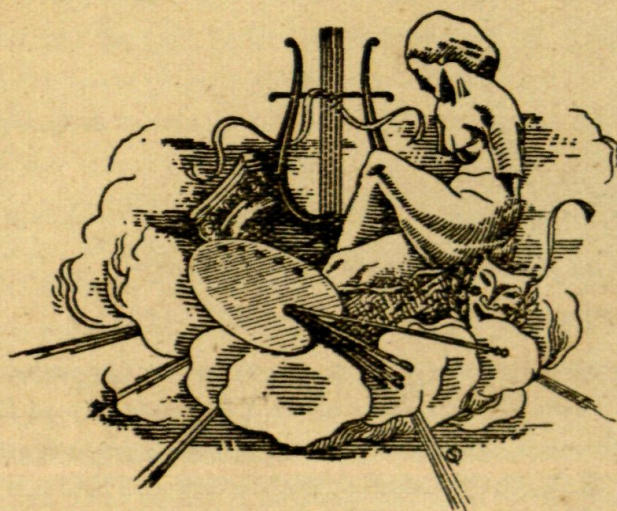


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID
1952

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXXVI. XI DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XIX ◊ 3.^{er} CUATRIMESTRE DE 1952

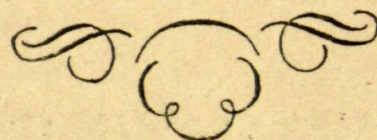
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



SUMARIO

	Págs.
EMILIO OROZCO DÍAZ.— <i>Un importante antecedente de los nocturnos de Georges de la Tour. (Nota a un lienzo de Sánchez Cotán)</i>	69
F. JAVIER CABELLO DODERO.— <i>Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952)</i>	75
JAVIER CORTÉS.— <i>La obra de un pintor comentada por otro pintor</i>	89
CONSUELO SANZ-PASTOR.— <i>Máximo Juderías Caballero (1867-1951)</i>	93
BIBLIOGRAFÍA.—A. Janssens de Bisthoven y R. A. Parmentier: <i>Les primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle</i> .—José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Antonio Collantes de Terán: <i>Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla</i> .—Harold E. Wethey: <i>Colonial Architecture and Sculpture in Perú</i> . (E. L. F.).—MARQUÉS DE SALTILLO: <i>Miscelánea madrileña, histórica y artística</i> .—Primera parte: <i>Goya en Madrid: su familia y allegados. 1746-1856</i> . (E. Lafuente Ferrari).....	99



Un importante antecedente de los nocturnos de Georges de la Tour

(Nota a un lienzo de Sánchez Cotán)

Por EMILIO OROZCO DIAZ

DESDE que en 1934 la exposición de los "Peintres de la Réalité" hizo destacar el olvidado nombre del gran pintor francés del siglo XVII Georges de la Tour, la crítica y la investigación ha ido valorando y aclarando los caracteres, significación y origen de su arte con un creciente interés. Basta repasar la abundante bibliografía, desde la introducción y prefacio al catálogo de la citada exposición, obra, respectivamente, de Ch. Sterling y Paul Jamot, hasta el magnífico libro de François Pariset (1). Su naturalismo y su tenebrismo, en especial sus importantes escenas de nocturno, no sólo por el contraste que ofrece con respecto al arte oficial y cortesano de su tiempo, sino por lo que representa en sí dentro de la época del barroco, exigía investigar sus fundamentos, su relación con el Caravaggio y también precisar los posibles influjos, coincidencias y paralelismos con los tenebristas del Norte y con algunos españoles. El entusiasmo con que se acoge el descubrimiento y revalorización de esta veta realista francesa—que junto a Luis Le Nain estrena La Tour—y el conocimiento de escuelas provinciales como la de Toulouse—realizada en otra importante exposición de 1947 (2)—necesariamente tenía que llevar a la crítica a mirar no sólo el arte del Merisi, sino también a toda la gran pintura realista del siglo XVII: a España y los Países Bajos. Es verdad que en el comienzo de ese mismo entusiasmo despertado por el conocimiento de la pintura de La Tour, llevó a considerar esa visión honrada, tranquila y sencilla, aunque profunda y emocionada, que de la realidad cotidiana ofrece su arte—así como el de Le Nain y Chardin—como algo que *no se encuentra más que en Francia* (3). Pero el mismo hecho de que, al reunir el catálogo de la obra del francés, hubiera que plantear discusiones en torno a lienzos como el *tocador de vihuela* de Nantes y el San Jerónimo de Grenoble—y su réplica con variantes en el Museo de Estocolmo, atribuido a pintores españoles, estaba indicando cómo había aspectos coincidentes con lo español en esa visión de vigoroso y honrado realismo que representa el arte de La Tour.

Sin que ello suponga el intentar rebajar artísticamente la valía del arte de La Tour, es claro que hay más de convencionalismo, de intelectual y de retó-

(1) Véase la ordenada exposición bibliográfica recogida en este libro de Pariset: *Georges de la Tour*; París, 1948.

(2) Véase *L'âge d'or de la Peinture toulousaine. Exposition organisée par la Ville et par le syndicat d'initiative de Toulouse*; París, 1947.

(3) Paul Jamot: *Preface* cit.

rica de taller en la pintura del francés que en los más importantes pintores españoles que se pueden presentar como paralelos; aunque lo esencial de ese paralelismo no esté tanto en las semejanzas externas como en lo íntimo de su actitud ante la realidad: esa postura humilde, extática, ante el natural, sintiéndose inferior ante él sin más deseo que imitarlo, y en la visión más sencilla del vivir cotidiano. He ahí el esencial fondo del sentimiento religioso que, unido a la emoción misteriosa que las luces y sombras del nocturno prestan a los cuadros de La Tour, levanta la escena sobre el plano tan fuertemente real y laico en que están concebidos.

No es extraño, pues, que la crítica tuviera que hablar de parentesco y afinidades de arte y espíritu con lo español. No obstante, en el más completo y profundo estudio de Pariset que venimos citando se niega rotundamente que el arte de La Tour pueda deber nada a España (1).

Dejamos aparte el análisis de otras posibles relaciones como las que podrían establecerse con el arte de Ribera. El mismo Pariset reconoce paralelismos con distintos momentos y aspectos de la pintura del español, pero añadiendo que no explican los correspondientes aspectos del francés: "el rostro muy iluminado del "Jesús entre los doctores", de Viena—afirma—, es quizá el único detalle de Ribera que hace pensar verdaderamente en La Tour" (2). Añadamos no sólo el hecho, que reconoce el citado crítico, de que Ribera era ya famoso hacia 1630, sino además el que lo debía ser en gran manera en Francia, pues debemos subrayar que, aunque Pariset dice que de los escritores de arte franceses sólo Felibien cita a dos: Velázquez y Cleantes (Coello éste, según él, aunque yo pienso debe ser Collantes, ya que el cuadro que nombra Felibien es un paisaje con figuras, y además explica mejor la mala lectura de la firma), la verdad es que, aparte la cita de Labrador—que tampoco recuerda Pariset—, Felibien habla también de Ribera (3)—al que dedica cierta atención—, y que, por otra parte, De Piles igualmente trata del *Españoleto*, y por cierto que declarando que *sus obras están extendidas por toda Europa* (4). No creo, pues, que categóricamente pueda dejarse de considerar, a este respecto, el arte de Ribera.

Aunque las coincidencias de rasgos y de espíritu entre el arte de La Tour y el de Zurbarán sean mayores, se hace, sin embargo más difícil, por ahora, el precisar relaciones concretas. Y lo mismo viene a ocurrir con las semejanzas con las pinturas de la primera época de Velázquez, quien, por otra parte—como ya apuntó Reau—, pudo tener relación en Roma con Le Nain.

Pero el caso del que queremos hoy ocuparnos es el que nos ofrece la obra de otro pintor anterior en la fecha a todos los españoles citados, a cuya relación aludí hace tiempo en una conferencia, y, que no creo haya sido recordado después ante la obra de La Tour (5). Nos referimos al pintor cartujo fray Juan Sánchez Cotán (6), cuya obra se desarrolla en los finales del siglo XVI y principios del XVII

(1) Ob. cit., pág. 143.

(2) Idem, pág. 376.

(3) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*; Amsterdam, 1706, t. IV, página 264, y t. III, pág. 191. Vuelve a recoger los mismos nombres, pero abreviando en su referencia en *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*; París, 1679, págs. 42, 55 y 56.

(4) *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages... seconde édition...*; París, 1715, pág. 333.

(5) Conferencia pronunciada en el Instituto de España en Londres, en diciembre de 1947.

(6) Venimos trabajando desde hace años sobre este pintor y actualmente tenemos para publicar un libro de conjunto. Véase *Una obra desconocida de Sánchez Cotán* en "Cuadernos de Arte", vol. II, fasc. III; Granada, 1937.—Pedro Atanasio

y cuya extraordinaria fama y valía en la pintura de bodegones, precisamente en este año, ha podido ser confirmada en París, en la exposición de la naturaleza muerta en la pintura instalada en el museo de l'Orangerie (1). Su arte, en esencia, representa el paso al naturalismo, pero cargado de fuerte supervivencia medieval conforme a lo natural en el ambiente artístico y espiritual de Toledo, donde se forma. Así se unen en él rasgos medievales, renacentistas y barrocos; y junto al eco de composiciones de primitivo flamenco, y entre un conjunto de formas manieristas, alcanza a veces una visión naturalista, sencilla y monumental, realzada con un sentido plástico de violeta iluminación tenebrista, aunque siempre independiente de las soluciones caravaggescas. Y precisamente entre varias composiciones que demuestran la complacencia por las escenas de nocturno—nocturnos en los que junto al esencial influjo de modelos venecianos se acusa el recuerdo de composiciones flamencas, en particular de Memling, y la observación directa de la vida cotidiana alguna vez—, repite una visión de la Maternidad de María, en el que sobre todos esos determinantes se impone la más profunda emoción del nocturno místico. Ante esta composición, Mayer pensaba en un anticipo de Honthorst (2); pero lo que indiscutiblemente constituyen, a nuestro juicio, es, no sólo el más importante anticipo de las composiciones de La Tour, sino, además, la de más exacto paralelismo que pueden encontrarse en toda la pintura europea del barroco.

Se trata de una composición en visión próxima, de medias figuras, conforme a tipos dominantes en pleno barroquismo, también preferidas por el pintor francés. En primer término, Jesús tendido en la cuna extiende los brazos hacia su Madre, que, tras él, se acerca silenciosa con una bujía en la mano derecha, mientras con la otra tiende a coger las de su Hijo. A la izquierda, bajo una ventana cerrada se descubre una mesa con jarro, candelabro—como si indicara que ha cogido de él la vela—y pequeña sartén con papillas con la cuchara al borde. A la derecha en el fondo de la estancia, brillan las brasas de una chimenea. Al parecer, se ha recogido el momento en que María se ha levantado del fuego para despertar a su Hijo y darle el alimento.

El efecto de luz está plenamente conseguido, uniendo el encanto anecdótico de tal recurso de iluminación, propio de la pintura flamenca, y la plenitud y vigor de formas del barroco seiscentista. Porque la sencillez y sobriedad de formas no es incompatible aquí con las notas de ternura y delicadeza. Así, aunque por sus elementos y sensibilidad enlace, hasta concretamente, con obras de Gerard David—recordemos la "Virgen de la sopa"—, sin embargo, el efecto de la luz sobre las cosas corresponde a un concepto del claroscuro y de la forma idéntico al de tenebrismo, si bien uniendo una mayor preocupación por la sensación de espacio, no con un igual fondo negro, sino con una visión de interior en el que se proyectan las sombras—análogo a lo gustado por La Tour—y recreándose en matices y finuras. Porque la visión simplificada, de grandes planos, se une al recreo en los finos efectos

Bocanegra; Granada, 1937.—*Flores de la Cartuja*, en "Temas del Barroco"; Granada, 1947.—*Sobre la época toledana del pintor Sánchez Cotán*, en "Bol. de la Universidad de Granada"; Granada, 1948.—*Un pintor español de la Contrarreforma*, en "Arbor"; Madrid, 1948; y *El pintor Sánchez Cotán y el realismo español*, en "Clavileño"; Madrid, 1952 (número de julio-agosto). Véase además: Julio Cavestany: *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la Exposición*; Madrid, 1936 y 1940; y M. Soria: *Sánchez Cotán "quince, cabage, melon and cucumber"*, en "The Art Quartely"; Verano, 1945.

(1) *La natura morte de l'Antiquité à nos jours. Catalogue par Charles Sterling*; Abril-Juin, 1952.

(2) A. L. Mayer: *La pintura española*; Barcelona, 1926, pág. 144.

de luz que ilumina ángulos y bordes de pliegues destacando espacio o distancia. Complacencia ésta, por cierto, también acusada en Georges de La Tour.

En cuanto al color, observamos que la nota que predomina e inunda la entonación general del lienzo—cuenta poco el pequeño trozo azul del manto y el verde con reflejos cobrizos de la manta de la cuna—es el rojo de la túnica de la Virgen, un rojo que se empasta y aclara por efecto de la luz próxima y que nos da esa visión de ampliar zonas iluminadas, sin buscar redondeces, sino más bien dejando se recorten las formas con un sentido plano, con ese sentido que tanto se da en La Tour y que Malraux ha gustado subrayar (1). En cuanto a la preferencia del pintor francés por esa misma entonación roja, casi se explica mejor partiendo de ésta de Cotán que de las análogas del Caravaggio.

Pese a la visión realista, de ambiente familiar y casero, de anécdota incluso, se desprende de la escena una paz, un goce silencioso que en el misterio de la noche invita a la contemplación. Se percibe aquí bien claro el alma del religioso cartujo, especial devoto de María, para quien el mayor goce de la vida de comunidad lo constituyen los cantos y rezos de la hora de maitines. No nos extrañamos, pues, que de la escena se desprenda una emoción religiosa de sentido trascendente, incluso de sentido místico sanjuanista. El ambiente de silencio, de *noche sosegada*, con esa absorta actitud contemplativa de María y ese coloquio callado que entabla con el verbo, es la expresión humana de la "atención a lo interior—y estarse amando al Amado" a que aspira el alma del místico.

Siempre que la crítica ha considerado la emoción religiosa de los nocturnos de La Tour ha tenido que subrayar como uno de sus esenciales valores ese sentimiento de intimidad, esa quietud, esa paz del silencio de la noche que de ellos se desprende; e incluso ha tenido que hablar de las *tinieblas* y *noches* de los místicos. En este aspecto, pues, en lo esencial de su expresión, el arte de La Tour se acerca más todavía al arte del cartujo español. Claro que, a pesar de que en éste sean más abundantes los pormenores y anécdotas de sentido realista familiar, es paradójicamente muy superior la emoción religiosa sobrenatural que anima sus escenas. En este aspecto, pues—y unido a otras coincidencias formales ya anotadas—, el antecedente de Cotán adquiere también una mayor superioridad en relación, con todos los citados por la crítica, incluso sobre el Caravaggio.

Hechas estas rápidas consideraciones en torno a la obra de Cotán, es preciso plantearse una pregunta inicial: ¿Pudo, en efecto, influir este cuadro de Sánchez Cotán en el arte de La Tour, o se trata sólo de un coincidir a distancia?

Pero antes de seguir haciéndonos las preguntas que la anterior entraña, consideremos un hecho: este nocturno de la Maternidad de María no es una obra aislada en la producción de Cotán, sino, por el contrario, repetida en serie, ya que, por encarnar una devoción tan arraigada en la Orden y en esta forma tan acorde con su espíritu contemplativo, los priores y padres de los monasterios en que vivió debieron de pedirle la repitiera para sus celdas. Conocemos de él otros tipos de cuadros marianos—en variedad que, por cierto, no ofrece ningún otro pintor español de su tiempo—, entre ellos alguno de tema análogo—y subrayemos que, aunque no en visión de nocturno, también relacionable con obras de La Tour—como la representación de María velando el sueño del Hijo; pero, a excepción de las Inmaculadas

(1) André Malraux: *La création artistique*, e 1 "Les voix du silence"; París, 1951.



FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN: *La Virgen y el Niño*. (Museo de Granada.)



G. DE LA TOUR: *Les veilles* (según un grabado de Le Clerc).



G. DE LA TOUR: *Virgen y Niño*. (Colección Wildenstein.)

que en sus últimos años de Granada prodigó hasta el extremo, el más repetido, que sepamos, es este que venimos comentando. Así conocemos dos en Granada (en el Museo de Bellas Artes y en el Palacio Arzobispal) y otro en Madrid (propiedad del Conde de Polentinos). Pero, además, tenemos una referencia de Ceán que nos dice haber visto en la Cartuja del Paular un cuadro que con toda seguridad era otra réplica, pues *representaba a la Virgen despertando al Niño*. (1). Esta indicación tiene además el interés de permitirnos precisar algo más la fecha del cuadro en cuestión, ya que nos permite afirmar que por lo menos ha aparecido en su obra antes de 1612, año en que definitivamente se traslada Cotán a la Cartuja de Granada. Este doble aspecto, de la larga distancia en el tiempo y de la repetición en serie, no debemos olvidarlo, ya que hace más fácil la posibilidad de su difusión. Los cuadros de Granada—nos atrevemos a afirmar rotundamente—están pintados antes de 1618, fecha esta última en que el enorme fervor concepcionista despertado por los decretos de Paulo V le hace entregarse a la pintura de Inmaculadas. De lo conocido de La Tour, ninguna obra se ha podido, ni siquiera intentado, situar antes de 1620. Entonces tenía Cotán sesenta años y su fama se extendía fuera de la Orden. ¡Cómo sería para que, a pesar de sus conocimientos, nombre y presunción, Carducho bajara a Granada expresamente para conocerle y conocer sus pinturas de la Cartuja! Para precisar más esa distancia en el tiempo, recordemos que cuando nace La Tour, Cotán estaba ya pintando en Toledo y cuando aquél tenía diez años, éste, ya pintor afamado y con importante taller, ingresaba en la Cartuja, donde en muchos casos no hace más que repetir tipos y composiciones ya fijados en su arte durante su vida en el mundo. Junto a ello anotemos la observación que hace Pariset, al trazar la biografía de La Tour, que al referirse al período de 1619 a 1630 tiene que declarar al comienzo que apenas si entrevemos su actividad artística (2). Cotán había muerto en 1626.

La pregunta que ahora ha de plantearse necesariamente es la siguiente: ¿Pudieron llegar a Francia obras de nuestro cartujo? Antes de contestarla debemos recordar—aparte de que no se trata de lienzos de grandes dimensiones—que en la vida de las Ordenes religiosas la relación entre unas cosas y otras es algo continuo y, aún en el presente, lo que menos cuenta es la frontera. Ya Pariset, aunque sin concederle importancia, ha recordado el posible medio que pudo haber sido, para la influencia española, con respecto a Nancy, la acción del ambiente conventual de los monasterios de Carmelitas (3). La gran importancia de la Orden cartujana, lo extendida en Francia y el residir en ella la casa madre, obliga a admitir una más intensa relación y, sobre todo, atracción, hacia la gran Cartuja. Así sabemos—y no tiene nada de extraño—que el pintor cartujo español D. Luis Pascual hizo seis lienzos con destino a ella. ¿Tendría algo de extraño que a un artista de más fama en la Orden como Cotán, el más importante pintor con que contaban estos religiosos en los comienzos del siglo XVII, le pidieran alguna obra, de esas, como la que comentamos, tan dentro del espíritu cartujano, que estaba repitiendo en serie?

Un cartujo francés (4), ante la descripción que de la sala de Capítulo de la

(1) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*; Madrid, 1800. Nota en el t. VI, pág. 379.

(2) Ob. cit., pág. 36.

(3) Ob. cit., pág. 375.

(4) *La grande Chartreuse*, par un Chartreux; huitième édition; Vichy, 1950, pág. 212.

Gran Cartuja hizo en 1630 el viajero alemán Abraham Golnitz, pensaba pudieran ser los hechos por el citado pintor D. Luis Pascual, según se documenta por la carta de Capítulo de 1610, pues consigna el alemán que se trataba de obras de un pintor cartujo (1). ¿No pudo ser Sánchez Cotán? En apoyo de esta hipótesis, quiero sólo indicar que los cinco primeros de la serie de seis escenas de la historia de la Orden que se describe en el citado diario, coinciden con los cinco primeros de la serie de siete que Cotán pintó para el "claustrillo" de la casa de Granada. Hasta las observaciones que hace de alguno de ellos se dirían suscitadas por las de nuestro pintor. Son estos asuntos la resurrección de Diocres, sueño de San Hugo, llegada ante éste de San Bruno y sus discípulos; San Hugo señalando al fundador el lugar para la creación de la casa y momento de la construcción de ésta. Lo comentado del primero, aunque se cumpla en el de Cotán, no extraña porque lo exigía el asunto; pero que del penúltimo destaque como mérito que "el paisaje está superiormente tratado", y del sexto—construcción del monasterio—, el que los objetos y útiles de construir sea todo "irreprochable de verdad", es subrayar aspectos coincidentes con los lienzos de Granada. Y, dejando el campo de la hipótesis, pasemos a la última interrogante: Sin tener en cuenta el señalado coincidir de espíritu, concepto de la forma, movimientos y visión de nocturno, ¿se puede señalar una relación concreta entre el cuadro de Cotán y alguno de los de La Tour? No creo sea atrevido contestar categóricamente que sí. Se puede señalar un punto concreto de enlace, si no con sus obras maestras más famosas, sí con otras conocidas por el grabado o en réplica de la que sólo se duda si es o no de su propia mano. Así, la composición del cuadro de la colección Wildenstein y la que copia el grabado de Le Clerc, "Les veilleuses"—ambos reproducidos en el citado libro de Pariset como composiciones originales de La Tour—, ofrecen con respecto al lienzo de Cotán todas las semejanzas que se pueden esperar en un artista como La Tour, no sólo de fuerte personalidad, sino que además gusta de crear—o recrear cuando sigue un modelo—en la directa contemplación de la realidad próxima y cotidiana.

No hemos querido con esta breve y apresurada nota más que llamar la atención sobre un posible antecedente del aspecto más personal y vigoroso del más interesante y apasionante pintor francés del siglo XVII. Sabemos que aunque su proximidad en espíritu y rasgos externos a los nocturnos de La Tour es mayor que todo lo que la crítica ha señalado como precedente o factor que cuenta en su origen, sin embargo, no impide—pues todo es posible en el misterio de la creación artística—el que se pueda pensar que el pintor francés no conoció alguna de estas bellas Vírgenes que el cartujo castellano repitió en serie; pero lo que sí impide, creemos, es que se pueda afirmar rotundamente que el arte de La Tour no debe nada a España.

(17) Ulysses Belgico-Galliens, Lugduni Batav. Ex officina Elzeviriana, 1631.

Conservación de los monumentos de Segovia (1938-1952)

Por F. JAVIER CABELLO DODERO

Iglesia parroquial de San Martín.

Corría el año 1938, España era escenario de una nueva Cruzada y Segovia había levantado bandera por la causa nacional que defendía los valores eternos de la civilización occidental.

El Ministerio de Educación Nacional tenía su sede en Vitoria, y, a propuesta del entonces Director General de Bellas Artes, D. Eugenio d'Ors, se había creado la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, cuyo desempeño se encomendó al arquitecto D. Pedro Muguruza Otaño, de gratísima recordación, y como Subcomisario, al Sr. Marqués de Lozoya.

