

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

AÑO VIII

Madrid, Agosto—Octubre de 1900.

NÚMS. 90 Á 92

FOTOTIPIAS

CUADRO DEL DIVINO MORALES, PERTENECIENTE Á LA COLECCIÓN DE D. PABLO BOSCH.

El cuadro cuya reproducción damos en el presente número y el que publicaremos en el del próximo Noviembre forman parte de la escogida colección de nuestro consocio D. Pablo Bosch, tan conocido por su gran competencia y exquisito gusto artístico.

El primero es una obra maestra del *Divino Morales*, no tan apreciado, como serlo mucho, como sin duda merece. Tantos son los cuadros medianos y aun malos que desde su muerte se le han atribuido, que ya Pacheco, y el mismo Ceán Bermúdez, parece que le regatean el mérito, si bien este último no puede menos de reconocer la injusticia con que aquél le trata y procura en cierto modo rehabilitarlo. Así y todo, sigue la tendencia á juzgarle siempre á través de los "Ecce Homos lánguidos, secos y descarnados y las Dolorosas exhaustas y denegridas," de que se quejaba Ceán. Contribuye también hoy á que no se le estime en lo mucho que vale, lo mal representado que está en nuestro Museo del Prado, donde no hay ningún cuadro, calificado como suyo, que pueda ponerse en parangón con el que nos ocupa.

El que lleva el núm. 850 del Catálogo, muy barrido y deteriorado por cierto, no sólo se le parece, sino que es tal vez el primer ensayo del cua-

dro del Sr. Bosch, cuya importancia, aparte de su extraordinario valor artístico, consiste precisamente en demostrar, de un modo evidente, cómo empezó la influencia del Renacimiento italiano á dejarse sentir en Luis Morales, que era, indiscutiblemente, el primer pintor español del siglo XVI.

D. Pedro de Madrazo dice de él en el Catálogo citado, que le cree adicto á las escuelas florentina y flamenca antiguas, y esta frase, aunque poco feliz, indica claramente la confusión en que se hallaba para decidir si Morales pintaba á la italiana ó á la flamenca. Pues bien; el cuadro del Museo y el que hoy reproducimos, resuelven la cuestión. La composición es virtualmente la misma: aquél con sus pliegues duros, sus angulosidades, sus manos hieráticas, parece flamenco; éste, de líneas armoniosas y escorzos perfectísimos, con manos admirablemente copiadas del natural, demuestra que Morales, discípulo indudablemente de algún maestro del Norte, vió de pronto obras de Rafael ó de Miguel Angel, sintió toda su belleza, y subyugado por ella, trató desde entonces de pintar como los grandes maestros florentinos. Pero su técnica no cambió, lo cual añade á sus producciones un nuevo encanto, porque es casi incomprensible (y creemos no lo haya conseguido más que Morales en tan alto grado) como con la manera nimia y escrupulosa de interpretar todos los detalles, con el modo flamenco de tratar el color, que da á la pintura aspecto de delicado esmalte, puede ob-

tenerse la grandiosidad de contornos y la serenidad de conjunto éminente-mente rafaelescas que admiramos en la tabla del Sr. Bosch.

El otro cuadro que reproduciremos, perteneciente á la misma colección, es de Domingo Theotocópuli, conocido por *el Greco*, y tenemos empeño en darlo á conocer, porque, como el de Morales, es también un documento para el estudio de la pintura española.

Casi todos los modernos comentaristas de Velázquez, empezando por Justi y Lefort y concluyendo por Beruete y Picón, que son los más recientes, al hablar de la *Coronación de la Virgen* del gran Maestro, ven en ella algo en la factura que les recuerda la manera de *el Greco*. El que hoy ofrecemos á nuestros lectores demuestra por modo evidente la justicia de sus apreciaciones, ya que, comparándolos, no cabe duda de que Velázquez lo vió y enamorado de él, se propuso tal vez rehacerlo con la perfección exquisita que llevaba siempre á sus inmortales obras.

En una de las iglesias de Toledo existe otro muy parecido que corona el retablo del altar mayor pintado todo por *el Greco*; pero como está junto á la bóveda, es imposible apreciarlo en sus detalles. Ha sido, pues, gran fortuna que apareciese el que hoy posee el Sr. Bosch, que lo tiene siempre á disposición de los aficionados.

x^x
x x

Las otras ocho fototipias que acompañan á este número son:

Dos dedicadas á ilustrar el trabajo del Sr. D. Adolfo F.^z Casanova sobre la Catedral de Sevilla.

Cinco con capiteles románicos, publicados con el propósito de ir acumulando, en la mejor forma que nos sea posible, materiales para el inventario gráfico de los monumentos españoles,

agotando tan pronto todas las láminas de que podamos disponer pertenecientes á una provincia, como las consagradas á un solo miembro arquitectónico.

Los diez capiteles de Pamplona han sido tomados de dos hermosas fotografías de Laurent, que las ha suministrado y permitido publicar graciosamente por las gestiones del Sr. Coronel Lafuente, á quien tanto debe la Sociedad.

El de San Juan de la Peña es del arquitecto de Zaragoza Sr. Magdalena.

Una con el pórtico de San Millán, de Segovia, que publicamos por las grandes diferencias que presenta con los demás de la ciudad.

EXCURSIONES

EXCURSIÓN Á SOTOSALVOS

DESCUBRIMIENTO ARTÍSTICO

En los primeros días del mes de Septiembre, discurriendo por los frondosos jardines de La Granja en unión de varios amigos, hablaba el Presidente de la Sociedad Española de Excursiones de la imposibilidad, por lo que á él se refería, de hacer una excursión larga por la tierra segoviana, pues sólo esperaba restablecerse de las molestias sufridas en su viaje artístico por el extranjero para marchar inmediatamente á la corte, donde le reclamaban sus tareas docentes.

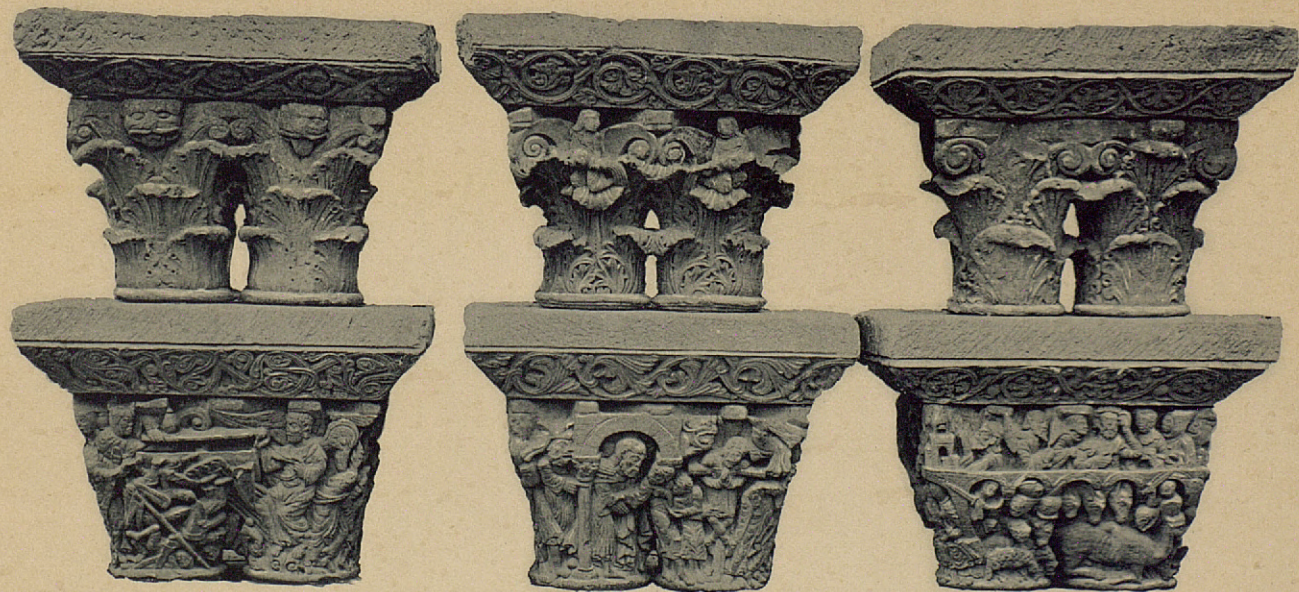
—¡Si cercano á La Granja hubiera algo interesante que no conociésemos! —dijo el Sr. Fatigati.

Y el distinguido arqueólogo, señor Suárez Espada, contestó:

—La iglesia de Sotosalvos es interesantísima. ¿Usted la conoce?

—Mañana iremos á verla—fué la contestación del Presidente.

Caballeros en valientes rocines salimos el lunes, 10 de Septiembre, de



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CAPITELES ROMÁNICOS DE LA ANTIGUA CATEDRAL DE PAMPLONA
DE FOTOGRAFIA DEL SR. LAURENT

La Granja, á las dos y treinta de la tarde en dirección á Sotosalvos.

Entre los expedicionarios, además del Presidente, iba su estudioso hijo Alfredo.

La tarde era de mucho calor, espesos y negruzcos nubarrones cerniéndose sobre nuestras cabezas, amenazaban obsequiarnos con una celestial ducha.

Por fortuna, se compadecieron las nubes de nosotros y agrupándose sobre las montañas, abrieron sus hidrópicas panzas, proporcionándonos el precioso espectáculo de ver el arco iris *hacia arriba*, que, según dice el vulgo, no sin razón, es señal de buen día. Algunas nubecillas rezagadas rociaron nuestras ropas con menuda lluvia á su paso por nuestras cabezas; pero el obsequio no fué de consideración.

Quedóse después una tarde fresca y hermosa, y á las cinco y treinta entramos en la villa de Sotosalvos, habiéndonos separado de la carretera de Segovia á Riaza en el kilómetro 18 (20 de La Granja) y habiendo recorrido hacia la izquierda de la carretera unos cuatrocientos metros de camino vecinal.

Lo tengo muy observado: la llegada á los pueblos de gentes extrañas vestidas *de señoritos* proporciona á los tranquilos moradores de la aldea una sorpresa no muy grata en los primeros momentos.

A la memoria de los campesinos acuden seguidamente las siniestras figuras del recaudador de contribuciones y del agente ejecutivo, ó la no menos fatídica del muñidor de elecciones que viene á entenderse con el cacique para amañar un acta de diputado, empleando todas las malas artes conocidas y algunas nuevas, pues en estos asuntos es indiscutible nuestro progreso. A los primeros interrogatorios contestan los aldeanos con mucho recelo y pocos monosílabos, trabajo cues-

ta convencer á los labriegos de que se va en son de paz; pero una vez tranquilizados, se convierten todos en solícitos servidores, y sus honrados pechos dan rienda suelta á los hidalgos sentimientos castellanos.

Poco á poco se va sabiendo por España la existencia de nuestra Sociedad, y en la provincia de Segovia pocos pueblos la ignoran. Esto se lo debemos en gran parte á los periódicos *El Adelantado* y *El Diario de Avisos*, que se han ocupado detenidamente de cuantas excursiones ha realizado la Sociedad por la provincia. *Los notables* de Sotosalvos, según nos manifestaron, estaban hace tiempo esperando nuestra llegada.

Dejamos las cabalgaduras en un corralillo, y en tanto el Presidente, devorado por la impaciencia, se dirigía hacia la iglesia, los demás nos encaminamos hacia la casa del señor cura. No encontramos á dicho señor, pero sí á su padre, D. Antonio Miguel Martín, que se puso ámanablemente á nuestra disposición, y nos acompañó hasta la iglesia, donde hallamos á nuestro Presidente loco de alegría contemplando el hermoso monumento.

Es, en efecto, la iglesia de Sotosalvos digna de visitarse y de estudiarse detenidamente.

Pertenece la parte más antigua del edificio al estilo románico de principios del siglo XIII, viéndose muy claramente los rasgos que señalan la transición de este estilo al ojival, como observó bien pronto nuestro Presidente.

En un país donde el hombre parece estar de acuerdo con el tiempo para destruir todo lo viejo, es verdaderamente milagroso que en esta iglesia se puedan encontrar algunos trozos de su primitiva construcción casi intactos.

Cuéntase entre éstos la cornisa que se extiende sobre el pórtico, cegado

recientemente con un fútil pretexto. Esculpidos en metopas, sófitos y canecillos se admiran, en perfecto estado de conservación, mascarones humanos, expresión cada uno de un sentimiento diverso; hombres de armas con espadas y paveses, en actitud bélica; cigüeñas y otras aves, de perfil y de frente; cuadrúpedos, monstruos, florones, etc...

Parécense mucho estas representaciones á las que ostenta la cornisa del abandonado templo de San Juan de los Caballeros, de Segovia, con la diferencia de que éstas están muy borradas, y aquéllas en tan admirable estado de conservación que algunas figuras parecen acabadas de labrar, y la vista puede recrearse en ellas observando la delicadeza y esbeltez de las líneas, principalmente en el tallado de hojas y florones. La valentía del dibujo y la marcada expresión de los mascarones del monumento de Sotosalvos, traen á la memoria las representaciones de la cornisa de la iglesia de Eunete, en Navarra, uno de nuestros más preciados templos del Santo Sepulcro.

Se diferencia la iglesia de Sotosalvos del edificio de San Juan de los Caballeros en que en la primera la puerta principal se abre próximamente en el centro del pórtico, siendo sus arquivoltas muy modestas, pues, sólo presentan haces de dientes de sierra. También se diferencian actualmente ambos monumentos en que el segundo conserva sus ábsides de medio tambor que el primero ha perdido.

Los dos ventanales por frente, que se ven en la torre de la iglesia de Sotosalvos, tienen doble arquivolta, apeándose la interior en esbelta columna; en el capitel de cada una de estas columnas se adivina ya el acento del estilo gótico primario. Destruída la parte alta de la torre se levantó de nuevo, por cierto de mala manera, en

fecha no lejana. En la fachada Sur se conserva una preciosa ventana, viéndose en ella una elegante columna, cuyo capitel tiene representadas unas aves que parecen buhos. En esta fachada se ven algunas piedras luciendo caprichosos *signos de cantería*, algunos de ellos muy semejantes á los que se ven en las piedras del interior de la torre de la iglesia del Salvador (Sepulveda).

Poco queda de interés en la fachada Norte y la fachada del Oeste ha sido rehecha en el siglo XVI.

No pudimos visitar interiormente el templo por tener el sacristán la llave y no hallarse en el pueblo; pero según nos dijo nuestro amable acompañante el Sr. Miguel Martín, nada conserva el templo, en la parte interna, de su primitiva construcción.

Como el monumento merece una visita más detenida que la que nosotros pudimos hacerle, el Presidente ha rogado á los Sres. Macpherson y Suárez Espada, maestros ambos en el arte fotográfico, para que vayan un día á tomar fotografías de todas las partes del edificio dignas de estudio delicado con el fin de poder luego, á la vista de ellas, continuar sus trabajos de minucioso investigador, nuestro infatigable Presidente.

Después de la rápida visita que á la iglesia hicimos, pasamos á descansar breves momentos á casa de D. Antonio Miguel, siendo en ella muy obsequiados. Á las seis y treinta de la tarde volvimos á montar sobre nuestros resistentes caballos y emprendimos el regreso.

Disfrutando de una espléndida noche y envueltos en la pálida y poética luz de la casta Diana, llegamos á La Granja, á las diez menos cuarto, gozosos y satisfechos de nuestra interesante excursión.

V. ESCOLAR.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CAPITELES ROMÁNICOS DE LA ANTIGUA CATEDRAL
DE PAMPLONA

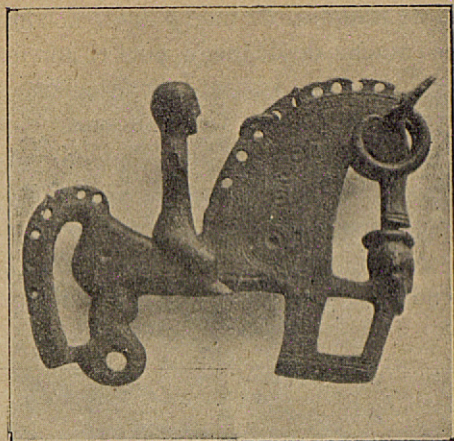
FOTOGRAFIA DEL SR. LAURENT

SECCIÓN DE CIENCIAS HISTÓRICAS

EL JINETE IBÉRICO

Los numismatas señalaron como tipo frecuente de los reversos de muchas monedas ibéricas, un jinete con lanza u otra arma, ó con palma, corriendo, y aun le dieron como representación de Polux; pero nunca ellos, ni los demás arqueólogos han tratado de justificar la presencia y aun la significación en Iberia de tal figura. Entre la interesante colección de fibulas de nuestro Museo Arqueológico Nacional hay varias, todas ellas procedentes de Palencia, que afectan la forma fantaseada y peregrina de un caballito; y como otras afectan la de otro animal, real ó quimérico, nunca les habíamos dado otro valor que el de un capricho artístico; pero hace pocos años el inteligente coleccionista Sr. Conde de Valencia de Don Juan nos mostró una curiosa fibula del mismo tipo, que casualmente había caído en sus manos, y que hoy se halla en las de D. Antonio Vives. En el trabajo que estamos publicando (1), sobre la colección de bronce antiguos que éste nuestro amigo posee, ya dimos cuenta de dicha fibula, en la que el jinete ciñe casco del tipo frigio, con sus dos orejeras y falto de la cimera; viste coraza, acaso la coraza griega de lienzo, sujeta por correas que se cruzan por pecho y espalda, y el caballo, interpretación fantástica del animal, exacta á los mencionados ejemplares palentinos de nuestro Museo, y reducido en parte, sobre todo en el cuello, á una placa recortada, calada y grabada, lleva pendientes, á modo de arracadas, aparece adornado con circulitos concéntricos y contornos grabados, y tanto la crin como la cola, están festoneadas de agujeritos, de los que pendieron otros tantos anillos, según deja entender el único que en la

crin se conserva. Grabada también está la mantilla ó aparejo que sirve de silla al jinete. El caballo apoya el hocico en una cabeza cuyas orejas tuvieron pendientes,



Fíbula ibérica, de bronce.
(Propiedad de D. Antonio Vives.)

á juzgar por los agujeros. Falta la aguja de la fibula, y es de notar que también es ésta notable por su tamaño, pues mide tan curioso bronce 0^m,075 de altura y 0^m,093 de longitud. Por desgracia, se ignora la procedencia de este objeto, que pudiera provenir de Palencia, dado que sólo de esta procedencia conocemos fibulas de forma de caballito, y á alguna de las cuales debe faltarle el jinete, quien, en la ya descrita, es una pieza aparte, sujeta á la otra por medio de un clavito.

