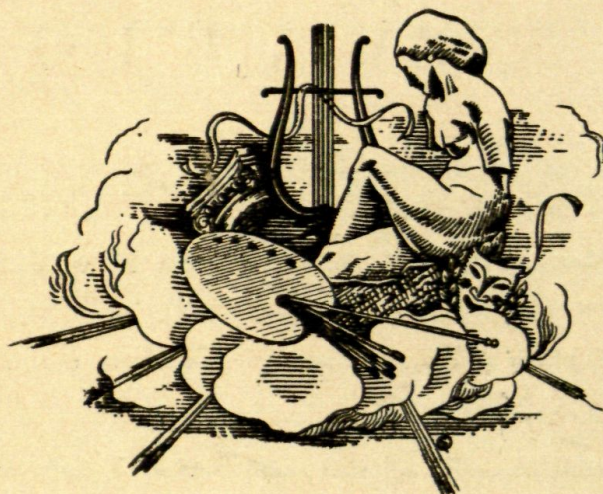


ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



TERCER CUATRIMESTRE

M A D R I D

1962

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLV. XX DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XXIV ◊ 3.^{er} CUATRIMESTRE DE 1962

AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 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.
SANTIAGO SEBASTIÁN.— <i>Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la nueva Granada</i>	49
JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ.— <i>Pedro de Orrente. Noticia de mis últimas investigaciones cerca de su vida y su obra</i>	58
ADRIÁN ESPÍ VALDÉS.— <i>«Suplicio de los Comuneros de Castilla». Un cuadro de Polémica</i> . .	65
MARÍA LUISA CATURLA.— <i>Devanaderas</i>	73
VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE.— <i>Dos iglesias románicas de Segovia de influjo burgalés</i> . .	77



NUEVA JUNTA DIRECTIVA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

El 15 de abril del pasado año de 1966, la Sociedad Española de Amigos del Arte, celebró Junta General Extraordinaria y Junta General Ordinaria, en las cuales fueron aprobados sus estatutos y constituida su Junta Directiva. De estos hechos tuvieron oportuna noticia los Señores Socios, aludiéndose entonces a las actividades previstas para la entidad en su nueva etapa de existencia.

Una de sus más significativas manifestaciones de vida es la Revista, que en los últimos tiempos tenía un deficiente ritmo de publicación. Con estas líneas de hoy se ofrece un número de la misma, correspondiente al tercer cuatrimestre de 1962. Parcialmente compuesto desde hace años, sigue este número en su contenido y composición la norma del volumen y de la etapa que termina con el mismo. En breve verá la luz, en una o varias entregas, otro volumen excepcional por su contenido y extensión, con que se colmará la laguna existente y de esta suerte quedará actualizada la revista, cuya futura aparición confía la Sociedad que ya no ha de sufrir demora, trayéndose a su texto a partir de los números de 1967 diversas innovaciones favorables.

En los meses de mayo y junio próximos se celebrará en las salas de la Sociedad una Exposición: «La Música en las Artes plásticas», esperando la Directiva que responda a la dignidad y empaque de anteriores certámenes, aunque para su pleno éxito sea necesaria la colaboración de los Señores Socios, con iniciativas y el ofrecimiento de cuadros, tapices y otras piezas artísticas merecedoras de exhibición.

No cabe olvidar que uno de los fines primordiales de la Sociedad, desde su creación, ha venido siendo el de organizar exposiciones periódicas, en las cuales mostrar obras artísticas de la más varia naturaleza, de difícil contemplación y conocimiento, por pertenecer a colecciones particulares.

Esta y otras actividades que la nueva Junta prepara y de las que se dará cuenta en breve, sólo serán posibles con el apoyo decidido de sus Socios. Como la circular enviada ya indicó, quedó fijada la cuota anual en 500 ptas. La Junta directiva encarece a los Señores Socios procuren extender la nómina de los mismos, invitando a pertenecer a la entidad a cuantos aficionados a las Artes estén resueltos a colaborar en la finalidad que desde su fundación preside esta Sociedad

En la Junta General Ordinaria del 15 de abril de 1966, quedó elegida la siguiente Junta:

Presidente:

Don Luis Martínez de Irujo, Duque de Alba.

Vicepresidentes:

Don Manuel Falcó, Duque de Montellano, y Don Enrique Lafuente Ferrari.

Secretario:

Don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela.

Vicesecretario:

Don Iñigo Álvarez de Toledo, Conde de Eril.

Tesorero:

Don Jaime Carvajal, Marqués de Isasi.

Interventor:

Don Fernando Chueca Goitia.

Bibliotecario:

Don Pablo de Churruca, Marqués de Aycinena.

Director de la Revista:

Don Xavier de Salas.

Jefe de Publicaciones:

Don Julio F. Guillén Tato.

Vocal de la Sección de Música:

Don Luis de Urquijo, Marqués de Bolarque.

Vocales:

Don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya; Don Francisco Javier Sánchez Cantón; Don Alfonso García-Valdecasas; Don Antonio Marichalar, Marqués de Montesa; Don Luis Díez del Corral; Don José María de Huarte, Marqués Vdo. de Valdeterrazo; Don Gabriel Alover; Don Alvaro Cavestany de Anduaga.

Urbanismo hispanoamericano

Datos sobre la nueva Granada

Por SANTIAGO SEBASTIAN

Origen y significación del trazado hipodámico.

Como la ciudad hispanoamericana deriva de la hipodámica, es interesante plantearse el problema de su origen. La planta urbana de tipo regular, con calles paralelas cortadas perpendicularmente por otras, formando un sistema de cuadrícula, no fue invención de Hipódamo de Mileto, ya existía con anterioridad. Casi todos los comentaristas están de acuerdo en que Hipódamo, más que un práctico, fue un teórico. El representa el clímax del desarrollo de la escuela de urbanismo funcional de Mileto. El no creó este tipo de urbanismo, como se admitió tradicionalmente, sino que recibió la herencia de una serie de investigaciones sobre este tema. La originalidad de la escuela funcional milesia está en relación con la evolución de su escuela filosófica. Ambas son expresión de investigaciones paralelas, dirigidas por un mismo espíritu y con la misma tendencia de asociar a las especulaciones teóricas una observación práctica. El plano en damero, por su regularidad, su claridad, su división matemática, respondía a las divisiones matemáticas y lógicas con las cuales estos arquitectos filósofos pretendían estructurar una sociedad ideal (1).

Son muy escasas y oscuras las referencias que tenemos sobre la personalidad de Hipódamo de Mileto. Ya hemos señalado que ante todo fue un teorizante. La noticia más interesante la refiere Aristófanes en *Los pájaros*, donde el célebre urbanista milesio aparece bajo el nombre de Meton, tratando de combinar las plantas de ciudades circulares y rectangulares, lo que es tanto como intentar resolver la cuadratura del círculo. Dice que la ciudad en el centro «tendrá una plaza pública, donde terminarán las calles derechas, que convergen hacia el centro, y como de un astro redondo, saldrán rayos en todas las direcciones» (2). Schulh, el gran conocedor del pitagorismo, ha lanzado la hipótesis de que la ciudad hipodámica respondía a la preocupación de establecer una armonía entre la Ciudad y el Universo. Con esto se ha superado la teoría racionalista de Gomperz, que pretendía explicar el cambio hipodámico por la tendencia griega, cada vez más acentuada, de someter todas las cosas a normas racionales.

Por la referencia de Aristófanes vemos a Hipódamo tratando de resolver la cuadratura del círculo en el trazado de una ciudad ideal, lo que denuncia un origen religioso y místico, y no obedece a un móvil racionalista, como se creía. Entre la Ciudad

(1) ROLAND MARTIN: *L'urbanisme dans la Grèce antique*, pág. 15. París, 1956.

(2) Citado por P. M. SCHULH: *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 269. París, 1949. Debo esta cita a la amabilidad del Dr. Antelo.

y el Cosmos veían los pitagóricos una armonía, expresada materialmente en el trazado de una ciudad. Sin duda, por influencia pitagórica, durante el Renacimiento volvió a cobrar interés la interpretación matemática de Dios y del mundo que dieron los griegos, y así la figura de Vitruvio, inscrita en un cuadrado y en un círculo, se convirtió en símbolo de la simpatía matemática entre el microcosmo y el macrocosmo (3). Palladio especificó cuales eran las formas más adecuadas para la morada de Dios: «las más bellas y regulares, y de las cuales reciben las demás su medida, son la redonda y la cuadrangular». El Renacimiento supuso una resurrección de la concepción pitagórica de que «todo es número». Bajo el influjo de Platón y de los neoplatónicos y al amparo de una cadena de teólogos se llegó a la convicción de que el universo respondía a una estructura matemática y armónica: «Si las leyes de los números lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa misma armonía» (4).

También en la comparación de la ciudad con una forma astral redonda hay influencia pitagórica. Esa era la forma perfecta de la ciudad, porque la urbe ideal debía de guardar una relación con la divinidad; la definición geométrica de Dios mediante un círculo parte de los poetas órficos. Parece evidente que esos trazados regulares tuvieron una motivación religiosa; con el tiempo se olvidó el origen místico de aquel trazado, que pervivió por sus ventajas de carácter utilitario.

El trazado regular durante la Edad Media en España.

No se puede comprender el urbanismo hispanoamericano si no se tienen en cuenta los precedentes españoles. Hasta hace poco se admitió *a priori* que el plano reticulado de las ciudades americanas era consecuencia inmediata de las elucubraciones renacentistas, que trajeron a colación las consideraciones de los teorizantes clásicos, tanto griegos como romanos. Estamos de acuerdo con Palm (5) en excluir la influencia italiana del Renacimiento, tanto teórica como práctica, en el trazado urbano regular que desarrolla el mundo hispánico a fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Sin embargo, nos oponemos a la tesis del crítico germano cuando afirma que los trazados regulares, derivados del castro militar romano, casi no existen en la Península Ibérica y que son apenas reconocibles.

Recientes investigaciones de Torres Balbás (6) han puesto de manifiesto la tradición viva de las fundaciones urbanas de plano regular. Se levantaron «numerosas ciudades capaces de satisfacer plenamente a los más fanáticos teorizantes clasicistas del Renacimiento y del siglo XVIII». El vehículo poderoso que conservó el plano regular a lo largo de la época medieval fue el campamento militar, con su ordenación de tipo eminentemente utilitaria.

(3) R. WITTKOWER: *La arquitectura en la Edad del Humanismo* (traducción), 24, Buenos Aires, 1958.

(4) WITTKOWER: Ob. cit., 34.

(5) ERWIN WALTER PALM: «Los orígenes del urbanismo imperial en América». *Contribuciones a la historia municipal de América*, 249. México, 1951.

(6) L. TORRES BALBÁS: «La Edad Media». *Resumen histórico del urbanismo en España*, 50. Madrid, 1954.

Nota postscriptum: Este artículo fue escrito en la Universidad del Valle, Cali (Colombia) y se encontraba en la redacción de *Arte Español* desde 1963. Al corregir pruebas el autor recomienda un reciente y sugestivo trabajo que subraya la tradición de la traza regular en la Edad Media y su importancia en la génesis del urbanismo hispanoamericano. Gabriel Guarda: *Santo Tomás y las fuentes del urbanismo indiano*. Academia chilena de la Historia. Santiago 1965. Gracias a José de Mesa y a Teresa Gisbert de Mesa puedo aportar esta nota (Madrid, 15-1-1967).

Por el lado teórico, un fraile franciscano, profesor de ascetismo y moral política, se anticipó a los teorizantes italianos. Eximenic escribió en catalán, de 1381 a 1386, su famosa enciclopedia *El Crestiá*. Uno de los capítulos está dedicado a la ciudad bella y bien edificada. Esta ciudad ideal se «asentará en llano—sintetiza Torres Balbás—para que pueda ensancharse sin trabas; su planta ha de ser cuadrada, de mil pasos de lado; en el centro de cada uno de éstos se abrirá una puerta principal, flanqueada por dos más pequeñas, fortalecidas como las de los castillos; las esquinas estarán igualmente fortificadas. De puerta a puerta, dos anchas calles la dividirán en cuatro cuarteles, cada uno de los cuales tendrá una hermosa y vasta plaza. El palacio del príncipe, fuerte y elevado, debe de levantarse en un extremo, con salida directa al exterior. En las cercanías del cruce de las dos calles mayores se emplazará la catedral; inmediata, una gran plaza con gradas en torno y el palacio episcopal; no se permitirán solaces deshonestos en ella, ni la instalación del mercado ni de la horca para el castigo de los delincuentes. Cada barrio tendrá conventos de frailes mendicantes (lo era el autor) y parroquias, carnicerías, pescaderías, almudís y varias tiendas. Los hospitales, leproserías, garitos, burdeles y desagües de las cloacas deberán emplazarse al lado opuesto de donde procedan los vientos reinantes. Las gentes de idéntica profesión vivirán agrupadas en el mismo barrio; si se trata de una ciudad marítima, las viviendas de los mercaderes, cambistas, etc., ocuparán la parte más cercana al mar; las de los labradores deben de estar junto a la puerta que abra al campo; por todas partes se instalarán los comercios necesarios para la vida cotidiana. El interior de la ciudad será «bello y deleitoso». Habrá leyes que ordenen las edificaciones y derribos y gentes encargadas de su cumplimiento».

Está patente la influencia de los teorizantes clásicos. Es preciso destacar la preocupación que muestra porque la ciudad sea cómoda y bella. Es la misma *voluptas* estética a la que aspirara León Bautista Alberti en su famosa obra *De re aedificatoria*, conocida desde 1452 y publicada en 1485.

El último hito de esa tradición urbana de la Edad Media es la edificación de Santa Fe, frente a Granada, el año de 1491. Allí se levantó un campamento militar que se convirtió en ciudad. Los Reyes Católicos habían estructurado así las últimas fundaciones: Foncea, Puerto Real y Cuevas de Vera. El cronista Hernando del Pulgar nos dice de Santa Fe que la «ficeron a la forma de Villa Real..., que se fizo para lo mesmo con sus calles derechas, e quatro puertas una enfrente de otra, muy fuertes» (7). Ovando, el introductor del plano rectangular en América, era un cortesano, y seguramente debe de haber asistido a la fundación de esta ciudad, que es el más inmediato precedente del urbanismo hispanoamericano.

Primeras fundaciones en América.

Según Palm, las ruinas de la Isabela no parecen estar orientadas en ejes referibles a un sistema de coordenadas, así que Santo Domingo, trasladado en 1502 a la orilla derecha del río Ozama, viene a ser la primera fundación donde se empleó el sistema de damero. Todavía no están explorados los emplazamientos de La Concepción de la Vega, Santiago y la Nueva Isabela, fechados de 1495 a 1498. Todos los historiadores atribuyen el plano de Santo Domingo a la intervención de Ovando.

(7) Citado por PALM: Ob. cit., 243.

Fernández de Oviedo ha escrito que «fue trazada con regla y compás y a una medida las calles todas». Su traza llamó la atención del versificador Castellanos, que pasó por Santo Domingo hacia 1535:

«Está su población tan compasada
Que ninguna sé yo mejor trazada.»

(Elegía IV, canto I.)

El sistema de cuadrícula llegó al Continente cuando, en 1514, arribó Pedrarias Dávila a Castilla del Oro. Las instrucciones que llevaba para la fundación de ciudades, dadas en Valladolid en 4 de agosto de 1513, revelan un sistema de urbanización con trazado recto. Así se dice que los solares han de ser «de comienzo dados por orden; por manera que echos los solares, el pueblo parezca ordenado, así en el lugar que se dexare para la plaza como el lugar en que oviere la yglesia, como en el orden que tovierén las calles, porque en los lugares que de nuevo se fazen, dando la orden el comienzo sin ningunt trabajo ni costa quedan ordenados y los otros jamás se ordenan» (8). Stanislawski (9) cree que estas disposiciones fueron inspiradas por la influencia de Vitruvio, pero el tratadista romano fue conocido a mediados del siglo XVI; como advirtió ya Palm, Stanislawski no tuvo en cuenta los precedentes antillano y el de la España medieval.

La primera ciudad importante a la que se aplicaron las disposiciones de 1513 fue Panamá, fundada por Pedrarias en 1519. Entre los años 1523-1524, el «buen jume-trico», Alonso García Bravo, que vino en la expedición de Pedrarias, hizo la célebre traza de la Ciudad de México, que es el primer plano cuadriculado de la serie urbana que se levantará en tierras aztecas. El vencedor de Moctezuma recibió unas instrucciones iguales a las de Pedrarias en 26 de junio de 1523 (10). Como ha subrayado Hardoy, los españoles fundaron ciudades con trazado en damero, antes de entrar en contacto con los aztecas; sobre las experiencias logradas en Santo Domingo y Panamá debieron de haber basado sus posteriores fundaciones urbanas. Las leyes vinieron después, cuando ya existía la experiencia práctica de centenares de fundaciones nuevas. Quedaba, pues, descartada la influencia del urbanismo indígena en las primeras fundaciones urbanas anteriores a 1520. No debe olvidarse algo que ya apuntan las instrucciones de Pedrarias sobre la adopción de las formas rígidas, que son las preferidas por los pueblos que intentan una colonización en gran escala.

La reedificación de Méjico por Cortés ha presentado el problema de la influencia del urbanismo azteca. En el caso de Santo Domingo queda descartada tal influencia, aunque Las Casas nos ha conservado una interesante noticia sobre el urbanismo rudimentario de los indígenas de la parte oriental de la isla: «Talaban los árboles cuanto era menester para hacer una plaza, según el pueblo era chico o grande, y hecha la plaza, ella en medio, talaban y hacían cuatro calles en cruz, muy anchas y de un tiro de piedra en largo» (citado por Palm). En Méjico los aztecas desarrollaron una traza de ciudad rectangular: la plaza central estaba destinada a las reunio-

(8) *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*. Madrid, 1864-1884. En el volumen 31 se transcribe la instrucción entregada a Diego Colón en 1509; en el 23, la que recibieron tres frailes jerónimos en 1518; en el 39, la dada a Pedrarias Dávila en 1513 y un capítulo de una carta que el Rey envió al conquistador en 1514.

(9) STANISLAWSKI: «Early spanish town planning in the New World». *Geographical Review*, XXXVII, 95.

(10) F. GUARDA GEYWITZ: «El urbanismo imperial y las primitivas ciudades de Chile». *Finis Terrae* núm. 15, pág. 51. Santiago de Chile.

nes del pueblo, allí se desarrollaba el mercado y también representaba el papel de patio del gran templo. Aunque Cortés destruyó la ciudad de Tenochtitlán, conservó su traza en líneas generales al erigir la nueva ciudad. Evidentemente, la vieja ciudad azteca no tuvo un esquema de cuadrícula, pero la ubicación y forma de la plaza central azteca se adaptó perfectamente al esquema urbano introducido por Cortés (11). En tierras peruanas hubo trazados rectangulares, de origen prehispánico, tal como en Chanchan; en el caso del Cuzco prevaleció la traza indígena.

