera suponer que es obra de escaso interés para la historia de las artes del hierro. Un examen más detenido le llevará a la comprobación de que dicho remate es totalmente ajeno al cuerpo de la reja. Las pilastras y los balaustres de ésta denotan en seguida el siglo XVI. Y así lo confirma la historia de la tal reja, que fué, sin duda, obra quizá más importante que la célebre de la Capilla Real de Granada, por su tamaño, cuando no por suntuosidad. Fué precisamente el desmesurado grandor de la dicha reja de Coria la causa de que se desnivelara y, por último, hubiera que desmontarla.

Afortunadamente, el dibujo original de esta reja se conserva todavía, y, a pesar de su deterioro y estar la tinta casi perdida, he podido fotografiarlo (fig. 8). Con esa fotografía a la vista, el joven arquitecto D. Angel Marchena ha interpretado la reja en el dibujo de la figura 2, al cual, con la foto de la traza y lo que queda en pie de la reja, me remito para no dar de ella una extensa descripción.

Constaba, en efecto, de tres cuerpos horizontales y un coronamiento. Verticalmente se divide en cinco tramos de tres metros de anchura cada uno, aunque un poco más ancho (20 centímetros) el del medio. La altura del primer cuerpo, sobre el basamento de piedra, es de tres metros, lo cual supone más de 12 metros para su altura total en su estado primitivo. Siendo su anchura de 15,20 metros, es lógico suponer la influencia de tales dimensiones en la vida de la reja.

En el cuerpo inferior, los tramos verticales están separados por pilastras corintias de caras repujadas con grutescos, con sus capiteles y basas, conformes en todo a la traza. Los balaustres son uniformes, con tres arandelas a modo de basa; alternando, tres o cuatro arandelas al medio, entre las hojas figuradas en los abultamientos; dos, juntas, en la mitad inferior, y tres, separadas, en la de arriba. El resultado es agradable y la técnica perfecta. Los diámetros de dichos balaustres oscilan entre 8 y 3,5 centímetros. El espacio entre cada dos de ellos es de 16 centímetros. Las pilastras tienen 29 centímetros en la base, moldura inferior; 20 en el cuerpo, y la plancha realzada, 16,5. Tales medidas dan a la reja una transparencia notable, cualidad que era muy apreciada en aquellos tiempos (fig. 11).

Sobre este primer cuerpo, privado de las crucetas y SS entre balaustres y de la faja o friso repujado que lo separaba del segundo, se han colocado: una faja de óvalos verticales y, sobre ésta, un coronamiento compuesto de cinco cuerpos barrocos, de tamaño decreciente a partir del central, formando un conjunto que puede considerarse inscrito en un triángulo de gran base y poca altura.

A pesar de la total divergencia de los estilos, la reja parece hecha de una sola pieza, como debida a una traza uniforme. Es más: a juicio mío, resulta airosa y

concordante en todas sus partes, así como con el recargado conjunto de la capilla mayor.

Veamos la historia—tan accidentada por otra parte—de tan hermosa obra. El Sr. Escobar, en el trabajo antes citado, afirma: "En 1528, con arreglo a la traza que dió el maestro Hilario, francés de nación, que poco antes había trabajado en Burgos, se encomendó la reja de la capilla mayor a Hugo de Ras—Ursón, según otros—, vecino de Agreda. Aun se conserva el plano de esta soberbia reja, una de las primeras de aquel siglo. El gran Duque de Alba, D. Fernando, costeó el coronamiento de ella, y el cabildo, en agradecimiento, le permitió colocar sus armas. Constaba de tres cuerpos, y, habiéndose desnivelado, hubo que desmontarla para evitar desgracias. En este mismo año (1749), el inteligente herrero de Brozas, Cayetano Polo, fabricó los primorosos colgantes de las lámparas y también la valla y la reja actual de la capilla mayor, para cuya obra utilizó el sobrante de la antigua, pues la mayor y más rica parte de sus balaustres se había empleado en reforzar las puertas de la ciudad cuando, en 1706, entraron las tropas del Archiduque."

Tiene razón, en parte, el Sr. Escobar. Y digo en parte, porque los documentos que se copian en el Apéndice, existentes en los libros de acuerdos y actas capitulares, parece que nos dan a entender que el autor material de la primitiva reja fué Pedro Delgado, vecino entonces (1528) de Salamanca, y autor, entre otras obras, de la reja de la capilla del Mariscal en la catedral hispalense. En síntesis, la historia documentada de la reja de que tratamos es la siguiente:

a) Existen dos posturas para dicha reja en el año 1514. Una de Pedro Delgado y la otra del maestro Ursón.

b) En 26 de julio de 1528, el Cabildo da poder a dos canónigos para que contraten la obra de la reja.

c) Al día siguiente, 27 de julio, Pedro Delgado ofrece una baja de 100 ducados de oro sobre el precio en que ponga la reja el maestro Ursón.

d) En el mismo día se hacen unas capitulaciones entre el maestro Ursón y los canónigos apoderados, en las cuales se fijan las condiciones y precio de la obra, siendo recibidas dichas capitulaciones por los canónigos.

e) A continuación, y con la misma fecha, vemos una diligencia, según la cual Pedro Delgado confirma la baja que había hecho de los 100 ducados de oro y se compromete a realizar las obras, aceptando íntegras todas las condiciones dictadas por Ursón. Esta baja y compromiso fué recibida por el Cabildo (fig. 17).

f) En 1529, el mismo Cabildo otorga poder para cobrar del Duque de Alba los maravedís que éste había librado para la reja.

Sin que yo afirme con entera seguridad—habrá que buscar los recibos o cartas de pago—que fué Delgado el autor material, parece deducirse ello de un modo claro de los tales documentos. Parece evidente que las trazas del maestro Hilario gustaron más a los canónigos que las presentadas por Delgado. De otra manera no se comprende lo insólito de contratar primero con Ursón y admitir inmediatamente la baja mencionada. Tal vez Delgado recabó luego el dibujo de Hilario, o bien lo copió cuando aun estaba en poder de los capitulares. Pero sea de ello lo que fuere, resulta que el tal maestro Hilario, francés, se encargaba de proporcionar trazas y dibujos a los demás artífices de su época, lo que significa la existencia de la escuela de rejería de que antes hice mención. Será interesantísimo para la historia de las artes industriales dilucidar por completo esta cuestión, que sabemos

conforme con las costumbres de los talleres de toda clase de artistas de los siglos mencionados.

g) En 1638, el maestro Pedro Lancho, que se dice vecino de Alcántara, solicita del Cabildo coriense las obras de la referida reja. Esto significa que la misma se había ya desnivelado.

h) Existen dos cartas del Duque de Alba, datadas en 1642 y 1644, ofreciendo su ayuda para la obra de la reja.

i) Entre tales fechas y 1706 debieron ser desmontados los cuerpos superiores de la misma, ya que así lo dan a entender las afirmaciones del Sr. Escobar, que en ello no pudo equivocarse.

j) El terrible terremoto de Lisboa de 1755 debió acabar de destrozar lo que restaba de la reja. Porque, a partir de tan trágico suceso—en Coria murieron más de 20 personas—, el Cabildo no cesa en sus instancias de repararla convenientemente.

k) El 30 de abril de 1772, el Sr. Obispo García Alvaro dice a los capitulares que quiere hacer la reja nueva a su costa. El Cabildo le da las gracias y le insinúa que, habiendo mucho hierro de la reja antigua, se puede aprovechar éste para el caso, y la cantidad ahorrada podría ser destinada a otras cosas.

l) De 177... es un tosco dibujo, quizá original del herrero de Casas de Don Gómez, cerca de Coria, Gabriel Gómez, que trabajó en la catedral, para realizar por él la anunciada obra (fig. 17).

m) En el Cabildo del día 3 de julio de 1784 se acuerda mudar los púlpitos "a las esquinas de la reja, donde estaban antes de poner ésta". Luego en tal fecha se había terminado de colocar dicha reja en la forma que la vemos hoy.

n) Para mí es incuestionable que el autor del dibujo de la crestería barroca actual fué el artista francés Pedro José Duperier, traído por el Duque de Alba a Piedrahita, según dice el Sr. Tormo, y constructor de la reja del coro de la catedral nueva de Salamanca, según dibujo casi idéntico. En caso contrario, se trataría de un plagio descarado.

Resulta, pues, que las más diversas vicisitudes unieron, en la noble catedral de Coria, dos estilos tan dispares en las artes del hierro como el romano y el rococó. Y además interpretados ambos por maestros franceses. No obstante, la construcción fué siempre española, y el resultado final, un indiscutible acierto.

REJAS DE LAS CAPILLAS DE LAS RELIQUIAS Y DEL SACRAMENTO.—

La capilla actual de las Reliquias fué acondicionada para guardar éstas en el siglo XVIII. En ella debió de estar colocada una sencilla reja de balaustres y friso doble con rosetas, pero sin remate. Al ser trasladada, por acuerdo de 1746, esta reja a la capilla del Sacramento, se encargó la actual (fig. 15). De ella existe en el archivo un dibujo firmado por Francisco de la Iglesia Martín, vecino de Salamanca, con unas advertencias al dorso hechas por el Sr. Deán Barrientos, en las que indica al cerrajero se acondicione, sobre ciertos puntos, con Miguel Martínez, profesor de Arquitectura.

La tal reja, de un elegante y no muy recargado Luis XV, valió a su autor 17.622 reales, que se le acaban de pagar en el año de 1783.

La figura 16 nos da a conocer la reja de la capilla del Sacramento, cuyo coronamiento, encargado en 1767 a Gabriel Gómez, no debe ser, ni con mucho, obra de este maestro. Pidió Gómez por el encargo 5.000 reales y pareció tal precio caro

al Cabildo, que acordó esperar la opinión del brocense Cayetano Polo, que por entonces hacía la valla del antecoro. Tampoco fué Polo el autor de la parte alta de esta reja, cuya disparatada traza acusa la mano imperita de algún herrero local poco ducho en cosas de arte.

PULPITOS.—Puede verse uno de ellos, el del lado del Evangelio, en la figura 9. Barrocos, con dos fajas de chapa repujada imitando groseramente el modo romano. ¿Fueron obra de Gabriel Gómez? En una cuenta de 1760 se pagan a este herrero 1.600 reales "por haber hecho un púlpito para la S.^a Iglesia". Su estilo concuerda con el remate de la reja de la capilla mayor y con el de la reja de la capilla de las Reliquias. Lo que supone, por tanto, que en ellos anduvo la mano de alguno de los maestros salmantinos aludidos antes. Ellos debieron dar la traza, y Gabriel Gómez ejecutar el trabajo, que, como veremos, no desmerece de algún otro que hizo para esta catedral.

En 1771 ya estaban hechas las águilas y se doraron los púlpitos y sus bativoques, por D. Joaquín Rodríguez, vecino de Cáceres.

III.—COLGANTES DE LAMPARAS

Aparte uno pequeño, en forma de lira, situado en una capilla del crucero, se encuentran en esta catedral las obras maestras—indiscutibles—de esta clase de hierros, realizadas en el estilo que se suele llamar extremeño, o de escuela popular extremeña. Son cuatro colgantes, en forma de SS: dos situados ante el altar mayor en el presbiterio (figs. 12 y 13), y los otros dos, a ambos lados de la puerta de la capilla de las Reliquias (fig. 21).

Con harta razón llaman "eses" a estos colgantes los capitulares. Porque forma de S tiene el hierro principal, que une los dos lados del ángulo recto, uno vertical y otro horizontal, que forman la estructura del colgante. Pero aquí la S prolifera y da origen a otros muchos roleos secundarios, terciarios, etc., hasta terminar en las menudas volutas pequeñas, que casi llenan por completo el espacio con su incesante movimiento decorativo. Sólo a la parte superior y media de la S principal se adosan elementos de plancha recortada. El barrote horizontal termina en elegantísimas volutas de igual construcción que las del resto de la S. Sobre dicho barrote, y en su mitad de junto al muro, se alza una cruz, que no sólo no desdice del resto de la obra, sino que es más fina aún, si cabe. Un ave coronada y con las alas extendidas, caladas como la cola, se enfrenta con la jarra de la Virgen, jarra que contiene el simbólico ramo de azucenas. Tanto la jarra como el ave, a pesar de ser de chapa de hierro, son de bulto y están finamente decoradas. Una cadena de complicados y ornamentales eslabones soporta la lámpara de plata, construída en Salamanca por aquellas fechas. He descrito una de las SS de la capilla mayor. Las cuales están firmadas así: "Cayetano Polo", en la del lado del Evangelio, y en la de la Epístola, "En Brozas, año 1759".

Las de la capilla de las Reliquias son posteriores, más pequeñas (2 metros de alto por 1,60 de anchura) y, al parecer, más sencillas. Sin embargo, se echa de ver en su factura la difícil facilidad que el maestro Cayetano había adquirido para dar al hierro las formas y el aspecto del más delicado encaje. La S ha sido sustituida por un robusto balaustre de acabada labor, y la cruz del remate, por un pináculo

triangular de exuberante adorno. La cadena se ha hecho también más complicada y arranca de una curiosa terminación. Estos colgantes se hicieron por el año 1785.

Las fotografías que publico dan idea del valor artístico de estas obras. Por ellas venimos en conocimiento de que Polo fué el creador de un estilo propio, aunque basado en el arcaico de la escuela popular extremeña, derivado, a su vez, de los roleos románicos. El estilo creado por el genial herrero de Brozas murió con él. Y ello por razones de localización, de época, de temperamento creador y de capacidad técnica. No se le pueden negar las últimas cualidades. Y que él mismo se dió cuenta del valor de sus creaciones, nos lo prueba el hecho, registrado en uno de los libros del Cabildo, de negarse a poner precio a las SS de la capilla mayor cuando se le requirió para ello. En octubre de 1759 ya estaban colocadas. Poco tiempo después, el Cabildo, en momentos de apuro económico, tuvo necesidad de empeñar las lámparas, de plata, barrocas, con los colgantes.

¿Cuánto le pagaron por ellos? Parece ser que valieron 4.800 reales; pero no me atrevería a dar esta cifra como definitiva. Encontré en los libros dos partidas de pago: una de 300 reales, en las cuentas de 1749, y otra de 2.200, en las de 1750. Debieron pagarle más. En 1785 se le abonan 1.500 reales a cuenta de una de las de la capilla de las Reliquias, lo que parece confirmar mi hipótesis.

Como este maestro ha dejado otras obras en esta catedral, de las que hablaré luego, y conozco de él algunas más, diseminadas en los pueblos de la provincia, tengo el proyecto de dedicarle una monografía, si Dios me da tiempo y salud. La merece, de igual modo que su contemporáneo, el otro herrero extremeño Gabriel Gómez. Fueron ambos artistas de raro talento y de pasmosa habilidad. Verdaderos "ingenios", como se calificó a sí mismo el segundo de ellos, en una curiosa inscripción de unas bellísimas rejas de ventana, que se conservan en la casa rectoral de su pueblo natal, la aldea de Casas de Don Gómez.

¿Cómo fué posible, nos preguntamos, que estos hombres llegaran a realizar obras de tal importancia en área tan reducida y apartada? ¿Cómo aprendieron su oficio de modo tan perfecto? En mis correrías por la provincia de Cáceres, buscando obras de hierro para mi obra en preparación, he comprobado una decidida capacidad de los herreros extremeños para trabajar el duro metal. Pero no debemos olvidarnos de que los capitulares caurienses fueron dignos de proteger y ayudar a tales artesanos. A unos y otros espera la justicia de una historia anecdótica que ponga de manifiesto los méritos contraídos por todos ellos con el arte y la cultura.

Olvidé decir que los colgantes de la capilla mayor fueron dorados también por el Sr. Rodríguez, en 1771.

IV.—VALLA, ARMADURA DE POZO Y OTROS HIERROS

VALLA DEL ANTECORO.—La valla que une las puertas del coro y de la reja de la capilla mayor fué construída por Cayetano Polo. Es de sencillos barrotes abalaustrados (fig. 19), realizados con la técnica propia de este maestro: interpretando, al modo barroco, el estilo renacimiento. Lo que da lugar a graciosas curvaturas en las bellotas o abultamientos del balaustre, así como en los perfiles de las hojas que recubren dichas bellotas. Los balaustres alternan, repitiéndose, luego de cinco

iguales más sencillos, otros de perfil algo más complicado, hasta el punto de acentuar su carácter barroco con elementos cuadrados. Terminan éstos en bolas de bronce amarillo.

En 1766 ya estaba el maestro Polo construyendo esta valla, pues se le pagan a cuenta 2.000 reales. Debió de durar el trabajo hasta 1784, fecha en que la asentó, año en que se mudaron los púlpitos. En 1768 figura en las cuentas otra partida de 2.365 reales para pago de la valla.

ARMADURA DEL POZO.—Es una obra del maestro Gabriel Gómez, que debió de terminarla el año 1794. En la cuenta de este año se incluye una partida de 3.543 reales para pago de la misma al referido artesano. Se trata (fig. 23) de unos airosos hierros de carácter barroco, cuya traza se inspira en el estilo del remate de la reja del presbiterio y en la de la capilla de las Reliquias. Dos balaustres de bases cuadrangulares y dos cuerpos cilíndricos con abultamientos cincelados soportan una faja encuadrada por molduras, la superior en forma de cornisa saliente. Sobre esta faja se eleva un coronamiento que consta de tres partes: una central, en perfil, de triángulo isósceles, que termina en la simbólica jarra de azucenas, y dos a los lados, cuya terminación recuerda el regulador de bolas de las viejas máquinas de vapor. Todo ello artísticamente proporcionado y demostrativo de la indudable habilidad y buen gusto de este herrero aldeano, capaz de interpretar, imprimiéndole personalidad propia, el difícil y movido estilo rococó.

VELETA DE LA TORRE.—Es precioso remate del linternín de la churrigüesca torre de esta catedral (fig. 18). Sobre este linternín, de líneas no recargadas y concordantes con el resto de la obra de la torre, se alza la veleta: una calada esfera, cuyo eje vertical se prolonga, acabando en una artística cruz de centro circular y con cuatro salientes radiales en los cuadrantes. Entre la cruz y la esfera está la saeta, de notable labor calada.

¿Fué obra de un Ignacio Lardelo, del cual se conserva un dibujo de una veleta en el archivo? ¿O la realizó Juan Arias Lancho, nombre que figura al dorso del tal dibujo, con una descripción de la veleta, sus medidas y el procedimiento para colocarla? No puedo, cuando escribo estas líneas, dilucidar este punto. Sólo diré que la torre, en su cuerpo alto y coronamiento, fué obra de D. Manuel de Lara Churriguera. Presentó éste los planos, que se conservan, en 1732, y se tardaron ocho años en acabarla. ¿Se puso entonces la veleta de Lardelo, cuyo dibujo está fechado en 1738? Porque resulta que la torre fué destruída en 1755 por el terremoto, y en su estado actual es una reconstrucción dirigida por D. Andrés Quiñones, autor de la plaza mayor salmantina, y de Fr. José de la Santísima Trinidad. Tenemos aquí varios problemas que merece la pena se aclaren por completo, lo que espero pueda ser llevado a cabo con facilidad.

REJA CON REMINISCENCIAS ROMANICAS.—Está colocada sirviendo de refuerzo interior a la hoja de la puerta, de chapa de hierro, que cierra el paso al llamado Paredón de la catedral, amplia terraza o miradero sobre la hermosa vega del río Alagón. Es muy sencilla y parece que los barrotes se han aprovechado de un conjunto de mayor importancia. Lo curioso de esta reja, de barrotes redondos, es una fila de crucetas terminadas en espirales, según se muestra en la figura 24, a. Por cierto que tal motivo, uniéndose las espiras entre sí, o a otras barras, por la clásica abrazadera, se repite con frecuencia en rejas de ventana y balcones de la ciudad.

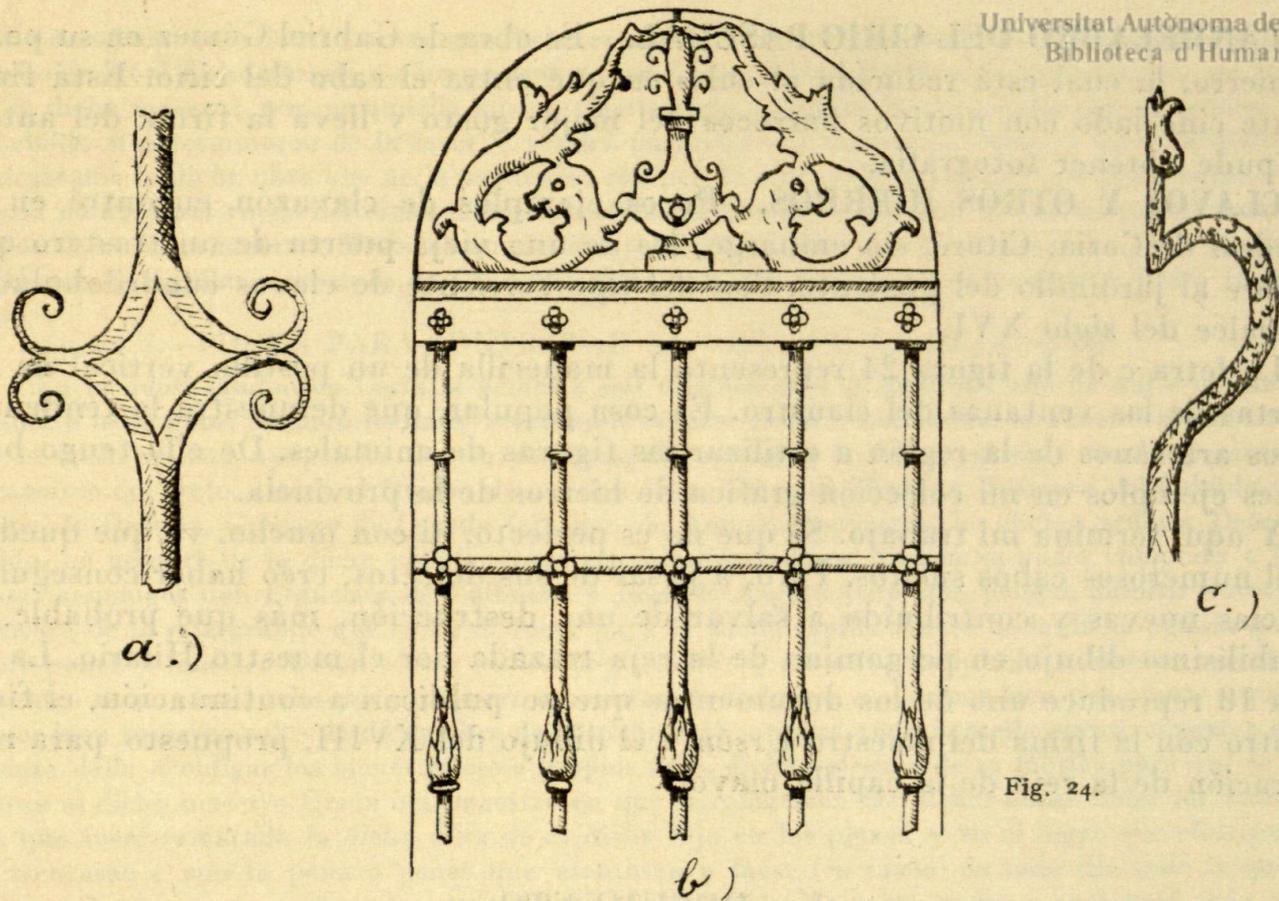


Fig. 24.

REJAS RENACENTISTAS EN DOS VENTANAS DE LA SACRISTIA.—Aparte una que cierra una ventana del cuerpo bajo de la torre, otras dos corresponden a las de la sacristía. Fueron construídas en el XVII, ya que en otra ventana, sin reja, del segundo cuerpo de estas dependencias de la catedral, destinado a Archivo, se ve grabada en el dintel esta fecha: MDCIX. Constan las rejas de referencia de cinco barrotes cada una, abalaustrados y unidos por barras intermedias, más un coronamiento, que llena el medio punto de la ventana. Dicho remate está integrado por una jarra estilizada al medio y dos bichas en S colocadas simétricamente a los lados (fig. 24, b).

FALLEBA Y CERRADURA.—En la puerta del claustro situada al lado del coro se puede ver una artística terminación de falleba, con su cerradura de plancha calada (fig. 14). Puede atribuirse, casi con seguridad, a Cayetano Polo. Así lo dan a entender las hojas, estilizadas en curva barroca, de la falleba.

ATRIL PORTATIL DEL CORO.—La figura 22 nos dice todo lo necesario acerca de su arte. Es de fina traza y elegante sencillez. Teniendo en cuenta que sus patas terminan en bolas cogidas por garras, en todo análogas a las de las águilas de los púlpitos, bien puede fecharse esta obra en el XVIII, y atribuir su ejecución a cualquiera de los maestros citados: Polo o Gómez. No pude hallar documento alguno referente al mismo.

BRASERO.—Lo encontré arrumbado, aunque todavía en servicio activo, en un cuchitril del mencionado Paredón. Es rectangular, de plancha repujada, con cartelas ovaladas y sencillos motivos de hojas recurvadas. La figura 20 da idea de su estructura. Lo juzgo del siglo XVII. Demuestra, por lo menos, que, por aquel tiempo, hasta los más humildes adminículos eran objeto de una cuidadosa y artística construcción.

CANDELABRO DEL CIRIO PASCUAL.—Es obra de Gabriel Gómez en su parte de hierro, la cual está reducida al cubo en que entra el cabo del cirio. Está finamente cincelado con motivos barrocos del mejor gusto y lleva la firma del autor. No pude obtener fotografía.

CLAVOS Y OTROS HIERROS.—Pocos ejemplos de clavazón encontré en la catedral de Coria. Citaré, sin embargo, los de una vieja puerta de un trastero que se abre al jardinillo del poniente. Son del tipo corriente de clavos cuadrilobulados en realce del siglo XVI.

La letra *c* de la figura 24 representa la manecilla de un pestillo vertical de las puertas de las ventanas del claustro. Es cosa popular, que demuestra la tendencia de los artesanos de la región a estilizar las figuras de animales. De ello tengo bastantes ejemplos en mi colección gráfica de hierros de la provincia.

Y aquí termina mi trabajo. Sé que no es perfecto, ni con mucho, ya que quedan en él numerosos cabos sueltos. Pero, a pesar de sus defectos, creo haber conseguido noticias nuevas y contribuído a salvar de una destrucción, más que probable, el notabilísimo dibujo en pergamino de la reja trazada por el maestro Hilario. La figura 18 reproduce uno de los documentos que se publican a continuación, el final de otro con la firma del maestro Ursón y el dibujo del XVIII, propuesto para restauración de la reja de la capilla mayor.

V.—DOCUMENTOS

No copio todos los vistos. En parte, para evitar repeticiones; de otra, porque no son necesarios en trabajos de esta clase. Muchos de los que deben existir en los archivos de Coria y otros puntos acerca de las obras de hierro reseñadas no he podido haberlos a mano. En otra ocasión se pondrán a mi alcance o al de los investigadores que estudien tal tema. En los transcriptos, sobre todo en los del siglo XVI, deshago abreviaturas y modernizo la ortografía. No se trata aquí de un estudio filológico. Debo manifestar que la caligrafía descifrada es procesal y difícil. Por cuya causa espero me sean perdonados los errores que puedan advertirse y los blancos que necesariamente dejé.

Número 1.—POSTURA DE LA REJA DEL PRESBITERIO.—1514.

"Puso en precio la reja de la capilla mayor Pedro Delgado.—En la ciudad de Coria, nueve días del mes de diciembre de mil e quinientos e catorce años, en presencia de mí, Alfn.º Montero, notario público e de los testigos de yuso escriptos, pareció presente un hombre que dijo por nombre Pedro Delgado, cerrajero, vecino que dijo de la ciudad de Salamanca, e dijo que ponía e puso en precio la reja de la capilla mayor de la yglesia catedral de la dicha ciudad de Coria e si los señores Deán e cabildo della la quisieren dar a facer labrada cada libra de hierro a real e medio e al grueso que los dichos señores quisieren dar, la cual dicha reja faría si quisieren conforme a una muestra que ante mí el dicho notario e testigos mostró dibujada e trazada en pergamino, e de aquella manera e forma que se contiene en la dicha muestra al dicho real e medio cada libra, según dicho es, contando que la dicha yglesia e los señores Deán e cabildo della la doren a costa de la dicha yglesia e ansimesmo le den hechos los andamios e fecha e asentada la pared sobre que se ha de asentar la dicha reja de modo que el dicho dorar e andamios e pared se han de hacer a costa de la dicha iglesia e de su fábrica, y el dicho maestro Pedro Delgado, si la dicha obra le dieren, que sea obligado a la facer e poner el hierro que llevare e la ha de dar puesta e asentada en la dicha capilla e estañarla e poner el plomo e betún que fuere necesario para la dicha reja, de manera que la dicha yglesia no sea obligada a le pagar otra cosa sino por cada libra de hierro labrada el dicho real e medio e los andamios e pared, e dorarla luego

como susodicho es, e desta manera que dicho es dijo que ponía e puso la dicha reja e lo pidió por testimonio de mí el dicho notario e a los presentes rogó fuesen dello testigos, e me rogó firmase mi nombre en la dicha muestra, porque aquella misma traería cada e cuando fuese llamado por los señores Deán e cabildo si determinasen de la facer, e vendrá pagándole su camino si viniese y no se la dieren e si otorgáranle la dicha obra que no le paguen su camino, la cual dicha muestra yo el dicho notario firmé de mi nombre por ruego del dicho maestro encima del remate della entre dos niños que estaban dibujados en la dicha muestra. Testigos que fueron presentes que lo vieron e oyeron el... Juan Maldonado e Alonso de Aguilar..., vecinos de Coria. El dicho maestro firmó aquí su nombre.—Pedro Delgado.”

Número 2.—PODER PARA CONTRATAR LA OBRA DE LA REJA.—1528.

”En la noble ciudad de Coria, a veinte e seis días del mes de julio del año de mil e quinientos e veinte e ocho años, estando los muy reverendos señores Deán e Cabildo de la Santa Yglesia Catedral de la dicha ciudad ayuntados dentro de la capilla mayor de la dicha yglesia e siendo presentes don Francisco de Trejo, Deán, el Obispo de ..., don Juan López de Miranda, Tesorero del Cabildo, Diego Ortiz de Orduña, Gregorio de Cepeda (e) Juan de Angulo, canónigos, los dichos señores Deán e Cabildo, en nombre de la dicha yglesia, como sus administradores, dieron su poder cumplido a los señores canónigos don Francisco de Valbuena e Juan de Angulo para que puedan admitir e rescibir la postura de la reja grande que se ha de facer para la dicha capilla mayor de la dicha yglesia que quisiere poner el maestro Ursón o otro cualesquier maestro o maestros e capitular e asentar con el dicho maestro o con otro cualesquiera maestro o maestros todo lo que a ellos por bien visto fuere e quisieren e por bien tuvieren sobre la dicha obra de la dicha reja, e sobre todo lo a ella anexo, conexo e dependiente dello e obligar los bienes raíces e propios de la dicha yglesia e de su fábrica para que se le pagaren al dicho maestro Ursón o al maestro en que se remataren las dichas obras todos los maravedís en que fuere rematada la dicha obra de la dicha reja en los plazos y en el lugar que ellos pusieren e asentasen e con la pena o penas que asentasen e facer (en razón) de todo ello todo lo que ellos mismos harían e otorgarían presentes siendo e otorgáronles bastante poder e cual pasó todo sinado de mi sino e conviene en tal caso e obligaron so dichas penas los bienes e rentas de la dicha yglesia de Coria por sobre todo lo que se obre sobre la dicha razón e leváronlos de toda carga de... e fiadores. Testigos que fueron presentes, Lorenzo Hernández, Capellán, e Alonso de Tapia, Organista, vecinos de Coria.”

Número 3.—PEDRO DELGADO HACE UNA BAJA.—1528.

”En Coria, XXVII días del dicho mes de julio del dicho año, estando los señores Deán e Cabildo de la dicha yglesia ayuntados a las espaldas del coro de la dicha yglesia, siendo presentes don Francisco de Trejo, Deán e el Obispo don Juan López de Miranda, Tesorero, Francisco de Valbuena, el Licenciado Orduña, Diego de Cepeda, Juan de Angulo, canónigo Arroyo e Sebastián Hernández, pareció presente Pedro Delgado, maestro de facer rejas, vecino de Salamanca, e dijo que abajaba y abajó la obra de la dicha reja cien ducados de oro de los quel dicho maestro Ursón la pusiere e se obligando bastante obligación desde ahora si en él se rematase e cual pareciere sinada de mi sino e como el dicho maestro Ursón la otorgare. Testigos, Nicolás Ortiz de Ayala e Adriano Flamenco, vecinos de Coria. E los dichos Deán e Cabildo dijeron que recibían e recibieron la dicha baja, testigos los dichos.”

Número 4.—CAPITULACIONES DEL MAESTRO URSON.—1528.