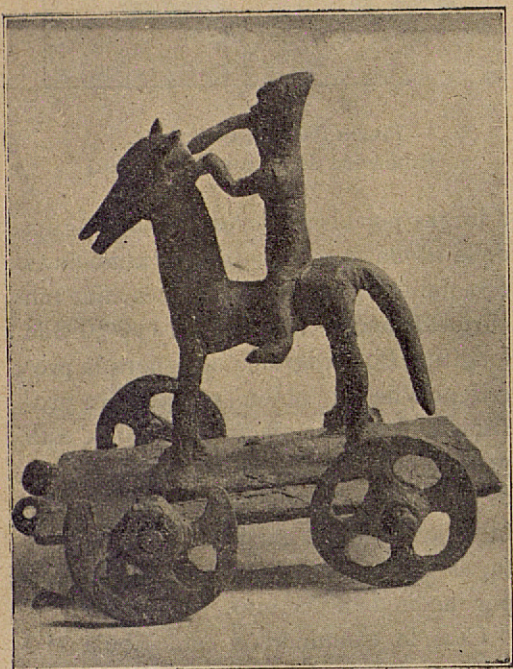
Quando examinamos esta fibula (1), comprendimos al momento que este jinete, evidentemente debido al arte ibérico, esto es, al de los indígenas de Iberia, debía guardar alguna relación con el jinete de las monedas, y que, fuera de éstas, debieran encontrarse otros ejemplares.

Bien pronto tuvo confirmación esta sospecha nuestra, pues un día se nos presentó D. Antonio Martínez de la Mata, distinguido propietario extremeño, y nos mostró un extraño jinete de bronce, cuya

(1) *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1900), págs. 27, 70 y 154.

(1) La publicó primeramente M. Engel, *Revue Archéologique*, 1897.

importancia y valor arqueológico deseaba conocer, pues le tenía en aprecio por haberlo hallado en tierras de su propiedad, al pie del castillo de Almorchón, cerca de Cabeza del Buey, en la provincia de Badajoz. El nuevo jinete nos interesó mucho, desde luego, pues es aún más peregrino que el anterior, siquiera su arte sea más tosco. Compónese el objeto de dos partes, una el jinete, que, al parecer, va desnudo, lleva casco ó gorro cónico, empuña un rejón ó lanza corta con la diestra, y con la izquierda tiene las riendas; monta, sin silla, un caballo que



Jinete ibérico, de bronce, hallado cerca de Cabeza del Buey (Badajoz) —(Propiedad de D. Antonio Martínez de la Mata.)

nada tiene de común con el anterior, si no es el seguido perfil longitudinal de la cabeza, que recuerda primitivas pinturas de la cerámica griega; la otra parte es un carrito ó peana rectangular de cuatro ruedas, sobre la que está sujeta, creemos que por soldadura, la peana en que asienta sus cuatro patas el caballo, que está parado. Las ruedas en cuestión son de cuatro radios, como las de los carros

de guerra que aparecen en los relieves orientales, egipcios y asirios, y en los de relieves y pinturas griegas. En el borde anterior de la peana mayor hay dos anillas que sirvieron, sin duda, para enganchar una cadenilla ó cuerda que debió servir para rodar esta especie de juguete. El bronce del grupo de figuras y su peana es de superficie rugosa y de un color amarillento grisáceo; la peana grande, con las ruedas, es de bronce verdoso. En cuanto al arte, jinete y caballo son interesantes, no por sus formas que son desproporcionadas—así en el hombre es grande el torso y cortas las piernas; en el caballo, es grande el cuello para el cuerpo como acontece en el caballo de la fíbula,—sino por el espíritu con que está indicado el movimiento, la actitud, la intención, en una palabra. El personaje es idéntico á otros ídolos ibéricos, rechonchos, erguidos, de perfil que acusa frente deprimida, como se observa en algún bronce griego primitivo (1).

Este segundo jinete nos hizo pensar de nuevo en lo que pudiera representar tal imagen, y pronto echamos de ver que no solamente se hallaba en figuras de bronce, sino en relieves que adornan lápidas sepulcrales romanas descubiertas en Lara de los Infantes y sus inmediaciones, en la provincia de Burgos, las cuales lápidas están registradas por el profesor Hübner en el *Corpus Inscriptionum Latinarum* (2) con los números 2.863, 2.868, 2.869 y 2.875.—Sólo de una de ellas podemos hablar, la 2.869, por haberla donado su poseedor, D. Fernando Álvarez Guijarro, al Museo Arqueológico Nacional. Consiste en una losa de piedra arenisca, que mide hoy 0^m,40 de altura y 0^m,46 de ancho, pero que parece estar cortada, pues se halla incompleta la corona, cuyo círculo encierra la figura y la inscripción, que constituyen la estela, dedicada, según nos dice la segunda, á

(1) Véase nuestra *Memoria*, ya citada, sobre la *Colección Vives* en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, figura núm. 1.

(2) Tomo II, *Inscrip. Hisp. Lat.*



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID.

CAPITELES ROMÁNICOS DE LA ANTIGUA CATEDRAL
DE PAMPLONA

FOTOGRAFIA DEL SR. LAURENT

un *Mediceno Calaeto*. Otras estelas de la misma procedencia y donación, están adornadas con una figura de mujer, acaso una oferante, sentada, con un espejo y ante una mesa, sobre la que hay ofrendas fúnebres. Tanto el jinete como dichas figuras femeniles, pertenecen á un arte primitivo, el mismo de las figuras de bronce antes descritas, y en el que es forzoso reconocer el arte ante-romano de Iberia, conservado luego hasta en monumentos sepulcrales, en los que se trazan



El jinete ibérico en una lápida sepulcral romana procedente de Lara de los Infantes (Burgos).—(Museo Arqueológico Nacional.)

los epígrafes en la lengua de los vencedores. La letra de esos epígrafes nos parece corresponde al siglo III; de modo que el arte de los indígenas tardó bastante en desaparecer, y bueno será añadir que las citadas fíbulas del Museo fueron halladas en Palencia, juntamente con objetos romanos, tan abundantes en aquel antiguo cementerio. No se trata, por consiguiente, de monumentos primitivos, si quiera lo sea ese arte especial, que denominaremos íbero y que, sin detenernos á analizarle, señalaremos los rasgos que en él se descubren de un origen greco-oriental. Los relieves indicados, todos ellos de

poquísimo resalte, de unos pocos milímetros nada más, con las figuras como grabadas en un plano paralelo al del fondo, igual lo hicieron los asirios, recuerdan por su técnica y hasta por algún detalle de las figuras de las mujeres, el arte de las estelas hititas de Marach, existentes en el Museo de Constantinopla (1). Solamente que estos monumentos datan de algunos siglos antes de Jesucristo, y los ibéricos no son ni anteriores á nuestra era. Pero aunque nada tengan de común los relieves ibéricos con los hititas salta á la vista que estas dos idénticas manifestaciones artísticas responden á una sola causa, y es el haber tenido hititas é iberos un mismo maestro: el Oriente. Por igual causa se observa un cierto aire de familia, como dicen los franceses, entre nuestra estela ibérica del jinete y las estelas de Micenas con carros de guerra, que se conservan en el Museo Nacional de Atenas (2).

El jinete en cuestión es una figura muy movida; refrena el caballo, cuya cabeza larga es del mismo tipo ya señalado, y lleva la lanza asida por el último tercio del asta, en actitud de acometer.

El mismo tipo del jinete, ya un poco romanizado, aparece en otra estela funeraria dedicada á Pompeyo Mucron, que se conserva en el Museo de Segovia. El Sr. Hübner la registra en el *Corpus* con núm. 2.731, y la Academia de la Historia nos la dió á conocer por el grabado en su *Boletín* (3). Pero este jinete, con el caballo al galope, levanta el brazo diestro como para blandir la lanza por encima de su cabeza.

x x
x x x

¿Qué significa este jinete guerreador, cuya imagen vemos tan repetida?

(1) Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art*, IV, fig. 280.

(2) Cavadias, *Catalogue des Musées d'Athènes*, núms. 51 á 55.—Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, VI, figs. 359 á 362.

(3) Tomo XIII (1888), pág. 13.

Desde luego viene á la memoria el caballero que figura frecuentemente en los reversos de las monedas ibéricas de la España Citerior. D. Antonio Delgado no vaciló en admitirle como el *Polux* itálico (1), atribución á la cual opuso D. Jacobo Zobel las siguientes consideraciones (2): "Castor y Pollux son compañeros inseparables, que pocas veces, y sólo con motivo muy fundado, se representaron aislados; la estrella acompaña al tipo del jinete sólo en el *quinario* de Tarraco, en el *as* de Sagunto y alguno otro del pequeño distrito oscense; pero el mismo símbolo aparece también en muchos divisores de bronce y en los victoriatos de Sagunto, donde no se presenta ningún hombre á caballo. Además, el lancero con armadura y casco no aparece hasta el tercer período, ó sea desde mediados del siglo VI (3) en adelante, y sólo en una parte del vasto territorio de la emisión, las monedas anteriores ostentan el caballero con la cabeza desnuda ó laureada, llevando la palma, emblema de la victoria, ó una insignia militar, y sólo excepcionalmente armado para el combate y cubierto de rodela, retratándose en ellas más bien que una divinidad itálica, la personificación misma de aquel *ejército victorioso que las acuñaba*. El examen de las monedas más antiguas inclina á creer con preferencia que la elección de sus reversos, tanto del jinete en la plata y el *as*, como del caballo suelto..., en el cobre menudo, nació de una libre imitación de algunas monedas itálicas, y especialmente campanianas, que hubieron de cursar en la comarca cisibérica con anterioridad á la introducción del dinero romano. Parte del supuesto de que dichas monedas son las acuñadas para pagar á los soldados españoles que auxiliaban á las tropas romanas, y á estas mismas, que

peleaban con los Escipiones contra los cartagineses.

Fijémonos en una de estas monedas: en una de *Arse* (ciudad en el país de los edetanos, probablemente la actual Híjar, en la provincia de Teruel), que ofrece los tipos ibéricos más característicos, á saber: en el anverso la cabeza del Hércules (1); en el reverso el jinete, con un rejón en la mano, llevando á galope el caballo, cuyo arqueado cuello y crin rizada, recuerda el de la fíbula del Sr. Vives; y por fin, la inscripción en caracteres desconocidos. El arte de esta moneda es el mismo ibérico de las piezas no monetales anteriormente citadas aquí, mejor, más griego, acaso Moneda ibérica porque la moneda fué uno de Arse. de los medios por donde más directamente se introdujo y conservó en Iberia el arte del pueblo maestro. Valiéronse, por consiguiente, los romanos para la fabricación de estas monedas, de artistas indígenas, dejando á éstos el empleo de sus símbolos y representaciones.



La del jinete ofrece en dichas monedas variantes muy dignas de tenerse en cuenta. Aparece comunmente con lanza, cual le hemos visto en la lápida de Lara de los Infantes; alguna vez con espada, otras veces con palma de triunfador, otras con un rejón ó dardo, más propio de cazador que de guerrero. El Sr. Zobel diferencia y localiza las variantes del expresado tipo, diciendo (2): "Éste (el jinete), por punto general, lleva una palma al hombro en el litoral catalán, valenciano y murciano y en el curso bajo del Ebro, sustituyéndolo en el valenciano y murciano con un jinete, lanza en ristre, desde mediados del siglo VI en adelante. En todo el resto del terreno de la emisión domina

(1) *Medallas autónomas*, tomo I, pág. LXV.

(2) *Moneda antigua española*, tomo I, página 162.

(3) Siglo IV de Roma; III antes de Jesucristo.

(1) Véase en nuestra citada *Memoria* sobre los Bronces de la colección Vives, cap. VII.

(2) *Moneda antigua*, tomo I, pág. 157.

el jinete con lanza, salvo en Navarra y el tercio superior del Ebro, donde va armado de un ramo, de una espada ó de un dardo arrojadizo, sostenidos siempre con el brazo en alto y desviado del cuerpo, apareciendo también en el alto curso del Ebro y en la comarca numantina provisto de un objeto curvo, especie de báculo ó gancho, que sostiene en actitud igual á la indicada.,,

Tenemos, pues, que el jinete unas veces es un caballero que combate, otras un triunfador, otras un cazador. Y este aspecto del desconocido personaje aparece confirmado por una curiosa escultura en bronce, también procedente de Extremadura, pues en Badajoz lo conservaba un particular. No es de arte primitivo como el de Cabeza del Buey; pero como éste aparece sobre una peana con cuatro ruedas, y es un grupo de cuatro figuras: el cazador con cinturón y gorro hemisférico, en un caballo adornado con una campanillita, persigue un jabalí, al que acosa un perro. Al momento que se ve este objeto acude á la memoria la caza de Calydón, empresa que realizó Meleagro auxiliado de Castor y Polux y de otros héroes griegos. No parece, sin embargo, que en ese único cazador se haya querido representar á uno de los Dioscuros; esto es, á uno de los personajes secundarios de esta empresa, á menos que se advierta una confusión probable y verosímil entre Meleagro y uno de dichos héroes, de carácter análogo.

Dicha representación del jinete cazador, ó si se quiere, del Meleagro ibero, no es única. El ilustre profesor Hübner, que nos distingue con su constante amistad, nos comunicó en 1898 que el infatigable bascófilo Sr. Dogson, había visto en Comillas, según le dijo, en poder de D. Jaime Pontifex Woods, propietario inglés de la localidad, "un jinete, en bronce, sin casco, teniendo bajo su brazo izquierdo la cabeza de un jabalí.,, que el Sr. Dogson consideraba como hermosa obra del arte ibérico. Pero nuestras ges-

tiones para obtener una fotografía de dicho objeto, con el fin de mostrarle aquí y estudiarle, han sido estériles.

También el jinete de la fíbula del Sr. Vives pudiera tomarse por Perseo, considerando la cabeza humana que hay bajo la del caballo, como cabeza de Medusa; pero aunque no faltan imágenes de Perseo, vencedor, á caballo, con el trofeo de su victoria en la mano, y aunque ese jinete guerrador pudo confundirse con Belerofón, menester es convenir en que todos estos personajes mitológicos, todos estos héroes, son representaciones de fenómenos naturales, entre los cuales cabe la confusión, y más en un país como España, que recibió la cultura antigua de un modo forzosamente incompleto. Héroes solares son Meleagro, Perseo y Belerofón, y los monstruos que combaten y vencen son personificaciones de la tempestad.

Los Dioscuros tienen un carácter análogo á aquéllos héroes. Son dos estrellas, dos hermanos gemelos que la Astronomía representa aún en el Zodiaco. Nacieron de los poéticos amores del cisne, ó sea de Júpiter con Leda; por lo menos, nació uno de ellos, *Pollux*, que en tal caso es el único inmortal, y el otro, *Castor*, necesariamente mortal, es hijo de Tindaro, marido de la infiel. De todos modos, la patria de los gemelos es la Laconia; Leda parece ser una personificación de la noche, y el carácter "luminoso., de sus hijos "se manifiesta—dice Decharme (1)—desde un principio, desde que roban á las hermosas leucípedas.,. No seguiremos la historia de sus hazañas; pero sí consignaremos que los Dioscuros, por cuestión de unos ganados en Arcadia, disputaron con Linceo é Idas, otros gemelos análogos á ellos; en la refriega fué herido de muerte el único que podía serlo, Castor; socórrele su hermano, que, movido de amor fraternal, pide á Júpiter la muerte para él también, y Júpiter les concede un cambio en el destino que les

(1) *Mythologie de la Grèce*, págs. 605 y 606.

aguardaba; esto es, que gocen ambos hermanos de una semiinmortalidad que les permita pasar en el cielo el tiempo de existencia que no pasen en la tierra. De aquí vino la creencia de que representaban uno el día y otro la noche, el sol y la luna.

Teniendo tan trascendental significación este mito, no es extraño que pasara del Peloponeso á Sicilia y á la Italia Meridional, donde Tarento, la colonia lacedemonia, fué el centro del culto de los Dioscuros. Antes, hacia la segunda mitad del siglo VI antes de Jesucristo, fué conocido este culto en Etruria, y debieron llevarle los marinos, gente en todo tiempo supersticiosa, pues para ellos era viva aparición de los Dioscuros el fenómeno á que llaman los marinos de hoy el *fuego de San Telmo* (1).

No es de extrañar, por consiguiente, que de Italia trajeran ese culto y superstición á nuestras costas de Levante, como pensó Delgado. En apoyo de tal supuesto citaremos el aserto de Diodoro de Sicilia (2), de que dueños del bellocino de oro Jasón, Castor, Polux y sus compañeros franquero el Estrecho de Gades, nombre geográfico que no aparecería asociado al de esos héroes, sin una relación de creencia y de culto. El único testimonio fehaciente de este culto, descubierto en España, es la dedicación *Sacrum Polluci* que aparece en una lápida de *Ossigi* (3), ciudad situada en el término de la que hoy es Menjíbar (Jaén).

Resta por precisar la relación que los Dioscuros pudieron tener con el caballo, de lo cual dan testimonio muchos monumentos, entre ellos, por citar los mejores, los dos grupos de Castor y Pollux junto á sus respectivos corceles, existen-

tes en Roma, en *Monte Cavallo* (1). Acaso por aquella misma contraposición de la luz y la sombra, la vida y la muerte, que simbolizan, son los Dioscuros, y en particular Castor, divinidades guerreras, que presiden á los juegos, personifican los combates y los preparan. Confióles Hércules la inspección de los juegos olímpicos, y en el concurso que el héroe tebano instituyó en Olimpia, Castor venció en la carrera y Polux en el pugilato. Eran por lo mismo amigos de la caza, y el nombre de Castor quedó á una raza de perros, llamados *castorides* (2).

En estas tradiciones míticas se hace, desde luego, diferencia entre el carácter especial de cada uno de los Dioscuros. El de carácter hípico es Castor, reputado como domador de caballos y caballero; él sólo, con corona y palma, cual corresponde á un triunfador de los juegos, aparece en una moneda de Tarento (3). Por consiguiente, no le faltaba fundamento á D. Antonio Delgado para reconocer en el jinete único, pero tan variado, de las monedas ibéricas, un Dioscuro, no Polux, como él supuso, sino Castor, y en pensar que tal tipo fuese importación italiota. Repugnóle á Zobel admitir esta excepción en el modo de representar los semidioses gemelos que veía inseparables en otras muchas monedas del mundo antiguo, por ejemplo, en monedas griegas de Esparta, en pie ó representados por sus gorros cónicos, y las estrellas que indican su carácter sideral; en monedas romanas, á partir de la batalla del Lago Rejilo, en la cual se aparecieron á caballo y decidieron la victoria (año 231), vestidos con la clámide de púrpura y con el *pileo* ó gorro lacedemonio, ya citado; en monedas del tiempo de la República, piezas de plata de Bru-

(1) Albert, artículo *Dioscuri* (parte romana) en el *Dictionnaire des Antiquités grèques et romaines*, de Daremberg y Saglio, II, págs. 259 y 260.