Ya que estamos tratando de la influencia indígena vamos a destacar las diferencias del urbanismo colonial portugués. En el Brasil, las primeras fundaciones (Olinda) son medievales por su emplazamiento y trazado. Hubo una reglamentación después de la conquista holandesa del Noroeste. Como carácter general hay que subrayar que prevalecieron los trazados desarrollados espontáneamente (12).

Influencia de los tratadistas.

El primer hito de la influencia humanista fue el plano de la ciudad de Santiago de los Caballeros, en Guatemala, trazado en 1542 por el ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli (13). Bien es verdad que se ve un espíritu de pureza en los diseños, pero en sí el plano no revela algo nuevo.

El mejor documento que tenemos para estudiar la influencia de los tratadistas en la política de urbanización son las famosas «Ordenanzas sobre descubrimiento nuevo y población de 1573». Para Hardoy, estas disposiciones de Felipe II constituyen no sólo el primer esfuerzo integral por establecer una legislación amplia y completa sobre el planeamiento urbano, sino que también son una prueba evidente de que el problema de las poblaciones urbanas mereció detenida atención por parte de la Corona. Estas Ordenanzas tienen algunos antecedentes en la legislación española anterior, así el capítulo III precisaba el lenguaje confuso de las instrucciones de 1523: «... se haga la planta del lugar repartíendola por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza Mayor, y desde allí sacando las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir en la misma forma» (14).

Veamos ahora con una serie de paralelos la influencia de la obra de Vitruvio *De Architectura* sobre las Ordenanzas. Al tratar de la ubicación de la plaza se estipula que la «Plaza Mayor, de donde se ha de comenzar la población, siendo en costa de mar, se debe hacer el desembarcadero del puerto; y siendo en lugar mediterráneo, en medio de la población». Esto procede del libro I de Vitruvio, capítulo III: «Si la

(11) P. ZUCKER: *Town and square*. 137. New York, 1959.

ANGULO: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, 3 vols. Sevilla, 1933-39. *Historia del Arte Hispanoamericano*, I, capítulo VII.

TOUSSAINT y otros: *Planos de la ciudad de México*. 1938.

KUBLER: «Mexican urbanism in the sixteenth century». *Art Bulletin*. XXIV, junio 1942; véase el cap. II de su obra *Mexican architecture of the sixteenth century*. Yale, 1948.

CHUECA GOITIA y TORRES BALBÁS: *Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias*. Madrid, 1951.

(12) AROLDO DE AZEVEDO: «Vilas e cidades do Brasil colonial». *Geografia* núm. 11; Sao Paulo, 1956.

(13) VERLE L. ANNIS: «El plano de una ciudad colonial en Guatemala». *Contribuciones a la historia municipal de América*, 61. México, 1951.

ROBERT SMITH: «Colonial towns of Spanish and Portuguese America». *Journal of the American Society of Architectural Historians*, vol. XIV, núm. 4, 1955.

(14) RAFAEL ALTAMIRA Y CRAVEN: *Ensayo sobre Felipe II*. México, 1950. Tiene como apéndice el texto de las Ordenanzas de 1573.

ciudad se encuentra situada a orilla del mar, es preciso que el sitio en donde se quiera construir el Foro esté cercano al puerto, mientras que si la ciudad se hallare tierra adentro, el Foro deberá encontrarse en el centro» (15).

Sobre las proporciones de la Plaza Central dice Vitruvio (libro V, cap. I), que su «ancho debe de ser tal que dividiendo su longitud en tres partes, le correspondan dos; de esta manera tendrá forma alongada, disposición que le proporcionará mayor comodidad para los espectáculos». Las Ordenanzas no son sino una traducción: «La Plaza sea en quadra prolongada, que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho: porque desta manera es mejor para las fiestas de a caballo, y cualesquiera otras que se hayan de hacer.» Mas téngase presente que estas proporciones aproximadas se han venido observando desde las fundaciones del siglo XII, como anota Palm, hasta las de Santa Fe y Santo Domingo, lo que demuestra que nunca se perdió en suelo español la tradición clásica. No sólo ocurre en la de un espacio urbano, sino que Herrera, el gran arquitecto que informa el arte de la segunda mitad del siglo XVI, compone las fachadas del Escorial y de la catedral de Valladolid con arreglo a la proporcionalidad del rectángulo sexquiáltero, cuyos parámetros son 3 : 2 (16). Es muy probable que Herrera haya intervenido en la estructuración de estas Ordenanzas, ya que por estos años ha sido nombrado primer arquitecto de Felipe II con la obligación de revisar planos y proyectos.

«Las plazas públicas—dice Vitruvio (libro V, cap. I) entre los griegos son cuadradas y están circuidas por doquier con amplios y dobles pórticos, cuyas columnas, muy próximas unas a otras, sostienen arquivadras de piedra o de mármol con galerías altas.» Las Ordenanzas prescriben: «Toda la Plaza a la redonda, y las cuatro calles principales que salen de ella, tengan portales, porque son de mucha comodidad para los tratantes que suelen allí concurrir.»

El apartado de las Ordenanzas que mejor refleja el espíritu renacentista que las concibió, se refiere a la concepción espacial del edificio principal: «Para el templo de la Iglesia mayor, parroquia o monesterio, se señalen solares; los primeros después de las plazas y calles; y sean en isla entera, de manera que ningún otro edificio se les arrime, sino el perteneciente a su comodidad y ornato.» En la Edad Media un edificio se levantaba formando un conjunto, ahora se exigía a la construcción carácter propio e independiente, según su función y valor estético. Es un viejo postulado formulado por Alberti; de inspiración albertiana parecen ser las ordenanzas 35, 37 y 41, y las 116 y 118 derivan de Palladio, según Hardoy. El espíritu general que caracteriza a estas disposiciones urbanísticas es una conjunción de valores simbólicos, estéticos y utilitarios. Este justo medio, de raigambre aristotélica y vitruviana, contrasta con las elucubraciones de los teóricos italianos: Filarete, Cataneo o Scamozzi, cuyos proyectos de ciudades inscritas en estrellas, polígonos, etc., fueron utopías meramente estéticas.

Trazados neogranadinos: Toro.

Aquí trataremos únicamente de aquellos centros urbanos de los que conocemos planos. Algunas ciudades fueron fundadas en la primera mitad del siglo XVI, pero

(15) L. HOMO: *La Roma Imperial y el urbanismo en la Antigüedad* (traducción de Almoína). México, 1956. En el capítulo I hay un extracto de Vitruvio.

(16) F. CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, 83. Madrid, 1947.

el primer plano completo urbano que he hallado en el Archivo Nacional de Bogotá corresponde a esta vieja ciudad del actual departamento del Valle del Cauca. El plano en cuestión tiene el gran valor de haber sido trazado con motivo de la fundación; se aprecian las cuadras delineadas torpemente y divididas cada una en los cuatro lotes de rigor; sobre cada parcela consta el nombre de uno de los conquistadores. El plano data de 1573 y no conozco semejante tan antiguo en Colombia.

La cuadra central, que debía de ser la plaza, aquí aparece dividida en dos: una para la fábrica de la iglesia y la otra para el capitán Velázquez, donde debían de estar las casas reales; no sé cómo explicar esta anomalía. Para completar al plano voy a reproducir parte del acta de fundación (3.VI.1573): el capitán Melchor Velázquez «se puso en la plaza della e mandó traer un palo largo, e traído cavó en la tierra haciendo un hoyo y hecho el dicho hoyo puso e hincó en él el dicho palo hacia arriba diciendo que ponía e puso allí aquel palo para que sirva de rollo e «picota e árbol de justicia donde paguen y sean ahorcados los malhechores, y hecho esto, estando en medio de mucha gente que en la dicha plaza estaba, derribó de los hombros un herrezuelo azul conque estaba cubierto, y echó mano a una espada que tenía ceñida en la cinta diciendo que su merced tiene poblada esta ciudad y puesto en ella rollo y horca en nombre de Su Majestad y la tiene puesto nombre de Nuestra Señora de Consolación de Toro e tomada la posesión y puesta en la Corona Real...» (17)

Cartagena de Indias.

Se asienta sobre el lugar de los bohíos del poblado indígena de Calamari. Juan de Vadillo, juez de residencia de 1535 a 1537, acometió el primer intento de ordenación urbana de que tenemos documentación. No conocemos el plano, pero debió de ser ya regular, por lo cual, dado el espíritu medieval que abrigaban aún los conquistadores, Vadillo fue acusado en el juicio de residencia de haber construido calles rectas.

El plano cartagenero completo más antiguo es el que levantó Antonelli en 1595 para ilustrar un proyecto de fortificación. Marco Dorta señala con razón que es imposible determinar hasta qué punto coincidiría esa traza con la primitiva, teniendo presente que el incendio de 1552 hubiera podido variar la traza. Sí queda claro que aquí se aplicó la disposición en cuadrícula, aunque la existencia de ángulos no rectos así como la forma irregular de las cuadras parecen indicar un trazado primitivo (18). Que Antonelli siguió un plano antiguo parece claro. Este plano era probablemente un trazado anterior a las Ordenanzas de 1573, pues nada del espíritu de éstas vemos reflejado en la obra del ingeniero italiano.

Santa Marta.

Es el primer plano que muestra la influencia de los tratadistas, ya que está concebido siguiendo las Ordenanzas de 1573. Recordemos lo que prescribían acerca de la Plaza Mayor que, «siendo en costa de mar, se debe hacer (en ella) el desembarcadero del puerto». Esta gran plaza era un recuerdo del foro prescrito por el tra-

(17) D. PIEDRAHITA: *Historia de Toro*, 34, 2.^a ed. Cali, 1954. Reproduce el plano que vimos en el Archivo Nacional sin resaltar su valor urbanístico.

(18) E. MARCO DORTA: *Cartagena de Indias*, 13. (1960.) Gracias a este estudio, es la ciudad mejor conocida en su evolución urbana.

tadista Vitruvio para las ciudades marítimas, y al que las Ordenanzas de 1573 hicieron tomar carta de naturaleza en el extraño mundo americano.

Friede nos dice que el plano se halla en el Archivo de Indias sin documentación que ayude a fecharlo. Cree que puede datarse durante la cuarta década del siglo XVI, pero su explicación no es admisible desde un punto de vista urbanístico; más lógico parece pensar que es posterior a las famosas Ordenanzas de 1573, y la historia nos lo confirma: Lope de Orozco, en 1575, hizo una capitulación con la Corona para la reedificación de Santa Marta, teniendo que construir «un fuerte en el morro del puerto», en el término de cuatro años. Siete años más tarde Lope de Orozco decía en una relación: «luego que llegué a la dicha ciudad de Santa Marta la reedifiqué e fortalecí con muchas trincheras e bestiones... e ansimismo hice hacer las casas de la dicha ciudad de teja, que solían ser de paja, y embarrar los bahareques e paredes de las dichas casas, para que con tanta facilidad no pudiesen recibir daño de incendio, de que se solía tener por tener enemigos tan cerca» (19).

San José de Nare.

Aunque el plano descubierto es muy tardío, fines del siglo XVIII o principios del siglo XIX, lo incluimos a continuación de Santa Marta para ver cómo todavía tenían vigor las Ordenanzas de 1573, y se construía la gran plaza aun cuando se tratara de un puerto fluvial. Nare fue hasta el siglo XIX uno de los puertos más importantes de Antioquía a orillas del Magdalena. Allí había que hacer escala para dirigirse a Medellín.

Tunja.

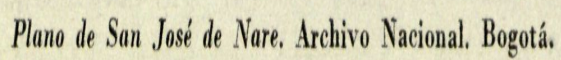
Sobre las ruinas de la capital del Zaque, Gonzalo Suárez de Rendón fundó el día 6 de agosto de 1536 una ciudad netamente castellana, casi un trasplante peninsular. El Cabildo encargó a Alonso de Paniagua la distribución de las tierras entre los pobladores, lo mismo que los solares. Como en tantas partes se aplicó la fórmula hipodámica, con una gran plaza central, en la que se colocaron la iglesia mayor y las casas del Cabildo (20). «En menos de tres cuartos de siglo—ha escrito Ulises Rojas—Tunja es ya una hermosa ciudad con 432 casas; con diez templos que guardan altares ricamente tallados y dorados; con fuentes de agua para todos los sectores urbanos; con calles admirablemente trazadas y empedradas, todo lo cual demuestra de modo preciso el espíritu público, la cultura y dinamismo de sus primeros hijos» (21).

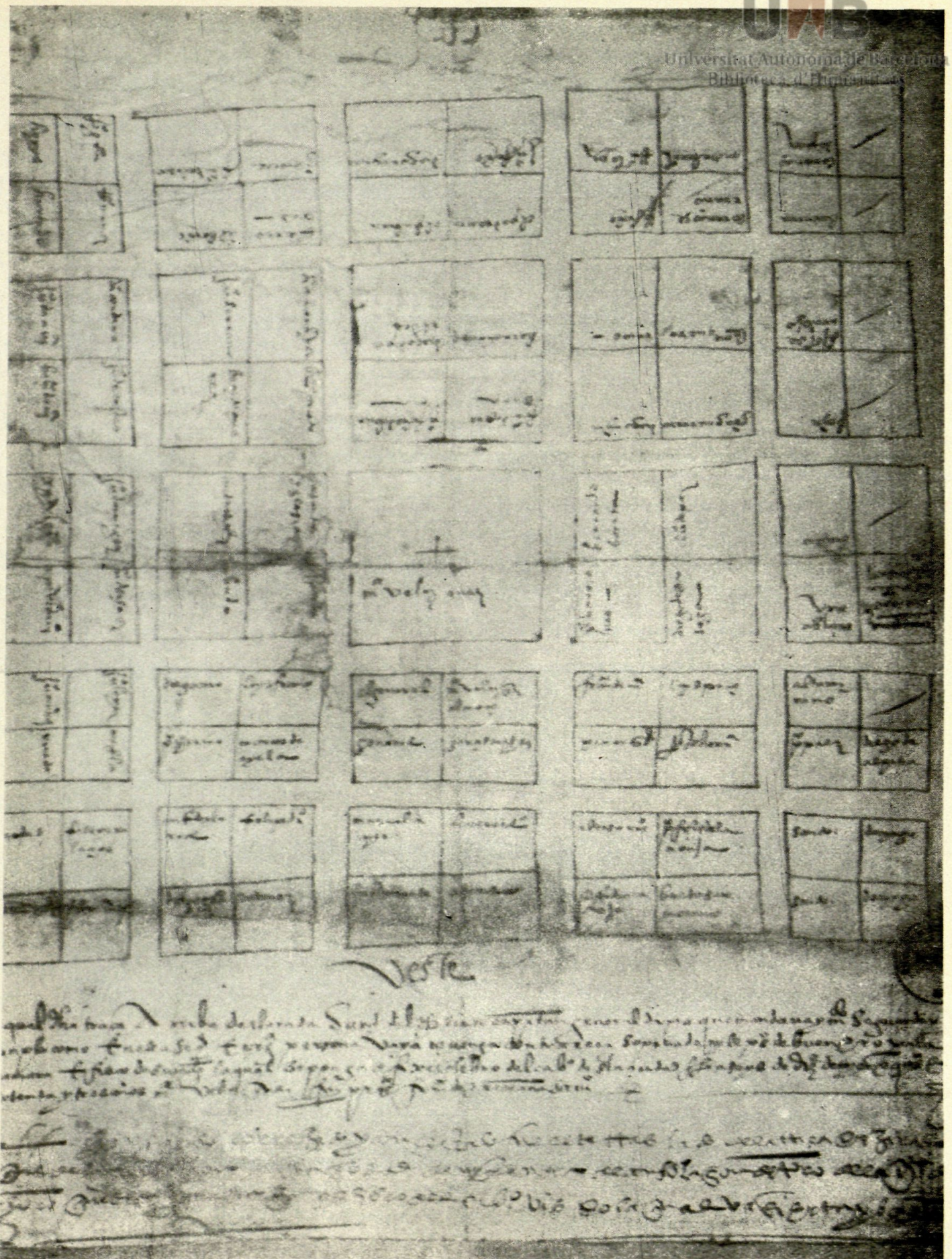
El plano que damos es una copia simplificada del original de 1623, aunque destacando los monumentos cardinales. En el original constan sobre el plano los nombres de los vecinos que habitaban las casas, de aquí su gran valor histórico. El dibujante se olvidó de la iglesia de Santa Bárbara. Tres de los monumentos destacados en el plano ya no existen. También han sucumbido no pocas de las casas blasonadas. La fiebre destructora ha alcanzado hasta la Plaza Mayor; sus costados colo-

(19) J. FRIEDE: «Un plano de Santa Marta». *Hojas de Cultura Popular*, núm. 29. Documentos sobre reedificación de Santa Marta en *Revista del Archivo Nacional*, VI, págs. 8 y 7. Bogotá, 1944.

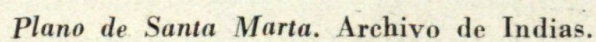
(20) NICOLÁS GARCÍA SAMUDIO: «Fundación de Tunja». *Boletín de Historia y Antigüedades*, núm. 298. Bogotá, 1939.

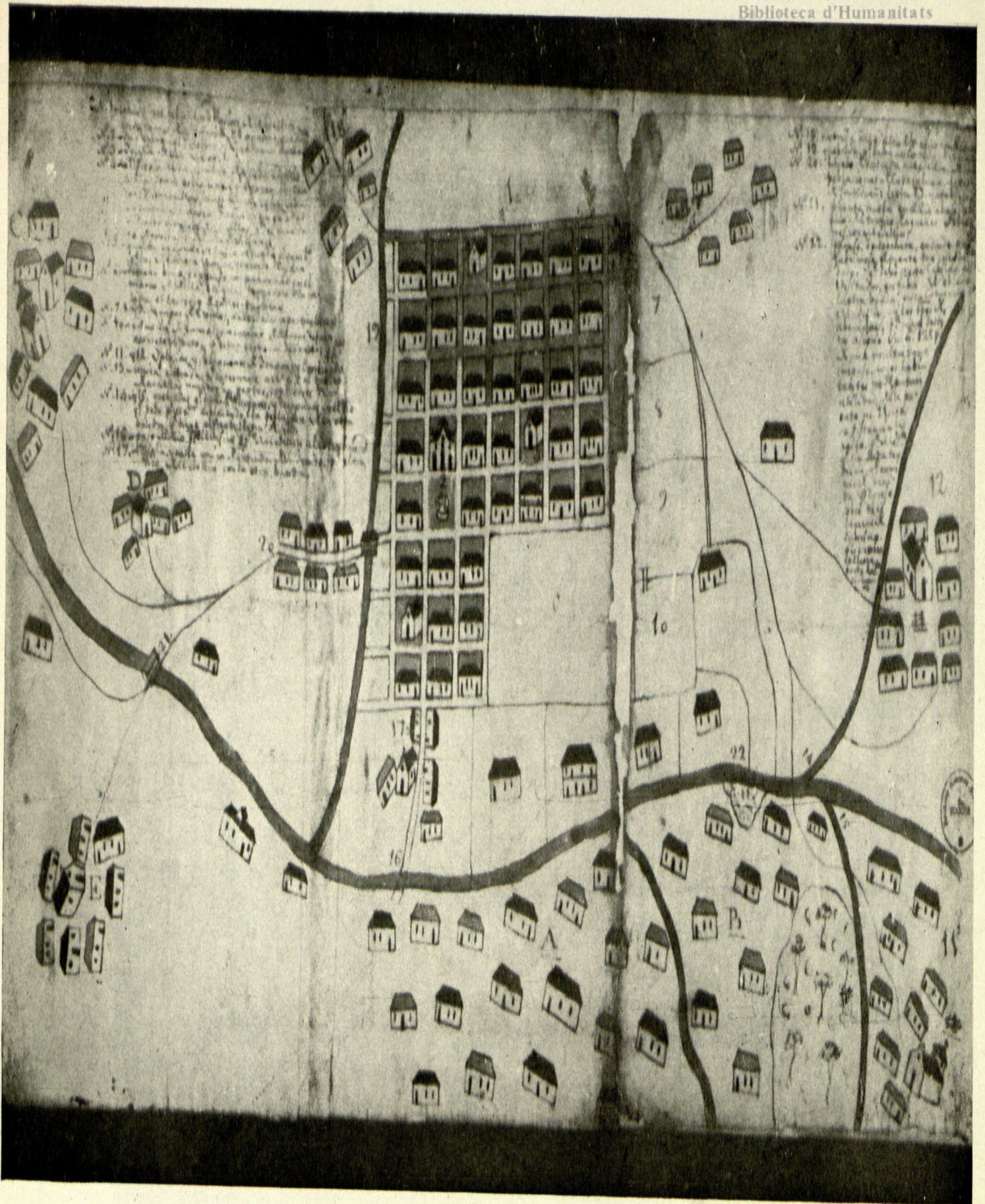
(21) ULISES ROJAS: *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, 7 (1939).





