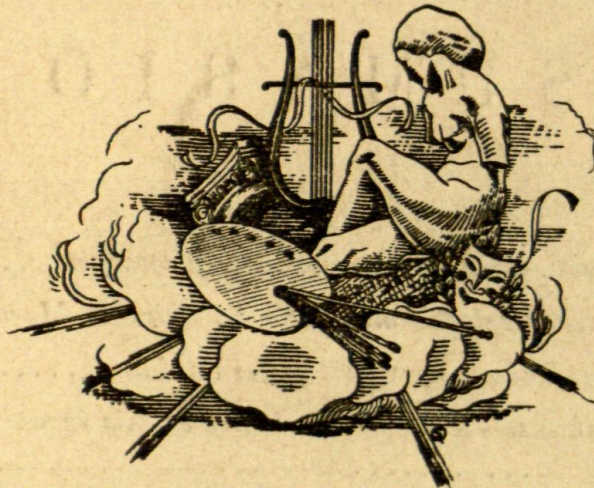


ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

MADRID
1960

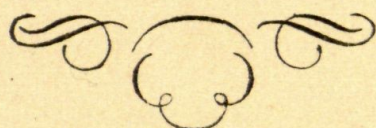
ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLIII. XVIII DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XXIII ◊ 3.^{er} CUATRIMESTRE DE 1960

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

DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



S U M A R I O

	Págs.
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>Silueta y memoria de Sotomayor</i>	85
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.— <i>Iglesias mudéjares del Reino de Murcia</i>	91
SANTIAGO SEBASTIÁN.— <i>Arredondo y otros paisajistas toledanos</i>	113
JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ.— <i>A manera de índice de mis investigaciones. Lamentaciones</i>	128



Precios de suscripción para España: Año, 40 pesetas; número suelto, 15; número doble, 30.
Para el Extranjero: 50, 18 y 36, respectivamente. Números atrasados, 25 pesetas.

Silueta y memoria de Sotomayor

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

DATAN de muchos años mis primeros recuerdos de Sotomayor. Los de su pintura, desde mi niñez en que yo solía ya frecuentar las Exposiciones nacionales, recibiendo de sus visitas esas impresiones vagas que quedan flotando en los recuerdos de la infancia o la adolescencia, pero de las que emergen y quedan firmes algunas imágenes concretas que ya no hemos olvidado. Me refiero a aquellas Exposiciones anteriores a la primera guerra europea, cuando la apertura de nuestra bienal oficial tenía en Madrid caracteres de acontecimiento que ya ha perdido. Venían a ella con entusiasmo e ilusión pintores de toda España que daban en aquellos días a los salones del Círculo de Bellas Artes o a las tertulias artísticas de los cafés—¡aquel café de Levante que evocó Ricardo Baroja, en torno a cuyas mesas se reunía lo mejor de aquellas promociones en las letras y en las artes!—una pasión que hoy se ha extinguido porque la vida del arte ha derivado a otros cauces con menos ingenuidad, con menor pureza. Uno de estos cuadros que quedaron grabados en mi memoria desde aquellos años ya tan lejanos fue el *Rapto de Europa*, de Sotomayor. Ahora me doy cuenta de los motivos; aquel lienzo, tan voluntariamente afín a la pintura de los museos, como ahora se dice, se apartaba, en su paleta brillante y en su aire de clásico cuadro de salón, de las crudas o teatrales anécdotas que, como lastre del XIX, arrastraban una vida anacrónica en las Exposiciones nacionales de aquella época. Entre los pintores del siglo pasado la mitología sólo acostumbraba a permitirse, no sé por qué, en los techos de los salones aristocráticos. Damas ligeras de ropa, generalmente envueltas en velos, velos de danzarina de ópera, gesticulaban dengosas entre lo que los literatos de la época llamaban el éter, es decir, en un espacio imaginado más que representado, aludido por celajes en vedijas e islotes de celeste azul. El modelo corpóreo, más como figura que pesa que como figura que vuela, se adivinaba tras la retórica figuración y los rasgos demasiado individualizados de la mujer, acusados, a pesar de los afeites añadidos por las paletas idealizadoras, solían concretarse en un nombre propio, el de alguna de las mercenarias de la pose, carne de estudio, que frecuentaban bajo estipendio horario los talleres de los pintores. Sotomayor, desafiando los prejuicios habituales de su momento, había llevado al lienzo estos asuntos como simple apoyatura para estudios de forma más amable que los crudos desnudos, sin pretexto ni justificación, que solían pintar los artistas por entonces. El poso de la educación romana se dejaba ver en esta tendencia de Sotomayor, formado, como todos los artistas de su generación, en la pintura suelta y la paleta jugosa que se debieron a la influencia de Sorolla, renovador acertado de las gamas cenicientas y los temas

falsamente dramáticos o trascendentales, nacidos muertos, con que todavía las Exposiciones nacionales de los primeros decenios del siglo solían exhibir el lastre literario o melodramático de la centuria anterior. ¡Puro anacronismo! Puesto a buscar asunto para sus cuadros de composición, Sotomayor prefería agrupar a sus modelos bajo el signo leve, pero suficiente, de un mito clásico en el que forma, desnudo, paños y fondos de paisaje decorativo podrían unirse con plausible justificación. La legitimidad de la tentativa de Sotomayor se comprueba comparativamente, es decir, cuando advertimos que otros pintores de su época quisieron ser modernos abordando la mitología de un modo renovador en sus ambientes respectivos; recordaré aquí como ejemplos los nombres de René Menard o de K. X. Roussel. No creo que las mitologías de Sotomayor fueran afirmación de dogmáticos propósitos clasicistas ni imitativos, sino simplemente una manera de buscar una salida personal al cuadro de asunto, obsesión para los pintores de la época. El sesgo de esta dirección elegida por el pintor le libró de algunos errores y caídas en que incurrieron otros excelentes pintores de su tiempo que ahora recordarán con sonrojo algunos de sus lienzos de entonces, mientras los de Sotomayor evitaron estos errores con la sonriente versión sin pedantería de estos escarceos mitológicos. El *Rapto de Europa*, la pintura de mis recuerdos juveniles, sigue conservando una naturalidad decorativa sin desdoro entre tantos cuadros de aquella época que es mejor no recordar.

Mi observación puede tener algún valor, si recordamos que, cuando en 1899, una brillante promoción de jóvenes pintores se presentó a optar al Gran Premio de Roma, el Tribunal juzgó oportuno poner a los opositores como tema de su cuadro de concurso el truculento asunto siguiente: *La familia del anarquista en la mañana de la ejecución*. Eran los años de las bombas, de los atentados al Rey y a los gobernantes, de las incipientes agitaciones obreras que en nuestro individualista país, ahora tan laminado por la ola de la socialización, tomaba este sesgo protestatario y anárquico. Los triunfantes de aquellas oposiciones a Roma fueron tres pintores que, con personalidades muy distintas, anduvieron muy hermanados toda la vida en amistad y en triunfos: Chicharro, Benedito y Sotomayor. Chicharro conservó toda su vida un gusto por la pintura de asunto; Benedito, que la cultivó alguna vez en su juventud, se alejó de tan peligroso camino; Sotomayor, desde sus mitologías, mostró su escaso interés por la pintura de contenido literario, ya que las alusiones paganas de la fábula, moneda corriente entre pintores desde el Renacimiento, contenían, precisamente por su universalidad, el mínimo lastre de peligrosa retórica.

Pero a Sotomayor, como a sus compañeros, se les iba a ofrecer como imperativo de época una decorosa y más auténtica salida a estas preocupaciones por el cuadro de composición, pieza obligada de fuerza para los pintores de todos los tiempos. La vuelta al pueblo, a la riqueza visual de la vida campesina y regional de España, que ya, con un sentido más sentimental que otra cosa, había dado sus balbuceos en la pintura romántica y en el género costumbrista que pintores y escritores cultivaron abundantemente durante el siglo XIX, fue el género de aquel momento. La diferencia estaba ahora en que los pintores, desde Sorolla al menos, se encaraban con el pueblo español como motivo pictórico puro. *In interiore Hispaniae habitat veritas*, había escrito Ganivet, mientras Unamuno hablaba de la necesidad de abandonar la viciosa complacencia en el pasado—el cuadro de histo-

ria, en la pintura—para adentrarse en la *intrahistoria*, en la realidad del pueblo español, en su verdad radical y en su necesidad de amor y redención. De salvación en el arte, diremos nosotros. Y todo eso, querámoslo o no, venía impuesto por el espíritu de las llamadas generaciones del 98. Los pintores recogen las ideas en el aire y no en concreción conceptual, pero las recogen. Estoy seguro de que don Fernando, que como la mayor parte de los artistas, aunque no lo confiesen, sentía un irónico desdén por las elucubraciones de los críticos, se sonreiría si nos oyese hacer, a propósito de su pintura, estas aproximaciones.

En contraste con las generaciones que han seguido a Sotomayor y sus contemporáneos, tan empachados de teorías y de filosofemas, los pintores de la época de don Fernando creían que los críticos eran charlatanes indocumentados, que no sabían nada de pintura porque no eran pintores, y de los cuales sólo se podía esperar o elogios vanos o malévolos arañazos; en suma, turba desdeñable.

No obstante, cuando la crítica se hace historia, es decir, cuando supera la gaceta, asume pleno derecho al establecer estas relaciones que los pintores no sospechan. Aquella curiosidad hacia la España inédita, por desdén de la España oficial; aquel descubrimiento del espíritu de nuestro pueblo, de nuestras regiones o nuestros paisajes, que el 98 realizó, renovando la literatura, alcanzó al arte, de modo más consciente por ejemplo en Zuloaga, menos en otros artistas de la época, pero en todos igualmente.

Sotomayor encontró su vena en el mundo arcádico de su Galicia natal. Por un azar, Sotomayor nació gallego; pero cuando el matrimonio le ligó entrañablemente a la dulce región del finisterre español, nuestro pintor descubrió el mundo pictórico que iba a llevar a sus mejores lienzos. En la pintura, Valencia en Sorolla, Segovia en Zuloaga, Vasconia en los Zubiaurre, Avila en Chicharro, Extremadura en Hermoso, Granada en Rodríguez-Acosta o en López Mezquita, Galicia en Sotomayor, iban a representar el *Zeitgeist* de estas generaciones, la renovación que rompía con los asuntos de anécdota decimonónica para enfrentarse de modo visual con esta intrahistoria ancestral de las regiones españolas. Esta nueva visión que en las ideas del 98 se engendra nos presenta hoy su radical unidad, su sentido histórico profundo por encima de las diferencias que separan individualmente a pintores tan distintos.

Repito que aquí está el mejor Sotomayor, y basta que en una Exposición se reúnan ocasionalmente unos cuadros del pintor para que esta verdad se nos imponga como un hecho. La fisonomía histórica de Sotomayor, una gran parte de su personalidad ante la historia de la pintura española de su tiempo, está vinculada a esta producción; ello le honra.

Ya sé que durante muchos años la figura que el pintor ha representado ante el público, en esa definición antonomásica tantas veces inexacta, es la de retratista. No es inexacta en Sotomayor, pero es al menos gravemente injusto olvidar esa otra parte de su producción en que Sotomayor fue más fiel a sí mismo y que es, en mi opinión, la que más respetará el tiempo.

Como a otros pintores de su generación, su éxito de retratista dio vía libre a su fama, aunque acaso acaparase con exceso sus horas. El retrato en Sotomayor tiene a su vez un sentido, un trasfondo sociológico que también interesa a la historia del arte. Salvado el bache del 98, en el que a Alfonso XIII, rey niño entonces, no le alcanzaba responsabilidad alguna, España mostró un afán incipiente de mo-

dernización, de europeización, a la que ese ahora denostado espíritu de las generaciones de escritores y científicos de aquel momento, no era ajeno. Ese afán alcanzó, en algún modo a la aristocracia; el Rey lo presidió. Bajo un Rey jovial, moderno, cosmopolita, apasionado por el deporte, la aristocracia sacudió a su vez la costra del XIX. Si el pintor hizo perdurar las efigies de los cortesanos en trajes de gala, cargadas de bandas, joyas y cruces, a la manera tradicional, gustó también y acaso más de pintar a los aristócratas en atuendo deportista, campero o cazador, incluso con los trajes peculiares del pueblo, zajones o mantillas en las damas. Sotomayor fue el pintor de cámara de la realeza y de la aristocracia bajo Don Alfonso XIII y sus figuras representan una situación nueva y concreta pese a todas las reminiscencias del pasado que puedan encontrarse en los lienzos del pintor. Historia y sociología habrán de comentar en el futuro lo que representa la obra de Sotomayor en lo que aporta al retrato en España, en ese género aristocrático. Siempre fueron las clases dirigentes de la sociedad las que posaron ante los pintores, casi exclusivamente al menos, hasta el siglo XVIII, y aun los que no eran aristócratas adoptaban al ser retratados el empaque y la apariencia de las clases superiores. Al iniciarse la ascensión burguesa en el XVII, en la escuela holandesa y, aunque menos, en la pintura flamenca, una división se establece. Nadie confundirá, en cuanto clase, un aristócrata del Tiziano con un mercader pintado por Franz Hals o por Rembrandt. La distancia tenía forzosamente que ser tenida en cuenta por el artista que tomaba el pincel ante sus modelos. Por ello podríamos decir que los retratos de Van Dyck tienen no sólo la distinción de los aristócratas de raza, sino un énfasis altivo que suena a nuevo y que no es sino la conciencia de clase con que la sangre quiere afirmar su diferenciación del burgués ascendido al retrato en cuanto género pictórico. Los herederos de Van Dyck fueron los ingleses y no creo tan trivial como cree Sánchez Cantón la aproximación que algunas veces se ha hecho entre Sotomayor y la pintura inglesa. La aristocracia española bajo Alfonso XIII se britanizó en sus maneras y en sus gustos; no olvidemos que, además de lo que influyera en ello el gusto por el deporte y una reina inglesa, la aristocracia de la Gran Bretaña era la única que seguía, en los primeros decenios del siglo XX, en forma plena y en cabal función activa de sus representaciones sociales. Era un dechado y la aproximación era inevitable. Pero además Sotomayor no ocultaba su atracción por la pintura inglesa. Lo demostró *a posteriori* en su apasionado interés por llevar al Prado algunos retratos de maestros ingleses que pudo encontrar asequibles; y antes de su muerte pudo ver reunida en una sala de nuestro Museo una cierta y aproximada representación pictórica de la escuela inglesa en el retrato.

Los pintores ingleses, en cuanto a distinción de siluetas y composición del cuadro, pesan ciertamente en las preocupaciones estéticas de Sotomayor, pero el temperamento del artista español no le inclinaba a ser un amanerado estilizador de bellezas convencionales. Por el contrario, en la vocación y el temperamento de don Fernando estaba más la inclinación a la pintura franca, directa, al toque valiente y desenfadado; es en este sentido en el que pueden aproximarse sus cuadros a ciertos maestros del XVII, más bien nórdicos que españoles, acaso por afinidades secretas de su linaje céltico. Confesaba Sotomayor su admiración por Franz Hals, el pintor holandés cuyos modelos no fueron lánguidas damas aristocráticas, sino burguesas opulentas o mujeres del pueblo, de curtidas mejillas y fuertes manos hechas en el trabajo. Sotomayor se encontraba en su elemento ante

las campesinas gallegas, sus modelos frecuentes, acaso más que ante las marquesas de Madrid y quizá en el juicio del futuro, cuando la posteridad decante su fallo, la balanza de la justicia se incline a estimar preferentemente en Sotomayor lo que tiene de afín con Franz Hals, o al menos con Hogarth—el pintor de la fresca vendedora de langostinos—, que lo que pueda acercarle a Van Dyck o a Reynolds.

En todo caso, para calificar adecuadamente la fisonomía peculiar de Sotomayor ante la Historia habrá que tener en cuenta no sólo su producción pictórica, sino su figura social, tan peculiar y tan única en su época, que todavía y, en parte, ha sido la nuestra. Pudiéramos decir que Sotomayor fue el superviviente de un tipo de pintor desaparecido ya en el siglo XX; se podría afirmar, sin riesgo de equivocarnos, que fue el último de su género: Un pintor de cámara, ornado con los más altos favores y, a la vez, como los pintores de cámara de otros tiempos solían serlo, el director de una colección real de pinturas. Sotomayor era las dos cosas a la vez y las sentía tan inseparables que las vivía consustancialmente. El se hallaba entre las pinturas de su museo, entre las que yo le conocí cuando entré a trabajar en el Museo del Prado en 1928 en el primer puesto relacionado con el arte, que tuve en mi larga y azarosa carrera, como en la galería personal de un monarca, al que servía con sus pinceles. Por eso él, aun sin decirlo, parecía sonreírse un tanto displicentemente de esos entrometidos advenedizos, los nuevos museólogos, preocupados con afán, para él adjetivo, de la depuración de las atribuciones, la documentación histórica, la crítica estética o la erudición minuciosa en el estudio de los cuadros. Las atribuciones de Sotomayor se basaban en el golpe de vista del pintor, en la corazonada ante la obra de un colega en la técnica de pintar, testimonio ante el cual cualquier afinamiento crítico le parecía un zumbido enojoso de parásitos del arte. Los críticos y los historiadores le merecían un desdén no siempre benévolo y juzgaba de sus pacientes esfuerzos como de las improvisaciones de los gacetilleros del arte que pontificaban de pintura en los periódicos, y a los que a veces fulminaba con su violento desprecio. Bondadoso, pero impulsivo, su temperamento le llevó a veces a polémicas o actitudes públicas combativas cuando no podía contener toda la irritación que sentía ante la pintura de las generaciones que han querido buscar en el arte objetivos tan radicalmente distintos de lo que él perseguía en su estética personal. Poco amigo de teorizar, para todo lo contemporáneo sólo tenía desdenes interjectivos. El amaba en la pintura lo que habían hecho los grandes maestros, los que él custodiaba en su museo, los más de ellos al menos. Porque, consecuentemente consigo mismo y lógico en su juicio, yo sospecho que cierta parte de Goya caía dentro de sus excomuniones. Porque el artista no suele tener en cuenta, y es bien comprensible, que cada pintor sólo concibe un modo de pintar, el suyo, y él era hijo de su circunstancia y de su formación, como todos lo somos inevitablemente. Amaba su trabajo y a los ochenta y seis años seguía pintando con entusiasmo, sin dejar ociosas sus manos. Es por ello digno de decirse que en sus últimos tiempos, deseoso de seguir manejando incansablemente sus pinceles, cuando no tenía otras urgencias de encargos, retrataba a sus amigos, a sus colegas, a sus empleados, en una última producción marcada por el signo de esa generosa y ardiente vocación de pintar.

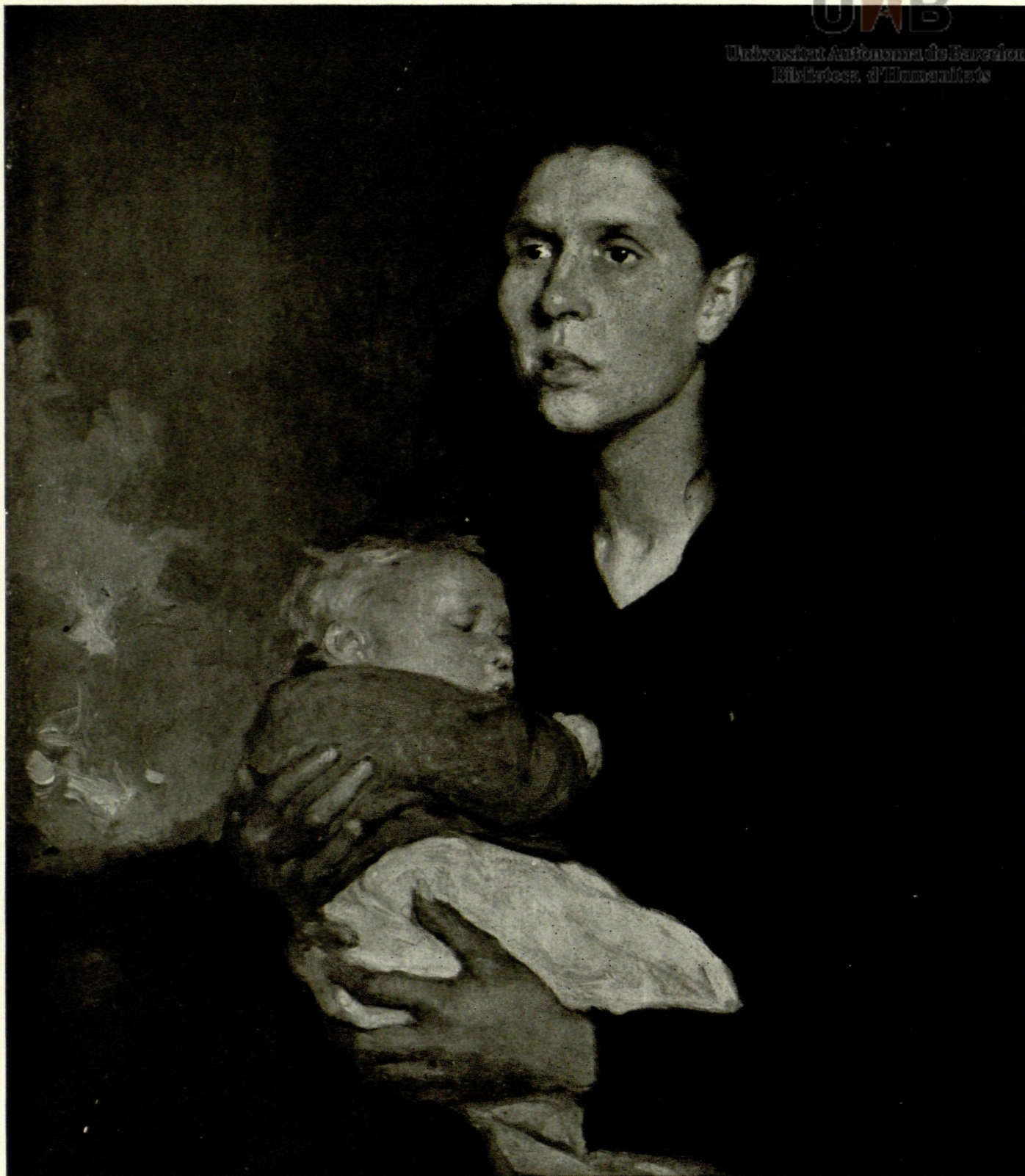
La aureola de su vida fue el Museo del Prado, en el que entró como Subdirector en 1919, para ser Director poco después. Lo fue hasta su muerte, sin más interrupción que los años del régimen republicano. Porque cuando el Prado dejó de

ser la Colección real y él pintor de Cámara, el Museo dejó de ser para él apetecible. Porque don Fernando no dirigía el Prado, *reinaba* en él, con un énfasis de posesión delegada que le aureolaba cuando recorría el Museo con amigos y subordinados, como si inspeccionase sus tropas rodeado de su estado mayor, como si se encontrase en su casa; mejor dicho, en el Palacio de sus señores y entre las obras de sus compañeros en la práctica del arte.

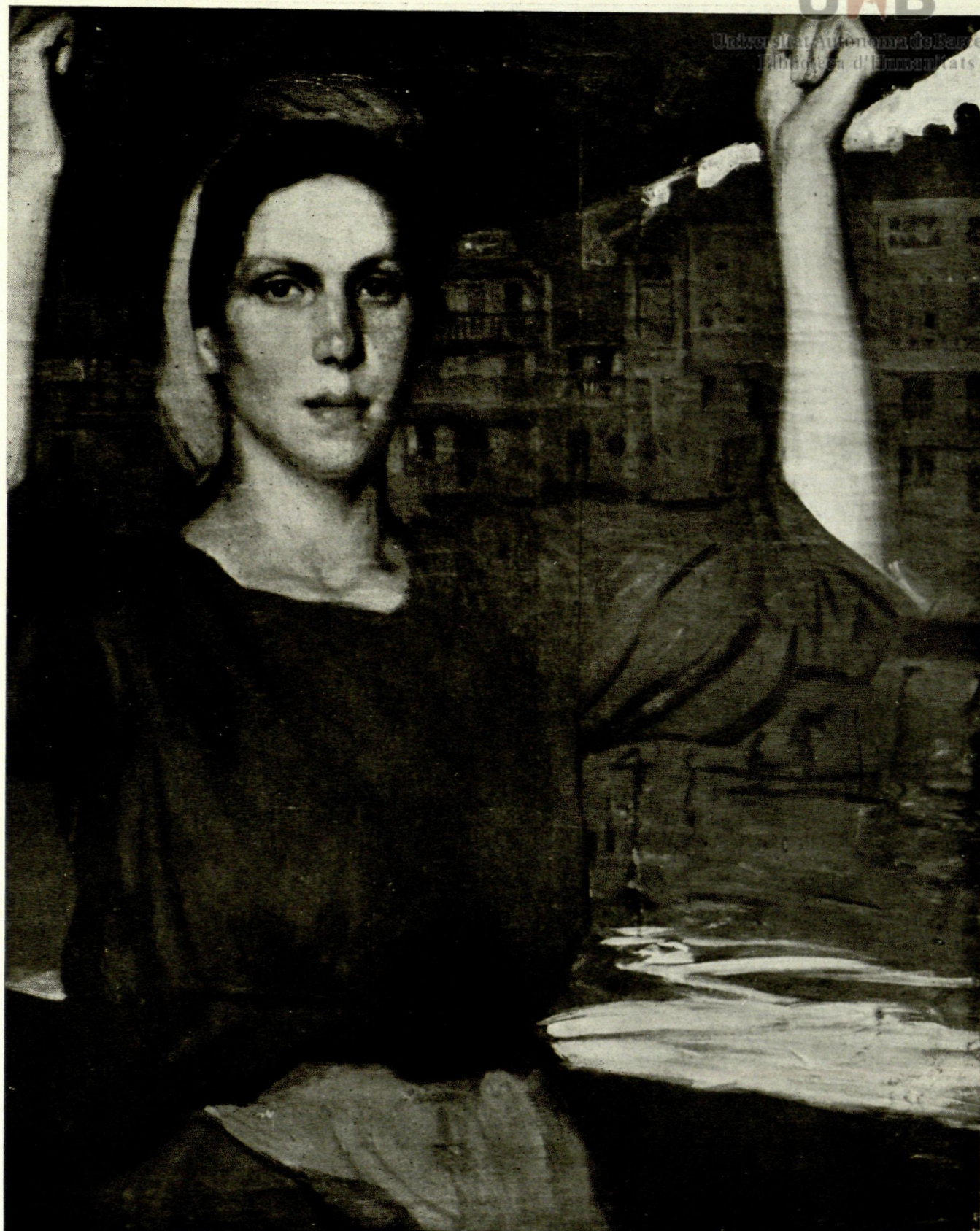
Los maestros antiguos cuyas mejores obras tenía a su cargo en el Museo, eran para él sus compañeros de oficio, y por esos secretos y complejos sentimientos creía al Prado consustancial con su personalidad profesional y con su vida de pintor. La suerte le fue propicia; la monarquía de Sotomayor en el Prado, monarquía absoluta, por la gracia de Dios, parecía afirmarse hasta en su muerte, cuando su cuerpo, inerte ya, descansó todavía, unas horas, con el crucifijo entre las manos, en la cripta del Museo, entre sus amados cuadros, bajo el patrocinio misericordioso del Cristo de Velázquez, cara a la eternidad, y también al juicio de la historia. Esa historia de la que la última exposición póstuma ha sido el introito cordial, ofrecido a Madrid por la familia del artista. Y a su piadosa y devota intención añadimos hoy nosotros la corona de nuestro respetuoso recuerdo al último monarca de la dinastía de los artistas que en el Museo del Prado reinó sobre sus colegas los pintores.



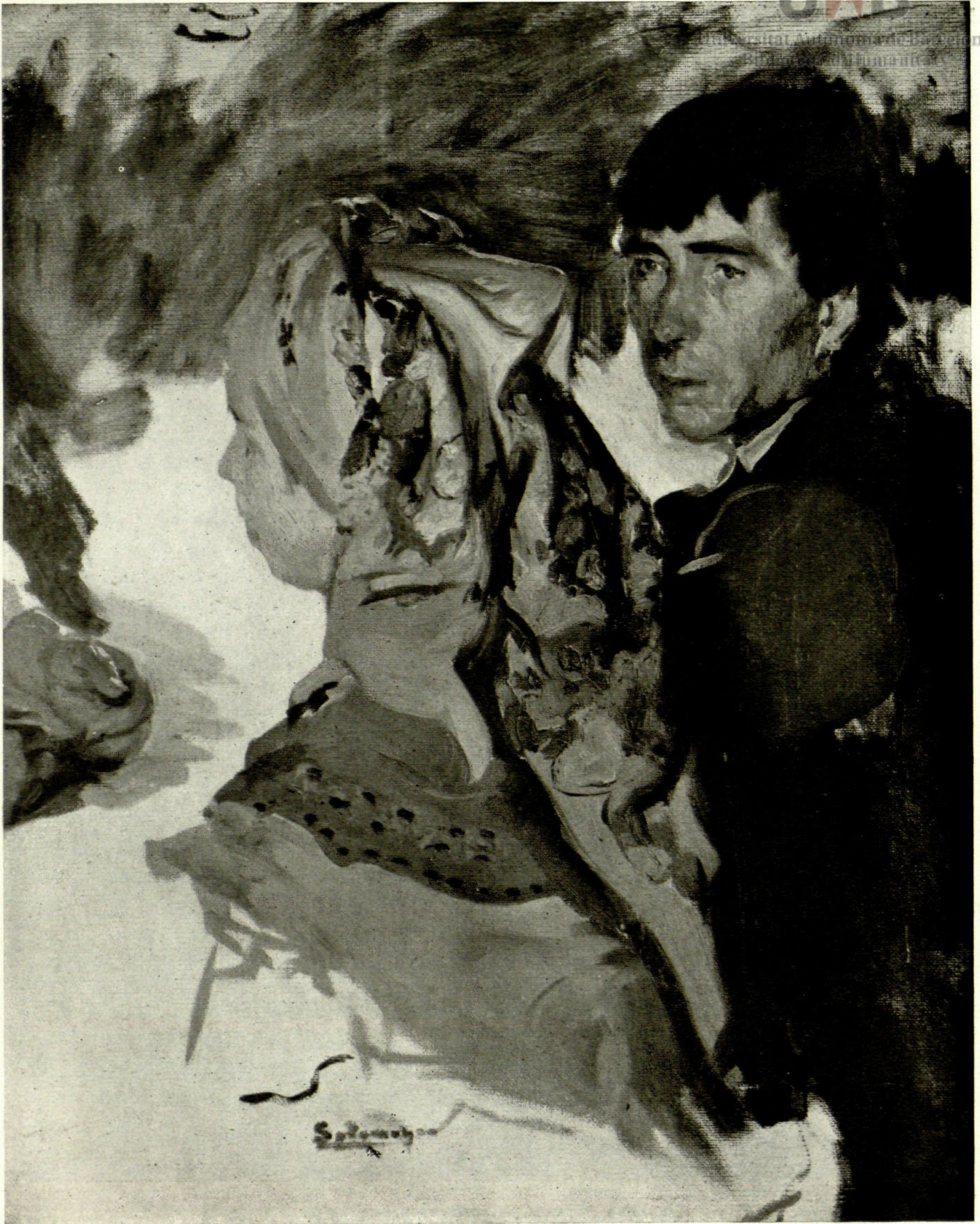
FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.—*Interior de aldea.* (Museo de Buenos Aires.)