(2) *Biblioteca histórica*, IV, 56.

(3) Hübner, *Inscrip. Hisp. Lat.*—*Corpus Inscript. Lat.*, II, 2.100.

(1) S. Reinach, *Repertoire de la Statuaire*, I, núm. 2.043.

(2) S. Reinach, artículo *Dioscuri* (parte griega) del *Dic. des Antiq.*, de Daremberg, pág. 257.

(3) S. Reinach, artículo *Dioscuri* (parte griega) del *Dic. des Antiq.*, de Daremberg, pág. 257.

tium, y de bronce de Poestum, Lucerna y Rhegium, y monedas imperiales, de igual tipo, conservado desde Augusto á Claudio el Gótico, batidas hasta en Frigia, Trípoli, Laros, la Troade, Alejandría y la India (1).

Consignamos estos datos porque de ellos se deducen, á nuestro modo de ver, dos hechos, que hasta ahora no hemos visto los haya señalado nadie: es el primero que el *jinete* de las monedas ibéricas corresponde á la época en que aún debía conservarse la tradición que nos da como distintos héroes de los juegos á los Dioscuros, y á Castor como deidad hípica; es el segundo hecho, harto elocuente, que todas las monedas en que aparecen ambos Dioscuros á caballo, son romanas, posteriores á aquéllas, y por tanto, de una época en que habían perdido los semidioses gemelos su carácter individual (aunque en Grecia, en tiempo de Píndaro, ya eran deidades ecuestres), como perdieron mucho del suyo peculiar otras deidades griegas. No hay, por consiguiente, dificultad alguna en admitir que el jinete de las monedas ibéricas sea *Castor* y sólo queda por investigar qué causas pudo haber para que su imagen se repitiese tanto, no sólo en monedas, sino en otros monumentos.

Sin otra prueba de la introducción en España del culto á Castor que sus varias imágenes, dos circunstancias creemos que favorecieron la expansión y popularidad del mismo; por una parte, lo afecto que tenía que ser á gentes como los antiguos pobladores de la Península, guerreros por las necesidades de los tiempos, un héroe, personificación del combate; por otra parte, el carácter hípico de la tal deidad, en un país que ya entonces producía tan buenos caballos, y donde, por consiguiente, la equitación tenía que ser obligado ejercicio de aquellos naturales. En las páginas elocuentes y nutridas de datos preciosos, que ha dedicado el

Sr. Costa al ganado caballar en la Península ibérica (1), hallará quien lo desee las excelencias por las cuales era tenido en grande estima el ligero y gallardo caballo español, elemento militar de primera importancia entre las tribus de los naturales, por su velocidad, superior, según Posidonio (2) á todos los demás, y que acaso fué la causa de que el carro de guerra no tuviese en el sistema de guerrear de los iberos la importancia que en el de los otros pueblos.

Tan preciosas cualidades del caballo español, debieron de favorecer el desarrollo de la equitación. La doma, educación, manejo y aplicación del caballo á diversos lances de lo que acaso fué un deporte nacional, debió de adquirir suma importancia. Ya Estrabón (3) nos dice que los iberos enseñaban á los potros á trepar cuevas y á hincarse de rodillas. Y aparte de lo buscados que fueron los caballos españoles, y especialmente los andaluces, para los juegos hípicos de Roma y de Asia, de lo cual hay varios testimonios, es de notar que, según el mismo Estrabón (4), en la guerra los iberos combinaban la caballería con la infantería, y como á veces iban en cada caballo dos guerreros, cuando era necesario se apeaba uno de ellos, para pelear á pie, costumbre de que se halla una representación elocuente en cierta plancha de oro repujada ó estampada, descubierta, con trozos de otra, cerca de Cáceres, oportunamente citada al propósito por el señor Costa (5), que le pone por comentario estas palabras de Diodoro de Sicilia: "Saben combatir á pie y á caballo; luego que han roto como jinetes las filas enemigas, desmontan, y ya como peones hacen prodigios de valor," (6). Estas planchas extremeñas, ambas con asuntos hípicos, se

(1) *Estudios ibéricos*, I, págs. 22 á 32.

(2) Strab., *Geographica*, III, 4, 15.

(3) *Geographica*, III, 4, 15.

(4) *Geographica*, III, 4, 15 y 4, 18.

(5) *Estudios*, I, 26.

(6) *Bibliotheca*, V, 33, 5.

(1) Albert, *Dioscuri, Dic.*, II, pág. 262.

conservan en el Museo del Louvre, en París, y han dado cuenta de ellas los arqueólogos franceses Mr. Schlumberger y Mr. Cartailhac (1). El primero compara estas placas con las cistas y cinturones de bronce, estampados, de Watsch y Saint Margarethen en Carniole, y cita la opinión de Mr. Reinach, que relaciona estos objetos con bajo-relieves rocosos atribuidos á los libios de Moghar el Tahtunia, y con una pintura egipcia cuyo asunto se refiere á un jefe libio, reproducido por Rosellini; pero aunque Mr. Schlumberger, nuestro amigo, reconoce que entre estos dibujos y las placas de Cáceres existen algunas curiosas analogías, en lo que se refiere á las cabezas de los caballos declara que no recuerda nada que se le parezca, y justamente la cabeza, y para puntualizar mejor, el trazado curvo del cuello y el rizado uniforme de las crines y la cola, son idénticos en los caballitos de Palencia y en la fíbula del Sr. Vives. Esto, aparte de otros caracteres comunes con piezas análogas, revelan que el extraño arte que los arqueólogos franceses descubren en las placas de Cáceres, es el arte ibérico, de que ofrecemos aquí varios ejemplares. De dichas placas, la que nos interesa, contiene una escena de combate: tres caballeros armados, uno de una flecha, otros con espada y escudo redondo, avanzan, mientras otros lo hacen á pie con iguales armas. Acaso este asunto, y el de la otra placa mayor, en que alternan con los jinetes unos peones llevando por las asas grandes calderos, como si fuesen á dar de beber á los caballos, que tienen todos la boca abierta, nos descubren, de un modo algo confuso, distintos momentos, por ejemplo, la prueba y descanso, de algún juego ó ejercicio hípico y acaso militar, como aquellos otros y danzas militares con que, lo mismo en

la ciudad que en los campos, se honraba en Esparta á los Dioscuros (1).

En conclusión: no hay nada que se oponga, antes bien, hay indicios favorables, á que el jinete ibérico que hemos visto en monedas y figuras, es el Dioscuro Castor, á quien tal vez no conocieron los españoles más que bajo un aspecto, el hípico, y considerarían no como lo consideraron los griegos, sino como un dios especial, que acaso se confundió aquí con Perseo y con Meleagro, en cuanto eran también dioses ecuestres, y acomodando ese dios á las aficiones y ejercicios nacidos de las particulares y especiales condiciones del caballo español, prodigaron su culto y sus imágenes hasta en las estelas funerarias. No hay en esto nada de extraño, antes una comprobación de nuestra hipótesis, por cuanto desde el siglo II de nuestra Era, en sarcófagos paganos y cristianos aparecen los Dioscuros como símbolos de la muerte (2); esto es, del fatal término que la luz tiene en las tinieblas, principios opuestos que, como queda dicho, personifican. En las estelas ibéricas, como en las monedas, no se da tan cabal simbolismo; sólo hay un Dioscuro, Castor, en su caballo y blandiendo su lanza. Acaso para los españoles representase este guerrero un símbolo, una fórmula parecida á la que representó para los griegos un guerrero también, como es el mal llamado *Soldado de Maratón* que adorna la estela funeraria de Aristión, existente en el Museo de Atenas (3).

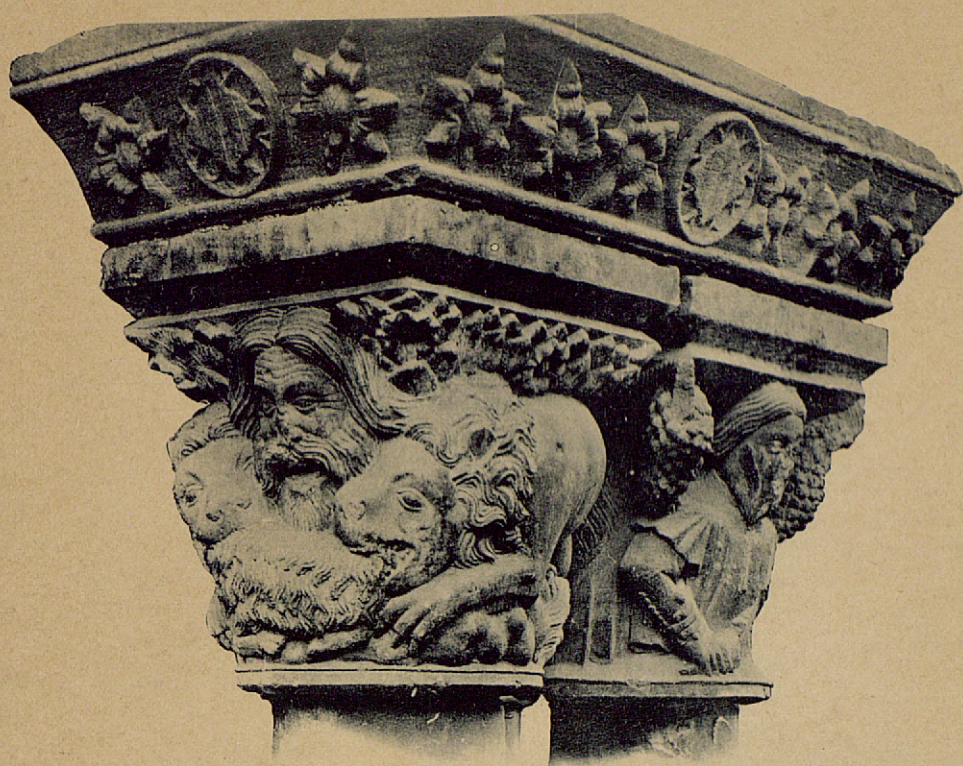
Castor, ó el dios hípico de los españoles, debió ser el tutelar para la serie de ejercicios de guerra, de justa ó juego parecido á ella, de caza, y acaso otros que nos son desconocidos. Por eso su imagen debió prodigarse en monedas, fíbulas y

(1) Schlumberger: *Gazette Archéologique*, 1885. Cartailhac, *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, París, 1886, plancha. IV, págs. 334 á 336.

(1) Platón: *De leg.*, pág. 796, b.

(2) Albert, *Dioscuri, Dic. des Antiq.*, II, página 264.

(3) Conze, *American journal of archaeology*, 1889, págs. 9, pls. III y VIII, 1.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CAPITELES DEL CLAUSTRO DE RIPOLL EN CATALUÑA
CENTRO FOTOGRÁFICO DE BARCELONA

juguillos para estimular el ardor de la juventud valerosa, educada en tales prácticas que acaso desde la antigüedad constituyeran, si no en la forma, en el espíritu, lo que luego en la sociedad hispano-árabiga se denominó el *arte de la jineta*.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

ESCULTURA ROMÁNICA EN ESPAÑA

ANTECEDENTES PARA SU ESTUDIO

EL estudio completo de los orígenes y transformaciones del románico español exige previamente la resolución de los problemas cronológicos, y la fecha de erección sigue siendo hoy tan dudosa respecto de bastantes fábricas, como en los tiempos en que la fijaban, atendiendo sólo á unos ú otros documentos, nuestros primeros y meritísimos investigadores.

Descúbrese de día en día que el periodo de las construcciones de muchos monumentos fué aún mayor, y los trabajos de renovación más extensos de lo que á primera vista pudo pensarse, y que á los largos años transcurridos entre el comienzo y el fin, que anuncian á veces las diversas líneas arquitectónicas, hay que añadir los invertidos en un decorado que debió llevarse en muchas ocasiones con excepcional lentitud, á juzgar por varios detalles de indumentaria y carácter de las distintas facturas.

Capiteles toscos é informes, ó simplemente *sacados de puntos*, que se encuentran en algunos de nuestros edificios, lo mismo musulmanes que cristianos, muestran que no siempre se siguió en todo el procedimiento declarado general por Choisy (1) para

las obras de esta época, de labrar los distintos miembros arquitectónicos en la cantera y colocarlos luego en su lugar; la naturaleza y estado de los materiales hacen también, para varios, imposible la hipótesis de deberse este aspecto á recomposiciones posteriores. Pusiéronse, en determinados momentos, bloques de piedra en lugar de los capiteles, y hubieron de esculpirse después poco á poco en los años de mayor desahogo.

Agréguese á las anteriores las diversidades producidas por el trabajo contrario ó las restauraciones de los sucesivos siglos, indicadas en algunos lugares desde periodos próximos á la primitiva fábrica hasta años cercanos á nosotros, y se comprenderá desde luego el escasisimo valor que puede darse á las afirmaciones de los arqueólogos que nos visitan deprisa, por muy competentes que sean, y que se fijan en el detalle más de su gusto para juzgar del conjunto; porque es ley humana que se empiece á ver en los objetos lo que se lleva en el pensamiento.

Júzguese de las distintas clasificaciones que harían del claustro de Ripoll los que atendieran á uno ú á otro de los dos capiteles que publicamos en la fototipia correspondiente. Comparando en otra lámina los dos aragoneses del Nacimiento, en San Juan de la Peña, y la lucha del hombre con el monstruo, de San Pedro el Viejo de Huesca, se aprecian diferencias marcadas entre las esculturas de los dos hermosos claustros; en tanto que si estableciéramos el paralelo entre el primero y uno del segundo, destinado á representar el encuentro de Jesús y la Virgen en la calle de la Amargura, nos parecerían, por el contrario, idénticos en la indumentaria femenina. Los dos que se ven en primero y segundo término en la reproducción de las arquerías que restan en el Colegio de la Vega, de Salamanca, responden á dos

(1) Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, tomo II, pág. 143. — "A l'époque romane on voit commencer la méthode qui sera pour l'époque gothique une règle absolue, de poser la pierre toute taillée: nulle part la pierre n'est ravalée après la pose."

tipos distintos, en tanto que se parecen respectivamente á otros de la Catedral Vieja, de la misma ciudad, y de varios monumentos castellanos. Observaciones análogas y repetidas pueden hacerse del mismo modo entre los muy numerosos que contiene el claustro de Silos.

Mas si no deben tomarse como artículo de fe los juicios consecuencia de un examen rápido, aunque procedan de las personas más autorizadas, tampoco pueden mantenerse, á la altura en que nos encontramos, muchas determinaciones de fechas comunes y corrientes, legítimamente fundadas no hace aún veinte años.

El estudio asiduo y la comparación de elementos con elementos en los diferentes edificios románicos españoles, examinados á la luz de las doctrinas hoy corrientes, proporciona el conocimiento de datos que, pareciendo muchas veces insignificantes á primera vista, son realmente decisivos para la resolución de algunos problemas.

Son éstos de carácter muy complejo, y en el progreso de la ciencia arqueológica intervienen con sus descubrimientos muchas ciencias. Día tras día se rectifican documentos en contradicción con otros más fehacientes, ó depurados por una sana crítica. Examínense con mayor cuidado las miniaturas de los códices y se saca en consecuencia que no corresponden todas, ni mucho menos, á la época del texto. Las reglas de indumentaria, deducidas en gran parte de ellas, se modifican en consonancia con sus cambios. Las exploraciones, cada vez más amplias, de las regiones orientales, permiten reconocer formas, orígenes y líneas de transmisión, antes apenas sospechadas, y los principios referentes á las esculturas y elementos decorativos medioevales experimentan revoluciones tan profundas como la producida

por las lecciones de Courajod (1), ó trabajos semejantes á los de Dietrickson (2).

Existe en Europa un documento de fines del siglo XI para la indumentaria, las líneas generales de los edificios, las formas de animales realistas y monstruosos, y el inventario de los pequeños instrumentos: armas, hachas, serruchos, lanzas, etc., rara vez falseado por el artista, y este documento, que es la tapicería de Bayeux (3), se enlaza con documentos, relieves y esculturas de nuestro país por la serie de términos que forman el *Códice de Silos*, descrito por Shaw (4); el de 1085, de la Biblioteca nacional; la Biblia de Avila, cuyos folios más antiguos no van más allá del siglo XII, y los relieves también de Silos, dignos de la gran atención que se les ha dedicado, superiores en importancia á los interesantísimos de Moissac (5), y rica materia de exploración que proporciona un dato y un punto de vista nuevo por cada análisis detenido que se hace de sus figuras.

Los Combatientes, del lienzo bordado atribuido á la Reina Matilde, llevan, algunos, puntiagudos cascos y una malla de gruesos elementos metálicos ceñida al cuerpo y dividida en las piernas, y visten otras sencillas túnicas, presentando la cabeza descubierta ó defendida también por la malla, mientras van enjaezados del mismo modo

(1) Courajod (Luis). Lecciones dadas en la escuela del Louvre, 1887-1896, publicadas por H. Lemonnier y André Michel.

(2) Las monografías de Dietrickson, citadas ya en anteriores memorias, tienen interés por los orígenes diversos de influencias que se demuestran en ellas.

(3) He visitado, durante el último verano, la tapicería de Bayeux, y he recogido fotografías y grabados en número suficiente para tener siempre á la vista el recuerdo de todos sus detalles.

(4) Henry Shaw, *Dresses and Decoration of the Middle Ages*, London, 1858.

(5) Durante el último verano he podido convenirme de que no son grandes las semejanzas entre los relieves de Moissac y los de Silos, y la comparación detenida de las fotografías de uno y otro claustro me fortalece en esta opinión.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CAPITELES DE SAN PEDRO DE HUESCA Y DE SAN JUAN DE LA PEÑA (ARAGON)

los caballos de todos. Esgrimen aquellos anchas espadas; acometen éstos con lanzas, y protegen los de ambos grupos su cuerpo con escudos muy largos y de agudísima punta por uno de sus extremos.

Aproxímanse á los primeros los campeones del *Códice de Silos*, de ser fieles copias de sus miniaturas las láminas publicadas por Shaw (1), con la diferencia de llevar escudos circulares, de parecer su malla partida en forma de dalmática en la parte interior y no en la de doble pierna, y de anunciarse por bajo la existencia de una túnica; y tienen estrecho parentesco con los segundos los del manuscrito de 1085, guardado en nuestra Biblioteca nacional.

En la Biblia de Ávila hay un guardián del Santo Sepulcro, enano, cuyo casco es del mismo género de los que se ven en Bayeux, aproximándole, por el contrario, su *sagus*, de un lado, á los que van al Calvario, en un capitel de San Pedro el Viejo de Huesca, y del otro á los siete esculpidos en el relieve de la Resurrección, del célebre monasterio burgalés de Santo Domingo, que presentan alta babera, un capacete distinto de todos los anteriores y un prolongado escudo semejante á los de Bayeux.