Plano de Toro (1573). Archivo Nacional. Bogotá.





Plano de Medellín. Archivo Nacional. Bogotá.

niales de balconaje corrido están siendo sustituidos por vulgares rascacielos de cristal, iguales a los que se encuentran en cualquier ciudad del mundo.

Santa Fe de Bogotá.

La verdadera fundación se realizó el 29 de abril de 1539, cuando se trazaron las calles y se hizo la repartición de los solares. El 27 de julio de 1540 el Emperador concedió al naciente núcleo urbano el título de ciudad. Juan López de Velasco, en su obra *Geografía y descripción universal de las Indias*, publicada en 1572, dice que «la ciudad de Santa Fe de Bogotá es un pueblo de seiscientos vecinos españoles, los sesenta y cinco encomenderos y los demás pobladores y tratantes». Añade que «hay agua de pie por toda la ciudad, que se saca de los ríos que pasan por cerca de ella, y hay en la ciudad muchas huertas y en ellas muchas hortalizas y rosales de España; las casas son muchas de piedra y de ladrillo y de buen edificio; hay abundancia de buenos materiales en esta provincia» (22). Fray Pedro Simón nos dirá en la segunda parte de sus *Noticias Historiales* que la traza era capaz de tres mil vecinos, aunque no había tantos. Las calles eran anchas, largas y empedradas, hermoseadas con buenos edificios por la abundancia de materiales, así de madera como otros.

Los planos de Bogotá son relativamente recientes, del último cuarto del siglo XVIII. El más antiguo databa de 1772 y fue delineado por José Aparicio de Morata; desgraciadamente fue destruido por las turbas revolucionarias el 9 de abril de 1948. Mostraba una perspectiva de la ciudad destacando los templos, plazas, ríos, etc.; el dibujo no era correcto en ejecución y proporciones, pero daba idea del Santa Fe dieciochesco (23). El segundo plano de que se tiene noticia fue levantado, en 1791, por el ingeniero español Domingo Esquiaqui, bajo orden del virrey Ezpeleta. Seis años más tarde, el ingeniero Carlos Francisco Cabrer hizo un nuevo trabajo topográfico sobre la urbe capitalina.

Medellín.

En 1646 se hizo el traslado del viejo Medellín al ángulo formado por el río Aburrá y el riachuelo Aná o Aguasal. Hacia 1675 el alarife Agustín Patiño hizo la traza regular de la ciudad, proyectando nuevas cuadras y rectificando algunas calles. Entonces se ordenó edificar en los solares y los que no lo hicieran perderían los sitios asignados; también se empedraron las calles y se hicieron los correspondientes desagües. El plano que representamos parece corresponder a fines del siglo XVIII cuando el oidor Mon y Velarde cambió el aspecto de la ciudad y de la comarca; por lo que respecta a la pequeña urbe mandó romper las viejas cañerías y trajo agua potable, también decretó la construcción del primer puente sobre el río y asimismo la nomenclatura de las calles (24). El presente plano lo hallamos en el Archivo Nacional y desconocemos que haya sido publicado.

(22) G. OTERO MUÑOZ: «Apuntes sobre el arte colonial neogranadino en el siglo XVI». *Curso Superior de Colombia*, V, 214.

(23) D. ORTEGA RICAURTE: *Album del Sesquicentenario*, 3. Bogotá, 1960.

(24) LUIS LATORRE MENDOZA: *Historia e historias de Medellín*, 48. Medellín, 1934.

OTERO MUÑOZ: *Hombres y ciudades*, 368. Bogotá, 1948.

Pedro de Orrente

Noticia de mis últimas investigaciones cerca de su vida y su obra

Por JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

DON Elías Tormo, en el número 112 de la revista *Polytechnicum* (abril de 1917) en un artículo sobre «Pedro de Orrente, pintor murciano», dedicado a su amigo el investigador murciano D. José M.^a Ibáñez, escribe así: «De Pedro de Orrente, lo primero que hay que hacer es determinar su patria, y buscar la fecha de su nacimiento.» «Ya no ante los lectores murcianos, sino ante mis discípulos y oyentes (de uno y otro sexo, de España y extranjeros), así comenzaba mi primera lección sobre Orrente ante una cátedra universitaria del Museo del Prado.» «Sin saber la edad mal se estudia la obra en evolución cronológica de un artista, mal se establece la marcha progresiva (a veces regresiva) de la labor de un imaginero, y peor se adivinan las condiciones y circunstancias de su juventud, de sus años de aprendizaje.»

Se había generalizado, basándose en lo escrito por Cean Bermúdez, que Orrente era natural de Montealegre, pero don Elías, fiándose más de D. Lázaro del Valle y Jusepe Martínez, creía más probable fuera hijo de Murcia, y concluye su trabajo con la siguiente llamada: «Que tienen mi docto amigo (y los investigadores murcianos) una sombra al menos de obligación moral, de lograrle a su ciudad por él tan querida (y a la que yo debo tanto) la prueba de que Orrente o Rente es hijo de ella, si lo es como parece; prueba que debe buscarse en los «Quinque Libri» de cada una de las parroquias.» «¡Y así hemos agotado la cronología orrentina!!»

Se han ocupado del pintor Orrente varios eruditos. Ninguno como D. José Tramoyeres ha investigado últimamente en torno a los pintores de Valencia; en 30 de septiembre de 1916, en *Archivo de Arte Valenciano* publicó un trabajo titulado «¿El pintor Pedro de Orrente, que murió en Toledo o en Valencia?», dando la fecha de su muerte en 17 de enero de 1646; pero en copia de su último testamento, que obra en el A. de Protocolos de Murcia, dice: «Preinsertum legatum mano propria scriptum fuit abstractum ab ultimo testamento Petri Orrente pictoris imposse mei Joaneis Fita not. pub. civ. Regni Val^a confecto decimo septimo die mensis Januarii anno a nt. Dni. mil. quadrigessimio quinto post dicti testatoris obitus publicato vigessimio secundo die eiustem mensis et anni...» (1). El capitán García Rey, en ARTE ESPAÑOL, 1929, pág. 430 y sgts., publicó sus numerosos hallazgos

(1) N. L. núm. 16 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 70 y sigs. Escribano J. Hidalgo Ferrer; L. 1350, f. 19.

documentales cerca de Orrente en Toledo, continuación de los de San Román en el Archivo de Protocolos de Toledo. Lafuente Ferrari, en el número 48 de *Archivo Español de Arte*, da un estudio preciso del pintor y de sus pinturas del perdido retablo de Villarejo de Salvanés, cuyos temas y composiciones—según Allendesalazar—apreciábanse en cuatro cuadros poseídos por la familia Fontes, de Murcia (Baquero los menciona).

Va completándose la biografía orrentina. Desde el año 1956 nos han sido reveladas en el siguiente orden cronológico noticias documentales de Pedro de Orrente, de su obra y de su familia: Referida copia del testamento último del pintor, otorgado el 17 de enero de 1645, y noticia de haber muerto antes del día 22 de dicho mes y año. Constancia de cinco cuadros para los frailes franciscanos de San Diego del convento de Yeste, encontrada en un cuaderno de dichos religiosos (confirmada por García Rey, en Toledo), de los que se conservan «Adoración de los Pastores», «Adoración de los Santos Reyes», «Purísima» y «San José», faltando uno de San Francisco y Animas. Los dos primeros van firmados «ORRENTE Ft.», y corresponden a las tres épocas de Orrente en la Ciudad Imperial (1601, 1616 y 1627-1631). Dichos cuadros no llegaron a ser conocidos por el Sr. García Rey ni por D. Elías Tormo. Di noticia de ellos y de un San Francisco en la impresión de las Llagas, para el convento de Santa Isabel, de Murcia, en *Archivo de Arte Valenciano*, año 1959, página 74 y sigs., como de un inventario testamental realizado en 1701 en Murcia, con relación de los siguientes «orrentes»: Bautismo Cristo (6×4 palmos); dos cuadros iguales de la Historia de Jacob (6×5 palmos); Nacimiento, Adoración, Desposorios de Santa Teresa y Señor San Ildefonso (igual tamaño, 8×6 palmos), en la página 72 de dicha publicación. Después, entre otros muchos documentos relativos a su estancia, y a su obra, en Murcia, nombre de sus padres y de sus hermanos, Jayme de Horrente, natural de Marsella y mercader en Valencia antes que en Murcia (escribe el apellido precedido de la letra H), casado con Isabel Jumilla; son los padres del pintor y de sus legítimos hermanos en este orden: Juana Orrente (mujer en primeras nupcias de Antón del Villar, y en segundas, de Miguel Sánchez Coronel). Francisca Orrente (mujer de Claudio Torrano), Patricio Orrente (casado con Isabel Rabadán), Leonor Orrente (casada en primeras nupcias con Esteban Gámez, y en segundas, con Ginés Barrio) y PEDRO ORRENTE, el menor, casado con María Matamoros (2). Isabel Jumilla, la madre de los Orrente, tuvo un hijo de unas primeras nupcias que murió joven, llamado Pedro Morales Jumilla, que dejó una hija llamada María Morales (3).

Patricio Orrente, el mayor de los hermanos, en 1594 era sacristán de la iglesia parroquial de San Antolín, de Murcia, y en 1630 declara ser vecino de Montealegre (he aquí el hilo de la errónea arraigada creencia de ser Montealegre patria del pintor Pedro Orrente) (4).

Jayme Horrente, titulado muchas veces valentino por haber llegado a Murcia desde Valencia aunque marsellés, estante en Murcia en 1573, en 1574 revendedor, mercader denominado las más veces; vivía en la plaza de las Carnicerías, de Murcia, dedicado a mercaderías varias, negociando hasta con vino y con tiendas de telas (como años

(2) N. L. núm. 1 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 46 vtº. Escribano P. Suárez, 31-VIII-1611.

(3) N. L. núm. 6 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 128 y sigs. E. J. Fernández, 10-III-1604.

(4) N. L. núm. 6 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 126. E. S. Fernández, 20-I-1594.

después, en la cercana plaza de Santa Catalina Nicolás Alonso Blanco, padre del pintor Nicolás de Villacis), en casa alquilada por Francisco Fernández Melgarejo, vecino de Mula, por poderes de sus cuñadas Catalina y Juana López Tortosa, que en el año 1591 les compró, y en 1593, dichas señoras, arriendan a Leonardo de Torres, tabernero, una casa, vecina a la anterior, en la calle de Bodegones, donde vivía Hernando, carnicero (5).

Juan de Arizmendi, pintor, vecino de Murcia, desconocido hasta habernos sido dado hallar escrituras constando le contratan que pinte para Jumilla un retablo en el año 1593, otro para Lorquí en el año 1592, haga una Virgen del Rosario de bulto para el lugar de Doñana Carrillo en 1593 y con Gerónimo de Córdoba y Artus Brant, pintores vecinos de Murcia, la realización por terceras partes de la pintura del retablo de Santiago de Jumilla en 1599; firma como testigo la escritura de compra, por Jayme Horrente, del último tercio de la dicha casa de la plaza de las Carnicerías en 240 ducados, en 9 de julio de 1591 (6).

Al tener noticia documental de que en la novena década del siglo XVI Jayme Horrente moraba en la murciana plaza de las Carnicerías sospeché que la enigmática partida de bautismo del pintor estuviera en el archivo de la iglesia parroquial de Santa Catalina, trasladado a la parroquial de San Nicolás, en septiembre del año 1959 acudí al mismo y el éxito coronó mi investigación con el encuentro en el libro 2.º, que contiene bautismos y matrimonios, en su folio 17, la siguiente partida:

<p>Bº</p> <p>Pº. hijo de Jaume Orrete y Isabel Jumilla</p>	<p>En dieciocho dias del mes de abril año de ochenta bautice yo Francisco Cervellón cura de Santa Catalina a Pedro hijo de Jaume Orrente y de Isabel Jumilla, fueron compadres Pedro Serrano y Catalina Serrano su hija y por verdad lo firmé de mi nombre,</p>
--	---

Fco Cervellon.

Me satisface que, cumpliéndose lo sospechado por D. Elías Tormo, por un murciano—bautizado en la pila de su misma iglesia—, haya sido descubierta de un modo efectivo la patria del pintor Pedro de Orrente. También pocos meses antes en el mismo parroquial archivo hallé la partida de bautismo del pintor Nicolás de Villacis (9 septiembre 1616) y quienes fueron los padres y hermanos del humanista Licenciado Francisco de Cascales, feligreses de dicha parroquia, como antes en otros archivos ser también natural de Murcia e hijo de un bordador el pintor Lorenzo Suárez y haber nacido en Estrasburgo el escultor Nicolás de Bussy.

Cuando a principio del año 1960, por D. Gratiniano Nieto fui invitado a participar desde su cátedra de arqueología y bellas artes de la Universidad en la Primera Semana de Estudios Murcianos entonces celebrada, a lo que gustosamente accedí en honor de dicho profesor y de la Universidad, presentando las referidas investigaciones y otras en torno a ser los escultores Xpval. de Salazar y Juan Pérez de Artá, granadinos, los autores de las esculturas laterales de la capilla de los Junterones de la catedral murciana, ser Diego de Ergueta el autor de la fa-

(5) N. L. núm. 6 (A. de Protocolos, Murcia), págs. 120, 121 y 122. E. A. Fernández, 9-VII-1591.

(6) N. L. núm. 6 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 120. E. A. Fernández.

chada de San Pedro de Murcia (1611), José Balaguer el de la churrigueresca de la Merced, noticias también de primera mano en torno a Gerónimo de Quijano y de maestros de obras originarios de la Montaña que en los siglos XVI y XVII trabajaron en Murcia, etc.; no explicándonos por qué la entidad organizadora silenciara tales noticias de capital interés cultural murciano cuando tantos discursos y comunicaciones dio en la Prensa y en un folleto que publicó sobre los temas tratados. Debido a callar, en el círculo de la provincia o región, noticias de tan elevado interés cultural que indefectiblemente han de verse en las publicaciones españolas y extranjeras en que colaboro, cuando el Marqués de Lozoya, recientemente en Murcia con motivo del tercer centenario de la muerte de Velázquez, viendo representadas en la pintura de la bóveda del santuario de la Fuensanta una serie de celebridades murcianas llevadas por el artista, se extrañó que faltara el primero de los pintores, Pedro de Orrente; respondiéndole el autor, Pedro Flores, que no sabía cómo era ni le habían informado; «Crisanto ha descubierto su partida bautismal y varios documentos y obras, constando ya que es murciano, pues antes se sospechaba ser de Murcia aunque también de Montealegre», dijo el Marqués. Y debido a estos silencios, en torno a los hallazgos y a cuanto se considera meritorio de los demás, Pedro Flores, mal aconsejado, ha intentado plasmar, en dicho ensamble, al pintor D. Nicolás de Villacis, copiándole erróneamente del caballero de Santiago del fresco de los tres personajes retratados procedente de la iglesia del convento de la Trinidad, sin omitir la cruz de la orden, cuando Villacis—del que hemos encontrado tanta documentación desde su partida bautismal hasta saber que su padre, también como el de Orrente, era mercader con tienda de telas—no pudo haber sido caballero del lagarto de Uclés.

Don Andrés Baquero, en 1913, suponiendo a Orrente natural de Montealegre y nacido en 1570 (V. «Profesores de las Bellas Artes Murcianos», Murcia), cree que en Toledo y con el Greco se daría a la pintura del Bassano. Hoy, que en virtud del hallazgo de la citada partida, sabemos que Orrente nació en el año 1580, podemos afirmar que no pudo haber sido discípulo directo del Bassano que murió en 1592. La relación Bassano, Greco, Orrente, como en ningún lugar se nos muestra en el Museo Borghesse, ante las obras de Jacopo Bassano, catalogadas con los números 565 (Adoración de los Reyes), 234 (copia del Bassano), 127 (Trinidad) y 16 (Adoración de los Pastores).

Hace años que por un catálogo impreso de las obras depositadas durante la revolución de 1936 en el palacio del Marqués de Rafal, de Orihuela, confeccionado por su íntimo amigo D. Justo García Soriano, tuve noticias de la existencia en el palacio episcopal de dicha ciudad de cuatro cuadros firmados por Orrente. Acudiendo inmediatamente los admiramos en el salón amarillo de dicha residencia, apaisados, poco más o menos de un metro de ancho, dedicados a los siguientes asuntos: Anunciación de los Pastores, Construcción de viviendas después del diluvio, Aviso de Noé a su familia (esta es nuestra interpretación) y Piscina del paralítico. Son de filiación veneciana, bassanescos los tres primeros, de carnaciones rojizas y composición confusa el segundo; tendencia a Tintoretto el de la piscina de Betsain. Van así firmados.

†
P O
F

Hasta hace pocos años hemos visto en la planta baja del convento de las monjas teresas, de Murcia, un lienzo de mediano tamaño, también apaisado, representando con recortada plasticidad los animales saliendo del Arca de Noé, en tonos parecidos de Veronés, y otro también bíblico dominando un color aladrillado y castaño, iban firmados, P. O. En capuchinas un Divino Pastor semejante al del Museo de Bellas Artes de Murcia.