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.—*Infortunio*. 1951.



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.— *Cariátide*.



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.— *Comida de boda en Bergantiños. Estudio.*



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR.—*El Paular*. 1905.



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.—Saliendo de misa, 1907.



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR.—Baile en un «estaminet». (Brujas.)



FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.—Conida de boda en Bergantiños.

Iglesias mudéjares del Reino de Murcia

Por ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ

PESE a lo mucho realizado en los últimos años, quedan aún amplios sectores del tesoro monumental de España, completamente desconocidos. Las manifestaciones regionales de un estilo, con todos sus inconvenientes, ya que casi nunca coinciden las áreas estilísticas con los límites de la geografía política, son interesantes siempre aunque sólo sea a efectos de esa catalogación monumental que aún queda por hacer en nuestra patria.

Por creer que sea de alguna utilidad a este respecto, y por tratarse de monumentos modestos, algunos condenados a desaparecer en fecha no muy lejana, me decido a publicar estas notas, recogidas hace unos cinco años con finalidad bien distinta. En este espacio de tiempo ha aparecido un importante trabajo de D. Leopoldo Torres Balbás (1) donde se analiza un tipo de estructura muy frecuente en la región levantina y donde se citan, aunque muy rápidamente, algunos monumentos aquí estudiados. Sin duda por no conocerlos *de visu* se deslizan en el magnífico estudio algunos errores que estas páginas mías contribuirán a deshacer (2). La simple corrección de los pequeños errores que circulan de libro en libro, justificaría ya el trabajo, ciertamente modesto, de rever y fotografiar todo lo que con tanta frecuencia se cita de segunda o tercera mano. Aparte todo esto, el conjunto de iglesitas mudéjares murcianas creo es suficiente homogéneo para ser merecedor de unas páginas.

* * *

El reino de Murcia es bien sabido que poseyó una abundantísima población mudéjar. Una fuerte impronta morisca quedó viva en la etnia regional y con frecuencia se refieren a ella los viajeros, extranjeros sobre todo, que a la región aluden.

Sin embargo la huella del mudejarismo artístico es bien escasa y los pocos ejemplares subsistentes tras la barbarie de la guerra, están en trance de desaparecer. Como ya apuntó E. Tormo en su inagotable «Levante», la razón de su escasez y modestia hay que buscarla precisamente en motivos históricos y sociológicos. En Murcia, la abrumadora mayoría de la población era musulmana; el culto cristiano se introduce en fecha muy tardía y a la fuerza; no hay Corte ni magnates importantes para fomentar una rica arquitectura civil; no hay apenas fundaciones monásticas y la vida se desarrolla a un nivel rural exclusivamente. La mano de obra musulmana no puede pues introducirse en la labor cristiana y dar paso así a un verdadero mudejarismo.

Los privilegios concedidos cuando la Reconquista y la organización de los mudéjares de Murcia son bien conocidas por las obras, antiguas, de Fernández y

González y Circourt (3). Se les respeta religión y costumbres y permanecen así (dos siglos y medio) hasta que se inicia en 1504 la conversión obligatoria. Antes de esa fecha puede afirmarse así sin error que no hubo iglesia cristiana en grandes zonas del reino. A partir de ella es cuando se inician las construcciones, tan modestas por rurales, rápidas y baratas, en las que puede rastrearse una huella mudéjar.

Pero como la conversión no fue sincera, sino coaccionada, la fe musulmana no se extinguió. La inquisición alude constantemente a «ceremonias de moros» y tras cien años, llega la expulsión, de la que, como es sabido, sólo hubo una excepción: los moros del murciano valle de Ricote, que, libres de la expulsión de 1609, fueron luego expulsados en campaña llevada a cabo por el conde de Salazar en 1613.

Pero a pesar de todo muchos se evadieron y las técnicas y tradiciones se mantuvieron vivas en cierto modo hasta hoy. Cerámica, tejidos, juguetería, orfebrería, cuchillería típicamente murcianas de hoy, mantienen modos y normas de inequívoca procedencia musulmana.

Ya he advertido de la pobreza de los ejemplares arquitectónicos subsistentes. Con un paralelismo casi absoluto con lo granadino inmediato a la Reconquista, la arquitectura rural de Murcia pugnará entre el gótico y el renacimiento incipiente y la nota más rica y personal la darán los techos de armadura de pares y nudillo, o de dos vertientes sobre arcos transversales, casi lo único de carácter artístico en estos pobres templos, tan en abierto contraste con las otras grandiosas creaciones del renacimiento urbano a la italiana.

LOS MONUMENTOS SUBSISTENTES

Cuando Tormo publicó en 1923 la guía «Levante», aún eran relativamente abundantes los ejemplares de este mudejarismo tardío. Desdichadamente la guerra o el descuido han hecho desaparecer buena parte y otros han sido despiadadamente modificados al pretender restaurarlos y devolverlos al culto. El estudio, de cuya falta se lamentaba Tormo, no es posible emprenderlo hoy por falta de material gráfico y documental. Este último falta casi en absoluto y el primero es deficiente siempre cuando no imposible de obtener (las iglesias desaparecidas).

Estas páginas no son pues sino una recopilación de datos y una aproximada ordenación de los monumentos, hecha según las características estructurales, ya que la ordenación cronológica se hace muy difícil dada la falta de documentación. En general puede decirse que todas las iglesias son del XVI salvo los contados casos que en su lugar se dicen. Una doble influencia se manifiesta, la levantina (valenciana) y la andaluza. Tormo quizá exagere su relación de dependencia con lo valenciano. Un análisis más detenido lleva a pensar mejor en lo granadino, tanto más próximo también, pues en el XVI el contacto entre Granada y Murcia es intenso a través de una Almería, feudo de los murcianos Faxardos.

CLASIFICACION DE LAS IGLESIAS

La doble influencia aludida puede servir para una aproximada clasificación, pues si en el caso de las iglesias con arcos transversales no se puede renunciar del

todo a los antecedentes valencianos, las de pares y nudillo es preciso verlas como absolutamente granadinas.

Quedan así apuntados los dos grupos fundamentales en que pueden clasificarse las iglesias mudéjares murcianas. A su vez pueden subdividirse, teniendo en cuenta, para las iglesias de arcos transversales, que éstos pueden ser apuntados (de carácter todavía gótico) o de medio punto y perfil renaciente. En el caso de las iglesias sin arcos, hay ejemplares de una y de tres naves, con diferentes soluciones constructivas.

Queda pues la clasificación en esta forma:

I) Iglesias de arcos transversales.

a) De estructura gótica, con arcos apuntados.

b) De arcos de medio punto, renacentistas.

II) Iglesias con techumbre de pares y nudillo.

a) De tres naves.

b) De una sola nave.

En todos los casos se trata de iglesias modestas, de ladrillo y tapial por lo general. La piedra sillar se emplea poco y casi siempre para los elementos decorativos más ricos. No hay detalles arquitectónicos propiamente mudéjares, salvo las excepciones de Chinchilla, las más antiguas y en contacto con lo castellano. Sólo las techumbres son siempre y casi sin excepción de carácter mudéjar.

La labor de estas techumbres se sostiene hasta muy tarde. A fines del XVI se contrata una en Lorca, según el curioso documento que más tarde se cita. En las iglesias de arcos, la techumbre suele ser a dos vertientes, con un pequeño almizate decorado, que le da perfil de tres paños. En el segundo grupo se utiliza el sistema de pares y nudillo con exclusividad.

Aparte de esta clasificación hecha sobre los monumentos del XVI, queda una obra capital: el convento de Santo Domingo de Chinchilla, obra donde se encuentra lo más antiguo, bello y original del mudejarismo levantino.

I) LAS IGLESIAS DE ARCOS TRANSVERSALES

El reciente y ya citado artículo de Torres Balbás analiza de modo completo los orígenes y difusión de este tipo de arquitectura, tan especialmente fecundo en el gótico español. Me reduciré, pues, a estudiar los ejemplares murcianos, tocados todos de mudejarismo.

a) De arcos apuntados.

ERMITA DE LOS PASOS DE SANTIAGO, EN MURCIA

Es tradicionalmente considerada como la iglesia más antigua de Murcia con supuesta fundación en tiempos de la Reconquista. Tormo (4) la llama «vieja, gótica cual las valencianas», y esta antigüedad se invocó para su declaración de Mo-

numento Nacional en 1946. Esta declaración la salvó de la ruina total, y nos la ha conservado a través de la restauración (reconstrucción más bien) del arquitecto de la zona, D. José Tamés que ha procurado conservar la estructura general, verificando alguna adaptación al nuevo uso de la iglesia, que sirve hoy de oratorio a las monjas Reparadoras.

Se hace muy difícil fijar, ni aproximadamente, la fecha de la construcción, muy modesta, de ladrillos y tapial. Cuando la restauración, se atendió especialmente a conservar lo que pudiese ofrecer un interés artístico y los muros se rehicieron todos a base de mampostería y verdugadas o hileras de ladrillo.

Se descubrieron entonces grandes tramos de adobe que lo mismo pueden corresponder a finales del XIII, como supone la tradición murciana, que al XV, como puede hacer suponer la techumbre del presbiterio, idéntica, como veremos, a otras granadinas.

Consiste la iglesia en una sola nave de 6,80 m. de luz, dividida en 4 tramos de 4,50 m. de longitud, con capillas entre los contrafuertes interiores. Los arcos apuntados que dividen la nave, son de ladrillo y su diferencia fundamental con las iglesias valencianas estriba en que, en éstas los arcos arrancan casi junto al suelo, sin pie derecho apenas, mientras que aquí se elevan sobre simples pilares rectangulares bastante altos, dando un aspecto mucho más esbelto a la nave, francamente elegante de proporciones (5).

A los pies hay un pequeño coro, sostenido por una gruesa viga; y el presbiterio, cuadrado, elevado sobre tres gradas, se cubre con una rica techumbre ochavada, absolutamente mudéjar y muy bella, que se ha rehecho de reciente a base de los fragmentos conservados de la original, y las fotos antiguas conservadas, una de las cuales acompaña.

Esta techumbre, lo de más interés artístico en la iglesia, en modo alguno puede ser anterior a la segunda mitad del XIV, y casi con seguridad habrá de ser del XV avanzado, a juzgar por su identidad casi absoluta con las granadinas de inmediatamente después de la reconquista (Hospital Real de Granada, por ejemplo). Se trata de un ochave cupular típico, transformación de una estructura simple de par y nudillo, al adaptarse a un espacio cuadrado, previamente ochavado por medio de unas vigas.

La decoración es bastante simple, a base de un lazo de a 6, y lleva un sencillo ramo de mocárabes.

Las cubiertas de la nave, también rehechas en fecha reciente, son lisas sin decoración alguna, salvo el perfil clásico, con una hoja de acanto, de las ménsulas y canecillos que soportan las vigas longitudinales.

Las vicisitudes por que ha pasado la ermita de los pasos de Santiago, pueden seguirse sin demasiada dificultad sobre la propia construcción. Según José Tamés, que hizo la reconstrucción y a cuya amabilidad debo estos datos, el arco del prebiterio debió ceder en fecha tardía, cediendo con él los pilares, y haciéndose obligada la construcción de los dos contrafuertes exteriores que tiene hoy.

Cabe suponer que esta restauración se emprendiese en el siglo XVI, a comienzos, colocándose entonces, o rehaciéndose la techumbre actual. Es curioso que el relieve de Santiago Matamoros que adorna la simple puerta de la ermita, corresponde también al siglo XVI, en arte bastante italiano.

PARROQUIA DE SANTA CATALINA, DE MURCIA.

Nada conserva hoy de su primitiva estructura esta iglesia, interesante aún, sin embargo, por las importantes obras de escultura que atesora.

Pero hay datos suficientes para suponer que, en su origen, fue un buen ejemplar del tipo que nos ocupa.

Madoz, en su diccionario, dice que se trata de la más antigua iglesia de Murcia: «Redúcese su planta a un paralelogramo con una cubierta a dos aguas. Es muy extraño que no se haya tratado de mejorar este templo, que presenta el aspecto de un gran almacén más bien que casa del Señor. Además alguno de *los arcos que sostienen la techumbre* se encuentra resentido y la torre fue desmontada hace tiempo por ruinoso» (6).

Por otra parte Martínez Tornell dice en 1906 (7) que es el único templo de los de primitiva fundación y afirma haber llegado a ver sus «seculares artesonados».

Dedúcese de todo esto que es posible ver en ella un ejemplar más del tipo que venimos estudiando, y aunque la referencia de Madoz no alude en absoluto a carácter artístico en las techumbres, el hablar Martínez Tornell de artesonados hace suponer que tuvieran algún elemento decorativo, indudablemente de carácter mudéjar.

Pero todo ha de quedar en mera conjetura, ya que la iglesia ha sido restaurada muchas veces y deformada totalmente su arquitectura con yesos modernos, aparte de desfigurarse su fachada y torre, rehechas hoy en un neogótico de cemento.

El único dato cronológico utilizable es el de saber que esta iglesia fue de Claus-
 trales, que se trasladaron a ella desde su antiguo convento en ruinas hacia fines de 1470 (8). Y como la disolución de esta Orden en España fue en 1500, se puede afirmar que cuando comienzan a construirse todas las iglesias que a continuación se estudian, ésta era ya vieja y estaba desocupada por segunda vez.

IGLESIA DE SAN PEDRO, DE LORCA.

La iglesia de San Pedro, de Lorca, es hoy apenas un montón de escombros, manteniéndose en pie una bella portada gótica del XV con rica decoración, y un presbiterio de bóveda ojival.

Los otros restos visibles carecen de elementos medievales, pues la iglesia se reconstruyó después del terremoto de 1672, en un barroco moderado y vulgar.

Pero como supuso Tormo, mantuvo (hasta su completa destrucción en nuestra guerra) oculta por la bóveda barroca, su techumbre decorada apoyada sobre arcos transversales según pudo comprobar Joaquín Espín, que describe la techumbre en su «Artistas y artífices levantinos».

Dice así el cronista de Lorca: «Esta techumbre está formada por vigas que se apoyan en arcos de fábrica transversales al eje de la nave del templo, las que descansan sobre zapatas, a la distancia de una vara una de otra viga; sobre éstas, cruzan los maderos y sobre ellos las tablas en que se asienta el tejado; entre los maderos se hace rectángulo formado por tapajuntas de lados rectos y extremos recor-
 tados en línea quebrada a manera de sección de una estrella, que constituyen un

marco en cuyo hueco aparece la tabla que cubre el espacio entre los largueros, que con las vigas en que se tienden forman los dos declives de esta cubierta, cuyo vértice truncado forma un plano horizontal de como dos varas de ancho a la manera del de las cubiertas mudéjares de pares y nudillo en el punto en que se juntan formando lazo, lo que en este caso no sucede al parecer, aunque no he podido ver la forma y aspecto interior de la parte central de esta interesante techumbre que fue pintada en el año 1477, según nota puesta en las guardas del libro primero de bautismos de dicha parroquial (San Pedro) que así lo declara, tomada de una inscripción ya desaparecida que había en la capilla de San Andrés de la misma iglesia.

En efecto, vigas, zapatas, canecillos, pares y tableros, están policromados al temple por dibujos que forman líneas, cintas y dentellones en vigas y maderos, caras de monstruos en las trompas de las zapatas, y flores y lóbulos estarcidos en los tableros, todo sobre fondo azul, ocre o rojo» (9).

De la descripción de Espín, aunque un tanto imprecisa, se deduce con claridad que el templo primitivo, de una sola nave, estuvo dividido en tramos por arcos transversales, y cubierto por una techumbre a dos vertientes, decorada al temple, y con un almizate que, seguramente, y por analogía con otros ejemplares de la región que después describiré, debió estar decorado con elementos más típicamente mudéjares. De todos modos, la decoración de las entrecalles de las vigas a base de estrellas recortadas es ya suficientemente elocuente. Por otra parte el mismo Espín recuerda que era especialmente semejante a la de la Casa del Judío de Tuerl, que reproduce Rafols (10).

Dato de gran interés es el de la fecha de 1477 que se aviene muy bien con las características de la arquitectura gótica que se conservan en pie, y que demuestran ser la obra toda de una vez, dándonos así el primer monumento fechado con seguridad de toda la serie (11).

IGLESIA PARROQUIAL DE ALGUAZAS (MURCIA).

Alguazas del Obispo, a 24 kilómetros de Murcia y sobre el Segura es una de las ocho villas agregadas a Murcia, que mantuvieron íntegra su población morisca hasta la expulsión. La villa fue dada a doña María de Molina, prima del rey, cuando la reconquista, y en 1309 se trocó al Obispado por el Castillo de Lubrín y otras tierras, pero no se realizó la entrega hasta la muerte de la reina que se hallaba muy a gusto con sus moros que pagaban religiosamente las rentas. Se conocen los nombres de algunos alcaides moros de la villa, a lo largo de todo el siglo XIV (12).

La iglesia parroquial, tal como hoy se presenta, consiste en una gran cabecera y crucero neoclásico, con cúpula y grandes altares, a la que sirve de nave, o más bien de nartex, la de la iglesia vieja que ahora nos ocupa. La ampliación y reforma la realizó en el siglo XVIII el arquitecto murciano Lorenzo Alonso, que, pese a su fervor purista, o quizá por falta de medios económicos, respetó la nave antigua, que seguramente no podría, ni por sus proporciones ni decoración, hacer feliz a un neoclásico (13).

De todas las murcianas, es la más parecida a lo valenciano. Una simple planta rectangular, dividida por tres arcos muy robustos de ladrillo y tapial, que arrancan

muy próximos al suelo y que se hallan repetidamente encalados, sin que sea posible observar en ellos molduraje de ninguna especie.

Sobre ellos tienden ocho vigas, y encima las tablas que sostienen el tejado. Las ménsulas o canecillos de las vigas tienen perfil clásico muy sencillo, y el simple entramado de los paños laterales de la techumbre, unido al clasicismo de las zapatas, hacen pensar en el siglo XVI, que es el que Tormo asigna a la iglesia.

El almizate está decorado con riqueza a base de un lazo de a ocho (de a cuatro octogonal) que deja unos octógonos hundidos, que se decoran con temas vegetales muy estilizados y de una notable belleza. Los tres cuerpos presentan los almizates muy semejantes y los colores que más destacan son el rojo sangre vieja y el verde pardusco, además de un gris que siluetea los fondos vegetales.

La historia documental del templo es imposible de rehacer. Díaz Cassou, que escribió una breve historia de Alguazas, para la cual consultó los archivos municipales de Murcia, sólo dice que «a mediados del siglo XVI se construyó la actual parroquia, porque amenazaba ruina la ermita de San Sebastián; la nave de arcos apuntados, ni gótica ni mudéjar, ni del renacimiento, con artesonados primorosos y pinturas muy medianas» (14).

Antes de la gran reforma neoclásica debió sufrir una ampliación o mejora en 1642, añadiéndose entonces la sencilla fachada de pilastras de un renacimiento tardío, que ahora tiene, según el testimonio de la lápida de la puerta (15).

La referencia de Madoz a una «iglesia, sólida, capaz y de buenas formas» (16), es indudable que se refiere a la ampliación de Alonso.

IGLESIA PARROQUIAL DE ULEA (MURCIA).

Ulea, en el corazón mismo del valle de Ricote, a la derecha del Segura, tuvo iglesia del tipo, con arcos muy agudos, en todo semejantes a la de Alguazas. Su techumbre era más sencilla, policromada también y con lazos de a ocho en el almizate. En nuestra guerra se incendió y quedó fuera de culto. No se conserva ninguna fotografía, ni hay datos documentales de esta obra, que correspondía sin duda a los primeros años del siglo XVI.

b) De arcos de medio punto.

La sustitución del arco apuntado por el de medio punto corresponde perfectamente a la primera mitad del siglo XVI. Construcciones realizadas aún con la técnica del gótico introducen éste último, y no es difícil verlos coexistir, junto a las bóvedas de crucería estrellada, en iglesias muy avanzadas de fecha, plenamente renacentistas. No obstante esta cierta imprecisión en lo cronológico, conviene mantener la división por comodidad del estudio.

ERMITA DE SAN ROQUE DE YECLA (MURCIA).

Yecla es importante ciudad agrícola, al norte de la provincia, vinculada más a otras tierras altas de Alicante (Villena, Monóvar) que como ella, pertenecieron

al señorío de los Manueles. Ciudad de gran prestigio literario en la generación del 98, aún conserva algunas obras de arte notables y un barrio viejo de carácter.

La ermita que nos ocupa, indudablemente del siglo XVI en lo que hoy vemos, presenta el interés de que ofrece la transformación más inmediata del tipo valenciano a lo renaciente, sin alteración apenas en las proporciones.

Se trata de un sencillo rectángulo de testero plano, dividido en tres tramos por tres robustos arcos de sillería, que se apoyan en unos sencillos y bajos pies derechos que no llegan a la categoría de pedestales. El conjunto es pesado y macizo, mucho menos feliz que con los arcos apuntados. La portada se abre a un lateral entre dos contrafuertes que se acusan al exterior, y ha sido muy modificada en su sencillez, coronándola con una espadaña barroca.

La techumbre sigue el modelo más simple de vigas transversales a los arcos, sosteniendo el entablado a doble vertiente. También aquí la cumbrera está oculta tras una zona plana a modo de almizate. Aquí, la decoración mudéjar ha desaparecido casi por completo. Sólo en el primer tramo de junto a los pies, sobre el minúsculo corillo, se decora el almizate con una cuadrícula que sólo tiene de mudéjar la técnica de listones clavados sobre tabla, pareciendo más bien a los ojos un techo de casetones renacientes. En los paños laterales la decoración es nula. Sólo las cabezas de las vigas y los canecillos se decoran con una moldura de perfil clásico, como en Alguazas.

Con esta iglesia sufrió Tormo un error inexplicable, dada su minuciosidad. Por una confusión en sus notas, quizá, dice (17) que está techada de pares y nudillo, error que han copiado todos los que la citan.

En cuanto a fechaje y documentación, ocurre aquí como en casi todos los monumentos de esta zona que cito. Los historiadores o cronistas de Yecla, Lasalde y Giménez Rubio, dan una serie de datos dudosos o legendarios que no se compaginan en muchos casos con lo que dice el monumento.

Según Giménez Rubio, a fines del siglo XIII vino una epidemia de peste que duró hasta bien entrado el siglo XIV. Se acudió a la protección de San Sebastián, que había sido siempre buen abogado contra esta enfermedad en Oriente y Occidente, y por su intercesión desapareció de súbito el contagio.

Se acordó entonces tomarlo como patrono y erigirle ermita. Según el mismo cronista, aún era visible una inscripción en el ángulo de poniente del tejado, que decía se concluyó la fábrica el año de 1451 (18).

Lasalde (19) dice que a comienzos del siglo XVI, en construcción entonces la Asunción o Santa María la Mayor (la actual Parroquia Vieja), había otros dos edificios abiertos al culto, la ermita de San Cristóbal, y la de San Sebastián «cuya situación era la de la actual de S. Roque».

Giménez Rubio continúa diciendo que a comienzos del XVI se votó y eligió también a San Roque por tutelar y copatrono de la villa y desde entonces quedó consagrada la ermita al culto de los dos santos, habiendo sobrevivido el de San Roque.

Hay, como se ve, una contradicción entre uno, que supone la ermita actual la misma sin variaciones, e incluso dice haber visto una fecha, y el otro que supone la construcción de la actual, en el mismo sitio de otra más vieja.

Parece más lógico suponer que cuando se aceptó el copatronazgo de San Roque se hiciesen obras en la ermita, y como coincide en fecha con la que pudiera atribuirse

a la construcción actual, puede afirmarse que entonces se rehizo esta tal como hoy la vemos. En cuanto a la fecha de 1451, que Jiménez Rubio afirma haber visto, quizá se trate de alguna inscripción relativa a la primera construcción.

Hoy la iglesia ha sufrido muchas alteraciones, la última una horrible pintura imitando sillar, que no ha respetado ni los sillares auténticos de los arcos, y que ha embadurnado de gris la techumbre, no muy fuerte, y resentida ya por las goteras en más de un punto. Al exterior, muy simple, repetidas capas de cal ocultan cualquier detalle decorativo. Es posible incluso que aún se conserve, oculta, la inscripción a que alude Giménez Rubio.

IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN, DE CARAVACA.

Caravaca, a 73 kilómetros de Murcia es una de las ciudades de mayor abolengo histórico dentro del reino. Gracias al prestigio milagroso de la Santa Cruz (robada en 1935) consiguió a su torno un considerable conjunto artístico, que hoy, por no haber sufrido apenas con la guerra, es el más rico de la región.

Su ermita de la Concepción, templo del Hospital de Caridad, es en lo arquitectónico de lo más interesante de la región, con una belleza de proporciones y una armonía en lo decorativo, que la hacen ejemplar maestro, y bien digno de ser conocido. Su estructura, sin ser inusitada, es más compleja de lo habitual en este tipo de construcciones, hasta alcanzar una importancia verdaderamente monumental. Su estilo general es bien típico del momento (está fechada, como veremos, en 1531) y semejante a otros de Granada o Castilla.

Consta de una gran nave, dividida en cuatro tramos por los arcos transversales que se alzan sobre columnas apilastradas, elevadas sobre pedestales. Las medias columnas, estriadas, llevan un simple capitel toscano, y sobre ellas se alzan limpiamente los arcos semicirculares, muy abiertos (12 metros y medio de luz).

Al fondo de la nave se alza sobre cuatro gradas, un prebisterio de planta rectangular, cubierto de crucería estrellada, y en el penúltimo tramo, se abren dos grandes capillas a modo de crucero, cubiertas de crucería estrellada también. La del lado del evangelio tiene de interés un pequeño cupulín o linterna que se alza sobre un círculo que dibujan los últimos terceletes de la estrella, y que se cubre con una minúscula cúpula de gallones. Hoy está cegado este bello detalle plenamente renacentista.

Las techumbres de los cuatro tramos son muy bellas de detalle y de las más ricas de la región.

Las vigas, tendidas sobre los arcos de sillería, se apoyan sobre canecillos muy simples, con una hoja de acanto por toda decoración, y el almizate, bastante estrecho se decora con lacerías distintas en cada paño, predominando los lazos de a cuatro octogonales. En el tramo más pequeño, a los pies sobre el coro, y en el inmediato mayor, centran las composiciones de lazo unas pequeñas piñas de mocárabes.

Los fondos de las composiciones de lazo van pintadas con flora muy estilizada que se ciñe a los huecos, utilizándose los colores rojo, verde oscuro y gris en los motivos florales. Los faldones laterales no se decoran apenas, llevando cada entrecalle un simple motivo aún gótico: la rosa de cuatro lóbulos.

Por su importancia y dimensiones, esta iglesia debiera ser más conocida, pues se trata indudablemente de un ejemplar muy valioso. Se la cita siempre a través de Tormo, y su inagotable «Levante». Poseemos también la referencia y descripción que da Madoz, con dimensiones en pies castellanos, y algunos errores producidos por la distancia seguramente y la falta de observación detenida. Dice:

«Consta de una sola nave de 150 pies, incluso el altar mayor, 45 de latitud y 30 de altura hasta el arranque de los arcos. Tiene cuatro pilastras circulares o medias columnas a cada lado y la techumbre, salvo la del altar mayor, que es una bóveda baída, es de madera trabajada con exquisito gusto y de mérito extraordinario, principalmente los centros que se componen de varios dibujos y embutidos de maderas de distintos colores» (20).

Esto de los embutidos es un error de observación. La costumbre de ver este tipo de dibujo geométrico en labores de taracea, quizá confundiese al informador de Madoz. La denominación de baída para una bóveda estrellada es frecuente en escritos de los siglos XVIII y XIX.

En cuanto a su fecha, es esta la primera iglesia de este estudio, fechada con absoluta exactitud. El historiador local Bas y Martínez, que consultó para su Historia de Caravaca los documentos del archivo, hoy desaparecido, fecha la construcción del Hospital de Caridad y su adjunta iglesia de la Concepción, en 1532 (21). Es pues rigurosamente coetánea a las parroquias granadinas del primer período. Es especialmente semejante a la de San Cecilio—terminada en 1534 (22)—, pero en la de Granada los arcos son todavía apuntados, aunque las medias columnas en que apoyan llevan ya adornos romanos.

Es curioso como la institución caravaqueña del Hospital de Caridad está vinculada a dos de las más importantes obras artísticas de la ciudad, la estudiada iglesia de la Concepción y la parroquial del Salvador, que se erigió dos años después, en 1534, sobre el solar del antiguo Hospital.

LA CONCEPCIÓN, DE CEHEGÍN.

La villa de Cehegín, a 8 kilómetros de Caravaca, fue asiento de vieja y fuerte población morisca (23) y su propio nombre es árabe, derivado de la tribu de los Cehegenies que la poblaron. Ofrece hoy sumo interés por su gran iglesia parroquial y por su conjunto de caserones de los siglos XVI al XVIII.

Su ermita-iglesia de la Concepción, para la que se pidió en 1946 la declaración de Monumento Nacional, sin conseguirlo, es para Tormo la más interesante de la región por sus techumbres y por su estructura, algo más compleja de lo habitual.

Se trata de una iglesia de tres naves (primer ejemplo que encontramos dentro del tipo; lo frecuente es la nave única). La central se halla dividida en cinco tramos por amplios arcos de medio punto (con moldura renaciente y con el intradós rehundido y decorado con rosetas), que apoyan sobre pilastras toscanas, no muy correctas de proporción ni de detalle.