El frente militar que separaba las dos zonas beligerantes, por lo que respecta a Segovia, se extendía desde La Granja, a once kilómetros de dicha ciudad, hasta el puerto de Guadarrama; y, en estas circunstancias, recibo un buen día, como Arquitecto y Apoderado de dicho Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la Provincia de Segovia, del Comisario del mismo, mi inolvidable compañero Pedro Muguruza, la orden de comenzar las obras de restauración del atrio norte de la Parroquia de San Martín, una de las iglesias más interesantes de Segovia.

Poco tiempo hacía que habíamos comenzado dichas obras cuando llegó a esta ciudad el Sr. Stewart, irlandés, Conservador del British Museum, acompañado de Muguruza, en visita a su sabor por toda la zona nacional, y mostró gran admiración al contemplar con la tranquilidad que se realizaban tales obras a once kilómetros del frente de La Granja, en cuyo palacio se le ofreció un almuerzo, y después visitó las trincheras abiertas dentro de los Jardines, rehusando la invitación que se le hizo de presenciar los bellos juegos de agua de sus fuentes, no obstante haber dispuesto el Jefe militar de la Plaza, con la debida antelación, una descubierta que garantizaba el recorrido por los Jardines sin el menor peligro.

Debemos expresar al Sr. Stewart, una vez más, el agradecimiento de los nacionales, pues tanto su informe elevado al British Museum, como en conferencias y artículos periodísticos, que tuvieron mucha resonancia en gran parte de la prensa europea, hizo un encendido elogio de cómo se cuidaba y defendía en la zona nacional el Tesoro Artístico de España.

La fotografía número 14, muestra los primeros trabajos de exploración, por lo que se comprobó existían muchos elementos de dicho atrio en buen estado. Pos-

teriormente se descubrió la magnífica colección de capiteles del mismo, bellísimos, de labra muy fina, los mejores de Segovia, perfectamente conservados, los cuales debieron de estar policromados en tonos rojos, azul y gris, por lo menos, pues al contacto con el aire, al descubrirlos, después de haber estado muchos años empotrados en el muro, vimos, con dolor, cómo volaban pequeñísimas partículas coloreadas en dichos tonos, perdurando solamente restos grisáceos o agrisados por el tiempo y el lugar en que estuvieron encerrados en los fondos de la decoración esculpida de tan preciosos capiteles (fotos 10-11).

Este atrio no ha podido dejarse practicable, como lo estaría primitivamente y lo están ahora los de las alas Sur y Oeste, por haberse construído antiguamente tres capillas: la primera, la del baptisterio, ha sido fundada a principios del siglo XVI por Alonso Moreno, Tesorero del Ingenio de la Moneda; sigue la de Gonzalo de Herrera, el cual está sepultado con su mujer en sendas arcas funerarias de alabastro, de estilo gótico, emplazadas en el centro de la capilla, la cual está cubierta con bóveda de crucería y tiene una portada de acceso del tipo de las de Juan Guas. Esta capilla conserva un buen retablo en muy alto relieve, de estilo borgoñón, el cual se cierra con puertas que ostentan pinturas castellanas muy estimables. Y, por último, en la tercera capilla tienen sus enterramientos la familia Ceballos, marqueses de Miranda de Ebro (foto 15).

Las fotografías números 16-17 corresponden al exterior del ábside del Evangelio, del tipo tan común en el románico castellano del siglo XII; pero éste presenta la particularidad de unos curiosos arcos de piedra semiempotrados, que parecen corresponder a una construcción más antigua, soterrada en un cambio de rasante de la calle.

Esta capilla absidal es la llamada de los Bravo de Mendoza y sobre su arco de entrada se conserva el pendón de las proclamaciones de los reyes, del siglo XVIII. En ella hay dos enterramientos góticos: el uno, de Diego Arias de Avila, Contador mayor del príncipe D. Enrique IV, y el otro, de su mujer. En el suelo hay una lápida sin inscripción, pero también con el blasón de los Arias de Avila.

El núcleo principal de esta iglesia corresponde a una edificación prerrománica, totalmente abovedada, de planta cuadrada, dividida en nueve compartimientos, sobre el central de los cuales se eleva una alta torre, actualmente reconstruída y revocada, emplazada casual o intencionadamente frente al antiguo portillo de la Luna, abierto en la muralla para comunicar con el arrabal de San Millán.

Rubrica la antigüedad de esta iglesia, aparte su advocación a San Martín, el primer confesor elevado a los altares, un interesante y pequeño dibujo de composición geométrica, grabado en la piedra de uno de los pilares labrado a bisel y el haber aprovechado para la construcción de sus muros piedras romanas, como lo demuestra la estela que se ve bajo el atrio del lado sur.

Posteriormente se amplió este templo con tres ábsides románicos, y se le rodeó de atrios por tres de sus lados, del mismo estilo; luego se construyó el bello pórtico gótico al Poniente, y, por último, en el siglo XVII, se sustituyó el ábside central por una cabecera barroca, con un buen retablo churrigueresco, y a los lados, pinturas firmadas por Amaya, discípulo de Vicente Carducho. Al exterior se conserva una bellísima lápida de mármol con la imagen de San Martín, que figuró en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

La capilla absidal de la Epístola, llamada antiguamente de Santa Catalina,

fué fundada por Gonzalo Rodríguez del Río a fines del siglo XV, y en ella tiene su enterramiento. Actualmente está cerrada esta capilla con una bonita reja plateresca de gran influencia gótica, blasonada con las armas de Río, Hoz, Tapia y Heredia.

A los lados de la puerta lateral hay dos sepulcros románicos, y en lo alto una vidriera policromada del siglo XVI, con las figuras de Cristo y San Martín.

Por último, es interesante hacer constar, por ser poco conocido, que en la fachada Sur, bajo el atrio y cortadas por el tejado del mismo, existen restos de pinturas románicas, que plantean el problema de si han sido exteriores, pues son más antiguas que el atrio y no hay señales en el muro de haber existido una capilla yuxtapuesta, si bien esto es quizá lo más probable.

Iglesia parroquial de San Millán.

Reconozco la obsesión que sobre mí ha ejercido siempre el problema histórico de la iglesia de San Millán, de Segovia.

Los arqueólogos tampoco me han sacado de dudas respecto a la época de su construcción, pues sus discrepancias son, quizá, las mayores de cualquier otro monumento de España, desde el siglo X (Amador de los Ríos), hasta el XIII (Lampérez).

La magnífica obra oficial *Monumentos Arquitectónicos de España*, digna de los mayores elogios, desprecia la actual pequeña torre para templo tan suntuoso, y es que no han visto en ella, tras su pobre revoque, los arcos de herradura mozárabes que cierran sus ventanas, una por cada lado; ni la molduración de las impostas, iguales a las de San Juan de la Peña; ni el primer revestimiento, hoy cubierto por otros dos, en su mayor parte, imitando una fábrica de ladrillo con grueso tendel y sus arcos despezados a lo morisco.

Y no se han fijado en la estructura de dicha torre, ni en la organización de sus dos cuerpos, retranqueado el superior respecto al inferior, ni siquiera en que dicha iglesia está bajo la advocación de San Millán, protector piadosísimo y rector de toda Iberia, según frase de Alfonso VI, tan venerado en Castilla durante los siglos X y XI, en cuyo honor se fundó en la Rioja, en la cual hizo vida eremítica el pastor Emiliano, el monasterio de San Millán de la Cogolla de Suso, del cual se tienen noticias desde el año 923.

Aun en los años en que la Rioja estuvo bajo el dominio de Navarra, la devoción a San Millán era tan castellana, que los reyes navarros concedían franquicias a los peregrinos de Castilla hasta en tiempo de guerra.

Al conseguir la reconquista definitiva de Segovia Alfonso VI, seguramente había un grupo de cristianos bien organizados, asentados desde antiguo en la cuenca del Eresma, con sus iglesias de San Pedro (de) Abanto y San Mamés, que evocan el recuerdo de los monasterios agrícolas del valle de Somorrostro, en la comarca de Las Encartaciones, de Vizcaya; San Marcos, San Blas, Santiago, San Lorenzo, con su portada mozárabe, y la supuesta catedral de San Gil; quizá también hubiera hacia la morería grupos mozárabes, a los cuales pudo pertenecer la vieja iglesia de San Millán, si es que no la fundaron los repobladores riojanos durante el dominio del Conde Raimundo de Borgoña, yerno de Alfonso VI.

Diego de Colmenares, en su erudita *Historia de Segovia*, cuenta cómo en los primeros tiempos de la reconquista, a fines del siglo XI, se fundaron cuatro milicias de "Quiñones", de a veinticinco hombres cada una, las cuales estaban establecidas en las parroquias de San Andrés, San Martín, San Juan y San Millán, y tenían por objeto hacer guardia contra cualquier posible sorpresa, mientras los vecinos oían la misa dominical. Esta interesante noticia demuestra que ya existían dichas iglesias en aquellos tiempos, no como actualmente las contemplamos, sino en sus fábricas primitivas; y no siendo lógico suponer que se construyeran en poco más de un año dichas cuatro iglesias, hay que admitir como más verosímil que existían ya en el siglo XI, con anterioridad a la reconquista de Alfonso VI, lo que además confirma el episcopologio segoviano; y si fué preciso realizar en alguna o en todas ellas ciertas obras, no debieron de ser de mucha importancia si se realizaron en tan corto plazo de tiempo.

Planteada la cuestión en estos términos, decidimos durante el verano de 1929, mi fraternal amigo y paisano el Marqués de Lozoya y el que esto escribe, realizar una minuciosa inspección, no exenta de riesgo, a través de buhardas y tejados, con el propósito de tratar de descubrir el misterio que oculta la actual bóveda barroca, construída en 1669, según reza una inscripción conservada en el interior del templo.

El resultado no pudo ser más satisfactorio, pues ha revelado la estructura proyectada, si bien quizá no realizada, del total abovedamiento del templo, con bóveda de cañón seguido en la nave central reforzada con arcos fajones y de cuarto de cañón las laterales, así como el ejemplar más interesante de carpintería morisca que se conserva en Castilla.

Con la cooperación económica de la Diputación Provincial de Segovia, presidida a la sazón por el inolvidable Dr. D. Segundo Gila, pudimos entresacar de la armadura moderna y vulgar de la cubierta las siguientes piezas de madera: 23 canecillos, de los cuales 15 tienen curva de nacela con faja central, de un tipo muy cordobés, y los 8 restantes están terminados en una hoja muy bella en forma de concha, que recuerdan mucho a las que decoran los modillones de la Aljafería de Zaragoza. Las tabicas tienen talladas en letra cúfica florida, propia del siglo XI y principios de la centuria siguiente, la inscripción, "El poder es de Alah". Las cobijas representan cupulillas gallonadas de cuatro y seis casquetes, unas con sólo sus aristas, otras con un círculo en su centro y una con un pentágono estrellado dentro del círculo. Por último, los maderos de piso y tablazón tienen muy bellos dibujos de flora estilizada y tracerías.

Con los elementos descubiertos se hizo una reconstrucción de tan interesante techo plano, del cual no existe ningún otro ejemplar en España, pero es análogo al de la mezquita de Kairuan, del siglo XI y muy parecido al de Tremecén, de principios del XII, ambos derivados del de la mezquita de Córdoba, al cual se ajusta mucho la técnica del techo segoviano, con la diferencia decorativa de que las rosas que adornan las entrecalles de las armaduras citadas son de seis pétalos y las de Segovia de cuatro, como las del palacio de la Aljafería de Zaragoza, detalle que nos importa anotar para señalar la influencia aragonesa en la iglesia de San Millán de nuestra ciudad.

Como consecuencia de tan interesante descubrimiento, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes consignó una pequeña cantidad para desmontar

la armadura de cubierta de la nave central, con el fin de poder sacar todas las piezas del entramado antiguo que no pudieron recuperarse en nuestra primera exploración, dar luz directa al desván y derribar el muro que cerraba la arquería norte, así como los tabicones que distribuían el atrio en varios locales trasteros al servicio de la parroquia (fotos 2-3).

Los primeros trabajos se realizaron bajo la dirección del malogrado Arquitecto, muy querido de todos, Emilio Moya; pero nombrado Director de la Academia de Bellas Artes de Roma, quedó interrumpida la obra del atrio, la cual terminé yo durante la guerra, dando la casualidad de que se cerró el arco de Poniente el mismo día que se liberó Madrid, y por esta doble razón dispuse grabar en el intradós del mismo la fecha de "29 de marzo de 1939, III Año Triunfal".

Instalado el Ministerio de Educación Nacional en Madrid, siendo Ministro el Sr. Ibáñez Martín; Director General de Bellas Artes, D. Juan de Contreras y López Ayala, Marqués de Lozoya; Comisario del Patrimonio Artístico Nacional, el Arquitecto D. Francisco Iñiguíz Almech, y Jefe de la Zona 3.^a, a la que corresponde Segovia, el también arquitecto D. Anselmo Arenillas Alvarez, se ha organizado de un modo ordenado y metódico, mediante consignaciones anuales, la conservación de los monumentos segovianos, con un resultado pleno de satisfacciones para los que tanto lamentábamos el estado de abandono en que se encontraban y veíamos con dolor cómo marchaban a la ruina de un modo irremisible, y esto se ha conseguido superando el celo y el entusiasmo de todos, en mucho, a los medios materiales, de consideración respecto al abandono anterior, pero escasos en cuanto a las necesidades del momento.

Por lo que respecta a la iglesia de San Millán, las obras realizadas durante el verano de 1949, en el presbiterio, como por primera etapa de un plan más amplio articulado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y que ha culminado el presente año con la demolición de la capilla y sacristía del XVII, que habían destrozado el atrio Sur y ocultado y roto el ábside de la Epístola, fueron de un resultado muy satisfactorio, pues no solamente se ha descubierto la cornisa, columnas y arcadas ciegas del tramo recto de la capilla mayor (fotos 6-7), ocultas y en parte mutiladas por las obras barrocas, sino que al desmontar dos retablitos que había adosados a los pilares del crucero, contiguos al cuerpo de los ábsides, se han descubierto cuatro pinturas muy bellas pintadas al temple, en los frentes de dichos pilares, a los lados de los fustes de las columnas de los arcos formeros del crucero, de tamaño casi natural y que representan, las del lado de la Epístola, a Santa Basilisa (conserva la leyenda) y probablemente San Julián, su esposo (foto 8); y las del lado del Evangelio, es muy posible que representen a la Virgen y San Juan Evangelista, si bien éstas carecen de leyenda (foto 9).

En el presente año se ha restaurado el atrio sur, el ábside de la Epístola y el exterior del ábside central (foto 1).

La sacristía se ha instalado en el cuarto ábside, y se ha edificado cerca de la iglesia; pero fuera de su recinto, en terreno cedido liberalmente por el Ayuntamiento de Segovia a tal fin, un pabellón de servicios parroquiales, por los derribados en la restauración de la iglesia.

La urbanización de los alrededores del templo, lo que era antiguo cementerio, ha sido realizada por la Dirección General de Arquitectura, según proyecto y di-

rección del Arquitecto de la Sección de Urbanismo de la misma, D. Ramiro Moya Blanco.

Es firme propósito de la Comisaría, continuar en años sucesivos las obras de la iglesia de San Millán, hasta devolver a tan notable templo sus trazas primitivas, desmontando el actual retablo mayor, barroco, para dejar al descubierto la arquería ciega del presbiterio y los tres ventanales románicos, y demoler el revoque postizo de la torre para que luzcan de nuevo sus formas francamente mozárabes.

En *Estudios Segovianos*, revista del Instituto Diego de Colmenares, del Patronato José María Cuadrado, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (año 1949), hemos publicado una monografía de dicha iglesia en la que, después de analizar sus grandes analogías con la Seo de Jaca, por una parte, y por otra, la influencia manifiesta de la Aljafería de Zaragoza sobre la cubierta primitiva de dicho templo, antes mencionada, a más de otras múltiples consideraciones históricas y del desarrollo del arte románico durante aquellos tiempos, terminamos suponiendo muy verosímil que San Millán, de Segovia, haya sido edificada entre los años 1112 a 1123, sobre el lugar ocupado por otra mozárabe, de la cual se conserva la torre y su advocación a San Millán, por Alfonso I de Aragón, el cual desde su matrimonio con Doña Urraca, se intituló emperador y reinó en Castilla como rey propietario, clasificado como el séptimo Alfonso, hasta que más modernamente se ha corrido la numeración al hijo de Doña Urraca en su primer matrimonio con el Conde de Borgoña.

Real monasterio de Santa María de El Parral.

Restaurada la Orden de Jerónimos poco antes de nuestra guerra de Liberación, el ilustre Arquitecto Luis Sainz de los Terreros realizó obras en el claustro y otras dependencias. La furia roja segó su vida y la del Prior de la Orden, que se encontraba accidentalmente en Madrid por razón de enfermedad, llevando la exigua comunidad, unos pocos sexagenarios, una vida muy lánguida. Durante la guerra se alojaron en El Parral los niños del Preventorio de San Rafael, que hubieron de abandonar su residencia buscando en Segovia lugar más seguro.

Terminada aquélla, dichos niños regresaron a San Rafael, y luego, un numeroso grupo de jóvenes virtuosos, que habían vivido la guerra, encuentran en El Parral retiro adecuado a su piedad, y bajo el priorato interino de un sacerdote, el R. P. José de Lopera, surge de nuevo potente y vigorosa, con jóvenes selectos, bajo los mejores auspicios, la Orden de monjes jerónimos, de tradición tan gloriosamente española.

En un principio fué preciso atender primordialmente a las perentorias necesidades conventuales que creaban las muchas vocaciones que hubo al terminar la guerra, por lo cual se realizaron obras de importancia para acondicionar la clausura, noviciado, refectorio y cocina, con otras dependencias subalternas.

También se ha restaurado el claustrillo de la entrada y la sala de visitas (fotos 18-19).

Dichas obras se han ejecutado en tiempo de escasez de materiales de construcción, principalmente cemento y acero laminado; pero debemos consignar, por

justicia y agradecimiento, la valiosa cooperación recibida de la Dirección General de Regiones Devastadas, regida por D. José Moreno Torres, gran amigo del Director General de Bellas Artes, Sr. Marqués de Lozoya, y del prior de la Orden, R. P. José de Lopera.

Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad.

La restauración de esta bellísima iglesia constituye el primer conjunto románico completo y puro conseguido en Segovia

El año 1940, con motivo de las fiestas de Catorcena (1) de esta parroquia, se descubrió la arquería de su atrio, y en él se representó la farsa llamada *Danza de la Muerte*, de Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia, impresa en esta ciudad el año 1551 (fotos 20-21).

Posteriormente se desmontó el retablo barroco y se ha restaurado el ábside, decorado con arquería ciega de bellos capiteles y encima los tres típicos ventanales románicos con vidrieras policromadas.

Es iglesia de una sola nave, con bóveda de cañón seguido, reforzada con arcos fajones. Sigue a esta nave un cuerpo rectangular, a modo de crucero, sobre el cual se levanta la torre.

Al lado del Evangelio, una rica portada de Juan Guas da acceso a la única capilla de la iglesia, fundada en 1513 por D. Pedro del Campo y su esposa, D.^a Francisca de la Trinidad.

En el muro de la iglesia, de lado de la Epístola, hay, bajo un arco apuntado, un enterramiento de Juan de Abendaño, con escudo de Heredia, fechado en 1414, y sobre él una bellísima tabla pequeña con la Santa Faz, sostenida por dos ángeles, obra que puede atribuirse a Antonio Besón.

Esta iglesia de la Santísima Trinidad, muy interesante por su arquitectura, constituye además, por las bellas tablas que conserva, un verdadero museo de primitivos.

Iglesia de San Nicolás (fotos 12-13).

Iniciada por el Estado, en 1941, la restauración de la ex iglesia de San Nicolás, muy próxima a la anterior, propiedad del Ayuntamiento de Segovia, se descubrió en la capilla de la Torre, bajo tres capas de enlucido, la rica decoración de pinturas murales del siglo XII de un sepulcro que contiene la momia de un Caballero de los Nobles Linajes.

En el interior de la hornacina está representado el entierro del Caballero, el cual debía de ser muy principal, toda vez que a él asiste un prelado. Y en el muro se representa el alma, por una doncella que sube al cielo acompañada de dos án-

(1) En la bella sinagoga mayor, de tres naves, del siglo XIII, se cometió el año 1410 un odioso sacrilegio con la Sagrada Hostia adquirida por Don Mayr al sacristán de la parroquia de San Facundo. El mismo año, en desagravio de tal profanación, se convirtió en iglesia, con el nombre de Corpus Christi, y desde entonces se celebra todos los años, el último domingo de septiembre, la piadosa y popular fiesta de Catorcena, llamada así por corresponder cada año a una de sus catorce antiguas parroquias.

Destruída totalmete por un incendio la iglesia de Corpus Chirsti, la noche del 2 de agosto de 1899, se ha reconstruído discretamente, con una lejana evocación de su fábrica primitiva.

geles y asistida con la presencia de la Virgen. Terminando tan bella composición, con un pavés de gran tamaño.

El cadáver debió de estar envuelto en un sudario del que se conservan pequeños trozos, y sobre su pecho descansa una cruz de cera, románica, de brazos iguales y pequeña dimensión.

Este año, el Estado ha terminado totalmente la restauración de dicha capilla, colocando una vidriera policromada con la imagen de San Nicolás, y un altar de piedra caliza, en el que se oficiará nuevamente la Santa Misa en plazo breve.

La nave de la iglesia, pequeña y pobre, de mala fábrica de mampostería asentada simplemente sobre el terreno natural, contrasta con el ábside de sillarejo calizo, de buena construcción y edificado sobre una cimentación de tres metros de profundidad, lo que, a nuestro juicio, demuestra que se aprovechó la nave de una pobre iglesia antigua, a la que se añadió después de la reconquista, hacia 1100, una cabecera muy noble.

El Ayuntamiento ha realizado por su cuenta la consolidación de este edificio y en él ha instalado dos escuelas graduadas.

La iglesia de San Quirce puede considerarse del mismo tiempo que la primitiva de San Nicolás; pero a ella no llegó la construcción de un ábside nuevo, como tampoco ha llegado a otra iglesita del mismo tipo y análogo emplazamiento, en la vertiente norte de la ciudad, la de San Pedro ad Víncula, conocida vulgarmente por San Pedro de los Picos, pero sí, en cambio, una y otra fueron decoradas con portaditas muy bellas y cornisa de canés de piedra.

La primera, San Quirce, es propiedad de la Universidad Popular Segoviana, actualmente Instituto Diego de Colmenares, y, ha sido adquirida y restaurada por dicha entidad el año 1927, siendo hoy el más bello salón de conferencias de Segovia.

La otra, San Pedro de los Picos, es propiedad de la Comisión Provincial de Monumentos, donada por el que fué gobernador civil de Segovia, de inolvidable grato recuerdo, D. Joaquín Pérez Villanueva, y actualmente se están haciendo en ella obras de conservación.

Puerta de Santiago.

También se han ejecutado en estos años obras de consolidación en los lienzos de la muralla por cuenta de la Dirección General de Bellas Artes, siendo las más importantes las realizadas en el antiguo Refugio, para elevarla de tan humilde destino al empaque que corresponde a una puerta de muralla, ya que, por incomprensión de pretéritas Corporaciones locales, ha desaparecido durante el siglo pasado la histórica Puerta de San Martín, ante la que se detenían los Reyes de Castilla hasta que juraban guardar los fueros y privilegios de la Ciudad, y la de San Juan.