Un cuadro auténtico de Orrente, de asunto pastoril, mostróme hace unos veinticinco años el anterior conde de Roche, D. Mariano Fuster y Fontes; ignoro si lo conservarán sus hijos en la finca de la Hortichuela. Auténticos de Orrente hay dos lienzos en la casa de la plaza de San Bartolomé de Murcia, propiedad de D. Angel Guirao. Los cuatro ya referidos de la familia Fontes, de Murcia, eran propiedad de D. José Fontes Alemán, que vendió tres a parientes del conde de Romanones y se reservó uno, ornando la casa de su viuda D.^a Pura Espinosa, en Madrid (calle de Cean Bermúdez, 45, séptimo); son auténticos de Orrente, iguales a los de Villarejo de Salvanés. Son copias de Orrente, la muy aceptable de Sánchez Lozano, reproducción del pastoril del retablo fenecido de Villarejo de Salvanés, perteneciente al escultor de Murcia Sánchez Lozano, y, menos buenas, la de Mercedes Abella, de Orihuela, y algunas en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

En la sacristía de Nuestra señora de las Angustias, de Granada, acabo de ver un bassanesco lienzo apaisado, como de un metro y cuarto de ancho por setenta y cinco centímetros de altura (medida corriente en los «orrente»), representada en él la Adoración de los Reyes, de hechura común con los citados cuadros del palacio episcopal de Orihuela (no me ha sido posible apreciar si, independientemente a lo publicado del pintor, ha sido estudiado este lienzo).

Aparte de las referidas, el Archivo de Protocolos de Murcia me ha dado noticias de que en 18 de diciembre de 1604, Gerónimo Castro, notario, reconocía deber 200 reales a Jaime de Orrente, vecino de Murcia, por el cuadro de San Vidal que su hijo Pedro de Orrente le pintó, comprometiéndose a pagarlos al final de febrero de 1605 (7); el 31 de enero de 1612, Pedro de Orrente da su poder al pintor Angelo Nardi, residente en la corte de Su Majestad, para que cobre de Pedro Pérez Carrión, platero, vecino de Madrid, un cuadro de Santa Catalina Mártir o 20 ducados en reales, que obliga de precio (8), y en el primer inventario de los bienes de D. Diego Arcayna y Rojas, abogado de los Reales Concejos (murió el día 9 de febrero de 1723), su viuda D.^a Mariana Chavarría y sus hijos hacen inventario, anotando en el mismo dos cuadritos de la Concepción y otro de San Francisco, con marcos negros, con negros borrones de Orrente, 24 cuadritos retratos de los príncipes de la casa de Austria... (9).

Interesa conocer las copias de Orrente, aun las medianas, referencia a veces de cuadros desaparecidos.

Gaya Nuño, en «La Pintura Española fuera de España», da muy acertadamente la muerte de Pedro de Orrente en 19 de enero de 1645. Gaya, que ha reunido numerosas noticias de la vida y obra del pintor, me hizo saber los cuadros que de él hay en Lisboa.

El padre murió en 1612, contrayendo entonces matrimonio el pintor. Fue el padre sepultado en la iglesia del convento de San Francisco. La madre, Isabel Jumilla, había muerto nueve años antes.

(7) N. L. núm. 6 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 129. E. J. Fernández, 18-XII-1604.

(8) N. L. núm. 1 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 45 vto. E. F. Juto de Oces.

(9) N. L. núm. 16 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 1. E. A. Ochandiano, 28-XI-1724.

Cuando en 1612 contrajo matrimonio con María Matamoros, hija de Esteban García Matamoros y de Isabel Martínez, eran feligreses de San Nicolás, de Murcia. Ella aportó al matrimonio ropas y demás utensilios en valor de 3.766 reales, recibiendo él de dote 1.000 ducados, y dando también él 1.000 ducados (10).

En 1614 Pedro de Orrente, con su hermano Patricio de Orrente, vecino de Montealegre, es dueño de la casa que era de su padre, y donde él nació, en la «collación» de Santa Catalina, cuyo valor es 6.965 reales. En 1638 poseía dos en la plaza de Vidrieros y una en la plaza Mayor, de Mureia (11).

Pedro aportó al matrimonio buena ropa, de terciopelo, cambrai, lienzo ginesco y abundante. Llevó «colores y barnices, y matices, y otras cosas tocantes al oficio de pintor que se han ido consumiendo y gastando en el ejercicio y uso del dho arte», y «1.000 reales en quadros y lienzos hechuras diferentes que tenía trabajando el dho Pedro Orrente...» (12).

Sus hermanas casaron todas con mercaderes en buena posición, y de pingües ganancias. Su cuñado Esteban Gámez murió el 22 de mayo de 1602 de una herida en la cabeza dada por Juan Pérez, vecino de Liria, cuando tenía un hijo de dos meses, Vicente Gámez Orrente. Poseían mucho oro, y cosechaban grandes cantidades de trigo. Tenían un retablo de la Virgen del Carmen, y lienzos viejos de Nuestra Señora de la Concepción y Nuestra Señora de las Virtudes, también uno del Nacimiento de Jesús, viejo (3 julio 1602) (13).

Desde Tramoyeres no conozco en torno a Orrente otros hallazgos biográficos publicados que los acabados de exponer, y aprecio el interés por este pintor a juzgar por las varias cartas recibidas de historiadores de arte, algunos con cátedra y directores de museos, de España, Francia y Estados Unidos, interesándose por mis búsquedas en torno a Orrente y los pintores de su época. También me informan del templo parroquial de San Nicolás que, después de mi referido hallazgo documental, han acudido dos veces a obtener fotocopia de la partida bautismal de Orrente y una vez copia literal y varios a fotografiar los lienzos de Yeste.

Acabados por el Instituto Central de Restauración dos cuadros, que tradicionalmente vienen asignándose a Pedro de Orrente, pertenecientes al Museo de Bellas Artes, de Murcia, apreciamos están en mayor unidad con la obra de Mateo Gilar-te o su escuela (véanse las pinturas de las pechinas del murciano convento de Madre de Dios y el San José del convento de Verónicas, de Murcia) coincidiendo en estas apreciaciones con Alfonso Pérez Sánchez. San José de Yeste, está en relación de taller con el de Jesús en casa de San José Carpintero, de Jerónimo Jacinto Espinosa, del Museo de San Carlos, de Valencia. A pesar de diferencias de indumento están igualmente concebidas las imágenes del Niño (conste que Orrente pintó San José, de Yeste, estando en Toledo). Paños verticales en San José, de Yeste, en continuidad de maneras con el Pentecostés del perdido retablo de Villarejo, con bastante de taller y complacencia de encargo. En el Divino Pastor, de Murcia, como tantas otras veces—lo mismo en Valencia que en Toledo—, Orrente ha representado un varón de ley. Exacerba los rasgos del hombre, al extremo que un endocrinólogo nos hablaría de hipofisismo. Rasgos fuertes, igual que Ribalta, casi siempre alejado de la belleza clásica. Claridades de fogonazo

(10) N. L. núm. 16 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 74. E. J. Juan Fila, Valencia, 17-I-1645.

(11) N. L. núm. 1 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 39 vto. E. P. Suárez, 20-XI-1612.

(12) N. L. núm. 1 (A. de Protocolos, Murcia), págs. 48 vto. y 49. E. J. F. Juto de Oces, 15-VI-1613.

(13) N. L. núm. 1 (A. de Protocolos, Murcia), pág. 39. E. J. Fernández, 3-VII-1602.

en carnaciones tostado ladrillo. Enérgicos, arrogantes y robustos varones son estas imágenes del Señor. Esta plenitud y grandeza morena también se da en Espinosa y en otros de la estela de Ribalta.

En el cuadro de los místicos desposorios de Santa Teresa, de la iglesia del Salvador, de Valencia; cuadro que ahora tienden a asignarlo a Espinosa, hallamos unidad en la concepción de varón y hembra con los cuadros citados de Orrente en Murcia y Yeste. Traemos el recuerdo de un inventario que publicamos en *Archivo de Arte Valenciano* (número de 1959, pág. 72), diciendo así: «Desposorios de Santa Teresa, 4 × 6 palmos, de Orrente» (de la partición de los bienes del caballero de Santiago D. Gaspar de Oca Zúñiga y Sarmiento, casado con D.^a Teresa Nietto de Silva Mottezuma y Cisneros, marquesa de Tenebrón, moradores en la plaza del Mercado, de Murcia. 30 noviembre 1701).

Cierto que lienzos de los que trabajaron en torno a Ribalta se hace a veces difícil asignarlos a un determinado artista.

Los rasgos broncos de los del círculo de Ribalta llegan a Senén Vila, enlazando con la obra escultórica de Nicolás de Bussy (14).

* * *

Mis desinteresadas investigaciones histórico-estéticas, como toda noble obra, sembradas están de contrariedades opuestas en primer lugar por aquellos que disponiendo de todos los medios para la investigación no tienen en su haber labor alguna, y, ante el fracaso de su vida científica, viven amargados y emplean todos los medios a su alcance para anular a los auténticos investigadores a los que hacen sombra. Rastrean y se humillan para gozar fama de investigadores, sin investigaciones, faltos de vocación inquisitiva y deductiva ante documentos escritos y obras, dándose casos de ostensibles enfados cuando los auténticos muestran el fruto de sus investigaciones y hasta de apoderarse de sus trabajos. A este respecto, me contó el Vicario de Santa María de Alicante que, tiempo después de haberme sido posible descubrir en el archivo de su templo, y publicar en periódicos y revistas profesionales, ser Estrasburgo la patria del escultor Nicolás de Bussy, cierto señor rebozante de cargos bien remunerados, diplomas y bienes de fortuna y de todo cuanto pueden apetecer los sentidos, presentóse en el archivo parroquial, yendo a tiro hecho a la partida de referencia, y cuando mayor era su alborozo por haber «descubierto» la patria de Bussy, grave el señor Vicario, le frenó entusiasmos, diciéndole: «Descubra usted menos y lea más periódicos.»

Cierto joven, después de haberse enterado por publicaciones varias de mis hallazgos en torno a Orrente, cual su partida bautismal, y noticias de cuadros por él pintados existentes en Yeste y en el palacio episcopal de Orihuela (catalogados éstos hace ya cerca de treinta años por D. Justo García Soriano), acudió a las fuentes por mí citadas, y también hubieron de advertirle: «Vea usted lo publicado por don Crisanto.»

Muchos son los que disponen de todos los elementos de trabajo y nada hacen, a lo más, seudoliteratura en torno a lo más conocido. Les preocupa dar tono a sus falibilidades, y el tiempo que los otros dedican a su ciencia, ellos lo prodigan, oteando puertas falsas, a la conquista de todo lo que los hombres destinan al estudio esterilizando cuanto la buena fe dispone en beneficio de la investigación.

(14) Para cualquier aclaración o ampliación diríjanse al autor, Dr. José Crisanto López Jiménez, calle de Platería, 68. Murcia.



Divino Pastor. Museo Provincial, de Murcia.



Virgen caminando, (al fondo un paisaje murciano). Museo Provincial de Bellas Artes, de Murcia.



"Adoración de los pastores", pintura de Pedro de Orrente. Museo de Bellas Artes. Murcia.



Adoración de los Pastores. Copia del que hubo en el desaparecido retablo de Villarejo del Salvanes, de Orrente. Procede de la colección del Dr. Marín, hoy en poder de Don José Sánchez Lozano, en Murcia.



Purísima. documentada de Orrente. Iglesia de San Francisco, de Yeste

Suplicio de los Comuneros de Castilla

Un cuadro de Polémica

Por ADRIÁN ESPÍ VALDÉS

En el número perteneciente al tercer cuatrimestre de 1950, y en esta misma revista de "ARTE ESPAÑOL", el profesor Enrique Pardo Canalis publicó un interesante trabajo. "El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert", el primer estudio monográfico que sobre el prestigioso pintor alcoyano, nacido en 1834 y muerto en París el otoño de 1901, veía la luz en España.

Hoy publicamos otro trabajo sobre Gisbert y su cuadro de «historia» «Suplicio de los Comuneros de Castilla», que en su tiempo movió grandes polémicas y encendidos comentarios. Dicho cuadro, Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1860, puede hoy contemplarse en el Palacio de las Cortes Españolas.

1 de octubre de 1860. Con asistencia del infante don Sebastián—que a la sazón es expositor—, los duques de Montpensier y las autoridades, queda inaugurada la tercera Exposición Nacional de Bellas Artes, que se monta en Madrid.

Figuran 283 cuadros. Uno de ellos se titula «Suplicio de los Comuneros de Castilla», que firma Antonio Gisbert, en Roma (1).

El pintor disfruta de un pensionado en aquella capital otorgado por el gobierno de Isabel II. En la exhibición antecesora, la de 1858, ya ganó una medalla de primera clase. Ahora su cuadro es uno de los que más llaman la atención. Sobre él se centran todos los comentarios, críticas y «decires y contares» del momento.

A la hora del fallo el Jurado se encuentra ante una difícil papeleta. Según unos, el cuadro merece—tal vez el momento político ayudó mucho—medalla y condecoración extraordinarias. Según otros, los más conservadores, la obra no puede aspirar a más de una medalla de oro, darle premio extraordinario sería «demasiado».

Tras larga y agotadora sesión se procede a la votación para otorgar esa medalla especial. Dos terceras partes de estos votos deben ser suficientes para fallar a favor. Sin embargo, por pelos, no se obtiene el número reglamentario y el óleo queda con medalla de primera clase.

Al conocerse el resultado el pueblo de Madrid se alborota y, a poco de esto, «En la Redacción de «La América» se abre desde hoy—8 de noviembre—una suscripción para regalar una corona de oro al distinguido artista español D. Antonio Gisbert, autor del cuadro de *Los Comuneros*, que reemplace a la medalla de honor

(1) Envió Gisbert a esta exhibición, además de este cuadro, «ocho dibujos de Academia al lápiz» y los óleos: «Venus naciendo de la espuma del mar», bello estudio del natural, y «Bacante», donde se traduce «toda la varonil hermosura del joven amigo de Baco...» «Coronada la hermosa cabeza con los pámpanos... levantando en el aire la copa, parece que en sus labios entreabiertos para las libaciones, se oyen todavía las sagradas palabras: «¡Erohe!, ¡Erohe!», que retumban a lo largo de la floresta...» («Museo Universal», 11 noviembre 1860.)

que le ha negado el Tribunal de la Exposición». «La Redacción de «La América» sólo responde de las cantidades que su Director, D. Eduardo Asquerino, reciba personalmente, quien, además de entregar el correspondiente recibo, publicará los nombres de los señores suscriptores y sus respectivas cuotas...» (2).

El cuadro gisbertino levanta—tal vez sin proponérselo su autor—un plenamar de discusiones y enconadas opiniones. Los liberales—dirigentes y seguidores—ven en la pintura la bandera de su ideal político. ¿Qué mejor símbolo para su ideario que el que representan aquellos tres bravos castellanos que dan su vida por defender la libertad?

A propósito del cuadro, en 21 de noviembre pronuncia un importante y fogoso discurso en el Congreso don Salustiano Olózaga, en el transcurso del cual ataca a quienes negaron a Gisbert la medalla especial, y defiende, encendidamente, al alcoyano, y, a raíz de tal alocución, el 23 del mismo mes se celebra una nueva junta del jurado para tratar de revisar su voto sobre el premio de honor (3). Antonio Ferrer de los Ríos publica, además, un largo trabajo que titula «Villalar» en un intento de interpretación y valoración del óleo del alcoyano (4).

Nuevamente, y por pelos otra vez, sale negativo el resultado del escrutinio. Su propio maestro, Madrazo le niega tal distinción y la prensa se hace eco de lo que, a su entender, «ha sido una gran injusticia» (5), publicándose a continuación la primera lista de donativos con miras al homenaje que se le piensa tributar al joven artista en desagravio por la decisión del jurado. Lista que inicia el director de «La América» con 2.000 reales de vellón. Secundan tal suma el Duque de Abrantes y don Salustiano Olózaga con 1.000 reales cada uno, continuando la relación los señores: Marqués de Montortal, el poeta Ramón de Campoamor, el libretista Camprodon, don Práxedes Mateo Sagasta, luego ministro de España; el maestro Emilio Arrieta, Adelardo López de Ayala..., etc.

En este mismo número del periódico se da publicación a una carta del alcalde de Alcoy, don Vicente Juan Gisbert, y del Secretario de dicho Ayuntamiento, don Francisco Tormo, que manifiestan su entusiasmo para sumarse a dicho homenaje, al propio tiempo que participan el que Alcoy, cuna y patria del pintor, piensa celebrar, aparte, por su propia cuenta (6).

La lista sigue en pie, y las polémicas en la prensa cada vez se ven más animadas.

(2) «La América», «Crónica Hispano-Americana», Madrid, 8 noviembre 1860.

(3) Dice así la información que aparece en «La América» del día 24:

«Anoche se reunió el Jurado para revisar su voto sobre el premio de honor. Exigiendo el reglamento dos terceras partes de votos favorables para que haya lugar a la adjudicación del premio, no se han podido reunir, y por consiguiente el fallo del Jurado es: que ninguna obra tiene tan sobresaliente mérito que se le deba conceder aquella distinción extraordinaria. La votación fue nominal. Votaron que había lugar al premio los señores director general de Instrucción pública, marqueses de Molina y de Gerona, Oliván, Hartzenbusch, Haez, Amador de los Ríos, Fernández Guerra, Godoy, Alcántara, Ases, Cámara y Suárez Candon. Total, 12.

Dijeron que no los señores Madrazo, Rivera, Piquer, Aníbal Alvarez, Carderezo, Caveda y Marqués de San Gregorio Total, 7.»

Entre los que dijeron sí habían: 7 hombres de letras, 2 científicos, 2 pintores y un magistrado. Entre los que votaron no se contaban: 3 pintores, un escultor, un arquitecto y un comadrón.

(4) «La América», «Crónica Hispano-Americana». Madrid, 24 noviembre 1860.

(5) Entre los periódicos que se ocupan del cuadro de Gisbert citamos: «La Verdad», «La Iberia», «El Diario Español», «La Correspondencia», «El Reino» (diario ministerial), «El Pueblo», «La Discusión», «Diario», «El Clamor», todos ellos de Madrid; «La Ilustración», de París, y «La Opinión», de Valencia, entre otros muchos.

(6) Con fecha 9 de noviembre, don Eduardo Asquerino había escrito al Ayuntamiento de Alcoy, invitándole a intervenir en el acto. El municipio alcoyano, en su sesión de 20 de dicho mes, acuerda por unanimidad felicitar al pintor, y nombra, para tributarle su propio homenaje, una comisión especial que promueva una suscripción para ofrecerle «alguna memoria que le recuerde dignamente su patria y le sirva de estímulo para nuevos progresos en su carrera» (Docs. I y II). A la felicitación del consistorio contestará más tarde el pintor con amabilísimo texto (doc. IV).

En 8 de diciembre queda establecida la comisión que se encargará del referido homenaje, iniciado por la junta de escritores madrileños:

«Presidente: Don Salustiano de Olózaga.

Vocales: Señores Duque de Abrantes, Emilio Bernas, Eduardo Asquerino, Dionisio López Roberts, Pedro Calvo Asensio y Eugenio de Olavarría.