En la cabecera, el presbiterio se eleva sobre cinco gradas y se cubre con una magnífica techumbre ochavada de lazo y con un gran racimo de mocárabes, riquísimamente policromada y dorada, en absoluto la más bella de la región.

Los tramos de la nave se cubren con las tradicionales techumbres de tres paños,

pero aquí, como en Yecla, se ha simplificado bastante el detalle mudéjar, hasta conseguir una apariencia casi clásica, en consonancia con la estructura de la iglesia. El paño central o almizate se decora en todos los tramos con casetones, en cuyo fondo hay unas rosetas de pintura.

Los paños laterales, más simples, con robustas vigas sostenidas por canecillos de perfil clásico muy sencillo, se decoran con filas de estrellas de ocho puntas.

El conjunto es sumamente armonioso de proporciones, aunque no alcance la esbeltez, aún gótica, de la Concepción de Caravaca. Las naves laterales, muy estrechas se cubren con bovedillas de lunetos de ladrillo, y se comunican entre sí por simples arcos sin moldura.

Las pilastras son, como ya he indicado, de un toscano algo modificado. Tormo sufrió una confusión al describir la iglesia, pues habla de que los arcos «apean sobre columnillas jónicas» (24). Realmente no hay columnillas en toda la iglesia; sólo pilastras, que, en el presbiterio exclusivamente, se coronan de capiteles jónicos del tipo habitual en Levante, aunque no pueda apreciarse apenas la finura de su labra, recubiertos como están de innumerables capas de cal.

Una particularidad que da carácter a la iglesia distinguiéndola de las semejantes, es el hecho de que la techumbre no descansa directamente sobre los arcos, sino que sobre éstos se levanta un cuerpo macizo que duplica casi la altura, desde el capitel. Sobre este cuerpo liso, se apoyan las vigas, y el espacio queda así compartimentado en espacios cuadrados, y la vista interrumpida sucesivamente por lo macizo, creando unos fuertes contrastes de luz y sombra, visibles hasta en las malísimas fotos que acompaño.

La fachada es notable por su unidad con el conjunto interior. Se trata de un solo arco de medio punto encuadrado, como es costumbre en lo renaciente, por un rectángulo formado por dos pilastras y un entablamento simplificado. El arco se decora con rosetas y guirnalda de un plateresco tardío y rudo, y se alza sobre pilastras lisas sin pedestal ni zócalo. Las enjutas de los arcos se llenan con unos triángulos decorados con una rosa.

En cuanto a su fecha la conocemos con toda seguridad por una inscripción en la cabecera de la nave de la derecha por la cual sabemos que fue consagrada el 9 de enero de 1556, fecha que concuerda muy bien con el estilo, tan avanzado, de la obra.

La iglesia ha sufrido alguna alteración, como la adición de una gran capilla barroca, abierta a la nave del evangelio, y la pintura, en los macizos de sobre los arcos, de unas absurdas decoraciones de un rococó extraño, seguramente en el pasado siglo. Aparte, los encalados continuos, y los subrayados con añil, o almazarrón de ciertos elementos arquitectónicos, como el intradós decorado de los arcos. En conjunto, esta iglesia bien merecía ser atendida de alguna manera, pues se encuentra en un abandono lamentable.

II) IGLESIAS DE TECHUMBRES DE PARES Y NUDILLO

La cubierta de madera llamada de pares y nudillo es una de las creaciones más personales del arte español bajo la influencia árabe, hallando sus manifestaciones más perfectas en las construcciones mudéjares andaluzas, de una gracia aérea incomparable.

Estructuralmente, la cubierta de par y nudillo, presenta un perfil trapecial, determinado por los maderos inclinados, llamados pares, y los horizontales, nudillos. Las piezas de todo el entramado de la techumbre son independientes y están clavadas entre sí. En las intersecciones de los paños, no hay una pieza común, donde se fijen ambos paños, sino que, por el contrario, se forma con dos piezas independientes en absoluto (las limas). Sobre el muro, y para sostener toda la techumbre, se coloca un marco de vigas gruesas que constituyen el arrocabe, almarbate o estribado, reforzado a veces con tirantes, para evitar deformaciones o desencuadernes.

Por la parte interior de los pares y los nudillos se clava la tablazón o fondo, sobre la cual destacan los elementos estructurales (pares y nudillos) formando una red decorativa geométrica, complicada y completada por la adición de otros pequeños elementos que enriquecen los dibujos de lazo del intradós. El corte de estas piezas requiere, para su perfecto ajuste, un conocimiento perfecto de los ángulos que se forman en las intersecciones del lazo. Pero como los esquemas constructivos son limitados, los carpinteros moriscos redujeron su número, y se valían de cartabones, que les daban los ángulos necesarios en cada caso (25).

Cronológicamente, los ejemplares más antiguos de par y nudillo corresponden a Toledo y Aragón. La catedral de Teruel presenta un modelo bellísimo, fechado, quizás, en 1335, pero de mayor interés en lo decorativo (de carácter gótico) que en lo estructural. Es en Andalucía, en los siglos XV y XVI, donde encontraremos los ejemplares más audaces de técnica, en cuanto a dimensiones de los espacios a cubrir, a gracia y elegancia en la elección de temas, y a riqueza y complicación en el trazado.

En Andalucía.

Gran parte del mudéjar andaluz se cubre con techumbres de este tipo. El inventario de los ejemplares se haría extensísimo. Desde Huelva a Almería casi todas las construcciones se suelen techar así. El triunfo de lo morisco, desde el siglo XIV al XVI, es, en esto, casi absoluto. Sólo en los presbiterios es posible ver una pugna entre las cubiertas musulmanas (bien de madera, bien de construcción) y las crucerías góticas (26).

En Granada, lo último reconquistado, las primeras construcciones no responden a este tipo, pues la urgencia obligó, como ya hemos visto, a adoptar el de arcos transversos, más barato y rápido. Pero a partir de 1540, señala ya Gómez Moreno el dominio absoluto de las nuevas techumbres que, para él, no responden a la influencia mora granadina, sino que más bien: «Se debe a los maestros mudéjares que vinieron cuando la conquista, pues tal clase de trabajo era corriente en los reinos de Castilla antes de que dicho acontecimiento tuviera lugar; además se observan diferencias sensibles entre las obras mudéjares de Granada en el siglo XVI y las que nos dejan los moros en sus singularísimos monumentos» (27).

Esas diferencias, evidentes, son sin duda, la desaparición del mocárabe, elemento fundamental en la techumbre nazarí y aquí reducido a pequeñísimas piñas, centrando los temas de lazo, elementos mínimos en el conjunto de la techumbre. También la supresión del color y el dorado, que ahora desaparecen, quedando

casi siempre las techumbres en su color de madera. Esta parvedad colorista, las distingue también de las castellanas anteriores, ricamente policromadas asimismo (las de Segovia o Guadalajara, por ejemplo).

Se crea, pues, en Granada toda una escuela de carpinteros de lo blanco, a quienes se debe un conjunto de obras, que tienen, en lo mudéjar, el mismo encanto que tuvieron en el Renacimiento italiano, las obras de Brunelleschi o Michelozzo (28).

Los ejemplares murcianos.

En Murcia, la vinculación a Granada de las cubiertas que se conservan es evidentemente directísima. Ya he señalado las semejanzas de las cubiertas ochavadas de Santiago de Murcia y la Concepción de Cehegín con otras granadinas (29). En los ejemplares de iglesias de nave cubierta de pares y nudillo la dependencia es aún más clara.

El solo hecho de dejar la madera en su color y el calar los tirantes, decorándolos con dibujo de lazo, son suficientemente expresivos.

Hoy, el número de iglesias de este tipo es muy reducido. Cuando en el siglo XVIII conoció la región un momento de riqueza nuevo, por las nuevas explotaciones agrícolas, las mineras y la seda, protegido todo por la política de los Borbones, servida en muchos casos por ministros murcianos (Floridablanca, Patiño, Macanaz), la mayoría de los pueblos se lanzó a renovar sus iglesias. El tono general de las parroquias murcianas es el barroco dieciochesco. Sólo las ermitas o iglesias menores, un tanto apartadas del culto principal, fueron respetadas, precisamente las que corresponden en su mayor parte al tipo antes descrito de arcos transversales, que cuenta, ya hemos visto, con bastantes ejemplares.

Las iglesias mayores fueron modificadas casi todas, respetándose en algunos casos parte de la obra anterior (ya hemos citado el caso de la parroquial de Alguazas) u ocultándola con revestimientos (San Pedro de Lorca, cuyas últimas obras corresponden a 1765).

Hoy, de los ejemplares grandes sólo quedan en pie Santiago de Totana, y, hasta nuestra guerra, San Andrés de Mazarrón. Los demás ejemplares son ermitas menores, abandonadas casi siempre; desaparecidas ya por falta de culto muchas de ellas.

LAS IGLESIAS DE TECHUMBRES DE PARES Y NUDILLO

a) De tres naves.

PARROQUIAL DE SANTIAGO, DE TOTANA (MURCIA).

Totana fue villa dependiente de Aledo, y como ella de la Orden militar de Santiago, en una zona muy fértil en el valle del Guadalentín.

La parroquial, dedicada a Santiago, es iglesia interesante y de buenas dimensiones, ampliada en el siglo XVIII y dotada entonces de una elegante portada de un barroco muy francés.

Originariamente constaba de tres naves sin capillas. En la ampliación se ado-

saron a las naves laterales una serie de capillas barrocas con cúpula, perforándose para ello los muros de la primitiva construcción para darle acceso. Es notable que uno de los arcos de acceso abiertos entonces, el 1.º de la derecha, sea apuntado. Los demás son de medio punto y con molduras absolutamente barrocas.

Las tres naves están separadas por 10 pilares muy interesantes de sección. Están constituidos por un rectángulo con las aristas truncadas, que lleva adosados en los lados mayores otros cuadrados con las aristas vivas. Queda así un pilar cruciforme no equilátero. Los capiteles de estos pilares apilastrados están constituidos por dos entablamentos toscanos superpuestos, consiguiéndose así un bello efecto, al levantar bastante el arranque de los arcos, de medio punto y muy sencillos sin moldura ninguna (30).

La cabecera de la nave es poligonal, presentando tres lados de un octógono. Las de las naves laterales, son planas.

Sobre la nave mayor va una techumbre de pares y nudillo, muy bella, en su color de madera y con ocho tirantes calados con dibujos de lazo de a ocho. El almizate, bastante sencillo, sólo se complica con rica decoración de lazo en tres puntos: sobre el coro, en el centro de la nave, y en la cabecera, donde sin dificultades se ciñe la techumbre a la planta poligonal.

Las naves laterales se cubren con techumbre a una vertiente muy sencillas. Tanto las cabezas de las vigas gruesas en las techumbres laterales, como los tirantes de la nave mayor, se apoyan en ménsulas clásicas, con una voluta y una hoja de acanto.

El conjunto, bello y de una gran sobriedad, es inmediatamente próximo a las iglesias de Andalucía, derivadas de lo granadino. La semejanza es notable con Santa María la Mayor de Antequera, o a Santiago de Medina Sidonia, en cuanto a las proporciones y el número de arcos, aunque aquí todo es un poco más chato, pese al artificio de los arcos.

La fecha es imprecisable, como casi siempre. Madoz, que la cita como «edificio sólido y del orden toscano» (31), ni siquiera habla de la techumbre. Tormo (32) la supone del XVI, como lógicamente corresponde a su estilo. Sobre el arco de acceso a la sacristía, está la estatua orante de D. Alonso Torres, párroco de la iglesia, muerto en 1587. Tormo supone que quizá a él se deba la obra. La fecha parece un poco tardía, pero no es imposible.

ERMITA DE SAN ANTÓN, EN ALBACETE.

Otra iglesia, totalmente desaparecida hoy, es la ermita de San Antón a extra-muros de Albacete. Ofrecía un interés excepcional por tratarse de una iglesia de tres naves, de tipo basilical, con columnas exentas de orden toscano, que le daban un porte grandioso, incluíble en el gran arte del renacimiento murciano, y poseer cubiertas de madera aparentes, casi indudablemente mudéjares, con ábside de crucería gótica.

Representaba, pues, algo original dentro de la arquitectura levantina de este siglo. Así lo advierte Chueca, que la cita en su «Arquitectura del siglo XVI» a través de Tormo indudablemente, y sin advertir su destrucción, que sin duda ignora.

De su fecha precisa sólo pueden hacerse conjeturas. En 1766 se la calificaba ya de «antigua y suntuosa» y en 1771 el Ayuntamiento, de quien era Patronato, construyó un atrio extenso con un amplio arco para darle accesos. Se la consideraba entonces como existente desde remota fecha. Tras varias vicisitudes y cambios de ocupantes, pasó en 1899 a las Hermanitas de los Pobres, que la ocuparon hasta 1932 en que fue demolida por obras de ensanche. Según me comunica el Cronista de Albacete D. Joaquín Sánchez, es imposible obtener otros datos, pues no existe en los archivos de Albacete ninguna documentación ni testimonio gráfico de esta interesantísima obra. Ni siquiera he podido comprobar el carácter mudéjar de las cubiertas, aunque por estas fechas es casi imposible que se empleara ningún otro sistema para una cubierta de madera aparente (33).

b) Iglesias de una sola nave.

El sistema de cubrición por pares y nudillo se aplicó a partir del último tercio del XVI, casi con exclusividad a las ermitas y pequeños santuarios de una sola nave, de simple planta rectangular.

SAN JULIÁN DE CHINCHILLA (Albacete).

Quizá sea la más antigua de las iglesias de una sola nave conservadas. Tormo (34) la da como decididamente del XVI, pero habrá de ser bastante al comienzo, pues ofrecía caracteres muy góticos aún. Era, además, la única con elementos arquitectónicos de signo mudéjar, aparte la techumbre de ocho tirantes, del tipo normal.

Tenía una nave con testero plano y a los pies un coro muy simple, modificado en el siglo XVIII, suprimiendo el simple envigado que lo sostenía, por una bóveda de lunetos. La fachada llevaba una portada de arco apuntado, con alfiz, todo de ladrillo a la vista.

Después de la guerra se ha desfigurado toda la iglesia, que sigue siendo la del Hospital. Ya había sufrido bastantes alteraciones desde tiempos viejos, habiendo servido incluso de cuartel durante las guerras carlistas (35). Hoy su interesante fachada ha sido picada y rehecha en cemento simulando dovelas de sillar sobre su arco apuntado. El interior ha perdido la techumbre, sustituida por un vulgar cañón de yeso. Conserva sin embargo, los tirantes, encalados. Son muy sencillos, y apoyan sobre canecillos muy simples, del tipo descrito varias veces, de voluta y hoja de acanto. Las dimensiones del templo y las características de su planta son las mismas que serán habituales en los demás ejemplares del tipo (36).

ERMITA DE SANTA EULALIA (TOTANA, MURCIA).

Se trata de una ermita y lugar de romería a 5 kms. de Totana, en la Sierra de España. Es conocida en toda la región con el nombre de «La Santa» y muy visitada en primavera y verano. En torno de la ermita se han construido albergues y paradores que casi la envuelven.

Consiste en una sola nave rectangular, con portadas en los lados mayores, que lleva adosada en la cabecera un presbiterio con camarín del siglo XVII, en cuyo tiempo se amplió la ermita o al menos renovóse su decoración. Los muros, cubiertos con curiosas pinturas, fechadas por una inscripción que corre sobre ellas en 1624, y las portadas, de pilastras casi herrerianas, son de este tiempo.

La techumbre, muy bella, lleva cinco tirantes calados al modo granadino y decoración de lazo de a ocho en el almizate. Es muy semejante, y seguramente de la misma mano que la de la Parroquia ya descrita. La madera en uno y otro caso va en su color, y el almizate no lleva lazo en toda su longitud, sino sólo en la cabecera, en los pies y en el centro de la nave.

También las ménsulas de los tirantes son extraordinariamente semejantes. En conjunto y detalles, como puede verse en la foto que adjunto, son muy semejantes en su distribución y decoración a las de la casa del Chapiz y la casa de Fernández de Córdoba, en Granada, ambas del XVI, y reproducidas por Byne en su «Decorated woodcarving in Spain» (37).

PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS EN MAZARRÓN (MURCIA).

Mazarrón, rico foco minero en la antigüedad y aún hoy, fue importante villa del Señorío de los Marqueses de los Vélez, concesionarios reales, en el siglo XV, de las minas de alumbres y almazarrones (38).

La parroquial de San Andrés, medio destruída en nuestra guerra y aún hoy abandonada y sin culto, era amplia iglesia de una nave, construída de sillería. Consta su existencia ya en el año 1549 y fue del Patronado del Marqués de Villena, cuyo escudo se ostenta en la portada, sencillísima.

En 1764 se le añadió como en Alguazas, una cabecera cruciforme con cúpula, de tipo casi neoclásico. La techumbre de la nave, según se recuerda y puede advertirse en lo que aún resta, era muy semejante a la de Totana, y como ésta, de madera «en blanco».

ERMITA DE SAN LÁZARO, DE LORCA.

La ermita de San Lázaro, en Lorca, estuvo edificada en uno de los barrios viejos de la ciudad, a la falda de un cerro, en una pintoresca barrancada. Desapareció antes de la guerra por ruina y por falta de culto. Hoy sus muros sirven de tapias a un corral.

Tuvo techumbre de pares y nudillo semejante en todo a las de Totana, según me aseguró el fallecido cronista de Lorca, Sr. Espín, que conservaba en su casa parte de la lacería que decoraba el almizate, con lazos de a ocho en su color de madera.

El edificio se alzó seguramente sobre una antigua sinagoga, pues el barrio es el de la antigua judería, cristianizada a la fuerza, después de una de las violentas predicaciones de San Vicente Ferrer (39).

Quizá se construyera aún en el siglo XV, pues Tormo señala en ella un óculo flamígero del citado siglo.

ERMITA DE GRACIA, EN LORCA.

Esta ermita, es hoy iglesia de las Siervas de María y ha sufrido innumerables alteraciones que no han desfigurado, sin embargo, su estructura.

Se trata de una sola nave, abovedada de crucería, con presbiterio estrellado, todo muy tosco y tardío, y una portada de pilastras de fines del XVI, muy vulgar.

Lo más interesante de este modesto conjunto es la antigua sacristía, convertida hoy en coro por las religiosas, cubierta por una techumbre de pares y nudillo de planta cuadrada. Presenta, en su sencillez, la particularidad de tener, contra lo que es costumbre en el tipo, reforzadas las aristas (limas) con un único larguero o par.

La decoración de los paños es muy simple. Entre par y par, va una simple estrella de ocho puntas recortada. El almizate se decora con lazo de a ocho octogonal en su forma más sencilla, formado por la unión de estrellas de a ocho puntas por cuatro de sus vértices. El conjunto, aunque con menores dimensiones y menor complejidad decorativa, es muy semejante al Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Arcos de la Frontera (Cádiz).

De esta iglesia apenas se tienen datos. Sólo que en 1653, cuando la gran riada, se refugiaron en ella los frailes franciscanos del Monasterio de las Huertas, que quedó completamente inundado (40).

ERMITA DE SANTA QUITERIA, EN LORCA.

No existe tampoco hoy esta iglesia, derruída totalmente por la riada de 1879. Pero sin embargo se conoce el contrato por el cual un carpintero de lo blanco de fines del XVI, Esteban de Riverón, se compromete a realizar la techumbre.

Dice así el documento, publicado por Espín (41):

«En la cibdat de Lorca veintiseis dias del mes de febrero de mil y quinientos y setenta y siete años, el Sr. Capitan Hernan Perez de Tudela, regidor comisario para la obra de la iglesia y ermita de santa Quiteria, por ante Miguel Navarro, escribano mayor desta cibdat, hizo correr la obra y cobertura de la capilla de la dicha ermita en lo que toca a la sola cobertura, en las condiciones siguientes

lo primero, que la dicha obra se ha de hacer de la traça y orden que está señalada en un pliego de papel firmada del dicho sr. Comisario y de mi dicho escribano, que queda en mi poder...

con condición que después de acabada la obra por la traça y orden de suso señalada, demas de lo contenido en la dicha traça hacer los desbanes y encima de los desbanes sus soleras con quadrales y sus canes debaxo los cuadrales y dos cintas de rocabe con sus desbanes y almarbate y tausea y por medio de los costados de l'armadura ha de ir una cinta de casado copado y menado y encima de las tablillas una media cinta y por las gargantas de los pares otra media cinta y todo guarnecido de saltinos.

Que la dicha obra se ha de dar perfectamente acabada por la orden

dicha y asentada a vista de oficiales para el día de santa Quiteria primero venidero deste presente año y que se ha de dar acabada para fin de abril e porque se pueda tejar para el día de la dicha fiesta.

E luego Cristobal de Çámara, corrió la dicha obra en la plaza pública de esta cibdat con las dichas condiciones y pareció Esteban Riberon y dixo que hacia e hizo postura en la dicha obra y con la dicha traça y condiciones en veinteitrés ducados y que la dará acabada para el tiempo contenido en las dichas condiciones y que se le ha de dar la madera y clavazón necesaria para hacer la dicha obra...»

El documento es muy interesante por dar bastante nomenclatura técnica habitual en los carpinteros del siglo XVI. Pero no es el único referido a esta techumbre. El 8 de agosto de 1578, aún no se había cubierto la iglesia y Riberón dice haber tratado con los comisionados para hacer la primera tramada de la cobertura de la iglesia, desde el arco del altar mayor. La cubierta había de ser de par hilera y quince tirantes de largo en cada banda y para ello él había de poner los tirantes y la ripia (tablazón) suficientes, todo el clavazón y lo demás necesario hasta quedar en condiciones de tejarse a mediados de septiembre del mismo año 1578, por todo lo cual, incluso su trabajo, se le habían de dar 35 ducados.

Junto a esta documentación, vio Espín la traza propuesta en la contrata. Se trataba efectivamente de una techumbre como las descritas, con almizate de lazo.

OTROS RASTROS DE MUDEJARISMO

Un poco al margen del grupo, bastante coherente, que constituyen las iglesias estudiadas, quedan en la región murciana algunas otras manifestaciones de lo mudéjar, dispersas y de distinto carácter.

Intencionadamente han quedado fuera de mi trabajo las arquitecturas civil y militar, que ofrecen ejemplares interesantes, en una zona muy rica de castillos. Las partes mudéjares de las fortalezas de Aledo, Lorca o Villena, son notablemente importantes, y son infinitos los castillos arruinados, en los cuales un estudio detenido—que me gustaría emprender algún día—podría descubrir igualmente rastros mudéjares.

Pero aún dentro de lo religioso, aunque sin los caracteres de homogeneidad, que da a lo estudiado su proximidad en el tiempo, quedan en la región otros ejemplares: uno de ellos de notable importancia. Me refiero al convento de Santo Domingo de Chinchilla.

Chinchilla, mudéjar.

La importancia de Chinchilla, decreciente durante toda la Edad Moderna, tuvo su punto culminante en el siglo XV y primeros años del XVI. Encrucijada manchega, era ruta para Murcia, Aragón y Andalucía. Con ferias frecuentes, y famosa fortaleza de los Pachecos, pasada luego a la Corona, sostuvo población morisca rica, que a la expulsión, dio una cifra considerable (42). De ellos se apren-

dería tal vez el arte de tejer alfombras, que fue su mayor industria hasta fecha muy tardía.

Dentro del recinto murado, y en la parte más alta de la ciudad, se conserva aún hoy, aunque van desmoronándose poco a poco, un notable conjunto de casas mudéjares, muy sencillas, con puerta de arco apuntado sin moldura, y con alfiz, todo de ladrillo, a la vista alguna vez, y hoy tan recubierto de capas de cal, que se hace difícil seguir el contorno del alfiz.

Los interiores responden muy bien a la estructura tradicional de la casa morisca pobre, con un patio muy modesto (hoy corrales casi siempre) al que se abren varias habitaciones iluminadas por pequeñas ventanas altas. La puerta principal, siempre fuera del eje de la vivienda.

Ya he citado en su lugar la iglesia del Hospital de San Julián. En la Plaza de Santa Ana, hay una portada de aire mudéjar, también de ladrillo encalado ahora, con alfiz muy marcado, y arco apuntado adintelado, con un bello escudo en el tímpano resultante. Tormo dice que es la vieja casa abacial (43). Hoy está abandonada.

En la Memoria y relación de la ciudad de Chinchilla, elevada a Felipe II en 1576 (44) se dice que:

«Muestra esta ciudad ser muy antiquísima, así por sus edificios de casas y arcos moriscos que hay en ella; pozos y cisternas son infinitos (45)... Aquí hay una iglesia de Santa Catalina que dicen fue mezquita de moros; hay en ella una torre hecha y labrada a la morisca, que bien puede haber sido aquella de la mezquita.»

Nada se conserva hoy de esta iglesia, y es por tanto difícil decidir si se trata efectivamente de una obra árabe, o como en tantos otros casos semejantes, de una obra mudéjar de fecha próxima a la de la Reconquista, o aún más tardía.

EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO.

Pero lo más notable del conjunto mudéjar de Chinchilla es el convento de Santo Domingo. Está en un completo abandono, hasta tal extremo, que no creo dure muchos años. La techumbre, interesantísima, está hundida en partes; el pavimento ha desaparecido casi, y los muros están agrietados. Por otra parte, el claustro conventual, patio de posada desde la exclaustración, ha sufrido ahora nuevas alteraciones, para adaptarlo a su nuevo uso de cine de verano y pista de baile, hasta tal punto, que se hace difícil reconocer el contorno de sus arcos.

Se trata de una iglesia de tres naves, con cubierta de madera en ellas, y bóveda de crucería sencilla en el presbiterio y en las capillas del testero (la del evangelio fue modificada y lleva cúpula barroca). Las naves, están separadas por macizos pilares rectangulares muy anchos, sobre los cuales se levantan, sin capitel ni imposta, arcos apuntados sin moldura de ninguna especie.

La nave central aún tiene (sobre el coro está hundida) la techumbre primitiva de pares y nudillo con 11 pares de tirantes, ricamente decorada con lazos y mocárabes, y abundantísima pintura. Hay temas florales, del tipo habitual, y motivos heráldicos, con escudos reales y de la orden dominicana.

El almizate lleva lazos de a cuatro octogonales, bastante complicados y los faldones llevan en las entrecalles de los pares unas tablas recortadas formando estrella, en cuyo fondo otra tabla lleva excavada una simulada cupulilla de gallones, tema semejante al que Espín vio en la cubierta de San Pedro de Lorca.

El conjunto es bien distinto a las de tipo granadino estudiadas. Los tirantes pareados son lisos: los canes, góticos con las cabezas pintadas, y todo el conjunto parece corresponder a la primera mitad del siglo XV. Las naves laterales llevan simples vigas y cañizo enyesado, que no es desde luego la cubierta primitiva.

Ofrece la iglesia otras varias cosas de interés. El pavimento, en algunos sitios (bajo el coro, a los pies) es aún el primitivo original, formado por un mosaico de gruesos ladrillos exagonales apaisados, alternativamente cóncavos y convexos en sus ángulos.

Además, en los pilares del presbiterio—y quizá en toda la nave—hay pinturas mudéjares de lazo con estrellas de a ocho puntas, muy semejantes a los que Torres Balbás (46) señala como anteriores al siglo XV. No he podido comprobar si la decoración es continua o se halla dividida en registros verticales con alternancia de temas geométricos y figurativos que llevaría a fecharlas en el XV avanzado, pero supongo que, como el espacio que queda en el zócalo de cada pilar es aproximadamente cuadrado, llevará cada uno una sola composición geométrica, centrada.

Creo haber sido el primero en advertir la existencia de este zócalo pintado, que descubrí por casualidad al intentar ver, golpeando los pilares, la contextura de la obra. Se desprendió entonces una gruesa capa de cal y apareció una estrella exagonal, prolongada.

En cuanto al claustro, en lo que puede verse, se trató de un cuadrilátero con dos pisos de galerías, la inferior con arcos apuntados muy simples, sobre pilares anchos y altos semejantes a los de Santa Clara de Moguer, quizá del XIV, y el superior, con arcos escarzanos sobre pilares poligonales, todo de ladrillo y ya, indudablemente, del XV.

Para fechar este monumento sólo pueden obtenerse datos imprecisos. Quizá una rebusca cuidadosa en los documentos de la orden dominicana proporcione algo útil. El memorial citado no da ningún dato, salvo un inventario de reliquias, pero en 1770 el prior D. José Borjas proporciona un dato, que él mismo da como tradición, y que no puede aceptarse: la fundación en vida del propio Santo Domingo (47). Junto a él, otro, ya más aceptable y de interés: en 1398, ya llevaba muchos años de fundado.

Como hemos visto, casi todo lo conservado con interés artístico parece corresponder al último tercio del siglo XIV y primeros años del XV.

IGLESIA DE VILLAPALACIOS (ALBACETE).

Otro notable resto mudéjar corresponde también a la provincia de Albacete: los restos mudéjares de la iglesia de Villapalacios, pequeña villa, límite del reino, avanzada sobre Jaén.

En su parroquial, del XV mediado, se conserva una techumbre plana que sostiene una tribuna o corillo a los pies. Se trata de una obra muy modesta, decorada con sencillez, con motivos vegetales entrelazados, lóbulos mixtilíneos y escudos.

Las vigas se apoyan directamente en el muro sin canecillos de ninguna especie, y los colores empleados en la pintura son los habituales: rojo oscuro, verde, negro, gris, y aquí, algunos toques de amarillo.

LA TORRE DE SANTA MARÍA, DE VILLARROBLEDO (ALBACETE).

Por último, una obra interesante e indudablemente más tardía se yergue aún en plena Mancha albaceteña. Villarrobledo es pueblo manchego a mitad de camino entre Levante y Castilla. Su iglesia de Santa María, de modestas proporciones y portadas de avanzado clasicismo debe ser muy de la segunda mitad del siglo. La torre de ladrillo con esquinas de sillar tiene decoradas las albanegas de los arcos en el cuerpo de campanas con preciosa decoración cerámica, verde y blanca, de tipo mudéjar pura y muy próxima a algunas torres granadinas, como la de Santa Ana.

* * *

Es muy posible que en algunos rincones de la región, que quedan un poco a trasmano de las rutas habituales, y que no han sido nunca recorridos con interés de investigación, permanezcan todavía en pie, o sea posible al menos rastrear, recuerdos mudéjares. Hasta el presente los que he citado aquí son todos y los únicos de que me ha llegado noticia.