Y en el siglo XVI, dos de la Clastra, para dar paso a la comitiva de la Archiduquesa Ana de Austria, con motivo de su matrimonio con Felipe II.

Se ha reconstruido el lienzo de muralla visible desde el Azoguejo y el Postigo del Consuelo, éste costado por el Gobernador Pérez Villanueva, como la huerta contigua a la Puerta de Santiago, en la cual se ha conseguido un jardín romántico que ha sido ya tema pictórico de ilustres paisajistas (fotos 22-23-24-25-28).

El Alcázar.

El Alcázar de Segovia ha sido varias veces ampliado y restaurado. Prescindiendo de los primitivos castros celtíbero y romano que seguramente existieron en el mismo lugar, las primeras obras del actual Alcázar son debidas al tiempo de la reconquista definitiva por Alfonso VI y al décimo Alfonso, después del siniestro de 1262, culminando con las realizadas por Juan II, Enrique IV y Felipe II.

El desdichado incendio de 1862 destruyó en pocas horas tanta riqueza acumulada a través de los siglos. El mismo día de la catástrofe, la Corporación Municipal reunida en sesión extraordinaria, acordó suplicar del Gobierno la reconstrucción, del Alcázar y contribuir a ella con 400.000 reales. Análogamente la Diputación Provincial ofreció 100.000 reales.

Pero nada se consiguió, y en tiempo de la Revolución de 1868 se trató de vender el Alcázar como bienes nacionales. Afortunadamente, no se realizó dicha venta; pero el Regente del Reino, en 22 de octubre de 1870, dispuso se vendiera en pública subasta.

La Comisión Provincial de Monumentos, siempre atenta a defender los intereses artísticos de Segovia y su provincia, gestiona y consigue del Presidente del Poder Ejecutivo una orden de fecha 31 de marzo de 1874, en virtud de la cual tomó posesión del Alcázar, parque y plazuela desde la verja de hierro, el día 8 de julio del mismo año, y se inician algunos trabajos de retirada de escombros con la cooperación del Ayuntamiento y del pueblo de Segovia, con prestación personal.

Muy laborioso ha sido el proceso de restauración hasta que, por fin, dieron comienzo las obras, a principios del 1882, a los veinte años justos de ocurrido el siniestro, bajo la dirección de los Arquitectos de Segovia D. Antonio Bermejo, que lo era de la Diputación, y D. Joaquín Odriozola, del Ayuntamiento.

Terminadas las obras, a falta de la decoración de la Galería Oficial, por R. O. de fecha 22 de enero de 1886, fué cedido el Alcázar al Ramo de Guerra, con destino al Cuerpo de Artillería.

Dos años después se instaló en este edificio el Archivo General de Guerra, y el 4 de agosto del mismo año se hizo cargo de él el Cuerpo de Ingenieros Militares.

En 1941, la Dirección General de Bellas Artes comienza las obras de restauración de la Sala del Solio, la cual tenía un cielo raso de listones enlucidos de yeso; faltaba todo el friso correspondiente a la traviesa contigua a la sala de la Galera (foto 26), por haber sido totalmente reconstruido después del incendio; el ojo de buey de la fachada estaba tapado con tablas y en gran parte mostraba su fábrica de ladrillo al descubierto, y, por último, alrededor de sus paredes se elevaban las altas estanterías del Archivo General Militar, con algunos legajos.

Como se puede apreciar por las fotografías números 29-30, ya está totalmente terminada la restauración de dicha sala y amueblada.

La armadura de cubierta, de lazo de a ocho, procede de una iglesia en ruinas de Uronés de Castroponce, en la provincia de Valladolid. Estaba en blanco y muy deteriorada por la acción de las lluvias que sobre ella han caído durante muchos años, por lo cual ha sido necesario restaurarla y policromarla, siguiendo los dibujos iluminados realizados por el pintor escenógrafo y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Segovia D. José Avrial, pocos años antes del incendio, por los

cuales conocíamos la antigua techumbre y pudimos comprobar el total parecido de la de Uronés con ella.

La suntuosa decoración de esta sala es debida, según reza la inscripción que corre por debajo del friso, a Enrique IV, y acabóse el año 1456, estando el Rey en la guerra de los moros, cuando ganó Ximena, en la cual se consigna que "la ordenó e acabó el maestro Xadel Alcalde", lo que acentúa el mudejarismo de tan bella obra.

El nuevo friso y la parte de yesería que faltaba en el ojo de buey se ha conseguido mediante apretones de los trozos conservados, y la inscripción ha podido completarse, por estar correctamente copiada con su ortografía antigua, por el dicho Sr. Avrial.

Los sitiales, trazados al gusto gótico, son modernos y proceden del salón de la planta principal; pero son realmente tronos, pues en ellos han recibido en corte SS. MM. Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia.

La Sala de la Galera fué ricamente decorada en tiempo del gobierno de Doña Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III y madre de Juan II. Debe este nombre a que su techumbre ofrecía la forma de una galera invertida; desgraciadamente, se perdió durante el incendio, y en la reconstrucción se ha montado un entramado sencillo de vigas de madera, el cual hemos respetado y enriquecido con dobles canes de madera y un friso procedente de la citada iglesia de Uronés de Castroponce. Y en lo que respecta al friso de yesería, se ha seguido igual criterio que en la Sala del Solio.

Examinada la planta general del Alcázar, presenta en su ala norte la curiosa anomalía de tener yuxtapuestos dos "palacios", o sea un gran salón muy alargado, y a sus extremos sendas "cuadras", salas cuadradas. Con esta doble edificación resulta que el palacio primitivo ha perdido su fachada y tiene sólo luces del patio central.

El incendio, que tantos daños produjo, ha servido para descubrir la existencia de cuatro ajimeces en el muro que actualmente separa ambos palacios o crujías; dos de los cuales han sido dibujados y publicados en el tomo undécimo del Archivo Español de Antigüedades; pero al tiempo de la reconstrucción se tabicaron por ambas caras y sólo quedó de ellos el recuerdo erudito.

Por eso en la restauración realizada el presente año se ha tenido especial interés en descubrir dichos ajimeces, lo que se ha conseguido fácilmente, así como el antiguo muro de fachada, con su mampostería al descubierto, encintada y tachonada de puntos de escoria, y los zócalos decorados con pinturas mudéjares del siglo XIII (fotos 31-32).

Pero la sorpresa corresponde a la actual fachada, en la que se conserva una ordenación de pilares de sillarejo, terminando sus vanos en cadenas del mismo material que adrajan con la mampostería del muro, y se han descubierto en algunos paramentos de los pilares zócalos con pinturas iguales a las de los ajimeces. Posteriormente, estos pórticos, antes de 1412, en que se hizo el friso, fueron macizados, y en ellos, a gran altura, se conservan dos saeteras y extraños mechinales.

Conjugando todos estos datos, podemos quizá reconstituir la historia y aclarar la anomalía de estos dos palacios yuxtapuestos que hoy existen.

El Alcázar terminaba, en tiempos de Alfonso X, en la fachada descubierta recientemente, y desde sus ajimeces se contemplaba uno de los más bellos paisajes

de Castilla. Después se debió de edificar sobre el adarve una galería cubierta, de la cual se conservan dos pilares y otros tres han desaparecido al construir los huecos actuales; a un mismo tiempo se pintaron los zócalos de los ajimeces y galería, dentro del siglo XIII, y en la centuria siguiente, época muy revuelta en Castilla y en Segovia, se cerraría la galería, y ya en el siglo XV, los Trastamara completaron y decoraron ricamente el nuevo palacio. Esta es, a nuestro juicio, la explicación más lógica de cosas tan extrañas.

La Sala de las Piñas está ahora en restauración, y las restantes obras se han limitado a las reparaciones precisas en las cubiertas de pizarra, armaduras de madera de las mismas e instalación en lugar más adecuado del cuerpo de guardia.

La iglesia de la Veracruz (fotos 33-34).

Primitivamente se la denominó iglesia del Sepulcro del Santísimo Cristo, cuya imagen se conserva y venera actualmente en la parroquia de Zamarramala, antigua encomienda Sanjuanista del mismo nombre, como claramente lo manifiesta la auténtica de la Santa Reliquia, donada por el Papa Onorio III, la cual se conserva en dicha parroquia, con la Reliquia, y que, por ser muy poco conocida, creemos de interés copiar su antigua traducción:

"El infrascrito Secretario cerca de la Silla Apóstolica, da testimonio a todos y cada uno de los fieles cristianos que estas letras vieren: que Onorio III, siervo de los siervos de Dios, tomó de un fragmento del brazo derecho de la Cruz del Salvador (el figurado), del que formó dos cruces (de esta misma dimensión), y reunidas la una sobre la otra en forma de Cruz patriarcal, las cerró en otra de oro, sumamente labrada por el estilo gótico y adornada con piedras preciosas, que regaló para perpetuar su culto a los Caballeros Templarios al acto de su profesión, como principal y glorioso trofeo de esta Militar Orden, a la iglesia del Sepulcro del Santísimo Cristo que está al Septentrión de Segovia."—"Dado en Roma y sellado con el sello del Pescador, a 13 de mayo de 1924."

Desde antiguo, se la denomina, por esta Santa Reliquia, iglesia de la Vera Cruz, y es también conocida, de vieja tradición, por Los Templarios.

A la extinción de la Orden del Temple, en 1312, pasó a la de San Juan de Jerusalén, sus herederos, y en ella se conservó el culto con jerarquía de parroquia, hasta el día 24 de octubre de 1692, en que, reunida en Madrid la Sacra Asamblea de San Juan de Jerusalén, con fuerza de Capítulo provincial, presidida por el venerable Baylio Fr. D. Manuel Arias de Porres, Lugarteniente del Serenísimo señor Príncipe D. Carlos de Lorena, Gran Prior de la Orden en los reinos de Castilla y León, se acordó, usando de la jurisdicción ordinaria que residía en la misma, erigir en iglesia parroquial la de Santa María Magdalena en la colación de Zamarramala y dejar la iglesia de la Vera Cruz "en estado de Ermita".

Con la desamortización de los bienes de la iglesia quedó la Vera Cruz abandonada, sirviendo de refugio a gitanos y trajinantes, hasta que la Comisión provincial de Monumentos y el Ayuntamiento de Segovia acuden a su custodia y conservación en lo más indispensable, la reparación de goteras.

Por decreto de 4 de julio de 1919 es declarada Monumento Nacional; pero no mejora por este honorífico Decreto su lamentable situación, hasta que reciente-

mente, siendo Director General de Bellas Artes el Sr. Marqués de Lozoya, se comienza, primero, la consolidación de las bóvedas y después, las obras de solado y limpieza de los paramentos verticales interiores, quitando las tres capas de enlucidos relativamente modernos, debajo de las cuales se han descubierto interesantes pinturas murales.

Las más importantes, de mediados del siglo XV, están en la capilla de la torre, superpuesta la una sobre la otra, y ambas representan la Santa Cena.

Escasos fragmentos de otra gran composición, que parece representar una procesión de caballeros a pie, llevando el primero una cruz de grandes dimensiones, que llega casi al suelo, está en el paramento del deambulatorio correspondiente a la misma capilla de la torre, y, por último, en los tramos rectos del presbiterio, uno a cada lado y sobre la imposta, los bustos de dos evangelistas con largos rollos desplegados.

Dentro del espesor de la bóveda del edículo central, con una pequeña acusación al exterior, al norte de la cubierta, a modo de sepulcro, por su forma y dimensiones, hemos descubierto, con motivo de las obras realizadas, dos cámaras. A la primera puede llegarse desde el cuerpo superior del edículo, mediante una alta escalera de mano, entrando por un hueco que, por su poca altura, más parece ventana que puerta, y desde este diminuto vestíbulo, subiendo dos altísimos escalones, se pasa a la segunda cámara, que tiene las dimensiones justas de un hombre de estatura media de pie y tumbado, en alzado y planta, respectivamente. Ambas cámaras están cubiertas con bóveda de medio cañón.

¿Cuál pudo ser su destino? Quizá cámara de penitencia. Pero teniendo en cuenta que la puerta se cierra desde el interior, pudo ser también refugio accidental de los tesoros, custodiados por algún valeroso caballero, habida cuenta a los tiempos azarosos de la Edad Media y al emplazamiento de la iglesia a extramuros de la ciudad de Segovia.

Omitimos la descripción de este venerable monumento, por ser tan conocido y haber publicado su monografía recientemente en *Estudios Segovianos*, revista del Instituto Diego de Colmenares, de Segovia, ilustrada con muy expresivas fotografías.

Pero estimamos interesante consignar algunos detalles curiosos del mismo, unos pocos conocidos y otros para salvar algún error cometido en descripciones anteriores de autores de máxima autoridad.

Así, debemos afirmar que la planta interior del templo es circular, y el edículo central, lo mismo que las fachadas al exterior, son polígonos de doce lados. Estas interrumpidas desde un principio por los tres ábsides y posteriormente por la torre y la sacristía.

Es caso extraño que la bóveda por arista mahometana, que cubre el cuerpo superior del edículo, presenta en su centro un hueco rectangular y no cuadrado, como es costumbre, al cruzarse los cuatros nervios de la misma; los cuales constructivamente están integrados por dos arcos completos, y apoyando sobre ellos, sin clave, los otros dos, formado cada uno de ellos de tres trozos; disposición viciosa, muy primitiva, que en lo románico de Segovia tiene otros antecedentes.

Ninguna importancia se ha dado, que sepamos, a las ruinas que existen a corta distancia de la Vera Cruz, frente a la actual torre, semienterradas por el desnivel del terreno hacia la vaguada contigua. Lo conservado es una cámara con bóveda

de cañón seguido de sección apuntada, que por su forma y dimensiones bien pudiera ser un primer cuerpo de un campanil exento o de un torreoncillo de alguna cerca totalmente desaparecida. No pudimos reconocer bien dicho local, lleno de huesos, seguramente por haber sido utilizado como osario durante los muchos años que fué parroquia de Zamarramala.

Empotrada en el muro del edículo, frente a la puerta lateral, existe una lápida de piedra caliza, con una inscripción en caracteres góticos monacales, cuyo texto es tan curioso que creemos interesante transcribir su traducción:

LOS FUNDADORES DE ESTE TEMPLO
SEAN COLOCADOS EN LA MANSION CELESTIAL,
Y LOS QUE ENTRASEN EN ÉL,
EN LA MISMA LES ACOMPAÑEN.
DEDICACIÓN DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO.
EL DÍA 13 DE ABRIL. ERA M. CC. XL. VI.

Al fondo del prebisterio, ocultando su ventanal románico, había un bello retablo gótico, destrozado brutalmente por las goteras que ha soportado durante siglos, con escenas de la Pasión y Resurrección del Señor, y en la predella, interrumpida posteriormente para colocar un sagrario, ocho apóstoles, en busto, y una inscripción, que dice textualmente: "Este retablo se hizo de la fabrica desta santa ———comendador fray Juan de Avila acabose año M. D. XVI" (fotos 35-36).

Este retablo ha sido muy hábilmente restaurado por el pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes, D. Francisco Núñez Losada, y sus alumnos, a expensas de la Venerable Orden Sanjuanista de Malta, y colocado en el deambulatorio, en su testero norte, frente a la puerta lateral que mira a la ciudad.

Terminadas las obras de restauración por cuenta de la Dirección General de Bellas Artes, se cedió el uso para la celebración del culto a los Caballeros de Malta, por Orden ministerial de Educación Nacional de 11 de mayo de 1949. La escritura de cesión se firmó el día 1 de junio del año siguiente y la toma de posesión tuvo lugar, con actos solemnísimos, el jueves 31 de mayo de 1951.

La reliquia del Santo Lignum Crucis, fué trasladada procesionalmente, bajo palio, desde la parroquia de Zamarramala, y a su encuentro salió el Capítulo de la Orden, presidido por S. A. R. el Infante D. Fernando de Baviera y Borbón, Baylio de la Lengua de España.

En la puerta del templo de la Vera Cruz, esperaban los Exmos. y Rvdos. Señores Nuncio de S. S., monseñor Cicognani, y el Obispo de Segovia; el Ministro de Educación Nacional, representado por el Director General de Bellas Arte, señor Marqués de Lozoya; El Ministro de la Orden de Malta en Madrid, Príncipe de Bragatio; damas de dicha Orden, y las autoridades de Segovia.

Se ofició una misa solemne cantada; a continuación, la Santa Reliquia fué adorada por los asistentes, y durante todo el día por multitud de personas, hasta que por la tarde fué reintegrada a la parroquia de Zamarramala, después de haber estado unas horas en su iglesia privativa.

El 19 de octubre del mismo año visitó Segovia y oyó misa en la Vera Cruz, S. A. E. el príncipe Ludovico Chigi della Rorere, Gran Maestro de la Soberana Orden de Malta, acompañado de S. A. R. el Infante D. Fernando de Baviera; del mi-

nistro de la misma, Barón Guariglia; de varios Caballeros sanjuanistas, y de las autoridades segovianas, venerando después en la parroquia de Zamarramala, el Santo Lignum Crucis.

Iglesia de San Justo.

Por último, un caso de restauración muy curioso es el que se refiere a la portada de la iglesia dedicada a los santos niños mártires Justo y Pástor.

La fotografía número 37 representa el estado en que se encontraba dicha portada el año 1951, y aprovechando la oportunidad de que correspondía este año la fiesta de Catorcena a la mencionada iglesia, la Comisaría del Patrimonio Artístico, a ruego de los feligreses de aquella parroquia, dispuso cooperar a las fiestas realizando la restauración de la portada y su muro de fachada. Procedimos cuidadosamente a ir separando las capas sucesivas de cal que cubrían la portada y desfiguraban totalmente sus formas primitivas, consiguiendo, como sacada de un estuche, la portada románica completa, tal y como se reproduce en la fotografía número 38, a falta sólo de las basas, que son nuevas.

* * *

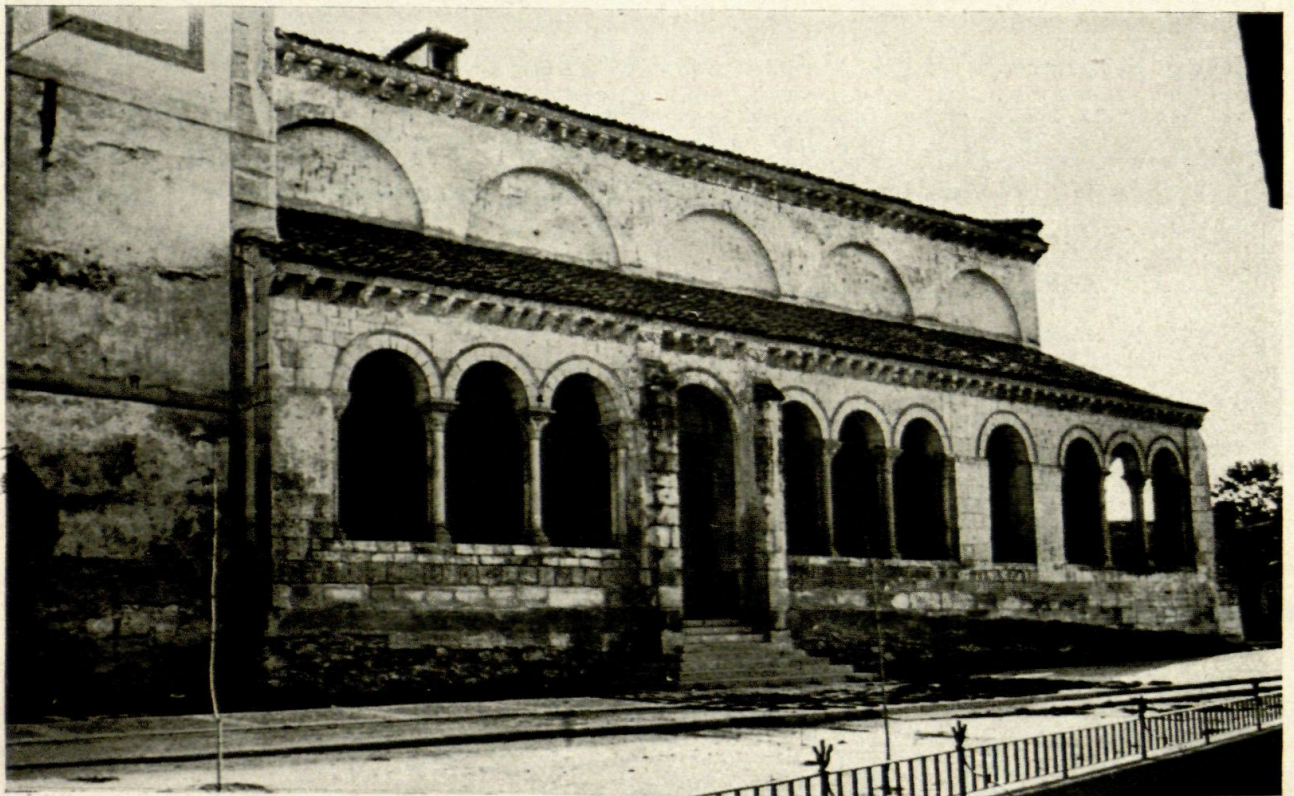
Y actualmente continúa el plan de obras por la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional, que ha de proseguir metódicamente en años sucesivos, en el Alcázar, San Millán, San Juan de los Caballeros, El Parral, las Murallas, y otras iglesias, monasterios y palacios de menos importancia.