Además, «el gobierno interior del Congreso ha decidido adquirir tan magnífico lienzo» para colocarlo en un lugar preeminente de sus dependencias (7).

Alcoy, por su parte, activa también las gestiones y los trabajos en favor de un homenaje a su pintor. Con fecha 22 de noviembre la alcaldía nombra la comisión que se encarga de ello. La preside José Sempere Moltó y la secundan Máximo Ridaura Abad, Pedro Cort Claur, Antonio Raduán, Francisco Boronat Satorre, Santiago Terol, José Pascual Gozálbz y Francisco Tormo, secretario del Ayuntamiento, que actúa también como secretario de la junta.

A renglón seguido—día 23—dicha comisión redacta un anuncio aclarando lo indispensable para la recaudación de fondos (doc. III), que ella misma encabeza con 800 reales—a razón de cien por miembro—y a la que se asoman, entre otros: Agustín Albors, luego alcalde de Alcoy; el sacerdote Antonio González, su primer maestro; su hermano Camilo Gisbert, Pedro Cort Perotin, ingeniero industrial y su hermano José, Francisco Cantó al frente de la Música Vieja, José Puig Cobos, padre del periodista Julio Puig; los impresores José y Juan Martí, Gabriel Miró Gozálbz, padre del literato Gabriel Miró; el escritor José Moltó Blanes, Ramón Pastor y la Música Nueva, etc.

Con fecha 30 de noviembre Antonio Gisbert escribe al alcalde de su ciudad, agradeciéndole, con la mayor emoción y la más auténtica de las alegrías, el acto que en su honor el Ayuntamiento piensa organizar (doc. IV), a la recepción de cuya carta se hace constar en acta la complacencia del Consistorio (8).

En Madrid, «La América» con su entusiasta director al frente—24 de diciembre—sigue publicando relaciones de donantes que contribuyen a sufragar la corona de oro que se piensa regalar a Gisbert.

Con el nuevo año—1861—aumenta el entusiasmo. El 4 de enero se cierra en Alcoy la suscripción popular con un total de 10.429 reales de vellón. Dos días después acuerda la comisión que se le entregará al pintor una copa de oro que habrá de fundirse según un diseño original. Días más tarde, 9 de enero, dedica Alcoy a su artista en el «Casino Alcoyano»—c/ San Mauro, 1—un acto de exaltación. En el almuerzo se sientan junto a Gisbert y el alcalde, todas las autoridades y representantes de todos los partidos políticos. Asisten al acto doña María Pérez Sempere, madre del pintor, que cuenta ahora sesenta y dos años de edad, viuda de don Camilo Gisbert, y don Antonio González, agregado de la parroquia de San Mauro y maestro del homenajeado en sus estudios elementales. A la hora de los brindis toman la palabra Vicente Juan Gisbert, alcalde de la ciudad; Antonio Gisbert y su primer maestro, el reverendo González, quien hace votos por el brillante porvenir del artista, así como por José Casado del Alisal, amigo y émulo del alcoyano.

Gisbert corresponde a estas atenciones obsequiando a su pueblo con una «Pu-

(7) Hoy preside una dependencia de la sección cuarta del Palacio de las Cortes, de Madrid. El Congreso pagó por la obra 8.000 reales.

(8) Sesión ordinaria 13 diciembre 1860. Libro de Actas.

rísima» extraordinaria que dedica para el altar que acaba de ser inaugurado en la parroquia de Santa María, en honor de la Inmaculada Concepción.

«El Comercio», de Alicante, en su número de 16 de enero, se hace eco de este singular acto y dedica al mismo toda una columna, haciendo, al propio tiempo, una elogiosa semblanza del pintor coterráneo (9).

En mayo de dicho año queda a punto el que Madrid organiza. Con fecha 16 de este mes, Antonio Gisbert y Pérez, que ha regresado a Roma a disfrutar de su pensión ganada en 1855, recibe la siguiente carta:

«Sr. D. Antonio Gisbert.

Muy Sr. nuestro: La Comisión nombrada en la Junta General de los numerosos suscriptores que se reunieron para dar a V. un público testimonio de la admiración y el entusiasmo con que ha visto el pueblo de Madrid el cuadro del «Suplicio de los Comuneros», tiene la honra de presentar a V. una corona que, con el emblema de los colores de la pintura, recuerde a los tiempos venideros el triunfo más popular que un artista español ha alcanzado en el presente siglo.

No debíamos ser nosotros los intérpretes del voto público, que por unánime aclamación consideró este cuadro digno de un premio extraordinario, en la admirable exposición de 1860, que formará una época muy señalada en la historia del renacimiento de la Escuela española. No tenemos ni autoridad ni competencia siquiera para juzgar artísticamente de su mérito; pero por lo mismo acaso se nos ha creído más apropiado para representar el sentimiento general de aprobación que es la gran prueba a que se sujetan todas las obras de las bellas artes y sin la cual ninguna puede considerarse perfecta.

Pero ya que no nos sea dado señalar ni encarecer las perfecciones del cuadro de los Comuneros, nos será permitido felicitar a V. por haber dado nueva vida a las nobles figuras de aquellos distinguidos ciudadanos que sucumbieron gloriosamente defendiendo las libertades de Castilla. No bastaron tres siglos de opresión a borrar del todo la memoria de las grandes luchas y de la suerte lamentable de los ilustres jefes de las comunidades; pero lo que sólo era para muchos una tradición confusa, es ahora para todo el pueblo español una magnífica realidad, que pasará con el nombre de V. a las más remotas generaciones, recibiendo de todas ellas el culto que merecen los que sacrifican notablemente su vida por la libertad de su patria.

Por eso el Congreso de los Diputados, en cuyo salón están inscritos los nombres de Padilla, Bravo y Maldonado ha adquirido y conserva con la debida veneración el cuadro que inmortaliza su memoria.

Después de este honor, que nadie hasta ahora había alcanzado, podría parecer a V. pequeño el que le dispensan los suscriptores de Madrid; pero ¿puede haber nada más grato para las almas de buen temple que recibir un testimonio el más espontáneo del aprecio público como el que le presentamos en nombre de todas las clases en que se divide y sin distinción de partidos políticos esta ilustrada capital?

Confiados, pues, en que V. lo admitirá con la misma efusión con que se lo ofrecemos, le rogamos particularmente que reciba del mismo modo la sincera expresión del afecto que nos ha inspirado su modestia y afable trato a los que hemos tenido

(9) Vid. también: Rafael Coloma: El pintor Gisbert y «Los Comuneros», Alcoy, Ciudad, 20 julio 1954.

la fortuna de conocerle con motivo del honroso encargo que en este momento desempeñamos, y que nos da algún título para ofrecernos a V. como sus apasionados y amigos.

Madrid, 16 de mayo de 1861.

El Presidente,
Salustiano de Olózaga.

El Duque de Abrantes y de Linares, Haez, Emilio Bermar, Dionisio López Roberst, Ponciano Ponzano, Eugenio de Olavarría y Eduardo Asquerino» (10).

A fines, pues, de mayo Madrid celebra el acto de adhesión y admiración al pintor que el jurado de 1860 negó la medalla especial de la exposición, y en el cual toman particular participación el ministro Salustiano de Olózaga—un retrato suyo y de manos de Gisbert figura hoy en el Palacio de las Cortes—y el director de «La América» don Eduardo Asquerino.

El gobierno de Isabel II encarga a nuestro pintor, y con destino a uno de los salones del Congreso, un nuevo cuadro «histórico»: «Doña María de Molina presentando a su hijo a las Cortes de Valladolid.» Se celebra en octubre de 1862 la cuarta Exposición Nacional de Bellas Artes. Gisbert, ocupado en el encargo oficial, no concurre a la misma. Cuando Gisbert llega a Alcoy en agosto de 1863 aún sigue labrando en esta tela que le tiene—según manifiesta en unas declaraciones—«bastante preocupado». Es el primer encargo que el pintor recibe de importancia y por el cual cobrará la respetable cantidad de 20.000 pesetas.

Su visita a Alcoy obedece a un especial motivo: el homenaje de admiración que su ciudad quería tributarle y el regalo—copa de oro que fue encargada a un joyero barcelonés—con que sus paisanos le obsequiaban entusiásticamente, aún está pendiente de realización. Varias son las causas que lo ha retrasado, pero al fin, vencidas cuantas dificultades quedaban planteadas, en agosto de 1863 va a ser llevado a efecto.

Con fecha 25 de dicho mes y año se pone el asunto sobre el tapete (doc. V), y tres días después, en oficio que el alcalde dirige a Gisbert, comunica a éste que la entrega de la copa tendrá lugar «el lunes 31 del corriente, a las once de su mañana, en la Casa Consistorial, ante la misma Corporación y señores de la comisión que recibió el encargo de dedicar a V. aquella memoria en nombre de su patria...»

Efectivamente. Tan esperado acto queda consumado la mañana del 31 de agosto de 1863, como se refiere en el libro de actas correspondiente (doc. VI). Por la noche de aquel día las bandas de música Vieja y Nueva hicieron un pasacalle por la ciudad y ofrecieron una serenata al pintor (11).

La copa, que fue labrada en la platería y joyería de Juan Suñol, de Barcelona—c/ Fernando VII, 6—, costó 500 duros (12). Días después se daba por cerrado el expediente: «Memoria tributada por la ciudad a su pintor Ant.^o Gisbert» (doc. VII) y Gisbert se trasladaba a Madrid.

(10) Información gráfica de dicha carta en «Guía de Alcoy», de Vicedo Sanfelipe, en 1925. Con anterioridad se reproduce el texto en «Guía del forastero en Alcoy». Ed. José Martí Casanova, Alcoy, 1864, págs. 208-209.

(11) Por este acto la Comisión del homenaje pagó a los directores de dichas corporaciones musicales la cantidad de 321 reales.

(12) La factura, fechada en 17 de agosto, reza así: «Una Copa de Honor de oro fino y veinte y dos quilates de ley, según marca del contraste, relieves cincelados sobre la misma plancha... 500 duros. Estuche... 24 duros. Total... 524 duros.»

El cuadro «Suplicio de los Comuneros de Castilla» representa la ejecución de los tres valientes soldados castellanos Juan Bravo, Padilla y Maldonado, que fundaron la Jura Santa en defensa de las libertades de Castilla frente a las pretensiones imperialistas y cesaristas de Carlos V. Movimiento patriótico que fue vencido al ser apresados el 24 de abril de 1521 cerca de Valladolid, en los campos de Villalar, dichos capitanes.

La tragedia de los tres personajes que Gisbert pintó en su tela, y lo que en sí ellos querían representar, fue recibido por los liberales del momento como himno y arenga frente a los políticos conservadores a ultranza. La politiquilla disfrazada de encendido compendio panegírico veía en el óleo—de $2,55 \times 3,65$ —la mejor representación gráfica de su ideario.

Antonio Gisbert pintó el lienzo en Roma, en cuya capital residía, al ganar las oposiciones a dicha pensión, en 1855. Anterior a esta primera medalla, ya había ganado otra de primera clase también, en la exhibición nacional de 1858 con su «Ultimos momentos del príncipe don Carlos».

Ese mismo año de 1860 en que era galardonada su tela, el pintor Gabriel Marneta había realizado su «Doña María de Padilla recibiendo la noticia de la muerte de su esposo Juan de Padilla». Temas pictóricos ligados a las Comunidades castellanas pintaban igualmente el valenciano Juan Borrás (1881), Juan Planella (1897), Andrés Giménez: «Los Comuneros de Castilla conducidos al cadalso», y Manuel Pícolo López: «Villalar».

Gisbert (1834-1901), a partir de ahora, se encumbraba de una manera total y plena en el difícil mundo del arte de sus días. «... la fama de todos los pintores de este tiempo—ha dicho el Marqués de Lozoya, «Historia del Arte Hispánico», tomo V—, incluso la del mismo Rosales, fue oscurecida por la del pintor alcoyano...» Después de esta tela su autor era tenido—tal dijo «El Arte de España»—por «el primero, el mejor, quizás el único gran pintor con que hoy cuenta España».

«Los Comuneros» se conserva en el actual Palacio de Las Cortes, existiendo una réplica en menor tamaño en colección particular de Alcoy, tela que pintó Gisbert por expreso encargo de su amigo y protector el ministro Olózaga.

El cuadro se reexpuso, además, en dos exhibiciones nacionales, ambas celebradas en Madrid en 1892 y 1956, respectivamente. La réplica, a mitad de tamaño, fue expuesta en la Universal de París, de 1867 (13).

(13) El cuadro de nuestro artista movió, sin lugar a dudas, la conciencia histórica de la imperial ciudad de Toledo, cuna y solar de las comunidades. En efecto: en 1863, el pintor castellano Carlos Serrano Pérez ejecuta una fiel y exacta copia del lienzo del alcoyano, que luego, gentilmente, regala al Ayuntamiento toledano. La tela, que se expone en una galería de dicha entidad, mide $1,80 \times 1,29$. Vid. amplia información en el «Libro de Sesiones de la Municipalidad de Toledo», S. Ordinaria de 4 de abril de 1863.

En la Diputación Provincial de la misma ciudad existe otra copia del cuadro gisbertino, de mayores dimensiones.

El pintor Ricardo Redondo, concejal del consistorio toledano en el período 1908-1911, propuso que se dedicara una calle al pintor de Alcoy en homenaje de gratitud y aprecio por su obra «excelente». No se encontró la calle adecuada para ello, y muerto su propulsor, el pintor en cuestión, no se llevó a la realidad tal proyecto.

Doc. I.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente, carpeta 21, núm. 329. Oficio dirigido a Gisbert con fecha 20 noviembre 1860.

«Los justos y generales elogios tributados al cuadro de «Los Comuneros» que V. ha presentado a la esposición pública celebrada en Madrid, han llenado de orgullo a esta ciudad que, haciendo causa propia de las glorias de sus hijos, se felicita por el emotivo triunfo que V. acaba de obtener. En este supuesto y cediendo igualmente al impulso de sus propios deseos, este Ayuntamiento acordó en sesión de ayer que se considerara en acta la satisfacción que le cabe por los notables progresos que le han dado a V. la nombradía y esclarecimiento de que justamente goza. Por ello y en nombre de su patria le felicita esta corporación, no dudando de que aceptará V. esta manifestación como muestra cordial del aprecio y distinción que les merece a sus paisanos.

Es copia.

TOMO (rubricado).»

Doc. II.

Libro de Actas 1859-1860, tom. 41, fol. 184. Sesión ordinaria 20 noviembre 1860.

«Queriendo significar de una manera digna al pintor D. Antonio Gisbert, hijo de esta ciudad la satisfacción que a esta corporación y a la población toda le ha cabido por el entusiasmo con que ha sido Admirado en la Exposición de Bellas Artes celebrada este año en Madrid su cuadro de Los Comuneros, de cuyo extraordinario mérito se han ocupado los periódicos nacionales y extranjeros, se acordó felicitarle por ello y que se nombre una comisión por Alcaldía para que promueva una suscripción con cuyo producto se ded. que al espresado artista alguna memoria que le recuerde dignamente a su patria y le sirva de estímulo para nuevos progresos en la carrera.»

Doc. III.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente carpeta 21. Núm. 329.

«No le es posible a la Comisión anticipar su pensamiento sobre la clase de obsequio que deba hacerse al Sr. Gisbert, por- que esto pende de la cantidad que se recaude, si bien, desde luego oirá con gusto cuantos proyectos se le indiquen...

La recaudación se halla a cargo de D. Santiago Monllor Llopis y abierta desde hoy en casa de D. Jaime Constans N.º 1 de la calle de S. Nicolás. Diariamente se expondrá al público la lista de suscriptores...

Alcoy, 23 de noviembre de 1860.»

Doc. IV.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente carpeta 21. Núm. 329.

Carta de Gisbert al Alcalde:

«Sr. Alcalde 1.º, presidente del Ayuntamiento de Alcoy.

Muy Sr. mío y de mi mayor respeto.

Hay momentos en que el corazón se ensancha palpitando al contemplar realizados los sueños que concibió cuando niño, en esos instantes sublimes se despiertan en el alma los sagrados recuerdos de aquellos días en que una Madre estrechándonos contra su pecho nos enseña a adorar el nombre y el de la patria en que nacimos. Nada soy, nada valgo, pero si con el entusiasmo que me alienta y con la fe que me guía logro conquistar el nombre de artista a que mayor placer podré sentir nunca comparado al que experimento al recordar las palabras que me ha dirigido V. en nombre de la digna corporación que preside, en nombre de la ciudad donde nací, en nombre de la ciudad donde reposan las cenizas de mi Padre y donde aun vive la Madre de mi alma.

Si Dios no me niega la inspiración que me falta, si no miente la voz de mi conciencia, si consigo realizar los sueños de gloria que concebí en la niñez, entonces diré con orgullo «cuando presenté en la exposición de 1860 mi lienzo titulado «Los Comuneros» el Ayuntamiento de Alcoy me infundió con sus palabras entusiasmo para proseguir mi camino por la senda gloriosa del arte, al par que me impuso el deber de trabajar sin descanso para justificar que sería alguna vez digno de tan honrosas palabras.

Ruego a V. Señor Alcalde haga presente mi profunda gratitud a la ilustre corporación que preside, al mismo tiempo que a mis compatriotas, porque los unos son mis amigos de la infancia, otros lo fueron de mi Padre y todos, todos, hijos de la misma patria son hermanos de corazón de

S. S. S. y amigo Q. B. S. M.,

ANTONIO GISBERT (rubricado).

Madrid, 30 noviembre 1860.»

Doc. V.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente carpeta 21, núm. 329, y Libro de Actas de 1863-1864, tom. 43, fols. 136 a 37. Sesión Ordinaria 25 agosto 1863.

«El Teniente de Alcalde D. José Sempere Moltó bajo el carácter de Presidente de la comisión nombrada por acuerdo de 20 de noviembre de 1860 para tributar una memoria al pintor D. Antonio Gisbert en reconocimiento del mérito de un cuadro que representa el suplicio de los Comuneros de Castilla, hizo presente: Que vencidos ya los contratiempos y obstáculos que habían diferido el cumplimiento de su encargo, la comisión tenía ya en su poder la copa de oro en que aquel consiste según lo acordado por la misma, habiendo estado de manifiesto al público por espacio de ocho días en esta Casa Consistorial para satisfacción de los señores suscritores. Enterado el Ayuntamiento y deseando solemnizar de una manera digna la entrega de la copa al expresado D. Antonio Gisbert, se acordó que en el día que tenga a bien designar el Sr. Alcalde se celebre al efecto una sesión extraordinaria, invitando para que a ella asistan a dicho D. Antonio Gisbert y a los Señores que componen la indicada comisión.»

Doc. VI.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente carpeta 21, núm. 329, y Libro de Actas de 1863-1864. Sesión Extraordinaria 31 agosto 1863.