”Después de lo susodicho en la dicha ciudad de Coria a veintisiete días del dicho mes de julio del dicho año de mil e quinientos e veinte e ocho años, estando dentro de la casa morada del señor Deán don Francisco de Trejo, en presencia de mí el dicho Alonso Montero (notario e escribano) de la dicha yglesia e de los testigos de yuso escriptos ante los respetables señores Francisco de Valbuena e Juan de Angulo, canónigos de la dicha yglesia, pareció presente el honrado maestro Hugo de Ras, alias Ursón, vecino de la villa de Agreda, del Obispado de Tarazona, e dijo que ponía e puso la obra de la reja grande que se ha de facer para la capilla mayor de la dicha yglesia de Coria, conforme a la muestra que hizo el maestro Hilario, francés, salvo que todos los pilares hasta el primer techo sean de balaustres del grosor e longor conveniente, según el alto de la dicha reja, e han de llevar los dichos balaustres sus fojas labradas en macizo, con bocel e cincel, muy limpias, labradas e puestas en dicha fación como conviene e ha de llevar la dicha reja en medio un pilar grueso, redondo o cuadrado, como mejor le pareciese al dicho maestro, revestido por todas partes de su follaje al romano, el cual dicho pilar ha de subir hasta el pie del coronamiento de la dicha reja e han de batir las puertas de la dicha reja

en el dicho pilar, las cuales dichas puertas han de ir en alto guarnescidas de sus cintas que cubran el cuadro de la dicha puerta e entiéndese este dicho pilar demás e aliende de los que están dibujados en la dicha muestra.

Item ha de haber en la dicha reja dos púlpitos labrados al romano con sus puertas da la fación de la dicha obra e con su facistol con sus tornillos para los poder desviar.

Item el pilar de abajo cuadrado e así todos los otros pilares que tiene la dicha muestra, que son seis mayores sin el pilar de la dicha puerta ha de tener cada uno de ellos un palmo en cuadro de macizo e cada moldura de dos dedos, que es los cantones del pilar, e los entretejidos han de tener tres pies cada uno de ellos e estos entretejidos tienen debajo de la puerta moldura e esta moldura compuesta ha de tener dos pies de ancho e que vuelen lo que han de volar cinco dedos encima de la otra de dentro, e el primer balaustre ha de ser del grosor que pertenece al cuadrado e otro tanto los siguientes de arriba e las medallas de grandor de un rostro de hombre al natural con su acompañamiento como se requiere labrado al romano e los colgantes de frente de seis pies de luengo.

Y el coronamiento ha de ser de bestiones, según está dibujado en la dicha muestra, que sean perfetos e bien labrados al modo romano del altor de un niño de siete años e el entablamento de la mitad de la dicha reja ha de ser de doce pies en alto, sin el arquitravado donde está puesto el Cristo e el altor de la dicha reja con el asiento de piedras de abajo, que ha de ser de pie e medio en alto, e si más bajo pareciere a los señores Deán e Cabildo, que sea el dicho asiento de piedra que más bajo sea de modo que el altor de la dicha reja con todo su asiento e todo ha de subir hasta el postrimero borde, doden consientan los cruceros de la dicha capilla que será el dicho altor cuarenta e cinco pies uno más o menos.

Item ha de hacer el dicho maestro un Crucifijo encima de toda la dicha reja en medio de la toza con su cruz muy abtorizada e puesta en un monte con su calavera al natural e a los lados del dicho Crucifijo ha de haber Nra. Señora e un Sn. Juan del grandor que conviene para que responda al altor por amor de la vista que sean muy perfetos según el dibujo que los dichos señores Deán e Cabildo le dieren.

De manera que la dicha reja ha de facer e acabar e poner con toda perfección, conforme a la dicha muestra del dicho maestro Hilario e según e modo e forma que aquí está dicho e expresado e asentada a su costa e mención el dicho maestro dentro de cuatro años primeros siguientes, los cuales han de comenzar a correr desde el día de Navidad primera que viene, en que comenzará el año venidero de mil e quinientos e veinte e nueve años.

E que si no la diese fecha e acabada e asentada la dicha obra e puesta en perfección dentro del dicho tiempo que el dicho maestro haya la pena de quinientos ducados de buen oro e justo peso para la fábrica de la dicha yglesia, en la cual dicha pena dijo que desde ahora se daba e dió por condenado, si en ella cayese por razón de daños, intereses e costas.

La cual dicha obra, según e como dicho es dijo que ponía e puso en precio e cuantía de cuatro mil ducados de buen oro e justo peso con toda costa e mención dicha arriba del dicho maestro Ursón, salvo que la dicha yglesia ha de dar el oro para dorar la dicha reja de modo que la dicha yglesia la ha de dorar todas las cosas que fuere menester de se dorar e pagar al pintor que la dorare e pintare e más que le den los andamios hechos e las piedras que son menester para el asiento de la dicha reja, labradas las dichas piedras e los agujeros hechos que se han de hacer en los pilares, que están hechos de cantería, donde se han de meter las traviesas de hierro e casa en esta ciudad donde pueda labrar e facer la dicha obra e morar.

Item las pagas que la dicha yglesia le ha de hacer han de ser de este modo: que le dé e pague la dicha yglesia e su mayordomo, en su nombre, en cada uno de los dichos cuatro años, ciento e cincuenta mil maravedís, esto se entiende sin el dinero que se expresa que dará para ayuda a la dicha obra el ilustrísimo señor Duque de Alba e Marqués de Coria.

Item que los otros maravedís que restaren por le pagar que la dicha yglesia sea obligada a los dar e pagar al dicho maestro luego como acabare de hacer e asentar la dicha reja en la dicha capilla.

Item que si por caso las dichas obras de la dicha reja no valieren la dicha suma de maravedís en que se rematase la dicha obra o si por caso difiriere en algo a la dicha muestra e condiciones aquí contenidas e capituladas, que sea en elección de los dichos señores Deán e Cabildo tomar la dicha reja o no, e que si por caso fuese de más valor la dicha reja de los maravedís en que se rematare que la dicha yglesia no le ha de pagar la tal demasía, de la cual dicha demasía dijo el dicho maestro Ursón que hacía e hizo desde ahora gracia e donación a la dicha yglesia.

Item que dicho maestro Ursón sea obligado de dar fianzas llanas a abonadas atento juicio de los dichos señores Deán e Cabildo o de la forma que sus mercedes mandasen de aquí al dicho día de Na-

vidad primero que viene para seguridad e que así lo hará e cumplirá dentro del dicho tiempo, según e como está dicho, e que si por caso los dichos señores Deán e Cabildo no se contentasen de la dicha reja por razón de ser examinada e juzgada que no es conforme a lo susodicho e obligación e no la tomasen que en tal caso el dicho maestro Ursón e sus fiadores que diere sean obligados a volver e pagar a la dicha yglesia e a su Cabildo, en su nombre, todos los maravedís que pareciere haber recibido el dicho maestro o otras personas por su mandado para en pago de la dicha obra dentro de dos meses primeros siguientes de como fuese juzgada la dicha obra por dos maestros que se tomen por ambas las dichas partes e que sean los dos dichos maestros que la han de examinar e juzgar de los más principales de facer rejas que se hallaren en este reino de Castilla e que sean pagados los dichos dos maestros a costa de la dicha yglesia e del dicho maestro Ursón por iguales partes.

Item si por caso los dichos dos maestros que han de examinar e juzgar la dicha reja no se concordasen en este caso el Ordinario que fuere deste obispado de Coria nombre e tome otro maestro por tercero de modo que lo que juzgaren e determinaren el uno de los dichos dos maestros con el dicho tercero sea válido e firme y las dichas partes estén por ello.

Item el dicho maestro Ursón se obliga por su persona e bienes muebles e raíces e semovientes habidos o por haber de facer e cumplir guardar e mantener todo lo sobredicho e cada una cosa e parte dello dentro del dicho término, todo lo cual es obligado si en él se rematase la dicha obra sobre la cual otorgó desde ahora bastante contrato de obligación e poder a las justicias eclesiásticas e seglares para que le compelan e apremien a tener guardar, cumplir e mantener e pagar todo lo que dicho es que él es obligado e sometióse a la jurisdicción de la dicha yglesia e dió por leídas las causas e fechos los procesos en la dicha yglesia hasta entredicho e invocación del brazo seglar e que le osten e ligen como si en su presencia fueren hechos e leídos, e sometióse a la jurisdicción de los cofiadores e suscofiadores (a la) de la dicha yglesia e del dicho Cabildo para que puedan proceder contra él e sus bienes para que cumpla e guarde e mantenga e pague todo lo sobredicho que él es obligado e constituyó por sus procuradores a los venerables Andrés Muñoz e Juan Morales, Francisco Redondo, Andrés Lozano, Andrés Vecino e el bachiller don Librado López Trejo, compañeros de la dicha yglesia, e les dió poder cumplido e a cada uno de ellos por sí insolidum para que por él e en su nombre puedan e cada uno de ellos pueda así en juicio como fuera de él conocer e confesar todo lo sobredicho e concluir e pedir e oír e percibir sentencia e sentencias e consentirlas, e juró a Nuestro Señor Dios e a Santa María e a la señal de la cruz en que puso su mano e a las palabras de los santos Evangelios defacer e acabar e poner en fación e asentar la dicha reja e cumplir e guardar e mantener todo lo que dicho es, si en él se rematare la dicha obra sin haber en ello dolo ni fraude ni engaño, e de no traer a pleito ni a recuesta e de no demandar absolucíon ni relajacíon deste dicho juramento e tanto que de propio motu le sea dada que della no usará para ver de ir e venir contra lo que dicho es, e si contra ello fuere, que por el mismo caso sea perjuro e caiga en caso de menosvaler e las dichas justicias puedan proceder contra él como contra perjuro. Lo cual todo dijo el dicho maestro Ursón que otorgaba e otorgó cual pareciere así manuscrito sinado de mí el dicho notario de modo que lo pueda dar sinado más largamente en cuanto a la ... e renunciaciones de leyes e derechos e por todas dichas justicias eclesiásticas e seglares. Testigos que fueron presentes que lo vieron e oyeron, Andrés Sánchez e Alonso Hernández e Pedro Samaniego, capellanes, e Alonso de Tapia, organista, e Adriano Flamenco e Bernabé García, vecinos de la dicha ciudad de Coria.

E luego los dichos señores Francisco de Valbuena e Juan de Angulo, canónigos de la dicha yglesia por virtud de la dicha comisió e poder que tienen de los dichos señores Deán e Cabildo de suso contenido dijeron que recibían e recibieron e admitían e admitieron la sobredicha postura e contrato e obligación e capitulaciones que el dicho maestro Ursón tiene hecho e celebrado e ellos en nombre de la dicha yglesia e de su fábrica según dicho es.

E se ha de hacer el remate de la dicha obra cada e cuando los dichos señores Deán e Cabildo de la dicha yglesia quisieren e mandaren e que desde ahora obligaban e obligaron los bienes e rentas e propios de la dicha yglesia e fábrica habidos e por haber que la dicha yglesia e sus mayordomos en su nombre le darán e pagarán al dicho maestro Ursón, si en él quedara la dicha obra o al maestro en que se rematare todos los maravedís en que fuere rematada la dicha obra, puestos en esta dicha ciudad de Coria en paz e en salvo e sin costa alguna en el modo e forma que dicho es e atrás se contiene, so pena de le pagar si no le hicieren buen pago todas las costas e daños intereses e menoscabos que sobre la dicha razón se le retrajeren al dicho maestro Ursón o al maestro en quien quedare e (se) rematare la dicha obra e otorgaron en nombre de la dicha yglesia e de su fábrica e de los dichos señores Deán e Cabildo sus partes bastante obligación e con renunciación de leyes e derechos e privilegios e poder

a las justicias eclesiásticas e seglares e que pareciere sinado de mí sino muy más largamente. Testigo los sobredichos. E firmaron de su nombre para mayor firmeza e corroboración de todo lo sobredicho los dichos señores canónigos Francisco de Valbuena e Juan de Angulo e el dicho maestro Ursón.—Francisco de Valbuena, canónigo.—Juan de Angulo, canónigo.—Maestro Ursón.—Rubrican.”

Número 5.—PEDRO DELGADO CONFIRMA LA BAJA.—1528.

”Afirmóse en la dicha baja el maestro Pedro Delgado.—E después de lo sobredicho en la dicha ciudad de Coria este dicho día, mes e año susodicho, estando dentro de las casas de la morada del señor Deán don Francisco de Trejo, los señores Deán e Cabildo de la dicha yglesia juntos, siendo presentes don Francisco de Trejo, Deán; el Obispo don Juan López de Miranda, tesorero; Francisco de Valbuena, el Lic. Diego Ortiz de Orduña e don Gregorio de Cepeda, Juan de Angulo, canónigos, e Sebastián Hernández e Sebastián García del Arroyo, racioneros, pareció el dicho Pedro Delgado, vecino de Salamanca, e después que se leyeron delante de sus mercedes las dichas condiciones e capitulaciones e obligación que el dicho maestro Ursón tiene hechas e otorgadas retrospectas, dijo el dicho Pedro Delgado, maestro, que se afirmaba e afirmó en la dicha baja que tiene hecha de los dichos cien ducados de oro en la dicha obra, e que si necesario era que ahore de nuevo la tornaba e tornó a facer ante sus mercedes la dicha baja de los dichos cien ducados de oro, conforme a las dichas condiciones e postura e capitulaciones e obligación que el dicho maestro Ursón la puso la obra de la dicha reja e se obligó por su persona e bienes de la facer si en él se rematase conforme a la dicha muestra e codiciones e capitulaciones e postura e obligación retrospectas que el dicho maestro Ursón tiene hecha a los dichos señores Deán e Cabildo dijeron que recibían e recibieron la dicha baja. Testigos los sobredichos cuantos en la dicha capitulación del dicho maestro Ursón.”

Número 6.—SOBRE EL TRASLADO DE LA REJA DEL CORO.—1561.

”En la noble ciudad de Coria, a doce días del mes de octubre año del Señor de mil e quinientos e sesenta e uno, ante mí el presente escribano público e testigos de yuso escritos parecieron presentes, de la una parte, los muy ilustres e muy reverendos señores don Miguel Blázquez de Cáceres, tesorero, e Rodrigo de Rella, canónigo, en nombre de la mesa capitular; e de la otra, maese Juan Rosel, cerrajero, e dijeron que ellos estaban concertados que el dicho maese Juan ha de asentar la reja del coro e hacer en ella (según) lo contenido en unas condiciones e escrituras de letra de Francisco Fernández, aparejador, a las espaldas de la traza que está hecha de la dicha reja su tenor de las cuales dichas condiciones es este que se sigue: La obra que maese Juan cerrajero ha de hacer en la reja del coro por mandado de los señores es la siguiente: primeramente desasentar la reja de donde está e tornarla a asentar sobre el poyo en el coro nuevo e todas las piezas que en la dicha reja faltan e se quebraren ansí de frisos como florones e llamas del coronamiento e todas las demás piezas que faltasen o se quebraren de toda la reja como della sea obligado a las facer e poner en perfección, más tiene de hacer (en) las puertas de la dicha reja e a medida de la ordenanza que viene por bajo como aquí en esta parte está trazado que son unos balaustres cuadrados a manera de pedestales, que sean del gordor de los plintos cuadrados de las basas, con sus molduras arriba y abajo e sus ordenanzas de un pilar a otro de cartones, de la manera que aquí va trazado, e digo que los pilarillos han de ser como tengo dicho del gordor de los cuadrados de las basas de la dicha reja, debajo de las cuales vienen los pilares, y lo demás que ahora faltase o se quebrare así de las dichas puertas como de la reja, como a ello le sea obligado el maese Juan a tornarlo a facer, e para esto se le han de dar once mil maravedís e se le ha de dar todo el hierro que fuere menester para la dicha obra, e más le han de facer todos los agujeros y rebajos que fuere menester hacer en el poyo para asentar la dicha reja, la cual dicha obra tiene de hacer el dicho maese Juan a contento del señor tesorero o del señor canónigo..., la cual dicha obra tiene de comenzar luego e no ha de alzar la mano della hasta que se acabe de manera que la tiene de dar asentada e acabada en su perfección para el día de San Andrés deste año de mil e quinientos e sesenta e uno e hase de obligar a ello e dar fiador, e si no lo diere hecho como debe, que a su costa del e de su fiador se pueda buscar.”

Fué fiador de Juan Rosel el mismo aparejador Francisco Fernández.

Número 7.—TEXTO DE UNA CARTA DEL DUQUE DE ALBA.—1644.

”Don Juan Muñoz de Cepeda tiene orden mía para que dé el dinero que fuere menester para la obra reparo de la reja de esa Santa Iglesia, conforme al presupuesto que tiene hecho el padre Juan Carlos de la Falla, porque deseo que se acabe con brevedad en esta conformidad. Ordenará V.^a S.^a que se ponga en ejecución y se empiece luego el reparo. Guarde Dios a V.^a S.^a como deseo.”

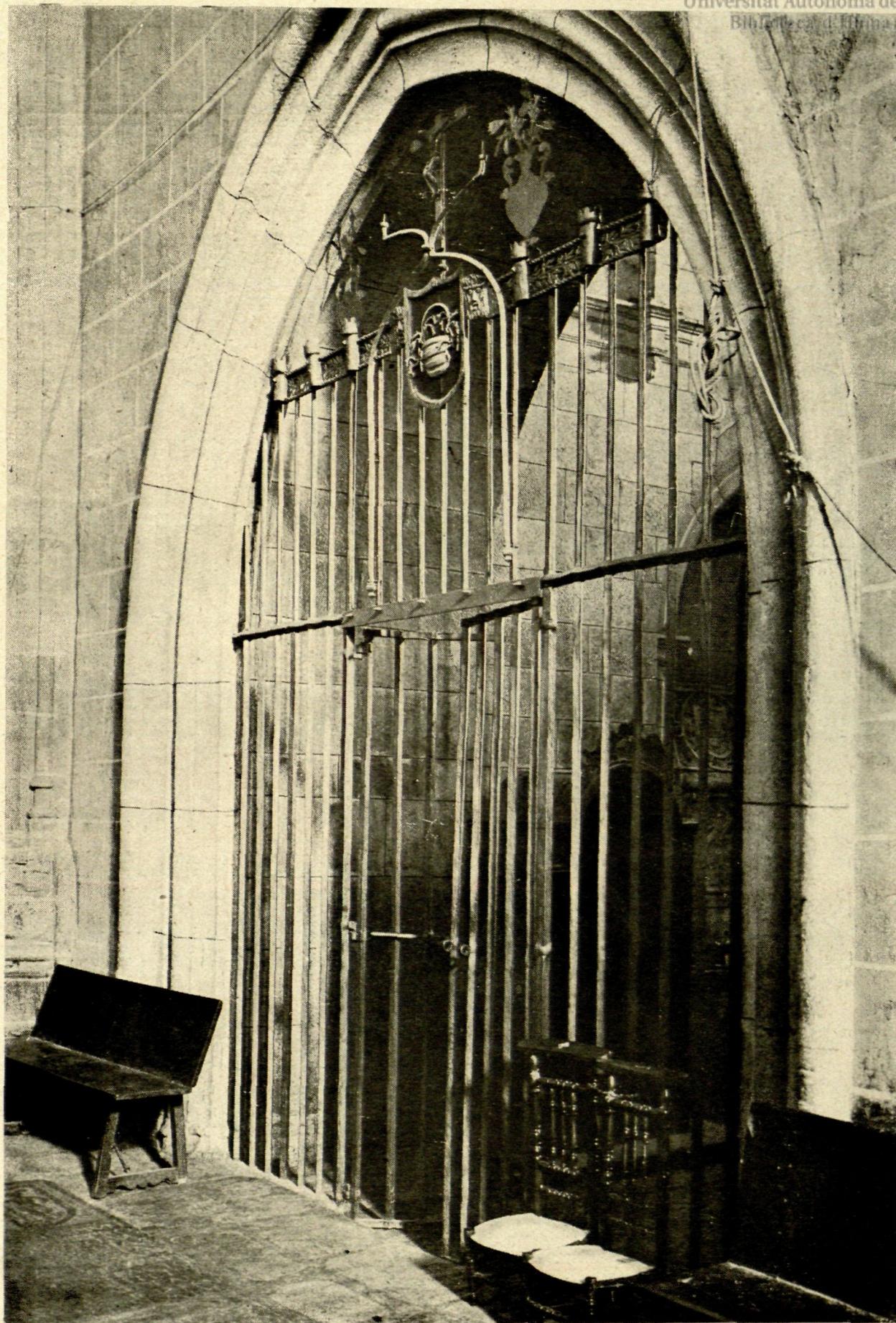


Fig. 1.—Reja de la Capilla de San Pedro.

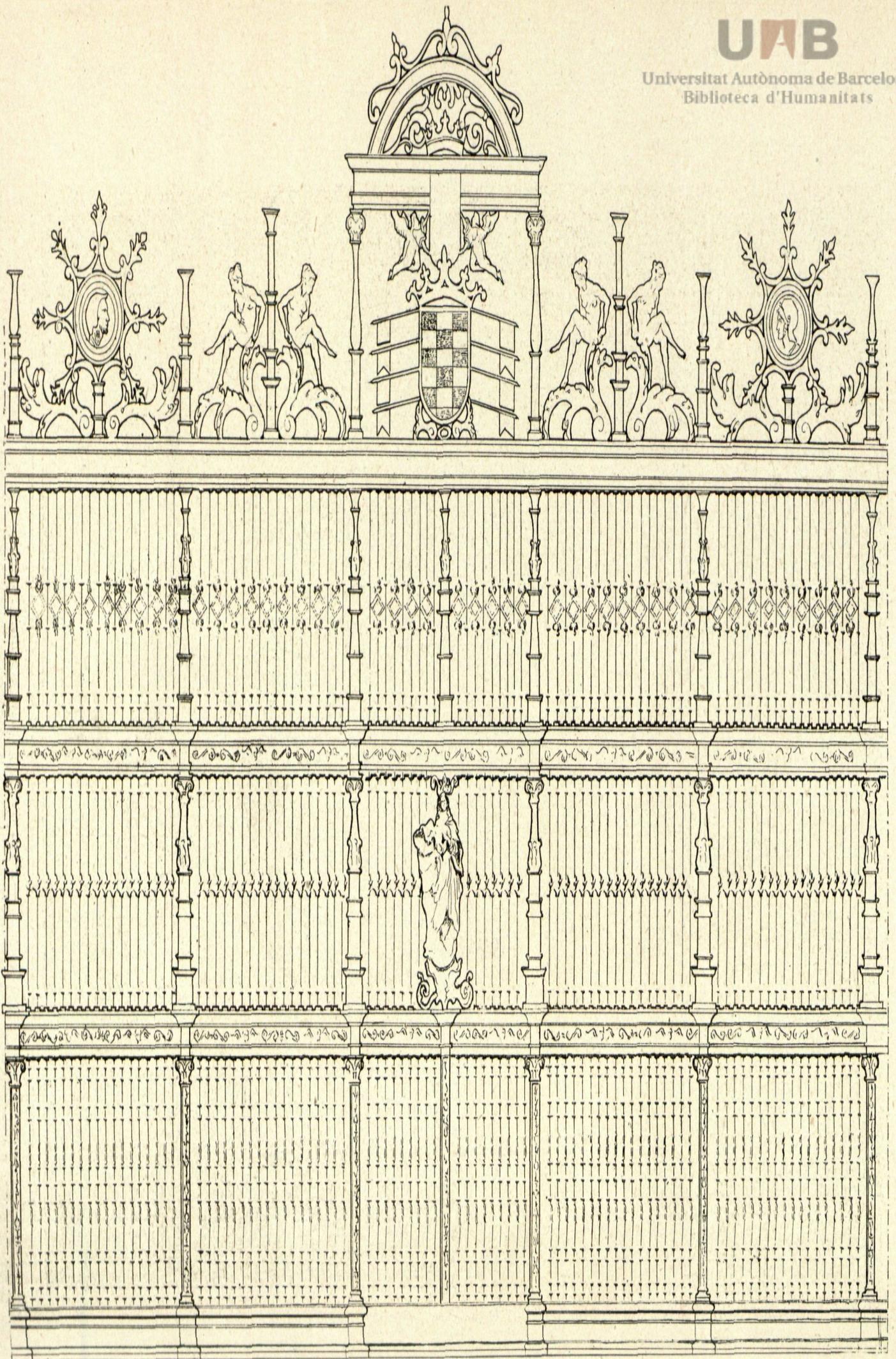


Fig. 2.—Reja de la Capilla Mayor. (Interpretación de A. Marchena.)

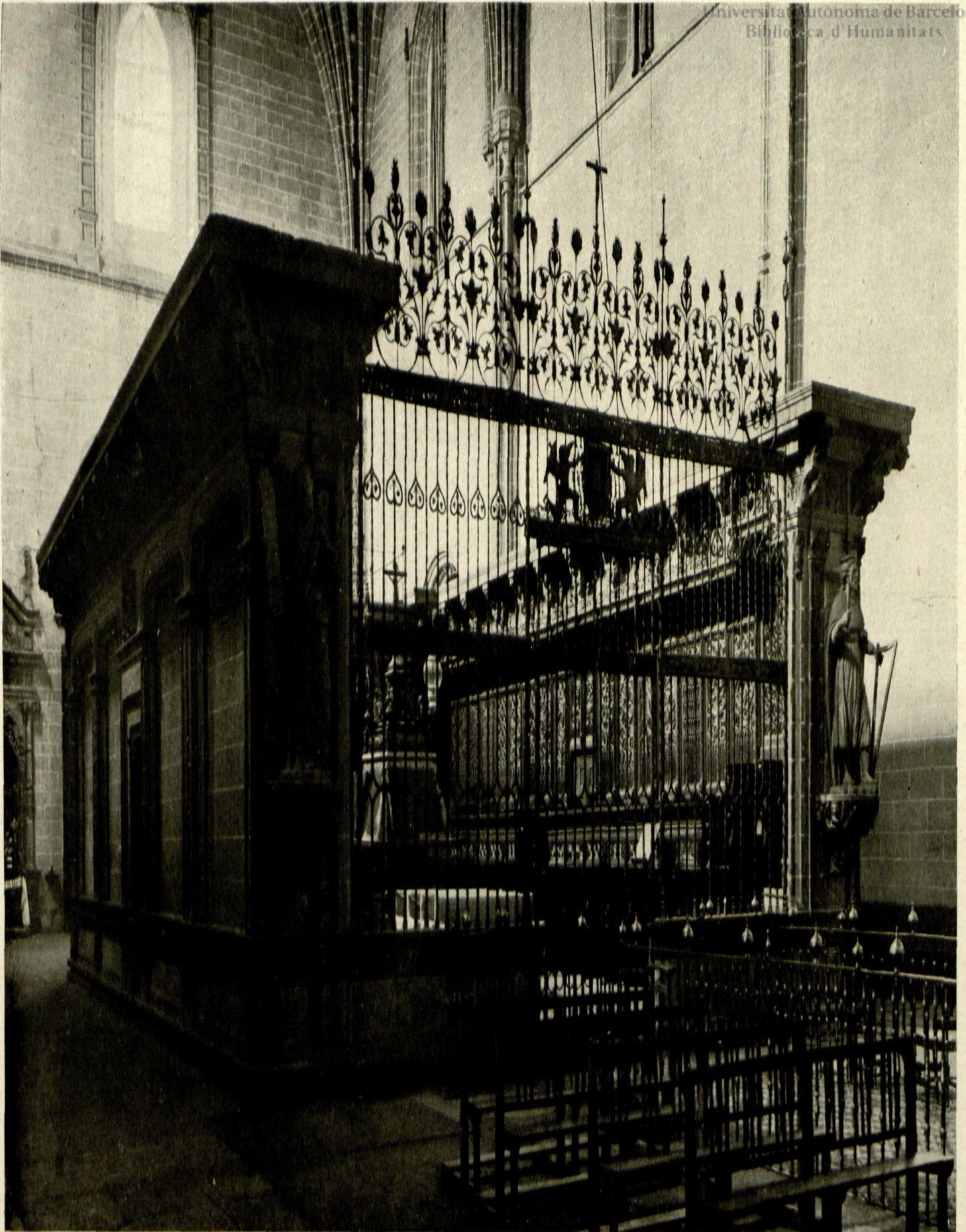


Fig. 3.—Reja del Coro.

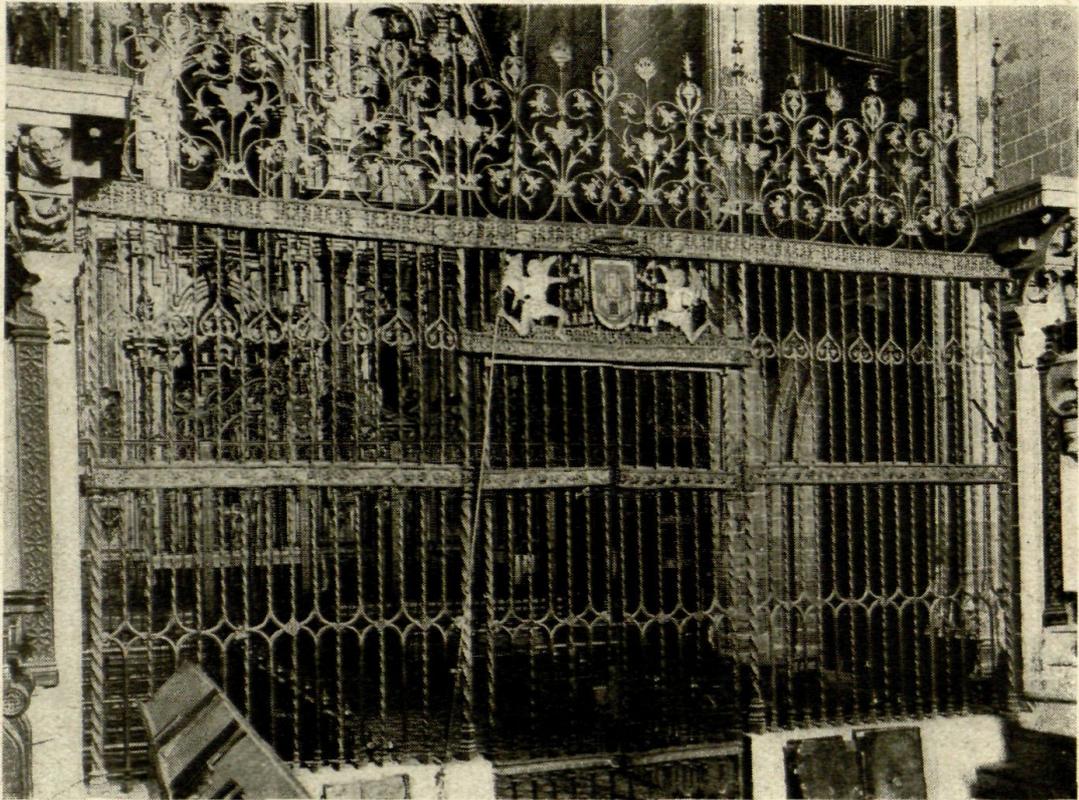


Fig. 4.—Reja del Coro. Interior.

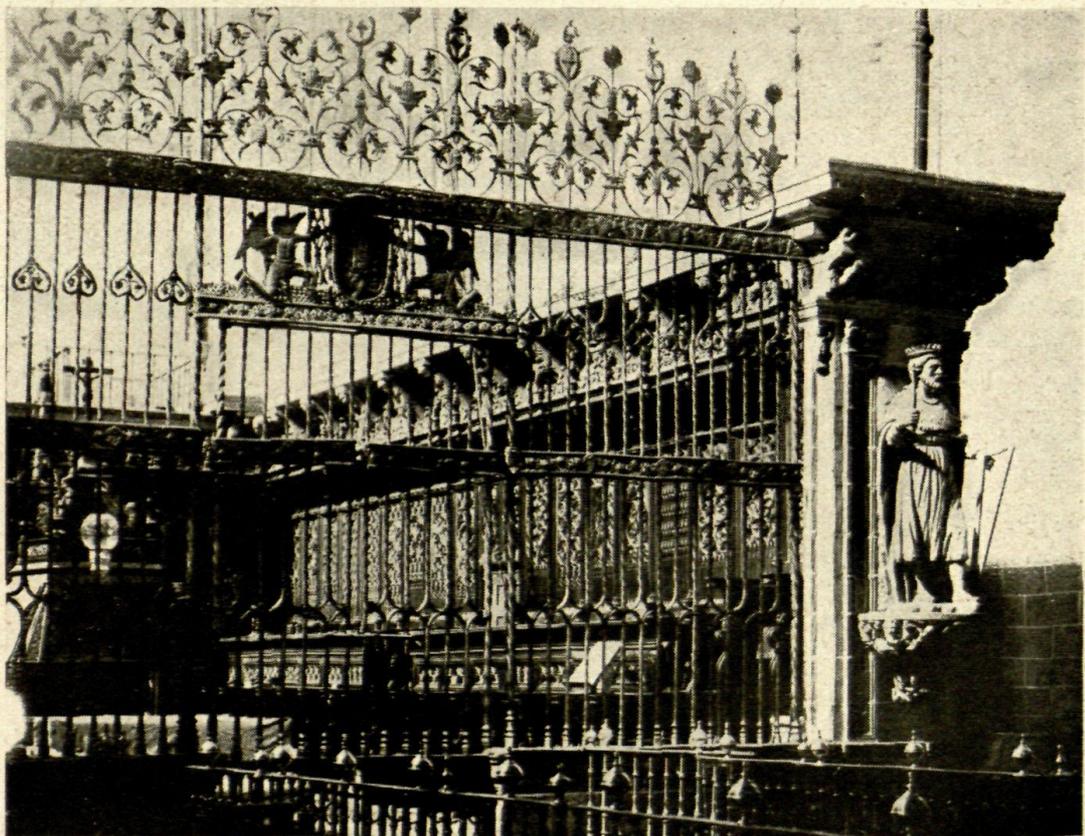


Fig. 5.—Reja del Coro. Detalle.