N O T A S

(1) L. TORRES BALBÁS: *Naves de edificios... cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales*. «Archivo Español de Arte», números 126 y 129.

(2) Las iglesias de San Julián, en Chinchilla, Santa Eulalia de Totana y San Lázaro de Lorca, no son de arcos, como dice Torres Balbás, sino de techumbre de pares y nudillo (véase más adelante).

(3) F. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ: *Estado social y político de los mudéjares de Castilla*, 1866. C. ALBERT CIR COURT: *Histoire des maures mudéjares et des morisques*. París, 1846.

(4) E. TORMO: *Guía Levante*, pág. CXXXIX. De esta magnífica guía proceden todas las noticias, escasas, que circulan sobre estas iglesias.

(5) El aspecto general y proporciones de la ermita ofrece un gran parecido con la iglesia extremeña de Valdecaballeros que parece del XV, según Mélida (*Catálogo monumental de Badajoz*, pág. 429). El citado artículo de Torres Balbás, publica planta y secciones de esta iglesia.

(6) MADOZ: *Diccionario...*, tomo XI, pág. 739.

(7) MARTÍNEZ TORSELL: *Guía de Murcia*, 1906, pág. 75.

(8) MADOZ: *Diccionario...*, tomo XI, pág. 740.

(9) J. ESPÍN: *Artistas y artífices levantinos*, págs. 10-12.

(10) J. F. RAFOLS: *Techumbres y artesonados españoles*, lám. XXI

(11) Me ha sido imposible comprobar el dato. Todos los libros parroquiales de Lorca perecieron en la guerra.

(12) DÍAZ CASSOU: *Historia de Alguazas*, 1898, pág. IV-VIII.

(13) P. A. BERENGUER: *Lorenzo Alonso, restaurador de la Arquitectura en Murcia y su reino*, «Bol. Soc. Esp. Ex.», tomo VI página 67.

(14) DÍAZ CASSOU: Ob. cit., pág. XVIII.

(15) «Esta portada se hizo siendo obispo de Cartagena el Ilustrísimo Señor Don Mendo de Benabides y beneficiado cura propio y fabriquero desta iglesia el licenciado Fernando Melgar y Cuellar, comisario del Santo Oficio de la Inquisición. Año de 1642».

(16) MADOZ: *Diccionario...*, tomo I, pág. 582.

(17) *Levante*, pág. 323.

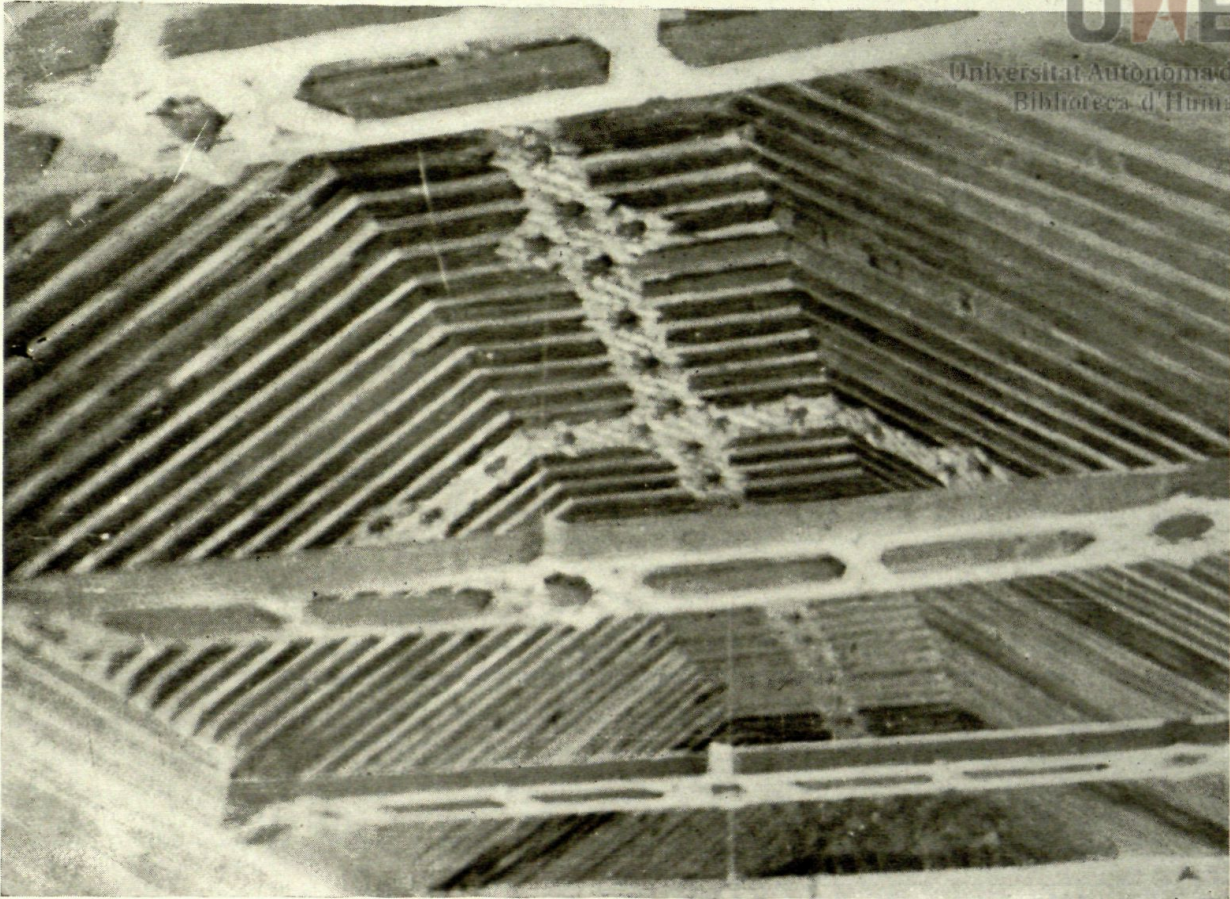
(18) JIMÉNEZ RUBIO: *Memoria de apuntes para la historia de Yecla*, 1865, pág. 287.

(19) LASALDE: *Historia de Yecla*. «Semanario Murciano», 1881, núms. 152-158.

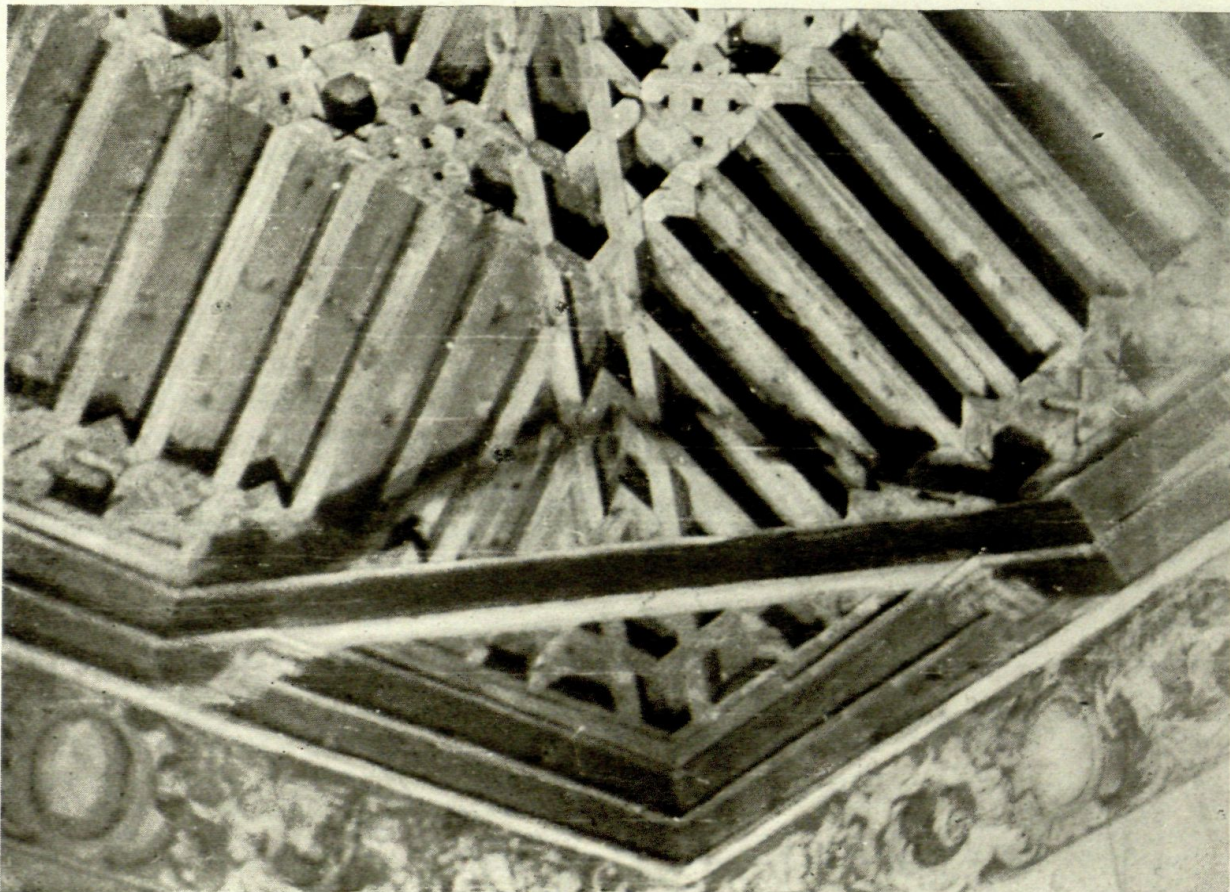
(20) MADOZ: *Diccionario...*, tomo XVII, pág. 519.

(21) Q. BAS y MARTÍNEZ: *Historia de Caravaca*, 1885, pág. 9.

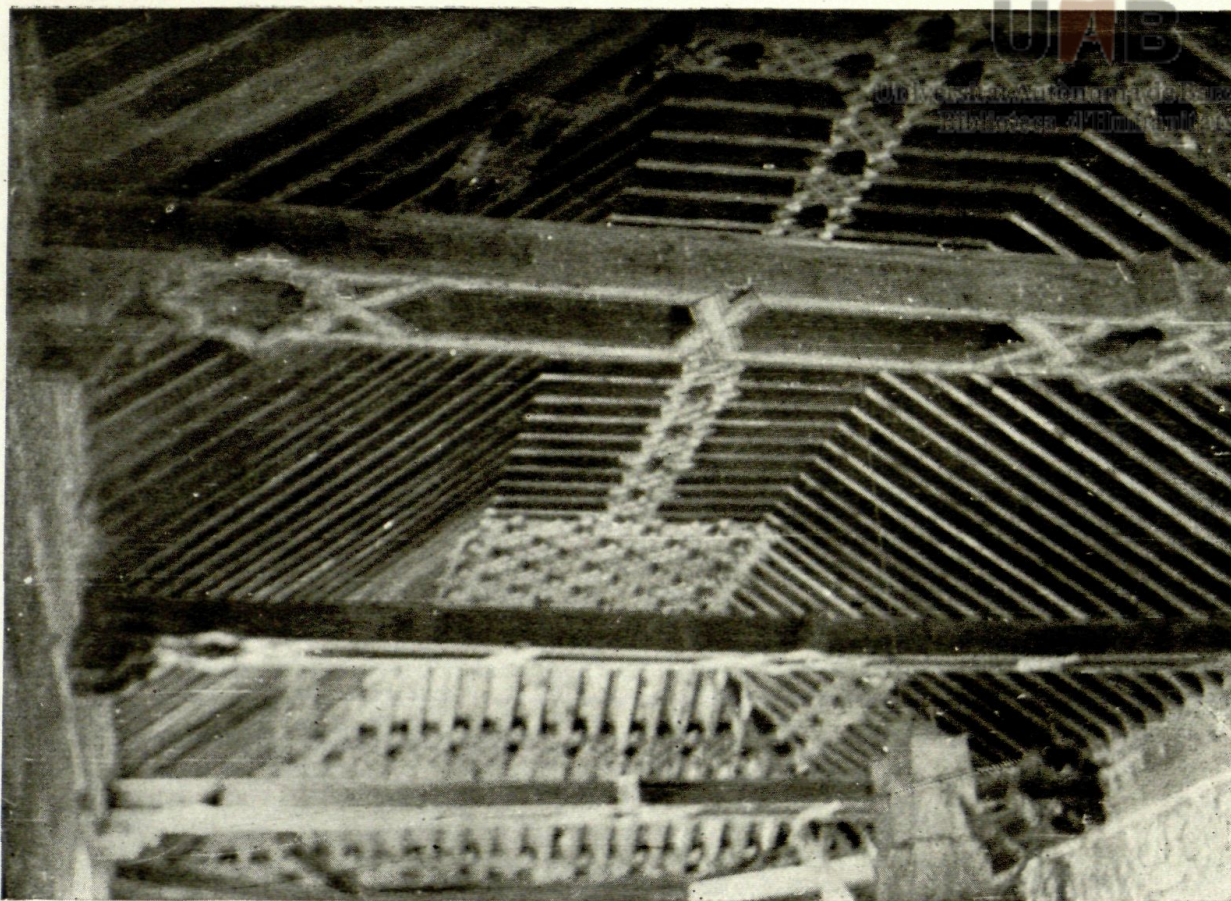
- (22) M. GÓMEZ MORENO: *Guía de Granada*, 1892.
- (23) JUAN YAÑEZ ESPÍN: *Historia de la Villa de Chegín*, 1657 (manuscrito de la Academia de la Historia).
- (24) *Levante*, pág. 378.
- (25) DIEGO LÓPEZ DE ARENAS: *Breve compendio de Carpintería de lo Blanco y tratado de Alarifes*, Sevilla, 1633. En la edición de 1867, Mariátegui aclara muchas cosas oscuras y da un vocabulario técnico.
- (26) ANGULO IÑIGUEZ: *Arquitectura mudéjar sevillana*, 1932, pág. 8.
- (27) M. GÓMEZ MORENO: *Cosas granadinas de arte y arqueología*, pág. 55.
- (28) RAFOLS: *Techumbres...*, pág. 84.
- (29) Realmente las techumbres ochavadas son transformación de las de pares y nudillo y debieran ser estudiadas aquí, pero por pertenecer a iglesias arquitectónicamente del otro tipo he preferido citarlas allí.
- (30) Recurso no muy lejano del famoso de Siloe en Granada o de Brunelleschi en sus basílicas florentinas.
- (31) MADDOZ: *Diccionario...*, tomo XV, pág. 199.
- (32) *Levante*, pág. 387.
- (33) Los datos citados los proporcionan SÁNCHEZ TORRES: *Apuntes para la Historia de Albacete*, 1916, págs. 27 y 75; y ROA Y EROSTARBE: *Crónica de la provincia de Albacete*, 1891.
- (34) *Levante*, pág. 314.
- (35) MADDOZ: *Diccionario...*, tomo VII, pág. 328.
- (36) Esta iglesia, como las siguientes de Totana (ermita de Santa Eulalia, no parroquia) y ermita de San Lázaro, de Lorca son las citadas erróneamente por Torres Balbás en el artículo mencionado más arriba.
- (37) Lámina XVII.
- (38) CASCALES: *Discursos de la ciudad de Murcia y su reino*, 1621.
- (39) CÁNOVAS COBEÑO: *Historia de la ciudad de Lorca*, 1890. CANTERA: *Sinagogas españolas*.
- (40) CÁCERES PLÁ: *Noticias históricas de la ciudad de Lorca*, 1902.
- (41) ESPÍN: *Artistas y artífices levantinos*, págs. 46-49.
- (42) 87 familias con 359 individuos, según datos recogidos por Janer («Condición social...»).
- (43) *Levante*, pág. 313.
- (44) Publicada por ROA Y EROSTARBE en la *Crónica de la provincia de Albacete*, 1891, tomo I.
- (45) Aún se conservan notables aljibes, árabes en su origen, bajo el patio de la Parroquial.
- (46) TORRES BALBÁS: *Los zócalos pintados en la arquitectura hispano musulmana*, «Al-Andalus», tomo VII, págs. 395-417.
- (47) ROA Y EROSTARBE: *Crónica...*, pág. 123.



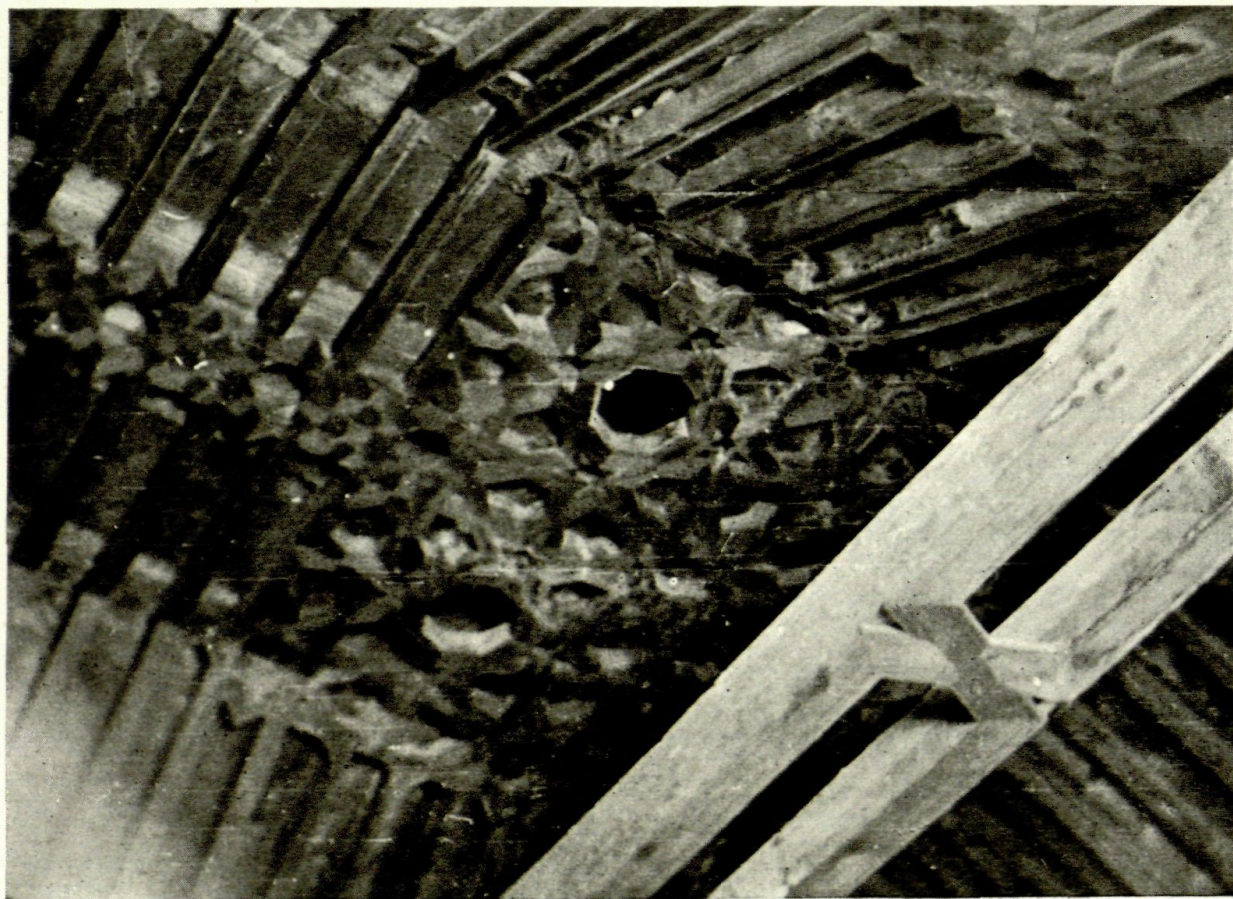
Santa Eulalia de Totana.—*La techumbre.*



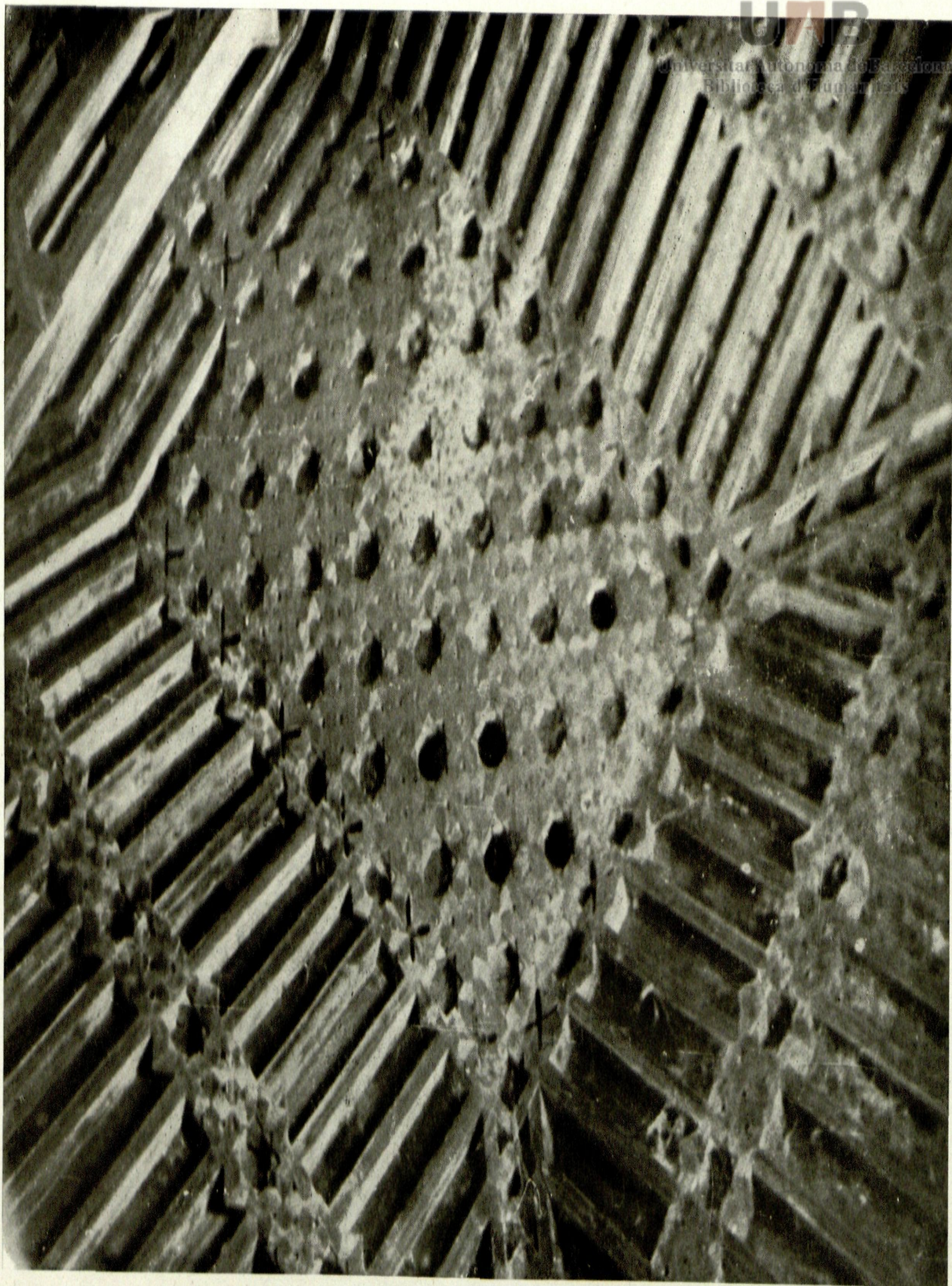
Santa Eulalia de Totana.—*Angulo de la techumbre.*



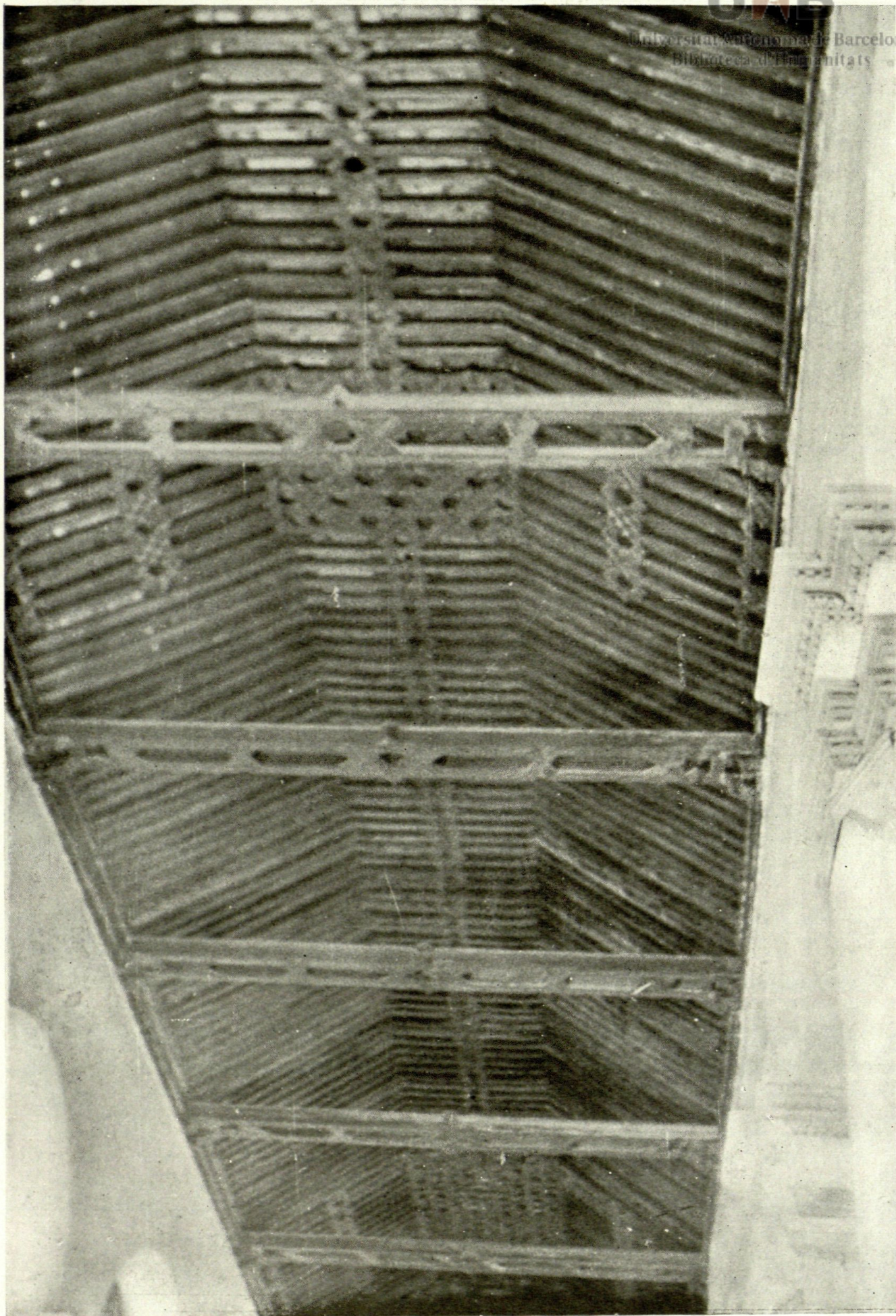
Santa Eulalia de Totana.—*Perspectiva de la techumbre.*



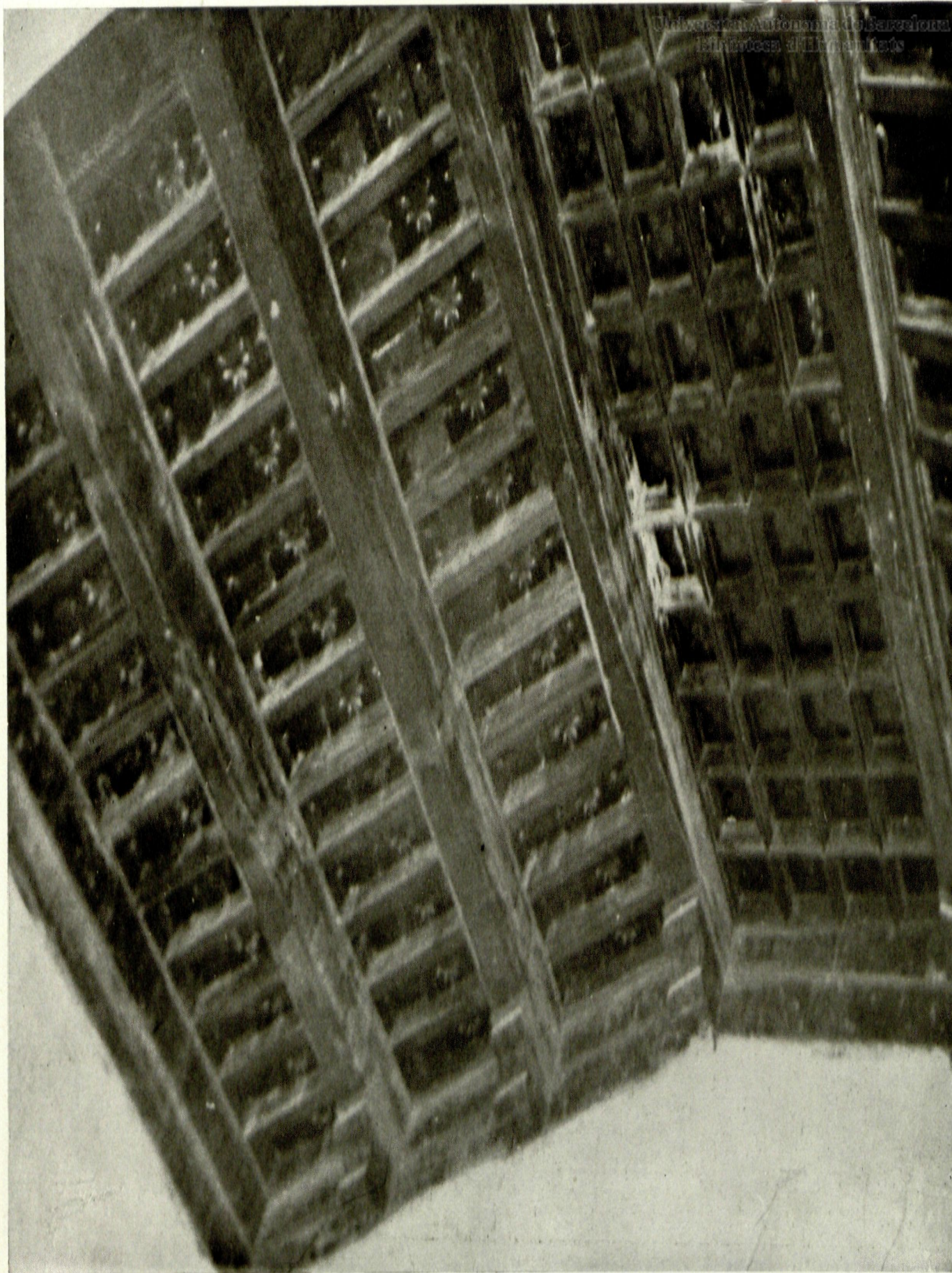
Santa Eulalia de Totana.—*Detalle de la techumbre.*



Parroquial de Totana.—Detalle de la techumbre sobre el coro.