«En la ciudad de Alcoy a 31 de Agosto de mil ochocientos ochenta y tres, reunidos en el salón de Asambleas de la Casa Consistorial los señores que al margen son anotados bajo la presidencia del Sr. Alcalde D. Vicente Juan Gisbert para celebrar la sesión extraordinaria acordada por la Corporación en 25 del corriente a fin de solemnizar la entrega al Pintor D. Antonio Gisbert de la copa de oro que esta ciudad tributa a sus notables conocimientos, especialmente a los que ha contraído por su renombrado cuadro que representa el suplicio de los Comuneros de Castilla, distinguido con el 1.^{er} premio de pintura en la exposición de bellas artes verificada en Madrid en 1860; presentes igualmente el Teniente de Alcalde D. José Sempere Moltó, el Concejal D. José Pascual Gozálbex, los S.S. D. Pedro Cort Clau, D. Francisco Boronat Satorre y el infrascrito secretario, bajo el carácter los cinco de miembros de la Comisión nombrada para abrir la suscripción con cuyos productos debía realizarse aquel obsequio, el expresado Sr. Alcalde ocupó la presidencia invitando al pintor D. Antonio Gisbert, que había asistido con los demás señores en virtud de convocación oficial, a que se sentase junto a la presidencia. Acto continuo el mismo Sr. Alcalde tomó la copa de oro, en cuyo borde se lee la siguiente inscripción: «Alcoy a su hijo el Pintor D. Antonio Gisbert», y presentándosela a éste explicó en sentidas frases la alta significación de esta prenda, expresión del noble orgullo de la patria por las glorias de sus hijos y estímulo eficaz para la juventud que al ver como así sabe Alcoy recompensar al mérito, pueda alentar sus aspiraciones en otros ramos del saber humano. Visiblemente conmovido D. Antonio Gisbert al contestar a estas palabras, acreditó una vez más la modestia que le distingue, considerándose indigno de tan preciado galardón que no quiso aceptar como inmerecida recompensa sino como prenda que le obliga a emprender con más fe y entusiasmo sus estudios para corresponder dignamente al aprecio de su patria. Dio las gracias al Ayuntamiento por su delicada atención al llamarle ante sí para solemnizar este acto y a la Comisión por el celo y acierto con que había cumplido su encargo, suplicando a todos que hicieran públicos sus sentimientos de gratitud y amor a su patria. Habló enseguida el Sr. Presidente de dicha Comisión dando igualmente las gracias en nombre de la misma a la Municipalidad y al Sr. Alcalde por la honra que le había dispensado confiándole el grato encargo de tributar al laureado artista un homenaje digno de él y de su patria, realizando así los deseos de todos sus paisanos. = Con lo que estando cumplido el objeto de la sesión, se dio por terminada, firmando la presente acta el Sr. Presidente, los Sres. del Ayuntamiento y Comisión, de que certifico:

Es copia:

Firma: TORMO (rubricado).»

Doc. VII.

Arch. Municipal de Alcoy. Expediente carpeta 21, núm. 329. Libro de Actas 1863-1864. Tom. 43. Sesión Ordinaria 7 septiembre 1863, fols. 143-144.

«Examinada la cuenta documentada rendida por D. Francisco Boronat Satorre bajo el carácter de Tesorero de la Comisión nombrada para tributar una memoria en nombre de su patria al pintor D. Antonio Gisbert con el producto de la recaudación abierta al efecto y resultando debidamente justificadas todas sus partidas, se acordó su aprobación y que se una al expediente de su referencia.»

Devanaderas

Por MARIA LUISA CATURLA

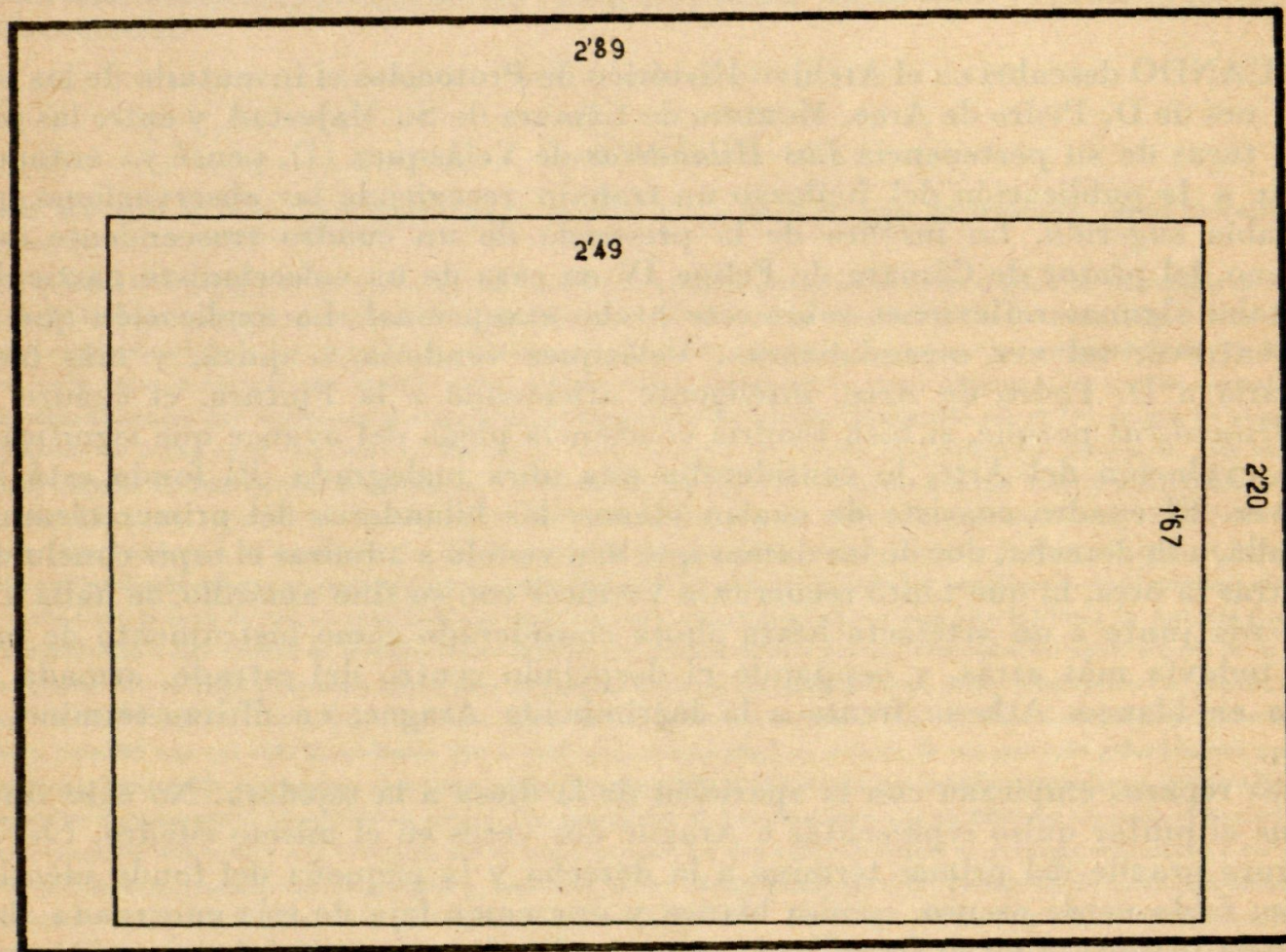
CUANDO descubrí en el Archivo Histórico de Protocolos el inventario de los bienes de D. Pedro de Arce, Montero de Cámara de Su Majestad, y entre las pinturas de su pertenencia *Las Hilanderas* de Velázquez (1), pensé ya entonces añadir a la publicación del hallazgo un trabajo recogiendo las observaciones que me había sugerido. Lo insólito de la presencia de un cuadro trascendente cual ninguno del pintor de Cámara de Felipe IV en casa de un coleccionista particular suscitaba algunas reflexiones sobre este hecho excepcional. La explicación que yo creo entrever tal vez escandalizará... Velázquez vendería, o quizá, y más bien, regalaría a D. Pedro de Arce, inteligente aficionado a la Pintura, el cuadro de *Las Hilanderas* porque, si bien tendría conciencia plena del avance que significaba en la evolución del Arte, lo consideraba una obra malograda. El fondo está sin resolver. El cuadro consiste de cuatro planos: las hilanderas del primer término; más allá, a la derecha, dos de las damas que han venido a admirar el tapiz concluido; mientras la otra, la que tanto recuerda a Vermeer con su fino amarillo, se halla a la izquierda junto a un artefacto hasta ahora considerado como instrumento de música; todavía más atrás, y ocupando el despejado centro del estrado, armada de punta en blanco, Athena frente a la incriminada Aragne; en último término, el tapiz.

Los reparos empiezan con la aparición de la diosa a la tejedora. No cabe duda de que el pintor quiso representar a Aragne dos veces en el mismo cuadro. Llevan la figura grande del primer término a la derecha y la pequeña del fondo idéntico atavío: falda verde oscuro, camisa blanca y una como faja de tela encarnada alrededor de la cintura en la figurilla; la misma tela, de un carmesí desvanecido muy peculiar y grato, suelta y caída sobre el escabel, en la figura grande sentada de espaldas. También Athena se halla dos veces presente: según la fábula, es la anciana hilandera que maneja el torno de hilar con aquella famosísima rueda del girar vertiginoso, precursora en dos siglos del más atrevido impresionismo. Pero algo le ha fallado al pintor en su audaz e innovadora obra: la figurilla de Aragne no parece situada ante la escena tejida, en un mismo plano con la iracunda diosa. Se encuentra mezclada con las del tapiz, donde se desarrolla el rapto de Europa. Hay en ese tercer plano una desigual distribución de los valores táctiles. De éstos se beneficia mucho más la diosa Athena que la tejedora Aragne, la cual, salvo en su brazo extendido, carece de relieve. Ahora bien, de las radiografías se desprende que este

(1) MARIA LUISA CATURLA: *El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó «Las Hilanderas» de Velázquez*. «Archivo Español de Arte», núm. 84, págs. 292-304, 1948.

brazo derecho ha recibido, con posterioridad a Velázquez, un refuerzo de valores táctiles, sin duda para evitar que esa figurilla fuera confundida con las del tapiz. De poco sirve la indicación del tablado en torno a la presumida muchacha, trozo unido por la sombra al último fondo. Aragne debiera hollar ese tablado con los pies, pero no tiene pies, del mismo modo que el tapiz no muestra su cenefa inferior: se halla invisible detrás del estrado, y hay que suponer unos escalones correspondientes a los que se advierten delante, que sirvan para bajar del otro lado al suelo

LAS HILANDERAS



del sector donde se exhiben los tapices. Mas esto cuesta mucho adivinarlo, por resultar el cuadro todo en extremo confuso y lleno de vacilaciones, correcciones o «arrepentimientos» velazqueños, a los que deberán sumarse el mal estado del lienzo, los añadidos, transformaciones y restauraciones de que ha sido víctima. Las radiografías donadas por Suecia al Museo del Prado y las fotografías en infrarrojo publicadas recientemente por los señores D. Gonzalo Menéndez Pidal y D. Diego Angulo de sobra lo prueban.

La confusión que el fondo de *Las Hilanderas* produjo siempre en el contemplador la revela la descripción del cuadro en todos los Catálogos del Prado hasta 1945, donde se viene repitiendo que «en la habitación alta, tres damas contemplan un tapiz de tema mitológico en el que se ve a Minerva y a Juno».

Diérase cuenta el artista —o el Rey— de estas fallas, o por el motivo que fuese, el caso es que la pintura no pasó a las colecciones reales. Mas, al cabo, en el siglo XVIII, desaparecido el hijo y heredero de Arce, don Pedro Ignacio, entró en el Palacio del Buen Retiro. Fuéle entonces añadida la bóveda, admiración de muchas generaciones. Hoy, gracias al inventario, conocemos las medidas primitivas del cuadro: «tres varas de largo», que corresponden a 2,80 metros de ancho, «mas dos de cayda», que equivalen a 1,80 metros de alto (en la actualidad la parte original no mide más que 1,67 de alto por 2,49 de ancho, y la totalidad del lienzo $2,20 \times 2,89$, seguramente porque, al añadir, «embebieron», nada menos, 13×31 centímetros del lienzo velazqueño tal como perteneció a D. Pedro de Arce). Y todos nos damos cuenta, porque nos salta a la vista, de la tela postiza; reconocemos las imperfecciones de lo añadido, sus sordos colores y, sobre todo, la defectuosa perspectiva de la bóveda. Y nos sorprendemos de que nada de esto fuera notado antes...

A la izquierda, en el estrado, se advierten unos objetos de tamaño grande y forma de instrumento musical —y hablo en plural porque son tres aunque de dos de ellos no asoma sino el mango, ya que lo demás se halla oculto por el primero de estos objetos, apoyado sobre un elaborado escabel. Es tan grande, que ha venido siendo tomado por un contrabajo. Este, a su vez, ha dado origen a un sinnúmero de conjeturas sobre la afición de Velázquez a la música; o justificando la presencia del supuesto contrabajo con el efecto benéfico que, según la creencia popular, tenían ritmos y bailes desenfrenados sobre las venenosas picaduras de tarántula. En el cuadro sirve de *repoussoir*, mientras las dos encantadoras damas, del otro lado, cumplen la misma función.

Poco tiempo después de publicar el inventario de los bienes de D. Pedro de Arce, sentí el deseo de darme una vuelta por la Real Fábrica de Tapices. Fui recorriéndola, y llegué a una nave que servía como de trastera. Allí se guardaban extraños objetos de madera con forma de violines gigantes. Me explicaron que eran las antiguas devanaderas, en desuso y arrumbadas. En el centro de su cuerpo, alrededor de una como cintura, enorme muesca, se enrollaría la lana. En seguida recordé el objeto análogo en el estrado de *Las Hilanderas*, si bien aquél de fina madera y acendrada forma, donde los que estaba yo mirando aparecían lisos y toscos. Volví al Prado, para ver si el mango del objeto allí representado tenía o no clavijas. No las tenía, pero sí como tres agujeritos redondos —¿para pasar una cuerdecilla destinada a colgarlos cuando no estaban en uso...? ¿O bien para pasar el cabo de la lana y evitar así que se enredase...? ¿Había sugerido la traza de instrumento musical a algún restaurador perplejo pinceladas insistentes que lo confirmasen como tal? Lo deduzco de la radiografía sueca, donde se aprecia una vaga forma «aguitarrada», pero no un gran instrumento de cuerda con su caja de resonancia.

Antes de lanzar la idea de que pudiera ser devanadera el objeto que pasaba por contrabajo, escribí a la *Manufacture des Gobelins* preguntando si allí conservaban antiguas *dévideuses* con forma de instrumento de cuerda. Ante una pronta y amable, pero negativa respuesta, mi desilusión fue grande.

En pueblos serranos de la provincia de Avila se conservan en los sobrados algunas antiguas devanaderas. Consisten de una peana cuadrada con cuatro cajones en sus cuatro lados, para guardar los ovillos. Un sistema de hierros en el centro del artefacto sirve para dar impulso giratorio a cuatro tablas que se hallan arriba. Pero éstas no tienen silueta de guitarra; son triangulares, unidas en recuadro tecti-

forme. Me he convencido de que es mucha la variedad en las devanaderas. Por cierto que en el primer término de *Las Hilanderas* se ve una, del tipo más sencillo y primitivo, manejada por la joven vista de espaldas. Reciben la hebra sin refinar. En el estrado, sirven para la lana fina, teñida de bellos y varios colores, con destino al tapiz.

Pese a mis decepciones, no conseguía olvidar las devanaderas entrevistadas en la Real Fábrica. Hará tres años volví a preguntar por ellas. Deseaba fotografiarlas. Me informaron de que la nave donde se conservaban se había hundido hacía tiempo, reduciendo todo lo allí contenido a un montón de astillas. De aquellas devanaderas no quedaba nada, y lo peor era que ya nadie parecía recordarlas.

He querido consignar lo antedicho precisamente por esto: para que consten en algún sitio las viejas devanaderas de la Real Fábrica y su forma, y porque nada parece justificar tanto la presencia del extraño objeto en el estrado de *Las Hilanderas* de Velázquez, como la condición de devanadera vacía de lana, después de completada la labor de Aragne.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Véase: DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: «*Las Hilanderas*». «*Archivo Español de Arte*», 1948, núm. 81, págs. 1-10.

ENRIQUETA HARRIS: Quien dio a conocer unos interesantes grabados flamencos relativos a la fábula.

GONZALO MENÉNDEZ PIDAL y DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: «*Las Hilanderas*» de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo. «*Archivo Español de Arte*», núm. 149, 1966.

Dos iglesias románicas de Segovia de influjo burgalés

Por VICTOR MANUEL NIETO ALCAIDE

Una arquitectura de torres y pórticos.

Las torres y los pórticos son los dos elementos que mejor definen la estructura de las iglesias románicas de Segovia. Casi todas estas iglesias, aunque sean edificios modestos, tienen pórticos, en los que se concentra lo mejor de la decoración esculpida del templo, y torres, en las que se presenta la parte constructiva más elaborada del edificio. La razón de la existencia y abundancia de estos pórticos se halla en la activa vida corporativa de la ciudad (1), a la que servían de lugar de reunión, creando «un espacio de tránsito entre la serenidad de la casa de Dios y el trajín de las calles y plazas» (2). Puede decirse que se trata de un elemento de transición entre la arquitectura civil y la religiosa, de un dato más que nos informa de la presencia de lo religioso en todas las manifestaciones de la vida durante la Edad Media. El número de torres se explica atendiendo a la función de parroquias que desempeñaban todas estas iglesias. La parroquia, durante la Edad Media, fue una institución que alcanzó en España un gran desarrollo, tanto en los medios rurales como en los urbanos (3). Todos los edificios parroquiales tenían torres e imprimían un carácter especial al aspecto urbanístico de las ciudades. En éstas, la parroquia descentralizó el culto exclusivo de las catedrales, desempeñando las correspondientes funciones de culto para las agrupaciones vecinales situadas a su alrededor. Por esto, en el siglo XII, el geógrafo árabe El Edrisi notó que Segovia, lo mismo que Avila, «tampoco es ciudad, sino muchas aldeas próximas unas a otras hasta tocarse sus edificios» (4).

La participación a los feligreses de todo acto religioso se hacía por las campanas. De ahí, que todos estos edificios parroquiales tuviesen torres, en muchos casos, de mayor solidez y riqueza decorativa que el templo mismo. En la Edad Media, las campanas eran prácticamente la única medida del tiempo, regulando, con un claro sentido religioso, la vida de los hombres y de la sociedad de la época. La etimología de la palabra *campana*, dada por Jean de Garlande, en el siglo XIII, aun-

(1) MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1931, t. I, pág. 393.

(2) ERIKA UPMANN: *Algunas notas sobre los capiteles historiados de San Martín, de Segovia*. «Archivo Español de Arte», XXVIII (1955), pág. 55.

(3) JOSÉ MARÍA FONT RÍUS: *Instituciones medievales españolas*. Madrid, 1949, pág. 101.