Fig. 6.—Reja del Coro. Detalle.

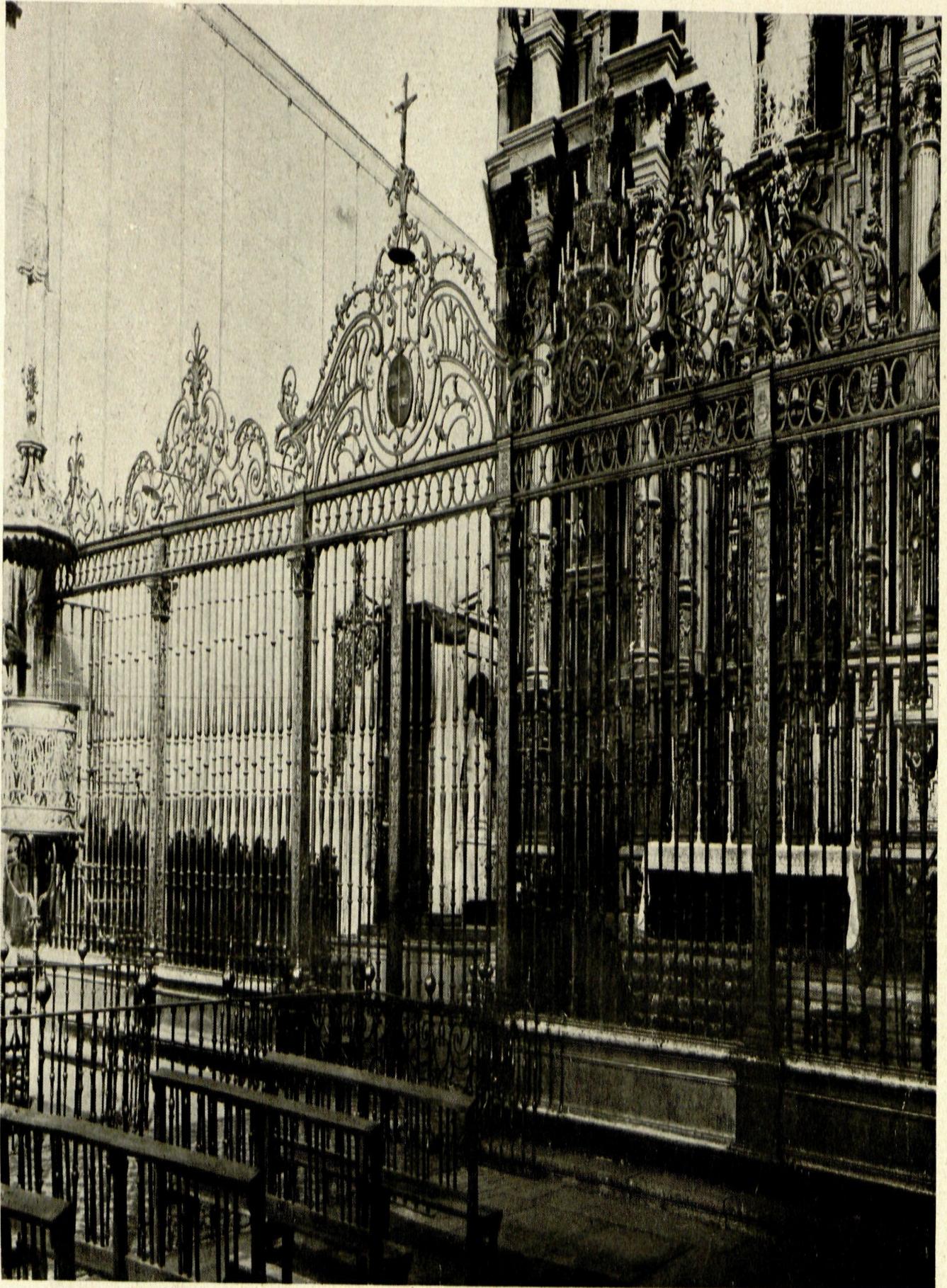


Fig. 7.—Reja de la Capilla Mayor.

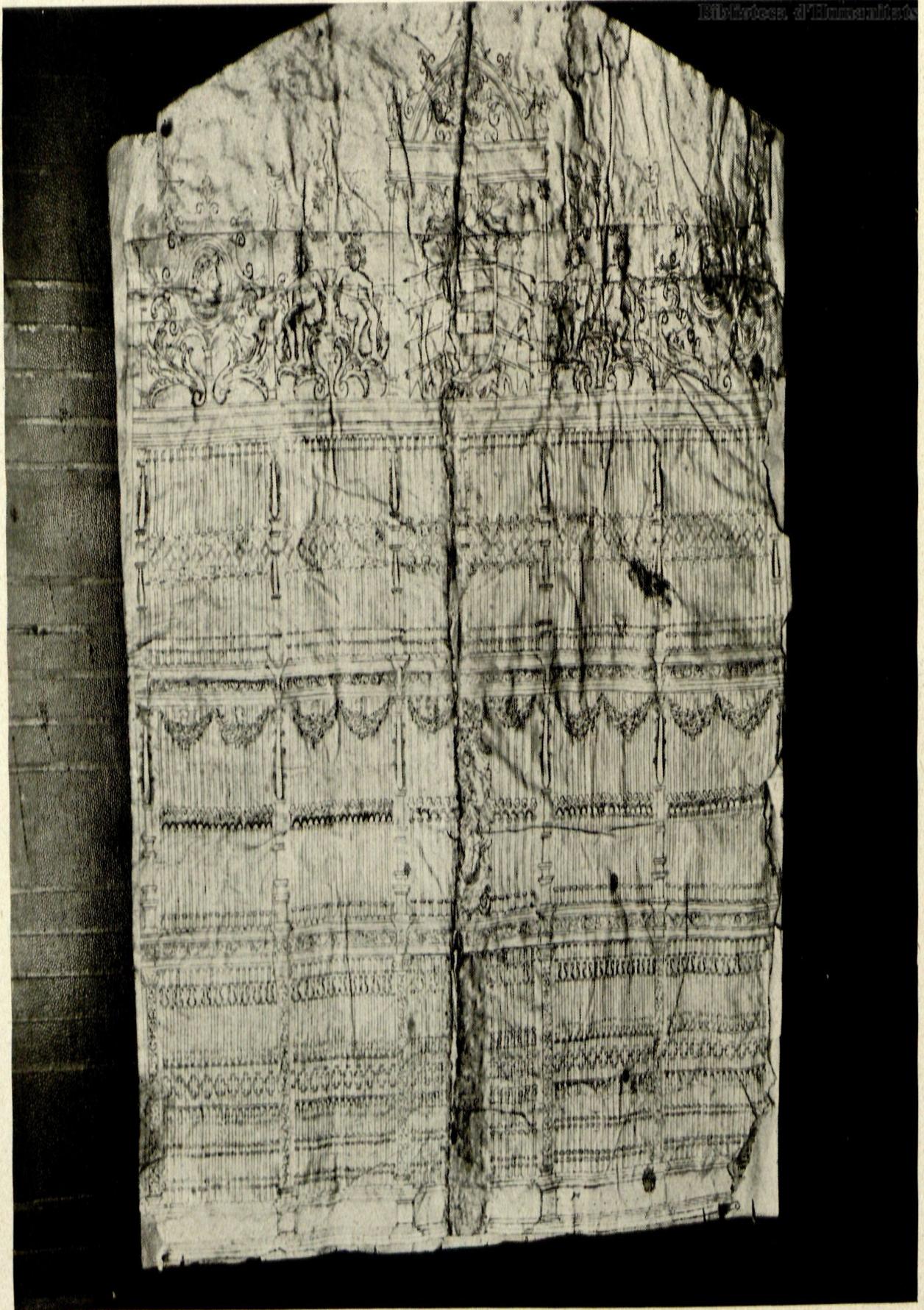


Fig. 8.—Plano de la reja de la Capilla Mayor (siglo XVI).

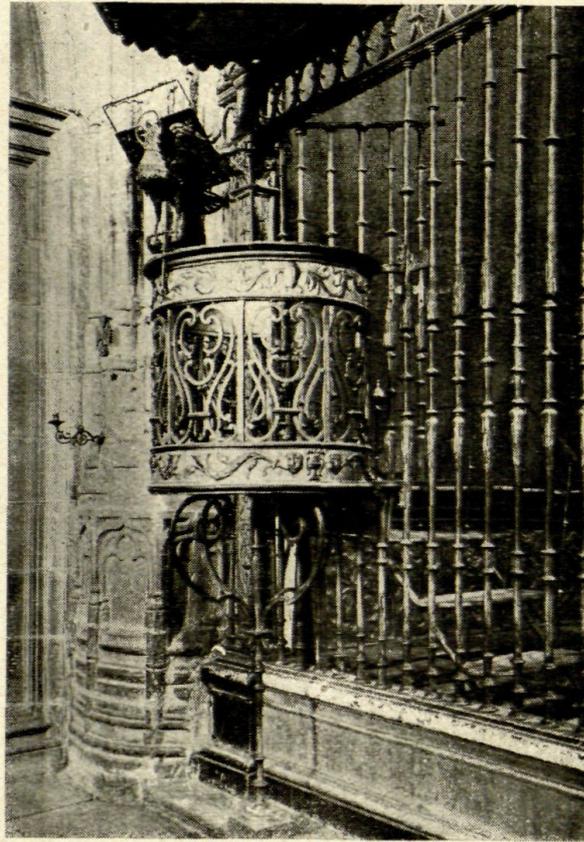


Fig. 9.—Púlpito.

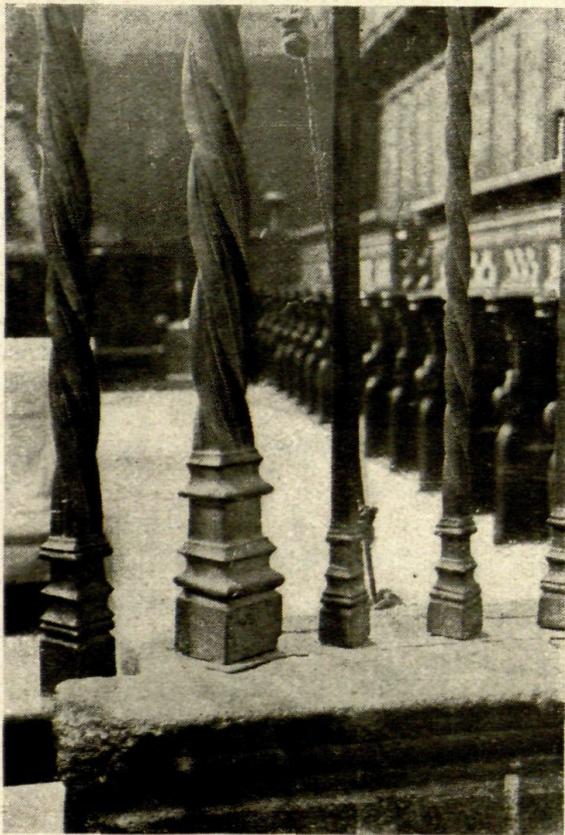


Fig. 10.—Barrotes de la reja del coro.

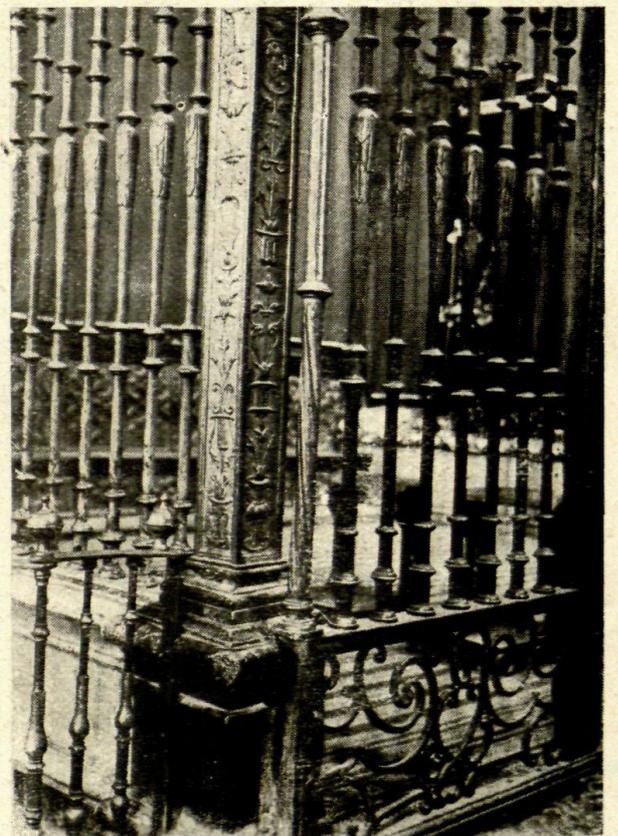


Fig. 11.—Pilastra y barrotes de la reja de la Capilla Mayor.

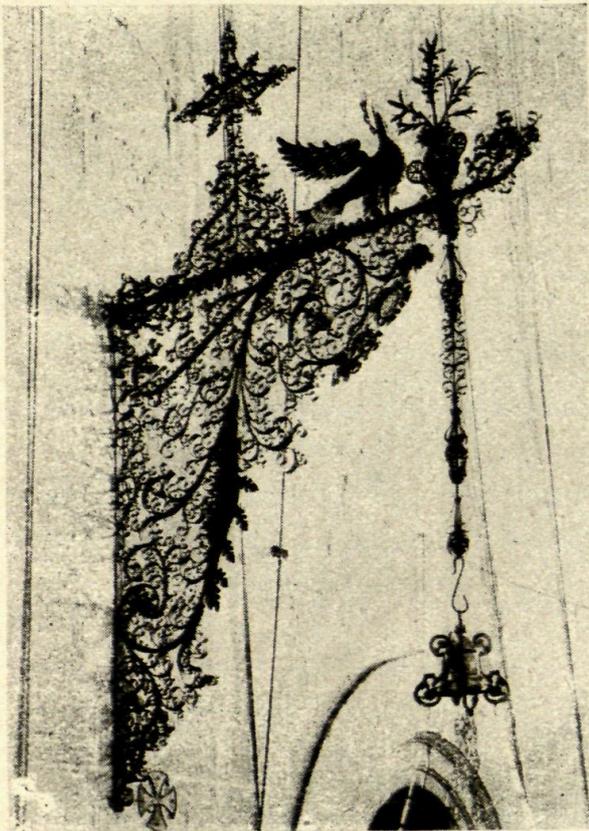


Fig. 12.—Colgante de lámpara (epístola).

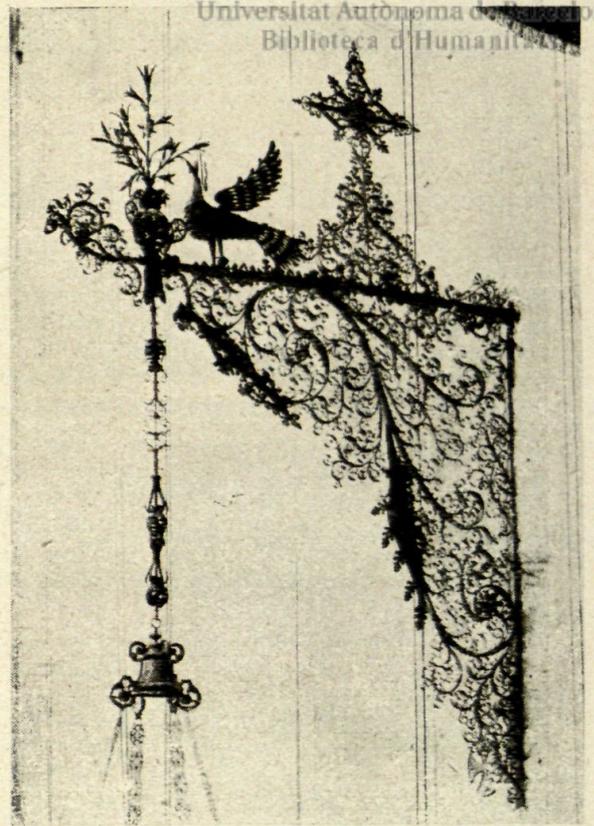


Fig. 13.—Colgante de lámpara (Evangelio).

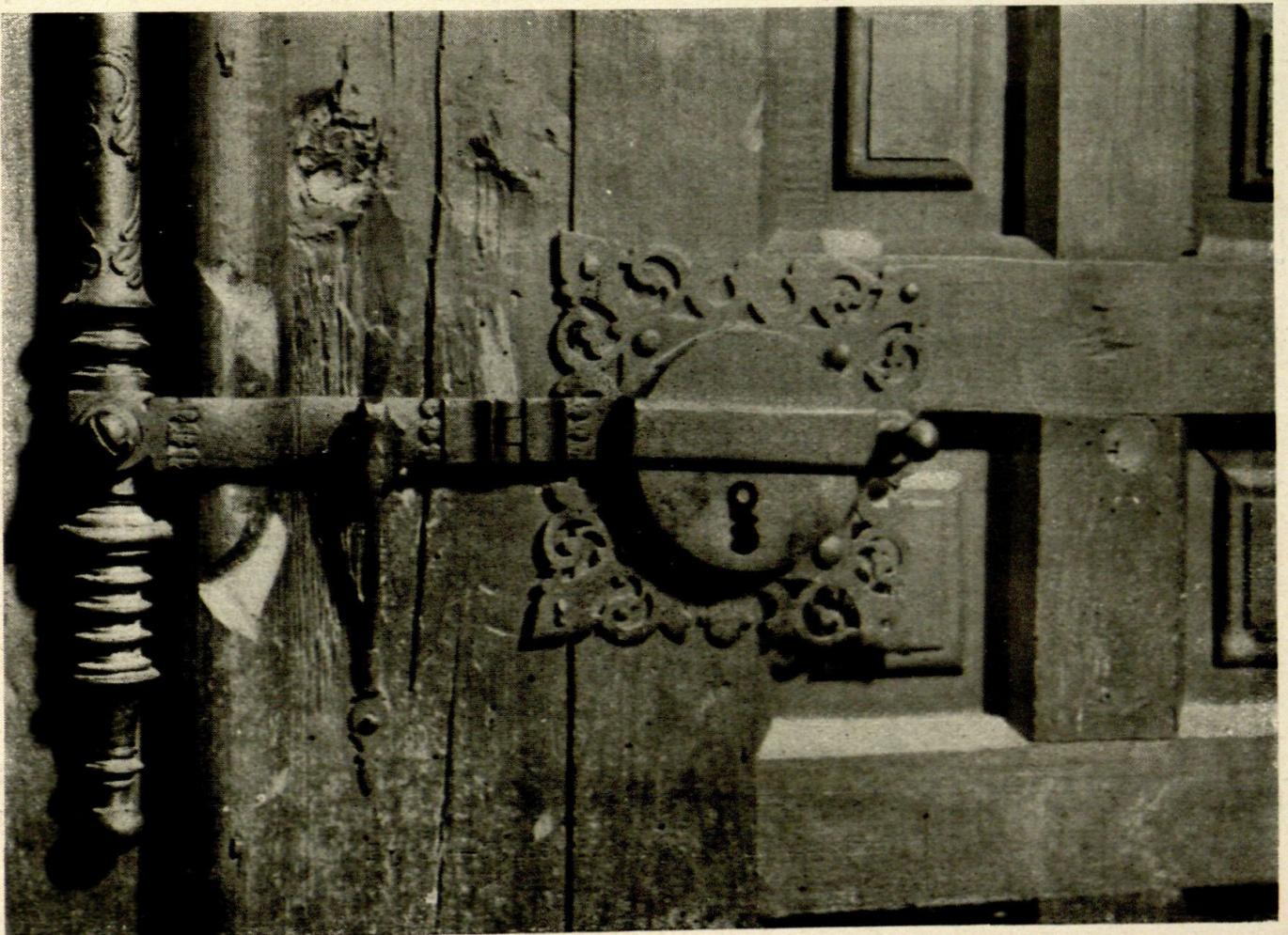


Fig. 14.—Falleba de una puerta del claustro.

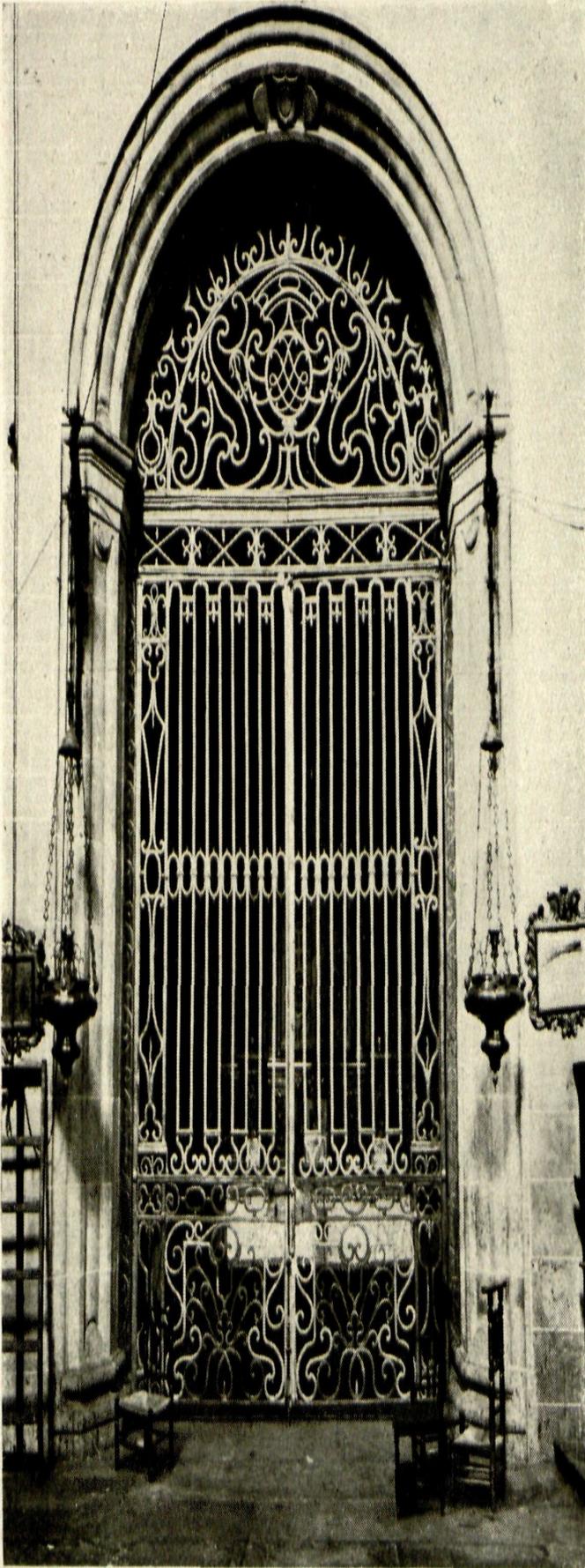


Fig. 15.—Reja de la Capilla de las Reliquias.

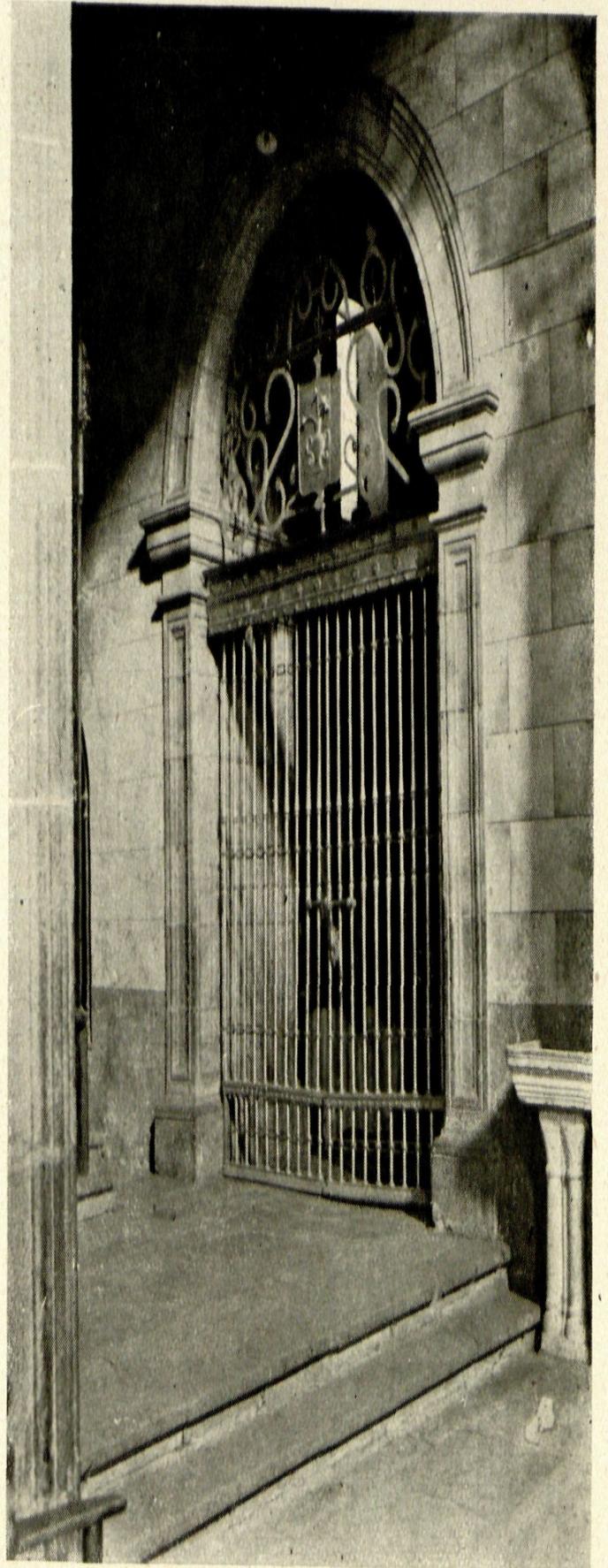


Fig. 16.—Reja de la Capilla del Sacramento.

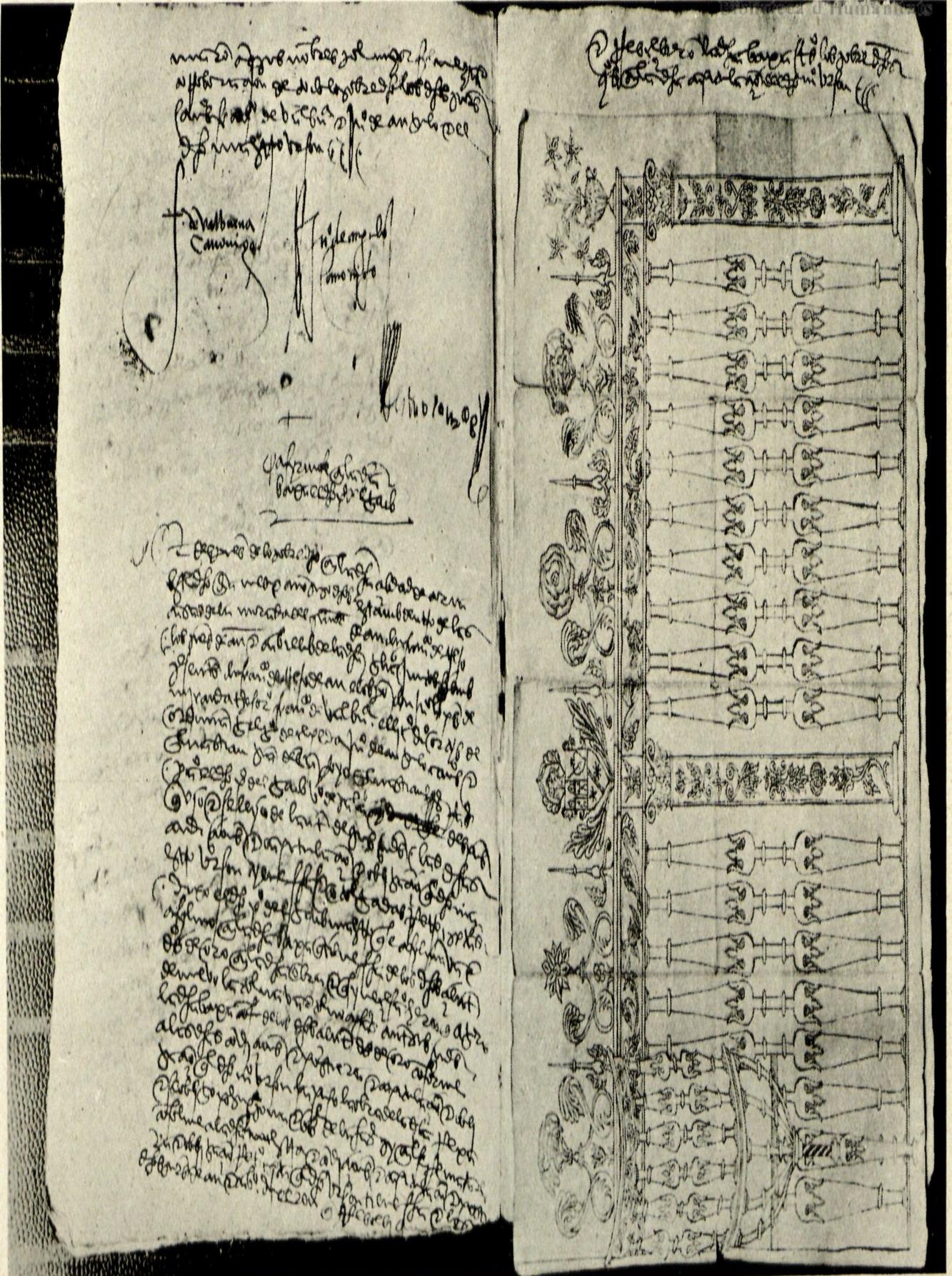


Fig. 17.—Postura de una reja (baja de precio) y proyecto del XVIII.

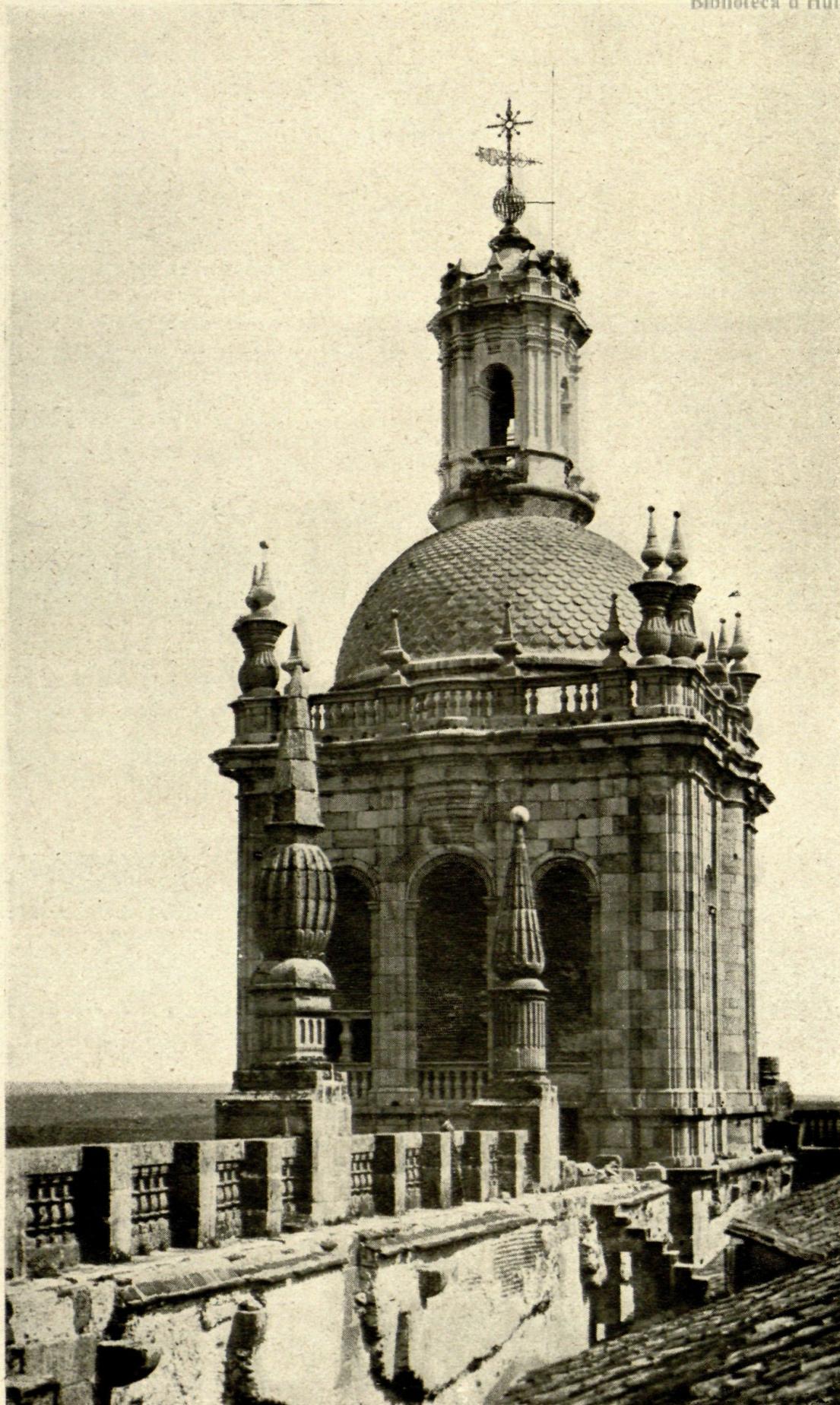


Fig. 18.—Veleta de la torre.