Existen, á lo que se ve, numerosos términos medios para pasar desde dibujos extranjeros á dibujos y relieves nuestros, así como antecedentes para aquilatar el valor de las formas románicas, reputadas comunmente como las más antiguas dentro de este estilo y fruto de las revoluciones artísticas del siglo XI y comienzos del XII; entre ellas figuran, en primer término, los ocho relieves del monasterio de Santo Domingo de Silos antes citados.

Corre sobre éstos una cornisa de ajedrezado, considerada hoy como ras-

go característico del siglo XII, y los capiteles de las figuradas ornacinas, que encuadran la composición de cada uno de aquéllos, presentan las pommas sobre las pencas salientes, que se ven también en otros capiteles de las galerías, y campean en la nave de la Catedral vieja de Salamanca, cuyas porciones altas no pueden de ningún modo ser anteriores á la duodécima centuria. Las condiciones comunes á todos los relieves parecen ya incompatibles con su labra en el siglo XI, é inclinan á señalarlos como creaciones posteriores á la época en que Santo Domingo ponía los cimientos de los primeros muros é iniciaba una serie de obras, que hubieron de durar luego largos años ó prestarse á grandes renovaciones.

A los datos de conjunto pueden agregarse los que se deducen de un examen parcial y comparativo; el material puesto en obra y el color obscuro unifican, al primer golpe de vista, los ocho relieves que ocupan los ángulos del notable claustro burgalés; una observación algo detenida halla diferencias que se imponen pronto á la mirada de los artistas y arqueólogos, ya que distan mucho de ser idénticos en todos el dibujo, la expresión de los rostros, los ropajes y la composición.

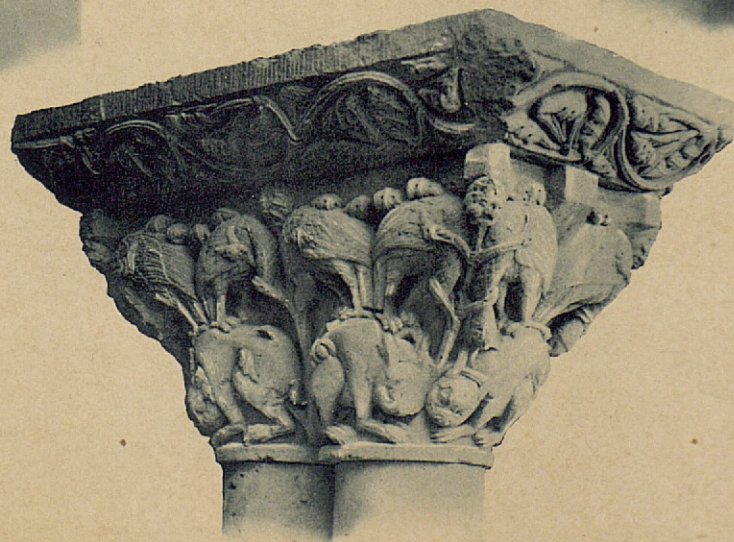
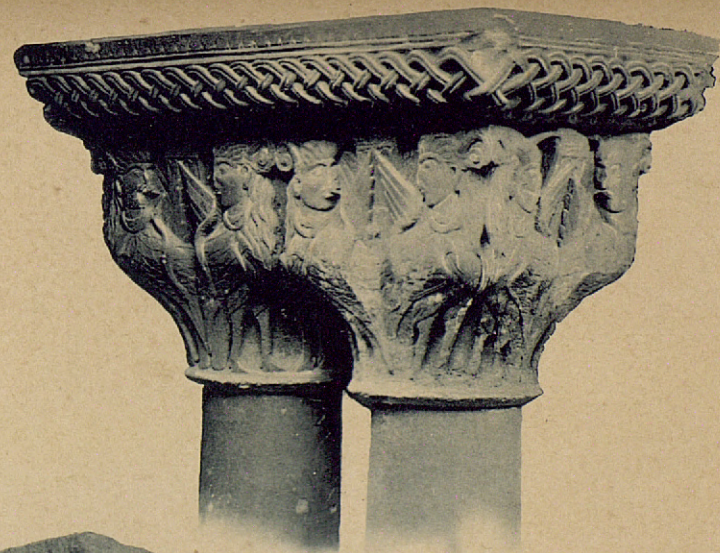
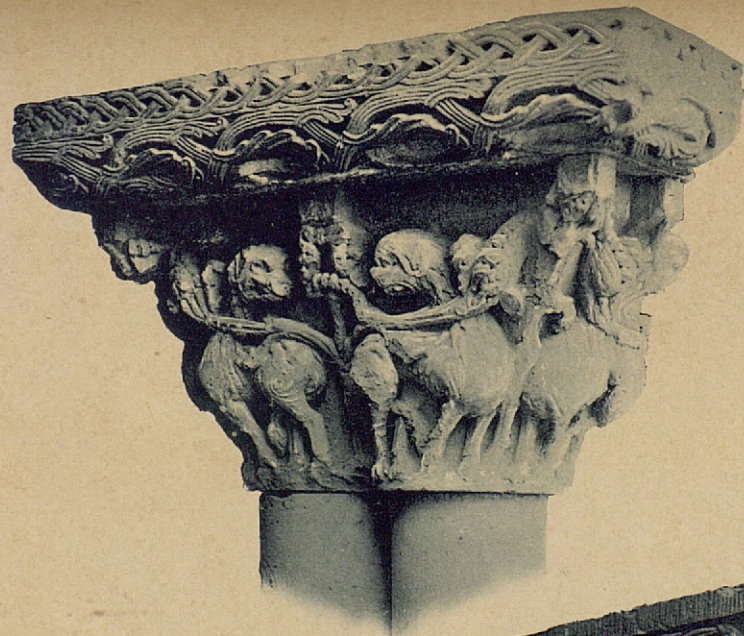
En una memoria anterior (1) indicábamos que el de la Anunciación no podía ser colocado en la misma línea que los demás. Véanse los fotografados que aquí publicamos y la simple comparación entre dibujo y dibujo nos ahorrará más largas demostraciones. Ni los ropajes de la Virgen son los mismos que los que presenta en el Descendimiento y visten las tres Marías en la visita al Santo Sepulcro, ni calza aquella de igual modo que calza la segunda, ni su actitud y la del ángel guardan relación alguna con las actitudes de Cristo, los Apóstoles y los persona-

(1) Los dibujados por Shaw, copiados, según afirma, del *Códice de Silos*, tienen cascos iguales á los de la tapicería de Bayeux.

(1) *Claustros románicos en España*, pág.



RELIEVES EN EL CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO DE SILOS (PROVINCIA DE BURGOS)



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

CAPITELES DEL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS (PROVINCIA DE BURGOS)

jes diversos que lucen en los demás.

En el relieve que presenta la figura del Salvador, caminando al castillo de Emaus acompañado de dos discípulos, hay también multitud de elementos dignos de detenido análisis.

Obsérvanse en las túnicas muchas líneas de la eboraria bizantina y formas semejantes á las originadas por la adherencia de las telas húmedas sobre las carnes, pero muéstrase, en cambio, en los mantos mayor libertad de factura, menos simetría y más naturalidad en el plegado, sin ser mucha, de la que correspondería á las prendas anteriores.

Un detalle, al parecer insignificante, le separa también de los más próximos de entre sus compañeros; en el casquete que cubre á Jesús se acusan los sectores que unen el botón del vértice con los bordes, como se acusan en los cascos de los guardianes del Sepulcro en la puerta del claustro de Tarragona. Dichos pliegues se marcan, aunque en otra dirección, en el gorro hebraico de San José, del mismo monumento; en el capitel de la Anunciación, próximo á una de las puertas del pórtico de San Martín de Segovia y en otras figuras coetáneas del mismo Patriarca. Hemos observado estas prendas diversas de indumentaria judaica en algunas representaciones españolas que se extienden desde el siglo XII hasta el mismo XIII; pero no las conocemos anteriores.

La disposición de las figuras en esta escena religiosa se diferencia profundamente de la ordenación sistemática en que están agrupados los doce apóstoles del relieve de Pentecostés, formados en dos filas de primero y segundo término, y repartidos en dos grupos iguales, de derecha é izquierda. Los rostros de aquéllas tienen una expresión definida en que se acusan los sentimientos del momento, que no se parece nada á la rígida igualdad de és-

tos. Compárense también ropajes á ropajes, y se advertirán entre los perfiles algunas desemejanzas. Hasta los pies desnudos, que es donde se manifiesta el mayor convencionalismo y pobreza de recursos técnicos en el primer relieve, acusan ya un cierto progreso respecto de los seis pares de pies visibles, convergentes todos de la misma manera y dibujados todos del mismo modo, que dan tan extraño aspecto á la parte inferior del segundo.

Hay, en cambio, en el último, un detalle que le enlaza á los del Descendimiento y Santo Entierro, y es la cabeza de la Virgen, dibujada en segundo término encima de las de los Apóstoles, que presenta toca y gorguera; pero observándola con cuidado, puede reconocerse que la santifica un nimbo por el lado que mira al cielo, adquirido *post mortem*, según el simbolismo sagrado, nimbo de que carecen las otras, y que el dibujo, algo rígido, de su tocado, tiene mayor analogía con los que ostentan la Virgen del Nacimiento de San Juan de la Peña y la de San Pedro de Huesca.

Del estudio comparativo entre la tapicería de Bayeux y el *Códice de Silos*, dedujo, ya hace años, Shaw (1), que los guerreros de Guillermo el Normando vestirían probablemente el traje militar que habían glorificado en sus empresas peninsulares los guerreros islamitas.

(1) Henry Shaw, loc. cit., tomo I, párrafo 7.º.—The figures which form our plate represent Spanish warriors of the latter part of the eleventh century, and are interesting on account of their remarkable resemblance to the Anglo-Norman soldiers on the celebrated Bayeux Tapestry. This resemblance is observable in the style of drawing, as well as in the costume. It is probable that the military habits of this period were in part borrowed from the Saracens. The manuscript which has furnished these figures (M. S. Additional, No. 11.695) is one of the most valuable of the treasures of that kind recently acquired by the British Museum. It is a large folio on vellum, in a beautiful state of preservation, containing a comment upon and interpretation of the Apocalypse... It was executed in the monastery of Silos..., having been begun under abbot Fortunius. ., and completed in the time of abbot John, in the year 1.109.

Examinando los guardianes del Sepulcro en el relieve de Silos, con su competencia en estas materias, D. Rodrigo Amador afirma que combatientes islamitas se ha querido también representar en ellos, y nada hay de contradictorio en esta doble afirmación, porque los perfiles generales de dibujos y esculturas establecen entre todas las imágenes un cierto parentesco.

Mas si desde el punto de vista general descendemos al analítico, cosecharemos fácilmente mayor número de datos que los ya expuestos para adelantar en nuestro estudio. En la orla inferior de la famosa tapicería normanda, se ven algunos cadáveres que son desnudados por los merodeadores de los campos de batalla, que por lo visto existían ya entonces, y merecían las mismas censuras dirigidas á los de las campañas napoleónicas; apréndese en estos dibujos que aquellos combatientes llevaban la malla directamente sobre sus carnes, sin prenda alguna intermedia, en tanto que puede afirmarse, según antes se dijo, el uso de una túnica bien marcada bajo las armas defensivas en los del código y relieve de Silos.

Esta rectificación de un uso que produciría los consiguientes males á los hombres de armas, es símbolo de un progreso; y este progreso lleva consigo la idea de un transcurso de tiempo. Dadas las escenas que representa, la forma de figurarlas y el trabajo empleado, ha de admitirse que andarían ya muy cercanas las postrimerías del siglo XI cuando se dió por terminada la obra con que se enorgullece *Bayeux*. Respecto del *Código de Silos*, sabemos que alcanzó al pontificado de tres abades, y se concluyó á principios del siglo XII. ¿No parece lógico admitir que ha de ser también posterior á la undécima centuria el relieve de su claustro con elementos indicadores de un progreso y líneas menos arcaicas que las del famoso manuscrito?

El paralelo establecido entre los relieves españoles y las siluetas normandas demuestra que los combatientes de aquéllos aparecen mejor defendidos que los de éstas; y es hecho muy conocido que el lujo de precauciones tomadas para proteger á los milites fué en serie creciente hasta el siglo XVI, para decrecer luego con mayor rapidez en los tiempos posteriores, de acuerdo con las nuevas necesidades de la guerra. Puede mirarse éste como otro fundamento para deducir que los nuestros son algo más modernos.

Deben añadirse á los anteriores los datos recogidos en el estudio de los amedinados que adornan á veces las miniaturas, los relieves, los capiteles ó los doseletes de algunas estatuas. *Choisy* y los concede gran importancia, hasta el punto de comparar las líneas de una iglesia noruega al perfil del detalle tomado de un edificio representado en la tapicería de Bayeux para demostrar el curso de las influencias normandas (1), y nosotros podremos aprovecharnos de esa igualdad con que se repiten á veces las formas en los códigos y esculturas del mismo período para sacar consecuencias aún más fundadas y del mismo orden de las del sabio escritor.

Dan extraño carácter á las torres figuradas en el lienzo atribuido á la Reina Matilde, las separaciones oblicuas de sus diferentes zonas por fajas inclinadas, que unas veces representan los tejados de las construcciones inferiores y otras parecen acusar al exterior las rampas para el acceso de unos pisos á otros. Esta singular manera de reproducir las viviendas y templos no es una particularidad de la obra de Bayeux, ni del arte normando: un capitel guardado en el Museo de

(1) *Choisy*, loc. cit., tomo II, pág. 83.—Pour accentuer l'analogie par un rapprochement nous mettons en regard de l'église norvégienne A un détail d'architecture B emprunté à la tapisserie dite de la Reine Mathilde.

Toulouse, y procedente de un edificio de la ciudad, contiene un castillo ó palacio en igual disposición (1).

La puerta Real de Chartres, salvada del incendio, y bella muestra en aquella Catedral de las construcciones del siglo XII, ostenta sobre sus doseletes edificios con columnatas superpuestas que recuerdan algo á veces el aspecto de la Catedral de Pisa. Con gran lujo de columnas ó pilastras aparecen también fábricas esculpidas en lugares análogos de las puertas laterales pertenecientes al siglo XIII, y en una de ellas, colocada sobre la estatua de un Prelado en el hastial Sur, creería cualquiera encontrar la fiel reproducción de los cuatro garitones y cuatro torretas intermedias que rodean la cúpula de la torre del gallo en la Catedral vieja de Salamanca.

Iglesias de planta rectangular, con tejado de doble vertiente y campanario al lado, que remata en pirámide cuadrangular, se ven en cambio en el relieve incrustado en el tímpano de la antigua iglesia abacial de *Souillac* (2) y á la izquierda de la huída á Egipto que, con otras escenas, adorna las porciones laterales del ingreso al templo de Moissac. Tiene la torre de aquél galerías superpuestas de columnas y se señalan los diversos pisos en la de éste por grupos de ventanales de diversa traza. Hase incluido el primero entre las construcciones del siglo XII y se ha clasificado el segundo como obra de la misma centuria; pero en distinto período.

Multiplicando estos ejemplos se demostraría que los amedinados de códices y relieves no han sido siempre dibujados de un modo tan caprichoso como á primera vista parece, que el

escultor tomó por modelo edificios conocidos, y que hay en ellos un dato precioso para juzgar de las analogías ó diferencias entre las representaciones en que se los encuentran, siquiera convenga someter luego los datos así obtenidos á la comparación con otros y á un nuevo examen crítico.

Aplicando ahora estas nociones á la apreciación de nuestros relieves, podremos afirmar desde luego que no tienen analogía entre sí los amedinados que se observan en los dos de Silos, destinados á representar, respectivamente, la incredulidad de Santo Tomás y la Anunciación. Ninguno de los dos tiene divididos los pisos de sus torres por las fajas oblicuas de la tapicería de Bayeux y del capitel de Toulouse; pero sí se ven en el primero las galerías superpuestas de columnas que forman en la parte alta la linterna bajo una cúpula y en el segundo ventanales de traza comparable á los del relieve que está en la parte superior de una escalera del mismo monasterio. Parecen ambos, por lo tanto, posteriores al siglo XI y más moderno el de la Anunciación que el de la incredulidad, consecuencia igual á todas las que hemos sacado de los análisis de otros detalles.

No deja de ser, asimismo, coincidencia singular que los capiteles del claustro, respectiva é inmediatamente unidos á cada relieve, presenten entre sí semejanzas, en consonancia con las de éstos, y sean muy diferentes los que corresponden á los de carácter distinto. Tiene el contiguo al relieve de Pentecostés cubierto su tambor de un entrelazo de doble rama; se ha trasladado éste, con iguales perfiles, á los abacos en los dos próximos al Descendimiento y el Santo Entierro, que son tan análogos, y lucen otras formas en el del castillo de Emaus y la Anunciación.

En la sencilla y bien escrita guía de

(1) Poseo una fotografía que le representa, adquirida en la misma Toulouse el último Julio.

(2) Aludimos aquí al *Souillac* del departamento del Lot; no al *Soulac*, más conocido.

Moissac, por el vicario Bouchard (1), y en el concienzudo estudio de Ernesto Rupín (2) se consignan datos, bien comprobados, sobre los relieves de los pilares y las columnas del hermoso claustro de aquella abadía, que conviene tener presentes en el estudio de Silos. Ha conservado éste mejor sus líneas arquitectónicas; las esculturas del español son de carácter bastante diferente de las del francés; trátanse, en general, en ellas asuntos distintos; pero no puede olvidarse que manaban de las mismas fuentes las inspiraciones que les dieron vida, y que estas inspiraciones procedían de una Orden monástica, que no había de cambiar de un golpe los elementos de su tradición artística por el simple cambio de lugar si las modificaciones no eran ayudadas por el transcurso del tiempo.

Sábase que el abad Ansquitil, cuyo pontificado se extendió desde 1085 á 1115, construyó el claustro y decoró la iglesia con ricas esculturas, y este conocimiento de tanto interés está confirmado y precisado á la vez por una inscripción con el nombre de aquel Prelado y la fecha de 1100, grabada en uno de los pilares de la galería occidental; es hecho también conocido que de la obra realizada por Ansquitil quedaron sólo los pilastrones con los relieves, renovándose todo lo demás bajo el gobierno de Roger (1115-1131), que mandó labrar los numerosos y bellos capiteles. Pueden apreciarse aquí los cambios experimentados por la labor humana en el espacio de un cuarto de siglo.

Estableciendo el paralelo entre los relieves de Moissac y los de Silos se

aprecia, al primer golpe de vista, la superioridad y progreso representado en los segundos, y como aquellos nacieron en la transición del siglo XI al XII, ha de colocarse en esta última centuria la labra de la interesante figura de Jesús en el monasterio español y aun la de las demás que son menos bellas.