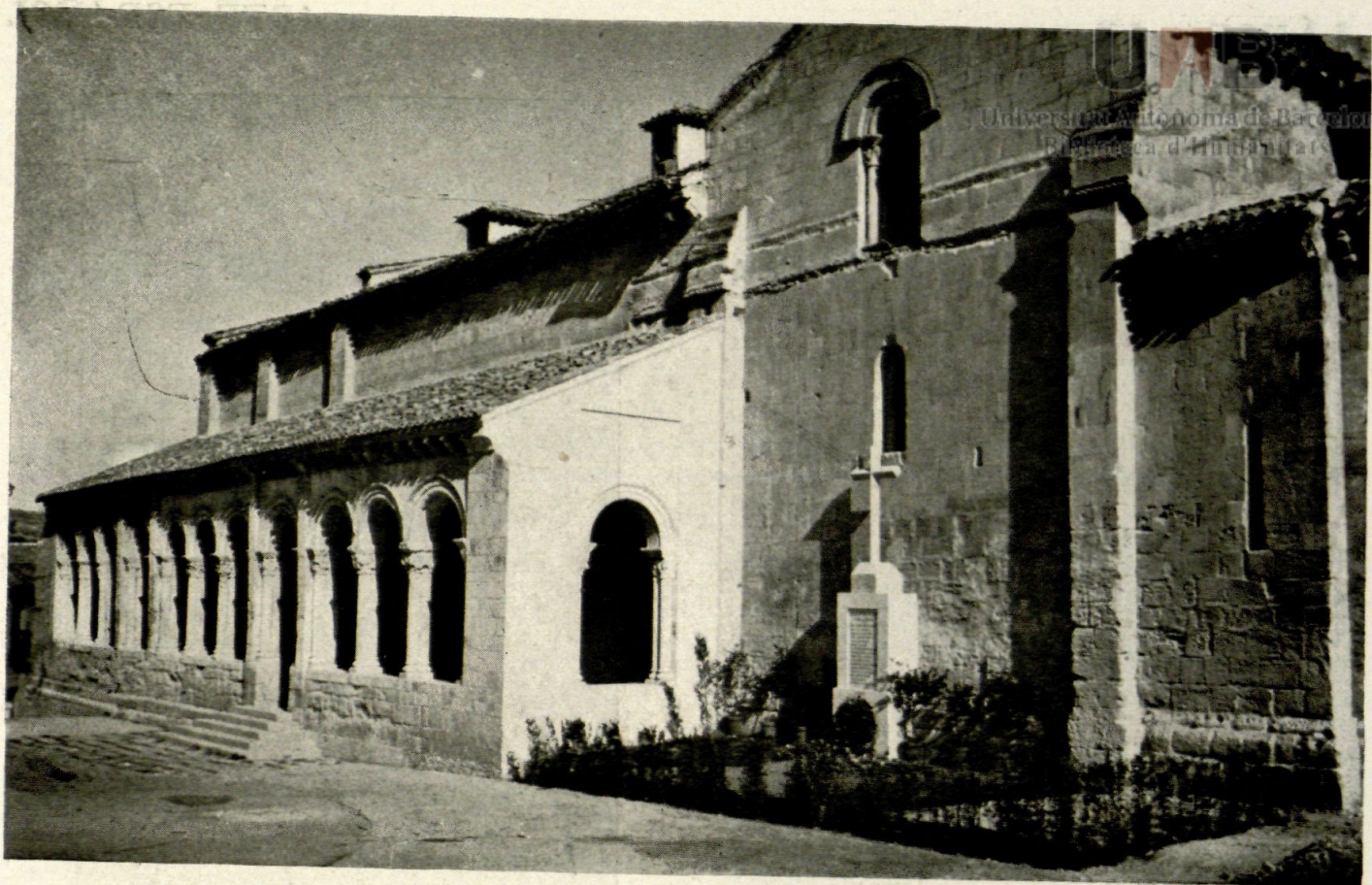
Segovia.—Iglesia de San Millán después de la restauración.



Segovia.—San Millán. Atrio Norte.



Segovia.—San Millán. Atrio Norte, restaurado.

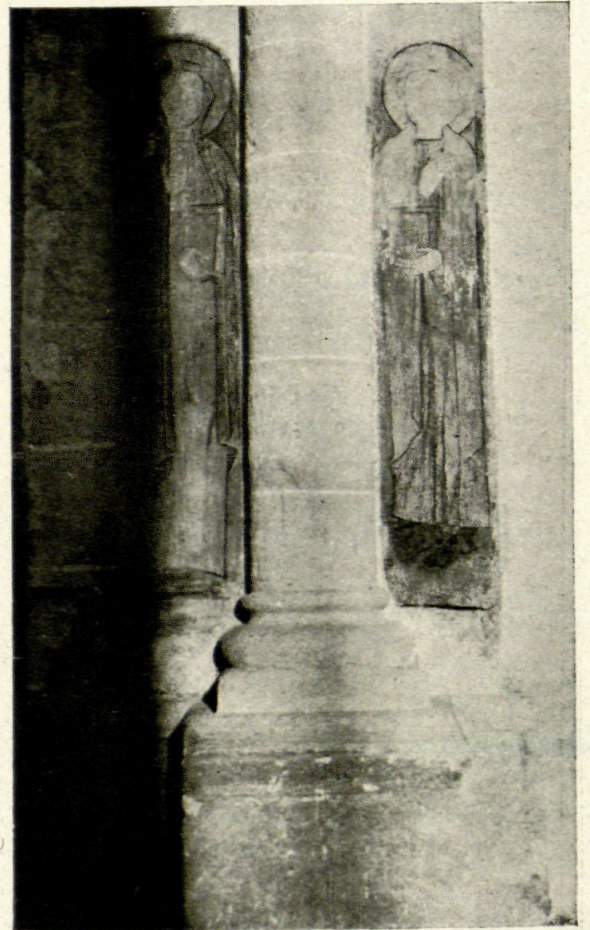


Segovia.—Iglesia de San Millán. Atrio Sur, restaurado.



Segovia.—Iglesia de San Millán antes de su restauración.

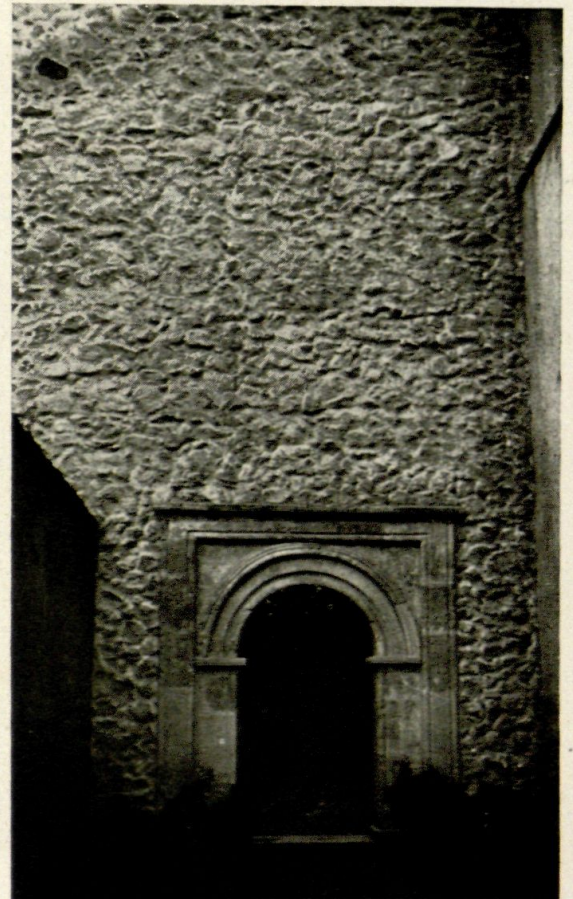
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



Segovia.—San Millán.



Segovia.—San Martín. Capiteles del atrio Norte.



Segovia.—San Nicolás. Portada de la torre, antes y después de su restauración.



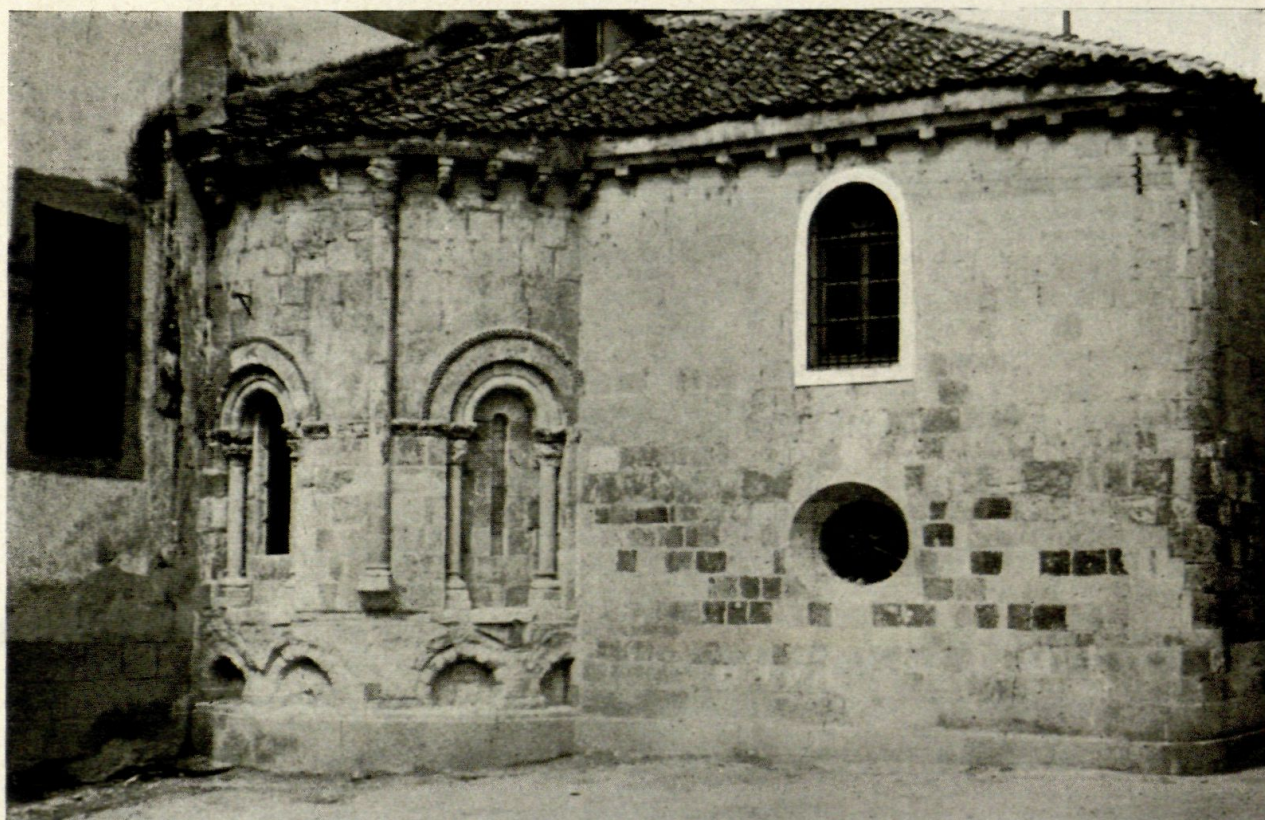
Segovia.—San Martín. Atrio Norte.



Segovia.—San Martín. Atrio Norte, restaurado.



Segovia.—San Martín. Abside del Evangelio.



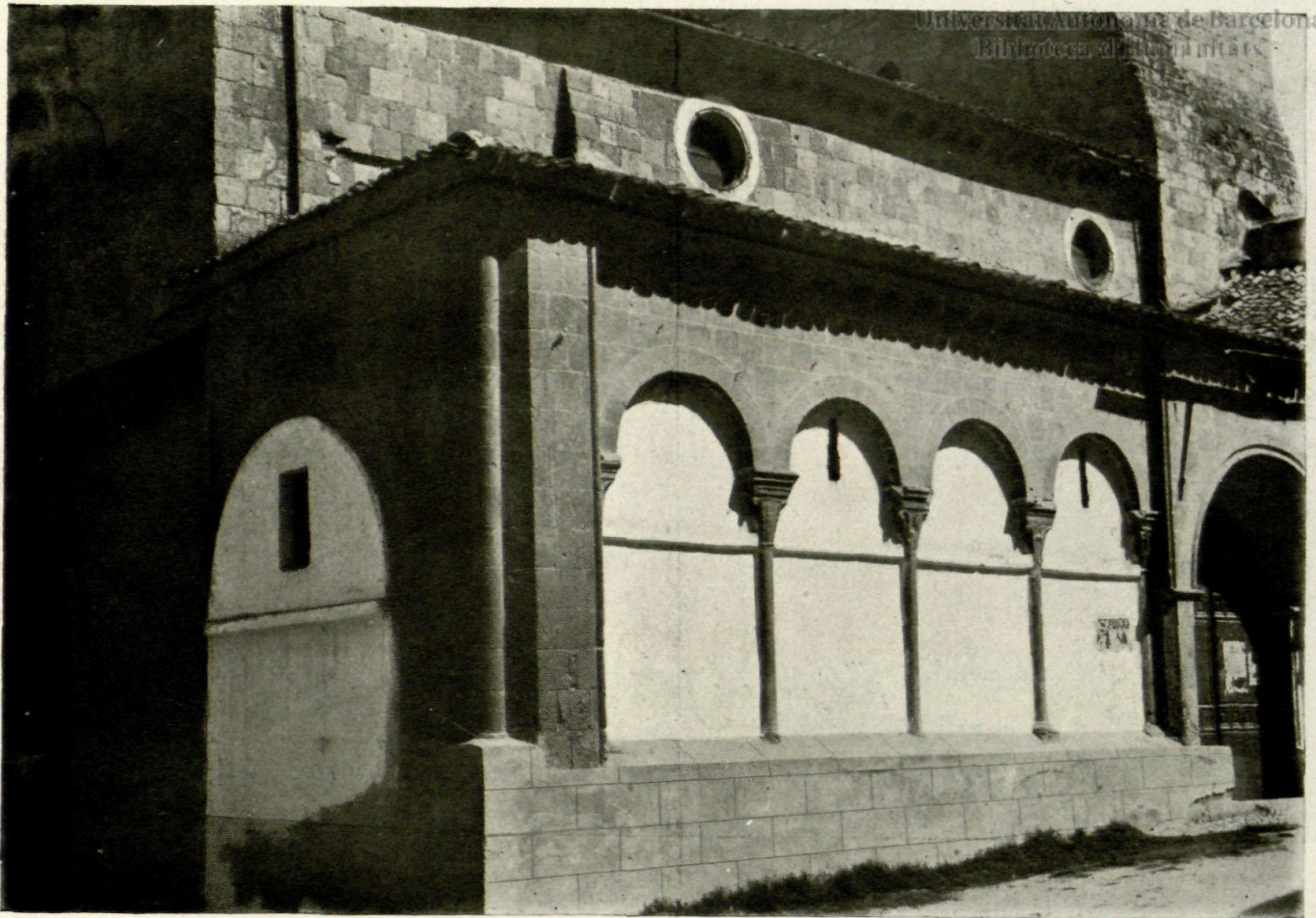
Segovia.—San Martín. Abside del Evangelio, restaurado.



Segovia.—El Parral. Claustillo.



Segovia.—El Parral. Claustillo, restaurado.



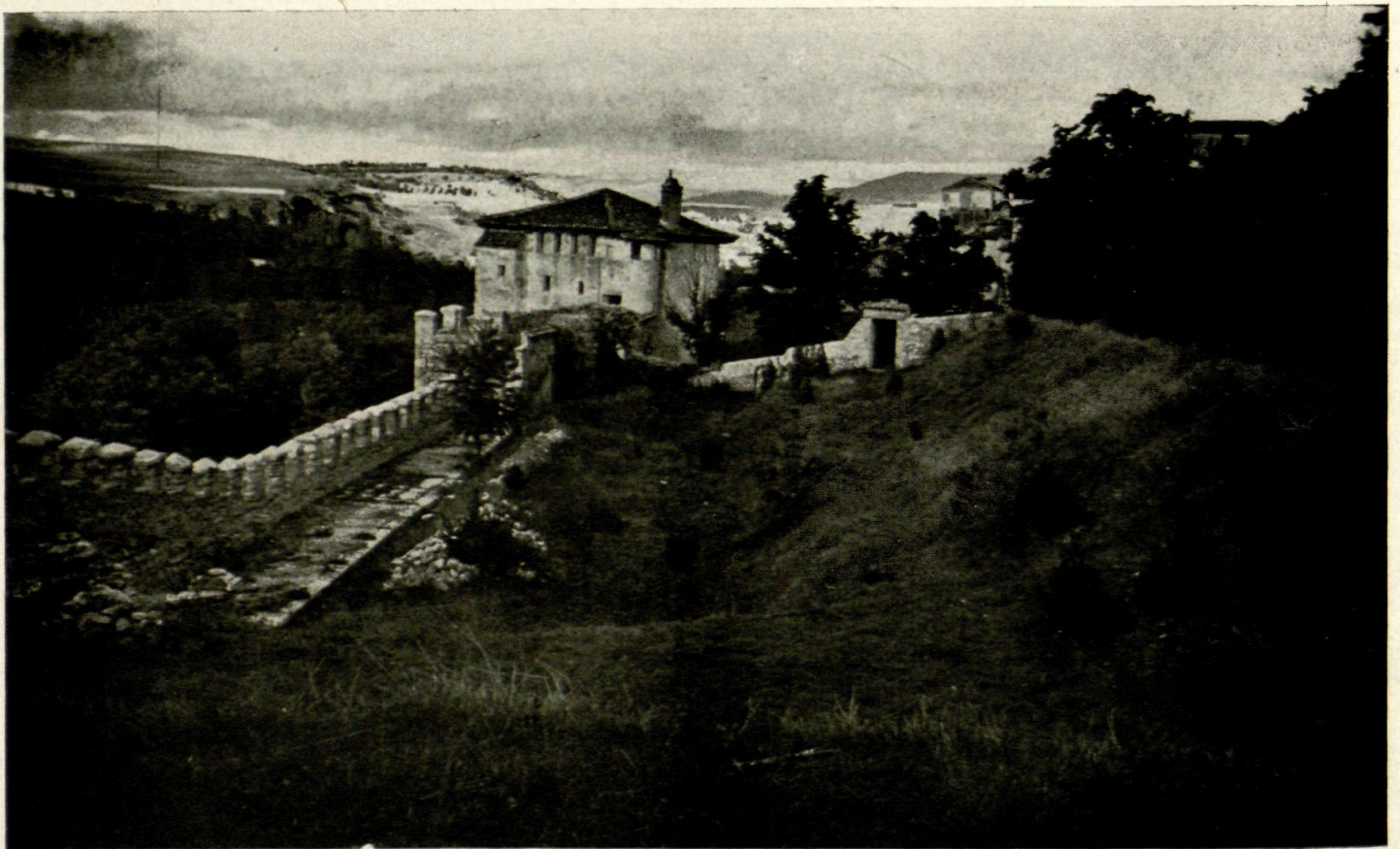
Segovia.—Santísima Trinidad. Atrio.



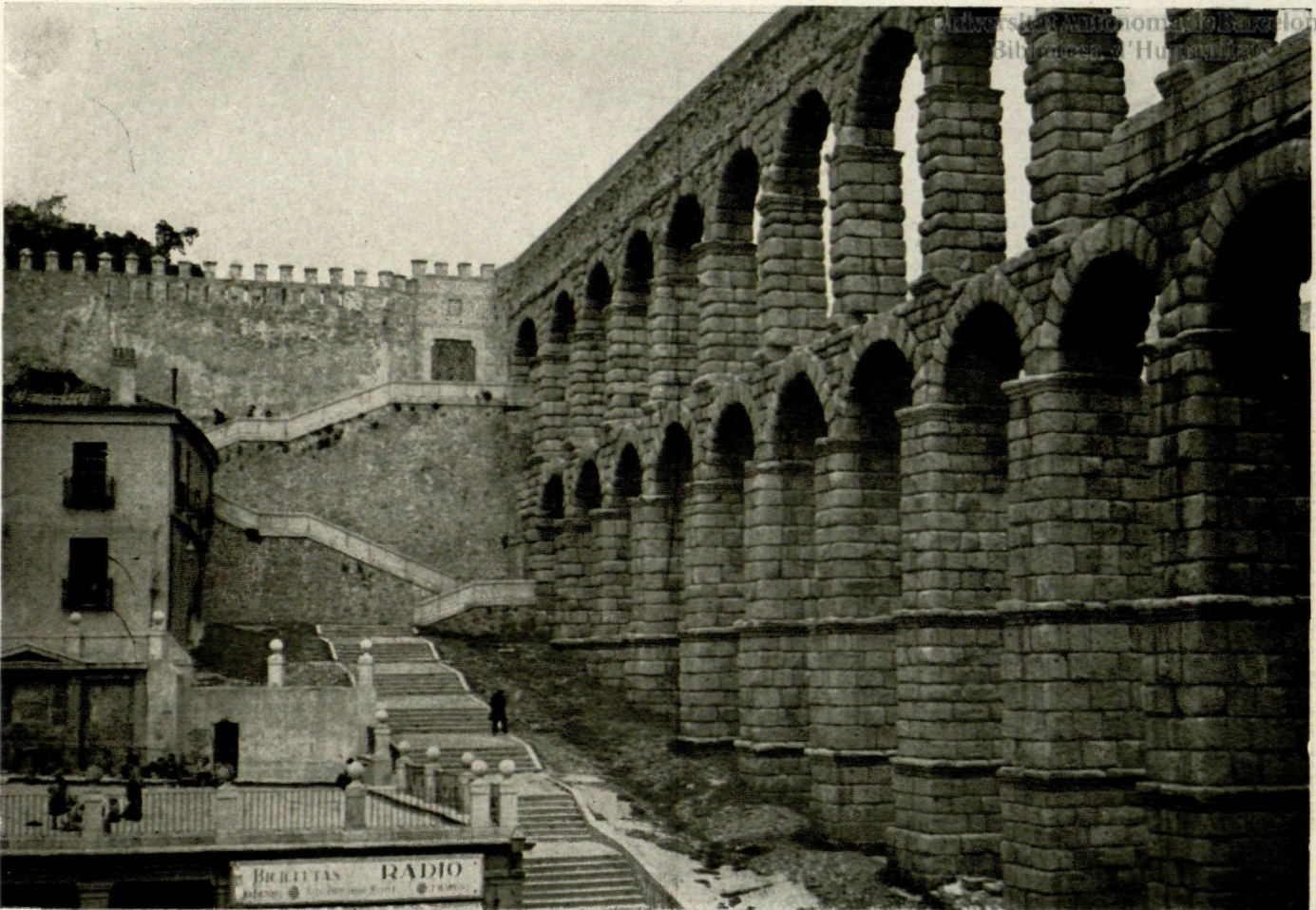
Segovia.—Santísima Trinidad. Atrio, restaurado.



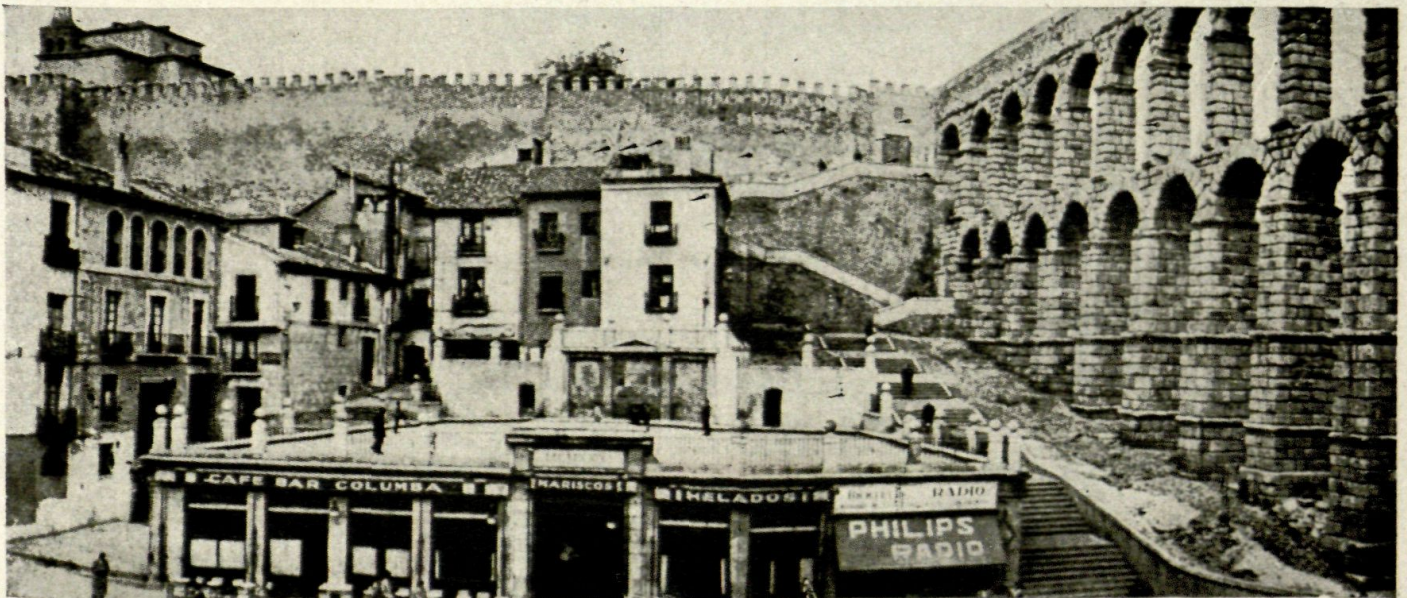
Segovia.—Puerta de Santiago.