Totana. Parroquial.—*Techumbre de la nave central.*



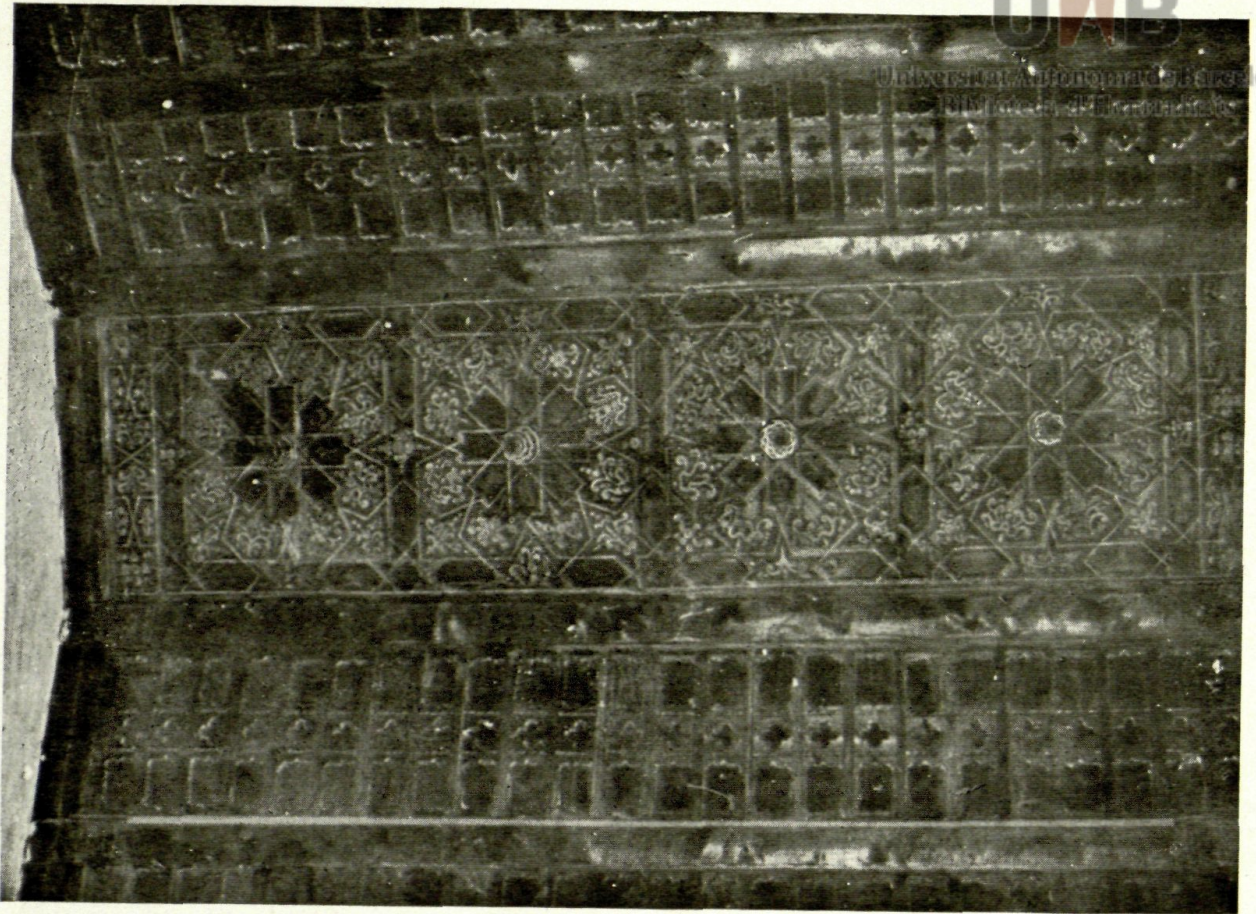
La Concepción de Cehégín.—Detalle de la techumbre.



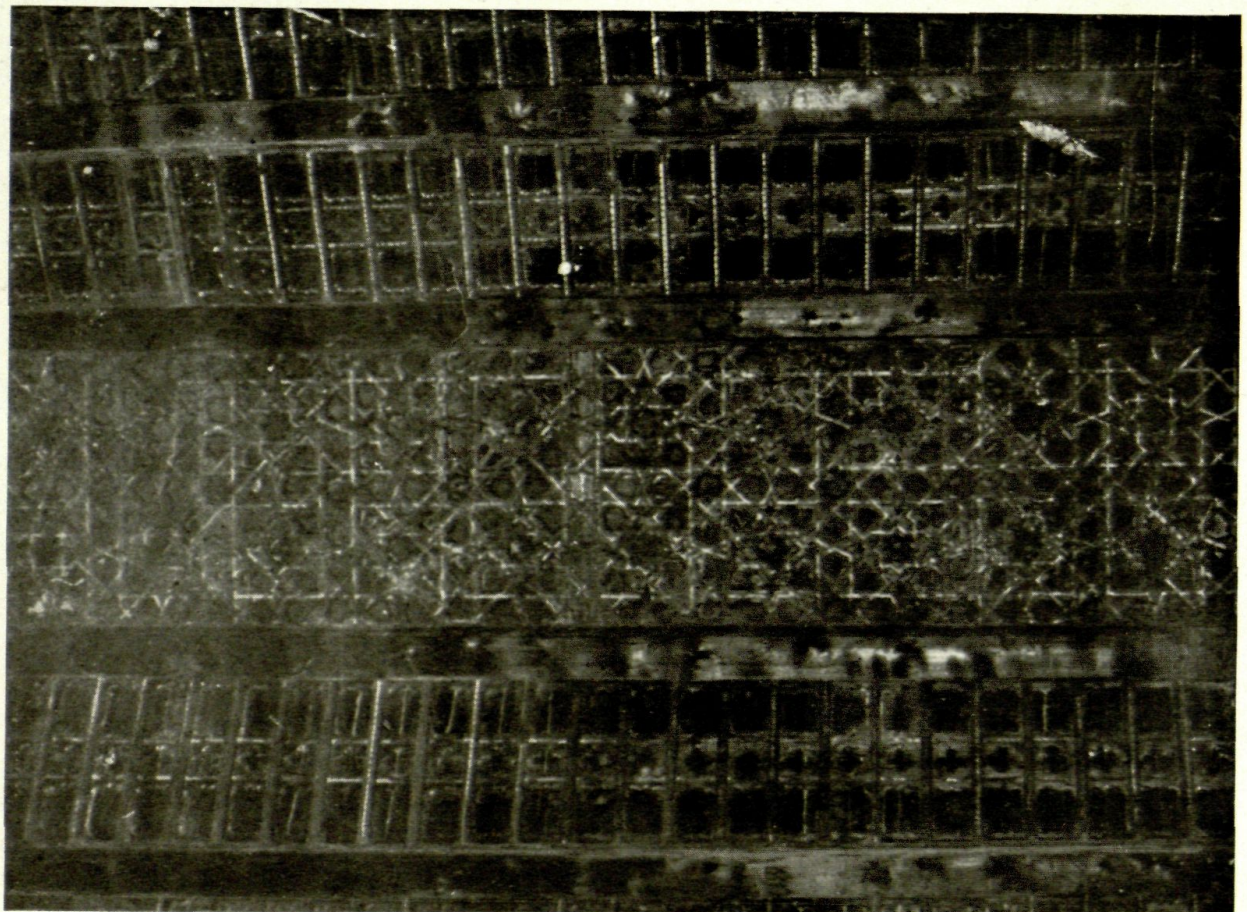
La Concepción de Cebegín.—Los arcos de la nave central.



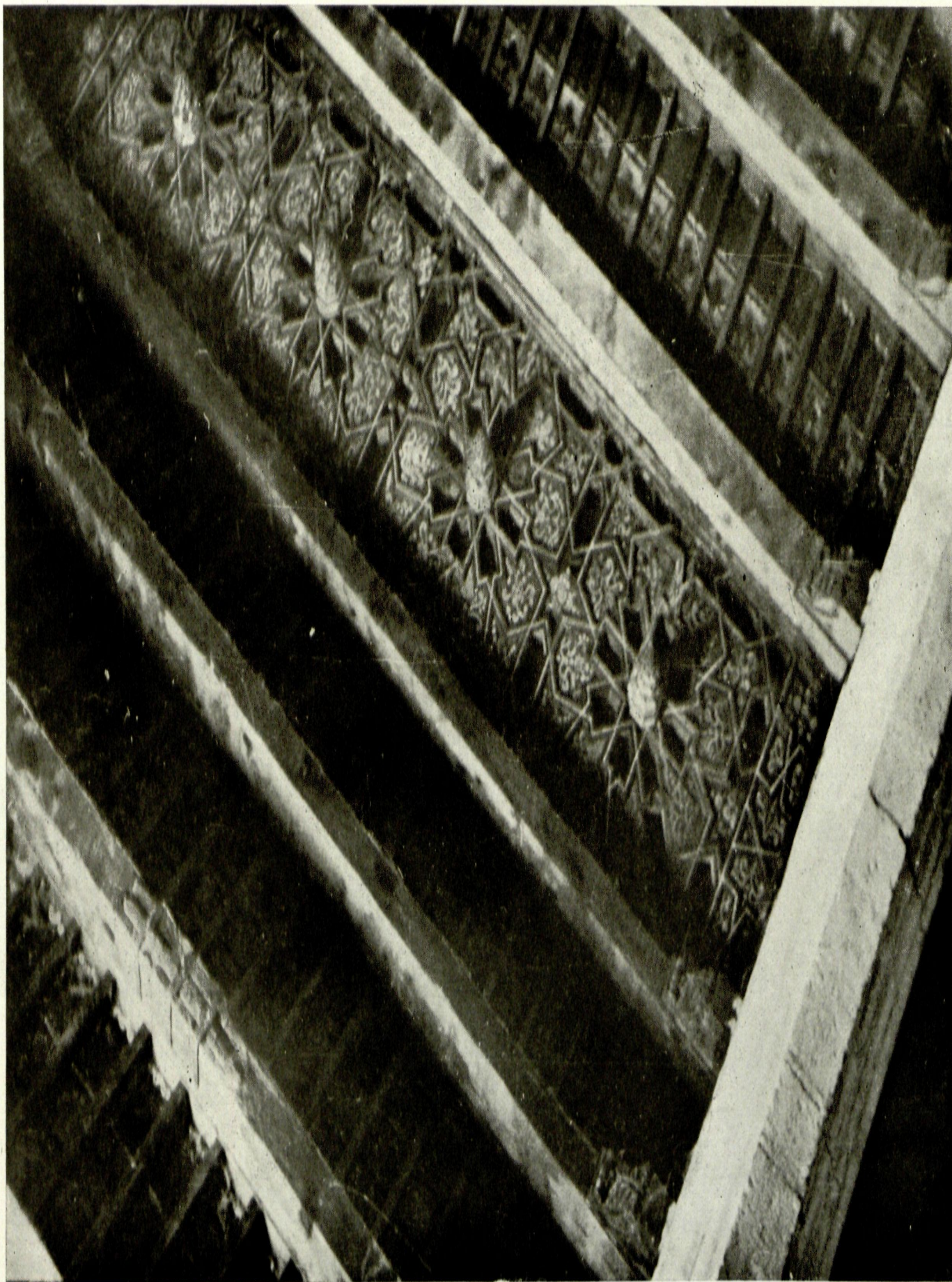
La Concepción de Cehégín.—Detalle de la portada.



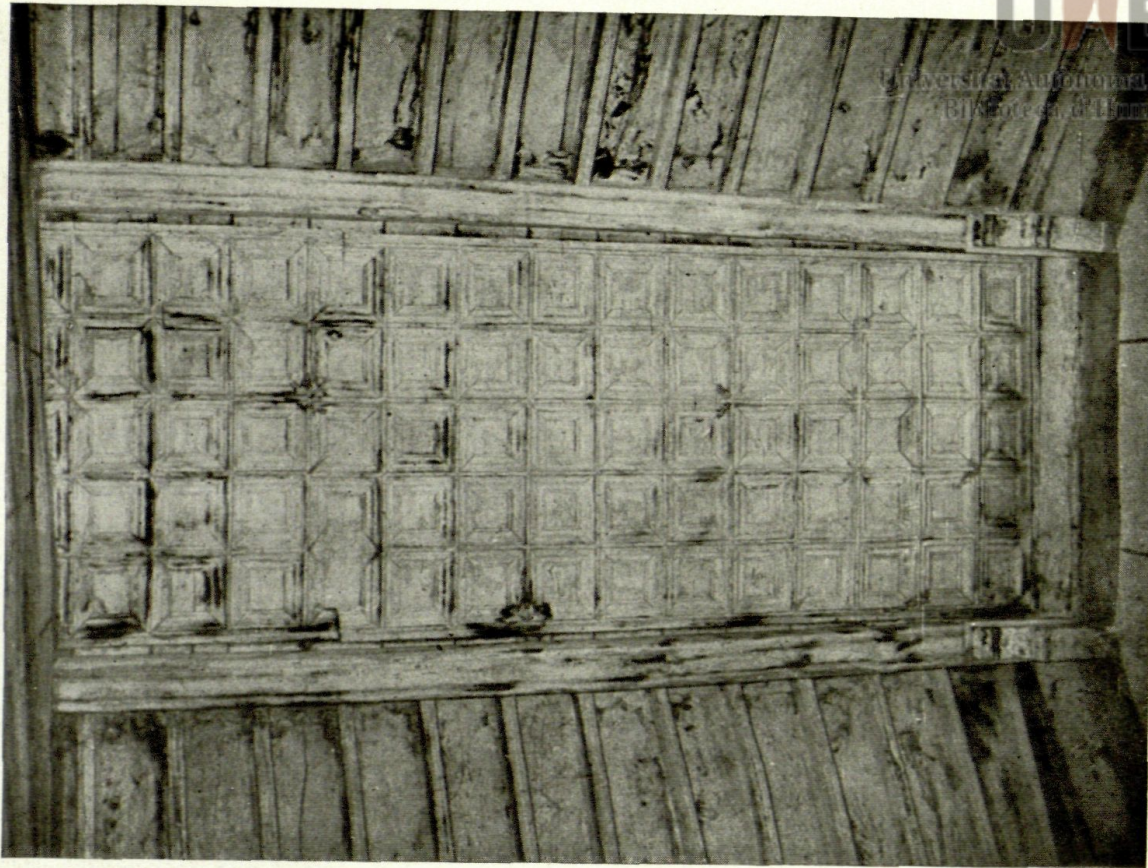
La Concepción de Caravaca.—*Un tramo de la techumbre.*



La Concepción de Caravaca.—*Un tramo de la techumbre.*



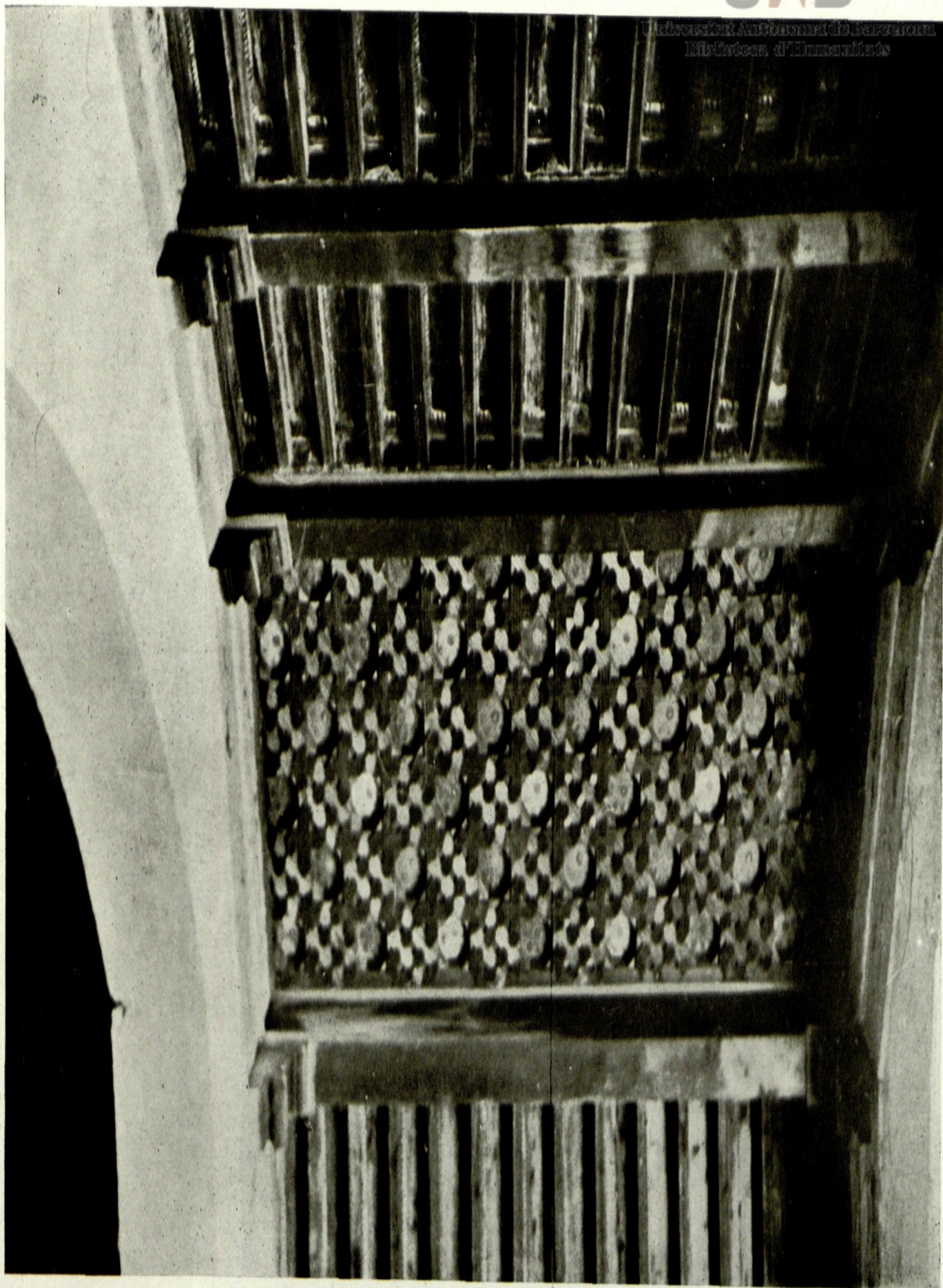
La Concepción de Caravaca.—Un tramo de la techumbre.



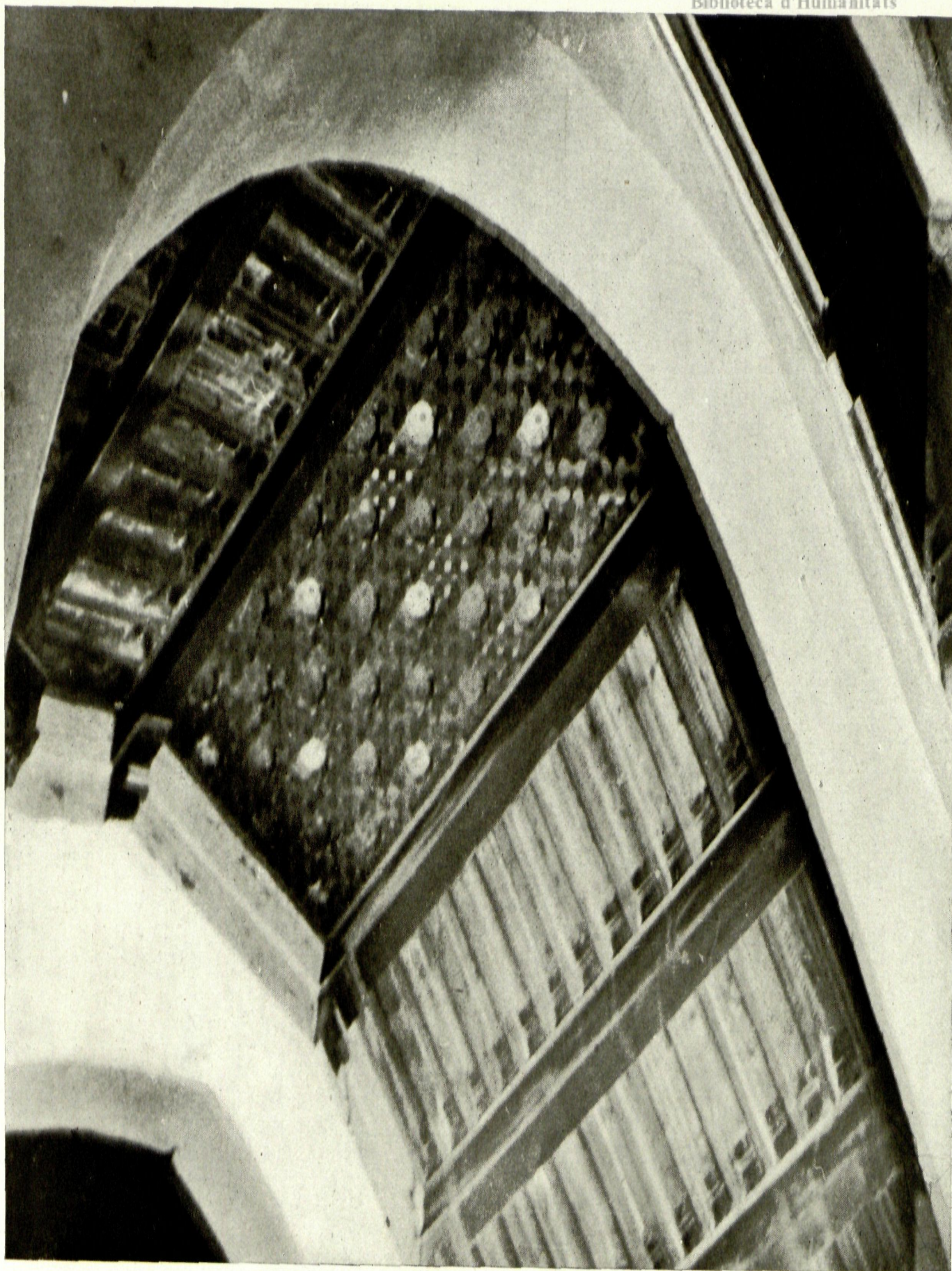
San Roque de Yecla.—*Un tramo de la techumbre.*



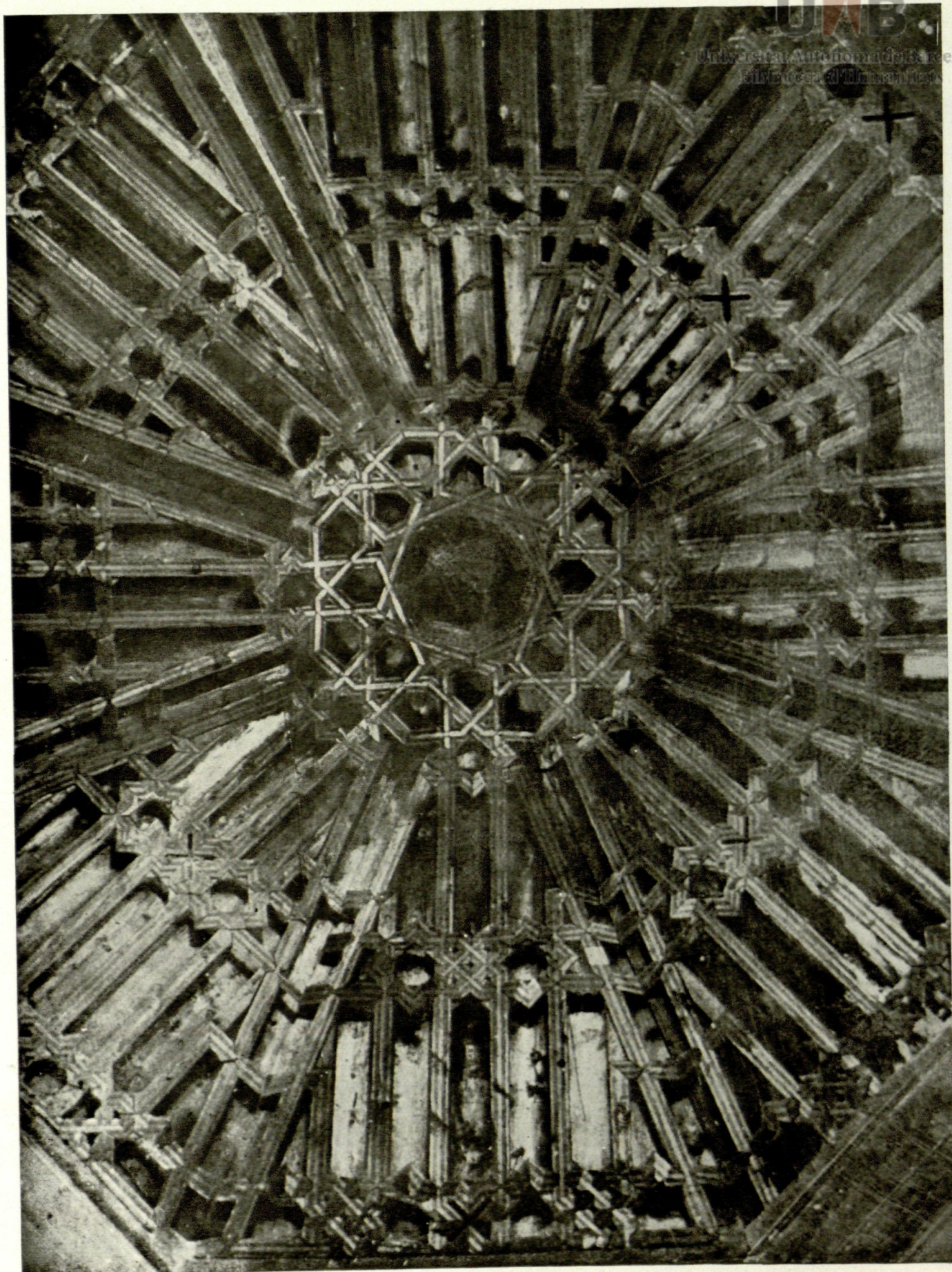
San Roque de Yecla.—*Detalle de los arcos.*



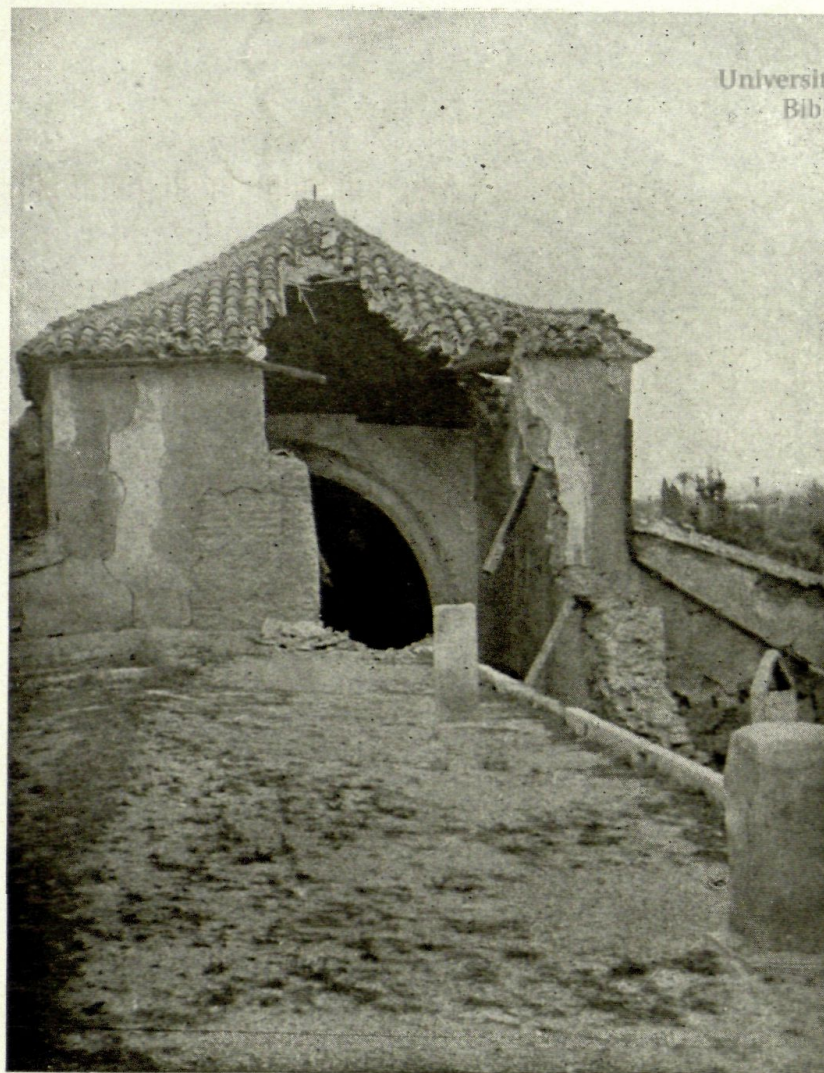
Parroquial de Alguazas.—Un paño de la techumbre.