El ajedrezado que corre sobre los relieves, las pommas sobre pencas de los capiteles que sostienen sus arcos, el tocado de la Virgen, que aparece sobre los Apóstoles y los de las existentes en el Descendimiento y el Santo Entierro, los mantos de Jesús y sus discípulos, el casquete que cubre la cabeza del primero y los trajes militares de los guardianes del Sepulcro, las actitudes y ropas de la Anunciación y el amedinado de los relieves, parecen aunarse para servir de fundamento á dos afirmaciones:

Los relieves de Silos no son todos del mismo período.

Los más antiguos no son anteriores á los comienzos del siglo XII.

A sospechar esto mismo por pura impresión llevan la belleza de algunos rostros y la maestría de muchas líneas, cualidades que parecen poco en armonía con los vacilantes ensayos de una escuela y con las épocas críticas y de tanteo en que se abandonan poco á poco las prácticas amaneradas, pero seguras, de un arte que muere, para lanzarse al impulso misterioso de lo que se siente vagamente.

¿Son éstos los únicos datos que deben cambiarse en el estudio histórico de las esculturas del románico-español?

Al método de comparación con documentos auténticos extranjeros, íntimamente relacionados á otros del país, asociemos el que debiéramos llamar, como en las ciencias naturales *genético*, estableciendo paralelos entre elementos arquitectónicos cuyas fechas

(1) J. M. Bouchard, vicaire de Saint Pierre, *Monographie de l'église et du cloître de Saint Pierre de Moissac*, d'après les Notes et les Indications de M. Laroque conservateur du cloître, 1875.

(2) Ernesto Rupín, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*; Paris, Alphonse Picard, 1897. — Mr. Helbig ha publicado, en la *Revue de l'Art Chrétien*, tomo de 1899, pág. 25, una interesante nota acerca de este libro.

límites puede determinarse aproximadamente á lo menos. El rico conjunto formado aquí por las Basílicas asturianas, los monumentos más modernos de la vertiente cantábrica meridional y las construcciones de villas, como Sepúlveda, que fueron repobladas á fines del X; los templos de Camprodón, de Olot, de San Pedro de Tarrasa y el claustro de San Benito de Bagés; la cripta navarra de San Salvador de Leyre y varios restos del Aragón septentrional; los capiteles procedentes de las excavaciones de Silos, algunos mucho más modernos del patio de los mártires en Cardeñá y otros, anteriores á los primeros, de diferentes fábricas toledanas, permiten formar una serie continua en que se marquen bien los progresos del trabajo y sólo quede por determinar la rapidez con que se ha pasado de unos á otros términos.

Elijamos ahora como ejemplo el arte más cercano á nosotros y más conocido de la provincia de Segovia; entre la capital, Sepúlveda, Turégano, Sotosalbos (1) y Santa María de Nieva suman elementos bastantes para examinar en qué forma se señala el contacto del románico con su predecesor y la indecisión de los primeros ensayos durante el curso del siglo XI; qué desarrollo tienen sus elementos en el XII; cómo se da la mano con el arte ojival, su heredero, aceptando líneas arquitectónicas y persistiendo, con su carácter general para el plan decorativo durante la décimatercera centuria, y cómo penetra en él, siendo fácil hallar todavía reminiscencias suyas, no por lejanas del origen, peor definidas, en fábricas de comienzos del siglo XV, cual ocurre en el claustro de Nieva.

Los múltiples cambios experimen-

tados en casi todos los siglos por muchas fábricas españolas, impide fiar á los documentos la resolución completa de los problemas artísticos. No es cuerdo tampoco prescindir de datos que han servido al fin y al cabo para determinar la orientación general en los estudios arqueológicos, y así se impone al investigador un sistema mixto, ó mejor dicho, un método comparable al que los matemáticos llaman *de las aproximaciones sucesivas*, fijando una fecha provisional por la historia de la localidad, comparando el edificio clasificado á otros más conocidos, rectificando de este modo los errores cometidos en el primer examen y poniendo, por fin, al período de su labra límites extremos que un análisis más detenido aproximará entre sí en muchas ocasiones.

En las comarcas segovianas es natural que existan restos más antiguos en Sepúlveda, repoblada á fines del siglo X, que en la capital reconstruída desde sus informes ruinas cien años después. Hay en aquella villa una iglesia del Salvador, con capiteles en la nave, que hemos reproducido en otro trabajo (1), y estos capiteles aparecen llenos de reminiscencias del estilo latino bizantino y de elementos decorativos de los estudiados por Courajod (2) en los orígenes del arte medioeval. La nave presenta señales inequívocas de una reconstrucción en el siglo XII, con cornisa de ajedrezado y aprovechamiento de columnas del edificio que se renovaba, y si éste había sido erigido pasado el siglo X y antes del XII, ha de colocarse en el XI la labor de sus capiteles, aunándose aquí para fijar su fecha las consecuencias sacadas del conocimiento de los documentos con el carácter deducido de sus formas.

Mucho se ha destruído en la capital,

(1) Visité el último verano la interesante iglesia de esta aldea por indicación de D. Manuel Suárez Espada, y acompañado por D. Valentín Escolar y mi hijo Alfredo: su cornisa es análoga á la de San Juan de los Caballeros, en Segovia; pero está mejor conservada.

(1) *Sepúlveda y Santa María de Nieva*, pág. 15.

(2) Courajod, loc. cit.

y resulta imposible fijar hoy por dónde pudo enlazarse su arte con el de las demás poblaciones de la provincia; pero es fácil, por el contrario, señalar un momento culminante en el desarrollo de la genialidad creadora, dentro de su recinto, y repartir después sus obras entre los dos grupos de las que son algo anteriores y de las nacidas después de la digna de ser elegida como tipo, *que es el templo de la Vera-Cruz*. Sobre el lienzo del recinto interior, frontero al muro del ingreso lateral, se destaca la lápida de consagración con la fecha de 1208 de Jesu cristo, expresada allí en años de la Era; es ésta, por lo tanto, una fábrica concluida á principios del siglo XIII, y no comenzada, de seguro, largo tiempo antes, á juzgar por la unidad de su plan y lo reducido de su tamaño.

Abundan, además, los eslabones de enlace entre sus detalles escultóricos y los de distintas iglesias de la misma ciudad, así como los de las segundas con otras, formando una larga cadena. Prescindiendo de las palomas y bichas, que tanto se repiten en todas partes, hay en la puerta de los pies de la Vera-Cruz un capitel con dos demonios que atormentan á un hombre, copiado quizá de otro de la portada de la Trinidad, con el mismo dibujo, y reproducido, en cambio, con algunas modificaciones en la de San Sebastián. Por las columnas de los ventanales del ábside se aproxima, en cambio, la última parroquia á San Martín, ya que aquéllas presentan los mismos personajes, con capas y pies desnudos, que se ven en dos del pórtico del segundo. En casi todas se repite de igual modo la sirena de doble cola de pescado.

Los grupos de hojas, los florones y otros elementos decorativos se extinguen, con análogos perfiles, por los canecillos, metopas y sofitos de las variadas fábricas románicas de la his-

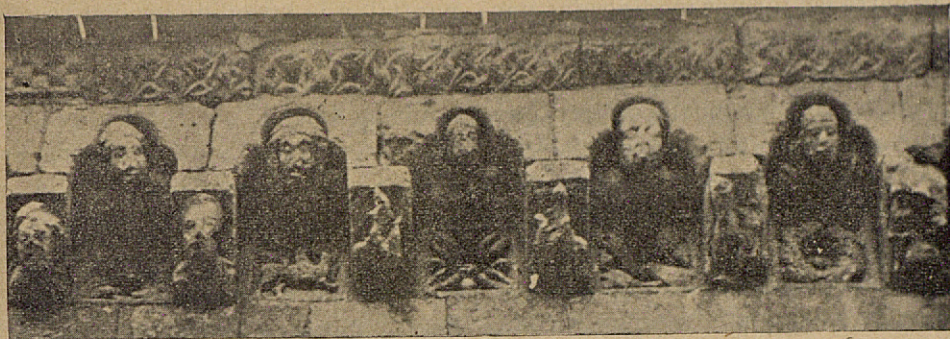
tórica ciudad, é invaden lo mismo las cornisas de San Lorenzo y San Millán, que las de San Martín, San Esteban y San Juan de los Caballeros, dándolas á todas un aire de familia, que oculta en el primer momento las diferencias más pequeñas que las separan, debidas á la edad de cada individuo. En la mayoría impera en sus galerías exteriores el arco de medio punto, como impera en la Vera-Cruz, apareciendo en cambio bien marcada ya la ojiva en la última, unida en cariñoso consorcio con relieves iguales á los de sus compañeras. Hay que admitir, por lo tanto, que la mayor energía creadora ejerció su acción en Segovia hacia los postreros años del siglo XII y los subsiguientes del XIII, engendrando una serie de joyas arquitectónicas en las que se observa el gradual cambio de unas á otras formas.

Nuestro compañero D. José MacPherson ha fotografiado, paciente y concienzudamente, los diversos trozos de la rica cornisa de San Juan, y en los adjuntos fotograbados, que reproducen varios de sus elementos, puede apreciarse próximamente á qué tiempos alcanzó el imperio de las esculturas generalizadas en canecillos, metopas y sofitos, unidas á algunas que se iban incorporando poco á poco á las antiguas. Nótese entre los dos la cabeza de un islamita y la de un etíope, con su rizado cabello el segundo; véase asimismo el rostro expresivo de un bufón, y en el espacio más próximo un tocado análogo á los de las miniaturas de las cantigas de Alfonso X; examinen los devotos de la indumentaria los jinetes con cascos y mallas que adornan dos canecillos, y se comprenderá que, cuando se devastaban los sillares que los sustentan, habían comenzado ya, ó estaban cercanos, á lo menos, los días de aquel *reinado sabio*, que fué glorioso para la cultura española.

Delimítanse así los períodos en que perduraron las escuelas románicas en las villas segovianas más antiguas y en la capital, y si de estas comarcas pasamos á las avilesas, sus vecinas, y desde las segundas á las lejanas de Cataluña, obtendremos en todas, por el empleo de iguales procedimientos, resultados análogos, que podrán apreciarse cuando se entre en el examen individual de las portadas, capiteles,

sobre los haces de delgadas columnas.

Al examen del punto de vista cronológico hay que añadir el de las influencias. Las tres corrientes emanadas de la Persia *Sassánida* (1) que dieron vida y carácter á los comienzos del arte medioeval, lo mismo musulmán que cristiano, alcanzaron todas á nuestra Península, más ó menos modificadas y en fechas más ó menos remotas. No es fácil hoy fijar por com-



RELIEVES DE LA CORNISA DE SAN JUAN DE LOS CABALLEROS, EN SEGOVIA

cornisas y relieves de cada región ó territorio. Adviértese, desde luego, que si el interesante período artístico tardó más de lo que comunmente se cree en llegar á la esplendidez de Silos, San Cucufate, Ripoll, Segovia y Salamanca, ejerció, en cambio, una influencia tan grande en nuestro país, que aún se reproducían muchas de las formas por él importadas ó producidas, cuando por todas partes se dibujaban ya los cardinas y otros follajes,

pleto el alcance de su influencia en el período presemítico, pero sí reconocer que en diferentes épocas llegó una desde el Norte con las invasiones de los normandos; se tradujo otra por el Sur en las fábricas cordobesas, y quedó trazado el paso de la tercera en una serie de monumentos de planta y cons-

(1) Véase la indicación del camino seguido por las tres corrientes emanadas de la Persia sassánida, que contiene la obra de Choisy, antes citada.

trucción bizantina, que han estudiado los arquitectos Sres. Lampérez, Puig y Cadafalch (1) y otros.

La supersposición y composición de las tres en muchos monumentos obliga á mayor trabajo de análisis en los estudios de nuestro arte y á continua modificación de las hipótesis formuladas en presencia de otros datos.

Ocurrió aquí una cosa análoga á lo acaecido en Sicilia (2), debiéndose, sí, sospechar que los momentos de contacto entre las formas modificadas por las distintas razas no fueron los mismos; y en España, de igual manera que en los demás pueblos, hay que acudir al examen topográfico, al estudio de una verdadera geografía arqueológica y al trazado de las líneas de propagación, señaladas por las múltiples repeticiones de unos mismos elementos, para fijar el origen de cada relieve y distribuir los productos entre sus autores.

Señala Choisy en la Catedral de Bayeux los entrelazos armenios y el león gesticulante de los sassanidas, como muestras fehacientes de que hubo de llegar hasta la comarca la corriente persa que invadió la Rusia meridional, ascendió por los ríos tributarios de los mares Caspio y Negro, y, modificada en el suelo de la Escandinavia, fué recorriendo después diferentes puntos del litoral del Océano, avanzando hacia el Sur enriquecida con extraños monstruos, como del Sur y el Oriente había procedido á la vez, arrastrando en su curso las siluetas asiáticas.

Si conociera nuestro arte, como es maestro en el conocimiento de la arquitectura de otros pueblos, podría citar, tomados de la Península ibéri-

ca, numerosos ejemplos de entrelazos; de leones gesticulantes, con perfiles muy diversos; de cuadrúpedos exóticos; de pavos reales, con variedad de facturas que se reparten entre varios siglos; de cisnes; de aves de presa, nacidas en distintos climas; de monstruos y cien relieves más, descubriendo, quizá, esa unidad de procedencia desde el único foco activo del Asia, que pudo ponerse durante el siglo IV en contacto con Europa y fué fresco manantial, á la larga, de las construcciones medioevales; pero no dejaría de observar al mismo tiempo cuánto se había modificado cada obra al recorrer tantos territorios y qué carácter propio, no menor que el de la Sicilia, habían impreso en todo las regiones españolas, destinadas precisamente por la configuración geográfica de Europa, á lugar de una síntesis amplia, al extremo opuesto del punto de origen.

La historia y el examen de los caracteres de la escultura románica tiene, por lo tanto, una importancia de primer orden en la historia del trabajo español y de la genialidad de nuestra raza, que imprime siempre un sello especial, aun en las cosas que cree copiar.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

SECCION DE BELLAS ARTES

ARTISTAS EXHUMADOS

BALTASAR DEL ÁGUILA, PINTOR

ENTRANDO en la Catedral de Córdoba por el Patio de los Naranjos, se encuentra en la nave del sagrario la capilla llamada de la Concepción antigua; es la tercera, y linda por un lado con la de San Juan Bautista, y por el otro con un postigo. La fundó, en 1571, el racionero Gaspar de Gensor, y después amplió la funda-

(1) Las iglesias de San Pedro de Tarrasa en la Revista barcelonesa *Arquitectura y Construcción*.

(2) Choisy, loc. cit., tomo II, párrafo VI, *Les Églises de Sicile*.—Frois influences s'y croisent, celles des Grecs de Constantinople, des Arabes et des Normands: elle les accepte toutes les trois et les fond en une architecture qui lui est propre.

ción Luis de Valenzuela. Ambos murieron antes de que se construyese, y en 1582 no estaba aún terminada, y era su mayordomo el racionero Alonso de Góngora, tío del célebre poeta D. Luis.

El racionero administrador encargó la pintura del retablo á Baltasar del Águila, pintor, vecino de Córdoba, á la collación de San Juan, con quien celebró contrato para la pintura, por escritura pública de 23 de Octubre de 1582, otorgada ante el escribano Miguel Jerónimo, y que se encuentra en el libro ó nota 25 de aquella escribanía al folio 1.383 vuelto.

Ni nosotros ni ningún escritor anterior tuvo noticia de este pintor hasta que el feliz hallazgo de dicha escritura nos lo dió á conocer como un artista de mérito indiscutible y cuyas obras andarán por Museos é iglesias aplicadas á pintores más afortunados. Águila se encargó del dorado y de la pintura de todo el retablo, bajo las condiciones siguientes:

Toda la talla del retablo se había de dorar y bruñir de oro fino y de buen lustre.

Se habían de pintar en los remates de los lados dos escudos con las armas que le indicase el racionero Góngora.

„Es condición que los tableros llanos, que es en el principio, que es en el banco, se pinten los cuatro Evangelistas, y en el principal del medio grande se pinte la advocación de Nuestra Señora de la Concepción, como le fuere señalado, y asimismo se ha de pintar, en el tablero que está encima, un Crucifijo con San Juan y nuestra Señora y la Magdalena, y en el tablero más alto, con que se remata el dicho retablo, se pintará un Dios Padre. Toda la dicha pintura destos tableros de buen dibujo y buena pintura, y acabada de buena mano é finos colores, conforme á buena obra.

„Es condición que en unos llanos

que están entre las columnas, sobre oro, se haga, de punta de pincel, un romano de buena invención, de compartimiento, de lo que agora se usa, bien colorido, de colores vivos y bien acabado, conforme á buena obra, y en unos rincones que están en el arco del tablero grande, unas virtudes pintadas, con el campo de oro; todo bien pintado y dorado, y en los llanos que están fuera de las columnas, en lo alto y en lo bajo, sobre oro, unos rēviscos galanos, colorados en donde convenga, bien acabado á vista de oficiales que dello sepan.

„Item: es condición que fecho dicho retablo... se nombre un oficial, y por parte del que esto hubiere fecho y del estubiere encargado se nombre otro, y los dos lo vean si está fecho conforme á dichas condiciones y acabado de todo punto de buena obra y conforme al arte, y hagan declaración sobre ello.”

Que acabado, se aprecie, se enmiende, y que la obra no pase de 400 ducados.

Que al encargarse de la obra se le darían 200 ducados, y lo demás cuando estuviere terminada.

Las condiciones anteriores estaban hechas y firmadas por el mismo Águila, y en el contrato se obligó á dar el retablo terminado en los cuatro meses siguientes.

No consta en el protocolo que se modificasen posteriormente; pero indudablemente lo fueron, por acuerdo verbal, entre el racionero y el artista, toda vez que en el retablo, que se conserva perfectamente, se ve variado el primitivo proyecto. En el banquillo, en vez de los cuatro Evangelistas, se pintaron los cuatro doctores de la Iglesia. En las enjutas del arco se ven, efectivamente, dos virtudes; pero no pintadas, sino de delicado y poco relieve, y doradas por completo, y en el tablero, donde se había de pintar un

Crucifijo, se pintó; pero sin que le acompañasen la Virgen, San Juan y la Magdalena, como en el contrato se consigna. Todo lo demás se cumplió religiosamente.

El retablo es de estilo greco-romano, y de orden compuesto en la parte inferior, y dórico en la superior, con un coronamiento en donde está, en el frontón, el Padre Eterno, vestido de azul y rojo y de medio cuerpo; á los lados hay dos remates con los escudos de armas.

En el centro del segundo cuerpo está Cristo en la Cruz, de tamaño mayor que el académico, sobre un fondo de paisaje, en el que se ve dibujada la ciudad de Jerusalén. La figura del Cristo, muy bien pintada y dibujada, es de buen color, bastante imitado al natural, y sólo adolece del defecto de ser un poco larga, cosa muy frecuente en el siglo XVI en España.