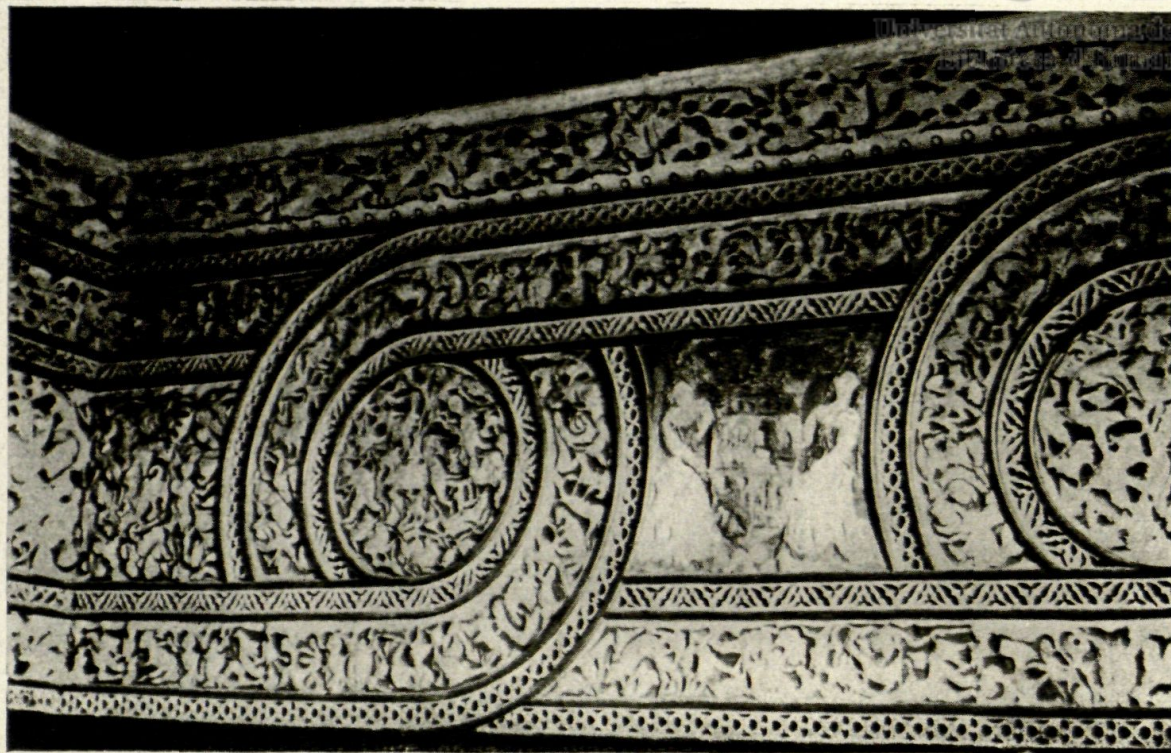
Segovia.—Puerta de Santiago, restaurada.



Segovia.—Postigo del Consuelo, reconstruido.



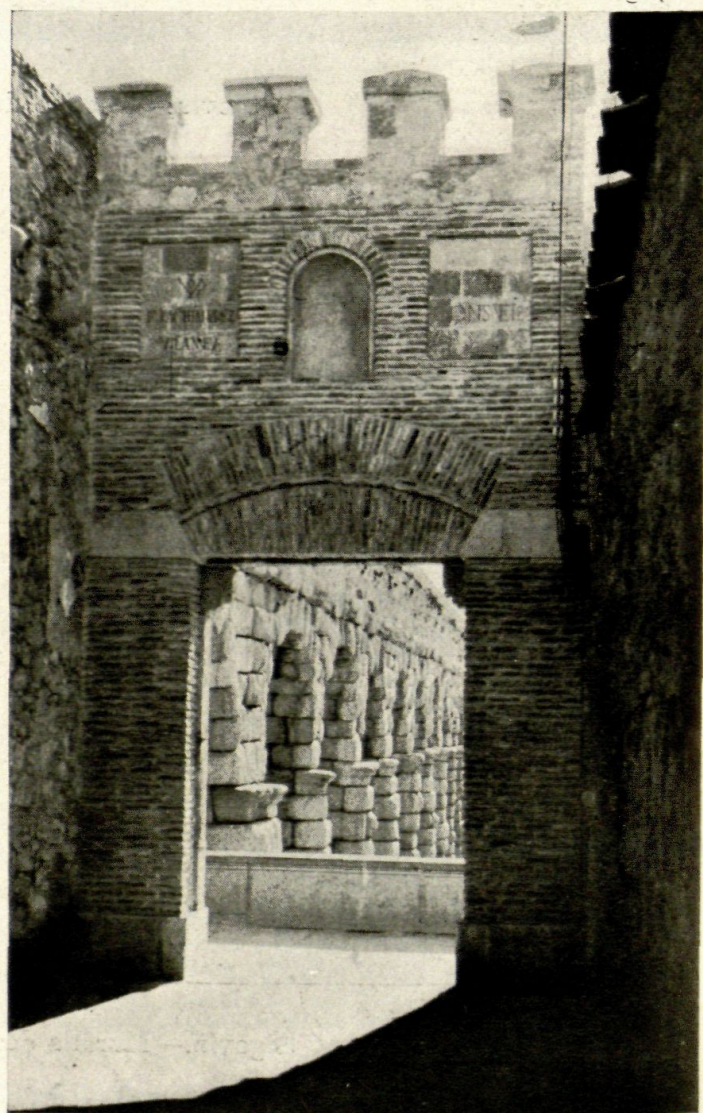
Segovia.—Muralla desde el Azoguejo, restaurada.



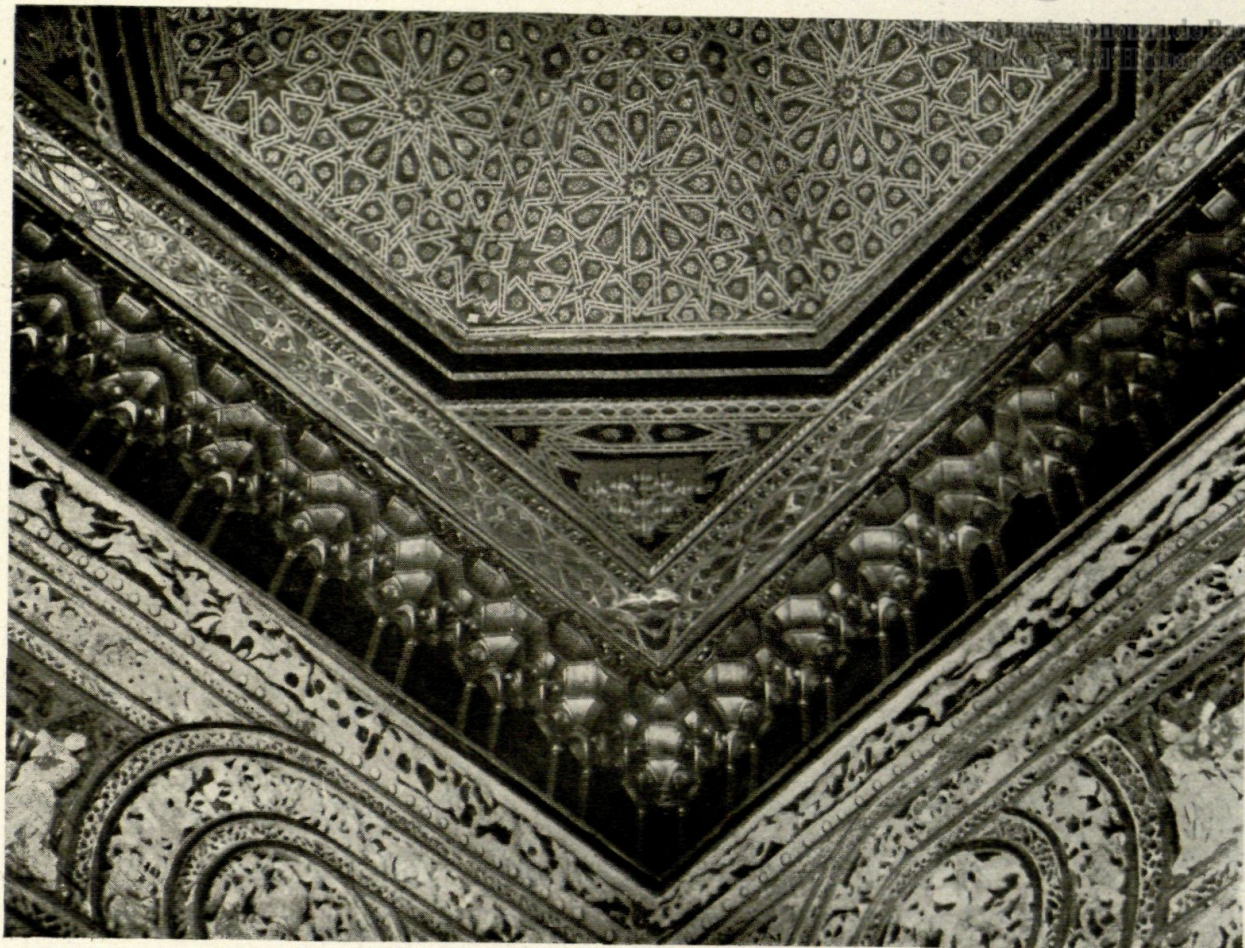
Segovia.—Alcázar. Sala del Solio. Restauración del trozo oeste.



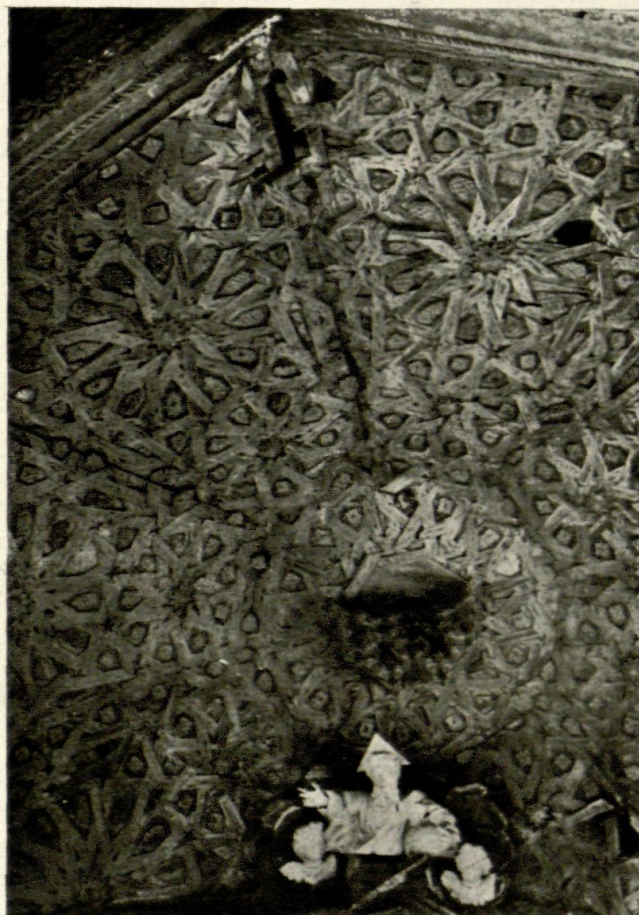
Segovia.—Alhóndiga. Portada, restaurada.



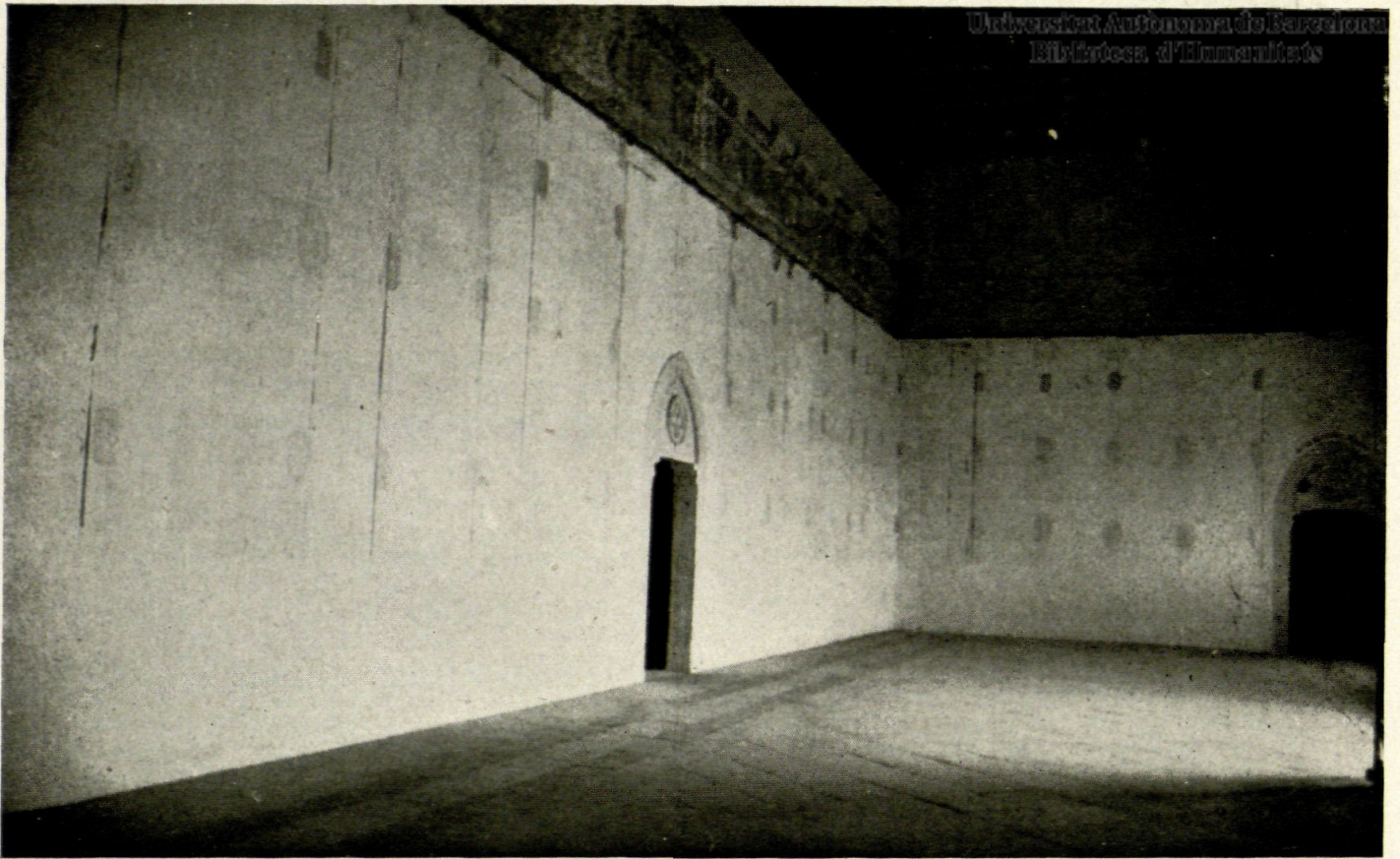
Segovia.—Postigo del Consuelo, reconstruído.



Segovia.—Alcázar. Sala del Solio.



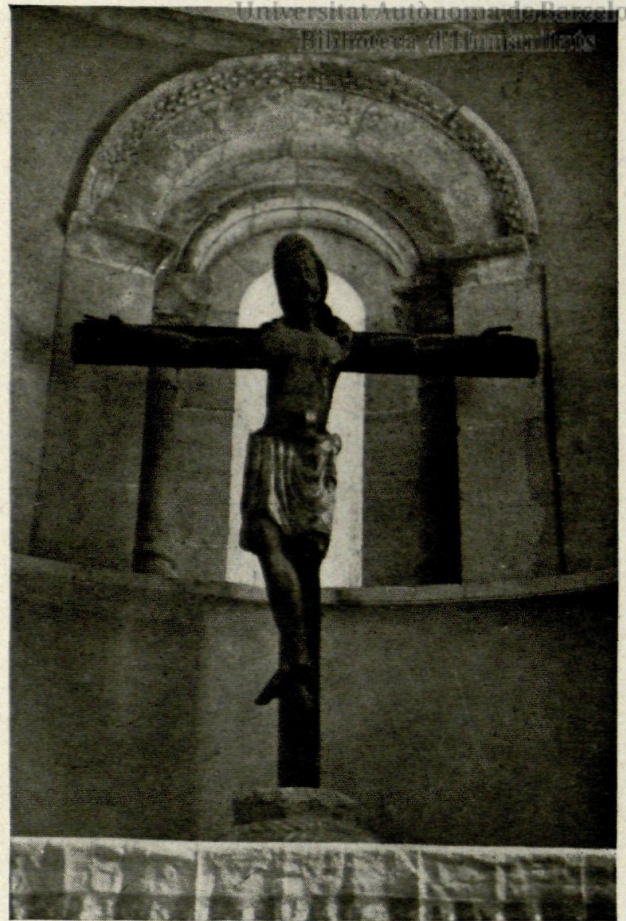
Urones de Castroponce (Valladolid).



Segovia.—Alcázar. Sala de la Galera. Traviesa.



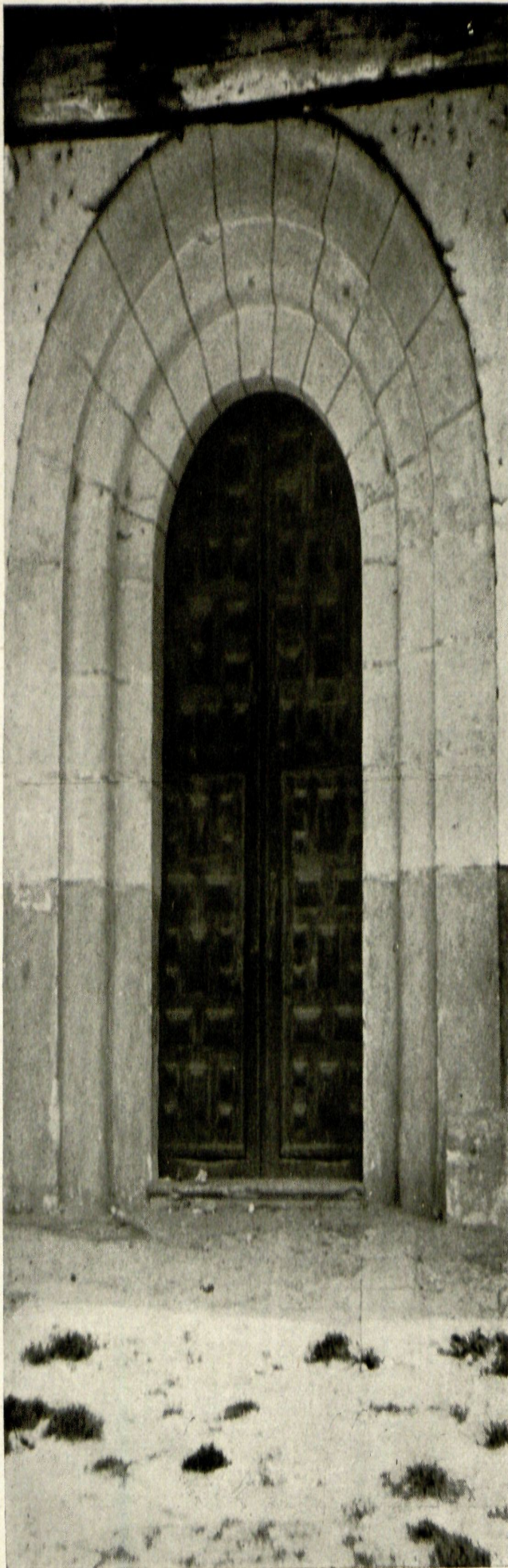
Segovia.—Alcázar. Sala de la Galera. Traviesa, restaurada.



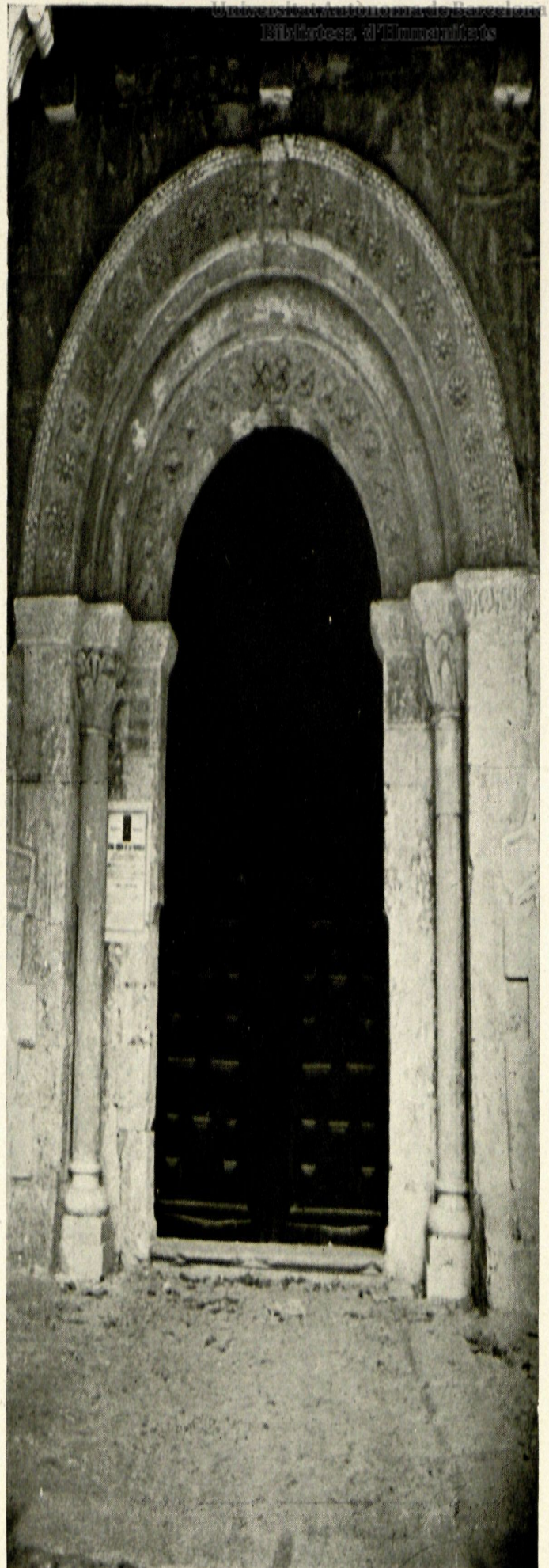
Segovia.—La Vera Cruz. Ventanal del ábside, antes y después de su restauración.



Segovia.—Retablo de Los Templarios, antes y después de su restauración.



Segovia.—Santos Justo y Pástor. Portada cubierta.



Segovia.—Santos Justo y Pástor. Portada descubierta.