Parroquial de Alguazas.—*La techumbre y los arcos.*



Santiago de Murcia.—*Techumbre del Presbiterio.*



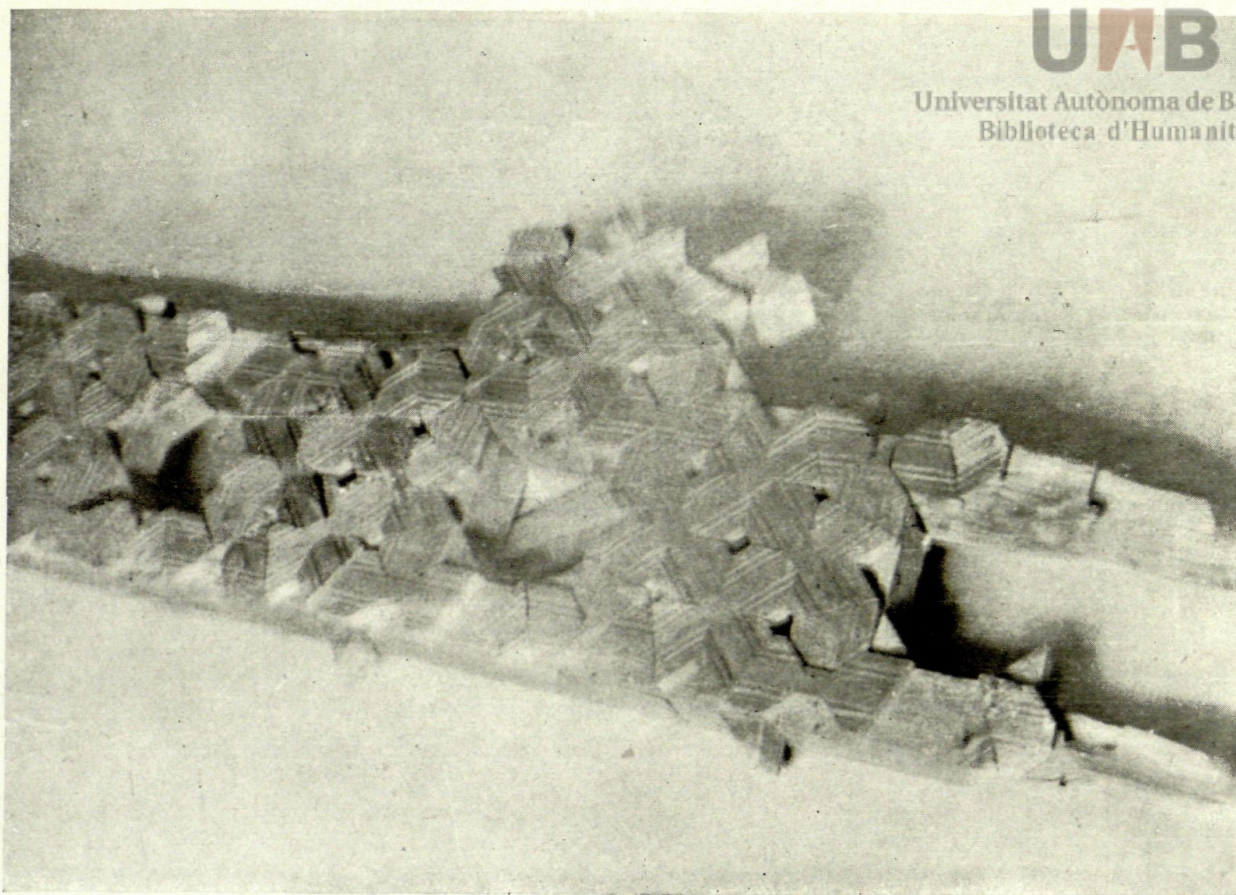
Santiago de Murcia.—*El Presbiterio en ruinas.*



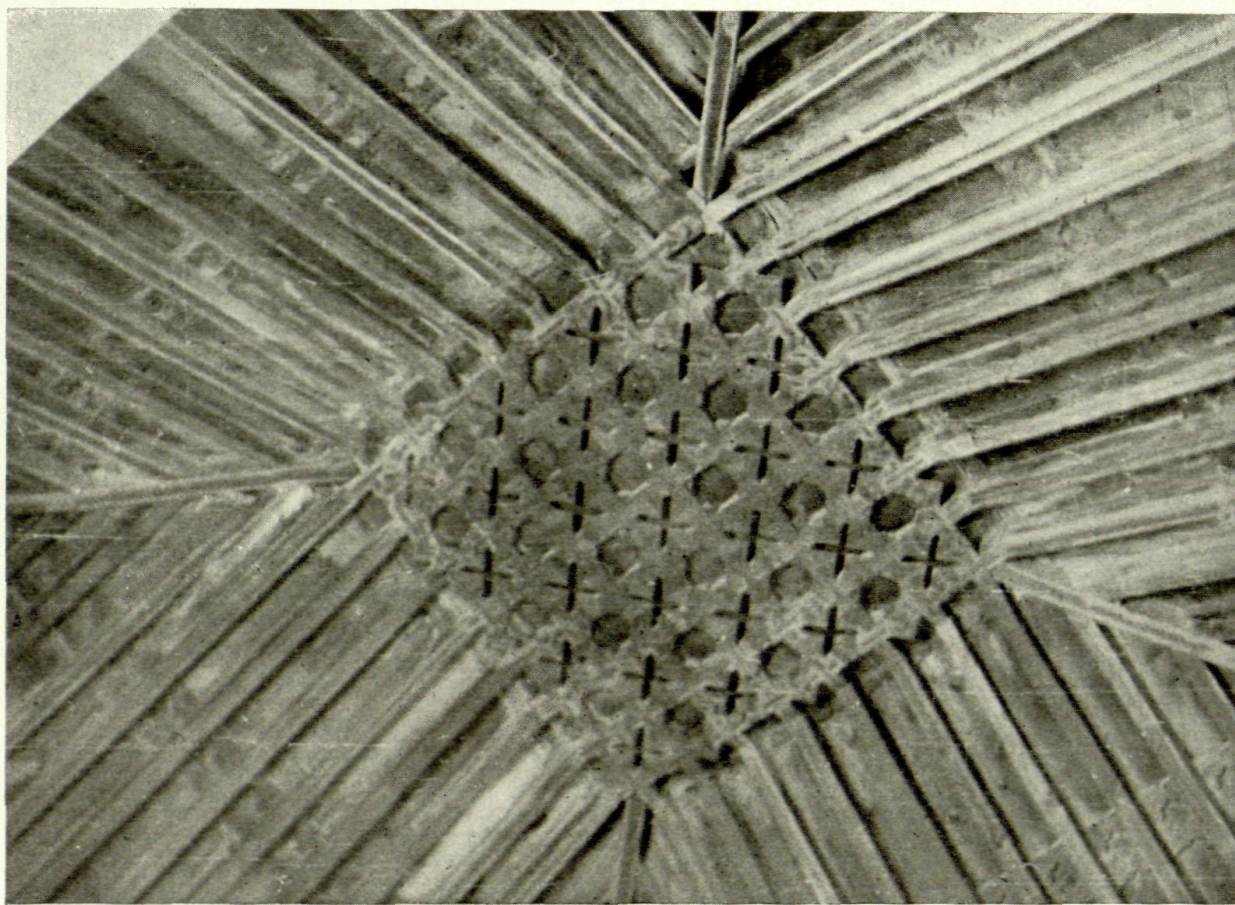
Santiago de Murcia.—*Cubiertas de las naves.*



Santiago de Murcia.—Interior.



San Lázaro de Lorca.—*Resto de la techumbre.*



Ermita de Gracia en Lorca.—*Techumbre.*

Arredondo y otros paisajistas toledanos

Por SANTIAGO SEBASTIAN

EL término pictórico de paisaje se presta a confusión. Aquí me refiero únicamente al paisaje como vivencia moderna, frente a la idea de los pintores antiguos o «paisistas», que ponían el paisaje en los fondos de sus composiciones. La contemplación morosa de la Naturaleza, en la que el hombre vuelca sus sentimientos, provoca un goce estético que solamente ha sabido valorar el artista desde el siglo XIX. El gran contemplativo Amiel escribió: «Cada paisaje es un estado de alma», y anteriormente dijo el genial Leonardo da Vinci: «¿Quién te mueve, ¡oh hombre!, a abandonar tu habitación en la ciudad..., a correr lugares agrestes, montes y valles, si no es la belleza natural del mundo, que sólo con el sentido de la vida puedes gozar?» (1). Muy diferente resulta esta vivencia de nuestros días en comparación de las fórmulas y teorías de los «paisistas», donde se considera a la Naturaleza como algo secundario y convencional, mero juego de líneas y masas; así lo tratan los teóricos Palomino y Pacheco (2). Justo es reconocer que con anterioridad al siglo XIX hubo atisbos geniales—Patinir, Velázquez, etc.—que nos muestran esa comunión panteísta del hombre con la Naturaleza.

De todos los géneros pictóricos, ninguno como el paisaje viene a corroborar las teorías filosófico-artísticas de Taine, aunque siempre con una prudente reserva; este ilustre crítico subrayó las relaciones que hay entre la geografía y el ambiente con su influencia sobre el genio artístico. Parece oportuno, pues, señalar las características geofísicas y el clima espiritual de Toledo, ciudad en la que se inscribe este trabajo. Cossío, gran conocedor de la Ciudad Imperial, ha sintetizado magistralmente estos aspectos: «Toledo, en efecto, era entonces y continúa siendo la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que ha sido la tierra y la civilización genuinamente españolas; el resumen más intenso, brillante y sugestivo de la historia patria... Difícil es encontrar ciudad más pintoresca que Toledo, donde a una excepcional situación topográfica—áspera y elevada roca de granito, apretadamente ceñida por el profundo cauce del Tajo—se junta el espectáculo de cien civilizaciones apiñadas, cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudéjares y platerescas, empinados y estrechos callejones moriscos, casi vivo y casi intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu. Y todo ello, en medio de un paisaje que resume los accidentes más característicos de las altas mesetas caste-

(1) F. Pacheco: *Arte de la pintura*, libro III, cap. VII, tomo II, pág. 127, Madrid, 1956.

(2) Citado por Lafuente Ferrari: «El paisaje en España», estudio preliminar del catálogo *Un siglo de arte español: 1856-1956*. Madrid.

llanas: la vasta, despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la roja tierra de labor (La Sagra), finamente modelada por los cenicientos, grises, cerros terciarios y suavemente surcada por el río, que avanza tranquilo en clásico meandro, bordeado de huertas y alamedas; y la abrupta y dura sierra arcaica, con sus piedras caballerías, sus encinas, su tomillo y romero, sus colmenares, sus huertos de frutales en las laderas soleadas, y a la cual, en llegando, rompe con violencia el Tajo, que forma en Toledo, una de las hoces más soberbias del relieve de la Península» (1).

El malogrado pintor toledano, don Enrique Vera, explicaba la falsedad y fracaso de los pintores transhumantes que plantan su caballete durante unos días en la ciudad tanto porque llegan cargados de literatura como por la necesidad de «vivir» a Toledo antes de pintarlo haciendo un previo estudio espiritual, muy intenso, para plasmar luego en el lienzo el Toledo obtenido tras una meditada contemplación. «Toledo, como ciudad muy antigua, tiene la entonación de lo viejo; de ahí que sus colores, en ocasiones muy vibrantes, aparezcan como patinados por la acción del tiempo. Cuando se contempla la ciudad en su conjunto, da la sensación de un amasijo gris plateado, en que, a intervalos, aparecen chispazos —siempre entonados— de un rojo, verde, un amarillo. La diversidad de tonos, dentro siempre de esta sinfonía de plata, es muy variada: morados, verdes nacarinos, ocre, sienas, amarillos, cadmios y también negros, con una tonalidad gris luminosa, producida por el sol toledano, muy potente la mayor parte del año» (2).

Antes de analizar la producción pictórico paisajista de Toledo quiero patentizar la paralela corriente literaria que rivaliza en el descubrimiento del paisaje. Esta antología de paisajes literarios es la mejor glosa a los lienzos de iconografía toledana. D. Benito Pérez Galdós, tan ligado a Ricardo Arredondo, tiene resabios de cierto romanticismo heroico en esta descripción: «Cuanto han visitado la ciudad visigoda han admirado la mole colosal del Alcázar, situado en el punto más alto de la población, sobre escarpada roca, cuyos ingentes fundamentos lame el río Tajo, que allí no parece llevar en sus aguas las famosas arenas de oro, sino sangre, porque es rojo, y su aspecto, más siniestro que aurífero. El Alcázar ofrece un conjunto en que se hermanan la robustez con la elegancia. Por una parte parece obra de gigantes; por otra, de soñadores y delicados artistas. Sus bases ciclópeas son de aspecto de fortaleza por la parte del río, y su fachada Norte, bellísima muestra de arquitectura española, se igualan a los palacios en que reina el sibaritismo» (3).

Mas la visión del autor de los Episodios Nacionales cae dentro del círculo novataiochista, generación que descubrió a Castilla. De las muchas descripciones tomamos: «El paisaje que le rodea es de lo más sombrío que se ha ofrecido a las miradas humanas...; es ese desierto de los anacoretas, lugar escogido por el ascetismo entre los más horribles de la tierra, páramo de asperezas y peñascos... Su aspecto es de los pueblos muertos, muertos para no renacer jamás, sin más interés que el de los recuerdos, sin esperanza de nueva vida, sin elementos que puedan, desarrollados nuevamente, darle un puesto entre los pueblos de hoy. De aquellos ilustres escombros, destinados a ser vivienda de lagartos y arqueólogos, no puede salir una

(1) M. Bartolomé Cossío: *El Greco*. Madrid, 1908, pág. 109.

(2) E. Vera Sales: «Toledo en su aspecto pictórico», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núms. 40 y 41, 1929. Es interesante la contestación del Sr. Téllez al discurso del Sr. Castaños, en la misma revista, núms. 64-65, 1953. Quiero expresar desde estas líneas mi agradecimiento al citado D. Guillermo Téllez, buen conocedor del ambiente artístico de Toledo, quien me suministró datos e interesantes puntos de vista.

(3) B. Pérez Galdós: *Arte y Crítica*, pág. 52, Madrid, 1923.

ciudad moderna...» (1). «El aspecto total de Toledo es grandioso, pero no risueño. Domina la tonalidad gris con toques de cerámica pardusca y el azulado mortecino de la pizarra. Cuando penetres en la ciudad, tu primera impresión será desagradable. Perdiéndote en el laberinto de sus calles angostas, torcidas y empinadas, dirás: ¡qué población tan fea! Te sorprenderán las encrucijadas, donde el transeunte se pierde y buscando una salida se encuentra al poco rato en el mismo sitio de donde partió. Verás barrios enteros donde reina una soledad propicia a las apariciones fantasmagóricas» (2).

Dentro de la Generación del 98, la visión más cálida y vibrante corresponde a Baroja y Azorín; el primero relleno su novela «Camino de perfección», de tanto paisaje que más bien parece el libro de un viajero: «Callejeando salió a la puerta del Cambrón y desde allá, por la Vega Baja hacia la puerta de Bisagra. Era una mañana de octubre. El paisaje allí, con los árboles desnudos de hojas, tenía una simplicidad mística. A la derecha veía las viejas murallas de la antigua Toledo; a la izquierda, a lo lejos, el río con sus aguas color de limo; más lejos, la fila de árboles que lo denunciaban, y algunas casas blancas y algunos molinos de orillas del Tajo». «Veíase la ciudad destacarse lentamente sobre la colina en el azul puro del cielo, con sus torres, sus campanarios, sus cúpulas, sus largos y blancos lienzos de pared de los conventos llenos de celosías, sus tejados rojizos, todo calcinado, dorado por el sol de los siglos y, de los siglos, parecía una ciudad de cristal en aquella atmósfera tan limpia y pura... El sol ascendía en el cielo; las ventanas de las casas parecían llenarse de llamas. Toledo se destacó en el cielo lleno de nubes incendiadas»... «desde la cuesta del Miradero tomaba el paisaje de los alrededores un tono amarillento, cobrizo, como el de algunos cuadros del Greco, que terminaba al caer la tarde en un tinte calcáreo y cadavérico» (3). Ninguno supera la fina sensibilidad de Azorín, que medía a un artista por su sentimiento del paisaje; como Baroja junto a la percepción física del aire libre, la luz y las cosas hay una emoción histórica. La describe así en «Los Pueblos»: «Hace un tiempo claro, tibio, risueño; son los días del promedio del otoño; los árboles van amarilleando; comienzan a caer las hojas y son movidas, traídas y llevadas, con un rumor sonoro, por el viento, a lo largo de los caminos; sobre el cielo azul, radiante, destacan las cúpulas, campanarios, muros negruzcos, miradores altos, chapiteles de la ciudad, a lo lejos, frente a nosotros, a la otra banda del hondo tajo, se despliega el panorama adusto, sobrio, intenso azul, oscuro, ocre apagado, verde sombrío—los colores del Greco—de los extensos cigarales» (4).

La genealogía del paisaje toledano arranca del Greco, que sufrió aquí su trascendental cambio. «El viajero juvenil de Creta y Venecia, el de los caminos inseguros de Italia, el de la travesía mediterránea eludiendo los corsarios, quedó como tantos otros preso de la fascinación de Toledo» (5). No es un Toledo naturalista, sino la visión trágica, mística y subjetiva que transformó su potente espíritu. Domina lo gris. Tras del largo paréntesis de la pintura religiosa con sus fondos convencionales se llega al umbral del romanticismo, cuando el costumbrismo encuentra en Toledo un venero inagotable de tipos y viejas formas arquitectónicas. En 1860

(1) B. Pérez Galdós: *Toledo*, vol. VIII de sus obras inéditas. Madrid, 1930, págs. 37 y 40.

(2) B. Pérez Galdós: *Memorias*, en la serie de obras inéditas. Madrid, 1930.

(3) Pío Baroja: *Camino de perfección*, págs. 126, 129 y 149. Madrid, 1913.

(4) Azorín: *Los pueblos*, pág. 117, Madrid, 1951.

(5) G. Marañón: *El Greco y Toledo*, pág. 30, Madrid, 1956.

llega el autor de las Rimas y Leyendas y un año más tarde su hermano Valeriano, que hizo dibujos de monumentos y grabados con tipos como El Pordiosero o escenas como la Procesión del Viernes Santo. Jenaro Pérez Villaamil, contagiado por el dibujante David Roberts, representa el punto álgido del paisaje romántico con su idealización, escenografía, convencionalismo y ruinas, que hacen de la pintura pura literatura melancólica.

Es tarea casi imposible de abordar el determinar el tema toledano en los paisajistas españoles o extranjeros durante la segunda mitad del XIX y primera de nuestro siglo. Todos los pintores en su transhumancia artística llegaron a Toledo pintando generalmente los puentes de Alcántara y San Martín. Fortuny puso un moro en oración en la sinagoga de Santa María la Blanca. De la obra toledanista de Urrabieta y Vierge ha dicho el pintor Enrique Vera que se «descubre la inquieta y fantasmagórica personalidad del artista que de un insignificante motivo llega a conseguir los efectos de un rico y sugestivo asunto». Mariano Barbasán hacia 1887 visitó la vetusta ciudad pintando varios cuadritos de género al estilo primoroso de Fortuny y Jiménez Aranda. Martín Rico, que destacó por su dibujo y brillante color elaboró buen número de cuadritos en 1893, sucediéndole anécdotas que nos ha contado. Sorolla no gustaba de los colores de Toledo, acostumbrado al luminoso Levante, y dijo en cierta ocasión al ceramista Sebastián Aguado: «Mientras no hagan colores especiales no vuelvo». Zuloaga dió en 1913 una versión de «Mauricio Barrés con fondo de Toledo», que luego utilizó en otras versiones. La cálida paleta de Beruete nos ha dejado varias vistas de Toledo en un impresionismo muy avanzado. También Benjamín Palencia, Guerrero, Robinski y otros, cuyo catálogo es imposible de realizar, se vieron atraídos por la embrujadora ciudad. Pero el fin y motivo de este trabajo es tratar de los pintores que vivieron gran parte de su vida en Toledo, destacando sobre ellos la figura de Ricardo Arredondo que amó apasionadamente la Ciudad Imperial no pintando otra cosa que paisajes toledanos.

Ricardo Arredondo.

Tratando del linaje de los Arredondo es imposible determinar si los de Cella (Teruel) proceden de la villa de Arredondo (Portugal) o de la Redondela (Galicia) o de Recondo (Vizcaya), etc., según pretenden los viejos genealogistas. Durante el último cuarto del siglo XVIII D. Manuel Arredondo ordenó labrar un escudo para la portada de su casa de Cella, a lo que se opuso el ayuntamiento, cuya decisión confirmó la Audiencia de Zaragoza en auto de 29 de agosto de 1786, pero él recurrió a D. Pascual Antonio de la Rúa y Ruiz de Naveda, Cronista y Rey de Armas de S.M., alcanzando en 19 de noviembre de 1793 la confirmación de su nobleza con todos los derechos, extensivos a su familia de Villarrobledo, Gea de Albarracín y Cella. El documento más antiguo directamente relacionado con esta familia data de 1589 y procede de la parroquia de San Clemente de la Mancha; parece ser que más tarde, en 1671, pasaron a Villarrobledo y luego a Cella (1). Su complejo escudo tiene los blasones de los Arredondo (en el escusón), Pujadas (primer cuartel), Yba y Pes (segundo cuartel), Ubedas (tercero) Abalos o Dávalos (cuarto), Olivares (quinto), Cano de Buedo (sexto) y Rosillo (en el séptimo).

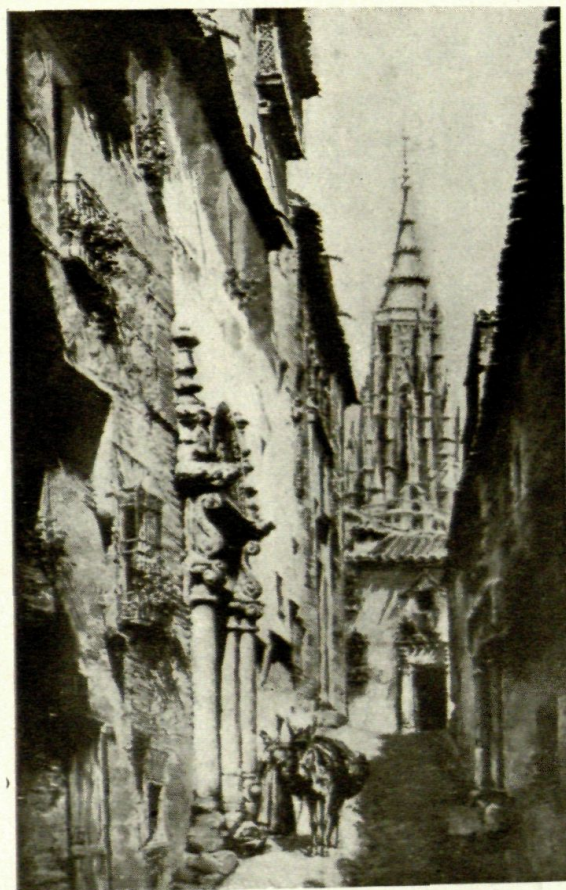
(1) En la biblioteca de las herederas de Arredondo encontré un manuscrito con el árbol genealógico de la casa.



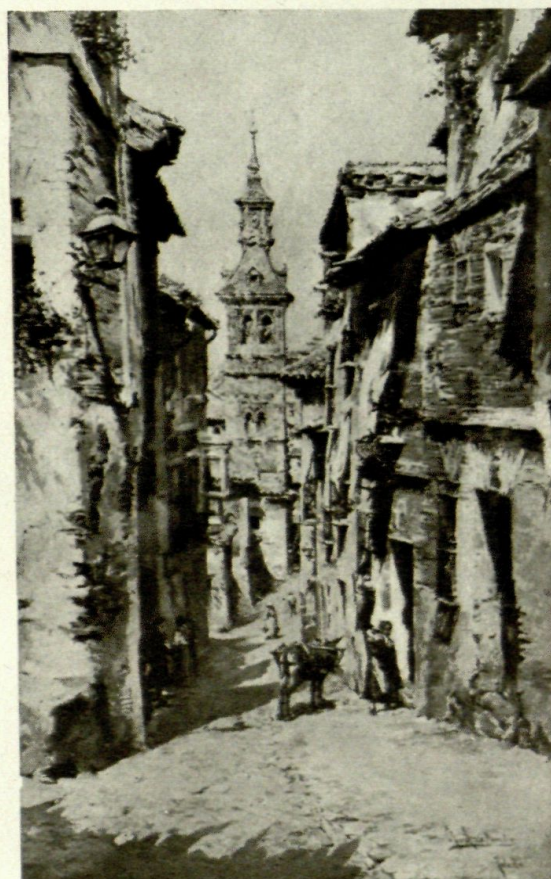
Toledo.—*San Pablo*. (Oleo de R. Arredondo.)



Toledo.—*Bajada del Pozo Amargo*. (Oleo de R. Arredondo.)



Toledo.—*Calle de Santa Isabel*. (Oleo de R. Arredondo.)



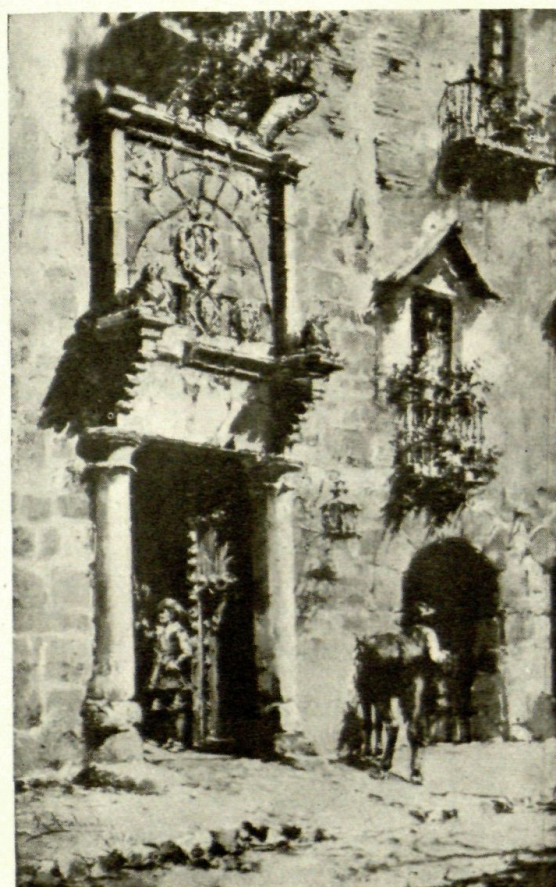
Toledo.—*Cuesta de San Justo*. (Oleo de R. Arredondo.)



Toledo.—*Iglesia de Santo Tomé.* (Oleo de R. Arredondo.)



Toledo.—*Arco de la Sangre.* (Oleo de R. Arredondo.)



Toledo.—*Portada del Palacio de Fuensalida.* (Oleo de R. Arredondo.)

La generación anterior del pintor tuvo un personaje destacado, D. Francisco Arredondo, cuya biografía voy a relatar porque fue la causa de que el pintor se educara en Toledo y de que desde niño lo amara apasionadamente. Este personaje nació el día 7 de abril de 1809 (1). Como sus tíos Antonio y Francisco fue racionero de la iglesia de Cella. Su carrera eclesiástica y política la conocemos por las noticias autobiográficas existentes en un librito que publicó, que trasluce un temperamento fogoso (2). Estudió lógica en 1823, curso que perdió «por haber estudiado con la Constitución». Hizo la carrera de Leyes, de la que hace alarde en tal publicación: «El Cura de Cella ha leído más de una vez los publicistas y economistas citados y varios otros; y ha aprendido siquiera a no decir dislates y barbaridades en derecho público y economía política». Su vida política empezó en 1836 al trasladarse a Teruel, siendo el único de su estado que se presentó a las elecciones del año siguiente. Fue criticado por visitar en Madrid a su paisano, el prepotente ministro Calomarde. Se deduce que su influencia fue profunda, ya que los enemigos decían que la provincia estaba regida por un Cura y un Escribano.

Los carlistas en 1835 y cuatro años más tarde saquearon su casa de Cella, teniendo que huir con sus criados a la Sierra. Tomó posesión de la vicaría cellense en 8 de octubre de 1835, que abandonó por la guerra y por haber sido honrado tres años después con el cargo de diputado provincial por segunda vez (3). Ha escrito que fue «Dr. en Cánones, Licenciado en Sagrada Teología, Penitenciario que he sido de esta Parroquial y Patrimonial Iglesia y en la actualidad su vicario perpetuo, examinador sinodal del Arzobispado de Toledo, Académico Profesor corresponsal de la Academia de Ciencias eclesiásticas de San Isidoro de Madrid, etc., etc.». La conexión definitiva con Toledo la alcanzó el 27 de octubre de 1854 cuando por Real Decreto fue nombrado capellán mayor de Reyes Nuevos, dignidad sexta silla de la Sede Primada. Este mismo año preparó la revolución en Teruel juntamente con Pruneda, Rebullida y Nougues (4). En la parroquia de su pueblo natal encuadró los libros del archivo e hizo un índice; también se preocupó de la historia de su patria chica, según carta suya publicada en la *Miscelánea* (5). Es curioso anotar que su breviario fue regalado por el pintor a su entrañable amigo D. Benito Pérez Galdós, que guardó en San Quintín y cuyo texto utilizó para la descripción de los oficios de la Catedral y para las citas en latín de su novela *Angel Guerra*; gustaba de leerlo durante los oficios de Semana Santa y sabía de memoria muchos pasajes (6). Murió en Toledo en 1885.

Hermano de Francisco fue Vicente, padre del pintor, el cual llegó a comandante durante la primera guerra carlista, militando al lado de Isabel II; al quedarse viudo se retiró a Toledo hacia 1862, en compañía de su hermano, a quien amaba entrañablemente. Vicente tuvo tres hijos y una hija: Mariano, abogado, gobernador de Cuba y senador del Reino; Tomás, gobernador de Teruel, diputado provincial y

(1) Archivo Parroquial de Cella. Tomo XI, fol. 451.

(2) «Vindicación de la opinión y conducta política de D. Francisco Arredondo, diputado provincial de Teruel, contra los autores de dos anónimos, uno cuya imprenta no se expresa, que principia D. Marcelino Oraa, y concluye varios patriotas; y otro impreso en Teruel que principia Al Sr. D. Francisco Arredondo, y concluye Los Mismos Patriotas de Antaño». Imprenta de Zarzoso de Teruel, 47 págs. en cuarto. Hacia 1847, fija su publicación el cronista turolense Gascón y Guimbao en la *Miscelánea turolense*, pág. 323.

(3) Archivo parroquial de Cella. Primeras hojas del Libro I.

(4) Gascón y Guimbao: *Miscelánea turolense*, pág. 19.

(5) Gascón y Guimbao: *Miscelánea turolense*, pág. 23.

(6) G. Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*, pág. 159, Madrid, 1951.

presidente de la misma diputación, el cual murió en Zaragoza en 1927; Josefa, que casó en Toledo con el abogado Felipe Ortega; fruto de este matrimonio fueron José, Purificación, Dolores, Asunción y Concha, herederas y guardadoras del legado artístico de su tío Ricardo (1).