El cuerpo principal tiene en medio la Concepción de la Virgen, á los lados dos espacios lisos, adornados de dibujos romanos de colores, dos columnas de orden compuesto, otras dos líneas de grotescos y dos medias columnas con que termina la decoración. La Concepción está vestida de rojo y azul sobre la luna media; teniendo por fondo una playa, en donde se ve anclado un navío. Dos grupos de ángeles revolotean á los lados, llevando en las manos los atributos de la Inmaculada.

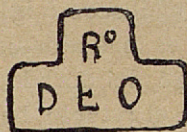
El dibujo es correctísimo; el colorido no es brillante, aunque bueno y muy parecido al de Céspedes, de quien el autor debió ser condiscípulo, y en cuanto á inspiración no se ve brillantez; pero no carece de gracia en la disposición de las figuras y de los accidentes.

La firma que el artista estampó en el contrato es ésta, que copiamos:

Nos cabe la honra de ser los primeros en dar á conocer este artista notabilísimo, y de indicar dónde se conservan sus obras, para que puedan ser admiradas, sintiendo sólo que no sean en mayor número las que de este singular pintor se han descubierto.

RODRIGO DE LEÓN Y SEBASTIÁN DE
CÓRDOBA, PLATEROS

En 1892 publicamos nuestro *Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba*, y en él dijimos que en el sello éste (fig. 1.^a), que ostentan la



Virgen de Villaviciosa y los portapaces regalados á la Catedral de Córdoba por el Duque de Segorbe, se podía leer Rodrigo de León, y ahora podemos afirmar que no nos equivocamos entonces, y que la firma de este singular artista no sólo se lee así, sino que es la que representa el siguiente facsímil, sacado de las escrituras de que vamos á hablar:

La más antigua de las obras de León que hemos encontrado, es la de la Virgen de Villaviciosa. La hizo en compañía de Sebastián de Córdoba, otro platero cuyo nombre no ha sonado hasta hoy, y que no firmó la obra, como lo hizo su compañero. La hicieron en 1577, y estaba terminada á 30 de Septiembre en que Pedro Vélez de Alvarado, racionero de la Catedral, en nombre del Obispo D. Fr. Bernardo de Fresneda, convino con los referidos plateros que, "para concertar é moderar lo que merece la hechura," de "una caja é peana de plata para el servicio de la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa," que habían hecho por encargo de su Ilustrísima, se nombra-se á Lorenzo de Córdoba, platero, para que dijese lo que valía, y "ambos se obligaron á estar é pasar por su declaración," y el racionero "se obligó á que su señoría pagara y si no lo pagará él de sus bienes y rentas."

Esta escritura pasó ante el escribano público Miguel Jerónimo, y se encuentra en el tomo XVI de su protocolo, fol. 428 vuelto. No hemos encontrado ni la escritura mandando hacer la obra, ni la del finiquito del pago, y por lo tanto, no sabemos cuánto montó el precio de la alhaja.

La imagen de la Virgen de Villaviciosa fué de madera, y llegó tan deteriorada al año citado, que hubo necesidad de hacerla nueva. León y Córdoba la forraron de plata, excepto las cabezas de la Virgen y el Niño, conservando los mismos partidos de paños y trazos que tenía la primitiva imagen, que sería del siglo XV, á juzgar por lo que ahora se ve, á pesar de las tradiciones, que le hacen remontar á los primeros siglos de la Iglesia. Tiene unos treinta centímetros de alto, y está vestida á la romana, con túnica y manto. Se ve colocada sobre un grupo de nubes con dos ángeles arrodillados que sostienen la media

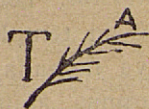
luna, y delante, otros dos ángeles sostienen una cartelita rodeada de cabezas de serafines, en la que se lee: *Domina Angelorum*. Todo esto está colocado sobre un templete de orden dórico, en cuya fachada, compuesta de cuatro columnas, alquitrave, friso y cornisa, se lee: *Templum Spiritus Sancti*. En el centro de la portada se ve, en bajo relieve, la adoración de los Reyes, y en los intercolumnios, también en bajo relieves, David y Moisés con textos de los Salmos y del Deuteronomio.

En el basamento están: en el centro, las armas del Obispo Fresneda, y á los lados, dos asuntos en relieve, de la historia de la aparición de la imagen; en los pedestales, en uno, San Francisco, arrodillado, adorando á la Virgen, y en el otro el Obispo donante, en igual actitud, y debajo otros dos asuntos de la historia de la aparición, cuya historia está completa en los bajo-relieves del basamento de los costados y de la espalda.

En el costado derecho se miran la presentación de la Virgen en el templo y las armas del Obispo, y en el izquierdo, el Nacimiento de Jesucristo y las cuatro virtudes cardinales.

Á la espalda del templete hay: en el centro, la Anunciación, y en los intercolumnios, Salomón y Jeremías, con versículos del Cantar de los Cantares y de las Lamentaciones. En la basa, las armas del Prelado, con otros asuntos de la aparición. Entre el imafronte y el reverso se lee esta inscripción: "A honor y gloria de la beatísima imagen de Nuestra Señora de Villa Viciosa. — Dió esta peana á Nuestra Señora de Villa-Viciosa el ilustrísimo y reverendísimo Sr. D. Fr. Bernardo de Fresneda—Obispo de Córdoba del Consejo de su Majestad y su confesor — siendo electo Arzobispo de Zaragoza. — Año de 1577." Todo está colocado sobre otra peana, también de plata y de mal gus-

to, con la fecha: "En Córdoba, año de 1699", y una firma que dice así: (fig. 2.^a), y que no sabemos á ciencia



cierta lo que significa, aunque suponemos es la marca de Gaspar de las Tazas, platero de ese período. Toda la obra de Rodrigo de León y de Sebastián de Córdoba es hermosísima, correcta de líneas y primorosa de cincelado; pero no es la mejor obra de este artista notabilísimo, tan importante casi como Enrique de Arfe, igual de Juan Ruiz, el Vandalino, y superior, sin duda, á Juan de Arfe Villafañe, nieto del alemán Enrique.

Apenas concluída esta obra, contrataron nuestros plateros otra más importante aún, y que es lástima que haya desaparecido. El Cabildo de la ciudad, no cediendo al Obispo en devoción, acordó regalar á la Virgen de Villaviciosa unas andas para que la sacasen procesionalmente, y en el cabildo de 9 de Octubre del citado año de 1577, hizo el siguiente contrato:

"En este cabildo entraron Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba, plateros, vecinos desta ciudad, y su señoría se convino con ellos en que los dichos plateros se obligaron de hacer las andas de plata para la santa imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa, conforme al modelo que tienen hecho, que está en poder de nos, los escribanos del Cabildo, bien hechas y acabadas las dichas andas y á vista de oficiales que dello entiendan, por precio de cuatro ducados de manos cada marco y han de tener las dichas andas cien marcos, seis más ó menos, y las darán hechas y acabadas dentro de seis meses, primeros siguientes de como se le entregare para la plata dineros, hasta en la cantidad que cos-

tare, y se cuenten los dichos seis meses desde el dicho día, y si este término se pasare sin haberlo hecho, que se les quite un ducado por cada marco para pena y en nombre de *interese convencional*, y demás de la dicha pena, pueda la ciudad, por más brevedad de la obra, no cumpliendo al dicho plazo, enviar por oficiales á cualquier parte donde pareciere á su señoría, y por lo que más costare de los dichos tres ducados cada marco, los pueda ejecutar la ciudad, y para liquidación dello sea en esto bastante juramento de uno de los caballeros diputados deste negocio, con sólo el cual, sin otra liquidación, se ejecute esta escritura, y su señoría se obligó de entregar dicho día dineros para la dicha plata, en la cantidad de lo que montare el precio della, y los maravedís que montare la hechura, luego adelantadamente la tercia parte, y la otra tercia parte sea á la mitad de la obra, y la otra parte cuando estuviere acabada de todo punto, como está dicho, lo cual pagará llanamente, sin pleito, so pena del doblo é costas, y si no se les entregare nada del dinero, que no sea visto por los dineros que no se le entregan; luego se convinieron sus señorías y los susodichos que las pagas sean 800 ducados luego para plata y manos, y lo que restare acabada de todo punto la obra, y así se obligó la ciudad, so la pena del doblo sobre dicha, y es condición que han de dorar todo lo que se les ordenare por los señores justicia y diputados, con que se les dé oro y azogue, y no se les ha de dar por las manos cosa alguna, y han de poner las armas de su majestad en el friso y los escudos de las armas de la ciudad abajo, y si no dieren bien acabada la dicha obra á vista de oficiales, la ciudad lo haga volver á hacer á su costa, y por lo que costare sean ejecutados los dichos plateros, lo cual se liquide con el juramento de los oficiales que la ciudad

nombrare, para lo cual, así pagar é cumplir, obligó la ciudad sus propios y rentas, y los dichos plateros de mancomún, y á vos de uno y cada uno de por sí é por el todo, renunciando, como renunciaron, las leyes de la mancomunidad, obligaron sus personas é bienes y dieron poder á las justicias de su ejecución, como por cosa pasada en cosa juzgada. Testigos Juan Ulloa de Toro é Juan de Córdoba, solicitador de comisiones, y Juan de Viñana, vecinos de Córdoba; por la ciudad lo firmó los señores Corregidor y un caballero veinte y quatro al fin de este Cabildo, como se acostumbra; otrosí: lo firmaron los dichos Sebastián de Córdoba y Rodrigo de León, los cuales recibieron el modelo firmado de los señores justicia y diputados é de los dichos plateros, de cuyo recibo nos, los escribanos, damos fe.—Testigos los dichos, y los dichos Sebastián de Córdoba é Rodrigo de León se obligaron de sacar otro modelo é volver el que agora reciben dentro de ocho días primeros. Testigos los dichos. Otrosí: se obligaron de dar fianzas, hoy dicho día, los dichos oficiales en la cantidad de la obra y plata, y las fianzas sean á contento de los señores justicia y diputados.—Testigos los dichos: Sebastián de Córdoba, Rodrigo de León.—Fernando Quintana, escribano mayor del Cabildo.,,

El mismo día 9 del mes de Octubre de 1577, los plateros contratantes, por escritura hecha ante el escribano del Cabildo, prestaron la fianza exigida en el contrato copiado, dando por sus fiadores á Miguel de Herrera, mercader, y á Juan de Sigura, boticario, que aceptaron la obligación.

En 22 de Septiembre de 1578 estaban las andas concluidas, y sus autores pidieron al Cabildo que se les pagara, porque debían mucha plata de la empleada en ellas; pero nada se acordó, y en el cabildo de 26 del mismo

mes se volvió á tratar de la petición de los plateros, tomándose sobre ello este acuerdo:

“La ciudad; por la mucha devoción que los vecinos de esta ciudad y su comarca tienen á la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa, se han hecho unas andas de plata, y para ello su Majestad hizo merced de una juraдерía, el cual se vendió y con ella compró parte de la plata, y se han acabado de todo punto, y se debe á los plateros el resto; é junto de poca posibilidad, é suplica á su señoría, é acordó se haga suplicación á S. M. de licencia á esta ciudad para que de la sisa del vino, y habiéndose pagado los servicios reales y lo demás que S. M. ha mandado pagar, se den 800 ducados para acabar de pagar la plata y hechura de las dichas andas.,,

No sabemos por qué el Cabildo Catedral no quiso recibir el donativo de las andas, y éstas permanecieron en el Ayuntamiento hasta 1710 próximamente, en que la ciudad mandó hacer el frontal de plata de su altar de la sala capitular, y los candeleros y demás servicios del mismo, y le dieron para la obra al platero Juan Sánchez Izquierdo la plata de las andas. Éste las fundió, y aquella gran obra vino á convertirse en el machucho frontal, que aún se guarda en el archivo de las Casas Consistoriales.

La obra admirable de Rodrigo de León, hecha sin la cooperación de Sebastián de Córdoba, es la de los porta-paces del Duque de Segorbe. Hizo el contrato en Lucena con Juan de Gálvez, mayordomo del excelentísimo Sr. D. Diego Hernández de Córdoba, Duque de Segorbe y Cardona, Marqués de Comares, y el pliego de condiciones con que se contrataron es el siguiente:

“Digo yo, Rodrigo de León, platero, vecino de Córdoba, que hace por mandado del Marqués de Comares, mi se-

ñor, dos portapaces, conforme á un dibujo que su señoría ilustrísima vido, que está señalado de la firma de Juan de Gálvez, y han de llevar los pedestales dos escudos esmaltados con las armas de su señoría, las cuales armas han de ser esmaltadas de talla y retalla, con sus campos de colores, y asimismo han de ir entre los pedestales, en la repisa, donde ha de ir el engaste de las piedras, un esmalte de oro de talla y retalla, esmaltado con sus colores los campos, y la obra ha de ser un romano abultado con algunas tarjuelas, encastilladas al tiempo donde trave la cuerda. Y á este mismo propósito han de ser los demás esmaltes en el frontispicio y friso y los rincones de la pieza, y las columnas han de ir revestidas levantadas. La una portapaz ha de llevar la imagen de Cristo con la de Santo Tomás con los dedos puestos en la llaga, con otras cuatro ó seis figuras de Apóstoles. La otra ha de llevar la Asunción de nuestra Señora, como está en la portapaz de San Jerónimo y que, en lo que toca á la hechura, se dará lo que mereciere así por los esmaltes de oro esmaltados como por la plata, y estas portapaces dará fechas y acabadas dentro de tres meses de la fecha de ésta que es fecha en Lucena á 28 de Agosto de 1571.

“Digo yo, Juan de Gálvez, que el asiento y concierto contenido en esta otra parte mandó hacer el Ilmo. Marqués de Comares, mi señor, con Rodrigo de León, platero, vecino de Córdoba, y que su señoría lo cumplirá en lo que á su señoría toca. En Lucena, 29 de Agosto de 1571.”

„Por mandado del Sr. Marqués, mi señor.—*Juan de Gálvez.*„

Á pesar de que el contrato fué firmado, como vemos, en 1571, no estaban las portapaces más que empezadas en 1578, y en 5 de Febrero se celebró nuevo contrato, ante el escribano Miguel Jerónimo, en el que se in-

serta el anterior y se halla al folio 124 vuelto de la nota 17 del protocolo de este escribano. Por esta nueva escritura Rodrigo de León, vecino de Córdoba, á la collación de Santa María, ó sea la Catedral, se comprometió á darlos acabados en el término de tres meses, mediante el pago, que se le hizo en el acto, de 30.000 maravedís, á buena cuenta, para que, después de terminados, se pudieran tasar y apreciar, y le pagaran lo que montare sobre lo ya recibido.

Los portapaces están en el tesoro de la Catedral de Córdoba, y según las inscripciones que tienen, no se acabaron hasta 1581; esto es, tres años más tarde. En ellos se lee lo siguiente:

De un lado:

“EL SR.^{MO} SEÑO.^R DO.^N DIEG.^O FERN.^Z
DE COR.^A DVQ. DE SGOORBE
Y CAR.^A MARQ.^S DE COMARA.”

Y en el otro:

“DIO ESTAS PORTA PAZE
S. Æ CABILDO DESTA
IGLESIA DE COR.^A AÑO 1581.”

Además tienen la firma copiada al principio de este artículo.

En el mismo tesoro de la Catedral hay otra joya, firmada de Rodrigo de León, sin fecha ni donante, que es una portapaz, también del Renacimiento, luciendo en el centro la Virgen teniendo en sus brazos á Jesucristo muerto. No es tan rica de ornamentación como las otras, pero sí del mismo exquisito gusto, y labrada con igual maestría que las dos del Marqués de Comares.

Esto es lo que sabemos de obras de Rodrigo de León y de Sebastián de Córdoba. De hechos de sus vidas sabemos aún menos. Del primero, sólo que compró de por vida la huerta de los Gahetes en la sierra de Córdoba, que era de la iglesia de Santa Ana de Córdoba y de Santiago de Lucena, pagando á los capellanes de estas iglesias, y en su nombre á Pedro de Illa-

nes, la cantidad de 30.000 maravedís cada año. Así consta de una escritura, otorgada en Córdoba, en 11 de Julio de 1584, ante Pedro Gutiérrez, en cuyo protocolo se encuentra al folio 753 de la nota 52. En este tiempo era vecino de la collación de Santa María, y probablemente de la calle de la Platería, que hoy forma parte de la carrera del puente.

De Sebastián de Córdoba hemos encontrado otra noticia, insignificante también, pero muy curiosa, que es así: En 1575 vino á Córdoba un pintor, vecino de Avila, llamado Gabriel Rosales, que, en 21 de Julio, arrendó una casa del Sr. Bartolomé de León, clérigo, en la collación de San Bartolomé, haciendo la escritura ante Miguel Jerónimo (tomo XIV, fol. 434). Acaso el clérigo León fuese pariente del platero Rodrigo, explicándose así la intervención del Córdoba en el asunto de que vamos á tratar.

Gabriel Rosales, bien como pintor ó como amigo, hubo de entrar en casa del abogado Juan Pérez Madueño, en la que había una moza bastante agradable, llamada Catalina Díaz. Rosales enamoró á la Catalina y consiguió sus favores; pero, á querella de la moza, fué á dar en la cárcel por "haberla habido su virginidad". Intervinieron amigables componedores, que nunca faltan en tales casos, y el asunto terminó en buenas para Rosales, mediante el pago á la joven burlada de 30.000 maravedís que se obligaron á pagar, Rosales como interesado, y Sebastián de Córdoba, platero, como fiador. Catalina, y en su nombre el abogado Madueño, extendieron escritura de *partomano* ante Miguel Jerónimo, en 3 de Diciembre de 1577, y se ve en el libro XVI, fol. 1.383 del protocolo. No conocemos ninguna obra artística de Gabriel Rosales.

GUILLERMO DE ORTA, ENTALLADOR
Y ESCULTOR

Otro artista desconocido hasta hoy es éste cuyo nombre encabeza estas líneas. Era flamenco, y estaba, sin duda, recién venido á Córdoba en 1578, en que, á 3 de Abril, por escritura pública, que está al fol. 310 del tomo XVII del escribano Miguel Jerónimo, se concertó con Alonso Martín, clérigo, representante del Obispo D. Antonio Mauricio de Pazos, á hacer la obra de ensambleaje del sagrario nuevo de la Catedral de Córdoba, "conforme á los plazos que en la escritura de Marzo se contiene". Esta escritura no la hemos encontrado por deterioros del tomo en que debiera hallarse.