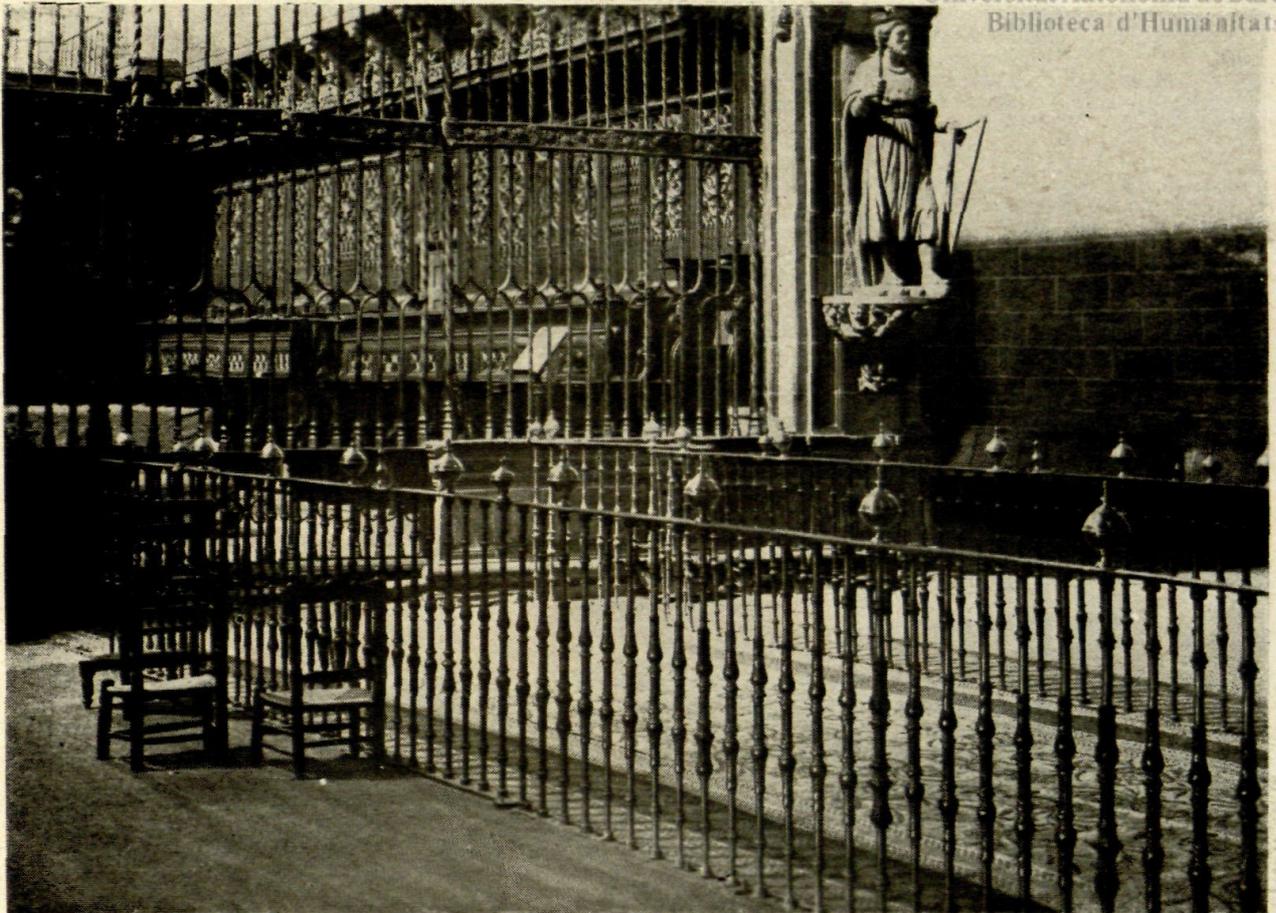


Fig. 19.—Valla que une el coro con el presbiterio.

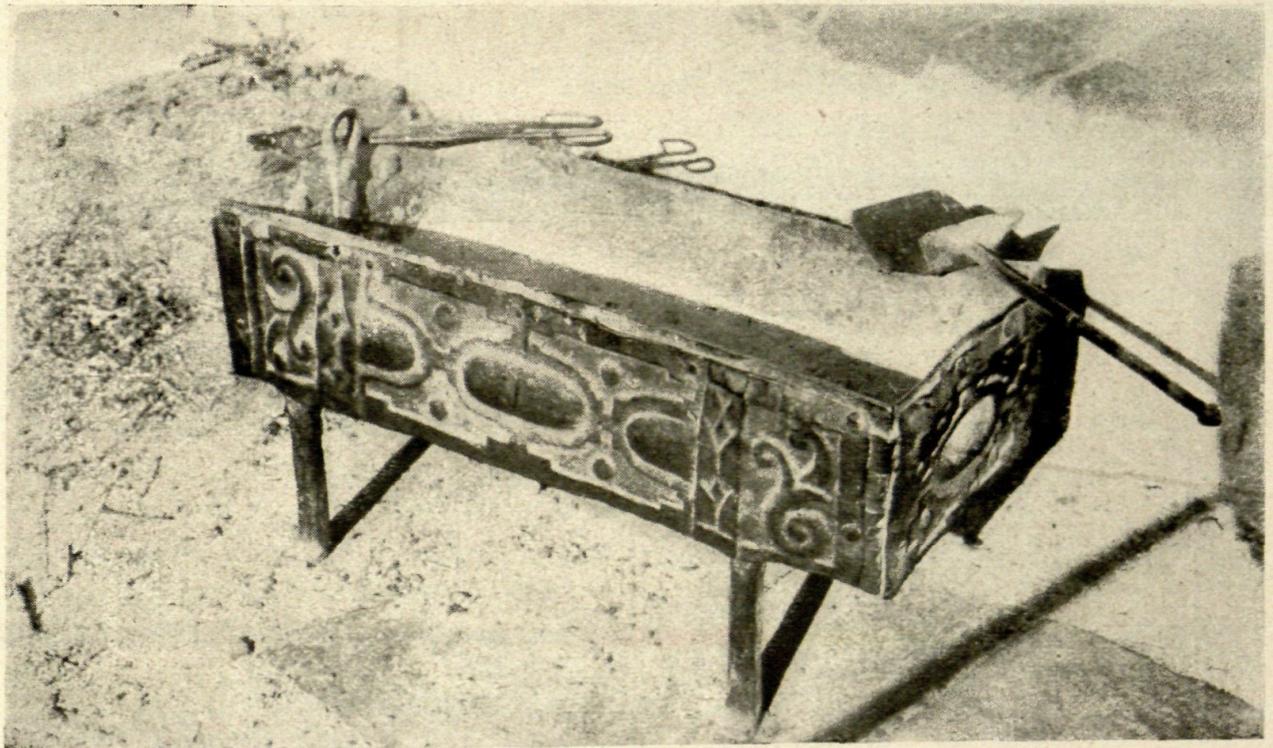


Fig. 20.—Brasero.

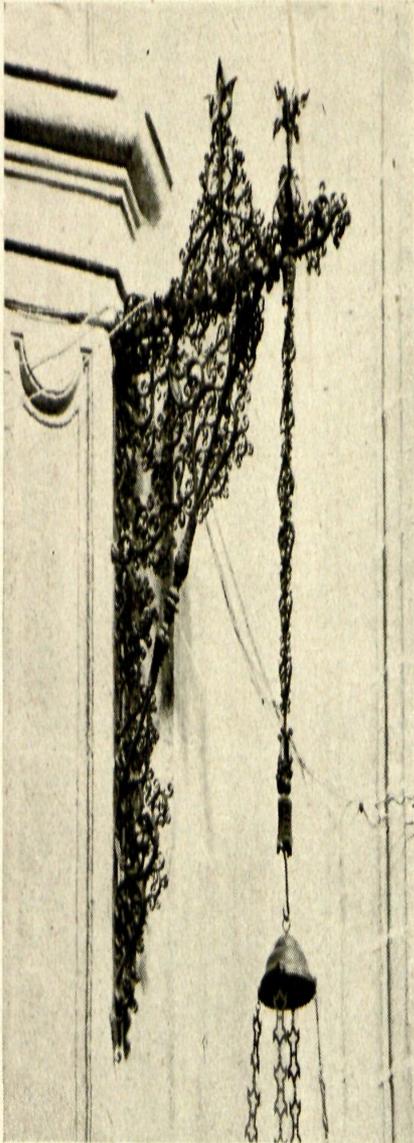


Fig. 21.—Colgante de lámpara (Capilla de las Reliquias).

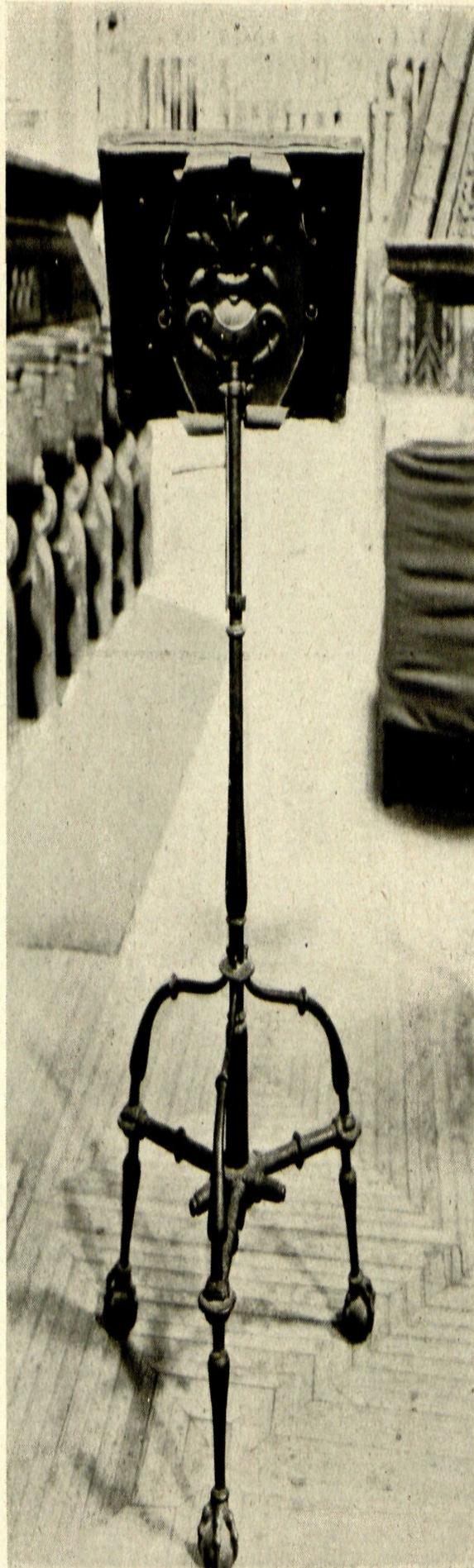


Fig. 22.—Atril portátil.

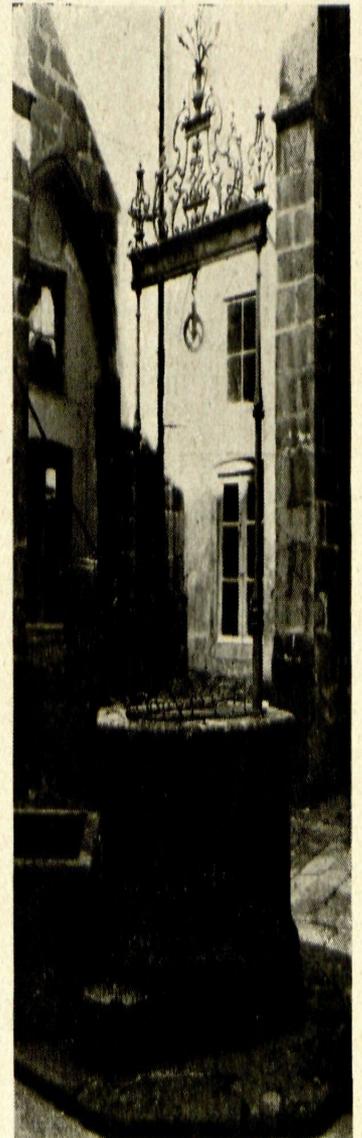


Fig. 23.—Hierros del pozo del Claustro.

El pintor asturiano García Sampedro

Por FELIX G. FIERRO

EN mi artículo "En recuerdo de Casto Plasencia", publicado por esta Revista en el número correspondiente al primero y segundo trimestres de 1943, refiriéndome a los artistas que componían la colonia artística de San Esteban de Pravia (Asturias), citaba yo a D. Tomás García Sampedro, como discípulo predilecto de aquel maestro.

Así fué, en efecto, y tan estimado de Plasencia, desde que se conocieron, que sólo la muerte, prematura, de éste, pudo cortar aquella amistad tan entrañable.

Con motivo de mi asiduo veraneo en este bello rincón de Muros, tuve el honor de tratar a D. Tomás con bastante intimidad, y ello me permitió apreciar su gran valía, como pintor, y su mucha bondad, como hombre. Permítasenos, pues, dedicarle estas modestas líneas como homenaje a su recuerdo y en enaltecimiento de su obra.

Don Tomás García Sampedro nació el 18 de mayo de 1860 en el pueblo de Somado (Asturias). Depende esta localidad, administrativamente, del Ayuntamiento de Pravia; pero, por lo eclesiástico, forma, con Muros de Nalón y San Esteban de Pravia, la parroquia de Santa María de Muros, y en esta iglesia fué bautizado. Desde muy niño vino a vivir a Muros, y aquí permaneció ya siempre, considerándole, todos, como hijo de esta villa, a la que él dedicó, también, todos sus afectos.

Estudió las primeras letras en el vecino pueblo de Los Cabos, donde existía una fundación de la casa de Omaña, vinculada hoy en la de Revillagigedo, y por estar atendida por meritísimos sacerdotes influyó mucho en la mejor y más cristiana formación de sus numerosos discípulos. Entre éstos, además de nuestro biografiado, se han destacado, por sus virtudes y saber, varios sacerdotes y distinguidos miembros de la Orden de Predicadores. La decadencia y, en reciente época, extinción completa de los beneficios de esta fundación, se dejan sentir mucho. Por ello sería de desear que familia tan poderosa y bienhechora como es la que posee el Patronato, recordando los beneficios que ya prodigaron sus antepasados, restaurara tan meritoria obra.

Para estudiar el Bachillerato se trasladó a Oviedo, y, tras brillantes estudios en el entonces acreditado colegio de Terrero, se graduó con las mejores notas, y dejando entre sus compañeros imperecedero recuerdo.

De entonces datan las primeras muestras de sus aficiones artísticas, llamando poderosamente la atención y siendo tan solicitados los dibujos, que a todas horas hacía, que llegó a ser nombrado corresponsal de la prestigiosa revista *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

Su familia no dió entonces importancia a estas aptitudes, y quiso que estudiara la carrera de Farmacia, lo que realizó, con el mayor aprovechamiento, en la Facultad de Santiago de Compostela. Allí vivió las escenas que tan magistralmente des-

cribe el Sr. Pérez Lugín en la renombrada novela *La Casa de la Troya*, precisamente en la misma época y conociendo los mismos tipos que se presentan en ella. ¡Y cuánto disfrutaba él evocando aquellos recuerdos!

Pero sus ilusiones se cifraban en otra meta. Aunque por su bondad de carácter, y por ser esclavo del cumplimiento del deber, seguía en todo los consejos y dirección de su buena familia, llegando a terminar su carrera, él tenía otras aspiraciones y esperaba poder verlas cumplidas algún día.

Y este día llegó cuando recibió, como premio por la feliz conclusión de sus estudios, el permiso para pasar una temporada en Madrid. Aquello decidió del rumbo de su vida.

Una vez en la Villa y Corte, se entregó de lleno a visitar Museos, Exposiciones, estudios de pintores; en fin, a ver cuanto él soñara entre las brumas de su país del Norte, y al encontrarlo hecho realidad viva, su afición se acrecentó, y ya no pensó sino en dedicarse completamente a la pintura y en buscar al maestro que le condujese, por el mejor y más rápido camino, a la consecución de su anhelo.

Logrado el asentimiento de su familia, lo que al fin consiguió sin grandes dificultades, la tarea, verdaderamente ardua, que se le preparaba ahora consistía en elegir bien al profesor que habría de iniciarle en los secretos del arte. Y la realizó con el mayor acierto. Fué preferido el nunca bastante ensalzado, y cuya temprana muerte dejó un vacío tan grande en nuestra Patria, Casto Plasencia. Este maestro, tan excelso, era ya figura bien destacada entre los pintores de aquella época, y habría de llegar en sus últimos años a tal renombre, que él fué el encargado de dirigir las obras de embellecimiento de San Francisco el Grande, siendo suyas las pinturas murales de la capilla de Carlos III en dicho templo, muestra bien patente de su prodigioso pincel.

Este, pues, fué el maestro de nuestro biografiado, quien aprovechó bien pronto tan buenas enseñanzas, distinguiéndose en tal forma, que entre la pléyade de discípulos que acudían, cada vez en mayor número, al estudio de Plasencia, fué siempre D. Tomás, el predilecto, y con ese nombre se le designaba siempre.

Seis años permaneció en Madrid, estudiando en la Escuela Superior de San Fernando y al lado de D. Casto, y otros seis años en Roma, sin más interrupción que la de los veranos, en que, juntos, maestro y discípulo, los pasaban en el rincón ideal de La Pumariega, hermosa posesión de su familia en Muros.

A Roma fué pensionado por la Diputación de Asturias y después de reñidas oposiciones, en que demostró su valía.

De aquella época son las primeras obras que de él conocemos: *La cuna vacía*, que se encuentra en la Diputación, en Oviedo; *Después del baile* y la *Carta de luto*, que están en Barcelona; así como también *Campechina romana*. Al finalizar su estancia en Roma, pintó uno de sus cuadros predilectos. Se trata del denominado, por unos, *Santa Cecilia*, y por otros, *En las Catacumbas*, en que aparece la efigie de la Santa en primer término, sentada y con una candileja en la mano, con la que alumbra hacia la puerta de aquel lúgubre asilo, por donde se ven, esfumadas, las figuras de dos catecúmenos entrando en el local. El asunto está admirablemente concebido, y su desarrollo es digno de cualquiera de nuestros clásicos de la pintura. Sólo este cuadro bastaría para inmortalizar al autor.

De su estancia en Roma conservaba los mejores recuerdos, y amistades tan leales, que perduraron mientras vivió.

Fueron, entre otros, sus compañeros de estudios en aquella capital los hermanos Benlliure, uno de los cuales, José Antonio, pasó algunas temporadas en La Pumariega, dejando brillante muestra de su arte en un retrato de niña que hizo a la sobrina de D. Tomás, Angeles. Con D. Mariano, de quien se sentía ferviente admirador, sostuvo durante bastante tiempo correspondencia, en la que resplandece el buen humor e ingenio del eximio escultor, así como la fraternal amistad que los unía.

El ilustre académico de la Historia D. Julio F. Guillén, eruditísimo investigador y propagandista de las cosas del mar, que tan brillante labor desarrolla al frente del Museo Naval y de la prestigiosa *Revista General de la Marina*, conserva, con el amor de buen hijo, una interesante fotografía que publicó hace poco en el diario *A B C*, donde aparecen, con su padre, sus compañeros de estudio en Roma, artistas todos, tripulando el buque *Terrible*, de la "matrícula" de Toledo. Pues bien: el "capitán" de este barco, era nuestro biografiado, que también guardaba con cariño otra fotografía igual, y, recordaba, ilusionado, aquella fiesta.

Muchas son sus obras maestras, y entre ellas citaremos, como más conocidas: *A la caída de la tarde*, premiada en la Exposición del 90, y adquirida para decorar un salón de la Presidencia del Consejo de Ministros; *Segadora asturiana*, con premio de la Exposición Provincial de Gijón; *Riberas del Nalón*, por la que obtuvo una condecoración (Caballero de la Orden de Carlos III) en la Exposición de 1897, y que tantos elogios mereció de la crítica; *Mercado de Muros*, estudio acabado hasta en los más nimios detalles de la realidad, y pintado con todo el brío y con el mayor cariño, por tratarse de algo que habla de su pueblo. Al elogiar este cuadro su compañero en Roma, y hombre cultísimo a la vez que caballero en todo, Illmo. Sr. Marqués de la Rodrigo, le decía en carta que tenemos a la vista: "... con figuras bien dibujadas y pintadas, y todos los cacharros estudiados y vistos por el honrado sistema de los que pintáis muy bien y sinceramente, condiciones que van desapareciendo también".

Después de sufrir algunas desilusiones y ver las injusticias de hombres apasionados y, aunque, en minoría, también algunos de malos instintos e intenciones, él, que era hombre tan bueno y pacífico, no se encontró con ánimos para luchar con estos últimos, y prefiriendo la vida tranquila de su casa, en la que le acompañaba el cariño apasionado de toda su buena familia, aquí se quedó ya desde fines del siglo pasado, no saliendo más que para emprender algunos viajes que, de vez en cuando, realizaba, bien a Madrid, o ya a París, y, principalmente, a Italia.

De esta etapa de su vida son cuadros como *Una campesina*, *La primavera*, *María Luisa*, *La pitanza* (adquirido este último por la Dirección General de Bellas Artes, por indicación espontánea del Ministro de Instrucción Pública al visitar, en Avilés, durante el verano de 1934, la Exposición de Artistas Asturianos que allí se celebró), *Ensueño*, etc.

También descolló sobremanera en la pintura decorativa, siendo muchas las casas asturianas que poseen sus mejores salones adornados con techos debidos al pincel maravilloso de García Sampedro, siendo en una época tantos los encargos que recibió de Luarca, que hubo de establecerse allí por bastante tiempo. De entonces es también uno de sus cuadros más conocidos. Nos referimos al que representa a un campesino asturiano, viejo ya, pero con expresión de gran viveza, sentado sobre un "paxo", la guadaña al lado, y para mejor señalar la satisfacción que

le embarga por el término de su labor y por el merecido descanso, aparece preparando un cigarrillo, deshaciendo antes el tabaco en la mano, mientras tiene el papel entre los dedos de la otra. Está admirablemente lograda esta obra y fué reproducida en varias ocasiones.

Sus paisajes asturianos son estimadísimos y evocan, como pocos, aquellas tierras privilegiadas. Desde Muros, Somado y Soto del Barco recogió, aparte de variadísimos rincones, que son siempre un encanto para los que los contemplan, el famoso panorama que forma la desembocadura del Nalón. Aquel lugar, que causa tanto asombro y admiración a cuantos por primera vez lo visitan, y que fué tan maravillosamente descrito por los literatos más ilustres y llevado al lienzo, también, por casi todos nuestros pintores, necesitaba ser aprehendido por García Sampedro. Porque estos paisajes asturianos, de una luz y un ambiente tan *sui generis*, no se pintan sólo con más o menos técnica, sino que es preciso, además, sentirlos dentro de uno mismo, vivirlos, y esto, ¿en quién podría realizarse como en nuestro artista? El abandonó gloria, relaciones, triunfos, para encerrarse en su adorado rincón de Muros, donde vivió día tras día, años y más años, en continua comunión con la Naturaleza, y tan encariñado y compenetrado con aquel ambiente, que habría de ser él el más indicado para eternizarlo en obras maestras.

Por último, diremos, en relación con su obra, que también se extendió ésta a la pintura religiosa, en la que puso todo el entusiasmo de su arraigada fe católica. El altar mayor de la iglesia parroquial de Muros conserva los cuadros de *La Asunción*, *Corazón de Jesús*, *Corazón de María*, que él les dedicó con gran altruísmo. El retablo de la capilla de San Esteban, compuesto por tres lienzos que representaban escenas de la vida del Santo, obra suya era, como también a él se debían los que realzaban la ermita del Espíritu Santo, erigida en la hermosa atalaya, a la entrada del puerto de San Esteban de Pravia. Ambos retablos fueron destruidos completamente durante la pasada guerra civil.

Cuando los PP. Jesuítas de Gijón levantaron, en aquella villa, la iglesia dedicada al Sagrado Corazón de Jesús, sólo en el Sr. García Sampedro pensaron para que ejecutase las pinturas murales que habrían de embellecer aquella obra; y el R. P. Ibero, que fué alma de esa fundación, tan compenetrado estaba con el proyecto que presentó D. Tomás, que a él, y sólo a él, quería encomendar la realización. Desgraciadamente, los años pesaban ya mucho, y al convencerse el artista de que, dado su estado de salud, no podía desarrollar su labor por entre aquellos andamios, hubo de declinar tan honroso encargo, bien a pesar también de aquellos distinguidos religiosos.

Aunque apartado de los cenáculos artísticos y recluso voluntariamente en su estudio—hermoso palacete griego, que levantó en medio de frondosa pomarada, y que se conserva hoy, con bastantes de sus obras, y los más caros recuerdos, como templo dedicado a su memoria—, su fama perduraba, y allí acudían, a saludarlo y contemplar su obra, cuantos amigos y artistas visitaban esta región.

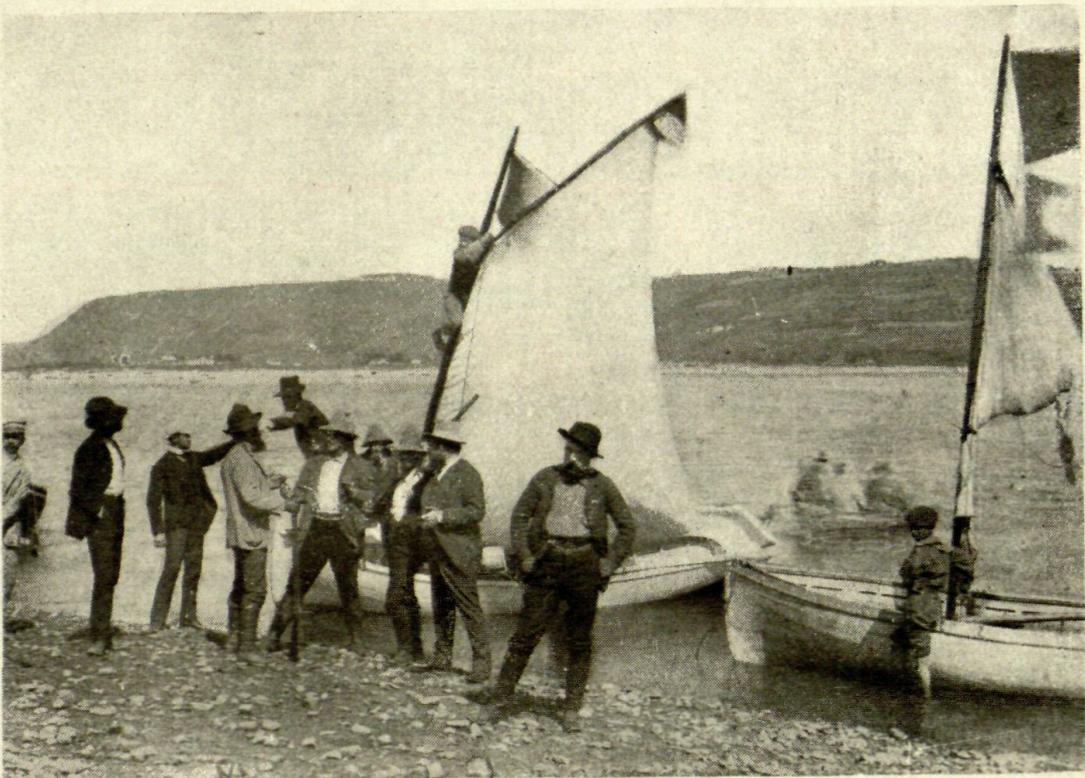
El famoso pintor Sorolla con él convivió algunas temporadas, y de entonces guardaba D. Tomás, en sitio de honor, y allí sigue, el maravilloso retrato que le hizo en dos sesiones, aunque inacabado; pero que demuestra las portentosas aptitudes de aquel genial artista. De quien se cuenta aquí que luchó con grandes dificultades hasta vencer en los problemas que representaba una luz tan diferente a aquella que estaba acostumbrado a captar. Y que trabajaba a la vez en varios



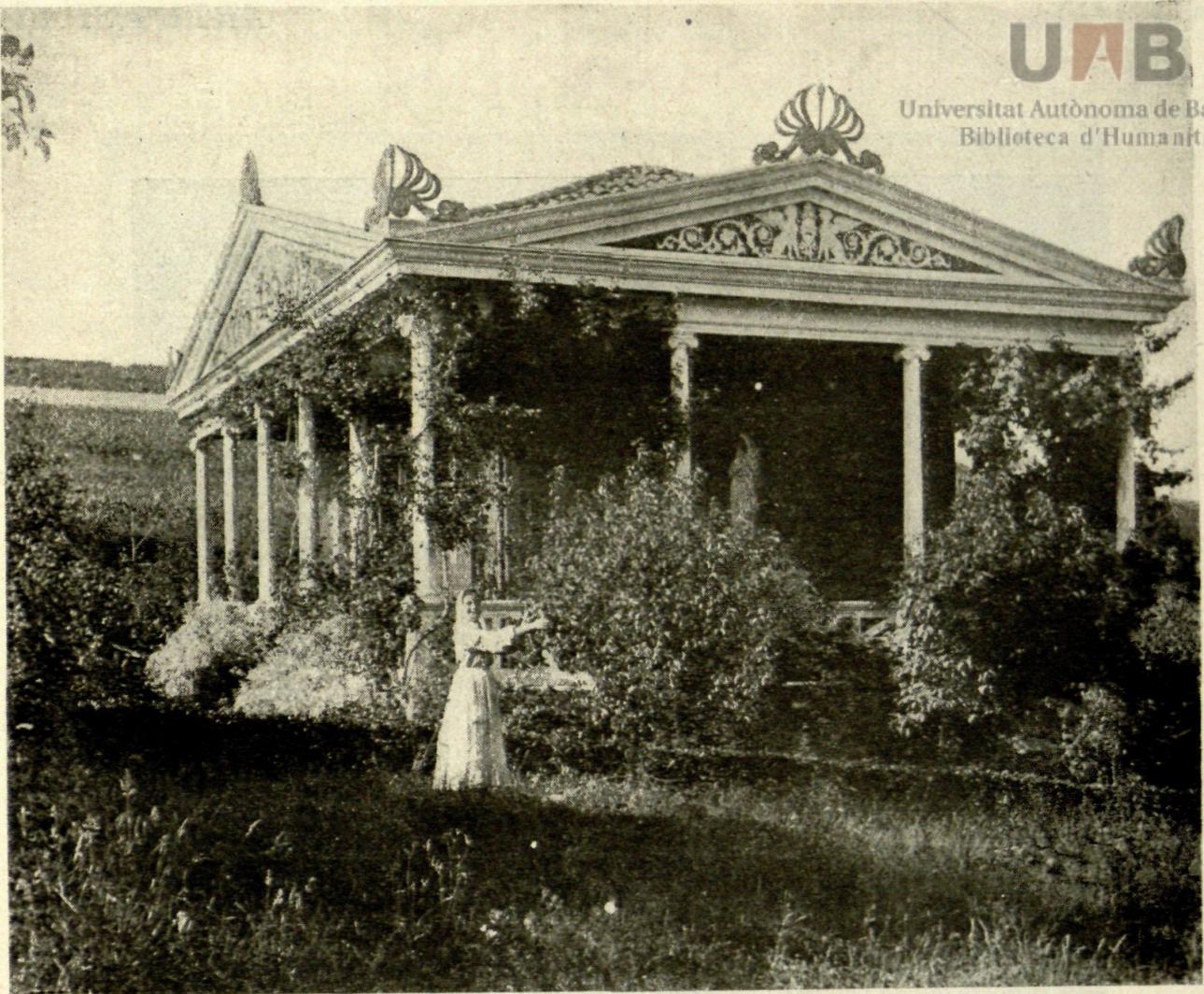
El ilustre artista D. Casto Plasencia, en San Esteban de Pravia, al frente de un grupo de "La Colonia Artística" que él dirigía allí.
(Detrás de Plasencia, D. Tomás García Sampedro y el paisajista Lhardy.)



"La Colonia Artística" saliendo a pintar en la ría del Nalón.