(4) EDUARDO SAAVEDRA: *La geografía de España del Edrisi*. Madrid, 1881, pág. 81. También en «Boletín de la Real Sociedad Geográfica», XVIII (1885), págs. 224-242.

que errónea, es significativa: «Campane dicuntur a rusticis qui habitant in campo, que nesciant judicare horas nisi per campanas» (5). La función parroquial de estas iglesias requería de campanarios con que llamar a los actos de culto. En líneas generales, aunque las razones de su existencia sean de orden sociológico y no estético, conforman la morfología de la arquitectura española, según la anotación de Fernando Chueca, de que España es «país de torres y no de cúpulas» (6).

Dentro de la homogeneidad del conjunto de iglesias románicas de Segovia, la disposición de la torre proporciona una especial fisonomía al edificio y, en algunos casos, afecta a la estructura misma del templo. Por esto, la disposición de la torre permite hacer una clasificación, agrupando las iglesias según el emplazamiento de este elemento.

La disposición de las torres.

En las iglesias románicas de Segovia no existen espadañas, simplificación elemental de una torre, que abundan, por ejemplo, en el románico palentino (7). Las campanas se encuentran en macizas torres, adosadas por lo general en los costados Sur o Norte de la iglesia, sin afectar a la estructura interna del edificio. Se ha supuesto que esta disposición obedece a influencias orientales (8). En Segovia, las torres nunca se hallan a los pies de la iglesia, formando cuerpo con el templo, como cunde en ejemplos franceses, sino adosadas, por lo que también se ha señalado su similitud con los campaniles romanos (9).

Otra disposición original, que afecta al aspecto estético del edificio y a su estructura arquitectónica, es la de situar la torre en el tramo correspondiente al crucero. En las iglesias de una nave, como *La Trinidad* y *San Clemente*, esta organización condiciona la existencia de una serie de soluciones constructivas que determinan un tipo de iglesia de fisonomía especial.

Don Vicente Lampérez (10) señaló que *San Martín* era el único ejemplo de la ciudad de iglesia románica con torre sobre el crucero. La afirmación no es exacta y fue criticada en su tiempo (11). *La Trinidad* y *San Clemente* son iglesias que llevan sobre el tramo correspondiente al crucero un cuerpo de campanas. *San Martín* presenta una estructura completamente distinta, de iglesia de tres naves, formando en la parte más antigua, a los pies del templo, nueve espacios iguales, a imitación de la disposición que aparece en la *Mezquita del Cristo de la Luz* de Toledo (12). De ahí, que quede fuera del tipo que se estudia aquí.

(5) JACQUES LE GOFF: *La civilisation de l'Occident médiéval*. París, 1964, págs. 229-231. Véase la voz *cloche*. «Las campanas se llaman así por los campesinos que viven en el campo y no saben contar las horas si no es por las campanas.»

(6) *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1947, lám. I.

(7) MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA: *El arte románico en Palencia*. Palencia, 1961, pág. 47.

(8) GEORGIANA GODDARD KING: *Algunos rasgos de influjo oriental en la arquitectura española de la Edad Media*. «Arquitectura», V, núm. 48 (abril de 1923), págs. 90-91.

(9) MARQUÉS DE LOZOYA: *Los campanarios romanos de ladrillo y las torres españolas*. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LX (1954), pág. 227.

(10) *Historia de la Arquitectura cristiana española*. Madrid, 1930, t. I, pág. 103. Por su parte, GEORGIANA G. KING: *Art. cit.*, pág. 91, señala la inexistencia de torres colocadas en los arranques del ábside.

(11) CARLOS DE LECEA Y GARCÍA: *Estilo románico. Los templos antiguos de Segovia*. Segovia, 1921, pág. 57, señala que la iglesia de La Trinidad presenta una organización similar. También la desaparecida iglesia de Santa Coloma, en el Azoguejo, por lo que puede verse en el plano de Merino de 1762, ofrecía una disposición análoga.

(12) MANUEL GÓMEZ-MORENO: *Iglesias mozárabes*. Madrid, 1919, pág. XXI.

En *La Trinidad* y *San Clemente*, el cuerpo de campanas cabalga sobre el tramo correspondiente al crucero. En ninguno de los dos casos, el crucero se acusa en planta. Requiere, para soportar el peso de la torre, unos refuerzos especiales como, en el caso del primer ejemplo, atestiguan los sólidos arcos formeros.

En las torres adosadas a un costado del templo, la subida a los cuerpos superiores se verifica por escaleras situadas en su interior; pero, cuando la torre cabalga sobre la nave única de la iglesia, la subida ha de verificarse forzosamente por una escalera auxiliar adjunta. En algún templo francés, como *Notre-Dame-du-Port* (Clermont-Ferrant), la subida tiene lugar por una escalera interior que conduce a la cubierta y, desde ésta, se sube a la torre por una escalera exterior. En los ejemplares de Segovia, mucho más modestos, el acceso se realiza por un cubo situado en el costado septentrional. En su interior se desarrolla una escalerita de caracol. Tanto en *La Trinidad* como en *San Clemente* el acceso a la torre supone una complicación de la estructura del edificio. El cubo de acceso sirve de refuerzo, de contrafuerte, frente a la presión de la torre, proporciona al edificio un aspecto de mayor solidez y crea un juego de volúmenes variado y movido. Esta complicación, que embellece la maqueta general del templo y afecta más al alzado que a la planta, tiene su contrapartida en el trazado de las torres que, al no poder ser muy altas, no alcanzan la gracia y esbeltez de las adosadas más modestas.

La introducción del modelo: La Trinidad.

Este tipo de iglesia se introduce en Segovia con *La Trinidad* (Fig. 1). La estructura del templo está formada por una nave, ábside semicircular, torre sobre el tramo correspondiente al crucero y un pórtico algo posterior que, según acredita la epigrafía funeraria publicada (13), debió cumplir funciones de cementerio como otros repartidos en varias iglesias de la ciudad. Toda la fábrica de la iglesia es de sillería bien labrada. La nave se cubre por una bóveda de cañón con cuatro fajones, que apoyan en columnas con capiteles corintios. Correspondiéndose con los fajones, al exterior, sendos contrafuertes restan el empuje de la bóveda. Dos arcos torales, doblados y apuntados, marcan el tramo del crucero sobre el que cabalga la torre. Dos ventanas iluminan esta parte del templo. El maestro que lo trazó prefirió que el interior fuese recogido, con poca luz, para crear un ambiente lo más aislado posible del exterior.

El presbiterio se cubre con bóveda de cañón y lleva, como los de *San Millán* y *San Lorenzo* (14), en la misma ciudad, un fajón que lo divide en dos tramos. El ábside se cubre con una bóveda de cuarto de esfera. Por el semicilindro y muros del presbiterio corre una graciosa arquería de dos pisos. Los capiteles se decoran con motivos vegetales, arpías, bichas y figuras humanas. En el centro del semicilindro, coincidiendo con el eje de la nave, la arquería apoya sobre columnas pareadas cuyo capitel representa en su frente a Cristo en la mandorla que sostienen ángeles, como en las pinturas de la iglesia de Maderuelo, en la provincia de Segovia, hoy en el Museo del Prado, en vez de hallarse rodeado del Tetramorfos.

(13) MARQUÉS DE LOZOYA: *La epigrafía en las iglesias románicas de Segovia*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXXIX (1931), págs. 253-254.

(14) GUDIOL-GAYA: *Arquitectura y escultura románicas*. Madrid, 1948, pág. 305. Vol. V de la colección «Ars Hispaniae».

Al exterior (Fig. 2-B), el ábside ofrece el mismo trazado, ágil, armónico, de su interior. Dos entregas lo dividen en tres paños; tres impostas lo recorren horizontalmente. El alero, bellamente decorado, tiene una ornamentación de hojas en círculos en la cornisa y canecillos con animales.

A los pies del templo se alza una sencilla fachada (Fig. 3) del tipo frecuente en las iglesias románicas segovianas de una nave. Es un modelo que cunde en lo local y que volveremos a encontrar también en *San Clemente*. Se trata de un simple cierre del interior que acusa la cubrición de la nave a dos aguas, hoy, por encima de la altura original (15). Consta de dos cuerpos, acusados por un ligero reentrante del paramento; en el inferior se abre una sencilla portada, y en el superior una ventana. Su simplicidad difiere de la complicación de otros ejemplares de la ciudad como la de *San Millán*, de claro influjo lombardo.

La portada está (Fig. 2-A) formada por cuatro arcos de medio punto de roscas lisas que apoyan en pilares y columnas alternados. Otra portada similar se abre en el costado meridional, destacándose de la línea general del muro (16). Los capiteles tienen decoración de animales y temas vegetales. Uno de ellos es historiado y representa probablemente *La Visitación* y *El Nacimiento*.

En fecha posterior a la construcción del templo se añadió en el lado Sur un bello pórtico (Figs. 4 y 5) formado por cinco arcos y dos portadas de acceso, una de ellas en el paramento occidental. Los arcos son de medio punto y apoyan en columnas pareadas que descansan sobre un podio. La esquina del pórtico se halla matada por un chaflán por el que corre una columnilla.

Los capiteles, cuyos cimacios están formados por una simple moldura, presentan temas vegetales estilizados (Fig. 6). Su composición, muy sencilla, se reduce prácticamente a un esquema combinado de líneas. Estilísticamente son una consecuencia, aunque impregnados de tono local, de los de *Las Claustillas* de *Las Huelgas* de Burgos. Frente a los burgaleses resultan esquemáticos, abstractos, menos elaborados, pero de una simplicidad admirable.

La variante local: San Clemente.

La iglesia de *San Clemente* (Figs. 7 y 8-A) se encuentra situada cerca del Azoguejo, fuera del antiguo recinto amurallado. Su estructura constituye una versión sencilla y popular del modelo de *La Trinidad*. Su interior ha sido completamente reformado, pero el exterior conserva bastante de su carácter románico. Es iglesia de una nave, ábside semicircular, cubierto con un cuarto de esfera, y pórtico adosado en el lado Sur. La fábrica es de sillería bien labrada. El interior, a diferencia de *La Trinidad*, se cubrió probablemente con una techumbre de madera, como parece indicar la ausencia de contrafuertes. Se trata de la solución popular, de raigambre mudéjar, tan arraigada en la ciudad (17). Esta simplificación sólo existe en la

(15) Actualmente tiene añadido un cuerpo sobre la nave. J. M. AVRIAL Y FLORES: *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*. Madrid, 1953, lám. 67; en un dibujo del templo no presenta esta adición.

(16) Es probable que se abriese otra portada similar en el paramento Norte que desapareció al efectuarse las reformas, realizadas a principios del siglo XVI, para la construcción de la capilla de los Campo.

(17) Por los restos conservados, la techumbre de San Millán parece que fue una de las más importantes de la arquitectura románica. LEOPOLDO TORRES BALBÁS: *Restos de una techumbre de carpintería musulmana en la iglesia de San Millán, de Segovia*. «Al-Andalus», III (1935), págs. 424-434. Un documento de 1258 declara expresamente que «si oviese mester / madera

cubrición de la nave del templo, ya que el ábside (Fig. 9) de *San Clemente*, aunque se halla enmascarado por postizos y adiciones que lo afean, es el más original de todos los del románico segoviano. Su trazado particular, único entre los de las iglesias del grupo local, fue estimado por Lecea como «uno de los más bellos de los templos segovianos» (18). Consta de tres paños separados por pilares, rematados en forma piramidal. Cada paño abre dos ventanas, hoy cegadas, formadas por una rosca sobre columnillas. Los capiteles se decoran con temas vegetales estilizados y bolas. Estas ventanas quedan, a su vez, enmarcadas por una arquería de gruesas columnas y capiteles, similares a los descritos, que descansan sobre pilares (19). El alero tenía la cornisa decorada con cuatrifolias en círculos, canecillos de nacela con rollos y otros temas, hoy muy perdidos.

Los capiteles tienen cimacio formado por una simple moldura y son esbeltos. Se han relacionado acertadamente con los de *Las Claustillas* de *Las Huelgas* de Burgos por D. Elías Tormo (20). Al mismo influjo obedecen los capiteles del pórtico de la iglesia y, según señalé, los del de *La Trinidad*, lo cual nos da una apoyatura excelente para establecer una cronología y filiación de ambos monumentos.

La torre (Fig. 10-A) descansa sobre el crucero (21). Ha sido sensiblemente reformada, y sólo conserva románicos un primer cuerpo de sillería y el cubo de acceso.

A los pies del templo, la fachada (Fig. 10-B) ofrece el tipo visto en *La Trinidad*. Se diferencia de la de esta iglesia en que la portada se destaca de la línea general del muro y tiene decoradas sus arquivoltas (22). Lo mismo que en la otra iglesia carece de tímpano.

Por último, es preciso mencionar los restos del pórtico (Fig. 8-B) románico de la iglesia. Adosados al lado sur se conservan tres arcos cuyos capiteles son, en cierto modo, similares a los del pórtico de *La Trinidad* y que obedecen a un mismo influjo.

Filiación y relaciones artísticas.

La estructura de los dos templos estudiados tiene su origen inmediato en un grupo de iglesias románicas burgalesas. En los capiteles de los pórticos de ambos templos y en los del ábside de *San Clemente* existe también una relación clara con ejemplos románicos de Burgos. Este influjo del románico burgalés, pues, no sólo afecta a soluciones constructivas, sino también a las decorativas. A las relaciones existentes del románico segoviano con el aragonés (23) y con el leonés (24) se une la

para iglesia, o para casa quemada, o para puente, o para molino, adugan lo que oviere menester, sin expedimiento et sin calonna», A. UBIETO ARTETA: *Colección diplomática de Riaza (1258-1457)*. Segovia, 1959, doc. núm. 1, pág. 4. La referencia no indica directamente el empleo de la madera para la construcción de techumbres de iglesias, pero puede suponerse que no sólo se emplearía como un material de construcción auxiliar. El documento nos informa del empleo frecuente de este material desde una fecha anterior, sin duda, a la mencionada.

(18) LECEA: *Ob. cit.*, pág. 71.

(19) A causa de los añadidos posteriores, es imposible ver el ábside en su total pureza. Un buen dibujo puede verse en AVRIAL: *Ob. cit.*, lám. 79 A. Aunque es muy diferente, recuerda la ordenación de los ábsides sorianos de las iglesias de Rioseco y Valdenebro. JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *El románico en la provincia de Soria*. Madrid, 1946, págs. 85, 90.

(20) ELÍAS TORMO: *Cartillas Excursionistas «Tormo»*. IV. Segovia. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXVII (1919), pág. 214.

(21) Lo notó TORMO: *Idem*.

(22) FRANCISCO JAVIER CABELLO Y DODERO: *La arquitectura románica en Segovia*. «Estudios Segovianos», IV (1952), pág. 30, clasifica las portadas románicas de Segovia atendiendo a si tienen o no decoración, y nota esta diferencia.

(23) MARQUÉS DE LOZOYA: *Influencias aragonesas en el arte segoviano*. «Seminario de Arte Aragonés», V (1953), páginas 7-11.

(24) MANUEL GÓMEZ MORENO: *El arte románico español*. Madrid, 1934, pág. 111.

presencia de una corriente burgalesa que influye en dos ejemplos muy caracterizados. En la provincia de Burgos existe un grupo de iglesias románicas, muy homogéneo, de gran interés, que deben ser citadas como el modelo y precedente de los dos ejemplos segovianos. Lo forman templos de una nave que tienen la torre en el tramo correspondiente al crucero (25). La primera de ellas, seguramente el modelo de toda la serie, fue la antigua *Colegiata de San Quirce* (26), consagrada en 1147 por el obispo de Palencia don Víctor (27). A su ejemplo se construyeron en esta región un buen número de templos en los que es sensible su influjo. Su estela puede verse en las iglesias de San Pedro de Tejada, El Almiñe, Valdenoceda, Tabliega, Monasterio de Rodilla. Esta disposición también la tuvieron, al parecer, los ejemplares de Bahabón de Esgueva, Moradillo de Sedano, Arlanzón, Escaño, Siones y Vallejo de Mena.

Aunque el modelo de las iglesias de Segovia sean los templos burgaleses citados, y aunque sea en la provincia de Burgos donde aparece este tipo de iglesia de un modo uniforme y disciplinado, esta estructura cuenta con buenos ejemplares entre lo mudéjar. En Sahagún, en las iglesias de San Tirso y San Lorenzo tenemos esta estructura que extrañó a Georgiana G. King (28). Se siguen en ellos soluciones propias del románico, realizadas en piedra, que revisten aquí las modalidades que implica el empleo del ladrillo. En la *Lugareja* de Arévalo (Ávila) tenemos un edificio con una organización similar. Pero, todos estos ejemplos tienen una estructura complicada, algo distinta de la sencillez que presentan las mencionadas iglesias segovianas y burgalesas. Un edificio que repite al pie de la letra la estructura de estos últimos, y que presenta un neto sabor mudéjar, existe al noroeste de la provincia de Madrid, cerca ya de la de Segovia, en la iglesia del pueblecito de Prádena. Es templo de una nave, de mampostería, cubierta de madera, ábside semicircular en planta y galería porticada de ladrillo, decorada con interesantes motivos ornamentales, adosada en el costado septentrional. Lleva torre sobre el crucero con cubo de acceso en el lado Sur. Es obra del siglo XIII y supone una versión popular de modelos más elaborados, realizada con materiales constructivos de más bajo costo.

Si la iglesia de Prádena es una edición popular de ejemplares más refinados como los burgaleses mencionados, éstos son, a su vez, una simplificación de otros más complicados. En todas las regiones del románico francés existen iglesias que llevan torre sobre el crucero y lo mismo puede decirse de algunos templos alemanes. Pero, es sobre todo en Auvernia donde existe un grupo de iglesias bien homogéneo que presenta esta disposición. En ellas aparece la organización de una manera definida. En su mayoría son iglesias del siglo XII. Algunas como las de *Issoire*, *Saint-Nectaire*, *Clermond-Ferrant* u *Orcival*, son ejemplos muy elocuentes. Constituyen una muestra de rigor y orden, de equilibrio y sentido arquitectónico en la distribución de los volúmenes.

Las dos iglesias románicas de Segovia, aunque derivan de las burgalesas citadas, son indirectamente una simplificación probablemente de estos modelos más complicados y perfectos. Esta simplicidad, por otra parte, nada dice en contra del encanto de estas sencillas parroquias que, en el caso de *La Trinidad* y ábside de *San Clemente*, constituyen dos de los más representativos ejemplos del románico de la ciudad.

(25) JOSÉ PÉREZ CARMONA: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos, 1959, págs. 71-73.

(26) J. PÉREZ DE URBEL y WALTER MUIR WHITEHILL: *La iglesia románica de San Quirce*. «Boletín de la Academia de la Historia», XCVIII (1931), págs. 795-812.

(27) PÉREZ CARMONA: *Ob. cit.*, pág. 116, siguiendo a Flórez.

(28) *Art. cit.*, pág. 91.