Después de esta fecha nos encontramos á Orta ya domiciliado en Córdoba, á la collación de San Nicolás de la Ajerquia, firmando, en 9 de Junio de 1581, una escritura ante Ruy Pérez, en cuyo protocolo se encuentra al folio 756 del libro XX, y por ella tomó á su cargo, del Sr. Miguel Ferrer, hacer "una imagen de Santa Ana, conforme é por la ordena e traza de una que le mostró esmaltada de una hojadelata". La estatua sería de "una vara de alto después de asentada, con la figura de nuestra Señora y el Niño Jesús, bien proporcionado, de bulto, sin pintar, bien acabada y de buena madera, para el día de Santiago". El precio fué de dieciséis ducados.

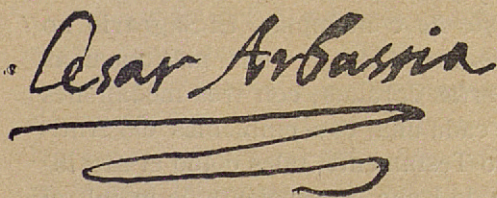
No se conserva, que sepamos, la escultura á que se refiere este documento; pero sí, afortunadamente, la obra que hizo en el Sagrario, y que muy pocas personas habrán tenido el gusto de contemplar. El Sagrario no presenta, á simple vista, más que unas puertas doradas, con tres medallones en cada una, con emblemas del Antiguo Testamento, tales como el sacrificio de Isaac, la serpiente de metal, el

ramo de habas llevado de la tierra de promisión y otros análogos. Aun éstos se ven mal, porque hay poca luz y porque, en parte, están cubiertos por la mesa-altar. Lo que no saben los visitantes de la Catedral cordobesa, es que aquella puerta da ingreso á una bellísima capilla, toda de madera dorada, con artística cúpula, también de madera, y que allí dentro está el tabernáculo, decorado con cuatro columnas de orden compuesto, también todo dorado y admirablemente decorado. Tanto la capilla como el templete-tabernáculo, están materialmente cuajados de adornos bellísimos, del estilo de Berruguete, donde se multiplican los mil caprichos de esa ornamentación; llenos de bichas, escudetes, trofeos, ángeles, desnudos unos y con flotantes hopalandas los otros, y tres órdenes de medallones, en donde, con buena composición y buen dibujo, están representados todos los pasajes de la vida de Cristo, y además, Apóstoles, Profetas, virtudes y otras muchas interesantes composiciones. Todo ello da la suficiente idea para apreciar á este artista, hasta ahora ignorado, por uno de los buenos escultores y tallistas de su tiempo, digno de figurar entre los Berrugetes y Borgoñas.

CÉSAR ARBASSÍA, PINTOR

La biografía de este artista viene en el Diccionario de Ceán Bermúdez, y á él remitimos á nuestros lectores. Lo que diremos aquí sirva de adición á aquel artículo, y desde luego daremos, como nuevo, la firma del pintor, que es ésta:

Cesar Arbassia



Sabido es que, en 1579 pintó la capilla mayor de la Catedral de Málaga. Allí se ven aún sus pinturas murales, que representan la vida de Cristo. En el centro de la capilla pintó un tríptico, que se quitó para poner el templete actual, y que se creará perdido; pero no es así. La tabla central, que representa la Anunciación, con figuras de tamaño natural, de gran dibujo y brillante color, está en una capilla de la nave del Evangelio, y figuró en la Exposición de Madrid del Centenario de Colón, en 1892; y las puertas son las del relicario, que está en una capilla á espaldas de la mayor. Tienen por fuera San Pedro y San Pablo, y por dentro, si no recordamos mal, la Adoración de los pastores y la de los Reyes. El San Pablo tiene la particularidad de ser el mismo que, en escultura, se muestra en la capilla de esta advocación en la Catedral de Córdoba, lo que induce á creer, no que se copiaran Céspedes, autor de la estatua, y Arbassia del cuadro, sino que ambos lo tomaron de algún otro maestro de Roma, en donde estudiaron.

Dicho esto, pasemos á lo nuevo é importante. Se sabe que Arbassia pintó el Sagrario de la Catedral de Córdoba; pero no se sabían los pormenores del contrato que hemos encontrado.

En el protocolo del escribano Miguel Jerónimo, libro XXX, fol. 1.078, se encuentra una escritura, por la cual se obligó César Arbassia á pintar el Sagrario nuevo, de puertas adentro, y en el altar de la mano derecha, "en el cual ha de ir pintada la historia de Jesucristo nuestro Redentor cuando se despidió de la benditísima la Virgen María para ir á padecer, y asimismo dorar los capiteles de los pilares." El precio fué de 3.000 ducados y 50 fanegas de trigo, y la escritura se otorgó en 31 de Julio de 1585. Por el texto parece colegirse que hubo otra escri-

tura anterior para pintar los otros dos altares, en que están la Cena en el del centro, y la Oración del Huerto en el lado de la Epístola.

En 19 de Marzo de 1586 se extendió nueva escritura entre nuestro artista y Juan Pérez de Sevilla, receptor de rentas del Obispado, que está en el tomo XXXI, fol. 356 del mismo protocolo, y en la que figura como testigo, entre otros, Juan de Morales, músico. Por ella, César Arbassía, pintor italiano, por mandato del Obispo "toma á su cargo pintar la bóveda y paredes, arcos y testers que están delante de la capilla del Sagrario nuevo de la iglesia de Córdoba, en el arco de en medio, donde está la puerta mayor de la dicha capilla del Sagrario, lo cual tengo de pintar al fresco conforme á la traza é modelo que tengo hecho, que queda, firmada de mi nombre, en poder de su Illustrísima, y asimismo dorar y pintar las tres rejas de hierro que están en la dicha capilla del Sagrario nuevo, é las tres puertas del medio y colatorales y barandales de hierro del comulgatorio que está dentro en el dicho Sagrario, á la revuelta del Tabernáculo del dicho Sagrario; dorar en ellas las dichas rejas y barandales, puertas y cornisas y pedestales, con todo lo demás de las dichas tres rejas, y las armas que están en las dichas rejas, y dorarlas, y lo que fuere de hierro liso del azul de polvo fino, entrando, como entra en este concierto, la portada de piedra de la puerta mayor de la dicha capilla, que tengo de dorar dentro é fuera y darlo bien acabado, á vista de personas que dello sepan é á contento de su Illustrísima, conforme á lo cual, yo, el dicho César Arbassía, tomo á mi cargo la dicha obra, y comenzada luego y no partir mano hasta darla acabada de todo punto y en toda perfección á trece días del mes de Junio de este presente año, en tal manera, que no falte ninguna cosa que hacer,

so pena de partir mano dello sin lo acabar, que se pueda proceder á su tramitación y se puedan buscar personas que lo acaben para dicho día é por lo que más costare del precio que de yuso se dirá y por lo que hubiere, se le pueda ejecutar, con sólo el juramento del receptor de la fábrica, en quien ha quedado diferido quien lo acabare, todo por el precio y contía, toda la dicha obra de pintura y dorado, de novecientos ducados en reales...."

La obra se terminó para el día señalado, y diez días después, ó sea el 23 de Junio de 1586, por escritura pública, que está en el mismo tomo al fol. 685, se dió finiquito al pago de Arbassía, entregándole el receptor Juan Pérez de Sevilla, por mandato del Gobernador del Obispado D. Bartolomé de Pazos, sobrino del Obispo, la cantidad de 9.718 reales de la moneda usual. Los 8.000 reales del valor de 1.000 fanegas de trigo que el Obispo dió de limosna á la fábrica de la Catedral, por libranza de 11 de Junio, para ayudar á pagar la pintura del Sagrario nuevo, y los 1.718 en dinero, como resto de pago de todo lo que la obra montó. La fanega de trigo valía ocho reales en aquel año dichoso. Como Arbassía había venido de Málaga sería probable que por su influencia se encomendaran las vidrieras del Sagrario á un malagueño ó vecino de Málaga. Lo cierto es que en 28 de Abril del mismo año de 86 (libro citado, folio 476), se contrató por Juan Pérez de Sevilla con Jerónimo Nicolás, "maestro de hacer vidrieras,, que daría para la obra "catorce vidrieras, sin pintura, de buen vidrio, claro y blanco, y puesto en sus plomos y estaños, á tres ducados cada palmo y que las ponga en las ventanas para fin de Julio,,. Nicolás se fué á hacerlas á Málaga, de donde era vecino. Uno de los testigos que asistieron á la escritura fué César Arbassía, que la firmó, en lugar del interesado.

JUAN DE OCHOA, ARQUITECTO

En el siglo XVI no se llamaban arquitectos los constructores de casas, templos ó palacios; se llamaban maestro albañil ó maestro de cantería, ó simplemente albañil ó cantero. Nosotros nos permitimos nombrarlos por su verdadero nombre: arquitectos. Uno de ellos fué el que nos ocupa, de quien ya hablamos, aunque poco, en nuestro *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, que publicamos en 1892. Ahora ampliaremos aquellos datos sin repetir los que publicamos entonces.

La primera noticia que encontramos de él es la construcción del claustro del convento de San Pablo, de Córdoba. Se sabía que era obra suya; pero no cuando la hizo. La fecha la acabamos de averiguar por una escritura extendida ante el escribano Diego de Herrera, y que se halla al folio 492 del libro de este notario, correspondiente al año de 1571. A 22 de Junio se concertó Juan de Ochoa como maestro de las obras del monasterio de San Pablo, con Pedro de Sosa, sacador de piedra, vecino de la collación de Santa Marina, en que éste le trajese al monasterio 200 carretadas de piedra de la cantera del Lanchar, debiendo traer 16 carretadas por semana, que se contarían desde el viernes 22 de Junio; es decir, el mismo día del contrato. Ochoa se comprometió á pagarle todos los sábados, á razón de tres reales y cuartillo por carretada, dándole seis ducados adelantados. Esta hermosa obra fué destruída en el siglo actual, y aún viven algunas personas que la conocieron en pie. Era de orden dórico y todos los machones apilastrados, según hemos visto al descubrir en el presente año lo que aún quedaba en pie, con ocasión de hacer nuevo claustro sobre los antiguos cimientos los Padres del Inmaculado Corazón de Ma-

ría, que van á poblar el antiguo convento de Dominicanos.

Tres años después, ó sea en 1573, aparece Ochoa encargado de construir ó reedificar el puente que unía los pueblos de Puente de Don Gonzalo y Mira Genil, y que hoy, reunidos en uno solo, se conocen por Puente-Genil. En este concepto, en 7 de Abril, Fernando de Zavala y Martín de Ochoa, maestros de cantería, otorgaron escritura, en Córdoba, fiando á Juan de Ochoa en el compromiso que había contraído de sacar y llevar á la obra del puente la piedra, *bolsores*, dovelaje y sillería que el edificio necesitaba. La escritura pasó ante Ruy Pérez, lib. XIII, fol. 14.

En 1577 construyó en Córdoba unas casas para D.^a Beatriz de Monsalve, que no sabemos cuáles fuesen. El dato lo hemos tomado del folio 1.020 del libro XVI del escribano Miguel Jerónimo, ante quien, en 6 de Septiembre, Pedro Menéndez, maestro de cantería, se obligó á traer, de la cantera de Pedrera, ocho *linteles*, los cuales había de poner en la morada de dicha señora y habían de ser de la *galga* que había dado Juan de Ochoa.

El mismo año, por escritura de 7 de Octubre, ante Miguel Jerónimo, Ochoa tomó á su cargo, como mozo aprendiz, á Diego Coronado, que entonces tenía veintidós años, y después fué un arquitecto notable. La escritura está al folio 1.143 del dicho libro XVI.

Otra casa construída por Ochoa, que tampoco sabemos dónde estaba, es la de los ilustres señores D. Francisco Murillo y D. Ruy Pérez de Murillo, maestrescuela el uno y chantre el otro de la santa iglesia Catedral. Estos señores contrataron con Ochoa, en 24 de Mayo de 1578, ante Miguel Jerónimo, que había de traerles y colocarles en sus casas "doce mármoles con sus aparejos de basas y capiteles de ocho cuartas y media de largo y una tercia de grueso y las basas y capiteles á cuarta

de alto cada uno y en el anchura de los capiteles y la hechura ha de ser según la proporción que ha de ser donde hayan de ser puestos los dichos mármoles „. Habían de ser de la cantera de Pedrera y “de la muy buena y mejor que allí hubiere „ y se habían de poner en el patio de las casas de dichos señores “donde está la fuente „. La escritura está en el tomo XVII, folio 465 vuelto del protocolo de dicho escribano.

En este mismo año Ochoa dirigió la obra de restauración ó renovación del edificio de la Albolafia, donde, hasta tiempos de la Reina Católica, estuvo funcionando una máquina de elevación de aguas del Guadalquivir, que los árabes construyeron y llamaron Albolafia, quedándole este nombre al edificio. Después fué dedicado á molino, como hoy se ve aún, al lado del puente, aguas abajo, y acaso estuvo sin aplicación desde que D.^a Isabel mandó quitar la rueda, porque su sonido no la dejaba dormir, hasta esta obra que Ochoa le hizo. De ella hemos encontrado los siguientes datos: Escrituras del libro XVII de Miguel Jerónimo, folios 549 vuelto, 557 vuelto y 584, todas de 24 de Junio. Por la primera, toma á su cargo Mateo García, herrero, hacer todos los pertrechos y herramientas de hierro que se necesitasen para el molino. La segunda es de Juan Sánchez, tejero, que vende á Juan Ochoa cien caíces de cal blanca puesta en el molino á cinco reales menos cuartillo el caíz. La tercera es entre el arquitecto y Bartolomé Sánchez, cantero, que se compromete á rozar una columna de mármol en los batanes de las monjas de Jesús María, que eran en el molino de la Albolafia; y por la última, el molinero Domingo del Puerto tomó á su cargo llevar al citado edificio, cuatro piedras de pan moler, dos soleras y dos correderas extraídas de la sierra de Cabra las correderas, y las basas

de la cantera del pontón de D. Gonzalo, hoy Puente-Genil.

Otra obra más importante y que se conserva aún, es la que se contiene en la escritura que está al fol. 934 del libro XXX del escribano Miguel Jerónimo, extendida á 17 de Julio de 1585, por la que Juan Ochoa se comprometió á cerrar la nave de la Catedral que está delante del Sagrario nuevo. Se obligó á hacerlo para fin de Octubre del mismo año y por la cantidad de cuatrocientos ducados y dos caíces de trigo bueno, y las condiciones con que la contrató son las siguientes:

“Es condición que se ha de levantar un adarve de cantería hacia la parte de las capillas hornacines, desde los trasdoses de los postreros arcos, hasta igualar con el trasdós de los arcos nuevos, conforme al adarve contrario que carga sobre la danza de arcos que forma la primera nave, el cual dicho adarve se ha de poner á nivel por todas partes del grueso y según está lo hecho; encima de los cuales adarves y arcos ha de hacer un cornisamiento por la orden y traza del modelo para ello hecho.

„Y es condición que encima de la dicha cornisa ha de mover una capilla circular que comprenda la mitad del círculo, de ladrillo de tabique doblado, de la puerta del Sagrario, liso sin ningún ornamento, con las lunetas que vienen y corresponden á cada uno de los arcos bajos, debajo de los cuales ha de haber, en cada una dellas, una ventana de cantería, lo mayor que se pueda, con el ornamento de un alquitrave con pocito, que circunde cada una de las dichas ventanas, y en los testeros, debajo de las formas, en cada uno dellos, ha de llevar tres ventanas con el ornamento que parece en el dicho modelo, con las armas de su señoría. Ilustrísima, las mayores que cupieren debajo de las dichas formas; todas estas ventanas y escudos han de ser de

cantería de la cantera de la Campiñuela de los mejores bancos y, estando cerrada esta dicha bóveda, ha de levantar dos paredes de buena albañilería en todo el largo de la dicha capilla, de dos ladrillos de grueso, hasta el trasdós de lo más alto de la dicha capilla, sobre los cuales ha de cerrar un alperhula de madera nueva, por la orden y según están cerradas las demás naves, y la ha de tejar de buena teja sentada sobre buena mezcla. Finalmente, ha de acabar toda esta dicha obra bien y perfectamente acabada á contento del Ilustrísimo de Córdoba y á contento del señor obrero desta dicha fábrica y que su merced haga todas las diligencias en la prosecución de la obra para que vaya bien y perfectamente acabada.,,

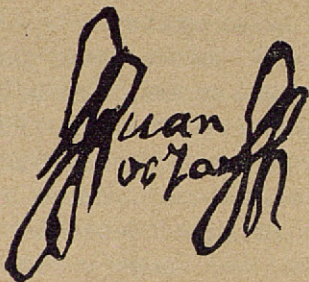
En el cabildo de la ciudad de 21 de Noviembre de 1580 se recibió en Córdoba la noticia de la muerte de la Reina D.^a Ana de Austria, última mujer de Felipe II, y acordaron los funerales que se le habían de hacer, que fueron muy suntuosos. Entre otras demostraciones de dolor fué una la celebración de exequias en la Catedral, y para ellas levantaron en el crucero un monumental catafalco, cuyo modelo y dirección corrió á cargo de Juan de Ochoa, entonces sobreveedor de las obras de la ciudad.

Igualmente dirigió el de las honras de Felipe II, en 1598; pero entonces ya era Veedor por muerte de Hernán Ruiz, ocurrida poco antes. No damos pormenores de estos túmulos, porque es un trabajo especial, nos ocuparemos en ellos dentro de poco.

Va unido el nombre de Ochoa desde hoy á la historia del teatro español, acaso como el más antiguo de los arquitectos constructores de casas de comedias, puesto que por sus planos y dirección, se construyó el primer teatro formal que hubo en Córdoba, el cual se empezó á construir en 1601 y estaba

terminado en Diciembre de 1602. El teatro debió ser casi todo de madera, toda vez que la obra de albañilería costó 5.240 reales y la de carpintería subió á 9 788, de esto damos muchos más datos en nuestra obra, próxima á publicarse, que titularemos *Datos nuevos para la historia del teatro español*.—*El teatro en Córdoba*.

Después de esta fecha todas las noticias que tenemos de Juan Ochoa, hasta 1606, están en nuestro Diccionario. Debía vivir en la collación de *Omnium Sanctorum* frente á las casas principales de D. Luis de Galicia, pues, por escritura de 5 de Septiembre de 1577, consta que su padre habia comprado allí una casa á Rodrigo Alfonso de Gahete. La firma de Ochoa, estampada al pie del contrato de la obra del sagrario es la presente:



CRISTÓBAL BAUTISTA, ALONSO DE SEVILLA, ANDRES ORTIZ Y GASPAS DE LEÓN,
PLATEROS

Estos cuatro nombres suenan ahora por primera vez y los incluimos en un solo artículo por la analogía de las obras que sabemos ejecutaron. Del que tenemos más noticias es de Alonso de Sevilla, y por eso hablaremos de él en primer lugar.