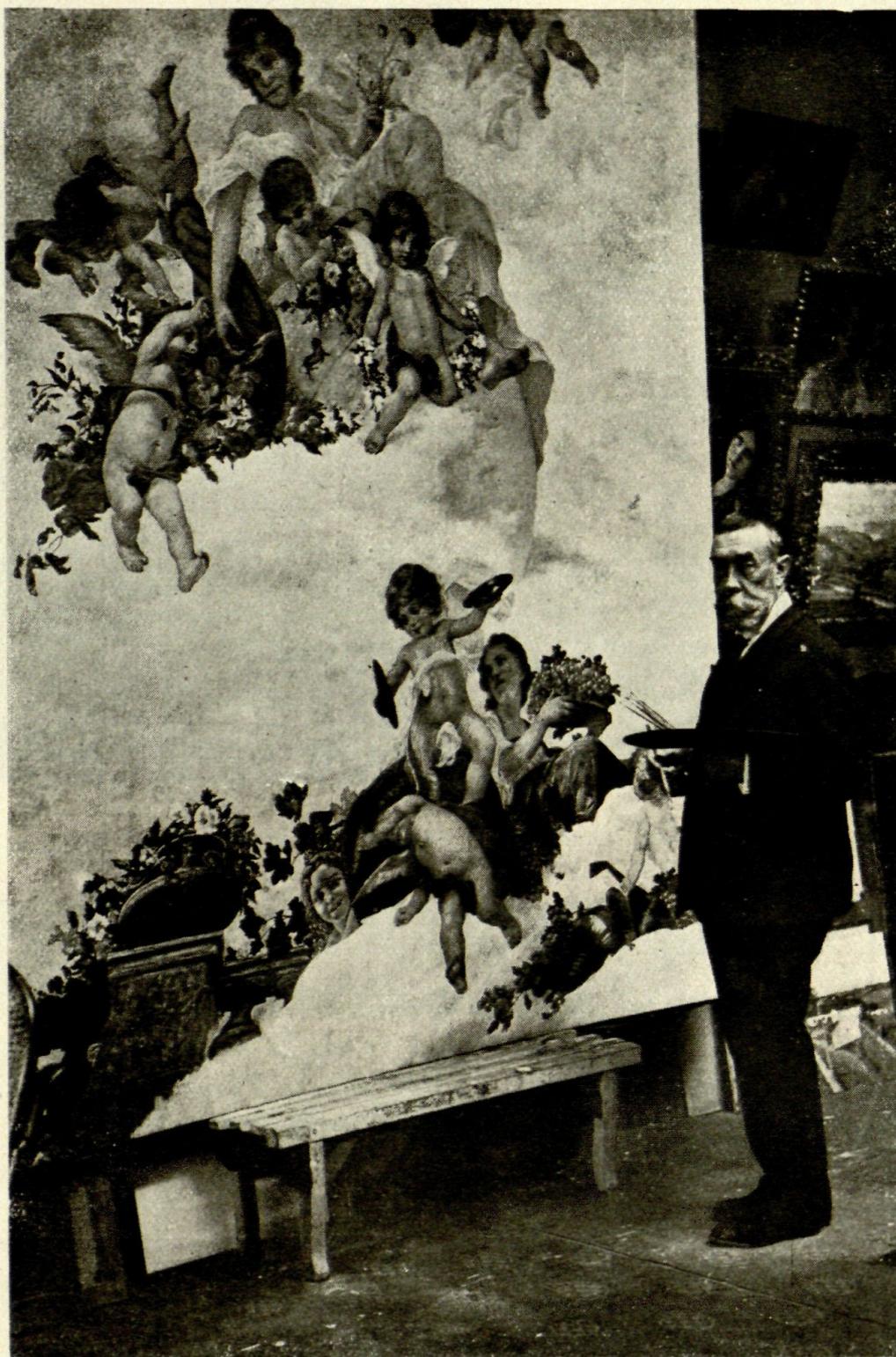
La misma Colonia desembarcando, de regreso de la anterior excursión.



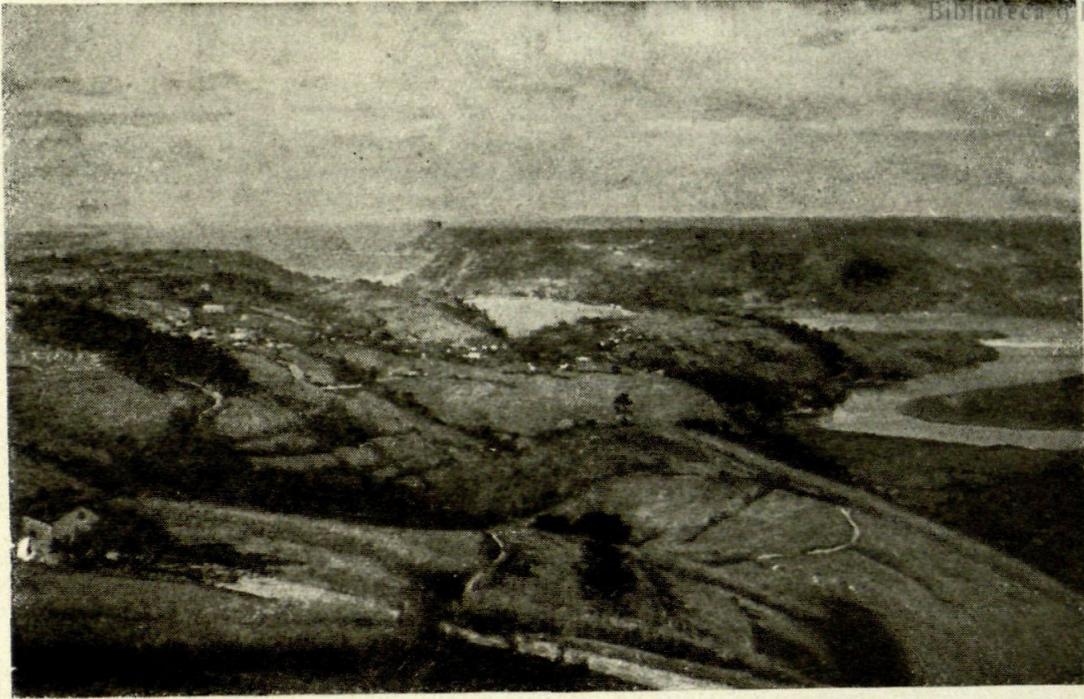
Exterior del estudio de D. Tomás García Sampedro.



Interior del mismo estudio, en el que aparece el artista en primer término.



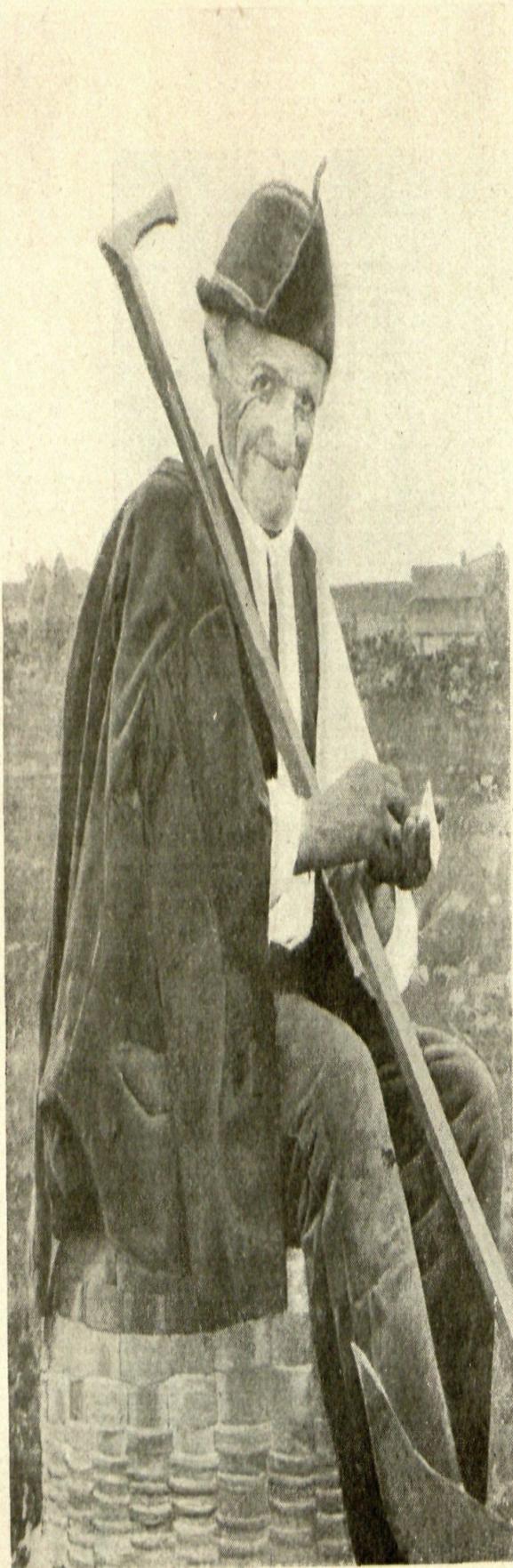
El pintor D. Tomás García Sampedro en su estudio, terminando uno de sus trabajos.



La desembocadura del Nalón desde Somado.



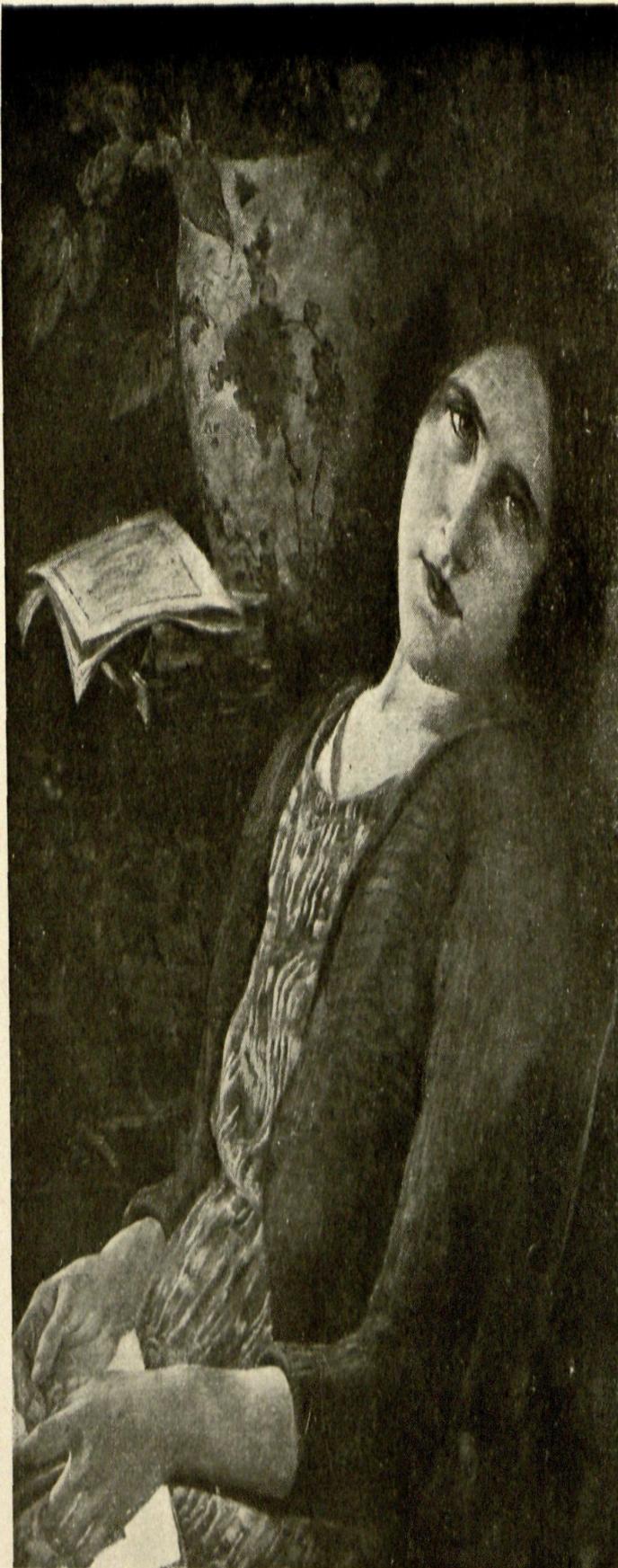
"Riberas del Nalón".



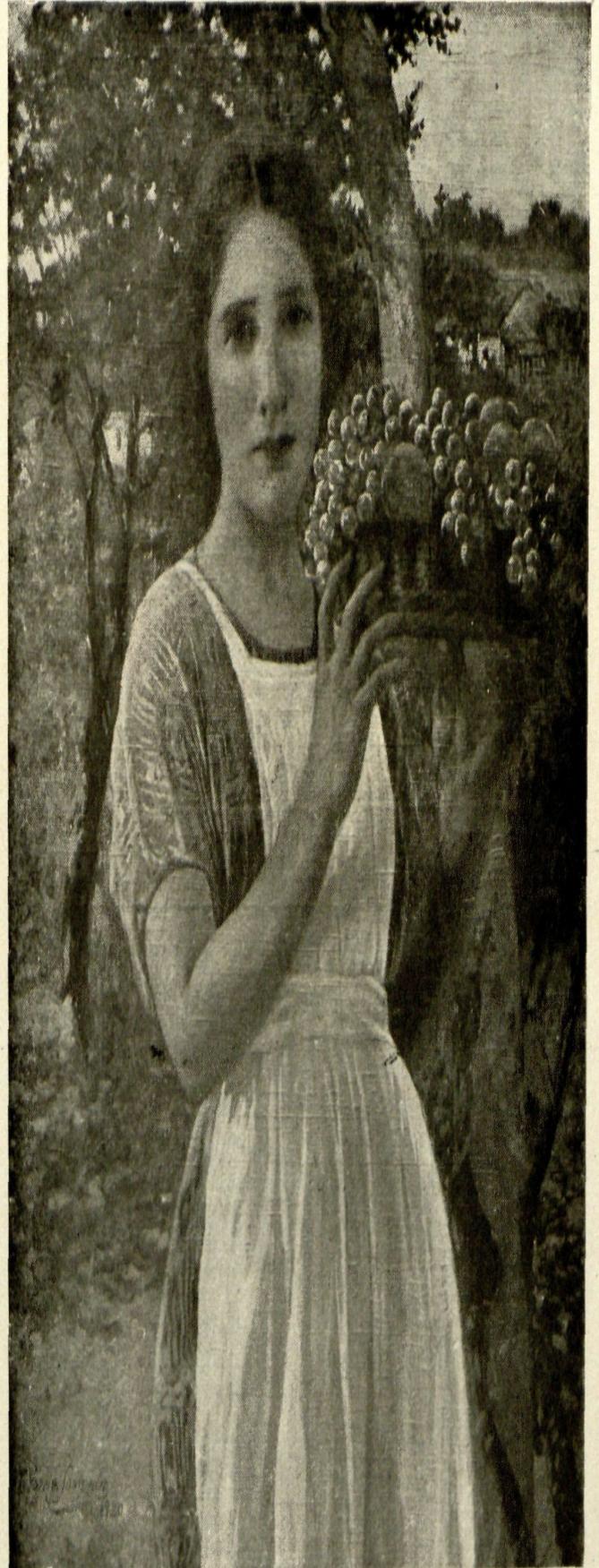
"Campesino asturiano".



"Segadora asturiana".



"Ensueño".



"Muchacha con frutas".

cuadros para dedicar a cada uno el momento en que aparecía la luz con que lo había empezado.

Todos cuantos cuadros presentó Sampedro a Exposiciones, tantos fueron premiados, mereciendo sus obras los mayores elogios de sabios críticos, entre los que mencionaremos a los Sres. D. Jacinto Octavio Picón, Marqués de Valdeiglesias y D. Francisco de Alcántara. Modernamente siempre se le recuerda entre los maestros de la pintura asturiana, y del ilustre académico de Bellas Artes y prestigioso crítico D. José Francés, son recientes los juicios más enaltecedores.

Sólo nos resta hablar de sus últimos años. En ellos siguió su vida metódica de siempre, dedicando invariablemente varias horas del día a la pintura. De tarde daba su paseo acostumbrado desde La Pumariega a La Plaza. En el Casino pasaba algunas horas cautivando con su conversación amena, salpicada de anécdotas, a los asiduos contertulios, y en la que, demostrando su espíritu refinado, hallaba siempre ocasión para hablar bien de todos, siendo el más entusiasta colaborador de toda mejora local. Por eso de todos era tan querido, considerándosele como una verdadera institución murense, y reconociendo además que era uno de los que más habían enaltecido a Muros, mereciendo, por tanto, que se le considerase como su hijo predilecto.

Falleció el 13 de diciembre de 1937, en su casa de La Pumariega, en cuya ocasión fué general y muy sincera la consternación que sus convecinos sintieron, presintiendo el vacío que había de dejar al perder este pueblo uno de sus mayores valedores y, sobre todo, el primer propagandista de las bellezas naturales que atesora.

Bien merece, pues, D. Tomás García Sampedro (q. e. p. d.) el recuerdo enaltecedor que hoy le dedicamos desde aquí, como lo hicimos ya, en vida, aunque en forma anónima, en la prensa de Oviedo; pues no sólo esta región y Asturias entera, a la que tanto enaltecíó, están en deuda con él, sino España toda, a la que sirvió con su talento de artista y espíritu apasionado de buen patriota, sumándose, con gran altruísmo, a toda obra que redundase en beneficio de la Patria.

Los estilos Renacimiento y Barroco en la provincia de Guadalajara

Por F. LAYNA SERRANO

AL tratar del arte en mi provincia desde los tiempos más remotos hasta 1500, hube de vencer muchas dificultades a causa de la extensión y densidad del tema. El que pretendo desarrollar hoy es infinitamente más denso y necesitaría mayor extensión para hacerlo debidamente, quien, a más de poseer rudimentos de la Historia del Arte, conozca bien el de la provincia de Guadalajara. Comprenderéis, por tanto, mi apurada situación viéndome obligado a resumirlo en una sola conferencia, sin omitir cuanto tenga verdadero interés y sin abrumaros con una soporífera lista de fechas, pueblos, obras y artistas.

La cantidad y variedad de esas obras era tan grande en la provincia de Guadalajara hasta 1936; abundaban de tal modo las notables y completamente ignoradas por encontrarse en pueblos minúsculos mal comunicados con el resto del mundo, que resulta absolutamente imposible tratar con algún detenimiento siquiera de las más importantes. Así, pues, me limitaré a exposiciones de conjunto referidas a diversas etapas de los períodos artísticos objeto de esta conferencia, a mencionar ciertas particularidades, a dar alguna noticia o hacer alguna sugerencia sobre varios artistas y a enumerar bastantes obras entre las más interesantes.

El lector de mi anterior artículo pudo darse cuenta de la considerable riqueza artística de la provincia de Guadalajara en la época medieval, y sobre todo de la mucha que todavía conserva referida al siglo XV en su segunda mitad; pero siendo cuantioso ese tesoro, parece insignificante en relación al que se produjo durante las centurias siguientes con una exuberancia extraordinaria, que si fué general en España, resulta casi asombrosa en esta región donde los núcleos urbanos son numerosísimos y de escaso vecindario, ahora pobres y nunca ricos, con la particularidad de ser muchos esos pueblecillos que cuentan (o contaron hasta 1936) con obras de arte cuya existencia nadie era capaz de sospechar respecto a cantidad y con frecuencia respecto a calidad; muchas desaparecieron con motivo de las devastaciones sufridas por el país cuando la Guerra de Sucesión en la primera década del XVIII, o con motivo de la invasión francesa a comienzos del siglo XIX; sin embargo, en nuestros días esa riqueza artística casi llegaba a la saturación, y no obstante el expolio vandálico de que fueron objeto las iglesias desde julio de 1936 a marzo de 1939, con pérdida de infinitas obras artísticas, las que han logrado salvarse bastan todavía para calificar de *provincia-museo* a esta de Guadalajara, tan poco conocida y tan merecedora de que se la conozca.

CAUSAS DETERMINANTES DE ESA RIQUEZA

El Renacimiento italiano, que se fué abriendo camino en España paso a paso desde no muy adelantado el siglo XV, originó una verdadera revolución en los usos, costumbres e ideales de la Europa central y occidental; la cultura se extendió a todas las clases sociales, en especial a la aristocrática, hasta entonces más dada a las Armas que a las Letras y las Artes (salvo honrosas excepciones), y esa expansión cultural alcanzó después vuelos insospechados merced a la obra divulgadora hecha por la Imprenta; el orden social, encaminado hacia la centralización del Poder representada por las Monarquías absolutas, dió al traste con el espíritu de la Edad Media, sin que de éste quedara apenas otra cosa que el ideal religioso, reflejo en España de un íntimo sentimiento nacional que la llevaría a erigirse en paladín del catolicismo contra la Reforma luterana y contra el turco; esa difusión cultural y esta exaltación religiosa fueron dos causas muy influyentes en el gran desarrollo del arte en la provincia de Guadalajara, como en las restantes de España.

Otro factor importante fué la paz interior, continuamente turbada en los siglos precedentes y conseguida a fines del XV mediante la unidad nacional al fusionarse Aragón con Castilla y ser reconquistada Granada, y gracias al establecimiento de una monarquía absoluta que anuló para siempre el poderío de la nobleza ambiciosa y díscola. Esa paz interior trajo consigo el bienestar económico de los pueblos, hasta entonces víctimas propiciatorias de las turbulencias promovidas por quienes se disputaban el poder; al ser agrupadas y encauzadas las energías antes dispersas y malgastadas, pudo conseguirse no sólo la prosperidad del país, sino la expansión hasta el logro de un Imperio mediante continuadas victorias y maravillosas empresas, que si mostraban la extraordinaria pujanza de nuestra raza, actuaron además como estímulo constante servidor de un ansia de superación polifacética, extendida naturalmente al campo del arte.

Por último, he de señalar tres factores de esta explosión artística iniciada en la segunda mitad del siglo XV, proseguida a ritmo acelerado en el XVI y mantenida, aunque a paso más lento, durante la primera mitad del XVII. Fué uno, el que los nobles, de día en día más sujetos a la autoridad real y perdidas las esperanzas de recuperar su hegemonía, abandonaran los incómodos castillos para habitar en las villas cabezas de sus dominios, al principio sólo durante épocas de paz relativa, y con carácter definitivo cuando ésta hízose permanente; esa tendencia a compartir la vida ciudadana, ya mostrada por los grandes señores en la segunda mitad del XV, se acentuó en la primera del XVI cuando todavía los reyes no tenían residencia fija y cuando la primera nobleza, poseedora de extensos señoríos y considerables rentas, pero tan orgullosa como medianamente avenida con el Poder central absoluto, en vez de hacerse cortesana, que es como terminó, prefirió vivir en sus dominios, donde tenía corte propia, aunque modesta, sin que por ello dejara de asistir a los reyes en cuantas ocasiones fuese preciso; estos señores, a cuya sombra vivía y medraba la pequeña nobleza burguesa, emplearon a menudo grandes caudales en alzar hermosos palacios, construir templos o ayudar con su dinero a este menester, dotarlos de hermosos altares y ricos ornamentos, o fundar y edificar conventos cuyo patronato se reservaban, que es tanto como seguir protegiéndolos, contribuyendo de todas estas maneras a que el arte mostrara sus galas en bellas obras de mérito que servían de enseñanza, ejemplo y estímulo. El segundo factor lo determinaron, por

una parte, la frecuente penuria del Real erario, y por otra, lo mal que llevaban muchas aldeas, ya convertidas en pueblos relativamente importantes, el seguir dependiendo (en cuanto a gobierno municipal o administración de justicia) de los arcaicos Comunes de Villa y Tierra, que eran propiedad realenga, o de las Ordenes Militares, cuyos bienes territoriales puede decirse que tenían el mismo carácter; de ahí que para rehacer en parte el Real Tesoro, los monarcas se prestaran a satisfacer el ansia de autonomía municipal sentida por muchos pueblos, y que, sobre todo en el Centro y Sur de la actual provincia de Guadalajara, por tratarse de tierras más feraces, fueran comprando unos tras otros el privilegio de villazgo mediante el pago de cantidades a veces respetables, a los reyes y en ocasiones a los mismos señores, sin romper del todo los lazos que les unían a las viejas Hermandades comarcales, ni bajo ciertos aspectos perder su carácter de dominio señorial; las nuevas villas así relativamente eximidas apresuráronse a erigir en las afueras del caserío la típica picota, emblema de villazgo, y a ensanchar la vieja iglesia, si no construían otra de nueva planta, amplia y hermosa, para ornato del lugar, satisfacción del hondo sentir religioso, y causar envidia en las aldeas vecinas, todavía sujetas a otras jurisdicciones; ello determinó en los pueblos una evidente emulación y explica cómo en algunos que siempre tuvieron corto vecindario, hay iglesias de esa época excesivamente grandes y a menudo valiosas por su contenido artístico. Finalmente, no ha de desdeñarse un importante factor representado por la pujanza económica de la Iglesia, acrecentada sin interrupción en cada localidad mediante el mentado favor de los grandes señores o el chorreo constante de mandas y legados testamentarios, aniversarios y sufragios de toda índole dispuestos por personas acomodadas, creación de cofradías entre las cuales establecíase con frecuencia una pugna por ver cuál erigía mejor capilla, más rico altar o celebraba fiesta más solemne en honor del respectivo santo patrono, y eso sin contar las capellanías instituídas y bien dotadas por ricos hidalgos.

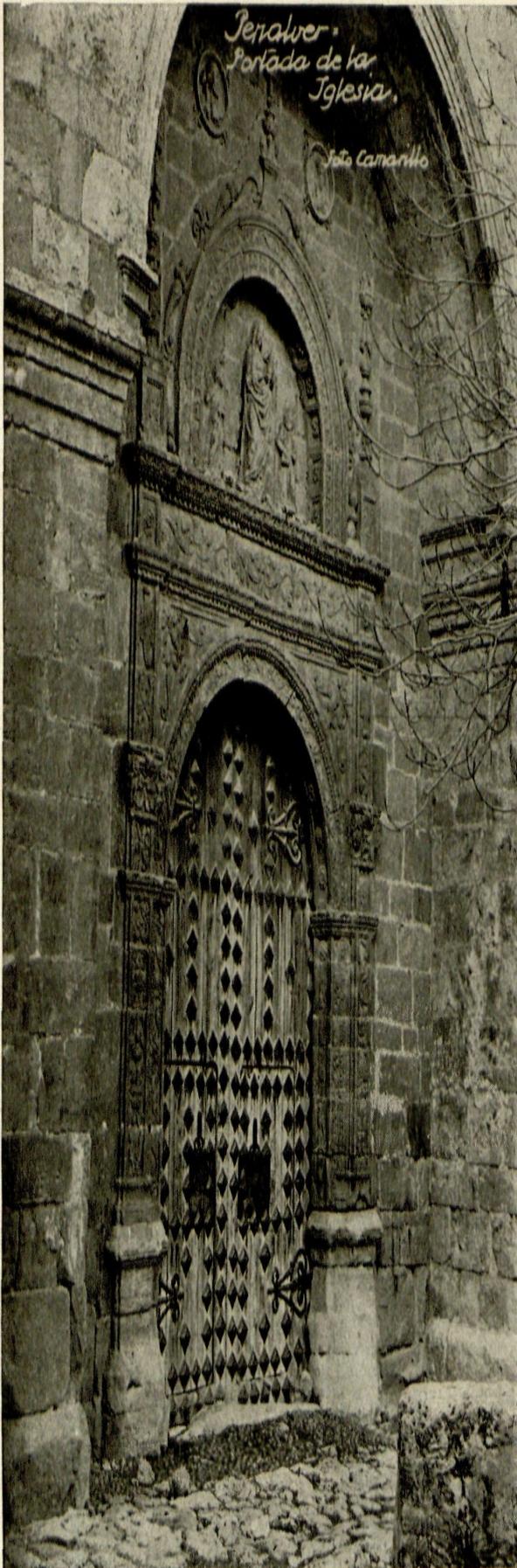
Todas las causas antedichas destacan en la provincia de Guadalajara como determinantes de su extraordinaria riqueza artística, lograda sin descanso durante el siglo XVI y primera mitad del XVII, y todavía acrecida con numerosas y más costosas que bellas aportaciones, cuando, tras el marasmo en que cayó el país durante los últimos Austrias, y no obstante las mutilaciones sufridas por España y su Imperio durante y a consecuencia de la Guerra de Sucesión, ya entrado el siglo XVIII la vida nacional salió de su letargo con nuevos bríos que se reflejan en la exuberante producción artística, siquiera el mal gusto en tal época perjudique a la belleza y mérito de las obras. Los grandes Mendozas del XV ya habían convertido la ciudad de Guadalajara en foco de cultura y arte, tan acusados una y otro en la centuria siguiente que, no obstante la proximidad de la universitaria Alcalá, procuraron a aquélla el título pomposo de *Atenas alcarreña*; al extremo nordeste de la actual provincia, la episcopal Sigüenza, con su catedral magnífica, sin cesar enriquecida, y con su Universidad Literaria, era otro foco irradiador de cultura y gustos estéticos. Aquellos opulentos y magníficos Mendoza que eran duques del Infantado, condes de Tendilla, marqueses de Mondéjar o condes de Coruña, igual que los La Cerda, duques de Medinaceli marqueses de Cogolludo, o los Silva, condes de Cifuentes, habían llegado al cenit de su grandeza por cuanto hace a rentas fabulosas o número y extensión de sus señoríos, entre los que prefirieron éstos de tierra de Guadalajara para vivir en ellos siempre que fué posible y a los



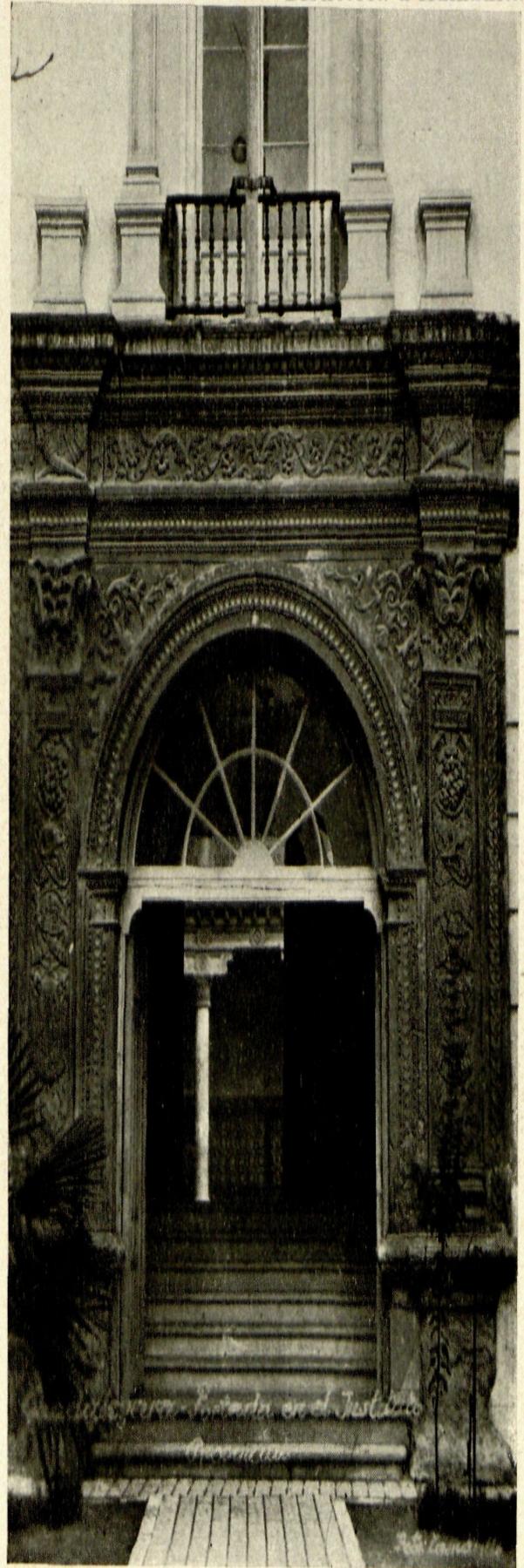
MONDÉJAR.—Portada protorrenacentista del Convento de San Antonio, obra de finales del siglo XV, atribuída a Lorenzo Vázquez.



GUADALAJARA.—Capilla de Luis de Lucena, obra de ladrillo con influencias mudéjares, construída antes de mediar el siglo XVI.



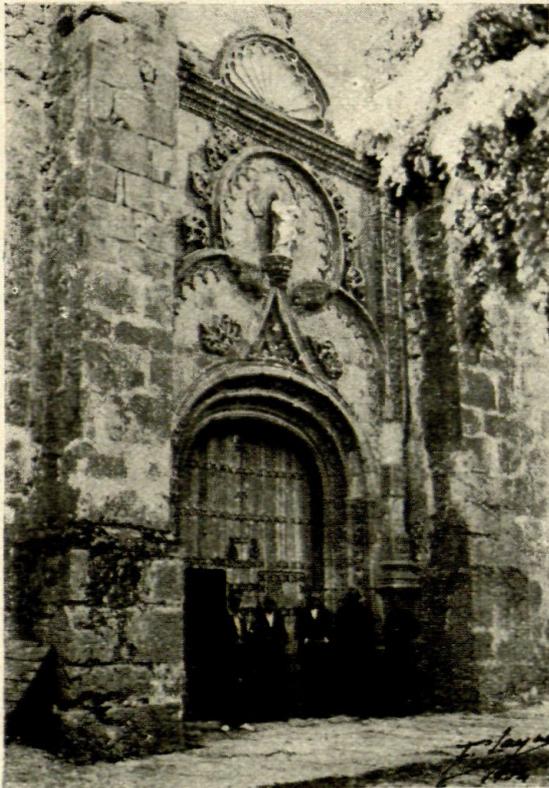
PEÑALVER.—Portada plateresca de la iglesia, obra de hacia 1530, probablemente debida a Covarrubias.