La obra de un pintor comentada por otro pintor

En el homenaje a la memoria de D. Marceliano Santa María, organizado por la "Mesa de Burgos", en colaboración con "Alforjas para la Poesía", que tuvo lugar en el teatro Lara, de Madrid, tomaron parte varios poetas y oradores, y leyó el siguiente comentario el pintor, también burgalés, D. JAVIER CORTÉS.

LA Comisión de Cultura de la "Mesa de Burgos" me ha invitado a que me sumara, como pintor burgalés, al homenaje al pintor Santa María, en alabanza de sus reconocidas cualidades. Algún miembro de la Comisión supuso que yo había sido discípulo de Santa María y que por ello sabría enaltecer al maestro con la máxima naturalidad. Pero con este carácter yo no podía decir nada, pues nunca fuí discípulo suyo, ni siquiera indirectamente, ya que siendo de diferente temperamento y con distinta formación, en ningún momento fuí por él influído. No obstante, los señores organizadores me honraron insistiendo en que tomara parte en este homenaje, y así gustosamente lo hago.

Sólo, pues, unas sobrias palabras de pintor y de burgalés para ensalzar la personalidad ejemplar del ilustre artista desaparecido.

Suele acontecer, casi inevitablemente, que cada generación reaccione con crítica negativa, llegando hasta la injusta incomprensión, respecto a la generación precedente o siguiente; los hijos creen que los padres no los entienden, y frecuentemente ellos entienden muy poco de sus padres. El tiempo, que pronto pasa, vuelve después a equilibrar los juicios y a revalorizar los valores desdeñados.

Marceliano Santa María, activo y venturoso siempre, ha permanecido hasta el fin en contacto con algún aspecto de la actualidad, por su extraordinaria vitalidad y una como adolescencia perenne que todos habéis admirado hasta en su senectud; por su capacidad de adaptación al ambiente de cada tiempo, lo que le hizo triunfar plenamente en la vida; por su fecundidad y su poder de renovación, que en el dilatado curso de su carrera se realizó con éxito en varias fases y tendencias del Arte, y por haber coincidido su dedicación principal en estos años de la postguerra a la pintura de paisaje, con el gusto general por este género que ha prevalecido en este tiempo notablemente sobre la pintura de figura, por la que muchas gentes han sentido extraña aversión, como si cansadas de ver los horrores de los hombres y sus problemas, sólo pudieran consolarse en la contemplación de la pura Naturaleza y de sus flores y frutos, y como si a la sensibilidad en serie de las masas advenedizas repugnase la representación de singularidades humanas que se distinguieran de lo común.

Marceliano Santa María ha realizado gozosa y amorosamente esa pintura del paisaje de nuestra tierra burgalesa, viéndola optimista, tras impresiones frescas y lozanas, como Castilla "la gentil", lejos de la interpretación tópica de desolación

hosca con que la pintaron otros coetáneos suyos extraños a ella, que no la sentían entrañablemente como suya, y la ha pintado ligeramente, mas con la difícil facilidad sintética y espontánea alcanzada en la grande y copiosa labor anterior, y con un estilo de impresionismo español completamente independiente de las sugerencias de París. Nada más ajeno a la españolidad de tierra adentro de Santa María que el exotismo de algunas fuentes del Arte moderno. Creía en la superioridad temperamental de la pintura española, y su confianza en sí mismo, satisfecha, pudo hacer que no se inquietara por lo que aquellas tendencias pudieran tener de creación interesante. Por otra parte, su llaneza natural le alejaba de elucubraciones complicadas, y su salud y sensibilidad normal, de delicuescencias y decadentismos morbosos.

Y así análogamente en las distintas facetas de su evolución artística.

Como formado en el último cuarto del siglo XIX, alternó Santa María en su juventud la pintura de historia, que ya iba perdiendo importancia respecto al período anterior, con los temas de la vida real contemporánea que imponía el gusto del fin de siglo, anécdotas sentimentales y de costumbres de aquel tiempo todavía de vida dulce y reposada. Se titulan estos cuadros realistas, obras de empeño y de sólidas cualidades, con los que compitió con éxito en Exposiciones de Madrid y París: "Misa pontifical", "¿Será difteria?", "A la epístola", "Entierro de una niña", "El esquileo" y "A mejorar la raza".

En el género histórico obtuvo muy señalado éxito con el cuadro titulado "El triunfo de la Santa Cruz". Representa un episodio memorable de la decisiva batalla de las Navas de Tolosa: Don Alvar Núñez de Lara, portaestandarte del Rey de Castilla, salta con su caballo sobre la muralla humana de negros encadenados que defienden la tienda del Emperador almohade. El artista, en plena juventud, pintó este lienzo enorme, dominando con entusiasta aliento, en obra tan notable, dificultades grandes. Es un canto épico al triunfo castellano y de la cristiandad.

Después, al comenzar del siglo, produce otro cuadro memorable de distinta tendencia, de inspiración idealista, sobre el tema de la resurrección de la carne en el mar, titulado "El mar dará sus muertos".

Hizo también algunas pinturas de decoración mural: el techo del salón del Ayuntamiento de Burgos y posteriormente otro en el Palacio de Justicia de Madrid, en un estilo en que se trata de aliar el naturalismo a cierto carácter de clasicismo académico, cosa aprendida de su maestro Domínguez, autor de grandes composiciones decorativas.

Sigue el gran lienzo cidiano que ahora tan dignamente decora la escalera del Ayuntamiento de Burgos: "Se va ensanchando Castilla delante de mi caballo". El Cid ante el panorama extenso de la dilatada llanura. Este fondo de paisaje es un precedente de su obra paisajista de después; Santa María ya se había asimilado el luminismo colorista de la pintura de aire libre.

En la primera década del siglo comienza un movimiento de renovación estética en la pintura española que, superando el naturalismo novecentista y poniéndose en contacto con los clásicos del Arte, con el Arte de los Museos, como se dijo, quería reanudar la tradición de gran estilo. Santa María se sumó a este movimiento con un cuadro de mérito, "Las hijas del Cid", que expuso en 1908. Pintó el encuentro del buen escudero Ordoño con las hijas del Campeador, abandonadas por los Infantes de Carrión, desnudas, en el robledo de Corpes. El tema se adecuaba per-



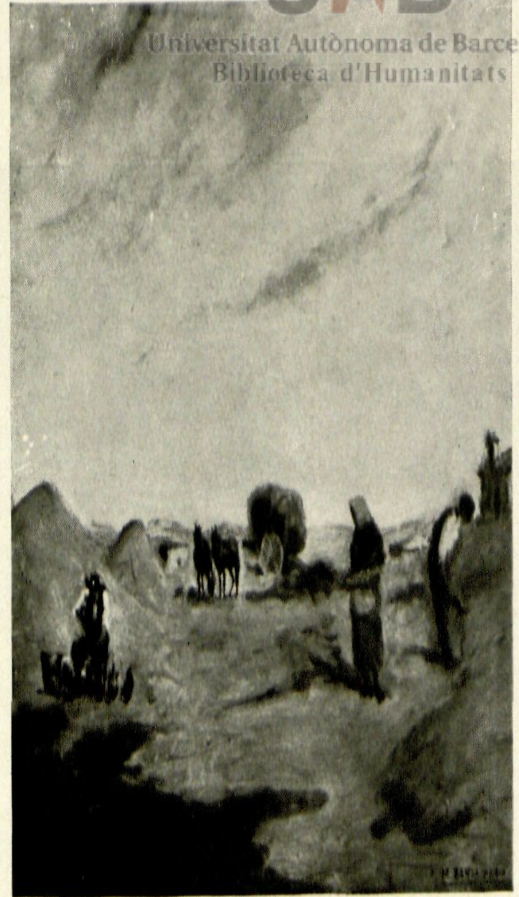
MARCELIANO SANTA MARÍA: *El triunfo de la Santa Cruz* (1892).



MARCELIANO SANTA MARÍA: *El esquileo* (1898).



MARCELIANO SANTA
MARÍA: *Esplen-
dor de Burgos* (1945).



MARCELIANO SAN-
TA MARÍA:
La trilla (1951).



MARCELIANO SAN-
TA MARÍA:
Huronos (1935).



MARCELIANO SAN-
TA MARÍA:
Arlanzón (1934).

fectamente al sentimiento y preferencias del pintor, y en este cuadro central, en su obra, se armonizan noblemente todas las cualidades de su arte.

Con la misma tendencia y fina ejecución hizo otro cuadro importante y bello, "Angélica y Medoro", interpretando delicadamente no la poesía del Ariosto, inventor de aquellos personajes fabulosos, sino un precioso romance de Góngora.

Más tarde, en 1914, ejecutó otra obra menos conocida aquí, porque no se expuso en Madrid. Cuando el Casino de Burgos "Salón de Recreo" nos encargó a la vez a él y a mí dos pinturas decorativas, Santamaría compuso una escena amable y galante, con recuerdos del arte del siglo XVIII y del de finales del XIX, propia para decorar un salón. Y como entonces estaba en el ambiente la preocupación por investigar los procedimientos que se habían olvidado, que emplearon los pintores antiguos, él hizo el esfuerzo de pintar su cuadro al temple de huevo, técnica diferente que la acostumbrada pintura al óleo.

Sus retratos, género que cultivó siempre, cobraron en ese período, por el mismo propósito refinado, experta dignidad de estilo.

Hizo también nobles cuadros de asuntos religiosos.

Y, por último, cierra ese ciclo años después otro cuadro de asunto cívico, que tituló "Figuras de romance", con el que consiguió la más alta recompensa oficial que se otorga en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, la Medalla de Honor. Aun con ello es, sin embargo, a mi modo de ver, obra menos feliz que otras suyas en el propósito y en su expresión artística. El que en aquellos cuadros Santamaría, con notable saber y habilidad y con sentimiento propio, trajera a la memoria cosas excelentísimas del glorioso antaño artístico, recuerdos de la escuela veneciana, reminiscencias del "Tancredo y Herminia" y del "Rinaldo y Armida", de Pousin, en su "Angélica y Medoro" y en "Figuras de romance" del "Lot y sus hijas", de Furini, en las "Hijas del Cid", era lección conveniente a la sazón para elevar la pintura, con intención poética y de gran arte, sobre el vulgar realismo a ras de tierra.

No sólo por su gran temperamento, sino por su formación diestra y experimentada, pudo Santa María tener fertilidad tan amplia y continuada y ejercerla pujante en tan varios temas y géneros diferentes.

Otros artistas, aun siendo magistrales, son más limitados; se expresan siempre dentro de una o dos clases de asuntos. Y si él, en lo estético y en lo artístico, no fué un creador genial, tiene su talento la ponderación discreta de cualidades propia del carácter y del común y general sentido de las gentes de Castilla. Mas en el mismo tiempo en que la vida y la obra de Marceliano Santa María se desarrollaban, en otras corrientes del Arte moderno se repudió el asunto como tema del cuadro, se afirmó que el asunto, ya sea religioso, histórico o literario, suplantaba a las auténticas cualidades pictóricas. Esto ha ocurrido muchas veces en la medida en que los autores de las obras de Arte fueran malos pintores; pero generalizada la afirmación, y como principio, es evidentemente falsa. En todos aquellos géneros se han producido obras pictóricas maestras y otras muchas buenas que, por medio y sin menoscabo de los valores plásticos, lumínicos y cromáticos, que son la esencia de la pintura, hablaban también al entendimiento y al corazón. Pero después de que la sensibilidad moderna se agudizara en atisbar nuevos aspectos de las formas, de las luces y del color, y en hallar nuevos modos de expresión sintéticos y hábiles, y después de tantas experiencias de laboratorio en el Arte moderno, unas útiles y

positivas, otras disolventes, hay que continuar hacia adelante el camino, con todas las exploraciones que se quiera en todas las direcciones imaginables, mas sin perder las esencias de la enorme herencia de cultura recibida del pasado. Cualquier expresión del menor aspecto de la belleza del mundo es interesante, pero hay que poder realizar el arte integral; no basta solamente el pintar estudios o trozos de pintura, éstos no son todavía cuadros, hay que hacerlos, y con perfección técnica, que hayan sido sentidos, pensados y compuestos, y que por la belleza visual, por las cualidades sensoriales, por las imágenes, susciten además en el contemplador emociones e ideas.

Por esto, una vez superada la crisis de la fealdad en la pintura y reconquistado de nuevo un ideal de belleza, será siempre saludable el ejemplo de los maestros que unieron el amor desinteresado al arte puro, con otros ideales y sentires íntimos, como Marceliano Santa María en su tiempo, el amor a la patria en su historia épica y en su realidad viva y presente, o expresaron con el lenguaje y los maravillosos medios del arte y con un lirismo auténtico motivos de gusto espiritual.

En la historia de la pintura burgalesa, desde aquellos admirables primitivos del siglo XV, como el maestro de Burgos y el maestro de San Nicolás, siguiendo por uno de los pintores españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XVII en el apogeo de la escuela de Madrid, el burgalés Mateo Cerezo, y ya en el siglo XIX por otro maestro, menos recordado de lo que mereció, Dióscoro Puebla, que también pintó un famoso cuadro de "Las hijas del Cid", sigue después como figura destacada Marceliano Santa María.

Quiero añadir que en alguna ocasión Santa María se aplicó también, como muchos artistas antiguos, a las Artes decorativas, respondiendo a su tradición familiar. El proyectó e hizo los diseños en un estilo de renacentismo plateresco para la carroza procesional de plata en que la custodia con el Santísimo Sacramento es paseada en el día del Señor, en la fiesta del Corpus Christi, por las calles de nuestra ciudad de Burgos.

Santa María cumplió la obra de su vida con un entusiasmo ardoroso, con voluntad constante, decidida y confiada, siendo fiel a su vocación y a los dones que recibiera de Dios, y en este sentido su ejemplaridad trasciende del dominio de la pintura y nos alcanza a todos.

Máximo Juderías Caballero (1867-1951)

Por CONSUELO SANZ-PASTOR

DESCONOCIDO para la generalidad de las gentes, y aun para el reducido número de personas que integran los círculos artísticos españoles, es, sin duda, el nombre del singular artista Máximo Juderías Caballero (q. e. p. d.), fallecido recientemente en Sardañola.

Su extraordinaria modestia ha impedido que esta sucinta biografía suya viese la luz antes de que el artista dejara de cantarla. Por ello, mi admiración antigua hacia su obra se troca hoy en homenaje póstumo de cariño y respeto hacia el artista cabal y desinteresado, fiel a su época, cuyo único acicate de vivir fuera el deseo íntimo de crear para la posteridad una obra digna de llamarse maestra.

En el palacio madrileño del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo, conocido hoy, por generosa donación de dicho prócer, como "Museo Cerralbo", existen varios salones decorados con pinturas firmadas y fechadas por "Máximo Juderías 1891-92".

Mi trabajo al frente de dicho Centro me ha permitido contemplarlas detenidamente e indagar datos sobre quién fuera el artista para mí hasta entonces desconocido que las ejecutara. Pocas luces pude obtener de las personas que aún vivían y estuvieron relacionadas en aquel tiempo con la Casa de Cerralbo. Las respuestas, en su vaguedad, eran coincidentes. Se trataba de un artista protegido por el Marqués de Cerralbo, que decoró dichos salones siendo muy joven y desapareció luego sin volverse a saber nada más de él, por lo cual le creían muerto. No faltó quien ya viera en su muerte la tragedia romántica-caballeresca, tan a gusto de los folletines *fin de siglo*. Sin embargo, un día de marzo de 1943 recibí la grata sorpresa de saber que el artista Máximo Juderías Caballero vivía, y es más, que vivía entre nosotros, si bien su existencia se deslizaba precaria, al margen de la sociedad, en el pueblo catalán de Sardañola.

Por creer más interesante dar a conocer la síntesis de su vida con las propias palabras del artista, entresaco de las varias cartas que inmediatamente nos cruzamos los siguientes párrafos:

"Soy aragonés, nacido en Zaragoza, donde mi padre residía en calidad de ingeniero. Quisieron mis padres dedicarme al estudio; pero ya desde pequeño presté atención preferente al dibujo, por lo que ingresé en la Academia de Bellas Artes de Zaragoza, efectuando allí mis primeros estudios artísticos. A los dieciséis años de edad me trasladé a Madrid para poder continuar mis estudios de pintura en la Academia de San Fernando."

"Estando en Madrid, hice conocimiento con D. Rafael Ruiz Martínez, alto funcionario del Estado en la Isla de Cuba y persona acaudalada, que me encargó varias pinturas decorativas para su palacio de la Castellana. Conmigo trabajaban

en la decoración del palacio en aquella época el pintor Agrasot y una pintora, que creo se llamaba Srta. Broman, dedicada a pintar tapices."

"Mientras ejecutaba estos trabajos de decoración, recibí la visita del Marqués de Cerralbo, a quien yo no conocía todavía. El Marqués, entusiasmado con los trabajos de decoración que efectuaba en el palacio de D. Rafael Ruiz Martínez, quiso confiarme la decoración de algunos de los salones de su palacio; en aquellos tiempos estaba en construcción, y a cuyo fin hice los bocetos correspondientes."

"Recuerdo, como más importante, el plafón y escocias del Gran Salón, así como un cuadro decorativo que representa una escena de segadores en reposo."

"Este último cuadro lo pinté del natural, por indicación del Marqués, en la finca que dicho señor poseía en Santa María de Huerta y en la que acostumbraba a pasar la temporada de verano."

"Viví con la familia del Marqués unos siete años. Durante mi estancia en Madrid realicé para la Duquesa de Castro Enríquez los bocetos para la decoración de su palacio de la calle del Arenal, cuyos bocetos no llegaron a ser ejecutados en la práctica a consecuencia de pretender la señora Duquesa, persona de edad avanzada ya en aquella época, suprimir los desnudos que caracterizaban esencialmente este género de pinturas y pretender que cubriera con ropajes dichos desnudos."

"A raíz del disgusto que me produjo esa discusión, decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero mi labor en Madrid como una preparación en el amplio y áspero camino de mi carrera artística, cuyo proceso, en realidad, tiene su comienzo en París."

"Residí en París unos veinticinco años, de los cuales diecinueve he sido expositor en el Salón de París, llegando a obtener la categoría llamada "simesse", reservada únicamente a los maestros. Durante mi época de París he tenido un marchante en París y otro en Nueva York; este último eran los hermanos Prince. No he tenido apenas contacto con el público, y viviendo siempre retraído en mi estudio y dedicando los ratos libres a recorrer las subastas de arte para ampliar paulatinamente el adorno de mi estudio, que llegué a convertir en un pequeño museo."

"Sé que mis marchantes han mandado mis obras a distintas exposiciones de Europa y de América. Cuando ganaba alguna medalla, se la quedaban ellos; pero nunca he dado importancia a esta clase de premios. He sido toda mi vida el crítico más severo de mi propia obra y siempre he considerado que me quedaba mucho camino por recorrer hasta conseguir la clase de pintura soñada por mí. En estos últimos años me he acercado tanto a la realización de mi aspiración, que me doy por satisfecho de mis últimas obras."

"Mi obra ha tenido siempre un nervio fundamental, que ha sido el dibujo. He llegado a estudiar el dibujo del natural durante muchos años, especialmente a mi llegada a París. El dibujo ha sido siempre mi obsesión y he llegado a dominarlo de forma que puedo dibujar cualquier composición de memoria, moviendo las figuras y objetos a mi antojo, agrupándolas, corrigiendo sus ademanes, hablando con ellas mismas como haría una chiquilla con sus muñecas."

"En todos mis cuadros preside siempre un dibujo clásico, y el mayor cuidado es la composición. Todo lo que no me parece totalmente correcto, lo rompo, y

hago muchas composiciones al carbón antes de decidirme a pintar el cuadro. Mi pintura es esencialmente impresionista, con pincelada atrevida y espontánea, pero que deja siempre entrever el dibujo concienzudo que encierra cada figura. No puedo comparar mi pintura con la de otro pintor, por cuanto no conozco a nadie que haya empleado mi estilo."

"Oigo con frecuencia en Cataluña comparar mi obra con la de Fortuny. Mis cuadros sólo tienen de común con los del maestro el gusto artístico que preside la composición de todos ellos; por lo demás, en la ejecución son muy distintos. Yo pinto sencillamente a mi gusto, sin tenerme que sujetar a las exigencias de ningún marchante ni comprador."

"Creo que Fortuny habría modificado su pintura si hubiese vivido más años, y, una vez resuelto su problema económico, hubiese pintado para él exclusivamente, como siempre había sido su deseo."

"Durante mis años de París llegué a reunir un capital que me permitía afrontar el porvenir con entera tranquilidad. La guerra europea me obligó a abandonar mi estudio, por haber tenido que ser evacuada la población, a unos 80 kms. de París. Mi estudio se perdió totalmente con todo lo que contenía, y que era buena parte de mis ahorros. Decidí regresar a España y dejar la pintura, viviendo de la renta de mi capital."

"Estuve bastantes años en España sin volver a coger los pinceles, y como nunca he tenido espíritu comerciante, hice algunas operaciones con el resultado económico que ya puede usted suponer, reduciendo paulatinamente mi capital."

"A un buen amigo mío de mi juventud debo el que volviera a coger los pinceles. Ese amigo, hoy ya fallecido, me animó e insistió tanto, hasta que empecé otra vez a ejecutar algunas obras. Con preferencia hice estudios de composición al carbón. Estos dibujos al carbón medían 2 m. ancho por 1 m. altura y todos ellos tenían muchas figuras. Reuní unos 20 estudios al carbón, que fueron expuestos en Barcelona en el salón que el Sr. Colomer tenía en el Paseo de Gracia. Esta exposición se celebró durante la Dictadura y acudieron a ella todas las autoridades. Tuve un buen éxito de crítica y se vendieron todas las obras expuestas. No obstante, el resultado financiero, a pesar del dinero recaudado con la venta de las obras, fué malo."

"Antes del Movimiento llegué a juntar unas 12 obras en mi estudio. Todas ellas cuadros de caballete. Durante la época roja no cogí los pinceles por los motivos que puede usted suponer, siendo el principal la intranquilidad y sobresalto que mi esposa y yo pasamos toda aquella época. Después de la liberación vendí algunos cuadros para reunir algún dinero. Los poseedores de dichos obras quisieron exhibirlas en Barcelona en la Sala Gaspar. Fué una exposición organizada por mis amigos, pero sin interés de venta alguno. Nadie se preocupó de hablar ni de invitar a la crítica, y creo sinceramente que habría podido tener mayor éxito si hubiese estado mejor organizada."

He aquí condensada en estos sencillos párrafos la historia breve de una vida larga, a través de la cual se percibe constantemente un alto sentido de valoración artística y un nulo sentido de valoración económica, entramados ambos por una fuerza temperamental singular.

¡Qué distinto hubiese sido seguramente el signo de Máximo Juderías Caballero de haber logrado imponerse a su carácter, tan extremadamente sensible y entero a

la par! De haber permanecido en España, hoy sería tan conocido, al menos, como lo fueron sus condiscípulos: Villegas, Viniestra, Bilbao, Degrain, Ferránt y Jimeno, por quien Juderías sintió especial admiración, distinguiendo en los bocetos y apuntes que aquél le mostraba al pintor excepcional, cuyo talento no fué reconocido por los demás hasta después de su muerte.