Vió la primera luz en el duro y frío paisaje turolense el pintor que se enamoró de Toledo. La partida de nacimiento dice: «En la Iglesia Parroquial y Patrimonial de Cella, día veinte y tres de octubre del Año Mil ochocientos cincuenta. Yo el infra firmado, Vicario de ella bauticé solemnemente en ella a Dn. Ricardo Segundo, hijo legítimo de Dn. Vicente Arredondo, Capitán Graduado de comandante de Infantería, retirado, y de Da. María Dolores Calmache, cónyuges, vecinos de Cella, aquél natural de Cella y ésta de Teruel; nació el día veinte y uno a las siete de la mañana, fueron Abuelos Paternos Dn. Josef Arredondo y Da. Jacinta Villanueva, cónyuges, vecinos y naturales de Cella, y maternos, Tomás Calmache y Librada Barrachina, cónyuges, vecinos de Teruel, aquél natural de Vivel del Río, Arzobispado de Zaragoza y la otra de Teruel; fue padrino su abuelo Tomás Calmache, a quien advertí el espiritual parentesco y la obligación de instruir al bautizado en la doctrina cristiana, fueron testigos Miguel Marzo y Santos Navarro, vecinos de Cella. Dr. Dn Franco. Arredondo, Racionero Vicario» (2). He copiado el documento para demostrar que las fechas dadas en historias y diccionarios son falsas. La fecha de su muerte la ha fijado un estudio sobre este pintor, en el día 5 de diciembre de 1911, tras el cotejo de las necrologías de los periódicos toledanos *La Campana Gorda* y *El Eco Toledano* (3).

A eso de los doce años se encontraba en Toledo y su padre quiso dedicarlo a las armas, para lo cual ingresó en la Academia, pero pasó el primer año sin que hubiera estudiado, dedicándose únicamente al dibujo. Para seguir su vocación artística quedó bajo la dirección del pintor Matías Moreno, con quien dió los primeros pasos. Por cierta debilidad temperamental de su maestro hubo entre ellos tal disgusto que permanecieron separados de manera irreconciliable. Estudió en la Escuela de Barcelona y acabó en la de San Fernando, viajando por Andalucía con residencia en Córdoba, Granada y Sevilla.

A Europa se asomó repetidas veces. Viajó por Italia y Alemania, alcanzando en la exposición de Berlín de 1896 una segunda medalla; más tarde tuvo un nuevo premio en Berlín y una condecoración en Viena. Sus cuadros fueron solicitadísimos en aquellas tierras y para ellas produjo exclusivamente, por lo que gran parte de su producción se halla dispersa por los países anglosajones; una casa alemana le admitía cuanto mandaba. Quiso corresponder al fervor germánico con una exposición en aquellas tierras pero la muerte le truncó este anhelo. Fue amigo del pintor Worms, que se dedicó al cuadrito de ambiente español. También estuvo en París, figurando en la exposición universal de 1900, en la que alcanzó una tercera medalla; entonces una revista francesa llamó a España la patria de Fortuny y Arredondo (4). Parece ser que frecuentó la tertulia de los «Otoños», reunida en el estudio de Meissonnier, dictador del mundillo artístico de París.

Se afincó de una manera definitiva en Toledo, donde fue profesor de dibujo

(1) Agradezco los informes facilitados por las amables sobrinas del pintor.

(2) Archivo Parroquial. Tomo XII, pág. 191.

(3) J. Rubio Pérez-Caballero: «Ricardo Arredondo y Calmache». Revista *Teruel*, núm. 11, 1954.

(4) César García Valiente. Revista toledana: *La Campana Gorda*, II, 1902.

artístico del Colegio María Cristina, interviniendo en actividades e instituciones de la Ciudad Imperial. En 1891 tomó el cargo de concejal, haciendo gestiones al año siguiente, cerca de D. Emilio Castelar, para celebrar en Toledo el centenario del Descubrimiento de América. Dirigió la restauración de la Puerta Vieja de Bisagra, en la que a veces tomaba parte personal, colocando ladrillos a los que espolvoreaba cal para darles la pátina del tiempo; se dice que intervino en otras restauraciones. Sus servicios fueron recompensados en 1922, pues acordó el Ayuntamiento dedicarle el paseo colindante con la puerta del Cambrón y la Ronda de Recaredo (1).

Para su estudio compró parte de la Casa Grande de los Adrada, en la plaza de Carmelitas (antiguamente de las Harinas), la cual decoró a su gusto, convirtiéndose al morir en el museo de sus obras. Desgraciadamente durante el mes de julio de 1958 un vendaval derribó gran parte del techo por lo que ha perdido su viejo carácter. Para evocar el estudio hay que recurrir a la detallada descripción de García Valiente (2) o a las referencias de Marañón (3).. Gustavo Morales nos cuenta en sus Memorias: «Escribí hace mil años una novela fantástica, titulada «La hija del Rey David» y en el estudio de Arredondo coloqué la acción, y por mis amigos se leía y comentaba la exactitud de recuerdos y la posibilidad de lo que parece absurdo e inverosímil» (4). Pero la figura verdaderamente encariñada con este ambiente fue la del eximio novelista D. Benito Pérez Galdós, que compartía con el pintor un gran amor a Toledo, y por éste rectificó su antiguo desvío hacia el Greco; en ambiente toledano transcurre su novela *Angel Guerra*. Arredondo le alojó en casa de las Figueras, le llevó al café de la calle del Hombre de Palo y al figón de Granullaque, así como a lugares poco accesibles (5); su amistad se apoyaba en la semejanza de convicciones políticas, que tan bien ha examinado el Dr. Marañón, introducido en Toledo por el gran novelista.

No pudo ser más evocador el lugar elegido por Arredondo. En un costado la vieja muralla de Wamba; a otro, el Convento de Carmelitas que fundó Santa Teresa, llenando el ambiente de misticismo y lirismo. Adjunta la casa de los Adrada, donde fue asesinado, en cuita de amor, el llorado poeta Baltasar Elizio de Medinilla, desapareciendo misteriosamente su cadáver. Un padre carmelita que encontró nuevos datos sobre el poeta practicó una investigación en la casa de Arredondo, aunque sin resultado. Las lluvias del otoño de 1953 ocasionaron un hundimiento en la muralla sobre la que está el jardín de su casa, pero al arreglarlo los albañiles encontraron una calavera, que denotaba ser de un hombre joven; gracias a la delicadeza de las sobrinas del pintor, fue depositada la literaria calavera en el Instituto, mas todavía no se ha hecho la investigación oportuna que rescate el cuerpo del infortunado poeta. En este rincón tan entrañable transcurrió la vida de este artista, hombre de temperamento singular, cuyas numerosas anécdotas ha recogido su paisano Rafael Brún, exquisito toledanista que me ha mostrado las inagotables perspectivas y rincones de la vieja ciudad (6).

(1) Revista *Toledo*, 1922.

(2) Revista *La Campana Gorda*, febrero de 1902.

(3) G. Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*, segunda edición, págs. 65, 157-160, Madrid, 1951.

(4) G. Morales: *Toledo, añoranzas*, segunda edición, pág. 47.

(5) B. Pérez Galdós: *Memorias. Obras inéditas*, pág. 147, Madrid, 1930.

(6) Rafael Brún: «Nuevos valores toledanos», *El Alcázar*, 10-VI-1955.

«Ricardo Arredondo», *El Alcázar*, 12-I-1957.

La nota destacada y personalista de nuestro pintor fue su acendrado toledanismo. Marañón, en su conocida obra, le ha llamado toledano, «porque la ciudad singular que el Tajo baña, absorbe de tal modo a los que la habitan, que acaban siendo hijos suyos, aun los que nacieron lejos de ella. Toledano fue Theotocopuli, que había visto la luz en la Grecia remota; lo fue también, como si allí le hubieran parido, Arredondo, a pesar de ser aragonés». Otro gran toledanista ha escrito: «decir Arredondo, es decir Toledo; él fue el único artista consagrado exclusivamente a esta ciudad tan soberana» (1). Toledo está en deuda con este personaje; aún están vigentes las palabras de Escribano, publicadas hace más de treinta años: «Si llega un día—que creo que llegará—en que un bien entendido toledanismo quisiera honrar la memoria del eximio pintor D. Ricardo Arredondo, que tanto amó a Toledo, al que consagró todas sus aptitudes y energías, a este Toledo, que no ha tenido para él el menor agasajo, ni una inscripción que recuerde su nombre en alguna plaza o calle» (2). Quiero advertir que esto se hizo en 1922, pero actualmente ha desaparecido. Sus cuadros están emigrando de Toledo, su casa amenaza ruina y pronto no quedarán de él más que referencias literarias.

La primera exposición a la que acudió fue la de 1884, en la que alcanzó una medalla de tercera clase por la obra *Una desgracia en montería* (0,98 por 1,65), presentó cuadros menores como *Recuerdos de Toledo* (0,34 por 0,51) y *El jardín del convento* (3). El crítico Fernández Flórez (4) vió la especialidad del pintor pues dijo que hacía «paisajes que parecen modelos de países». Otro juzgó así su obra premiada: «cuadro bien pensado y bien distribuídas las figuras; hay movimiento y buen color y bonita elección de asuntos» (5); el cuadro se conserva depositado en el Museo Moderno y es flojo de colorido y dibujo. En 1891 el Círculo de Bellas Artes celebró una exposición en el Palacio de Cristal, al que Arredondo envió dos paisajes toledanos (6). De nuevo alcanzó una tercera medalla en la exposición de 1895 por su obra *Jardín toledano* (7). A la exposición nacional de 1897 llevó dos series de paisajes toledanos: *Taller de curtidores* (0,97 por 1,69), *Paisaje* (49 por 87 cms), *Jardín* (43 por 67) *Un cigarral* (33 por 61) y *Arroyo de la Degollada* (27 por 51); y del Escorial: *En la Granjilla* (35 por 61), *Entrada a la Granjilla* (47 por 23) y *Arroyo del Batán* (35 por 61).

A la de 1899 concurre con tres paisajes toledanos: *Santiago del Arrabal* (50 por 23), *Palacio de Hermosilla* (como el anterior) y *Molino de la Solanilla* (120 por 60), pero la propuesta de condecoración la obtuvo por su obra decorativa (8). En 1900 fue premiado en la Universal de París. Una propuesta de condecoración logró en la nacional de 1901, a la que llevó el panneau de 23 tablitas, *Molinos de la Vieja* (95 por 158), *Ribera del Tajo* (80 por 142), *Rincón de un jardín* (72 por 95), *Arroyo de la Degollada de la Sisle* (62 por 86), *El Tajo, fábrica de espadas* (45 por 76), *Jardín de la Roca Tarpeya* (51 por 69), *Torre y calle de Santo Tomé* (71 por 44) (9). Estos

(1) Santiago Camarasa: «Visiones de antaño», en *Toledo*, núm. 180.

Francisco Alcántara: *El Imparcial*, 10-XII-1911.

(2) A. Escribano: «Arredondo», en *Toledo*, 5-XII-1915.

(3) Bernardino de Pantorba: *Historia de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*, pág. 113, Madrid, 1948.

(4) Citado por Rubio Pérez Caballero: «Ricardo Arredondo». *Rev. Teruel*, núm. 11, pág. 14.

(5) Vicente de la Cruz: Catálogo comentado en prosa y verso de la Exposición de Bellas Artes. Madrid, 1884.

(6) D. Gascón y Guimbao: *Miscelánea turolense*, pág. 41.

(7) Bernardino de Pantorba: *Ob. cit.* pág. 148.

(8) Bernardino de Pantorba: *Ob. cit.* pág. 163.

(9) Bernardino de Pantorba: *Ob. cit.* pág. 169.

cuadros fueron calificados de variadísimos y llenos de detalles asombrosamente característicos de Toledo y su provincia (1). Todavía concurre a la de 1910. En la Ibero-Americana de Sevilla de 1929 figuraron estos cuadros: *Patio y muralla de la Antequeruela*, *Las viciosas* y *Jardín de la calle de Santa Ursula* (ya había muerto).

Fue colaborador artístico de la publicación de los Monumentos artísticos de España. Era socio de mérito del Ateneo matritense, donde pintó un lienzo con tema toledano para decorar el muro de la escalera de la biblioteca (medía 210 por 154 centímetros), estaba muy deteriorado por lo que desapareció en la reforma de 1953 (2). A fines de siglo restauró en el Cigarral de Menores un lienzo que representa a *San Julián*, obra probable de Luis de Velasco (3). Es imposible catalogar su obra dispersa por Europa. Por lo que se refiere a España, tengo referencia de que existe un cuadro suyo en el Museo de Cádiz. La Academia de Bellas Artes de Toledo guarda un óleo (85 por 50) con vista de una venta o caserío. Las colecciones de Brún y Marañón guardan algunos de sus cuadritos (4). El mayor conjunto de obras se halla en manos de las señoritas Ortega, sobrinas del pintor. No se puede seguir una clasificación por estar faltos de fechas así como por la temática toledana difícil de clasificar; se reconocen: *El Arroyo de la Degollada*, *El Tajo por la Roca Tarpeya*, *El Tajo por Pertusa*, *Molino viejo con el Puente de Alcántara*, *Puente de San Martín*, *Molino derruido en el Tajo*, *Subida a las Nieves*, *Ruinas del Castillo Galiana* (25 por 48), *Claustro de San Juan de los Reyes* (66 por 41), etc., etc., y no falta la *Carpintería de Modesto* (85 por 47), paisaje urbano que impresiona a gran parte de los pintores que visitan a Toledo. Quedan otros referentes a jardines toledanos, cuya localización no se puede hacer. En la exposición «Un siglo de arte español (1856-1956)» se expuso un paisaje con la ciudad imperial al fondo (51 por 87), de la colección Lafuente Ferrari. El Estado adquirió por orden ministerial de 31 de diciembre de 1956 un paisaje toledano (50 por 101).

La obra de Arredondo encaja dentro de los seguidores de Haes. Tuvo la especialidad del paisaje toledano, del que tantas versiones dejó. Tomaba sus apuntes del natural o por medio de fotografías, acabando luego en el taller el cuadro, por lo que se notan fallos de luz, acentuados por cierto abuso del blanco. Según moda de la época cambiaba los términos del natural para buscar la composición adecuada. Lafuente Ferrari ha apuntado una evolución muy completa en su arte, pensando posiblemente en los flojos fondos de una de sus primeras composiciones, *Desgracia en montería*. Su arte se mantuvo un tanto ecléctico, sin personalidad propiamente pictórica, dejándose influir de las figuras que brillaban en el momento, ya Rico (5) o Beruete, al final. Se dice que pintó mucho tableautin porque su obra iba dirigida al turista, aunque esto venía de la moda parisina impuesta por Meissonnier.

Destacaré como principal mérito y distinción de Arredondo su especialización toledanista, dejando la pluma al pintor toledano Vera, que ha escrito: «...dedicó su obra artística a nuestra ciudad y su campiña, realizando una labor inmensa si se tiene en cuenta el detalle paciente acumulado en cada uno de sus cuadros. La

(1) Francisco Alcántara: *El Imparcial*, 1901.

(2) En el inventario de 1951 figura con el núm. 174.

(3) G. Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, 1951, pág. 65.

(4) En el cigarral «Los Dolores», del doctor Marañón, hay una vista de Toledo desde San Jerónimo (98 por 56) y la Puerta del cigarral del Bosque (18 por 34). La colección Brún tiene una vista de los cigarrales desde el Paseo de los Precipicios (40 por 65).

(5) A. de Beruete: *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, pág. 132, Madrid, 1926.

preocupación preciosista que se advierte en toda la obra de Arredondo, fue la causa de que este pintor de exacto y delicado trazo no realizara una obra de conjunto. Sin embargo de esto, Arredondo es muy digno del aprecio y de la consideración de los toledanos, pues su vida la dedicó exclusivamente a nuestra magna ciudad, y ésta se divulgó no poco por Europa, merced al entusiasmo desplegado en su obra por este artista» (1).

Matías Moreno.

Cronológicamente es el primero, pero dada la consagración paisajista de Arredondo lo estudio en segundo lugar. Nació en Madrid el día 7 de marzo de 1840. Estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado del gran maestro Federico Madrazo hacia el año 1860 en compañía de Paco Domingo, Alejandro Ferrán, Casto Plasencia, Manuel Domínguez, Federico Latorre, Miguel Jadraque, Raimundo Madrazo y Serafín Rincón. Según su compañero Latorre era: «esbelto, fornido, elegante, de maneras distinguidas, larga melena rizada, ojos vivos, incipiente bigote, labios rojos, tras de los cuales aparecía blanca dentadura». Por su buen parecer le llamaban los compañeros Moreno el Guapo. Nos le pintan muy trabajador, caballeresco y elegante. Ganó por oposición la cátedra de dibujo del Instituto toledano. Casó con una mujer de belleza radiante, a juzgar por el retrato de la colección Aguado, pero ésta lo abandonó, dejándole una hijita, María Moreno, del mismo nombre que la madre, que fue el gran consuelo del artista; la niña sintió pronto la vocación pictórica, presentando a una exposición madrileña el cuadro *Ave Maris Stellæ*; pintó también para la capilla del Alcázar de Toledo las figuras de San Hermenegildo y San Fernando (desaparecidas), mas esta promesa murió a los veinte años. De ella hizo tres retratos, uno de ellos, ecuestre, de tamaño natural; en la colección Aguado se conserva un retrato (acuarela) que le hizo en 1879 Ricardo Madrazo. Casó de segundas nupcias con doña María Luisa Escudero. Fue director de la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, al crearla, por lo que tuvo que instalarla. Enamorado de la ciudad preparó su estudio junto a San Juan de los Reyes, sobre el solar de los Maqueda, donde antiguas leyendas toledanas fijan el palacio de Florinda la Caba. Al morir pasó esto al ceramista Aguado, cuya familia guarda gran parte de su producción.

A la Exposición de 1864 concurrió con tres retratos y el boceto de *La despedida de Romeo y Julieta*, que se conserva en la colección Aguado y se trata de una tabla de 48 por 36; es un alarde de técnica dibujística y minuciosidad; ha situado la escena en un ángulo del claustro de San Juan de los Reyes, del que ha eliminado dos tramos, siendo el fondo el aire libre de un horizonte bajo. Aparte de esta obra, aparece el paisaje toledano en varias tablitas con manchas de paisaje, con dominio del tono gris, que miden 12 por 7 cms., y en los titulados *Lejos de la ciudad*, *La Buenaventura*, éste con paisaje de la famosa Casa del Diamantista, pero ambos de grandes dimensiones. Pero el cuadro premiado en la exposición citada fue *Alfonso XI plantando el pendón de Castilla en aguas de Algeciras* por el que obtuvo una tercera medalla. La obra fue adquirida por el Estado en 1867, siendo depositada en 1878 en el Senado, donde figura en el catálogo de 1903 con el número 16 y medidas de 240 por

(1) Vera Sales: «Toledo en su aspecto pictórico», *Boletín de la Academia de Bellas Artes y Ciencias de Toledo*, núms. 40 y 41.

318. Su cuadro *Un ensayo al órgano* fue propuesto para segunda medalla en la Nacional de 1881, adquiriéndolo el Estado por 3000 pesetas y depositándolo en 1901 en la Audiencia de Albacete; se trata de una comparsa de niños de coro con un maestro marcando el compás, al fondo aparece un órgano barroco.

Los dos sueños es un cuadro de historia con fondo moralizante, donde aparece un perrero de la catedral, envuelto en su ropón rojo, dormitando al pie del sepulcro de D. Íñigo López de Mendoza; fue condecorado en la Nacional de 1884 y adquirido por el Estado en 1887 por 2.500 ptas., siendo depositado en la Academia de Bellas Artes de Toledo. A la misma exposición concurrió con *Junto al arroyo* (104 por 83), retrato de su hija (54 por 46), retrato a lápiz de su amigo Federico Latorre (62 por 47) y el cuadro de la *Petenera* (65 por 43), que simboliza a la bailaora andaluza y se conserva en la colección Aguado. Aún concurrió a las exposiciones de 1892 y 1904 logrando mención honorífica por la escultura.

Una de sus primeras obras fue el cuadrito de género *Oveja entre lobos* que adquirió Goupil por 5.000 francos. En la colección Aguado se conserva la tabla *Distracción del artista* (52 por 36), obra cuidadísima, de apurada y minuciosa técnica, de la que se dice que el artista la mostraba a sus visitantes con una lupa para que apreciaran los detalles de su paciente arte. Y los cuadros de género: *Llegar a tiempo*, *Hojas muertas*, *El día de San Antón* y *Náufrago de la vida*, así como los retratos de su primera esposa (140 por 107), de una gitana (46 por 40) que está fechado en 1872, de una bargueña (75 por 48), datado en 1875, y otro de las mismas dimensiones titulado *Dos capullos*. Tengo referencia de otras obras: *La paz de los campos* y *La esperanza de la casa* (1).

Para juzgar la obra del pintor Matías Moreno no se puede prescindir de su educación con D. Federico Madrazo, del cual heredó su amor al dibujo correctísimo y al sentido de lo fino y elegante. La admiración de su maestro hacia Van Dyck se acentuó en su discípulo, que imitó al pintor extranjero copiando su fisonomía y tipo; así en 1880 nos le describen: «ojos claros y expresivos, cabellera gris, su bigote fino y delicado, su esbelta talla que recuerda a la del Españolito: cabeza más parecida a la Van Dyck no la he visto nunca» (2). No menos elegante aparece en esta nueva descripción: «Vestía D. Matías americana de pana o terciopelo, pantalón gris perla, calzaba grandes botas y cubría la cabeza con amplio fieltro blanquecino. Era de facciones regulares, llevaba bigote blanco, y la imperial a estilo de mosquetero. Le agradaba montar a caballo y cuando pausadamente subía por la cuesta que da acceso a la Puerta del Cambrón, jinete en su caballo blanco, de la yeguada real de Aranjuez, barriendo el noble bruto con la cola el polvo del camino real, ni Carlos I al entrar en Amberes le ganaba en arrogancia» (3). Además de Reynolds, Lawrence y Gainsborough, su favorito fue Carolus Durán. Ningún retrato puede ser tan expresivo, dentro de esta tendencia, como el de su primera mujer, obra que rivaliza con las de su maestro Madrazo.

No pudo sustraerse a la moda de la época y cayó en el cuadrito de boudoir, entonces muy cotizado en el mercado. El artista dedicó gran parte de sus energías a

(1) Revista *Toledo*, núm. 95, 1918. Está consagrado a su figura y obra.

B. de Pantorba: *Ob. cit.*, págs. 8, 87, 109, 113, 138 y 179.

A. de Bernete y Moret: *Ob. cit.*, pág. 126.

(2) J. Ortega y Munilla: «Una visita al estudio de Matías Moreno», en el Nuevo Ateneo, 14-V-1880. Reproducido en el núm. 102 de *Toledo*, 1918.

(3) Gustavo Morales: *Toledo, añoranzas*, pág. 46.

realizar este cuadro de caballete describiendo escenas falsas sobre fondos de objetos recargados. Su dedicación a este tipo de pintura, de asombrosa ejecución e irreprochable factura, se debe a la poderosa influencia de Fortuny más que a la de Meissonnier, pues no sabemos que Moreno viajara a Roma o París. El mercado de Londres le producía más de lo suficiente para vivir. No se olvide que su cuadro *Oveja entre lobos* fue adquirido por Goupil, el marchante que impuso la moda fortunista. Al fin de su vida, según Vera y González, reaccionó contra el cuadro de caballete y fue hacia el cuadro de museo; obras realizadas dentro de esta tendencia son *Ensayo al órgano* y *Los dos sueños*, que aún participan de las mimiedades de la otra época.

Por lo que atañe a su faceta de paisajista toledano hay que pasar por alto aquellos cuadros donde juega convencionalmente con fondos toledanos: *Despedida de Romeo y Julieta* o *La Buenaventura*, no faltos de entonación romántica o anecdótica, entonces en boga. Tal vez lo más interesante de él son esas tablitas con manchas de paisaje, poemas policromados, que reflejan los contornos de Toledo. Realizó éstos al margen de la moda y del arte oficial, y de haber continuado por este camino su obra hubiera tenido más significación en el panorama nacional. Esa aspiración quiso alcanzar con la obra de grandes proporciones: *Lejos de la ciudad*, pero la parca corrió más que él, muriendo el 6 de julio de 1906. Sería injusto olvidar la asombrosa restauración que hizo del *Entierro del Conde Orgaz*.

Vicente Cutanda y Torraga.

Madrileño como Moreno, nació el 18 de noviembre de 1850, el mismo año que Arredondo, y murió el 11 de diciembre de 1925, en Toledo. Debió de estudiar en la Academia de San Fernando. Concurrió a la Exposición Nacional de 1887, alcanzando una medalla de tercera clase por el cuadro *¡A los pies del Salvador!* (episodio de una matanza de judíos en la Edad Media), del que dijo humorísticamente Segovia Rocaverti:

*Un cuadro de muchos bríos,
pero que da escalofríos
y al más bravo inspira miedo.
Asunto de la tragedia:
Pidales de la Edad Media
degollando a los judíos de Toledo (1).*

El cuadro actualmente se encuentra en el Museo de Zaragoza. No consiguiendo una pensión para Roma se marchó por su cuenta, permaneciendo durante tres años y estudiando en el Regio Istituto di Belle Arti. La familia guarda un apunte de paisaje con el Paseo del Pincio en primer término y al fondo la cúpula de San Pedro, está fechado en 1889. De su estancia en Roma data su vocación por los temas sociales, pues queda entusiasmado de las doctrinas de León XIII. Su obra más conocida es *Una huelga de obreros en Vizcaya*, premiada en la Exposición Nacional de 1892 con la primera medalla; está en la subsecretaría del Ministerio de

(1) E. Segovia Rocaverti: *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, pág. 25, Madrid, 1887.

Trabajo desde 1920, aunque antes estuvo en el Museo de Arte Moderno. Obra sombría de color y ambiente que representa el torbellino de una colectividad frente a una masa muerta o máquina en la que resalta la nota sentimental (1). En la Exposición de 1895 tuvo una condecoración por su cuadro *Epílogo*, que el Estado adquirió por 2.000 ptas. y fue depositado en el Museo de Arte Moderno. A la Exposición de 1897 presentó el cuadro *Ensueño* (250 por 150) (2).

Se afincó en Toledo, siendo director de la Escuela de Artes. La Academia de Bellas Artes surgió en su despacho. Arredondo fue la amistad más profunda que tuvo, pues era la única persona que guardaba una llave de su casa; le hizo un retrato al célebre paisajista, que todavía se conserva (152 por 75). Entre sus cuadros religiosos destacan *Origen de la Catorcena*, existente en la iglesia del Corpus de Segovia; en un palacio de Roma se halla *Extasis de Santa Teresa*, regalo que hizo la ciudad de Avila a León XIII; una de sus últimas obras es *Letradillo de Sor María de Jesús*, en el Convento de Carmelitas de San José, de Toledo. En esta ciudad pintó hacia 1926 los ángeles de los laterales de la Virgen del Valle. La familia guarda un autorretrato y un tema social. En la Academia toledana existe un tema de obreros. *La Virgen obrera* fue vendido a América, perdiendo uno hermosísimo en una exposición de San Petersburgo. Tengo referencia de dos cuadros más: *Altruismo* y *Episodio de Carnaval*, éste de tipo anecdótico. El "Espasa" cita otras obras: *Ensueño* y *Preliminares de huelga*, premiados en Barcelona, estando la última en el Museo del Bilbao: *Epílogo* (Museo de La Coruña), *En peligro inminente* (Colección Gamazo), *Sobre el campo de batalla* (Colección Peñalver), *Santiago y San Ildefonso* (en la Capilla Mozárabe), *Recuerdos del país de hierro*, *La Capilla de la fábrica*, *Entre el humo del carbón*, *Visitando talleres*, *Despedida* y *Llegada del primer tren*.

Lo incluyo dentro de los pintores toledanistas, porque residió largo tiempo en la Ciudad Imperial. Sobre su vocación él mismo dijo: «prefiero al paisaje, la escena» (3). Su obra participa de dos corrientes: la preciosista de Fortuny, que pronto abandonó para especializarse en la pintura de tesis, realista y menos pictórica, a la que le llevaba su temperamento moral. Conocemos dos apuntes toledanos publicados en la revista «Toledo»: *Una procesión* y *La Catedral*, éste de valor histórico por conservar la torre desaparecida en 1880 (4). Completa su actividad artística su labor académica, pues al ser fundado el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas*, figura como académico numerario, cuyo discurso parece ser que fue la Rejería española. Escribió sobre la visita a las iglesias de San Miguel, San Lorenzo y San Andrés (5). Fue también correspondiente de la de San Fernando.

Pablo Manzano.

Es la cuarta figura en importancia y el único verdaderamente toledano, pues nació el 17 de agosto de 1855 en Mascaraque (Toledo), de padre labrador y madre

(1) R. Domenech: «El inspirado e inolvidable artista madrileño Vicente Cutanda». *A B C*, 1905. A. de Beruete y Morret. *Ob. cit.*, pág. 126.

(2) A. Danvila Saldero: *Historia y Arte*, núm. 4, págs. 4 y 9.
B. de Pantorba: *Ob. cit.*, págs. 120, 137, 148.

(3) Yak: «Nuestros artistas: Vicente Cutanda». *Rev. Toledo*, núm. 66, 1917.

(4) «La muerte de D. Vicente Cutanda»: *Rev. Toledo*, núm. 227, 1926.

(5) *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Toledo*, tomo I, págs. 35, 199 y 220.

maestra. Murió el 10 de junio de 1949. Quedó huérfano de padre a los ocho años, llegando a Toledo a los once bajo la tutela de unos familiares y entonces asistió a dos cursos de dibujo en el Instituto, donde fue discípulo de Matías Moreno. Más tarde en Madrid ingresó en la Escuela de San Fernando, siendo discípulo de Madrazo y trabajando en talleres de arte decorativo. En 1881 marchó a Villacarriedo (Santander), donde fue profesor del Colegio de las Escuelas Pías, pintando al mismo tiempo el retablo del oratorio de los colegiales y las pechinas de la cúpula de la iglesia. Al año siguiente hace los primeros cuadros costumbristas para José María Pereda, quien le dijo en una carta que era el mejor intérprete de sus obras (1).