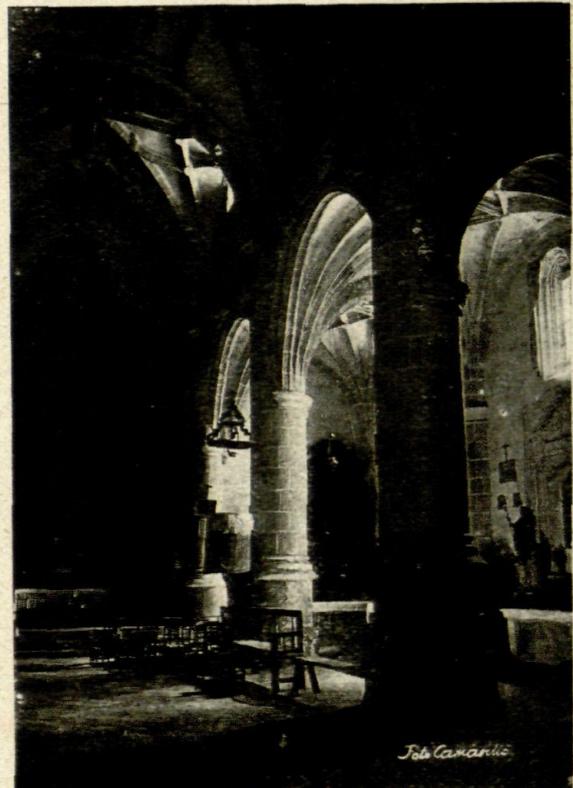
GUADALAJARA.—Portada protorrenacentista del palacio de D. Antonio de Mendoza, obra atribuida a Lorenzo Vázquez (1506-1508).



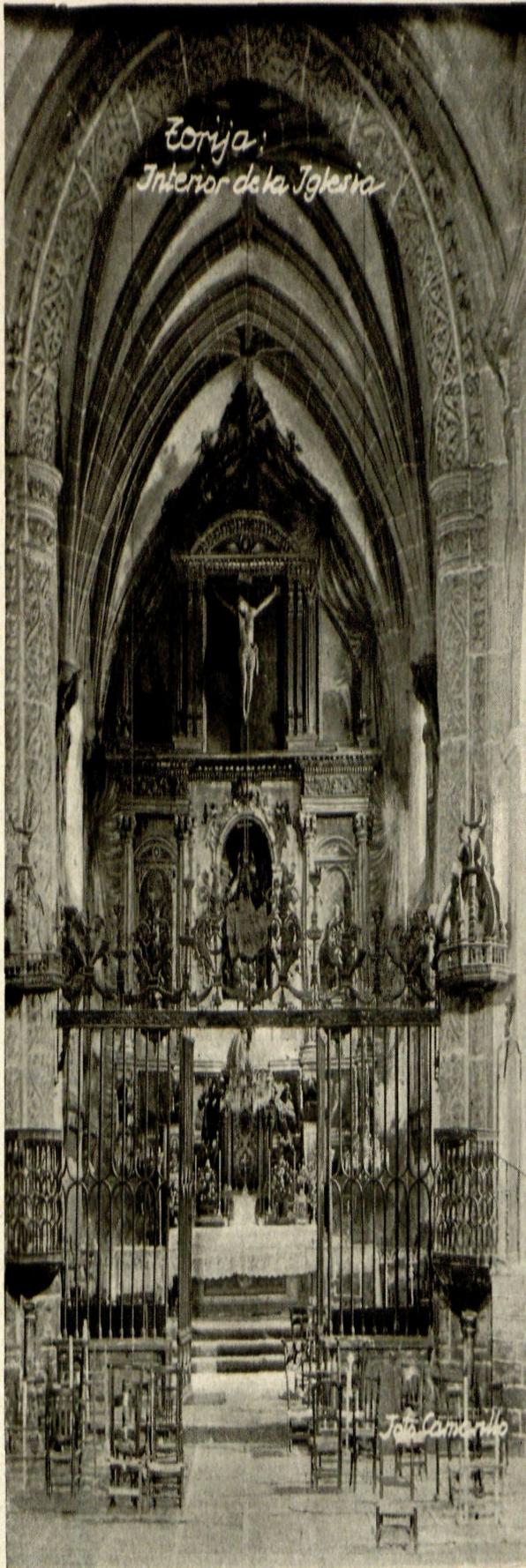
BUJALARO.—Portada de la iglesia parroquial.



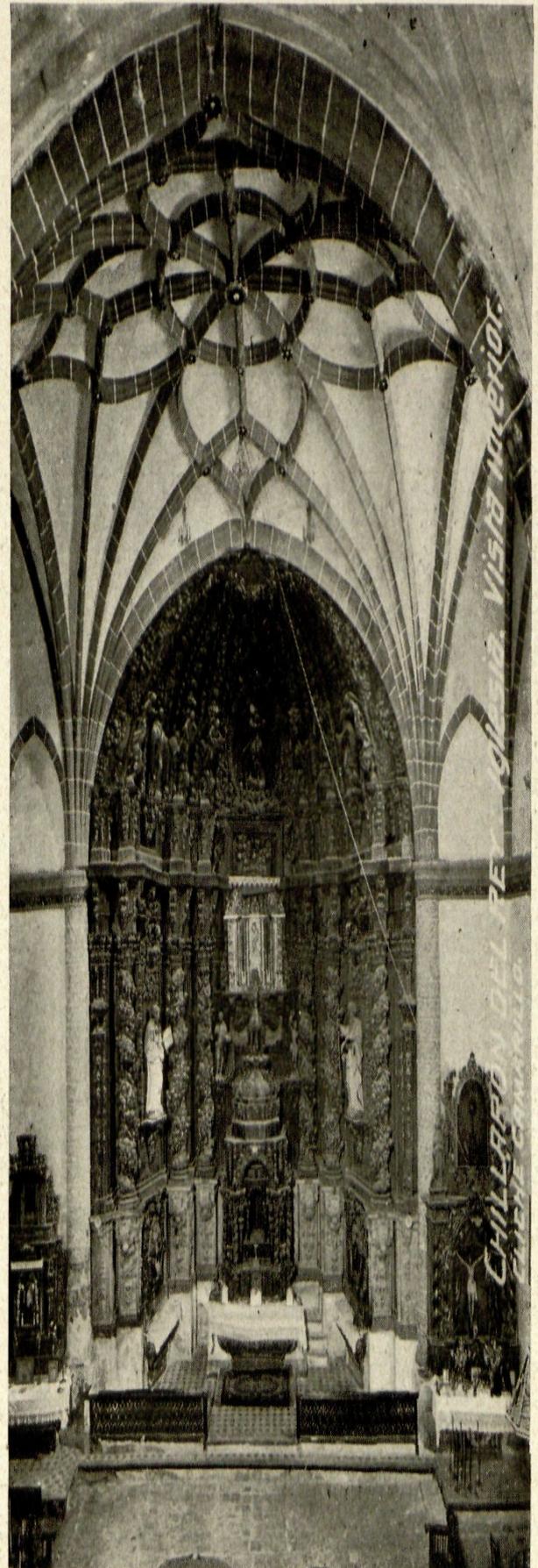
ALBALATE DE ZORITA.—Puerta de la iglesia;
primeros años del siglo XVI.



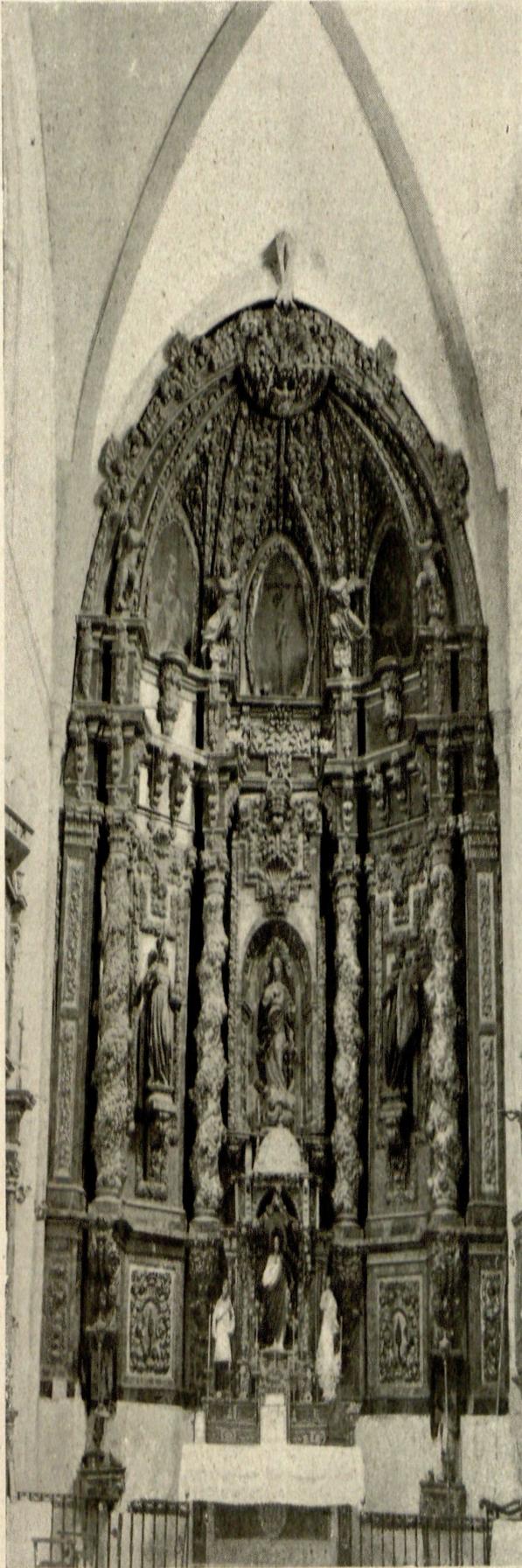
BERNINCHES.—Interior de la parroquia
(siglo XVI).



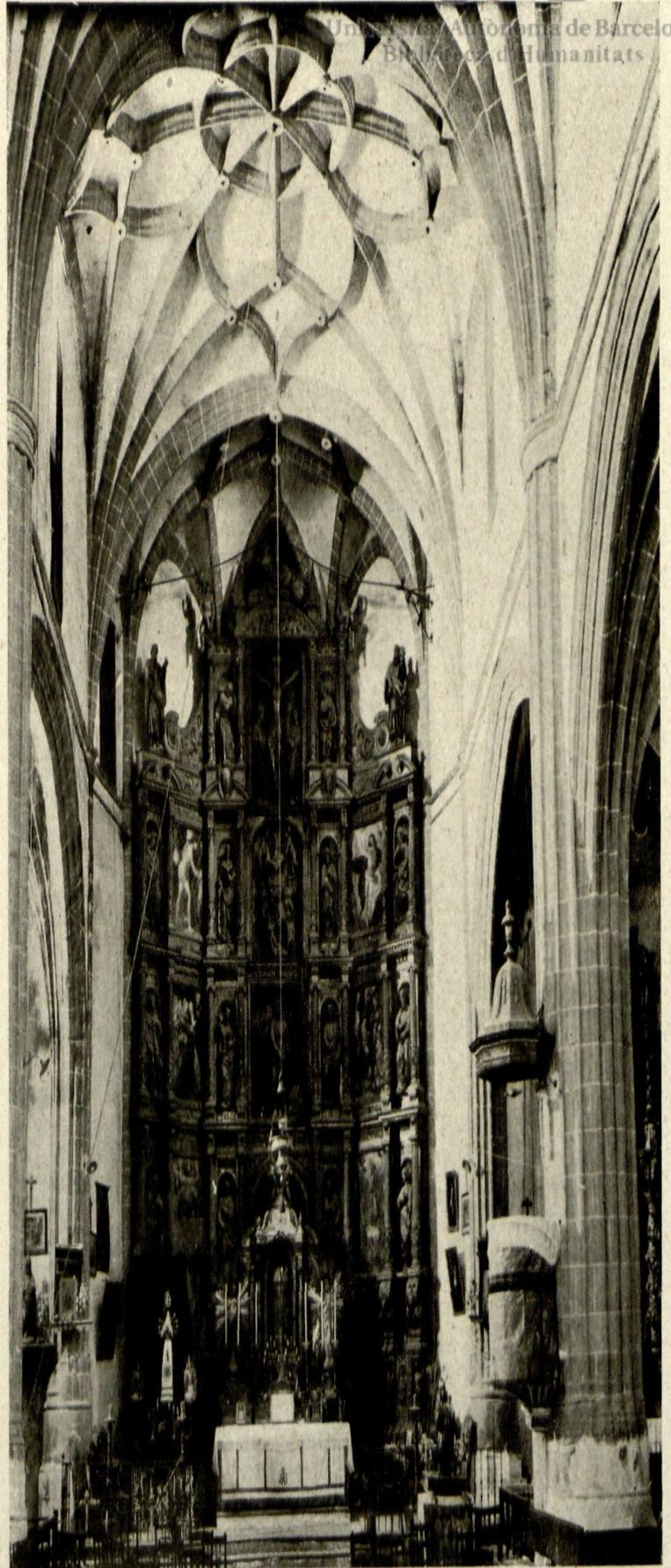
TORIJA.—Arco toral de la parroquia, con decoración plateresca; siglo XVI (el retablo y reja, destruidos en 1936).



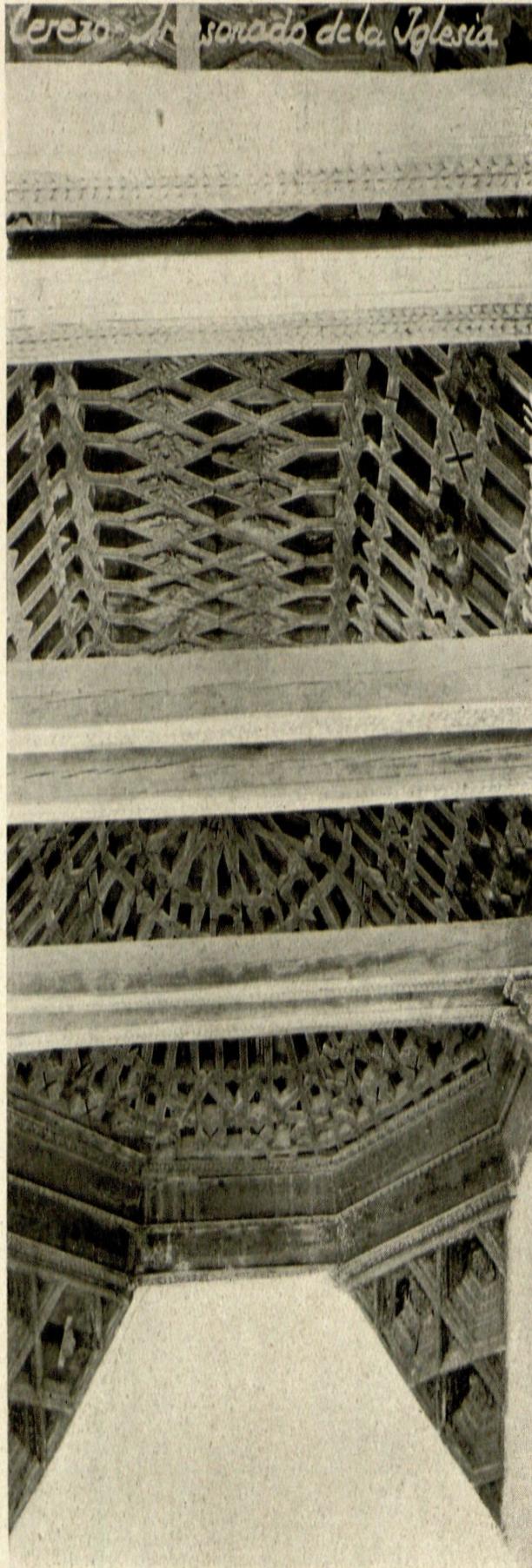
CHILLARÓN DEL REY.—Gran iglesia del pequeño pueblo (siglo XVI) y enorme retablo barroco, destruido en 1936.



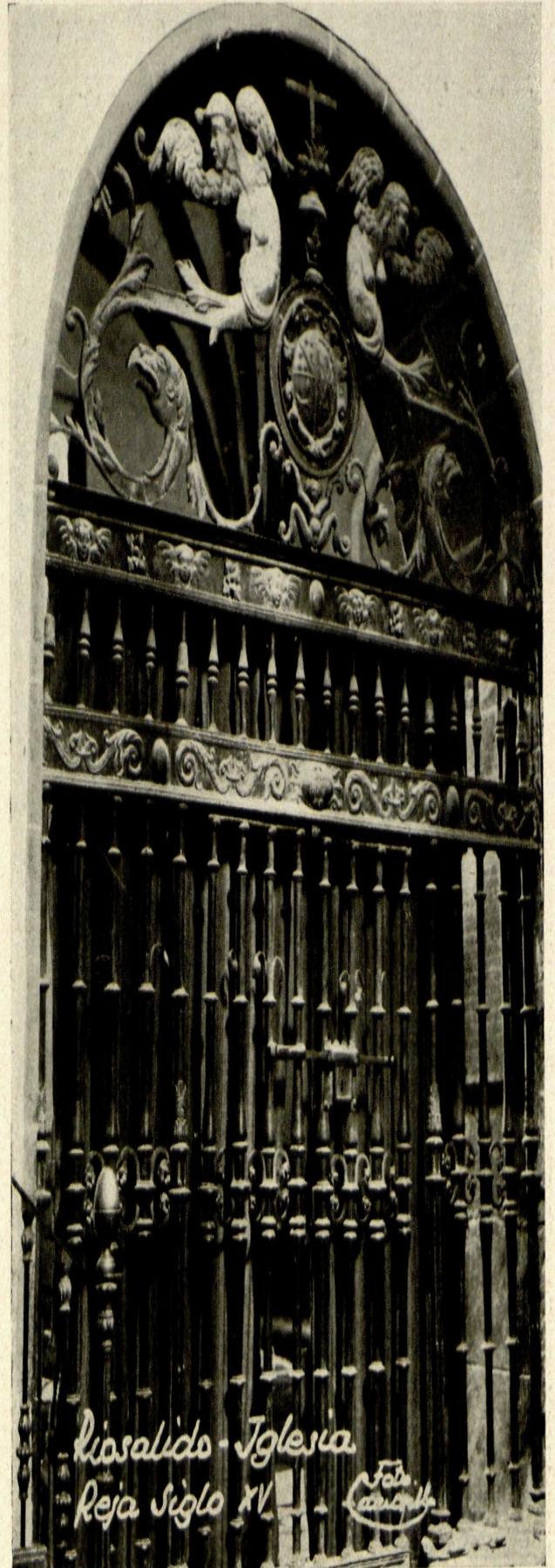
VALDESAZ.—Altar barroco en la parroquia.



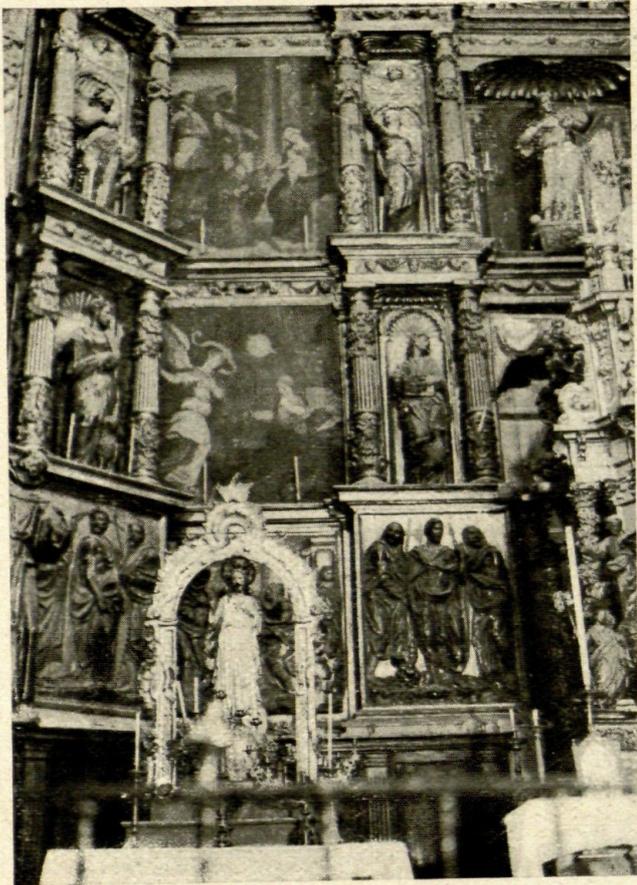
AUÑÓN.—Interior de la iglesia, obra del siglo XVI; el altar ha sido destruído en 1936.



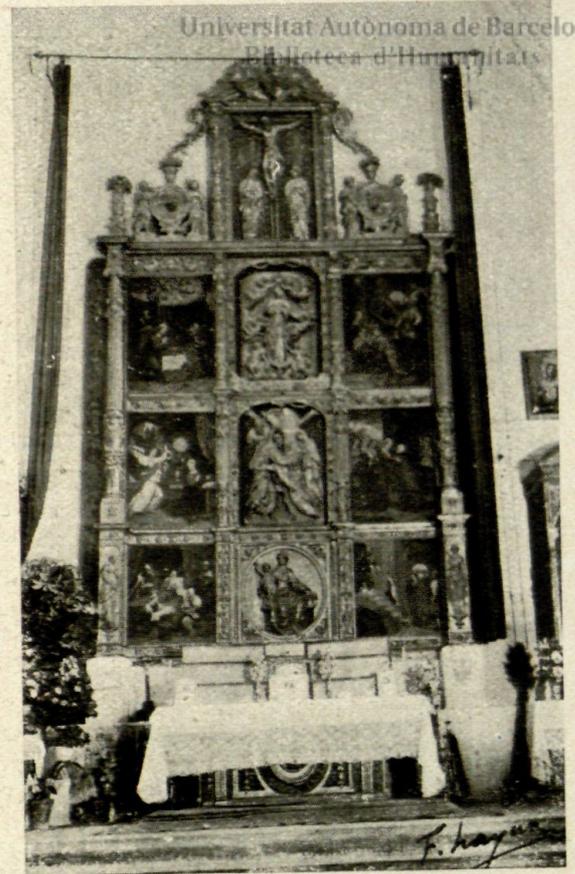
CÉREZO.—Artesonado mudéjar en la iglesia parroquial; siglo XVI.



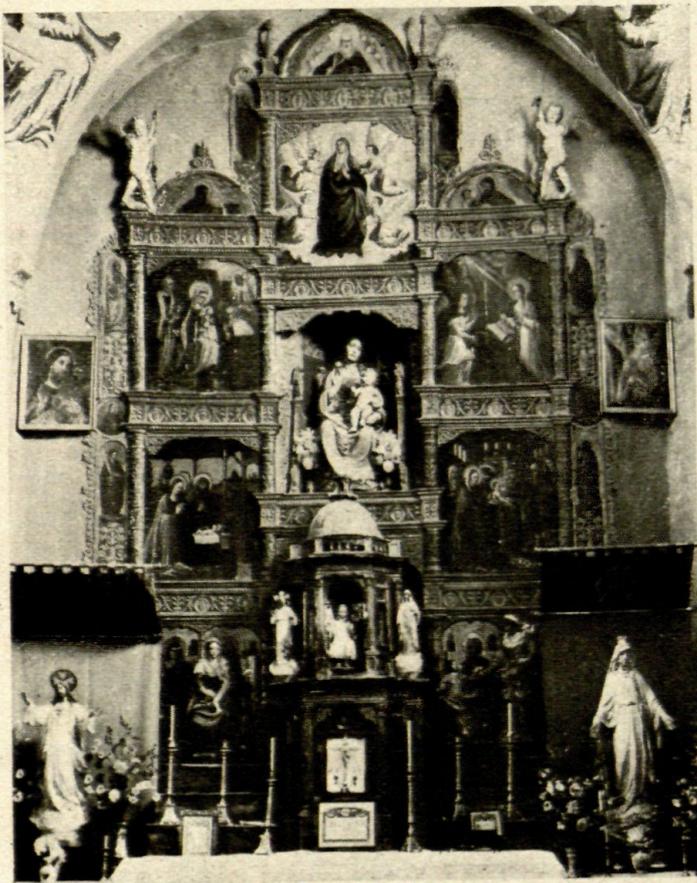
RÍOSALIDO.—Reja plateresca en la capilla de los Gálvez; siglo XVI.



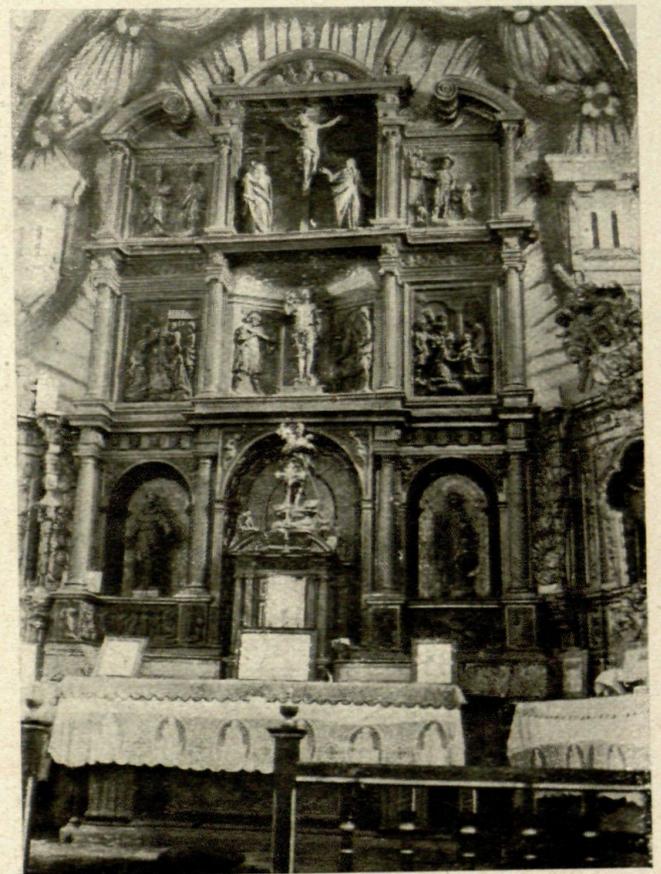
MONDÉJAR.—Detalle del retablo mayor, obra de Covarrubias, Bautista Vázquez y Correa de Vivar (destruido en 1936).



ALMONACID DE ZORITA.—Retablo del convento, pintado por Correa de Vivar y esculpido por Bautista Vázquez.



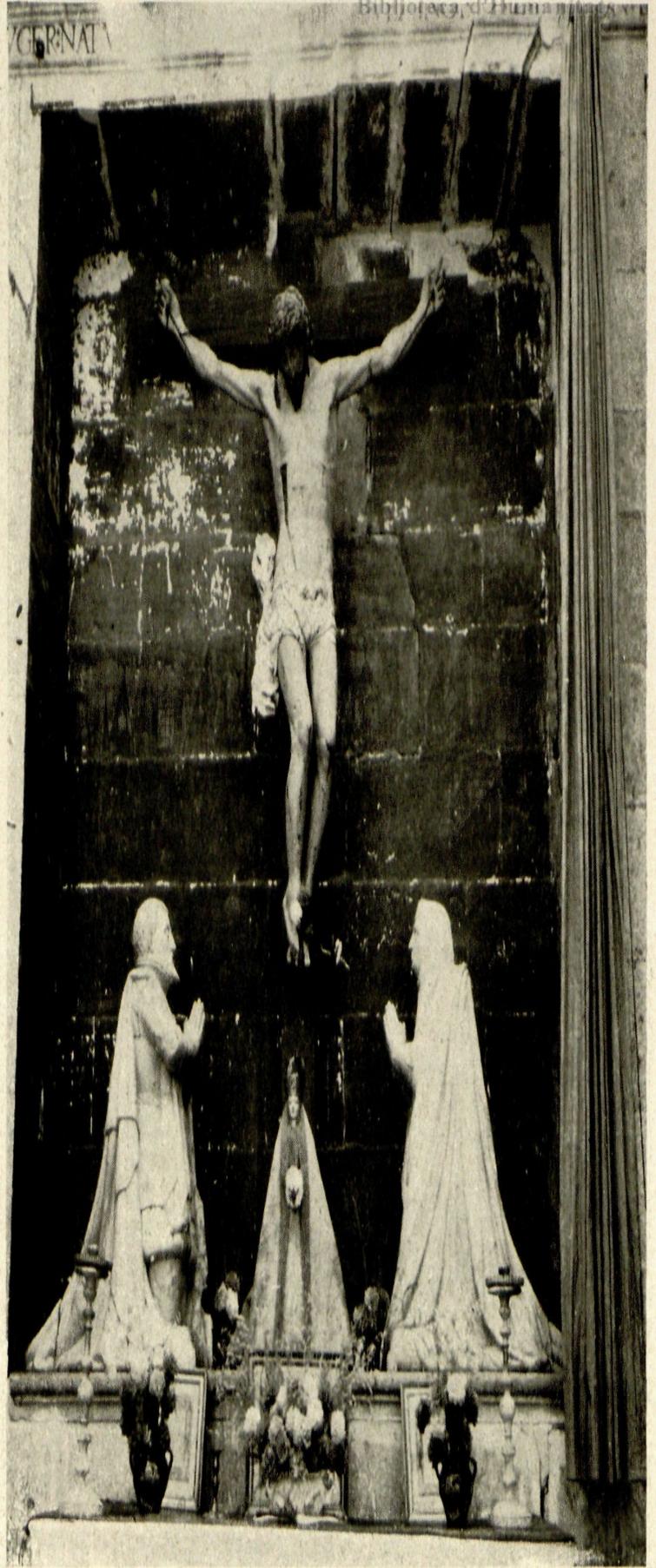
MUDUEX.—Retablo mayor, obra probable de Juan de Borgoña (destruido en 1936).



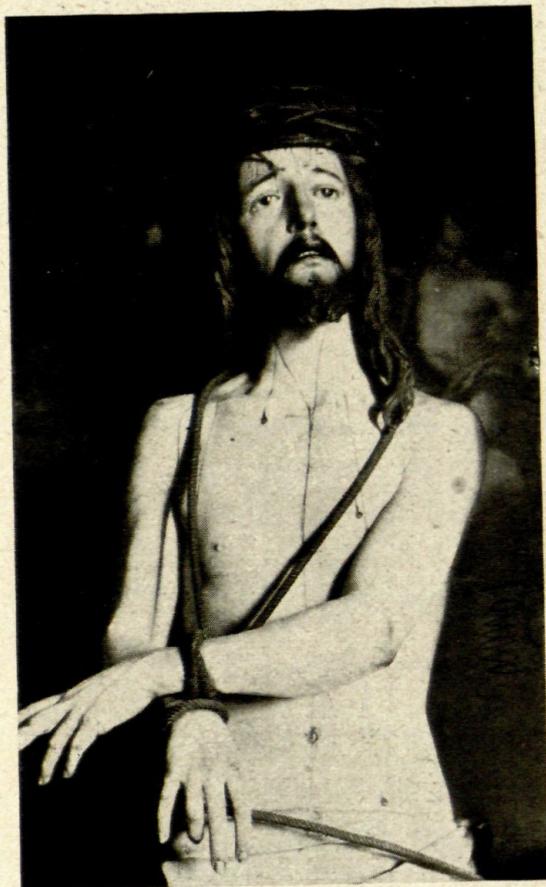
HORTEZUELA DE OCÉN.—Retablo mayor, comienzos del siglo XVII.



MOHERNANDO.—Grupo escultórico en el sepulcro de S. Francisco de Craso; joya del arte español en la segunda mitad del siglo XVI.



TAMAJÓN.—Mausoleo de D. Alonso de Montújar y su esposa (el crucifijo fué destruido en 1936).



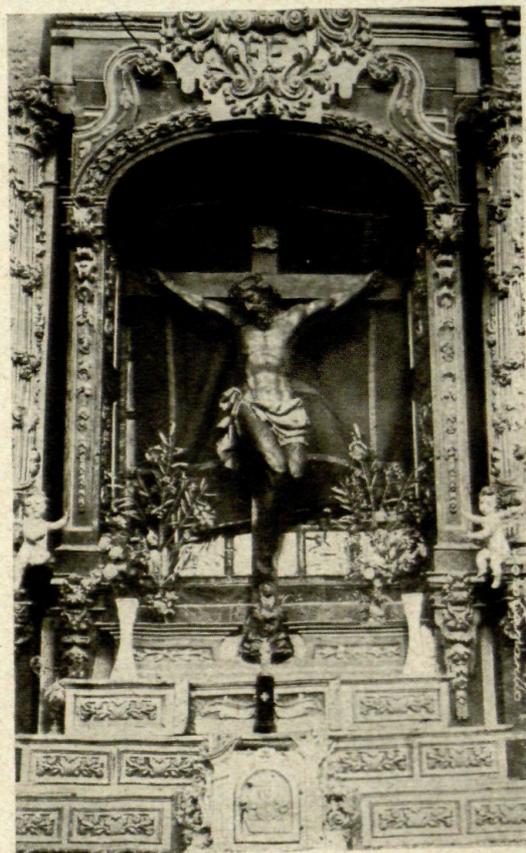
BUDIA.—*Ecce-homo*, talla por Pedro de Mena.



RENERA.—Imagen de S. Elías, talla de Salzillo.



ATIENZA.—*El Cristo del Perdón*, escultura de Luis Salvador Carmona (siglo XVIII).