Con justeza, de él puede decirse: "el carácter es el hombre". De su puño y letra nos refiere el incidente que motivó su marcha a París (lo que ocasionó se le diera en España por muerto); pero silencia algunos hechos de su vida que juzgo interesante se conozcan. Según sus referencias, las clases de anatomía para los alumnos de la Escuela de Bellas Artes se daban entonces en el Hospital de San Carlos, en la sala de disecciones. En una ocasión, durante una de estas clases de anatomía, parece ser que nuestro artista tuvo que contemplar una cabeza seccionada, causándole tal impresión, que no volvió más a tales clases. Esta falta de disciplina motivó una reprensión del profesor, y el alumno decidió abandonar la escuela de San Fernando, en la que había obtenido siempre buena calificación, especialmente en composición y colorido.

El padre del pintor, al enterarse de la "falta" cometida por su hijo, le escribió amonestándole, y, como respuesta, éste, con su genio y tozudez baturra, le devolvió a su padre la pensión mensual que le mandaba desde Zaragoza, quedándose solo y sin recursos de ninguna clase, decidido a abrirse paso por sí mismo con la pintura.

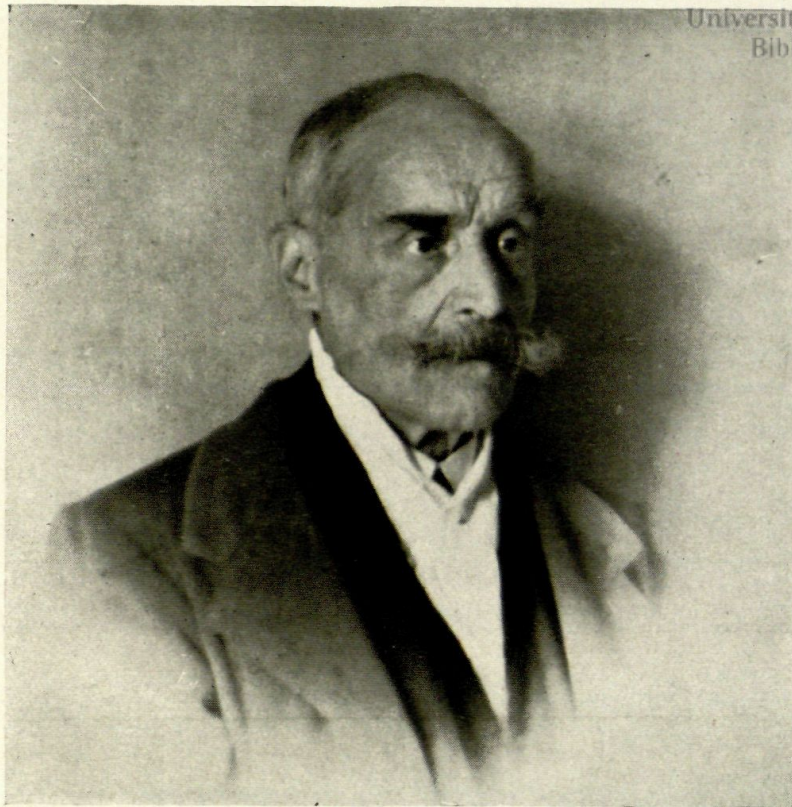
Angustiosa y crítica llegó a ser su situación, de la que salió airoso gracias a un amigo suyo que le prestó su estudio para trabajar, y como éste era frecuentado por numerosas personalidades, le dió ocasión de relacionarse con Ruiz Martínez y posteriormente con Cerralbo.

Es curioso observar cómo la obra juvenil ejecutada en el Palacio de Cerralbo ha suscitado en Juderías Caballero evocaciones constantes, forjando una aspiración no lograda, pero que ha sido la fuerza moral en el largo y áspero camino de su vida artística.

Aún no hace mucho tiempo me refería la apuesta que en cierta ocasión hicieran el Marqués de Cerralbo y él para ver cuál de los dos terminaba antes una obra. Cerralbo se comprometió a escribir rápidamente un artículo para la prensa, mientras él debía hacerle su retrato. Con nostalgia evocaba la estancia y los numerosos amigos del Marqués congregados ese día y su brillante triunfo al ejecutar rapidísimamente el retrato que se puede contemplar en uno de los ángulos de la escocia del Salón de Baile del Museo, y en el cual la figura del Marqués aparece de espaldas, de semiperfil, vistiendo el frac rojo fin de siglo.

El artista tenía entonces dieciocho años, y su éxito hacía exclamar al cronista Montecristo: "Una obra en la que el distinguido artista Sr. Juderías ha puesto el sello de su bien sentada fama."

Comentario también merece su llegada a la capital francesa lleno de ilusiones, creyendo poder ocupar fácilmente un puesto en primera fila entre los mejores pintores de la época, y su encuentro con la dura realidad al comprobar que todos los encargos oficiales de decoraciones murales los tenía acaparados Puvis de Chavannes, entonces en el apogeo de su gloria. Juderías, ante esto, decidióse por el cuadro de caballete, y acudió con su primer cuadro pintado en París al célebre marchante Verneuil, quien lo contempló atentamente, alabó la pintura, pero quejóse del dibujo. Juderías Caballero tomó tan a pecho esta advertencia, que se



MÁXIMO JUDERÍAS CABALLERO (1867-1951).



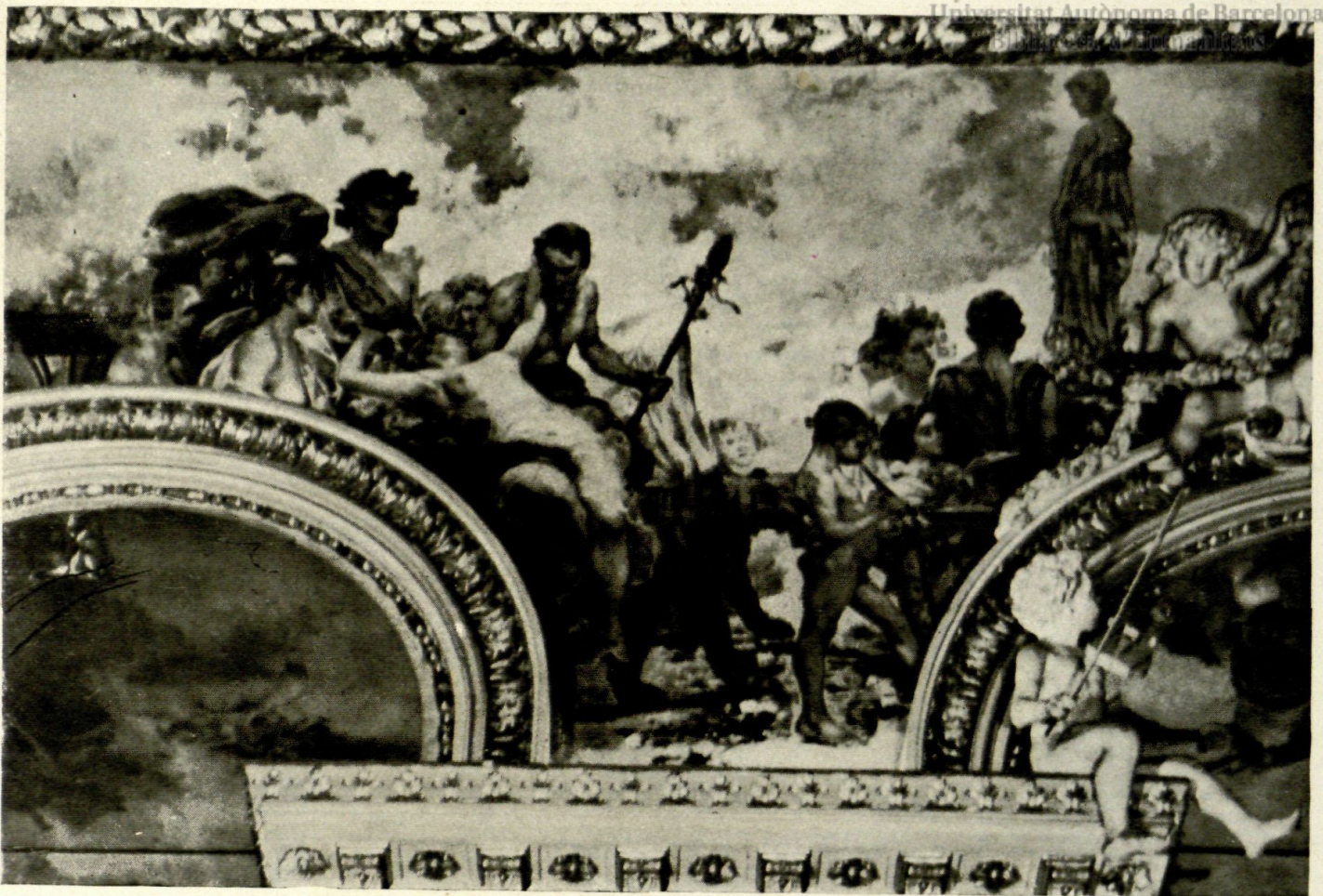
MÁXIMO JUDERÍAS CABALLERO: *La modelo*. (Colección Wágner.)



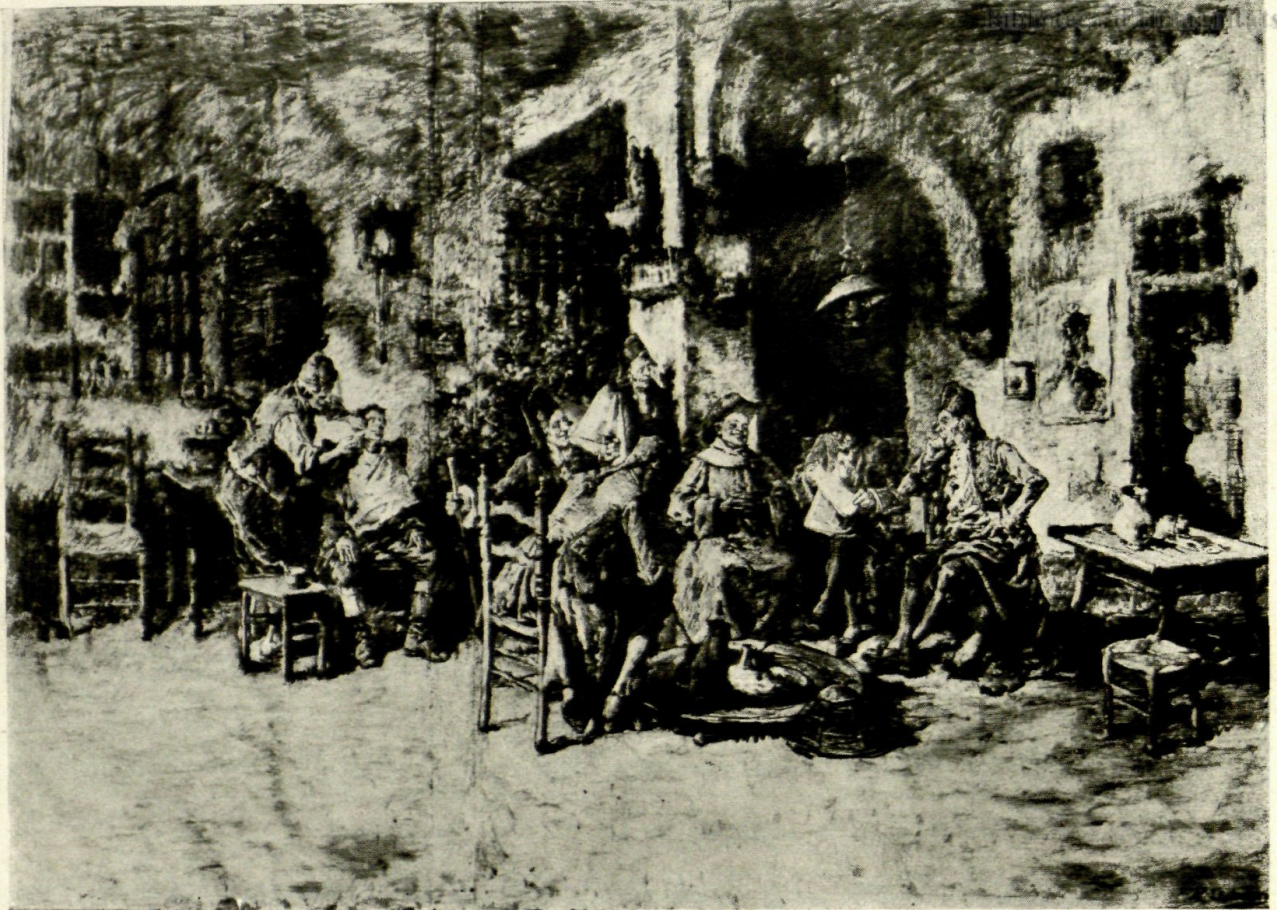
MÁXIMO JUDERÍAS CABELLO: *Pintura del techo del salón de baile en el Palacio Cerralbo.*



El salón de baile del Palacio Cerralbo con el techo de JUDERÍAS.



Detalles de las pinturas del salón de baile del Palacio Cerralbo.



MÁXIMO JUDERÍAS CABALLERO: *El barbero del pueblo*. (Colección particular.)



MÁXIMO JUDERÍAS CABALLERO: *Los segadores*. Palacio Cerralbo.

encerró en su pobre estudio años enteros y dibujó febrilmente noche y día modelos, que alquilaba entre los mendigos, soldados y criadas, saliendo exclusivamente a vender alguna tablita a las orillas del Sena para sufragar estos exigüos alquileres y poder seguir viviendo. Al fin creyó llegado el día del desquite y presentó un nuevo cuadro a Verneuil, quien, satisfecho esta vez, se convirtió desde aquel día en su marchante. Había pasado cerca de seis años de mucha estrechez; pero había adquirido tal dominio del dibujo, que ejecutaba de memoria los escorzos y las actitudes más difíciles en las figuras.

Juderías Caballero se propuso como ideal, en esta segunda etapa de su arte, el llegar a conseguir el boceto-cuadro. La obra acabada, pero con la frescura y soltura de un primer boceto. Buena muestra de ello es el cuadro "La Modelo" adquirido por la Dirección General de Bellas Artes para el Museo Cerralbo, en 1949, gracias al desprendimiento de un gran amigo del pintor, quien ha deseado permanecer anónimo y que desinteresadamente vendió este cuadro al Estado, con la condición de que el importe fuera íntegro a manos del artista, que pasaba una nueva y última crisis económica.

Durante los últimos años de su vida, rara vez cogió nuestro biografiado los pinceles. Gustaba de ejecutar dibujos, muchos dibujos, que él llamaba "estudios de composición" y que las más de las veces tenían una existencia efímera por no quedar a gusto del artista, quien inmediatamente los arrugaba y quemaba en el "chubesqui" de su estudio, no fuera a ocurrírsele a su mujer venderlos en un momento de apuro económico.

Dibujo, composición y fondo. He aquí las tres grandes preocupaciones de este artista ante cualquier obra que fuera a ejecutar, ya se tratase de lienzo o papel. "Sin fondo no hay cuadro", le oí exclamar reiterativa, casi obsesivamente. De ahí que sus fondos sean tan encajados y sus figuras, llenas de vida y expresión, están movidas con una gracia asombrosa.

Juderías, además, poseía un don de observación y una memoria prodigiosa que le permitían ver y retener todos los detalles interesantes de una escena. No le importaba emplear en sus composiciones muchas figuras; al contrario, le agradaba y a todas ellas trataba de imprimirles el carácter y actitud adecuados.

Sus cuadros, pese a todas estas premisas, no caen nunca en el defecto de academicismo o miniaturismo. Su trazo es enérgico, y en sus composiciones existe un margen de "misterio", que obliga al espectador a completar inconscientemente la parte inacabada, fundiéndose y asimilándola mejor que si ésta se hallase exhaustivamente terminada.

Es exacto que se le ha comparado y hasta confundido a veces con Fortuny; pero ambos artistas son totalmente diferentes; quizá se parezcan porque tienen los mismos impoderables de época y poseen elegancia y talento para la composición, aunque difieren en cuanto a ejecución y técnica, revelándose una factura menos acabada y mucho más impresionista en Juderías Caballero.

Para observar la trayectoria pictórica de este artista reproduzco algunos fragmentos de las pinturas que decoran el Museo Cerralbo y que nos muestran las dotes naturales y la facilidad asombrosa que poseía para la pintura mural.

El cuadro-boceto "La Modelo", óleo impresionista, de pincelada suelta, que marca su segunda época, y algunos dibujos al carbón de los últimos años de su vida.

La signatura Máximo Juderías que aparece como firma en las pinturas de su

primera época contrasta con la de "Caballero" de su producción posterior. En realidad, se trata de un solo artista. La razón de semejante dualidad la conozco por pura coincidencia al rogarle hiciera el dibujo para las invitaciones que el Museo Cerralbo debía cursar con motivo de la inauguración de las salas ampliadas en 1948 e imponerme estas dos condiciones previas: 1.^a, no cobrar (aunque su necesidad era verdaderamente extrema, según tuve ocasión de comprobar personalmente), por considerar tal encargo un "honor", y 2.^a, firmar "Caballero", puesto que el artista "Juderías" había muerto, según él, en el bombardeo de París y se había salvado de aquellos efectos destructores tan sólo el "hombre".

Lamento con este artículo haber violentado el deseo anti-publicitario de tan ilustre pintor y estimado amigo (q. e. p. d.); pero en justicia no podía silenciar su ignorada producción artística ni la maravillosa estampa racial de este hombre, que nunca—ni aún en los momentos de máxima penuria económica—aceptó ventajosas transacciones artesanas ni buscó éxitos logrerros.

Sentía plena responsabilidad de su vocación artística. Los que hemos tenido la fortuna de conocerle y tratarle, recordaremos siempre su carácter entero, su talento, su modestia y su bondad.

"Yo sigo siendo un aprendiz en el difícil arte de la pintura", respondiome Máximo Juderías Caballero en forma rápida y enérgica, a sus ochenta y cuatro años de edad, al sentirse llamado "Maestro". ¿No es verdaderamente maravilloso haber oído en nuestros días esto?

Madrid, noviembre de 1952.

Bibliografía

A. JANSSENS DE BISTHOVEN y R. A. PARMEN-
TIER: *Les primitifs Flamands. Corpus de la
peinture des anciens Pays-Bas méridionaux
au XV^e siècle.—Fascicules 1 à 4. Le Musée
Communal de Brujes.* De Sikkel; Anvers, 1951.

No necesita ponderarse el interés de la ambiciosa publicación de cuyo primer volumen que-remos aquí dar noticia. Una Comisión de sabios especialistas belgas ha tomado la iniciativa, llevada por el Centro Nacional de Investigaciones "Primitifs Flamands", dirigido por el Prof. Coremans, de editar un monumental Corpus de la pintura primitiva flamenca. La colosal iniciativa no merece sino elogios de todos los estudiosos de historia del arte, que podrán encontrar ahora en volúmenes uniformes, magníficamente ilustrados y editados con toda clase de garantías científicas, la serie asombrosa de obras maestras que constituye la gran escuela de pintura de Flandes del siglo XV.

La variedad del arte europeo de este siglo se pone de manifiesto en el contrapunto que forman las dos escuelas italiana y flamenca, cuyos objetivos estéticos y cuya técnica difieren de modo tan singular. Muy difícil es fijar con exactitud el punto de estimación con que cada época matiza sus preferencias, pero acaso no sería inexacto decir *grosso modo* que si el siglo XIX se distinguió por la pasión que puso en el estudio de los primitivos italianos, quizá en los últimos cincuenta años ha subido de punto la atención y la consideración admirativa de los primitivos del Norte. Los españoles no podemos olvidar que ha sido en estos cincuenta años precisamente cuando la historia de nuestros propios primitivos ha comenzado a organizarse, y es bien notorio que una gran parte de nuestra producción del siglo XV cae dentro de la órbita del estilo que hoy se denomina, unánimemente, hispano-flamenco. Acaso la inclinación decididamente antirealista de la pintura contemporánea a partir del postimpresionismo ha influído, por esa tendencia a las compensaciones que tantas veces se observa en la historia, en el gusto y favor de los primitivos de Flandes.

Una iniciativa como la de este Corpus que re-

señamos tiene forzosamente que estar basada en un alto nivel de curiosidad y atención que evidentemente existe por esta escuela de pintura. Si la colección se lleva a cabo en toda su integridad y extensión podremos decir que poseeremos, para el estudio de la pintura primitiva flamenca, un instrumento de trabajo, de información y, si se quiere, también, de goce que no tiene su semejante, al menos como trabajo de conjunto, en el campo de la pintura italiana. Una obra de este aliento no puede emprenderse sino cuando se ha realizado ya un previo y profundo trabajo de esclarecimiento de tan vasta materia. Obras de ilustres especialistas, aparecidas en lo que va de siglo—me refiero muy especialmente a la obra de Friedländer—, han preparado, en efecto, el camino a una publicación como la que se emprende con este volumen y que, en todo caso, prevé y necesita una colaboración de tipo internacional.

En el prefacio del tomo que abre la colección, el profesor de la Universidad de Lovaina, J. Lavalleye, presidente del Comité de Dirección del Corpus, explica en breves y concisas palabras el objetivo y los métodos de la publicación. Se trata de reunir, codificadas, las conclusiones a que se ha llegado en la catalogación y estudio de las pinturas primitivas flamencas salidas a luz hasta el presente. Definida la personalidad de los grandes maestros de Flandes, quedan todavía muchos problemas por resolver y muchos maestros por identificar; para este trabajo futuro, el Corpus será un auxiliar indispensable.

Con gran amplitud de criterio, el director del Corpus nos dice que, en el estudio de las pinturas que en estos volúmenes se han de publicar, se tendrán en cuenta las tres disciplinas indispensables hoy para la historia del arte, según un concepto moderno: la crítica estilística, las fuentes manuscritas o impresas y los trabajos de los laboratorios de Física y Química. Para hacer ostensible el progreso de estos estudios catalográficos y artísticos hay que destacar que, hasta hace muy pocos años, sólo las indicadas fuentes escritas eran tenidas en cuenta con supersticiosa y errónea limitación. La historia del arte se construía solamente con materiales literarios, inéditos o impresos, siempre necesarios, pero muy

expuestos a conducirnos al error si se los emplea como único manantial de conocimiento. Una disciplina creada autónomamente como eje de la historia del arte misma, la crítica del estilo, ha supuesto una conquista positiva de nuestros tiempos. A ella han venido a unirse los datos objetivos con que la ciencia física y química colabora, desde hace años, en el estudio de las pinturas antiguas. Ni que decir tiene que la misma o mayor cautela que hay que poner en el empleo de las fuentes escritas hay que aplicar asimismo a estas otras dos disciplinas auxiliares de la historia del arte y de la museología; pero la combinación de esos tres métodos no hay duda de que ofrece una garantía muy razonable de acierto. Para el trabajo del Corpus, nos explica su director que está prevista la colaboración de especialistas en cada uno de estos métodos, cuyas observaciones han de enriquecer la información como no se ha hecho hasta ahora en ninguna obra semejante. Estas observaciones se completan en las papeletas descriptivas dedicadas a cada cuadro que comienza por una clasificación catalográfica, según (a) grupos definidos de artistas o atribuciones en los que se precisa (b) la identificación aceptada actualmente. Viene después (c) la descripción material, en la que se estudian la forma, las dimensiones, la capa protectora o barnices, la capa pictórica propiamente dicha, la preparación, el soporte y aun el marco, cuando éste pertenece a la época del cuadro. Sigue una descripción iconográfica (asunto, inscripciones, descripción de color), una descripción histórica (e) con los datos remotos y la historia ulterior del cuadro, indicando las exposiciones en que ha figurado la pintura y los argumentos que en cada caso se han expuesto para fundamentar la atribución, así como otras observaciones pertinentes. Se indican después (f) los documentos comparativos, copias, réplicas, etc.; se puntualiza en otro apartado (g) la opinión de los catalogadores actuales, incluyéndose después una completa bibliografía (h) por orden cronológico.