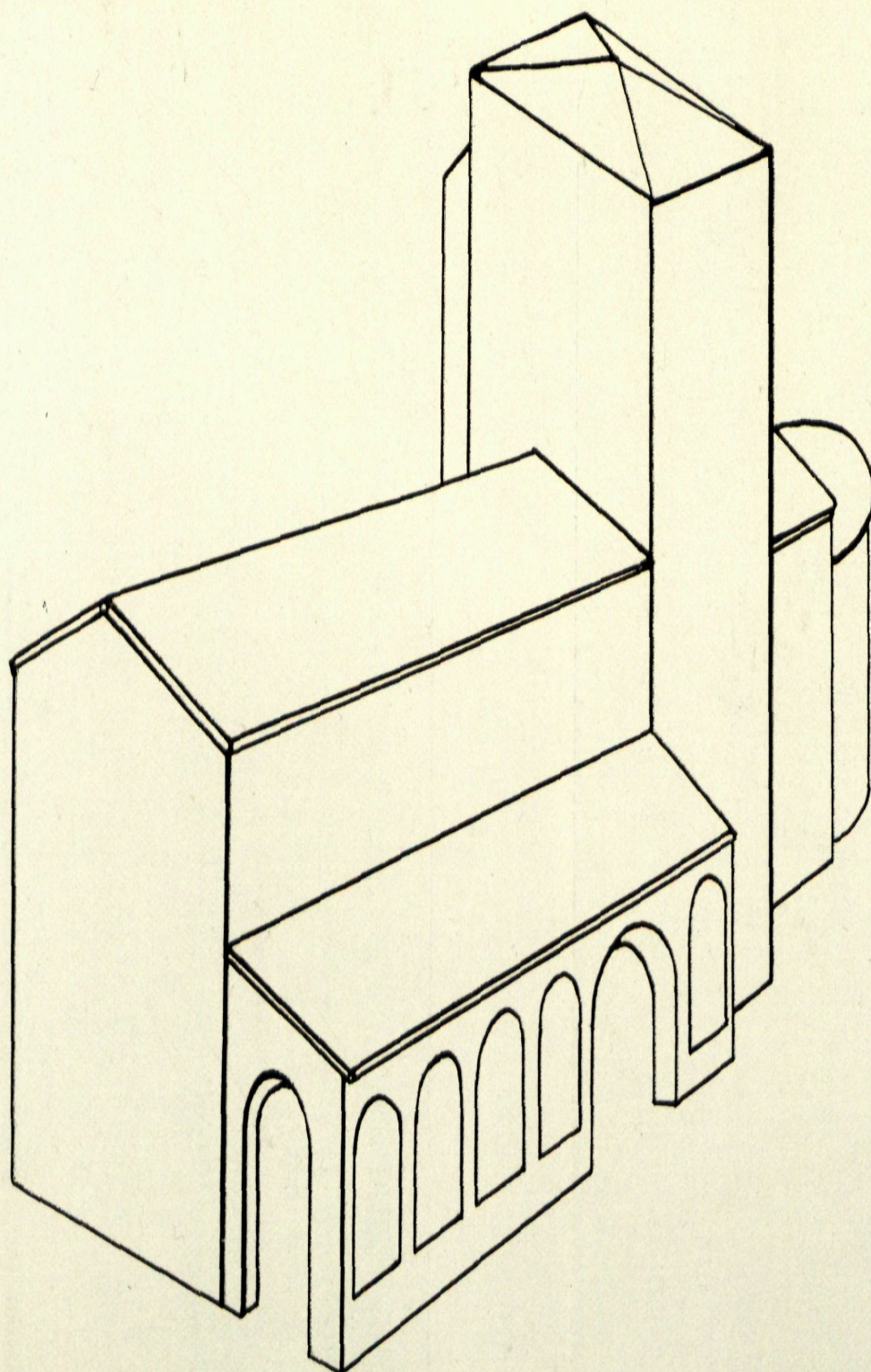
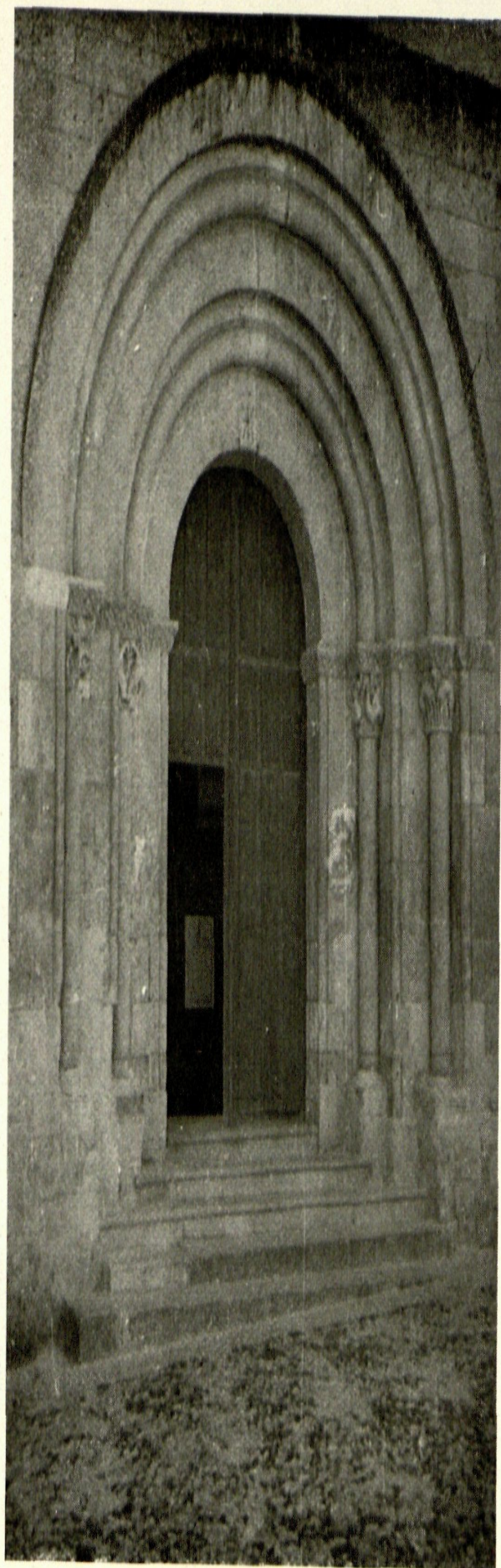


FIG. 1.—*La Trinidad*: Composición.



A. Portada occidental.



B. Abside.

FIG. 2.—*La Trinidad*.



FIG. 3.—*La Trinidad*: Fachada.

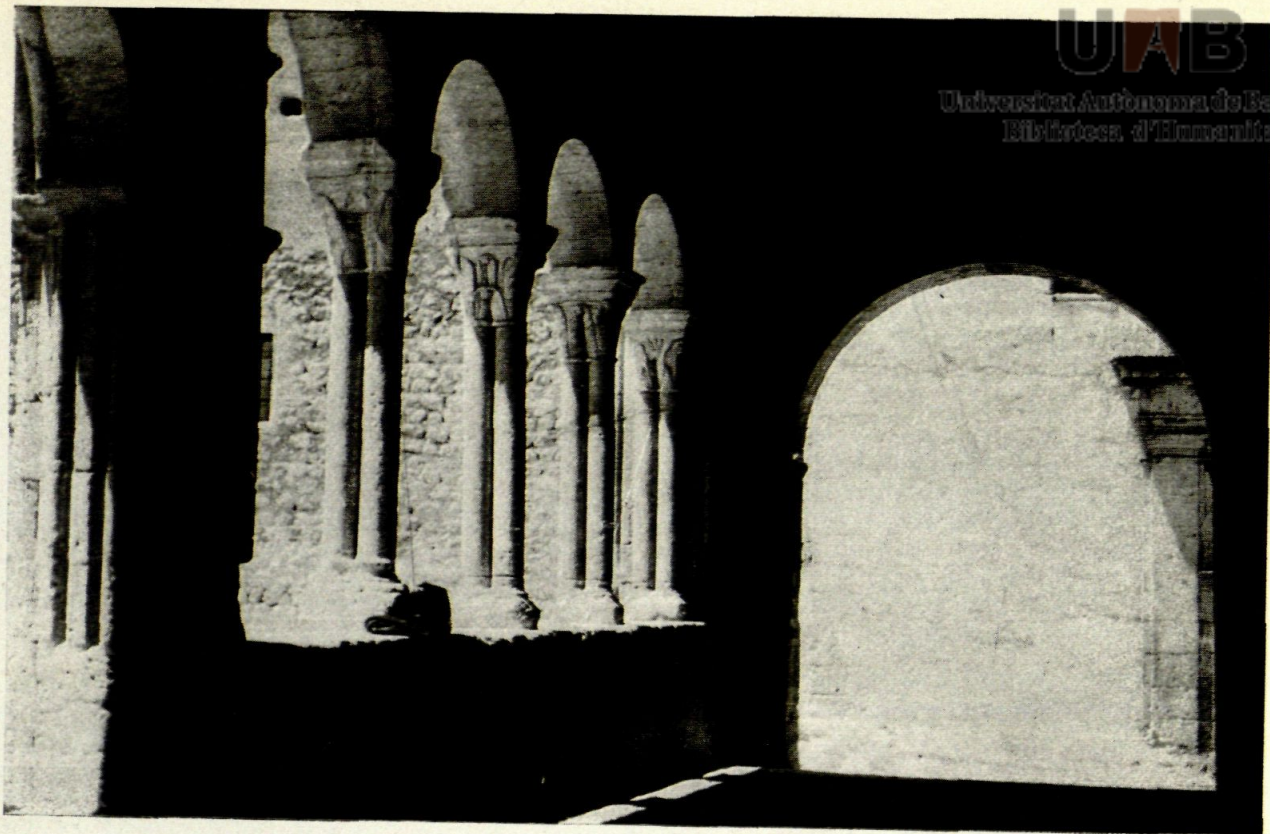


FIG. 4.—*La Trinidad*: A. Pórtico, Interior.



FIG. 5.—*La Trinidad*: B. Pórtico, Exterior.



FIG. 6.—*La Trinidad*: Pórtico. Capitel.

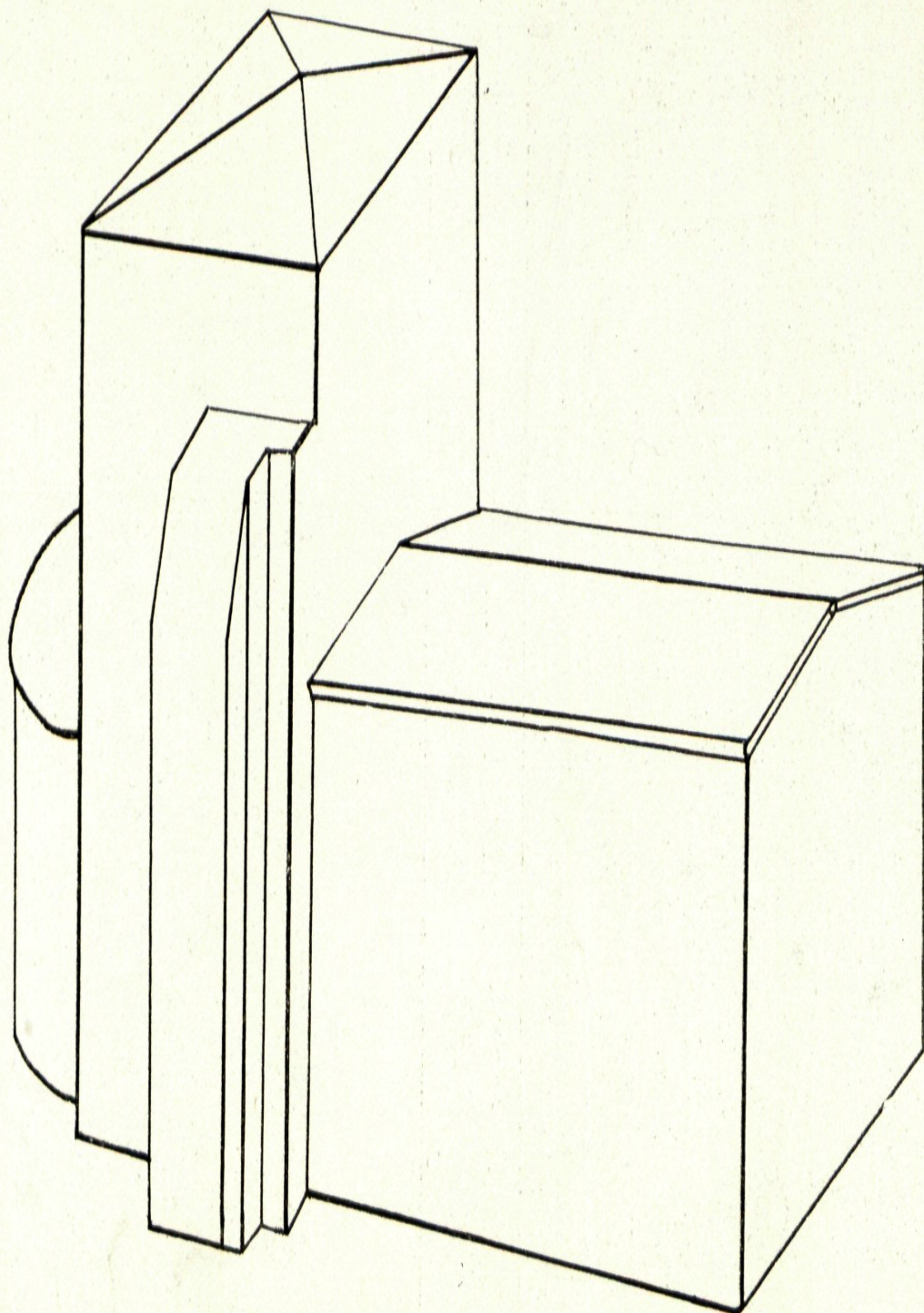


FIG. 7.—*San Clemente*: Composición.



FIG. 8.—*San Clemente*: A. Conjunto.



San Clemente: B. Pórtico.



FIG. 9.—*San Clemente: A. Abside.*



San Clemente: B. Abside.

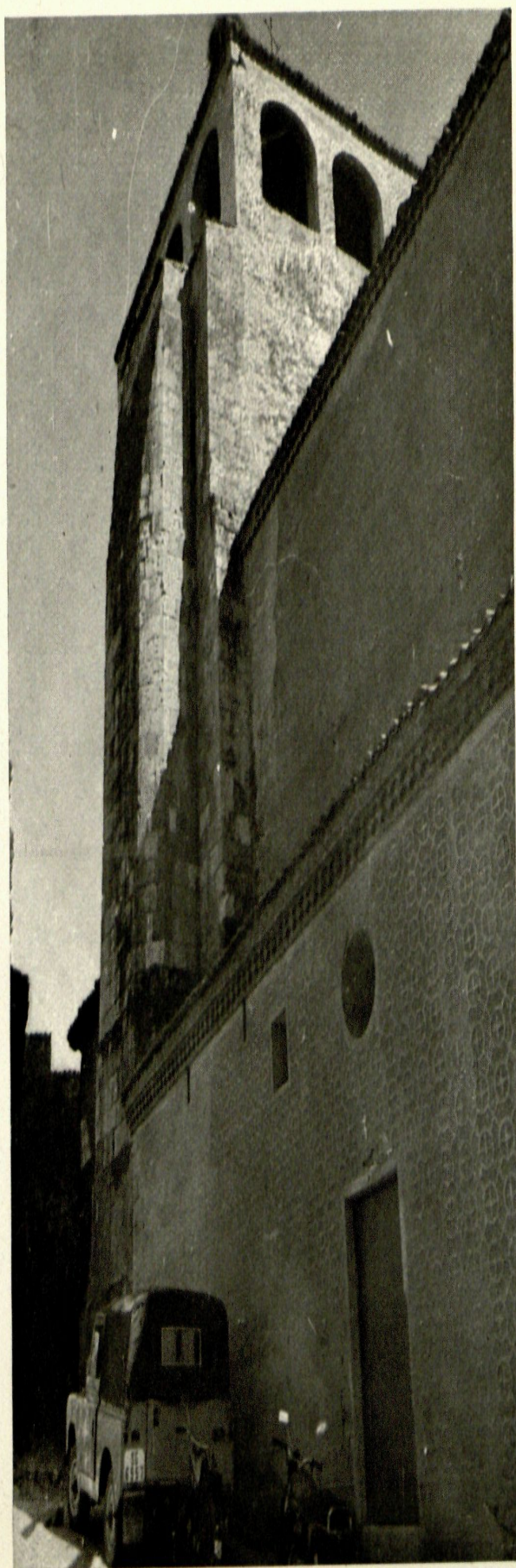


FIG. 10.—*San Clemente:*

A. Torre.

B. Fachada.

Cronología.

El influjo de la corriente burgalesa citada se deja sentir, en las dos iglesias estudiadas, en lo arquitectónico y en lo decorativo. La situación de la torre sobre el tramo del crucero no permite obtener ninguna conclusión en torno a la cronología de los dos templos; en cambio, la decoración esculpida proporciona una fecha aproximada de ambos monumentos. Los capiteles del ábside de *San Clemente* y de los pórticos de ambas iglesias suponen una fecha tardía dentro del románico, avanzado el primer tercio del siglo XIII. Un poco antes de esta fecha se construiría la iglesia de *La Trinidad*. Por su relación posible con los capiteles de *Las Claustri-llas* de *Las Huelgas* de Burgos, fechadas entre 1180 y 1214 (29), es lógico pensar que los monumentos citados se construirían en la fecha propuesta. Ambos son dos ejemplos representativos del románico segoviano, en un principio estimado por unos como tardío (30), luego como creación temprana (31) y actualmente en su justa medida (32).

(29) L. TORRES BALBÁS: *Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos*. «Al-Andalus», VIII (1943) pág. 239, opina que *Las Claustri-llas* han de fecharse entre unos años antes de 1187, en que se trabajaba en el monasterio y 1214. Según un texto del siglo XVIII se sabe que la fundación del monasterio es de 1180; SANTIAGO SEBASTIÁN: *Sobre Las Huelgas de Burgos*. «Archivo Español de Arte», XXXI (1958), págs. 69-70. Ambos trabajos los cita PÉREZ CARMONA: *Ob. cit.*, pág. 131.

(30) V. LAMPÉREZ: *Ob. cit.*

(31) C. DE LECEA: *Ob. cit.*

(32) F. J. CABELLO Y DODERO: *Art. cit.* — MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, t. I; *El románico en Segovia*. «Goya», 43-45 (1961), págs. 151-157.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(FUNDADA EN 1909)

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* ➔ **Vicepresidente:** *Duque de Montellano.* ➔
Secretario: *D. Dalmiro de la Válgoma Díaz-Varela.* ➔ **Bibliotecario:** *Marqués de Aycinena.* ➔
Vocales: *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* —
D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de*
Montesa. — *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 153 páginas y 42 ilustraciones.

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 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 SUCEсивAMENTE

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE CÓDICES MINIADOS ESPAÑOLES.

EL PALACETE DE LA MONCLOA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ALFOMBRAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN "LA HERÁLDICA EN EL ARTE".