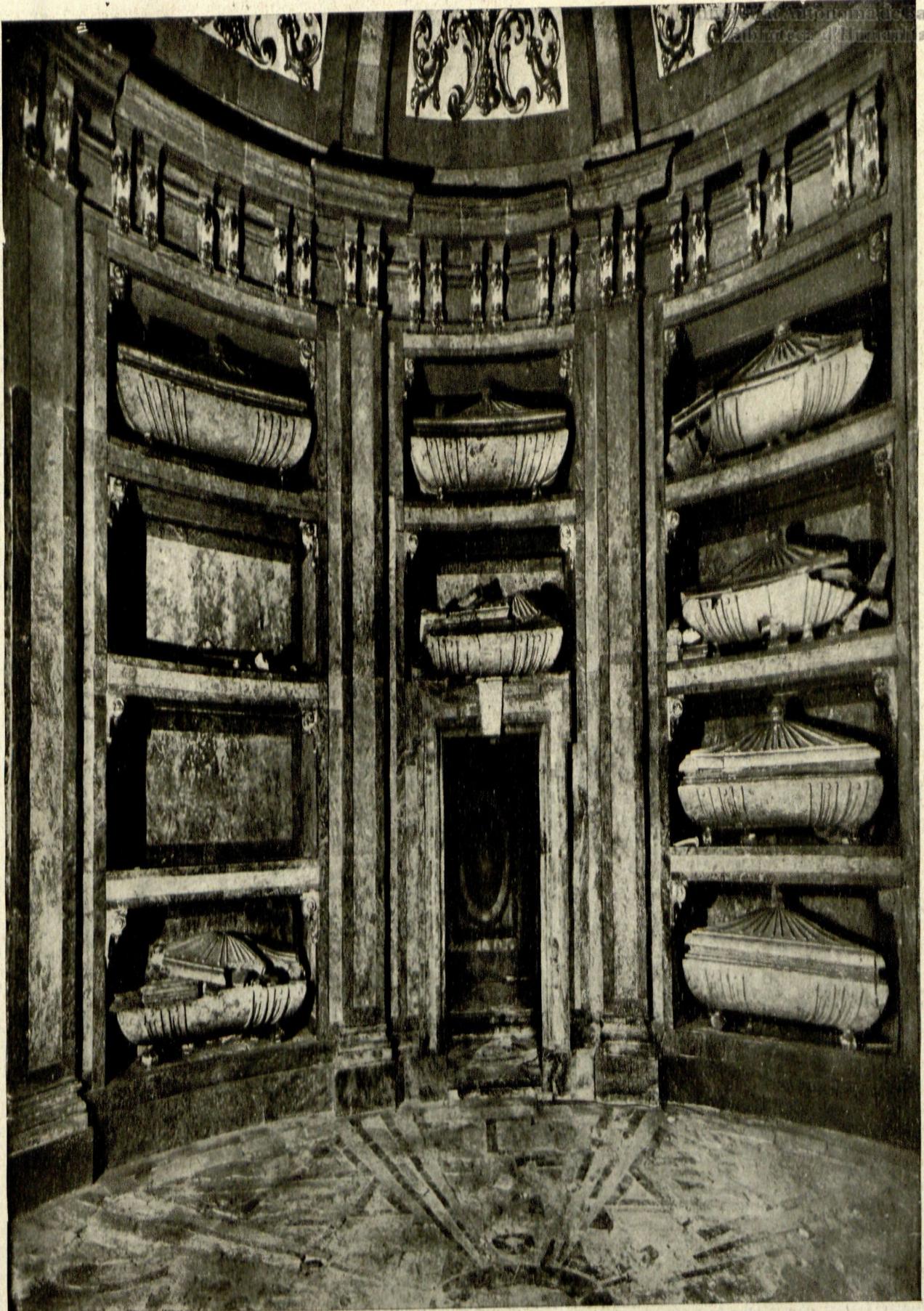
CAÑIZAR.—Cristo del siglo XVII, destruido en 1936.



MONDÉJAR. —Detalle de una dalmática bordada en el siglo XVII.



HITA. —Grupo escultórico en madera policromada, obra del siglo XVIII. (destruido en 1936).



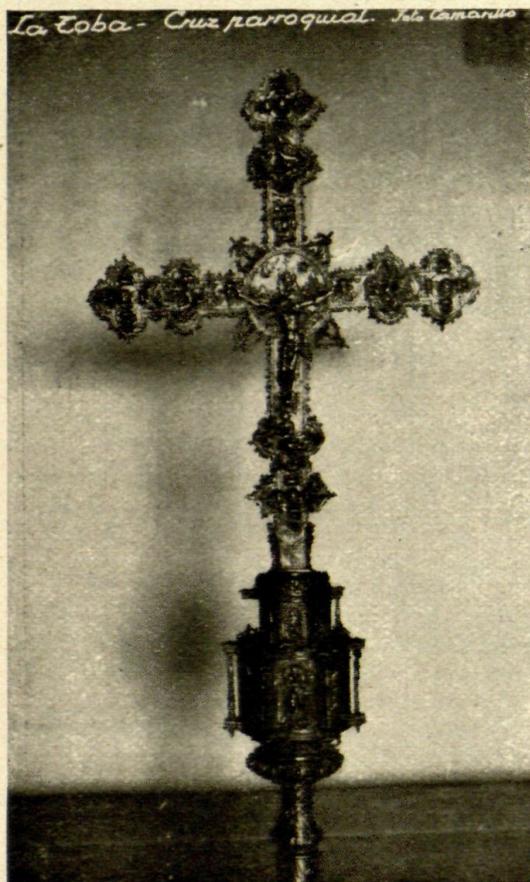
GUADALAJARA.—Vista parcial del panteón de los duques del Infantado en la que fué iglesia conventual de San Francisco (primer cuarto del siglo XVIII).



MONDÉJAR.—Custodia del siglo XVII, construída en Madrid por Damián Zurreño.



CASAS DE SAN GALINDO.—Cruz plateresca, debida a Martín de Covarrubias.



LA TOBA.—Cruz parroquial del siglo XVI.



BALCONETE.—Custodia del siglo XVIII.

que favorecieron cuanto les fué dable; ya he dicho que muchos pueblos realengos o pertenecientes a Ordenes Militares compraron el derecho de villazgo para tener jurisdicción propia, en especial al suroeste de la provincia, donde la Orden de Calatrava poseía una gran encomienda en Zorita, gran parte de cuyo territorio adquirieron los Silva Mendoza mediado el siglo XVI para formar el ducado de Pastrana, donde ejercerían un paternal mecenazgo en el orden económico como en el artístico; la nobleza de segunda y tercera categoría era numerosa en toda la región y trató de imitar a los grandes señores en la medida de lo posible por cuanto hace a distinción y boato... He aquí por qué el arte produjo tantísimas obras más o menos valiosas en la provincia de Guadalajara durante el siglo XVI y primera parte del siguiente, aun en pueblos pequeños; desde luego, más valiosas en la zona central y meridional, cuya tierra es fértil y donde radicaban los grandes señoríos, mientras en las comarcas serranas, pobres y apartadas del mundo según acontece en las ásperas de Atienza y Tamajón, ese incremento artístico es bastante más tardío y desde luego menos ostensible, excepto en las capitales de distrito, erigiéndose escasos templos pues se conformaron a menudo con ampliar las modestas iglesias románicas y procurarles nuevos retablos según los gustos imperantes.

GENERALIDADES SOBRE EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN GUADALAJARA Y REFERENCIA A ALGUNOS ARTISTAS Y OBRAS MAS DESTACADOS

Ya dije que los primeros y más ardientes paladines del nuevo arte renacentista en los finales del siglo XV fueron los opulentos Mendozas alcarreños, y de manera especial, el gran cardenal don Pedro González de Mendoza y su sobrino don Iñigo conde de Tendilla y durante más de un año embajador de Castilla en Italia, donde, hombre de gran cultura y fina sensibilidad, igual que se apasionó por los estudios humanísticos sintióse prendido por las nuevas concepciones estéticas inspiradas en el arte clásico, y que darían completamente al traste con el ojival cuyos postres fulgores traducíanse en la pompa decorativa por agotamiento de facultades creadoras; dije también que las primeras muestras de ese arte renacentista, por aquellos personajes introducido en España, fueron (aparte la fachada del Colegio vallisoletano de Santa Cruz) la iglesia conventual de San Antonio, en Mondéjar, señorío del conde de Tendilla más tarde convertido en marquesado, y la casa-palacio del cardenal Mendoza, ampliada y reformada por éste según el nuevo estilo, y sita en la plazuela de Santa María, en Guadalajara. Debo añadir que los elementos formativos de la arquitectura renaciente adoptaron pronto en esta ciudad y su comarca modalidades tan peculiares, referidas sobre todo a la simplificación del capitel corintio sin hacerle perder su elegancia, que dieron lugar al denominado con mucho acierto por el profesor Tormo, *Renacimiento alcarreño* o *Estilo Mendoza*; baste la cita, pues el carácter de estas notas no consiente una digresión, por curiosa y notable que sea.

Aunque en la zona alcarreña se encuentran las primeras obras arquitectónicas de cierta importancia conforme a las normas renacentistas, aquí, como en el resto de España, duró todavía mucho la preferencia por el arte ojival, que defendió el terreno paso a paso, conservándose alguno de sus elementos formativos durante todo el siglo XVI y en alguna ocasión hasta bien entrado el siguiente.

El arco apuntado cede pronto el paso al semicircular, del mismo modo que la decoración escultórica ojival, consistente en cardinas, animales quiméricos, ristas de santos cobijados por doseletes, etc., es sustituida por la renacentista de la modalidad plateresca, tan prolija como aquélla, pero inspirada en motivos clásicos; lo mismo ocurre con la adopción de la pilastra, el friso, arquitrabe, entablamento, hornacinas y capitel derivado del corintio, con abandono del pilar fasciculado. Sin embargo, subsisten ejemplos curiosos de obras ya alzadas en el apogeo renacentista donde perduran elementos ojivales que debieran estar completamente olvidados; en Guadalajara, por ejemplo, puede verse en la capilla de los Zúñiga, construida hacia 1525 probablemente por Covarrubias en la iglesia conventual de Santa Clara (hoy parroquia de Santiago), un arco triunfal muy apuntado cuya silueta arcaica contrasta con las pilastras de sostén terminadas en capiteles de tipo corintio y con la propia decoración de ese arco y esas pilastras, netamente platerescas, a cuyo estilo corresponde el bello mausoleo del fundador; del mismo modo, en la mutilada iglesia de La Piedad, debida a ese arquitecto y cuya portada es una afiligranada joya, pueden verse las cardinas góticas alternando en los pilares del crucero con las rosáceas típicamente renacentistas; por último, en la parroquia de Torija, empezada a construir hacia 1530, el arco triunfal de la capilla mayor, apuntado según las trasnochadas normas ojivales lo mismo que las adosadas columnas de sostén, se nos muestra totalmente recubierto por decoración de grutescos. Como últimos fulgores del estilo ojival, en el que ya se advierten influencias del gusto nuevo, aunque muy tímidas, quedan en la provincia algunas bellas portadas construidas en el primer decenio del siglo XVI; la más gótica de todas es la parroquial de Almonacid de Zorita, correspondiente al estilo manuelino o Isabel, y quizá se deba al mismo artista la cercana de Albalate, tan pomposa o más que aquélla, pero modificada algunos años después con la adición de pilastras laterales muy platerescas y un remate en forma de concha.

Donde se adoptó muy pronto la arquitectura arquitrabada con columnas y motivos decorativos de gusto clásico, fué en los patios porticados; se conservan muchos y bellos ejemplares, entre ellos bastantes pertenecientes al estilo *alcarreño* o *Mendoza*, construidos en los primeros años del XVI y cuyos modelos se repetirían durante todo el siglo con escasas variantes; tales, el incompleto del palacio de Cogolludo, el elegantísimo del hoy Instituto de Enseñanza Media en Guadalajara, el semideshecho por la aviación en el que fué palacio de los condes de Priego o el de la casa Dávalos en la misma ciudad, y el magnífico claustro del monasterio jerónimo en Lupiana, obra que estimo se debe a Alonso de Covarrubias y cuya tesis me ocupo de afirmar mediante la busca de documentos acreditativos.

Esta adopción temprana de las normas renacentistas en la provincia de Guadalajara, especialmente en sus regiones central y meridional donde preponderaban los Mendoza y trabajaron muchos artífices toledanos, falla absolutamente respecto a la bóveda de medio cañón con sus arcos fajones, lunetos y linterna o media naranja sobre el crucero de las iglesias; la resistencia a usar de nuevo esta forma de cubiertas es general en gran parte de España, pero se manifiesta con gran terquedad en la provincia de Guadalajara, donde aquéllas no se construyen en todo el siglo XVI, prefiriéndose de manera sistemática las muy decorativas bóvedas de complicada crucería según el gusto ojival; durante esa centuria ya he dicho que fueron alzadas numerosas y grandes iglesias en toda la región, hasta saturar ésta de tal modo, que

en el siglo siguiente construyéronse muy pocas por no hacer falta, y aunque todas se ajustaron a los cánones renacentistas, en ellas persistió el empleo de la bóveda de crucería con sus complicadas nervaduras en forma de estrella; ni siquiera el modelo de la basílica escurialense bastó para que los pueblos abandonaran el arcaico modelo, y es necesario llegar al siglo XVII para que se alce la Colegiata de Pastrana, amplia, grandiosa, severa y en verdad un poco pesada con sus bóvedas hemicilíndricas y su tímido cimborrio sobre el crucero, constituido por un casquete de esfera en verdad nada elegante. Ya después se adopta el modelo corriente, abandonando por completo la bóveda de crucería; las pocas iglesias que se levantan de nueva planta en la segunda mitad del XVII y todas las construídas en el siguiente son de tipo *standard*, sin fisonomía propia ni otras diferencias que las relativas a dimensiones, las portadas más o menos ostentosas y los campanarios, muchos de los cuales son interesantes por su alta y airosa silueta, y alguno, según ocurre al de Alustante, por su escalera de trazado helicoidal sin espigón en el centro, de suerte que mirada por aquel espacio vacío que contornea el pasamanos, semeja un caracol con sus volutas; como ejemplo excepcional de persistencia en el gusto por las bóvedas de crucería, cuando ya el estilo Renacimiento tenía agotadas sus posibilidades creadoras habiendo pasado al período de degeneración y agonía caracterizado por la exuberancia caótica del barroco, citaré la iglesia parroquial de San Pedro, aneja al templo catedralicio de Sigüenza, cubierta por bóveda nervada nada menos que en 1680. También es de notar cómo, no obstante el absoluto predominio de los gustos renacentistas, perduró el estilo morisco en la provincia de Guadalajara durante el siglo XVI; en la bellísima portada de la capilla de la Anunciación de la catedral seguntina, a la mitad inferior, plateresca, se superpone la superior, netamente mudéjar; pero donde esa perdurabilidad resulta más patente, es en muchas iglesias de la campiña del Henares, donde escasea la piedra de construcción, se empleó siempre de preferencia el ladrillo, y las naves de las iglesias cubriéronse de ordinario con artesonados maderños y no con bóvedas; aun quedan bellos artesonados mudéjares en las iglesias de El Cubillo, Cerezo, Valdearenas, San Juan de Hita y Usanos, por citar algunos, y no quiero que se me olvide recordar la bellísima y caprichosa capilla de Luis de Lucena, construída hacia 1545 en Guadalajara, con marcadas influencias mudéjares tanto en la salediza cornisa sostén del alero como en las ventanas altas y prolija decoración de sus muros de ladrillo.

Entre las construcciones civiles correspondientes a la iniciación del Renacimiento en España, cuenta la provincia de Guadalajara con dos muy interesantes: es una, el palacio de Cogolludo, propiedad de los duques de Medinaceli y edificado hacia 1500, con bastante probabilidad bajo la dirección de Lorenzo Vázquez, arquitecto que había sido del gran cardenal don Pedro de Mendoza; es otra, el palacio alzado en la capital alcarreña antes de 1508 por el mismo artista para don Antonio de Mendoza, hermano del segundo duque del Infantado, y que luego de ser convento de La Piedad sirve ahora de alojamiento al Instituto de Enseñanza Media. En el palacio de Cogolludo, joya artística de valor inapreciable condenada a inminente y total ruina pues el prócer cuya es nada hace por impedirlo a pesar de reiteradas peticiones en tal sentido, mientras la fachada corresponde en su disposición general, decoración del muro a base de sillares almohadillados, portada principal y cornisa superior al estilo renacentista italiano, abundan los detalles todavía gótico-floridos, a cuyo gusto pertenecen las ventanas ajimezadas, la crestería del

coronamiento y algunas sobrepuestas del patio, sin que falten elementos mudéjares, como, por ejemplo, en la chimenea del salón principal; en cambio, en el palacio de don Antonio de Mendoza, en Guadalajara, Lorenzo Vázquez olvidó por completo lo gótico para acumular todos los elementos formativos y decorativos del Renacimiento en la riquísima portada, precozmente plateresca por la prolijidad y finura ornamentales; en cuanto a los patios de ambos edificios, sin duda construídos al final, según era uso y costumbre fácilmente comprobable en muchos casos, demuestran un conocimiento más perfecto por parte del autor, no ya de los elementos característicos, sino además de los principios básicos, esencia y espíritu del Renacimiento. Mencionaré el palacio marquesal en Mondéjar, del cual sólo llegó a alzarse la primera planta, y tampoco puedo olvidar el ducal de Pastrana, construído ya en la época filipina, severo y macizo, con aire más de convento o castillo que de palacio, cuyo patio porticado no llegó a construirse y cuyos salones de la planta principal aparecen cubiertos por hermosos artesonados de hexágonos casetones, en riesgo de perderse si el edificio (propiedad de los jesuítas) sigue algún tiempo en tan completo abandono como hoy. Interés muy secundario ofrecen otras casas hidalgas de esta época construídas en Guadalajara o en sus pueblos más importantes, y de ahí que no me entretenga en citarlas.

La arquitectura y, en general, el arte religioso, produjeron el mayor número de obras en la provincia, sembradas a voleo por toda la región con densidad insospechable y en ocasiones con mérito subido. Respecto a templos, diré que bastantes fueron levantados en la primera mitad del XVI según la modalidad plateresca, con las mentadas reminiscencias ojivales referidas a bóvedas y provistos a menudo de bellísimas portadas con fina y prolija decoración escultórica; otros sufrieron sólo modificaciones mediante el añadido de pórticos, capillas o ingresos que parecen recamadas joyas. Buena parte de esas nuevas iglesias se construyeron en pueblos cabeza de señorío, en todo o en parte a costa de los señores, y en general son las más grandes y suntuosas, como, por ejemplo, las de Torija y Mondéjar; otras se hicieron para conventos de fundación reciente y algunas las edificaron de su peculio las propias villas; a raíz de las Comunidades, este incremento de la construcción de templos se hace notorio, y cobra aún mayor impulso mediado el siglo XVI a medida que los pueblos van comprando sus derechos de villazgo con autonomía municipal; ese ritmo es más lento en la primera mitad del XVII, hasta sobrevenir una parálisis casi total desde 1650, sin que entonces se haga otra cosa que proveer a las iglesias de nuevos altares, añadirles capillas de fundación particular o propias de cofradías, y en algunos casos construir bajo los antiguos artesonados o bóvedas de crucería otras hemicilíndricas, mientras los pilares se convierten en prismáticas pilastras y el interior de los templos se uniformiza y achabacana.

Entre otras hermosas iglesias de tres naves construídas en la época plateresca, pero en cuyo interior predominan las características ojivales, quiero citar la de Santa María, en Cogolludo; la parroquial de Mondéjar, hecha a costa de los marqueses y debida al arquitecto Cristóbal de Adonza; la de Albalate de Zorita, concluída por Miguel Sánchez de Irola; las de Romancos, Horche y Yunquera; la grandiosa de Tendilla, que quedó a medio edificar, y la también magnífica de Trijueque, semidestruída en 1937. De la segunda mitad del XVI, la lista de buenas iglesias construídas en mi provincia resulta casi interminable; debe figurar a la cabeza la parroquial de Pareja, que es casi catedralicia; síguenla en importancia las de Sace-

dón, Escamilla y Jadraque, y como existentes en pueblos pequeños sobre cuyo modesto caserío se yergue dominador el hermoso templo, verdaderamente desproporcionado por lo grande y suntuoso, por nombrar algunos citaré las iglesias de Mirabueno y Argecilla, Algora y Bujarrabal, Fuentelaencina y Almoguera, Auñón, El Olivar y Chillarón del Rey, casi todas de una sola nave amplia y altísima cubierta por bóveda de crucería, y provistas de airosas y robustas torres campaneras. Como joyas platerescas de extraordinaria belleza y mérito artístico, he de mencionar la afiligranada puerta conventual de La Piedad, construída en Guadalajara por Alonso de Covarrubias según he logrado demostrar documentalmente; las parroquiales de Peñalver, El Cubillo y Romancos; la actual sacristía mayor y portada de la capilla de la Anunciación, en la catedral seguntina, y en el mismo templo, los conjuntos arquitectónicos del altar de Santa Librada y enterramiento del obispo don Fadrique de Portugal, así como en Guadalajara el mausoleo de don Juan de Zúñiga y los del Adelantado de Cazorla y su mujer, estos últimos destruídos en 1936. Construcciones de tipo clasicista y fríamente herreriano no abundan por fortuna en la provincia de Guadalajara; sirvan de muestra el claustro del monasterio de Sopena o los de Ovila y Monsalud cubiertos empero por bóveda de crucería, la Colegiata de Pastrana, que quedó a medio hacer, y la más grandiosa que atrayente iglesia de San Juan, en la villa de Atienza, obras todas comenzadas a finales del XVI o principios del siguiente.

Es imposible hacer aquí una exposición somera de cuantas obras arquitectónicas produjo el arte renacentista en la provincia y que han llegado hasta nosotros, pues si tal intentara resultaría esta conferencia interminable; así, pues, he de abandonar el tema apenas desflorado, para decir algo de cuanto encerraban hasta 1936 o guardan hoy todavía los templos de esta región, circunscribiéndome al estilo Renacimiento, y al tratar de retablos, involucrando cuanto se refiere a escultura, talla o pintura; desorden evidente y apresuramiento inevitable cuando en poco tiempo se quieren decir muchas cosas.

Antes de aquel año ya no existían muchos altares hechos entre 1500 y 1600 para iglesias de la provincia de Guadalajara, pues no pocos fueron destruídos tras la exclaustación de conventos en 1835, y bastantes más, cuando en la segunda mitad del siglo XVII y todo el siguiente los sustituyeron por enormes retablos barrocos. Sin embargo, en 1936 existían numerosos y buenos, correspondientes a la centuria décimosexta, en toda la provincia; destruídos entonces en su mayoría, de cierto número sólo queda el recuerdo, y de otros, las fotografías hechas por don Tomás Camarillo, y gracias a las cuales cabe justipreciar su mérito artístico.

Sabido es que, siguiendo la tradición del siglo XV, en el primer tercio del XVI los altares estaban formados por series de pinturas sobre tabla ordenadas en varias filas superpuestas y montadas en un armazón de madera tallada y estofada o sobredorada, separando los cuadros de cada hilada pilastras y medias columnas decoradas con grutescos, y las hiladas mismas, por talladas impostas; más adelante, las pinturas alternaban con figuras o escenas esculpidas en medio relieve, al comienzo sólo en el bancal o predella, y alternando más tarde las *carreras* o *calles* verticales formadas por pinturas, con otras de motivos escultóricos, que andando el tiempo pasaron del altorrelieve a las imágenes exentas o de *cuerpo entero*, alojadas en hornacinas flanqueadas por columnillas abalaustradas; ya más que mediado el siglo XVI, amortiguada gradualmente la filigrana decorativa plateresca caracteri-

zada por su finura y prolijidad, gana terreno la sencillez y severidad clásica en el armazón arquitectónico de los retablos, donde, en vez de pinturas sobre tabla, figuran otras hechas en lienzo, hasta que en el XVII (el siglo de las procesiones), antes de caer en los delirios ornamentales del barroco, persisten las pinturas de los retablos, pero con tendencia a predominar la escultura exenta, que a veces los acapara por completo; de todas estas variantes hubo muchos y buenos altares en las diversas comarcas de la provincia de Guadalajara, llegando hasta nuestros días bastantes de positivo mérito y existencia insospechada, por pertenecer a pueblos de insignificante vecindario; la ola devastadora dió al traste con gran número entre julio de 1936 y abril de 1939, especialmente en las comarcas central y meridional, donde algunos se salvaron por verdadero milagro.

Aun pueden admirarse los retablos platerescos a base de pinturas en tabla, del pequeño pueblo de Alovera, cercano a Guadalajara, y donde hay también otra bellísima tabla suelta; el de Renera, el de Peñalver, otro en Riendas, cercano a Atienza, y dos muy lindos en Villaseca de Henares, uno de los cuales debió de hacer el mismo artista que el bellissimo de Muduex, del que sólo nos queda una fotografía, igual que del mayor en la iglesia de San Miguel, de Brihuega, pudiendo decir lo mismo del de Santamera; en cambio, subsiste en muy buen estado un precioso retablo en Balconete, con la particularidad de que al desgarrarse sus medianas pinturas sobre lienzo han quedado debajo las tablas primitivas, en excelente estado de conservación; también se perdió el altar de Abánades, pero afortunadamente se salvaron las tablas de Horche, como subsisten cuatro muy interesantes representando a los Profetas y las Sibilas, puestas en el bancal del altar mayor hecho para Santa María del Rey, en Atienza, obra del XVII; nada quiero decir de los retablos seguntinos, por ser conocidos, e incluso acabaría las citas de la primera época plateresca luego de mencionar el buen retablo de la buena iglesia del pequeño pueblo de Bujarrabal y el que existe en Riba de Saelices; pero sí deseo hacer saber que el del convento de La Piedad, en Guadalajara, no llegado hasta nosotros, debió de ser hecho por Covarrubias y Juan de Borgoña, los mismos artistas a quienes, según documentos fehacientes, se debió el retablo mayor de la iglesia de Pastrana, anterior al actual; tampoco puedo pasar por alto la existencia hasta 1936 del de Fuentes de la Alcarria, cuyas tablas pintó el arriacense Hernando Rincón de Figueroa, autor del altar mayor de Albalate de Zorita según las cuentas del libro de fábrica, pero destruído cuando lo sustituyeron por el enorme que hoy perdura, dorado armatoste de estilo barroco.

De mayor monumentalidad por sus grandes proporciones, elegancia, riqueza en dorados y parte escultórica, son, en general, los correspondientes a la segunda época del plateresco, que perduró (tendiendo de día en día a la simplificación ornamental y al modelo de tipo arquitectónico inspirado en los elementos clásicos) hasta casi concluir el segundo tercio del siglo XVI; de esta época hubo muchos y excelentes retablos en la provincia de Guadalajara, algunos de los cuales perduran, afortunadamente. En verdad magnífico y valioso por su mérito artístico, era el mayor de la parroquia de Mondéjar, destruído, con todos los restantes de este templo durante la última catástrofe nacional, y del que subsiste, para conocimiento y recuerdo, un estudio monográfico mío con fotografías y documentos; éstos demuestran que fueron sus autores Alonso de Covarrubias, Nicolás de Vergara, el escultor Bautista Vázquez y el pintor Juan Correa de Vivar; de los mismos artis-

tas era otro altar, también precioso, en la capilla de la Encarnación, e igualmente desaparecido, y menos mal que en Almonacid de Zorita, en la iglesia del que fué convento de monjas Calatravas, subsiste otro retablo encantador, hecho por los mismos artífices, y en el que Correa de Vivar repite, con ligeras variantes, las escenas de la vida de la Virgen pintadas para los altares mencionados, mientras Bautista Vázquez (artista interesantísimo y no tan conocido como merece) muestra en las composiciones esculpidas en alto relieve su gran fuerza expresiva, traducida, sobre todo, en el movimiento pasional de las figuras y en sus violentos escorzos, precursores del estilo berruguetesco.

Antes que la idea se me escape entre tantas como al acudir a mi mente he de desechar con objeto de no hacer interminable esta charla, quiero decir breves palabras y sugerir alguna idea respecto a los principales artistas que trabajaron en la provincia de Guadalajara durante el siglo XVI y primera mitad del siguiente. En el período plateresco, casi todos son toledanos, pues aunque no nacieran en la ciudad imperial, allí ejercían de preferencia su profesión y tenían sus talleres; he nombrado al pintor Hernando Rincón de Figueroa, hijo de Guadalajara; al maestro de cantería Miguel Sánchez de Yrola, constructor de la parroquia de Albalate, y a Cristóbal de Adonza, que alzó la Capilla Real de Granada y después la iglesia de Mondéjar, dejando para su hijo Nicolás, artista mediocre, la erección de la torre, sacristía y portadas; también mencioné al pintor Juan de Borgoña y al arquitecto y escultor Alonso de Covarrubias, quienes, en unión del hermano de éste, el famoso bordador Marcos, debieron de formar una especie de sociedad o compañía, a la que se sumó el entallador Nicolás de Vergara; me hace pensar en ello el hecho de que algunos retablos de mi provincia fueron hechos por los dos primeros (con seguridad, el primitivo de Pastrana, y muy probablemente, el de La Piedad, en Guadalajara, más los de Muduex y Villaseca), el que en las iglesias de Pastrana, Mondéjar, El Cubillo, Galápagos, Horche y Peñalver hubo hasta hace poco, o hay todavía, buen número de casullas de imaginería correspondientes a esa época y, según parece, del mismo taller, y, sobre todo, el hallazgo de un precioso documento fechado en Toledo a 13 de octubre de 1526, por el que Marcos de Covarrubias y Juan de Borgoña salen fiadores de Alonso de Covarrubias cuando éste contrata la edificación del templo de La Piedad, en Guadalajara; muerto Borgoña, al parecer el año 1534, Covarrubias utilizó en adelante al discípulo del pintor llamado Juan Correa de Vivar, del que, por lo menos, son las tablas de Mondéjar y Almonacid, y muy posiblemente las de Peñalver; quede aquí esta sugerencia, y en cuanto a Covarrubias, su labor en la provincia de Guadalajara fué grande respecto a la conocida y quizá mayor en la que se desconoce, pues casi con seguridad es el autor del altar plateresco de Santa Librada, en Sigüenza, desde luego quien hizo el proyecto de su sacristía mayor, el que alzó en la capital alcarreña la iglesia de La Piedad, y puede afirmarse que la capilla y mausoleo de los Zúñigas en la iglesia de Santa Clara, aparte los retablos mencionados y quizá las portadas de Peñalver, Romancos y El Cubillo. Antes de acabar el siglo XVI figuran en Guadalajara como maestros de obras bien reputados, pero de actuación puramente local, Acacio de Orejón y Felipe de Aguilar, mientras en Sigüenza ya se había formado un núcleo de artistas hijos de la comarca o allí avecindados, como el escultor Vandoma, los maestros de cantería Francisco, Fernando y Juan de Baeza, Domingo y Pedro de Villa, Juan de la Pedrosa, Francisco La Riba, Cuadra y Castillo, el

pintor Francisco de Pelegrina, y varios entalladores, escultores y doradores, a quienes se deben de modo cierto algunas obras muy estimables, tanto en Sigüenza como en su comarca o en la de Molina y Atienza; tema es éste de los artistas muy sugestivo, pero imposible de estudiar aquí con algún detenimiento; dejémoslo, pues, y anudemos el hilo roto de cuanto se refiere a altares.

Perdiéronse hace ocho años bastantes de tanto mérito y belleza como el de Horche, netamente plateresco, formado exclusivamente por altorrelieves, y el más pequeño, pero mucho mejor que había en Usanos; dejaron de existir en 1936 los de Cendejas de la Torre, Humanes, Tamajón; otros pequeños, pero notables, en Alcocer, y varios más; aun quedan algunos buenos de esa época, mereciendo citarse los de Fuentelaencina y El Casar de Talamanca, que sólo sufrieron destrozos parciales, más tres intactos en la iglesia de San Gil, de Atienza. De la modalidad arquitectónica y clasicista, correspondiente al último tercio del XVI y primero del siglo siguiente, hubo en la provincia muchos buenos retablos, y todavía quedan bastantes aún en pueblos pequeñísimos, donde no es infrecuente el hallazgo de obras maestras, como, por ejemplo, en Malaguilla, cuyo altar se engalana con pinturas de Navarrete, "el Mudo"; fueron destruídos los de Torija, Pareja, Romancos, Valfermoso de Tajuña y tantos otros, y entre los que subsisten, merecen cita especial el mayor de Pastrana, que muestra muy clara la influencia escurialense; el de la catedral de Sigüenza, hecho por Giraldo de Merlo en 1609; los dos pequeños y valiosos de Riendas; el muy interesante de Hortezueta de Océn, y el todavía más valioso y, desde luego, más monumental de Alustante, construído a partir de 1625 o poco antes por varios maestros, entre los que destacaré al ensamblador Juan de Pinilla, los tallistas Teodosio Pérez y Rafael Castillejo a cuyo cargo corrieron los relieves e imágenes de bulto, y el pintor Juan de Lasarte, todos vecinos de Sigüenza.