Aún se dan, transcritos en apéndice, los textos de archivos y las fuentes literarias que al cuadro se refieren y se incluye, por último (j), una referencia a las láminas que ilustran en el libro la pintura. Suelen siempre ser varias, y entre ellas figuran, además de una reproducción en conjunto del cuadro, varios detalles significativos en los que se incluyen ampliaciones a gran tamaño de los fragmentos principales de la pintura (cabezas, manos, etc.), y en muchos casos se da también alguna lámina en color.

Diremos como ejemplo que de la pintura número 9 de este volumen, la llamada *Virgen del*

Canónigo Van der Paele, de Juan van Eyck, se dan no menos de 31 láminas, que van analizando cada parcela del cuadro, de las cuales una es de conjunto, 29 de detalles diversos y una un fragmento en reproducción en color. Basta este detalle para dar idea de la completa información que constituye el estudio dedicado a cada uno de los cuadros y del estupendo documento gráfico que supone.

Con vistas a una simplificación del trabajo y a otras razones muy atendibles, los editores del Corpus han preferido dedicar un volumen a cada uno de los principales museos o colecciones, comenzando por éste que ahora reseñamos, dedicado al Museo Comunal de Brujas, colección breve y selectísima, inolvidable para los que conocen esta maravillosa pinacoteca de la no menos maravillosa ciudad. Ciertamente, el comienzo del Corpus se dedica, por tanto, a una de las colecciones más exquisitas de primitivos flamencos; su estudio ha sido encomendado a los señores A. Janssens de Bisthoven, jefe del Servicio de los Archives Centrales Iconographiques d'Art National, y R. A. Parmentier, Conservador de Archivos y Monumentos históricos de la villa de Brujas; su trabajo ha marcado un altísimo nivel que la dirección del Corpus se compromete a continuar en los volúmenes subsiguientes, de cuya aparición iremos dando cuenta a los lectores de la Revista conforme vayan publicándose los tomos de esta serie, que hará, sin duda, época en la historia de las publicaciones dedicadas al estudio de la pintura europea.—E. LAFUENTE FERRARI.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, ANTONIO SANCHO CORBACHO y ANTONIO COLLANTES DE TERÁN: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*.—Tomo III. D. E. Sevilla, 1951.

El *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* que publican los profesores de aquella Universidad Hernández Díaz, Sancho y Collantes, acaba de publicar su tercer volumen después de una interrupción que casi hacía temer fuese definitiva. Desde la publicación del primer tomo, al alabar como merece esta empresa, digna de las hercúleas fuerzas y la capacidad de trabajo de sus autores, el que esto escribe expresó, a la par que su admiración, su temor de que publicación tan ambiciosa pudiera interrumpirse por falta de aliento en las instituciones que la patrocinaban. En el prólogo del tercer volumen, ahora aparecido, el Sr. Hernández Díaz, hoy Vicerrector de la Universidad sevillana y Director de la

Escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, parece salir al paso de estos temores al afirmar que después de una cierta pausa en la publicación del *Catálogo*, va a tratar de recuperarse el tiempo, dando a luz inmediatamente el cuarto tomo de esta obra colosal mientras se preparan los sucesivos. Colosal no es sólo adjetivo para el formato del libro, para sus dimensiones y su copiosa información, sino, sobre todo, para calificar la enorme laboriosidad de sus autores y su escrupulo en agotar lo que pueda saberse sobre provincia tan rica en arte.

Para el lector que lo ignore o para el olvidadizo, conviene decir que la publicación de este *Catálogo* fué emprendida poco después de terminada nuestra guerra civil, confiándose su redacción, por las instituciones que la patrocinaron, al núcleo benemérito de investigadores que mantienen en alto en Sevilla la tradición del laboratorio de arte fundado por D. Francisco Murillo, a cuya memoria dedican los autores este gran volumen. El plan de la obra supone, como es sabido, la catalogación monumental y arqueológica de toda riqueza artística que contiene la provincia de Sevilla; viene a ser, por tanto, una nueva aplicación, ampliada y mejorada, de la idea que guió la empresa, muy desigualmente llevada a cabo, del *Catálogo monumental de España*, iniciativa oficial en curso de ejecución desde hace más de medio siglo. Los profesores sevillanos emprendieron su trabajo con la noble ambición de superar todo lo hecho hasta ahora y planearon su obra en forma alfabética, incluyéndose los pueblos de la provincia según este orden. Para dar idea del detalle con que son tratadas las descripciones, bastará decir que este copioso tercer tomo no rebasa la letra E y está dedicado a un corto número de pueblos de la provincia de Sevilla, que comprende desde Dos Hermanas a Ecija.

Casi estaría mejor decir que el tomo es propiamente la monografía de Ecija. En un gran volumen de 451 páginas en folio, más de 400 están dedicadas a estudiar en todos aspectos su riqueza artística, con lo que bien puede decirse que ninguna otra ciudad española ha sido tan exhaustivamente estudiada como el gran pueblo andaluz, agotado en sus investigaciones por los autores de este libro. Ecija lo merece; segunda población de la provincia de Sevilla, antigua sede de obispado, Ecija, *la ciudad del sol*, capital de *la sartén de Andalucía*, ofrece un conjunto apretado de monumentos y una historia dilatada, con la que pocas ciudades de Europa podrán competir. Capital de comarca, en la rica y fértil Andalucía agrícola, *la ciudad de las torres* conoció las más remotas y lejanas civilizaciones mediterráneas.

Es conocida la importancia arqueológica de sus restos antiguos, desde el neolítico a las épocas ibérica o romana; para el arqueólogo clásico o cristiano, para el prehistoriador, para el epigrafista, para el arquitecto, Ecija es una atracción de primer orden, justamente famosa. Sin embargo, la importancia mayor de la Ecija artística reside en los tesoros de arte tanto medieval como posterior a la Reconquista que contiene.

El *Catálogo* que reseñamos nos ofrece la monografía completa, detallada, de unas treinta iglesias y edificios religiosos; no se trata sólo de descripción precisa y apurada, sino de ofrecernos un material gráfico de primer orden: plantas, cortes, alzados, secciones y fotografías de sus más importantes monumentos, que son en número muy crecido. Iglesias mudéjares, góticas, renacientes, barrocas; en muchos casos, estos estilos se mezclan, se superponen, se entreveran, obligando a los catalogadores a una discriminación delicada que realizan con su pericia conocida y con la ayuda de la documentación necesaria. No hay probablemente en nuestro país un pueblo que nos ofrezca una visión tan clara, magnífica, de lo que fué la gran España de los tiempos de apogeo. Pues para comprenderla no basta repasar las páginas de la historia que reseñan los hechos gloriosos y resonantes; conviene asomarse a la vida de los pueblos españoles, sobre todo a estos pueblos de Andalucía que pueden corregir muy eficazmente esa visión extendida, un tanto convencional, de la seca tierra castellana y el ascetismo de los hombres de la meseta. Una realidad auténtica de riqueza, de plétora, de gusto y de creación es la que ofrecen estos pueblos andaluces, oscurecidos en el aspecto turístico incluso, para los propios historiadores del arte, por el prestigio de unos cuantos monumentos capitales conservados en las grandes ciudades, ciudades que en la mayor parte de los casos, en el transcurso de siglo y medio, han ido perdiendo poco a poco ese carácter y esa personalidad hispánica que puede todavía captarse íntegra en estas villas de Andalucía, ricas, señoriales, asentadas en un país fecundo y ofreciendo una visión de vida media, cómoda y aun suntuosa, como no se ofrece en el resto de España.

Iglesias como las de Santa Cruz, Santa María, Santiago, San Gil o San Juan, en Ecija, bastarían para acreditar de ciudad monumental a cualquier capital de provincia que pudiese ostentar sólo estos monumentos con la riqueza de su barroco, sus altas y esbeltas torres, que conservan la tradición del alminar; en su interior se cuajan de retablos, de pinturas de imágenes, de suntuosos

muebles barrocos, de orfebrería y de riquísimas piezas de culto.

Valor de descubrimiento sensacional tienen en este estudio de Ecija el que los autores hacen del convento de la Teresas, en cuya clausura pudieron penetrar, descubriendo y fotografiando ricas estancias de un palacio morisco de los siglos XIV y XV, digno de compararse, a pesar de su estado de conservación, no siempre satisfactorio, con el Alcázar sevillano. Pero junto a los edificios religiosos asombra el número de casas de noble arquitectura, en ocasiones verdaderos palacios de riqueza excepcional, con la gala de su pompa barroca y de sus patios incomparables. La casa del Cabildo Viejo, las "Carnicerías" o las mansiones de los Marqueses de Peñaflores, o de Alcántara, de los Condes de Valverde o de la familia Albornoz, con docenas y docenas de otras casas de gran belleza, hacen de Ecija un emporio de arquitectura civil, rica siempre en Andalucía y, en esta ciudad, excepcional.

Añádase a esto el muy minucioso estudio, lleno de planos y diseños del Alcázar de la ciudad, que con abolengo romano es, en lo conservado, principalmente musulmán. Y a todo esto, los autores del *Catálogo*, como han hecho en los tomos anteriores, han podido hacer que les sean franqueadas las casas particulares, algunas de las cuales contienen verdaderas colecciones de arte, de las que queda en las páginas de este libro puntual descripción. En suma, la parte dedicada a Ecija en este volumen comprende más de 200 páginas de texto en folio, que se completan con más de 100 de notas eruditas y documentales.

El fácil y cómodo manejo del libro está asegurado por 70 páginas de completísimos índices; añádase a ésto la riqueza que supone una bibliografía completísima y las 710 ilustraciones que son complemento espléndido del texto.

En un prólogo el Sr. Hernández Díaz, que ha llevado la dirección del *Catálogo*, nos explica la parte de cada uno de los colaboradores en el trabajo. Hernández estudia todo lo correspondiente a las Edades Media y Moderna; a Sancho se deben las introducciones históricas y el apurado estudio de las artes industriales, mientras Collantes ha dedicado su esfuerzo a la parte arqueológica y a lo que se refiere a la arquitectura militar. Las magníficas fotografías se deben a los hermanos Nandín, y en los planos, a más de algunos del arquitecto D. Félix Hernández, han trabajado el delineante D. José Fagundo y el aparejador don José Esteve. Hernández nos advierte en su prólogo que todos ellos han laborado "en ejemplar fraternidad", y es justo subrayarlo como uno de los más positivos valores de esta empresa.

Obras como éstas son hoy un milagro entre nosotros, no sólo por el desinterés con que se está llevando a cabo este catálogo, sino por el admirable espíritu de equipo de que dan muestra los discípulos de D. Francisco Murillo, que colaboran en esta obra y que tan alto han elevado el nombre y la tradición del Laboratorio de arte de la Universidad sevillana.

HAROLD E. WETHEY: *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. — Harvard University Press, 1949.

La Universidad de Harvard ha dado a luz una monografía dedicada a la arquitectura colonial y a la escultura del Perú, de la cual queremos aquí dar conocimiento. Se trata de una obra concisa, pero concienzudamente elaborada, que viene a ofrecer un panorama muy completo y de primera mano del arte colonial americano en el Perú, uno de los más ricos países en este aspecto y, fuera de Méjico probablemente, aquel en el que España dejó una más profunda savia cultural y artística. Ahora que comienzan en España a interesar, como es debido, estos temas y en que empiezan a formarse especialistas y a aparecer obras tan importantes como las que han dado a luz en los últimos años los Sres. Angulo y Marco Dorta, este libro encontrará entre los estudiosos españoles y americanos la acogida que su competencia y su cuidadosa elaboración merecen.

El libro está dividido en doce capítulos: el primero presenta un panorama general de la evolución del arte colonial en el Perú, que se estudia de una manera más detenida, cronológica y geográficamente, en los capítulos siguientes. El segundo está dedicado al siglo XVI, y el XVII se estudia a continuación, dedicando capítulos especiales a las regiones del Cuzco, de Lima (capítulos 3.º y 4.º), tratando en los siguientes el arte de las regiones centrales (capítulo 5.º), del Norte (capítulos 6.º y 7.º) y del Sur (capítulos 8.º y 9.º), todo ello en lo que a la arquitectura se refiere. A la escultura dedica el autor los tres capítulos finales, tratando por un orden de materias de lo que se refiere a las sillerías de coro, a los pulpitos y a los retablos. Un apéndice incluye el catálogo de los monumentos de Lima; el libro termina con una completa bibliografía, notas e índices muy detallados; complemento admirable del texto son las 366 ilustraciones, que ponen ante el lector lo más notable de los monumentos estudiados.

Aun sin poseer una competencia especial sobre arte americano, el autor de esta reseña se cree

obligado a ponderar la importancia de este libro que deriva no sólo del tema, sino de la personalidad de su autor y de la manera de estar enfocado el trabajo. En efecto, el Sr. Wethey, hispanista distinguidísimo, ha seguido en su formación científica la mejor y más completa trayectoria; Wethey es un profundo conocedor del arte español, premisa de toda importancia—aunque, a veces, en América puede creerse otra cosa—para adentrarse en el estudio del arte colonial. Wethey publicó en 1936 la importante monografía sobre Gil de Silos y su escuela en Burgos, que demostró no sólo su capacidad de investigador, sino su familiaridad con los problemas cruciales del arte español. Pero el autor no se encierra, como a tantos de sus compatriotas suele suceder, en una rigurosa especialidad limitada; sus curiosidades han ido ensanchándose, de lo cual sólo riqueza puede derivarse para sus estudios futuros. A este trabajo sobre el arte colonial peruano han seguido otros dedicados al arte de Bolivia; pero, entre tanto, el autor prepara desde hace bastantes años la elaboración de un libro tan necesario para nosotros, como es una monografía sobre Alonso Cano pintor, que ha ido completando en sus frecuentes viajes a España y que, según mis noticias, está ultimándose y acaso a punto de entrar en prensa. A más de esto, Wethey ha publicado artículos sobre diversos temas relacionados con el arte español, y no hace mucho vió la luz uno muy atractivo sobre dibujos de Cano, mientras nos promete una pequeña monografía sobre el pintor granadino Niño de Guevara. Títulos son éstos para dar patente al profesor de Ann Arbor de hispanista meritísimo y colaborador inestimable en esa construcción de la historia del arte peninsular, a la que sus aportaciones han sido y serán tan importantes dentro de una comunidad de esfuerzos, que no han escatimado en los últimos años respecto de lo nuestro los estudiosos de los Estados Unidos.—E. L. F.

MARQUÉS DE SALTILLO: *Miscelánea madrileña, histórica y artística.*—Primera parte: *Goya en Madrid: su familia y allegados. 1746-1856.*—Madrid, 1952.

El Marqués de Saltillo posee una de las más auténticas y completas vocaciones de investigador entre nuestros estudiosos y universitarios. Se da en él una feliz coincidencia de la vocación y la capacidad con otras virtudes más modestas, pero no menos necesarias, para la paciente y tenaz pesquisa en los archivos. Es el caso que en los últimos cincuenta años numerosos eruditos lo-

cales han acometido, en sus respectivas provincias, la revisión de los fondos de protocolos en los archivos notariales, en busca de noticias para ilustrar la historia literaria y artística de España. En lo que al arte se refiere, son ejemplares las investigaciones sevillanas, donde la afortunada labor de D. Celestino López Martínez fué luego continuada por el equipo del Laboratorio de arte de aquella Universidad; algo semejante ocurrió en Valladolid al ser continuadas las pesquisas de Martí y Monsó por los volúmenes de García Chico, y así podrían presentarse ejemplos en otras regiones españolas, no todas, por desgracia, exploradas a fondo. Pero resultaba que uno de los más abandonados centros de investigación era precisamente Madrid. Las gentes que en Madrid trabajan tienen, por desgracia, menos tiempo para investigaciones de esta índole, que necesitan la principal colaboración de la constancia, amén de la paciencia.

Todo ello lo reúne el Marqués de Saltillo, que lleva bastantes años enfrascado en los protocolos madrileños y acumulando un arsenal de noticias que probablemente supera a lo conseguido por generaciones enteras de investigadores anteriores a él. De vez en vez, Saltillo nos ofrece algún espécimen de las piezas cobradas, y así en los últimos años y en lo que a la investigación artística se refiere, nos ha brindado documentos de gran interés, algunos de los cuales han aparecido en las páginas de esta Revista de los Amigos del Arte, Sociedad de la que el Marqués es digno Secretario desde hace bastantes años.

Ahora parece ya Saltillo emprender definitivamente una serie documental que nos hace concebir grandes esperanzas en cuanto al acervo de noticias que van a ser por él recogidas en la serie que inicia con este volumen. Con un gesto de elegancia insólita en nuestros tiempos, el Marqués parece acometer esta empresa escotero y a sus expensas, cuando tan lógico habría sido que esta colección documental fuese, como en otras provincias sucede, patrocinada por Instituciones provinciales o Ayuntamientos, que deben ser los primeros interesados en que salgan a luz los datos que a la historia regional se refieren. Una vez más, Madrid demuestra su absoluta inconsciencia respecto al pasado y el nulo interés que las Instituciones que debían regir nuestra vida tienen por la historia y por la cultura. Madrid, capital de España y su explotadora, según la versión tan frecuente en las gentes provincianas, es, en realidad, en esto y en tantas cosas, la cenicienta del país, al menos para las Instituciones estatales.

Pero dejemos estas melancólicas reflexiones y demos noticia de la aparición de este primer vo-

lumen que Saltillo dedica íntegro en sus nutridas 114 páginas a noticias sobre la familia de Goya, que comprenden muy diversas aportaciones. En el capítulo primero, Saltillo expone los antecedentes genealógicos de la familia Goya, comprobando una indicación que yo hice en mi estudio preliminar al Catálogo ilustrado de la Exposición de Goya y sus antecedentes, que la Sociedad Amigos del Arte editó en 1947. La referencia a los indicios de ascendencia guipuzcoana por parte de Goya, ya indicada por el difunto erudito navarro José María Azcona, vino a ser reforzada por una nota del Archivo de Ceraín en Guipúzcoa, que hubo de facilitarme mi amigo el Decano de la Facultad de Letras de Zaragoza, D. José M.^a Lacarra, y que yo incluí en mi estudio citado (1).

Saltillo nos expone después los domicilios que Goya tuvo en Madrid, asunto del que se ha hablado varias veces y que ahora se integra con varias noticias aportadas por el autor. Por lo pronto, la famosa noticia sobre la habitación de Goya en la Puerta del Sol parece explicarse por el hecho de que allí, en el número 7, residía, desde 1804, una parienta de la nuera de Goya, y no sería imposible que por aquella época pudiera Goya haber residido algún tiempo en dicho domicilio, justificándose así que figurase como vecino de la Puerta del Sol en los papeles que vió D. Juan Pérez de Guzmán y que después se extraviaron. Vienen después unas muy cumplidas noticias de documentos notariales sobre la huerta de Goya, denominada la Quinta del Sordo, a propósito de la cual Sánchez Cantón aportó noticias documentales muy importantes hace algunos años. En el segundo capítulo, Saltillo nos habla de la familia Bayeu, de doña Josefa, la esposa del pintor, y de sus hermanos, los artistas que tan ligados estuvieron a la vida de Goya. El tercer capítulo está dedicado a noticias sobre Javier Goya, hijo del pintor, y su esposa, D.^a Gumersinda Goicoechea, indagando a este propósito en un tema, al que yo también hube de referirme hace años: El origen de esta familia en el Valle de la Burunda, en el que existieron varios linajes de la familia Goicoechea (2). Con este motivo, y en relación con las pretensiones de nobleza de Mariano Goya, el nieto de don Francisco, Saltillo reconstituye la carta genealógica de la familia

Goicoechea, enlazada con los Goya hasta llegar a los últimos vástagos de este linaje en nuestros días. El capítulo cuarto se dedica precisamente a un tema que ya Saltillo había tocado en un interesantísimo artículo aparecido en *La Epoca* en 1928 y que hube de extractar en la publicación antes aludida. Se trata de la escorzada biografía del único hijo de Javier Goya, Pío Mariano Goya y Goicoechea, cuya silueta de señorito heredado y mala cabeza esboché también en unas páginas del trabajo editado por la Sociedad de Amigos del Arte (1). Los datos que en 1928 dió a conocer Saltillo son completados ahora de la manera más puntual y satisfactoria, viniendo a enterarnos con todo detalle de las pretensiones nobiliarias de Marianito que quiso ser, por compra y no por otra cosa, nada menos que marqués y conde del Espinar, títulos un tanto ilusorios que nunca llegó a legalizar, pero que le sirvieron durante toda su vida de airón de fantasía y de capa encubridora de sus catástrofes familiares y económicas. El quinto capítulo está dedicado a uno de los puntos más delicados de la biografía goyesca: las relaciones de Goya con D.^a Leocadia Zorrilla y la familia Weis. Las pocas páginas sobre el asunto nos prueban que las costumbres de doña Leocadia no fueron ciertamente ejemplares, y que, separada de su marido por motivos que no la honraban, se unió a Goya, viniendo a confirmar las sospechas que ya varias veces se apuntaron a propósito de esta última postiza familia del pintor. Todo ello viene a ser corroborado y firmemente asentado por 24 documentos que en apéndice se publican y que constituyen un curioso e imprescindible expediente para la reconstrucción de la biografía del gran pintor aragonés.

Del libro se ha hecho una tirada cuidadosísima, en papel hilo, con ejemplares numerados que avaloran publicación tan interesante. El autor dedica su trabajo a la ilustre dama, tan estimada entre nosotros por su bondad, su gentileza y sus admirables colecciones de arte, la excelentísima señora D.^a María Bauzá, cuya casa es centro cordialísimo de reunión de lo más selecto de la sociedad madrileña.

Deseamos que esta primera serie de documentos, sacados de los archivos de protocolos madrileños, continúe viendo la luz y aportando el inagotable arsenal de noticias documentales reunidas por nuestro ilustre Secretario a lo largo de muchos años de paciente y admirable indagación. *E. Lafuente Ferrari.*

(1) Véase mi estudio *La situación y la estela del arte de Goya* en el Catálogo ilustrado de la Exposición de la Sociedad, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, pág. 287. Madrid, 1947.

(2) Véase mi citado trabajo, págs. 289-291

(1) Véase ob. cit., págs. 295-300.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* →
Tesorero: *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Marqués del Saltillo.* → **Vicesecretario:** *D. José Morales Díaz.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Francisco Hueso Rolland. — Conde de Fontanar. — Duque de Sanlúcar la Mayor. — Marqués de Lozoya. — D. Enrique Lafuente Ferrari. — D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — D. Alfonso García Valdecasas. — Marqués de Montesa. — Duque de Montellano. — Marqués Vdo. de Casa Torres. — Conde de Yebes. — D. Antonio Gallego Burín.*

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 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 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 bistre y colores.

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

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