En 1865 marchó a Buenos Aires, donde permaneció hasta 1891, decorando el salón del Club Español con alegorías de la ilustración, y la redacción del Correo Español (en colaboración con José Oliva) con alegorías de la imprenta antigua, de la moderna rotativa y con retratos de españoles ilustres. El mismo nos cuenta en un escrito autobiográfico que pintó además techos de salones y comedores de lujosas casas particulares, así como retratos de los revolucionarios de 1810, de presidentes (en colaboración con el italiano Luis Servi) y cuadros de costumbrismo argentino. En 1893 volvió a la Argentina, siendo profesor de dibujo del Colegio Nacional de Buenos Aires; continúa su labor decorativa, destacando su gran composición de la *Oración en el Huerto* (su boceto se conserva en la colección Jiménez) para la iglesia de Santa Cruz de los Padres Pasionistas; fue designado para esta obra al ganar un concurso al que acudieron artistas extranjeros.

Regresó a España el año 1895, dedicándose a hacer retratos y al cuadro costumbrista. En 1900 pintó al Conde Heredia de Espínola para el Ayuntamiento madrileño, y tres años más tarde a Mesonero Romanos para el Museo Municipal de Madrid. En 1911 fue nombrado restaurador del Museo de Arte Moderno. En 27 de junio de 1925 adquirió el citado Museo su cuadro *Vista de Toledo* por 1.500 ptas., y el 31 de diciembre de 1929 ingresó en el mismo otra obra suya de ambiente costumbrista *En la calle de Toledo*, por el mismo precio que la anterior (2). Retrató a los presidentes del Círculo Unión Mercantil, Esteban Collantes y Saiz de Baranda. El Orfelinato de San Román y San Antonio, de Madrid, conserva un plafón en el Salón de Actos, que decoró con las Virtudes Teologales y retratos de los fundadores de Buenos Aires. El 28 de marzo de 1943 ingresó en la Academia toledana de Bellas Artes con el donativo de un paisaje toledano, leyendo unas cuartillas en su nombre su colega Enrique Vera (3).

Lo más logrado de su producción son los retratos, en la colección Jiménez (Toledo) unos al pastel, de fina entonación y correcto dibujo, destacando uno ovalado de la esposa del banquero Propper. Su especialidad fueron los cuadritos costumbristas, anecdóticos, de contenido ya picante, ya moralizante, faltos de interés estético, aunque notables como documentos, de acuerdo con el carácter ilustrativo de la época. Las fuentes literarias de inspiración para su tendencia contenutista fueron Enrique Madrazo y Pereda, de éste especialmente *Hombres de pro* y *La Robla*; en cierta ocasión regaló a la esposa del novelista montañés un abanico decorado con frases de Campoamor, Menéndez y Pelayo, Tamayo, Pérez Galdós,

(1) La familia Jiménez, de Toledo, heredera del pintor, guarda gran parte de su producción así como una serie de 28 cartas de Pereda y otros documentos.

(2) Fue reproducido en el núm. 2281 de *Blanco y Negro*, a color, pero con el título anecdótico: «Por ser para Vd».

(3) *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Toledo*, núm. 59, pág. 78, 1944.

Alarcón, Sellés, Palacio Valdés y Castro y Serrano. Del costumbrismo argentino su obra más popular es *Que la derramas zonzó*. En colecciones particulares se encuentran *Ausencias causan olvido*, *La cogida del diestro*, *Los conquistadores*, *El Lazarillo de Tormes*, *Gil Blas de Santillana*, etc. El mismo nos dice en su aludida nota autobiográfica: «en Chile tengo *Un bautizo en Lavapies* (1) y varias copias del Prado; en Wáshington, un cuadro de indios del Paraguay; en París, un retrato de dama; en Londres, un retrato de un gran pianista» (2).

En cuanto a su labor paisajística es sin duda la más floja de su producción y de la que apenas realizó. Además del cuadro existente en el Museo de Arte Moderno, la Academia toledana muestra una portada del Convento de San Antonio con la Plaza de Santo Domingo el Real en primer término, La colección de D. Clemente Palencia tiene el *Jardín de Santa Ursula* (34 por 24) con fondo de la iglesia de San Bartolomé. En la colección Jiménez un cuadro nos presenta el patio de la desaparecida Posada de la Sangre. Según la moda de la época combinaba los fondos a su gusto. Galdós le cita entre los pintores de universal fama (3). Entre toda esta serie de pintores relacionados con Toledo es el de menos interés estético.

Hubo otros pintores toledanos, como los Vera, entre los que destacaron Pablo, que pintó en la capilla del destruido Alcázar, José, decorador de los techos de la Sala Capitular del Ayuntamiento y de la Fábrica de Armas, pero el más notable ha sido el malogrado Enrique Vera, cuya obra cae dentro de nuestro siglo. La serie de amateurs afincados en Toledo por motivos diversos es larga: Priedes, Andrade, Pedro Román, Latorre, Pedraza, Sánchez, Comendador, Castaños, Téllez, Alvarez Dumont, Yela, Butragueño, etc. Sería injusto olvidar al pintor y ceramista Aguado, natural de Jimena (Cádiz), que resucitó la cerámica de brillo metálico en la que puso frecuentemente paisajes toledanos.

(1) En la colección Jiménez hay una réplica.

(2) Este documento y los siguientes recortes se hallan en poder de la familia Jiménez.

La Nación. 17-VIII-1887. Asunción de Paraguay.

El Porteño. 10-X-1880. Buenos Aires.

Sud-América. 19-I-1886. Buenos Aires.

El Diario. 9-XI-1886, Buenos Aires.

Correo Español. 19-IV-1887, Buenos Aires.

Correo Español. Abril, 1891, Buenos Aires.

Correo Español. 6-IV-1891, Buenos Aires.

Correo Español. 26-III-1893, Buenos Aires.

La Prensa. 26-IV-1891, Buenos Aires.

Todos ellos suministran noticias de sus andanzas por América.

(3) B. Pérez Galdós: *Arte y Crítica*, pág. 11, Madrid, 1923.

A manera de índice de mis investigaciones. Lamentaciones.

Por JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ.

Con los monumentos del ambiente que nos envuelve, y por consiguiente de nuestra experiencia, viene sucediendo que, cuando familiarizados en sus excelencias rutinariamente repetimos sus loas y estudiamos sus singularidades, por algo que ninguno de los estudiosos del arte podemos evitar, el monumento es destruído con la protesta a veces de algunos que invocan lo que fue... y al olvido. Otros, implícita o tácitamente, aprueban su destrucción, y para justificarla restan méritos al monumento alegando haber otros iguales o semejantes y aun superiores idos a pique y ser necesidad mayor su derribo, o dándolo por ruinoso como si el arte de restaurar no fuera una realidad. Si nos quejamos se nos responde que nunca jamás se hizo más en beneficio de las Bellas Artes como en la época al caso. Pasa el tiempo y la acción de unos hombres va aboliendo uno tras otro monumento. En la ciudad de Murcia, por ejemplo, un año es demolido el edificio del Contraste, antigua Sala de Armas de la Corregiduría (se conserva la portada, que fue desmontada y algunas maderas labradas; después de derribado he encontrado constancia de ser traza de Pedro Monte, maestro mayor de obras del obispado de Cartagena, con intervención de los maestros canteros Pedro Martínez y Diego de Ergueta y los ladrilleros de Espinardo Pedro García y Juan Quijano, y del carpintero tallista y traficante de maderas Gonzalo de Espadaña, del herrero Andrés de Hortigosa y del pintor Gerónimo Ballesteros, 1602 a 1608 años); el año 1936, aciago para iglesias y conventos que tantas veces eran museos; más tarde perecen los baños árabes. Después, en la iglesia de Nuestro Padre Jesús (Museo de Salzillo), se comete el fatal error de intentar restaurar la pintura del gran perspectivista Pablo de Sistori, por un pintor desconocedor del arte de restaurar, y en lugar de limpiar y trabajar a conciencia en los lienzos al temple que recubrían la bóveda—y estoy autorizado a afirmar que admitían fácil restauración—fueron arrancados e imitadas deplorablemente sus pinturas y después arrinconados; en vista del fracaso de la «restauración» de la bóveda, para el resto de las pinturas murales del templo (frescos) acudióse a restauradores auténticos, cuya excelente obra está a la vista en parangón con la anterior; en dicha iglesia también fueron destruídas las perspectivas que Sistori había pintado en el fondo de las capillas. Y hace poco más de tres años, e ignoro si hubo alguna protesta, la piqueta ha dado cuenta del palacio episcopal de Lorca y en Murcia de la casona de nuestro trentino obispo Almeyda—prelado que estableció en San Esteban de la ciudad del Segura a los religiosos de la Compañía del Nombre de Jesús—, pala-

cio con bellísima piedra angular que daba frente al templo del entierro de dicho fundador, cuyo episcopado fue sublime para el arte. Un escultor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, al visitarme en nombre de su director, D. Felipe María Garín, también catedrático de Historia del Arte en la Universidad, me increpaba: «¿Cómo han tolerado ustedes la demolición de la casa del obispo Almeyda?». Lo comenté con estudiosos murcianos y... ¿ante quién protestar después de las pasadas demoliciones? Y ahora me entero que están amenazadas a perecer las columnas y arcos que con singular gracia pregonan lo que fue la bellísima murciana plaza de toros del siglo XVIII, obra del maestro Solera.

Aún restan templos, palacios, piedras armeras... que les irá tocando turno. Para que el olvido no suceda a las destrucciones, la afición debiera obtener fotografías de todo. ¡Pocas fotografías poseemos entre lo mucho que se perdió en 1936! Tras aquella dolorosa experiencia sólo se ha fotografiado lo de más bulto. Si hubiera amor a nuestras bellas obras archivos de clichés restarían de tanta escultura, pintura, muestras arquitectónicas, de carpintería, cerámica, orfebrería, fundición, bordado, tejido, grabado, escrito, etc., que para siempre perdimos y que, finados los que las vimos, no quedará huella, comentario ni recuerdo.

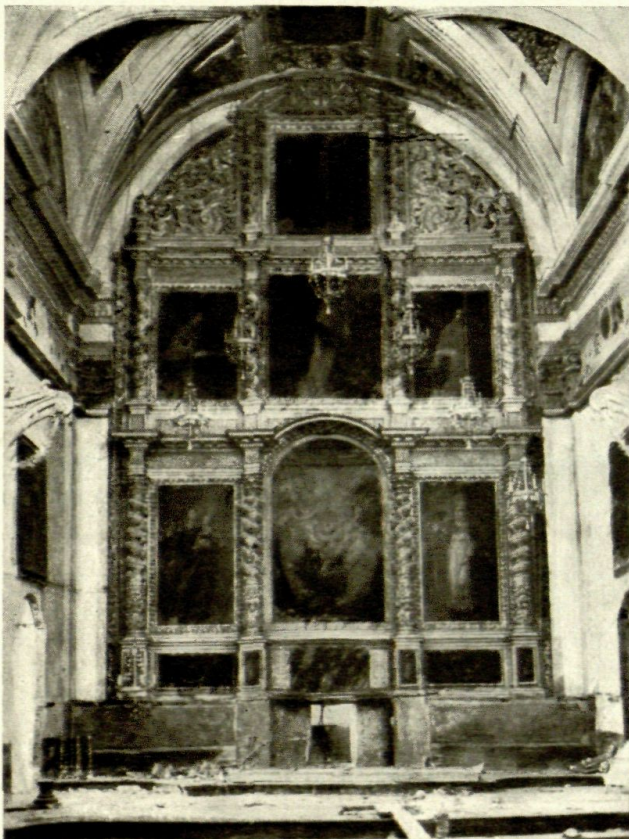
Del murmullo de los archivos y de la vida latente en las obras bellas voy desvelando conocimientos de nuestras artes de los siglos XVI, XVII y XVIII, que para quien quiera recogerlos, voy vertiendo en ARTE ESPAÑOL, *Archivo Español de Arte*, *Archivo de Arte Valenciano*, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, *Las Ciencias*, *Hidalguía* y en varias revistas profesionales universitarias y de institutos culturales francesas, italianas y americanas (a los que se extrañan de que nunca escriba en determinadas publicaciones hago saber ser mi norma colaborar solamente en aquellas de prestigio donde se me invita). El fruto de estas búsquedas es abrumador: de los pintores Pedro de Orrente y Nicolás de Villacis, sus partidas de bautismo en el templo de Santa Catalina de Murcia (18 de abril de 1580 y 9 de septiembre de 1616, respectivamente), ser Estrasburgo la patria del escultor Nicolás de Bussi y documentos numerosos que nos permiten a toda ciencia escribir sus vidas, noticias de su producción y otros relacionados con los pintores Artus Brant, Juan de Alvarado y Lorenzo Suárez, e identificación de esculturas, retablos y pinturas y documentos varios describiendo fachadas de casas próceres con citas de maestros canteros, alarifes, ladrilleros, carpinteros, cerrajeros y herreros; hallazgo de múltiples escritos aclarando que el claustro del convento de la Merced, hoy Universidad de Murcia, es obra de los maestros canteros Bernabé de Xea y Damián Plan (año de 1593), y Juan Gascón, Pedro Vázquez, Diego Mendeta y Melchor Valles (años de 1628 y 1629); que las columnas del claustro de Verónicas son del cantero Damián Plan y del escultor Juan Pérez de Arta (año de 1598); las fachadas y portadas de las iglesias de San Pedro, de Murcia (la fachada principal, de contrarreforma, semejante a la de Nuestra Señora de la Calle, de Palencia), del maestro Diego de Ergueta (año de 1611) y la principal de la iglesia de la Merced, de José Balaguer (a. 1712); documentación de ser del maestro Gerónimo de Quijano el retablo de la capilla de Junterón de la catedral de Murcia y encargadas por el citado maestro mayor Pedro Monte a los escultores Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Arta las catorce esculturas laterales de dicha capilla (año de 1592); revelaciones sobre los maestros Juan de Valdevira, Pedro de Antequera, Pedro Milanes, Juan Ortín, Pedro Monte, Francisco, Juan y Diego de Ayala, Xpoval de Sa-

lazar, Diego de Ergueta, Pedro de Aguirre en la capilla del Rosario, Martín de Gualde y sobre varios canteros de la Montaña, que en Murcia laboraron, y pintores que eran desconocidos, cuales Annibale Bolci y Giovan Donatti, florentinos, y Francisco Miller, avecindados en Murcia; Gerónimo de Castro Basurto, Ginés de la Lanza y su hijo Gerónimo de la Lanza Vique, Gerónimo de Córdoba, Juan de Alvarado, pinturas de Lorenzo Suárez, quien resulta ser hijo del maestro bordador también llamado Lorenzo Suárez (de Suárez y Acevedo me pidió información documental María Luisa Caturla); intervención de Diego y Juan de Ayala y, finalmente, Xpoval de Salazar en el retablo de Santiago de Jumilla (años de 1580 a 1597); trabajos de Artus Brant, Gerónimo de Córdoba, Juan de Arizmendi y el ensamblador Diego de Navas, en Jumilla (año de 1599); actas notariales constando que Artus Brant, en 1582, realizó para Orihuela un retablo con los santos Cosme, Damián, Francisco y Antonio, y en 1579, el escultor Pedro de Flandes y el dicho pintor Gerónimo de Córdoba, un sagrario para San Miguel de la Peña, de Orihuela, y en 1584, por Francisco de Ayala, escultor, y Gerónimo de Córdoba, pintor referido, «una imagen de la Virgen del Rosario, esculpida en pino sargaleño, de cinco palmos de alta, con un Niño Jesús y unos rayos de sol en las espaldas»; las tres pilas de piedra jabalina negra labradas con máscara de león como las de la iglesia mayor de Murcia, para la iglesia de San Juan Bautista de Albacete, encargadas al maestro Juan Sánchez de Sahajosa, vecino de Murcia, en 15 del mes de noviembre del año 1578, concluidas en 1580; testamentos de los hermanos Ayala y relación del dicho Xpoval de Salazar, yerno de Francisco de Ayala, con el convento de Santa Brígida; noticias y obras de los escultores Juan Pérez de Arta, Juan Sánchez Cordobés, del referido Nicolás de Bussi, Nicolás Salzillo, del que descubrimos ser las imágenes de San Miguel del retablo mayor de su murciano templo, y de San Judas, en un altar de la misma iglesia, de Santa Isabel de Hungría en el convento de Verónicas, de San Ramón Nonnato en la Merced y Ecce-Homo en Santa Catalina, de Murcia; aprendizaje de Antonio y José Caro, oriolanos, en el taller de Nicolás Salzillo; noticias de Francisco Salzillo, cuales haber sido platero Bernabé su suegro, y fraile agustino su cuñado Agustín Taivilla, y descubrimiento de ser de su gubia el *Cristo de la Sangre*, de Albudeite; el *Crucifijo* y *San Francisco*, de Orihuela, y por él arreglados, el *Cristo de la Esperanza* (Murcia) y la *Virgen del Rosario* (Albudeite); del círculo de Francisco Salzillo, un *Niño Jesús* de Marcos de Laborda; *San Juan Bautista*, de José López Pérez; *San Francisco de Paula*, de Roque López, etc. Prosiguiendo con el resultado de mis pesquisas citaré unos lienzos de pintores mejicanos traídos a Murcia: *Sagrada Familia*, de Nicolás Martínez; *Cristo del Cardenal*, por Andrés López; he escrito en España y Méjico sobre quince grandes cuadros de los *Misterios del Rosario*, por Miguel Cabrera, de los que posee cuatro en su casa de Yeste D. Cayetano de Mergelina, y cerca del lienzo de la *Virgen de Guadalupe*, de dicho pintor, existente en la iglesia de San Juan Bautista, de Murcia, secundando a D. Javier Fuentes y Ponte. De mis estudios sobre pinturas de principio del siglo XVI—aprobados por el profesor Chandler R. Post y D. Leandro de Saralegui, los grandes conocedores de la pintura primitiva española—, he publicado varios trabajos relativos a ser de Fernando Llanos la tabla de la *Virgen y el Niño*, que en la ciudad de Murcia posee D. Francisco Bernabeu, y la *Sagrada Familia*, pintura bajo la influencia de Rafael y Correggio que en Cehegín tiene D. Amancio Marín, y asimismo del inseparable pareado de artistas Requena-Rubiales, las tablas

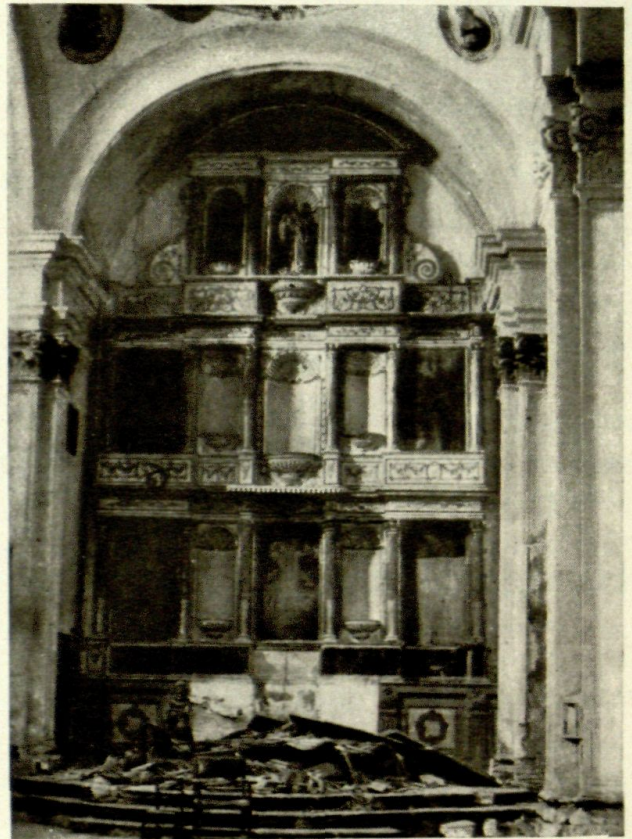
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

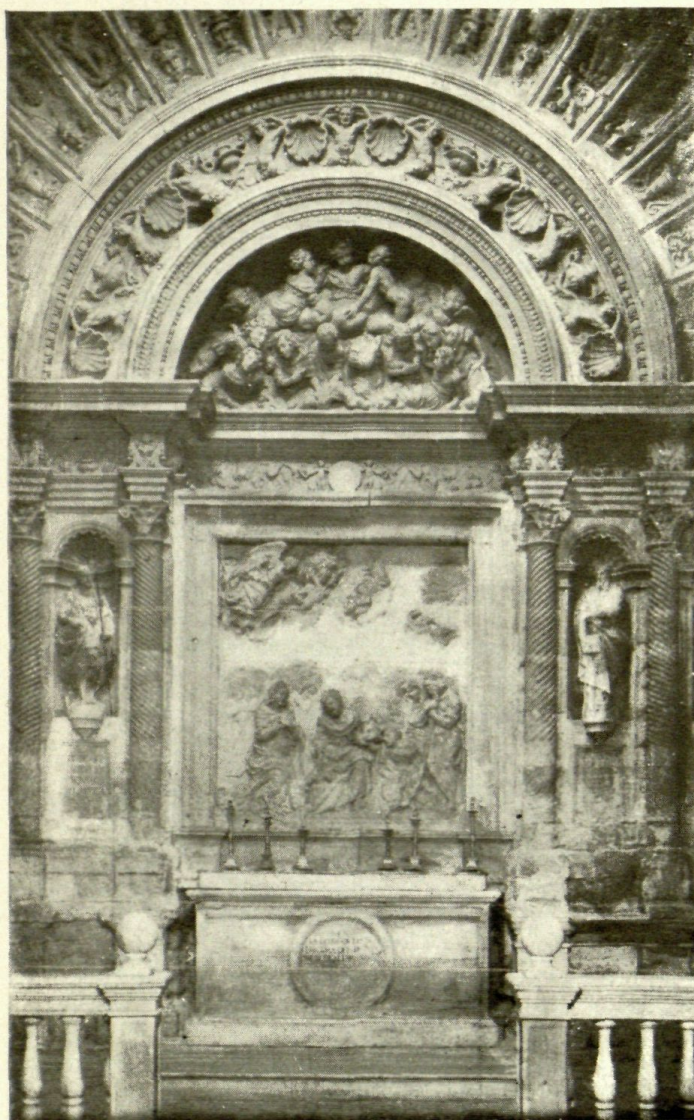
Fachada de la Sala de Armas (contraste). Murcia. (Derribada.)



Retablo mayor de la iglesia de las monjas capuchinas.
Murcia. (Desmontado, en la clausura.)



Retablo mayor de la iglesia de San Antonio.
Murcia. (Destruído.)



Capilla de Junterón. Catedral, Murcia.



Claustro del convento de la Merced, hoy Universidad, de Murcia.



Casa del pintor Villacis, en Murcia. (Desaparecida.)

catedralicias de *Santa Ursula* y *Santa Bárbara* y las del retablo de la ermita de Santiago, hoy en el Museo provincial de Bellas Artes de Murcia. Del retablo mayor de la iglesia conventual de San Antonio, de Murcia, desaparecido en 1936, encuentro en estos momentos documentación notarial del compromiso de su hechura por el ensamblador Juan Bautista de Estengueta, en septiembre del año 1631, y cuando todos creíamos no haber del mismo reproducción fotográfica, el escritor murciano D. Diego Sánchez Jara me facilita la que reproducimos. Además de lo expuesto relativo a Pedro de Orrente, traigo noticia de cuatro cuadros documentados suyos en Yeste, cuatro en Orihuela—algunos con su firma—y dos probables en la testamentaria de D. Angel Guirao, en Murcia.

Me permito dar cuenta, junto a este índice, de haber encontrado escrituras informando quién fue la madre y cuatro de los hermanos del licenciado Francisco de Cascales, precisión de su partida de bautismo en la que no consta el nombre del progenitor, pero se deduce, con su condición social, de otros documentos, y otros datos interesantes de la vida del ingenio murciano, cual de su contemporáneo Ginés Pérez de Hita, que lo hemos descartado de otros sus homónimos, nombre de su esposa, hija y yerno, y su intervención literaria en varias fiestas del Corpus, de Murcia, y descubrimientos en torno al poeta alférez Tomás Pérez de Evía (nacimiento, su relación con Pérez de Hita, su familia, muerte...), y asimismo del ingeniero Melchor Luzón, que en Valencia y Murcia trabajó en la segunda mitad del siglo XVII, del que hemos averiguado ser natural de Calamocha, en Aragón.

De varias de mis revelaciones, documentales de obras recientemente perdidas, no se posee testimonio fotográfico. Tan sólo se ha obtenido lo más conocido y comentado, quizá por no haber sido encargadas tales captaciones a estetas e historiadores de arte. Así, cierto encargado por una entidad de dirigir la formación de un archivo fotográfico de este interés en la región murciana me afirmó poseer pruebas de arte «románico» en la provincia de Murcia; ante mi asombro concretó ser románica la ermita de la Soledad de Caravaca (s. XVI al XVII), y otro comisionado de componer un libro de exaltación murciana me aseguró haber visto una «abadía» sofista en la sierra de Ricote; huelgan los comentarios.

Cuando hace pocos años el referido sabio Chandler R. Post, profesor de Bellas Artes en Harvard University, solicitaba de mí fotografías de pinturas del siglo XV al XVI, con premura se las procuraba; mas, confiando en su aprecio manifiesto a mi persona, llegó un momento en que le hice saber la carga que suponían para mi economía. En carta que conservo, contestóme rápidamente que creía haber en España organismos con la eficaz misión de captar gráficamente toda manifestación de arte. Si cuantas imágenes fueras fijan las cámaras de los aficionados con cultura artística se sacrificaran en obtener las de interés artístico, alguna constancia quedaría de lo mucho que se ha perdido, aunque películas hay para todas las apetencias. Oficialmente, cuánto podría lograrse comisionando para tal empresa a los que más saben, que, por lo general, no son los que más se exhiben y mejor se sitúan.

* * *

Cuando orientado por la lectura de un documento que hasta el momento permanecía oscuro entre infolios protocolizados, presuroso y a veces venciendo dificultades, acudo en busca de una reja descrita con precisión, de una labor en piedra o

madera, del retablo cuyo ensamblador, carpintero, escultor y pintor ansiábamos conocer; de un lienzo, de un escaparate o mueble napolitano; de vasos, fuentes y joyeles minuciosamente descritos; de las piedras heráldicas de una inolvidable casona, que resultan ser labor de un Juan de Torres, Antonio Grasso, Pedro Ximénez, maese Esteban, Ginés Buendía, Ginés García, Juan Díaz, Andrés y Juan de Hortigosa, Francisco Fernández, Juan de Maqueda, Pedro Romero, Alonso Martínez, Baltasar Gómez, Pedro de Enciso, Hernando de Roa, Alonso Cordero, Juan Luis, Gerónimo de Quijano, Pedro de Antequera, Francisco, Diego o Juan de Ayala, Cristóbal de Salazar, Pedro Monte, Juan Pérez de Arte o Pedro de Flandes, y que nos consta que hace menos de cincuenta años permanecían en aquel lugar; las más de las veces recibo la contrariedad de hallar el vacío o una detestable sustitución, invocamos entonces la fotografía y tampoco se nos da. No se prodiga entre nosotros la fijeza fotográfica de las obras de arte o el microfilm del documento, inexplicable falta de uso y hasta de abuso de medio documental tan corriente. Siempre se nos responde que hasta «ayer» nadie se había interesado por el pasado artístico; pero desaparecida una obra buena o mediana—todas interesan para la historia del arte—, las menos veces quedan sus reproducciones fotográficas. ¿Las hay de ciertos cuadros de los siglos XVII y XVIII, de la imagen de *Santa Lucía*, del siglo XVI, y del terno azul que hubo hasta hace pocos años en la iglesia de San Juan Bautista, de Murcia? ¿Y de las pinturas que Artus Tizón o Brant realizó para los retablos mayores de Albudeyte y Xorquera, San Cosme y Damián, de Orihuela; Santa Ana, de Almansa; Santiago, de Jumilla y Yeste? ¿Y del lienzo de los *Quince misterios del Rosario*, pintado en el año 1602 por Francesco Miller y el florentino Giorgio Donatti, vecinos de Murcia? ¿Y de las pinturas de Artus Brant, Gerónimo de Córdova y Juan de Arizmendi, en Jumilla? ¿Y de las pinturas de fines del siglo XVI en San Miguel de la Peña, de Orihuela? ¿Y del retablo de Juan de Alvarado en Alguazas?, que es parte de lo que acabo de entresacar de los archivos. ¿Y de las pinturas de países, del convento de Teresas; del lienzo del *Martirio de San Lorenzo*, pintado por Villacis o del cuadro de los *Triunfos del Santísimo Sacramento*, de Cornelio de Amberes? ¿Y de los ángeles de la *Purísima de Dupar*, de Lorca?

Un extenso sector humano, quizá fracaso de una educación, considera frivolidad todo valor del espíritu, o sea todo aquello que carece de inmediata utilidad, y varios de los que a dichos valores se acogen, sean religiosos o artísticos, buscan dar tono a la momentánea conveniencia de sus personas.

Mientras con la enemiga de los pseudoestudiosos, que disponiendo de todos los materiales de investigación sólo interrumpen sus siestas para protestar cuando otros fructuosamente investigan, voy entresacando noticias como las expuestas; año tras año vemos cebarse la piqueta o la mala restauración sobre muestras de un armonioso pasado. Como nadie siente inquietudes por lo que no entiende; si molesta un bello edificio, el interesado busca una fórmula para hacerle desaparecer y quienes defiendan su pretensión. Para evitar que a la indiferencia de tantos suceda un estado de caos, debe elevarse el tono de cultura artística entre las gentes, no vislumbrando más solución que la formación de auténticos maestros, místicos de las Bellas Artes, implantando su enseñanza en más centros que en la actualidad, no como disciplina formularia o asignatura secundaria, sino orientados a despertar una generación que las sienta, pues vocaciones hay numerosas manifiestas como afición sedienta de adoctrinamiento; es cuestión de evitar que se malogren.

(FUNDADA EN 1909)

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* → **Vicepresidente:** *Duque de Montellano.* → **Tesorero:** *Conde de Fontanar.* → **Secretario:** *D. Dalmiro de la Válgoma Díaz-Varela.* → **Bibliotecario:** *Marqués de Aycinena.* → **Vocales:** *Marqués de Aledo.* — *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto.* — *Duque de Alba.* — *D. Fernando Chueca Goitia.* — *D. Luis Díez del Corral.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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.

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

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

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

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

Catálogo de la Exposición "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.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo", con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

7/186