Al considerar lo muchísimo que me falta por decir si quiero mostraros una escueta visión panorámica del tesoro artístico de mi provincia hasta la agonía del barroco, me siento verdaderamente aterrado, pues el camino es largo y el tiempo disponible muy corto; por ello, aunque con mucha pesadumbre, he de apartar del pensamiento noticias y citas que acuden en tropel, limitándome a consignar algunas que os permitirán adivinar, mejor que conocer, el desarrollo de otras manifestaciones artísticas en esa región durante la época renacentista. En cuanto a obras pictóricas, pocas llegaron a nuestros días, si descontamos las montadas en retablos y cuyo análisis no puedo hacer aquí; como notables, aparte la mencionada tabla de Alovera, dos muy interesantes que vi en la iglesia de Selas, siendo más tarde destruídas; otra procedente de viejo altar, que guardan en Alustante, y los lienzos pintados representando escenas de la Virgen, que trajo de Italia Sebastián Moreno a fines del XVI para que formaran parte del altar en la capilla del Sagrario,alzada por él en la iglesia de Cifuentes; sólo me parece imprescindible mencionar la tabla debida a Hernando Rincón de Figueroa, representando el milagro de San Cosme, y el Apostolado del Greco, que con aquélla se guarda en el Museo del Prado, procedentes del convento de San Francisco, en Guadalajara, en cuyo claustro alto hubo una serie de cuadros ya pintados en el siglo XVII sobre escenas de la vida del Santo, y que hoy se lucen en San Francisco el Grande, de Madrid; también he de mencionar las pinturas al fresco, debidas a Rómulo Cincinato, que, más o menos destrozadas, decoran todavía algunas estancias bajas del palacio del Infantado así como la capilla de Luis de Lucena, en la ciudad alcarreña.

Como buenos ejemplares de escultura funeraria, diré que son de admirar, entre otras, las estatuas yacentes del obispo de Canarias y sus padres, en la catedral seguntina; las muy interesantes de los señores de Ríosalido, en este pueblo, y la de un obispo en El Pobo, ejemplar curioso por datar del siglo XVII, en cuya época, y desde mucho tiempo atrás, ya *no estaban de moda* los bultos sepulcrales tendidos, de los que era bella muestra el de D. Juan de Zúñiga, que permaneció hasta comienzos de este siglo en su artístico mausoleo plateresco del convento de Santa Clara, en Guadalajara. En esta ciudad, y en su iglesia de San Ginés, pudieron admirarse las estatuas arrodilladas del Adelantado de Cazorla y su mujer, destruidas por el incendio de 1936, igual que las de la familia Barrionuevo de Peralta, en Fuentes de la Alcarria, obras éstas ya del XVII; hechas en los finales de la centuria anterior, quedan en Tamajón las de D. Alonso de Montufar y su mujer; pero la joya más valiosa de este género y ese siglo, una de las obras maestras del arte español, es el grupo escultórico formado por las figuras arrodilladas de D. Francisco de Eraso y su esposa, a quienes ampara la del santo de Asís, existente en la iglesia de Mohernando.

Gran acopio de excelentes ornamentos del siglo XVI y primera mitad del XVII había en la provincia de Guadalajara hasta 1936, aun en pueblos muy pequeños, y muchos de aquéllos pudieron salvarse de la destrucción al ser escondidos por el vecindario antes de que llegaran las bandas marxistas con propósitos devastadores; sin embargo, fueron más los destruidos entonces que los salvados. Perdiéronse los magníficos ternos de terciopelo con bordados de imaginería existentes en el insignificante lugarejo de Galápagos; los de Fuentelviejo, regalo de los condes de Tendilla; los de El Cubillo, que por su cantidad y calidad eran propios de una catedral; los de Alcocer y tantos otros, cuya lista sería tan excesiva como deprimente; de los conservados, merecen cita singular los de Mondéjar, que son de comienzos del XVII; los magníficos de Pastrana; los del Casar de Talamanca; los del villorrio que se llama Puebla de los Valles; el terno de imaginería que hay en Ruguilla, procedente del monasterio de Ovila, y bastantes más ya del XVII, como, por ejemplo, algunos de La Trinidad, en Atienza, sin contar los ornamentos de la catedral seguntina, simple recuerdo de antiguas grandezas pues su espléndido guardarropa fué saqueado por los franceses durante la guerra de la Independencia. Aun he conocido en varios pueblos bellísimos frontales de altar, unos en cuero repujado y los más de seda y oro, con labores platerescas, como el que había en el santuario de los Enebrales, cerca de Tamajón; todavía en Sigüenza, Pastrana y otros lugares existen hermosos tapices del XVI y el XVII.

Con gusto hablaría de rejas artísticas si no me faltara espacio, por cuyo motivo he de conformarme con citar las de la catedral de Sigüenza, labradas en el siglo XVII; la muy linda plateresca que hay en Ríosalido, y la que con crestería de ese estilo, pero con resabios góticos, cerraba la capilla mayor en la iglesia de Torija para ser destruida en 1936.

En cuanto a orfebrería religiosa, he de manifestar que hasta ese año hubo en la provincia de Guadalajara numerosísimas piezas, muchas valiosas por su mérito artístico y existentes en pueblecillos insignificantes; escondidas a tiempo por los vecinos, pudieron librarse, en su mayoría, de la rapacidad marxista; pero bastantes han desaparecido, según ocurrió, por ejemplo, con los ricos tesoros litúrgicos de Fuentelviejo, Alcocer, Tamajón y otros pueblos. Abundaban y abundan los bellos cálices, las navetas e incensarios, bandejas y candelabros de plata del

siglo XVI, si bien la mayoría de esta clase de obras corresponde al siguiente, lo mismo que las custodias; pero, según podéis comprobar al recorrer esta exposición fotográfica, la mayor riqueza se refería y refiere a cruces parroquiales, cuyo número y calidad maravilla; las más y mejores, como obras personales de artistas cuyos talleres caseros no habían caído todavía en la franca y degeneradora industrialización del Arte, corresponden al siglo XVI y al estilo plateresco, con alguna reminiscencia ojival, abundando las que fueron reformadas a comienzos del XVII, proveyéndolas de una nueva cepa o manzana, según el severo y todavía elegante gusto clasicista. Entre estas cruces procesionales, es de factura muy original la de Torija, de extraordinaria riqueza por la prolijidad y finura de sus labores repujadas hechas a cincel las de Pastrana y El Casar de Talamanca, las de Alustante, Bujarrabal, Tordesilos, Torrejón del Rey, Alovera, Fuencemillán, Almiruete, Trillo, La Toba y Pálmaces, mereciendo cita especialísima la plateresca de Casas de San Galindo, que es obra primorosa de hacia 1540, y la que, según documentos publicados por mí, hizo en 1545 Francisco Becerril para la iglesia de La Puerta; opino que al mismo artista se debe la cruz de Mondéjar, cuya manzana fué sustituida por otra clasicista en el siglo XVII.

EL ARTE BARROCO EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

Lo dicho hasta aquí con apresuramiento galopante, apenas si bastará para que os forméis una idea aproximada de la gran difusión lograda en mi provincia por el Renacimiento, aun en pueblecillos que nunca contaron más de ochenta o cien vecinos, y refiriéndome tanto a las Artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) como a las menores; aunque me propuse ser breve y conciso, he sido desbordado por la amplitud del tema, me extendí en su precipitado desarrollo más de la cuenta, y por tal motivo esta segunda parte del discurso ha de quedar reducida a un espiguelo entre lo más importante, para no fatigar vuestra atención ni abusar de vuestra paciencia.

No he de definir el barroco, que, en rigor, es más un concepto que un estilo; el barroquismo, sinónimo de degeneración, donde la exuberancia externa sirve de máscara a la incapacidad creadora aliada con la petulancia, se da igual en las ideas sociales que en el lenguaje, en la literatura o en los diferentes estilos artísticos; sin embargo, al hablar del barroco, ya es sabido que se trata del período de decadencia de gusto renacentista hasta la reacción neoclásica, y caracterizado en el aspecto arquitectónico por la adulteración progresiva de los elementos clásicos o manera de agruparlos, así como por el añadido de excesivos adornos; las columnas estriadas se convierten en salomónicas o apilastradas de quebrada silueta, exornándolas por fin con pámpanos y racimos; se rompen los frontones en la parte alta, retorciendo sus escocias en forma de volutas; los paramentos se cubren con sartas de frutas o flores y largas hojas de ondulantes y enroscados perfiles, y cuando de retablos se trata, aún completa esta mezcla explosiva el dorado deslumbrador, supliéndose la elegancia con la riqueza ostentosa; algo semejante ocurre con la pintura y escultura, sin que el carácter de esta conferencia consienta entrar en pormenores, y sólo diré que la falta de respeto a las normas clasicistas y el añadido de tanto perifoneo ornamental fueron gradualmente progresivos hasta caer en las extravagancias del churriguerismo o las frivolidades más graciosas y elegantes del rococó francés.

A lo largo del siglo XVII fué acentuándose la decadencia española en todos los órdenes, y de manera especial en el político y económico; por tanto, la época no era propicia a las construcciones monumentales, y en cuanto hace a la provincia de Guadalajara, fueron escasos los edificios, así civiles como religiosos, alzados en esa centuria y aun en la siguiente; despoblábase el país por irse secando poco a poco las fuentes de riqueza; la alta aristocracia provinciana estaba semiarruinada y vivía en la corte o desempeñando lucrativos cargos en Italia o en Indias; la nobleza burguesa tampoco estaba sobrada de medios; ocurría igual a los pueblos, y de ahí que las nuevas construcciones fueran modestas, quedando casi circunscritas a casas blasonadas de escaso interés arquitectónico, al añadido de capillas, portadas o torres a varios templos y erección de alguno a costa de comunidades religiosas; arquitectura poco *detonante* en Guadalajara, por cuanto atañe a pompa ornamental, y de la que citaré como ejemplos la iglesia del colegio de jesuitas, en la ciudad alcañareña, y la hermosa torre barroca de Escamilla, ésta ya dieciochesca, y la primera construída en las postrimerías de la centuria anterior.

Pero si mi provincia no se enriquece con grandes y fastuosos edificios durante las dos siglos mencionados, en cambio pueblos, villas y ciudades sacan fuerzas de flaqueza para servir su religiosidad acendrada y hasta presumir de lo que no son: de ricos. Este fervor religioso y esos delirios suntuarios tradúcense en la construcción de innúmeros altares, que en iglesias y ermitas vienen a sustituir en algunos casos a los antiguos, más artísticos, pero *pasados de moda*, o a convertir los templos en verdaderos almacenes de retablos, donde generalmente el mal gusto se enmascara con la fastuosidad.

No he de ocuparme aquí del sinnúmero de pequeños retablos barrocos que conforme a uno o dos patrones invadieron durante el último cuarto del siglo XVII y primer tercio del siguiente, todas las iglesias pueblerinas de Guadalajara, e idénticos a los que existen en otras provincias de España, con sus columnas salomónicas exornadas con pámpanos y racimos, sus ristras de frutas esculpidas, sus angelotes rechonchos, etc.; sí quiero, en cambio, destacar la cantidad de altares enormes y costosísimos por su talla prolija y rico dorado a fuego, que se construyeron para las capillas mayores en iglesias de esta región, así en poblaciones grandes como en pueblos pequeños, ocupando todo el fondo de esas capillas desde el suelo hasta la alta clave de sus elevadas bóvedas; altares tan grandes, de decoración tan prolija y a menudo tan finamente ejecutada, que producen asombro o lo produjeron muchos hasta ser destruídos en 1936, haciendo que se perdonara el mal gusto en gracia a la ostentación; podría citar casi centenares de ejemplos; pero nombraré tan sólo el de Chillarón del Rey, que no llegó a dorarse, y siendo de dimensiones colosales, aun parecía más desproporcionado dada la pequeñez del pueblo; el de Albalate, que refulge como un ascua de oro; el desaparecido de Mirabueno y el pesadísimo armatoste de mármol negro y rosa con gruesas columnas salomónicas, construído antes de 1688, a los pies del coro, en la catedral seguntina, llamado altar de Nuestra Señora la Mayor y que debe ser quitado de allí ahora que se procede a la restauración del templo.

No todo el barroco arriacense es de tan baja calidad; de líneas elegantísimas y muy ponderado en la parte ornamental, era el retablo mayor de la parroquia de Alcocer, en forma de templete o baldaquino, y lastimosamente destruído el año 1936; suntuoso, rico y severo no obstante los dorados de su bóveda, es el panteón que,

imitando al de Reyes, en El Escorial, se construyeron los Duques del Infantado entre los finales del XVI y 1727 bajo la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, en Guadalajara; atrayente es el conjunto de obras barrocas en Atienza, tanto por su variedad como, en general, por su ponderación, pues si en la capilla del Cristo (aneja a la iglesia de San Bartolomé) la anarquía arquitectónica de su retablo fuertemente dorado resulta casi agresiva para la vista, esta impresión se atenúa por el armónico y elegante conjunto ornamental de los muros y bóveda, según el gusto rococó; en cambio, seduce esa misma decoración que reviste enteramente a una capilla, semejante a lindo salón versallesco en la iglesia de la Trinidad, donde su retablo mayor ocupa todo el fondo del ábside románico, sin que el brillante dorado *se tire a la cara*, gracias a la discreta, por no decir escasa, iluminación del templo; también en la hermosa iglesia de San Juan, los retablos barrocos, todos de la misma época y seguramente de la misma mano, forman un conjunto muy armónico, destacando el mayor, de enormes proporciones, al que engalanan buenos lienzos de Alonso del Arco, apodado "el sordillo de Pereda".

Dando por conclusos estos breves escauceos sobre la arquitectura de la madera en los siglos XVII y XVIII, diré que en la provincia de Guadalajara hubo hasta 1936 muchísimas y excelentes esculturas correspondientes a tal época, referidas a imaginería; salváronse de la vorágine roja casi todas las de tierras de Atienza, Molina y Sigüenza; pero, en cambio, pudieron librarse de la destrucción muy pocas en las comarcas central y meridional, donde abundaban las tallas de extraordinario mérito; como, por ejemplo, los Cristos de La Armuña, Jadraque, Tamajón, Cañizar, Quer, Marchamalo, Buenafuente, etc., las imágenes de San Benito y San Bernardo, que, procedentes del monasterio de Ovila, guardaba la iglesia de Sotoca, la hermosa cabeza de San Juan Bautista que había en Fuencemillán; los encantadores grupos dieciochescos en madera policromada, que existían en Hita, en Torre del Burgo una talla de San Joaquín atribuída a Juan de Juni, en Guadalajara, el arca atribuída al mismo autor, con relieves representando el Santo Entierro, y otras muchas obras admirables; menos mal que se conservan en Budia el "Ecce-Homo" y "La Dolorosa", debidas a Pedro de Mena; en Renera, una imagen de San Elías, atribuída a Salzillo; en Pastrana, una efigie de Jesús caído bajo el peso de la cruz, que es excelente obra del XVII; y en Atienza, el venerado "Cristo del Perdón", obra de Luis Salvador Carmona.

También se han perdido infinitos cuadros, medianos o malos los más, excelentes y de buenas firmas otros; quedan en Guadalajara alguno del Greco, Ribera, el madrileño Andrés de Vargas y Carreño de Mirando; otro buen Ribera en Cogolludo, y el último de Zurbarán, en Jadraque. También se conservan numerosas custodias y cruces procesionales de los siglos XVII y XVIII, en su mayoría ya fruto de las artes industriales; pero no pocas se perdieron en estos últimos años como, por ejemplo, la custodia monumental de Guadalajara, que salía en las procesiones del Corpus y era propiedad del Concejo, o la interesantísima de El Casar de Talamanca; entre otras, subsisten la catedralicia de Sigüenza, que es muy conocida; la que para Mondéjar construyó en Madrid el platero Damián Zurreño en 1667; la curiosa de Cifuentes, en bronce sobredorado; la del convento de monjas de esta villa, que es del XVII, de plata sobredorada con finas y elegantes incrustaciones de coral; la del pueblo de Centenera; la también curiosa de La Trinidad, en Atienza, exornada con muchedumbre de piedras multicolores y aplicaciones de filigrana de plata, y la de Bal-

conete, que es ya del XVIII, lo mismo que la de Valdeaveruelo; entre las cruces parroquiales de aquel siglo, no quiero olvidar la de San Gil, en Atienza; ni las de Pálmaces, Taragudo, Robledillo de Mohernando, Torrejón del Rey o Tordesilos; y entre las del XVIII, las de Mandayona, Palazuelos e iglesia de La Trinidad, en Atienza.

No quiero cansaros más, benévolos oyentes, prolongando esta reseña sobre el acervo artístico de mi provincia de Guadalajara en los estilos renacentista y barroco; reseña incompleta y harto breve si se considera la amplitud del tema, pero sobrado larga para hecha y escuchada de un tirón. Mediante revista tan apresurada, y la que paséis a la magnífica colección fotográfica expuesta en este salón del Círculo de Bellas Artes, se os dan a conocer la mayor parte de las obras de arte que, correspondientes a tales épocas, conserva hoy todavía mi tierra nativa, y algunas de las que, constituyendo el orgullo de sus templos aldeanos, llegaron hasta 1936 para ser destruídas por la vesania marxista; pero con ser muchas las por mí enumeradas y las que podéis admirar ante su reproducción fotográfica, todo ese conjunto sólo constituye una parte de lo que subsiste, una pequeña fracción de lo perdido hace pocos años y una pálida muestra del tesoro artístico almacenado en las ciudades, villas y aldeas de Guadalajara durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y del que pueden dar idea exacta los inventarios de ornamentos, tapicería y orfebrería insertos en los libros de fábrica de cada parroquia o convento, así como en las testamentarias de aquellos magnates que se titularon Duques del Infantado o de Medinaceli, Marqueses de Mondéjar o de Montesclaros, Condes de Priego y Coruña, etc. Leyendo esas relaciones interminables donde se mencionan series y más series de ricos tapices paramento de aristocráticos salones, cuadros, muebles de madera tallada, frontales de altar bordados en seda y oro, ternos de imaginería, alfombras moriscas, cruces procesionales, custodias ricas, incensarios, navetas, portapaces, candelabros, arquetas, cálices, etc., etc., todo labrado en plata u oro con piedras preciosas, pero cuya valía radicaba en la obra artística, es cuando nos sentimos invadidos por el asombro ante tanta magnificencia, para entristecernos después al considerar lo efímero y deleznable de toda humana grandeza; quebró la fortuna colosal de aquellos magnates, cuyo orgullo llevábalos a llamarse en los documentos *primos del Rey e sus vasallos*, y los palacios, condenados por el abandono a inevitable ruina, fuéronse poco a poco quedando vacíos, pues acreedores o chamarileros arramblaron con tapices, cuadros, muebles y vajillas de plata cincelada; en tiempos de crisis económica, las iglesias hubieron de enajenar buena parte de sus joyas; el saqueo de aquéllas, cometido por los franceses durante la guerra de la Independencia, hizo perder a los templos casi todo su tesoro, siendo raro el libro de fábrica de las iglesias pueblerinas o el de cuentas en los conventos que no consigne el despojo de plata labrada, cifrándolo casi siempre en arrobas, eso sin contar los altares destruídos por los invasores o los templos consumidos por el fuego; vino más tarde el expolio consecutivo a las leyes desamortizadoras de Mendizábal, que, desde el punto de vista que me ocupa, afectaron especialmente a los conventos... Sólo después de hacer estas breves consideraciones o insinuar el calibre de estas pérdidas, a la vista de lo que aun subsiste podéis juzgar la riqueza artística de mi "patria chica" en esos siglos pasados, cuando un trozo de pino basto, gracias a su labra primorosa, valía más que el ébano o el palo santo, y el más vil de los metales se equiparaba al oro por obra y gracia del Arte.

(Ilustraciones fotográficas de D. Tomás Camarillo.)

Bibliografía

LAFUENTE FERRARI, Enrique.—*Velázquez.*—
Biblioteca de Arte Hispánico: Los grandes maestros de la Pintura.—Barcelona, 1944.

La bibliografía pictórica universal se ha enriquecido con una obra de las que sólo muy de tarde en tarde aparecen en el firmamento del libro de arte.

El estudioso se siente frecuentemente fatigado por las publicaciones, ya sean comerciales, de las que tanto se ha abusado fuera de España, ya sean volúmenes de los que para extraer unas gotas de jugo hay que poner a prueba la paciencia y la fuerza de voluntad. La vida ha cambiado y exige una economía de tiempo y una profundidad en el desarrollo de los temas, que sólo muy contados autores, verdaderos conocedores *a fondo* de la materia a tratar, pueden satisfacer al lector veterano y aprovechar al joven estudioso.

Así como ya pasó el tiempo de aquellas pretenciosas publicaciones rellenas de explicaciones ampulosas, que en la actualidad no hay quien las soporte pacientemente, ha llegado también la hora de que el lector sepa distinguir el oro del cobre, frase vulgar que encaja a maravilla, pues no ha sido vana la enseñanza de tantos libros confeccionados a tijera que encontramos en nuestro camino, por lo que la posesión o lectura de uno como el que nos ocupa produce interminable satisfacción.

Comienza el señor Lafuente con una breve, completa y definitiva biografía del artista, tan detallada y terminante como corresponde a la modernidad y plenitud de su autor; siguen cuatro capítulos más: *Sus obras. Proceso y cronología de su pintura.* — *El arte de Velázquez.* — *Problema de crítica velazqueña y Velázquez y el Arte de hoy*, en los cuales el estudio y análisis de tan difícil tema es tratado en forma tan honda y excepcionalmente interesante, sin dejar de ser amena, que el ánimo del lector queda sugestivamente impresionado por largo tiempo; todo ello, unido a una brillante literatura, agudas observaciones, apreciaciones y atinados comentarios, que no es posible que puedan ser superados, pues según se avanza en su lectura se llega al final de este magistral libro cegado por deslumbrantes destellos de penetración y acierto.

Para mejor estudio de la producción de Veláz-

quez se hacen ocho divisiones "que, sin utilizar demasiado, pueden tener justificación y personalidad marcada, a la vez, por fechas decisivas en la vida del maestro y por obras capitales que correspondan a estos jalones en el proceso ascendente de su obra", así como un detallado catálogo "de aquellas obras que, según el criterio más probable, constituyen lo auténtico que hoy se conserva de mano del maestro".

Las distintas fases de la vida del artista pasan ante la vista del lector hábilmente comentadas; su época de formación, la influencia de los cambios de ambiente, sus viajes desarrollo y cronología de su pintura y, finalmente, "la etapa culminante de su obra hasta su muerte en el año 1660", etapa que comienza en 1651 a su regreso de su segundo viaje a Italia, y en la que produce esas obras cumbres de la pintura mundial cuyos nombres irradian inigualado esplendor: *Las Meninas*, *Las Hilanderas*, *La Venus del espejo*...

El capítulo V, final del texto que precede a las 63 láminas y al texto de los mismos, *Velázquez y el Arte de hoy*, es un estudio tan profundo, de tan clara visión y de tan amena elocuencia, que el lector no sabe qué admirar más: si al crítico, al erudito o al literato.

La Sociedad de Amigos del Arte se siente justamente orgullosa de que su Revista tenga un director de la talla artística del profesor Lafuente, a quien su proverbial modestia sabemos ha de contrariar estas líneas; pero la justicia se impone, y nosotros acatamos esta imposición. El lector del libro juzgará por sí mismo.

G. O. I.

GUDIOL RICART, José: *Historia de la pintura gótica en Cataluña.* Barcelona. Ediciones Selectas.

El fabuloso material acumulado por la investigación moderna sobre primitivos españoles ha mostrado, en lo que va de siglo, uno de los más inverosímiles ejemplos de ensanchamiento de horizontes en el terreno de la Historia del Arte. El estudio y la aportación de documentos, así como la tarea de fotografiar y clasificar pinturas, han dado lugar a una enorme cantidad de trabajo cuya ordenación no ha sido, ciertamente, fácil.

Utilísimo precedente para esta ordenación fueron las campañas fotográficas del Archivo. Mas hoy, afortunadamente, incorporado a una institución benemérita de la que cabe esperar mucho en provecho la la historia de nuestras artes: me refiero al Instituto Amatller de Arte Hispánico. Su director, José Gudiol, de cumplida y moderna formación en punto a historia artística, discípulo de su tío y homónimo, el sabio Mosén Gudiol, que tan gran labor dejó hecha en su fecunda y laboriosa vida, trata de hacer de esta institución un centro de eficaces iniciativas y de aliento a la investigación históricoartística. Su competencia y su especialización en materia de arte catalán han dado frutos notables en anteriores publicaciones, a los que viene hoy a sumarse un excelente libro de síntesis sobre la pintura gótica en Cataluña. En su breve y condensado texto—66 páginas—nos ofrece un resumen conciso y jugoso en el que abundan los datos y las opiniones de primera mano, así como precisiones que aclaran y ordenan materia tan vasta como necesitada de esclarecimiento. El colosal trabajo del profesor norteamericano Ch. R. Post viene a ser, obligadamente, punto de partida para Gudiol como para todo el que aborde en adelante la exposición de cualquier capítulo de nuestra pintura primitiva. Pero del texto de Post al de Gudiol, salvadas las diferencias en punto a intenciones como a extensión, la materia ha ganado en orden y en claridad, algunos problemas han quedado despejados y maestros de positivo relieve y personalidad han venido a asumir la paternidad de grupos de obras clasificados en facticios bloques anónimos. Identificaciones casuales, hipótesis comprobadas, documentos esclarecedores, vienen a poner su luz precisa sobre oscuras y laberínticas atribuciones. En el texto de Gudiol el lector puede, sin esfuerzo, quedar al día sobre el estado de estas cuestiones que sólo el especialista puede explorar sin temor a extraviarse. El estudioso y el historiador ven con complacencia la sustitución de esas incógnitas bautizadas con nombres más o menos aproximados por nombres y apellidos concretos y referidos, además, a fechas, a contratos, a realizaciones puntuales y seguras. Así la reconstitución de la figura de Bernardo Martorell, que vino a poner su real e histórica silueta donde antes existía un fantasma denominado por Bertaux Maestro de San Jorge, enriqueció con una figura señera la historia del goticismo pictórico catalán. Gudiol acoge en su libro otras precisiones de este género: cabe contar entre las más importantes la que despeja la incógnita del llamado por Post, Maestro de Guimerá, y asigna sus obras a Ramón de Mur; la obra clave para la identificación no fué el retablo del Museo de Vich sino otro precedente de Vinaixa, que conserva el Museo Diocesano de Tarragona. Por cierto que no rechaza Gudiol la posibilidad de que Mur pudiera ser discípulo de Lorenzo Zaragoza, otro pintor cuyo nombre fué un enigma durante mucho tiempo hasta que la documentación del retablo de Jérica vino

a recorrer un velo enojoso. Dos pintores de Lérida, padre e hijo, Jaime Ferrer I y Jaime Ferrer II, vienen a absorber, por su parte, hasta cuatro grupos de pinturas anónimas en la clasificación de Post; la personalidad del primero basta para asumir las obras puestas antes bajo los epígrafes de Maestro de Albatárrech y Maestro de Solsona; la figura del hijo asume ahora las atribuciones que se hacían a un Maestro de Verdú y un Maestro de la Pahería.

No son estas las únicas precisiones que se definen en las páginas de Sudiol, y sólo van citadas a modo de ejemplo. En cambio, en el balance de pérdidas y ganancias se nos achica la figura de Luis Dalmau, de quien, por otra parte, aun queda pendiente la duda de que pudiera ser valenciano; es sabido que, admitiendo características diferenciadas para la producción pictórica de las tres regiones que integraron la Corona de Aragón, es ciertamente difícil hacer el estudio de una sola de ellas sin que padezca la comprensión total de la realidad histórica, basada en una gran interpenetración en un gran juego de influencias recíprocas. Por ello, un libro dedicado a la pintura levantina gótica sería el ideal para gozar de una ojeada completa sobre producciones a veces difícilmente discernibles y que pueden resultar amputadas con una consideración parcial de los campos respectivos.

Algo se nos empequeñece la personalidad de Jaime Huguet si le arrebatamos, como ahora se tiende a admitir, la paternidad del bellissimo *San Jorge* del Museo de Barcelona. Mas no aseguraría demasiado que esta opinión no pueda algún día ser rectificada. Entre tanta pérdida absoluta hay que considerar la del Maestro Alfonso, de la tabla de San Cugat, tabla que parecía una de las mejor documentadas desde los datos aportados por Villanueva. La investigación dada a conocer por los Sres. Ainaud y Verrié en un trabajo de los *Anales del Museo de Barcelona* han esfumado al Maestro Alfonso y lo han sustituido por un pintor no por documentado menos fantasmal: Ayne Bru, pintor alemán... De todo ello y de muchas cosas más rinde puntual cuenta, breve y exacta, el texto de Gudiol, que va acompañado de 85 láminas en fototipia, en su mayor parte de calidad excelente. Sólo nos atreveríamos a observar que un libro de exposición como éste debería reproducir en sus láminas una antología de las obras más representativas a que en el texto se alude, con lo que ganaría la información del lector que desea enterarse. Se ha preferido reproducir detalles de las obras, excelente procedimiento para dar interés a monografías sobre artistas que han llegado ya al conocimiento general de las gentes, pero menos indicado cuando se trata de acercarse al gran público pinturas menos conocidas o accesibles.

El libro es un modelo de pulcritud editorial; tipografía, papel y encuadernación son de gusto y presentación impecables. Avalora el libro lo que su tirada, limitada a 500 ejemplares.

GALIAY SARAÑANA. José: *El lazo en el estilo mudéjar. Su trazado simplicista.* Zaragoza, 1944. (Publicaciones de la Institución Fernando el Católico.)

El culto director del Museo de Zaragoza aborda en esta breve y enjundiosa publicación de 35 páginas el tema tan lleno de interés como de dificultades del trazado de las lacerías utilizadas como fecundo elemento decorativo en la ornamentación morisca española. Es sabido que la resolución de los problemas geométricos del lazo ha sido acometida desde puntos de vista de alta matemática tratando de hallar formulación científica a los complicados arabescos de las lacerías musulmanas. Pero tan elevadas lucubraciones, interesantes en el aspecto puramente especulativo, carecían de aplicación práctica si lo que se pretendía era explicar sencillamente el trazado, las pautas que eran seguidos en la ejecución de esas decoraciones por los modestos artífices que tenían por profesión realizarlos. Cualquier carpintero "de lo blanco", siguiendo, no ya a López de Arenas, sino las rutinas de su oficio, pudo trazar ese complicado arabesco geométrico que hoy nos admira en alfarjes, puertas, tableros decorativos o alicatados de arte hispanomusulmán.

El arte de los moriscos, la decoración musulmana, tuvo un especial arraigo en la comarca aragonesa; Iñíguez publicó iglesias de la región decoradas con lacerías más o menos degeneradas dentro del siglo XVIII. El Sr. Galiay ha aplicado sus observaciones al arte mudéjar aragonés, y de ello ha deducido notables resultados que da a conocer en el folleto que reseñamos. En primer lugar, hace notar que hay algunos caracteres que separan la lacería aragonesa de las utilizadas por castellanos y andaluces. Los lazos aragoneses son casi siempre engendrados por el hexágono y el octógono con sus estrellas respectivas. En Castilla y Andalucía se usan, en cambio, lazos de mayor número de lados. Cree Galiay que el mudéjar aragonés es arte que aparece formado en fecha más bien tardía, finales del XIII y principios del XIV, y, por tanto, muy contaminado de gótico. Por su parte la decoración

de lacería aragonesa tiene su fuente en la Aljafería; los motivos allí utilizados sirven de inspiración permanente al lazo decorativo aragonés, que se manifiesta como el mudéjar todo de la región, muy localista, muy unitario en su proceso, continuado y sin influencias, que puede seguirse desde el siglo XIV hasta el barroco.

Galiay ha podido descubrir en algunas obras aragonesas patrones que nos dicen cómo trazaban los decoradores moriscos las lacerías decorativas. Evidencia este descubrimiento que los tales trazadores usaban de "procedimientos rústicos y primitivos... sin recurrir a medios científicos" como, por otra parte, era de sospechar pese a los que han tratado de complicar la explicación de las lacerías con desarrollos desorbitados de alta matemática. Con una regla de madera y clavo, por todo instrumental científico, preparaba Mahoma Rami, decorador morisco aragonés, sus decoraciones de la iglesia de Santa Tecla, en Cervera de la Cañada, una de las claves que han servido a Galiay para seguir la pista de las recetas prácticas utilizadas en la lacería de Aragón. Examina Galiay con este motivo los principios esenciales en que la lacería está basada, saca de ellos deducciones en cuanto a las reglas prácticas para derivar del polígono elegido como unidad la estrella correspondiente, y aplica a estas reglas elementales el sistema de pautas regladas que los ejemplos aragoneses descubren en cuanto a las lacerías de cuatro, de seis y de ocho, que son las propiamente aragonesas y que derivan, como el autor hace observar, de los temas decorativos de la Aljafería. Hace luego aplicación de estos principios a los lazos mixtilíneos, tan utilizados en el barroco mudejarizante de Aragón, y comprueba que, con toda claridad y sistema, pueden explicarse siguiendo el mismo procedimiento. El folleto de Galiay no es sólo una contribución notable al estudio de un curioso aspecto del mudéjar de Aragón, sino al de la decoración de lazo en general, y su diáfana redacción y la precisión de sus observaciones vienen a ser reforzados por notables dibujos del autor que acaban de hacer de provechosa lectura un estudio tan notable.

E. L. F.



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(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 del 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 SUCESIVAMENTE

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.