En el libro I, folio 84 vuelto de la escribanía del Cabildo de la ciudad de Córdoba se halla un acta de examen, extendida en 9 de Agosto de 1575, por la que aparece que, ante D. Pedro de Acebedo y Pedro Medina de Velasco, Veinticuatro, y Francisco de Aguilar, jurado, se presentó á examinarse de

platero Alonso de Sevilla, mostrando, como prueba de su habilidad, una sortija de oro de rosetas. Estaban presentes, como examinadores, elegidos por la Cofradía de San Eloy, Antonio Fernández y Miguel de Córbova, y al ver la sortija dijeron que "no saben si la dicha sortija la ha fecho el dicho Alonso de Sevilla y aunque la haya fecho no está con la perfección que conviene para poder ser de ello examinado."

Sorprendidos los Veinticuatro de la afirmación de los plateros "mandaron al dicho Alonso de Sevilla que declarase con juramento si tiene algún platero que sea su enemigo, porque, fecha la declaración los dichos señores diputados nombren acompañado." El cual dijo que "todos los examinadores del oficio de plateros."

Los señores diputados dijeron que "nombrarán personas sin sospechas por acompañados, ante quienes haga la dicha sortija, y firmaron los dichos examinadores."

Luego los dichos señores diputados dijeron que "se informarán de los plateros que tiene por enemigos el dicho Alonso de Sevilla, y de los demás nombrarán dos oficiales, tales cuales convenga para el dicho examen, para que con juramento vean hacer la dicha sortija é declaren si es hábil y suficiente en el dicho oficio, para que se le dé la carta de examen."

Lo incompletos que se hallan los tomos de esta escribanía nos ha impedido averiguar cuándo y ante quién se examinó de nuevo; pero debió hacerlo y ser aprobado, toda vez que en el protocolo de Miguel Jerónimo, lib. XXI, folio 951, se encuentra una escritura de 22 de Junio de 1580, por la que Cristóbal Bautista y Alonso de Sevilla, plateros, vecinos de Córdoba, "venden á S. M. Real y á los muy ilustres señores presidente y jueces de la casa de contratación de Sevilla, por virtud de cédula de S. M. á los dichos señores

dirigida, su fecha en Zurita en 25 de Abril de este presente año, y al Sr. Agustín Francisco, en su nombre, tres jaeces de plata de rosas, los dos blancos y el otro las rosas doradas; el uno de color naranjado, y el otro carmesí, y el otro azul con estribas y espuelas doradas de cortado y correas de pretal labrada de filo de plata tirada, é mochilas bordadas de canutillo de plata é oro, y con riendas con sostenientes de plata, con sus clavos saboyas labrados de buril con primor, é la plata de los dichos jaeces é las mochilas forradas de tafetán doble sobre... (1), y las cajas en que han de ir metidos los jaeces, forradas por de fuera en cuero con todas las herramientas é cerraduras é llaves doradas, y las borlas dencaladas y de pretal, muy copadas y muy cubiertas de caras de oro, y las reatas de seda fina jaqueladas de oro é plata, conforme á los jaeces; y el dicho Alonso de Sevilla otros dos jaeces, uno de color turquesado y el otro de color verde erbado, fechos é acabados por la dicha orden del dicho Cristóbal Bautista, todos los dichos cinco jaeces bien acabados y de toda perfección á contento del dicho señor Agustín Francisco... y entregarlos en esta ciudad al dicho Agustín Francisco en los trece días siguientes, y se obligaron á pagar al dicho Agustín Francisco, cada uno de los dichos otorgantes, dos ducados cada día que pasara de los dichos, y que se pueda proceder contra ellos á prisión hasta que lo cumplan; por precio, los tres del dicho Cristóbal Bautista, de diez mil cincuenta reales, y los dos del dicho Alonso de Sevilla, de seis mil setecientos reales..."

Por el texto parece que los tres primeros los hizo solo Bautista y los otros dos Sevilla, si bien al principio de la escritura parece decir que los hacían

(1) Una palabra ilegible.

ambos. El Sr. Conde de Valencia de Don Juan, que tan estudiados tiene los archivos de la Real Casa, podría decirnos si aún se conservan estos jaececes en el Palacio de los Reyes de España.

Los otros dos plateros, cuyos nombres aparecen al frente de estas líneas, Andrés Ortiz y Gaspar de León, hicieron en 1577 un jaez de plata dorado, con haces de oro, para el Obispo de Córdoba, D. Fr. Bernardo de Fresneda, por orden del racionero Pedro Vélez de Albarado, y habiéndolo concluido en 30 de Septiembre, nombraron, de acuerdo con el racionero, tasadores al ilustre Sr. D. Diego de Haro y á Lorenzo de Córdoba, platero, vecinos de Córdoba, para que dijieran lo que merecía la hechura y se les pagara. Este nombramiento se hizo por escritura pública ante Miguel Jerónimo, en cuyo protocolo está al fol. 1.093 del libro XVI.

RAFAEL RAMIREZ DE ARELLANO.

(Continuará.)

CONFERENCIAS DE LA SOCIEDAD

IGLESIA MAYOR DE LEBRIJA

(Conclusión)

En cuanto á la orientación, si bien la mezquita de las Tornerías, elevada sobre una antigua construcción romana, que la sirve como de cripta, las naves transversales están próximamente dispuestas en la dirección Norte-Sur, en cambio, la del Cristo de la Luz ofrece tal desviación cardinal, que una de las diagonales del rectángulo, que ciñe su planta, está dirigida próximamente al septentrión.

Organismo.—Respecto al organismo ó estructura de las mezquitas, encontramos dos tipos principales:

1.º Estructura egipcia.—Este género de mezquitas, de que nuestra gran aljama cordobesa es un brillante ejemplar, ofrece trasunto fiel de los templos egipcios, puesto que, como en ellos, se divide

el buque total en naves paralelas, ya enteramente cubiertas por un techo sustentado por varias filas de columnas ó pilares, que, como el adoratorio cordobés, semeja una inmensa sala hipóstila, ó bien descubierta en parte, como la de Tulún en El Cairo, que recuerda las salas hipétricas, y en cuyo fondo aparece siempre el mihrab ó santuario.

Completa la analogía entre ambos géneros de monumentos el carácter genérico de estabilidad que los distingue, y que se halla tan perfectamente acusado por su gran extensión superficial y escasa altura relativa. La única diferencia esencial entre las dos estructuras, consiste en que los elementos de atado de soportes, que son dinteles en la construcción egipcia, se convierten en arcadas en la musulímica y los pétreos techos planos de la primera se transforman en bellos alfarjes de madera en la segunda, lo cual permite ampliar los vanos.

2.º Estructura greco-bizantina.—Corresponde á este tipo la mayoría de las mezquitas de la India, la Persia y el Asia Menor, directamente inspiradas en la escuela bizantina, tan felizmente desarrollada por los arquitectos griegos que cubrieron los tramos de cada nave de airo-sas cúpulas, cuyas bellas siluetas, destacándose sobre el límpido azul del cielo, producen un mágico y sorprendente efecto.

Á este tipo corresponden, en cierto modo, las mezquitas tolentinas, cuyas naves quedan divididas en tramos parciales, mediante las dos series de arcos longitudinales y transversales que, análogamente á los del templo lebricano, sustentan otras tantas bóvedas independientes.

De aquí las grandes analogías que ofrecen estos tres últimos templos, consistiendo las más esenciales diferencias en que, mientras los apoyos de las dos mezquitas castellanas son sencillas columnas y las bóvedas articuladas, en cambio los sustentantes de la mezquita andaluza son pilares con columnas empotradas, y las

bóvedas son, en su mayor parte, de estructura unida.

Estas analogías, en el organismo de los tres templos, y principalmente la circunstancia de contar todos ellos igual número de tramos de bóveda, tanto en sentido longitudinal como transversal, indujo á un eminente escritor contemporáneo, en verdad con algún fundamento, á creer que el templo musulmítico lebrijano contó también, en otro tiempo, de sólo nueve compartimientos, cubiertos por otras tantas cúpulas de diversas formas. Pero teniendo en cuenta, como ya he indicado, que los últimos apoyos de la antigua construcción, lindantes con las fábricas posteriores, son completos, y que no podían, por lo tanto, ser adosados á los muros de recinto, resulta que la parte vieja que analizamos debía contar, por lo menos, otra nave transversal, y que por lo tanto, la superficie del antiguo templo no pudo, en modo alguno, formar una cruz griega.

Queda, pues, descartada la posibilidad de asimilar íntegramente el templo andaluz á los castellanos, y como la estructura de los apoyos de la mezquita lebrijana es muy distinta de los correspondientes á las tolentinas, se ofrece la duda de si pudo ser un templo muzárabe.

B). *Mezquitas secundarias.*

Resulta, por lo tanto, incierto el primitivo destino de este templo, y para ver si es posible determinarlo concretamente, ya que, por desgracia, carecemos de mezquitas principales, correspondientes al segundo período, examinaremos las mezquitas secundarias, por más que se hallan tan alteradas á causa de las obras de reconstrucción y reforma realizadas en ellas por los cristianos.

Orientación.— Suele ser Este-Oeste, aunque las hay también con muy marcada desviación.

Disposición.— Constan generalmente de tres naves de luces desiguales, separadas por arcos generalmente apuntados y

cubiertas por alfarges de carácter singularmente sarraceno, apareciendo varios de éstos ricamente exornados.

En algunas iglesias, como las de Santa Catalina y Santa Marina, de Sevilla, se conservan todavía al costado Sur y lindantes con el colateral derecho, los antiguos mihrabs de las mezquitas de que formaron parte, cubiertas de cúpulas ó bóvedas en rincón de claustro, exornadas, como ya he indicado, de vistosas lacerías, resaltadas sobre sus superficies de intradós, y la de San Martín de Niebla ofrece la particularidad de contar dos de estas capillas: una al costado Norte y otra al Sur, cubiertas con bóvedas en rincón de claustro que, como las anteriores, descansan sobre trompas formadas por semibóvedas por arista, lo mismo que las de la iglesia mayor lebrijana.

Ahora bien; puesto que la nave central aparece hoy en todas ellas más amplia y elevada que las colaterales, lo que, cuando ofrece la dirección Este-Oeste, es contrario al programa sarraceno, surge, desde luego, la duda de si las mezquitas originarias ofrecerían también igual proporción distributiva, ó bien, si al efectuar la reforma, se respetarían sólo los muros exteriores, lo que resulta indudable, al menos en los templos que conservan su antiguo y característico mihrab adosado á uno de los muros de recinto; pero pudo muy bien suceder que se demolieran las arquerías de arcos de herradura intermedias, reemplazándolas con otras de arco apuntado conforme al gusto entonces dominante, á fin de ampliar más la nave central á expensas de las laterales. Para poder resolver cumplidamente esta cuestión, sería preciso reconocer detenidamente la estructura de dichas arquerías y los muros que sobre ellas gravitan, lo que no es, en general, posible por hallarse encaladas. Sin embargo, en la iglesia del castillo del mismo Lebrija todavía se conserva hoy íntegra la primitiva estructura, y en la sevillana de San Marcos, antes de las obras de reparación

efectuadas años ha, tuve ocasión de ver, merced á algunos desconchados, que dichas arquerías, construídas de ladrillo, afectaban antiguamente la forma de herradura, y su despiezo de juntas inclinadas patentizaba más su morisca progenie, habiéndose cortado después los vuelos de los arranques, para simular los actuales arcos apuntados, de arranques más altos que los primitivos.

El pequeño templo de Nuestra Señora de la Cabeza, extramuros de Ávila, también de tres naves, y cubierto por elegante artesonado y cuyos arcos de división de naves son, al presente, apuntados, conserva todavía en el segundo anillo los vuelos correspondientes á los arranques de los arcos originarios de herradura, tanto en el frente colateral del arco contiguo al imafronte, como en el paramento de la nave mayor del arco del Evangelio, próximo al triunfal.

La iglesia citada de San Martín, de Niebla, ofrece hoy al arqueólogo, en uno de los colaterales, los primitivos arcos de herradura, habiéndose, sin duda, reformado los de división de naves, para imprimir á la nave mayor el aspecto gótico que se ha querido asignar á la de San Marcos y que ofrecen generalmente las antiguas mezquitas, reformadas después, al convertirlas en templos católicos.

Estos elocuentes testimonios correspondientes á mezquitas situadas en tan lejanas regiones; el no menos importante de haberse erigido una de las mezquitas toletinas sobre un antiguo edificio romano, á cuya distribución hubo forzosamente de atenerse el artista sarraceno, la gran desviación de la dirección cardinal que ofrece la otra mezquita de la imperial ciudad; el testimonio histórico de tantos y tantos templos visigodos hechos mezquitas después de la invasión agarena, y convertidos nuevamente al culto cristiano, posteriormente á la reconquista, y por último, hasta la circunstancia de existir bajo el templo lebrijano criptas pertenecientes á construcciones

más antiguas, cual se verifica en uno de los templos toletinos, son testimonios, á mi entender, suficientes para creer que, salvo las mezquitas de excepcional importancia, como las de Córdoba y Sevilla, erigidas de planta, en muchas de las restantes se utilizaron, como en la toletina, restos ó al menos fundaciones de los templos gentílicos ó de las basílicas visigodas, y por esta razón no guardaron los preceptos musulmicos de orientación y distribución que ofrece, al menos, el único monumento típico que ha logrado conservarse.

En tal concepto, el templo mayor lebrijano, que tan marcada desviación ofrece, ya se le considere como templo católico mozárabe, ó bien como aljama, resulta, por lo que á la orientación y distribución se refiere, que puede muy bien haberse erigido para el culto de cualquiera de las dos religiones.

Pero al considerar la disposición y organismo general de este templo, aparecen ya muy acentuadas las diferencias que le distinguen de los erigidos por la grey cristiana. Desde luego se echa de ver que, tanto en los templos visigodos, cubiertos de alfarjes, como en los románicos ya embovedados, la nave central es más alta que las laterales, y de aquí que los arcos transversales arranquen en los últimos templos á desigual altura, mientras que en las mezquitas toletinas, lo mismo que en el templo lebrijano, los arranques de todos los arcos están á nivel y únicamente la bóveda del compartimiento central aparece en aquéllas más elevada y descansando sobre altos muros perforados por vistosas arquerías; es decir, que en lugar de una nave central, sólo aparece un tramo de bóveda más elevado.

Resulta, pues, que si bien la disposición general del templo lebrijano se aproxima mucho más á la de las mezquitas toletinas que á la de los templos cristianos y que á las mezquitas secundarias, cubiertas de alfarjes, no es, sin embargo, posi-

ble establecer su completa asimilación con las primeras, á causa de la variedad de estructuras inherentes á la diversidad de períodos que, respectivamente, alcanzan.

C).—*Templos cristianos.*

Puesto que sólo conozco las mezquitas toledanas, como tipo intermedio, en la radical mudanza que ofrecen en su estructura las aljamas cordobesa y lebrijana, me es forzoso recurrir á los templos cristianos peninsulares, que es donde encuentro la evolución gradual verificada en la estructura de los apoyos, desde el arte hispano-visigodo hasta el románico-coetaneo del almohade.

En las iglesias latino-bizantinas, lo mismo que en las románicas, queda dividido el buque total en tres distintas naves de luces y alturas desiguales; pero las últimas, cuando ofrecen cierta importancia, no se hallan separadas por muros corridos sobre columnas ó pilares como las primeras, sino que, por el contrario, se presentan cortadas por una serie de arcos transversales que dividen cada nave en otros tantos tramos parciales. Tantos éstos como los formeros de división de naves, gravitan sobre apoyos directos que parten del suelo, lo que origina la transformación de la sencilla pila de base rectangular ó de la columna, peculiares á la basilica visigoda, en el complejo sustentante que ostenta ya la iglesia románica.

Este cambio fundamental de estructura, que corresponde á los estilos clunicense y normando, fué, desde muy temprano, empleado en los monumentos cristianos peninsulares, cuyos apoyos son pilares, ya de planta cuadrada ó cruciforme, acompañados de columnas adosadas ó empotradas en sus cuatro frentes. Así vemos, por ejemplo, que en la iglesia de Lebeña, erigida en la IX ó X centuria, se combinan los dos antiguos elementos de sustentación, pilar y columna, que aquí aparecen simplemente yustapues-

tos; es decir, que á la cuadrada pila que forma el núcleo central de cada apoyo, se adosan en sus cuatro frentes las columnas cilíndricas destinadas á recibir las arcadas. Las bóvedas que cubren los diversos tramos son aún de cañón seguido, de ejes ya paralelos ó perpendiculares á las naves.

En la Colegiata de Santa María, de la Coruña, se compenetrán ya ambos elementos de tal suerte, que la columna queda medio empotrada en los pilares, de base todavía cuadrada, siendo también cilíndricas las bóvedas.

En la Catedral de Santiago, de Compostela, y en San Isidoro, de León, los núcleos de los pilares son de base cuadrada y las columnas quedan empotradas en sus frentes, siendo de cañón seguido las bóvedas altas y por arista las de colaterales.

En las iglesias de San Millán de Segovia y de San Pedro y San Vicente en Avila, aparecen ya, como en el templo lebrijano, pilares de planta cruciforme, con columnas empotradas en sus frentes, y las bóvedas son, en los templos avileses, de cañón seguido en la nave del crucero, y en los pies de la iglesia, por arista en los colaterales, y de crucería en la nave mayor, perteneciendo ya, por lo tanto, estas últimas al arte ojival.

Resulta, pues, que los pilares del templo lebrijano corresponden á los del arte románico en pleno desarrollo.

ARTÍCULO III

ESTILO Y ÉPOCA DE ERECCIÓN DEL MONUMENTO

Estudiados, tanto la disposición y organismo general, como los elementos constitutivos de la parte antigua del templo lebrijano, y efectuado su análisis comparativo con otros monumentos de época y estilo indubitados, que guardan con él marcadas analogías, réstame sintetizar los datos expuestos, para ver si es posible deducir la concepción ideal que el monu-

mento simboliza y la expresión artística que le corresponde.

Vemos, ante todo, en este edificio un curioso ejemplar, en que á la tradicional planta románica se aplica una estructura esencialmente greco-bizantina, principalmente caracterizada por el excesivo empleo de bóvedas cupuliformes, que dan al conjunto un carácter marcadamente almohade, ya sean de arcos entrecruzados, como las de Córdoba y Sevilla, ó bien de estructura unida, orladas de lacerías, como las magrebitas hispalenses, contribuyendo, más todavía, á imprimir á la fábrica el carácter mauritano, las trompas de arranque de bóvedas y la característica Puerta del Patio de los Naranjos.

Los capiteles constituyen, por su originalidad, el elemento más interesante del viejo monumento, pues no sólo se diferencian grandemente de los correspondientes á los de los estados hispano-cristianos de aquella época, sino que siguen también una corriente artística diametralmente opuesta á los mahometanos cordobeses y también á los sevillanos; pues mientras estos últimos, partiendo del capitel visigodo, ya jónico ó compuesto, van evolucionando sucesivamente y por grados insensibles hasta llegar al capitel de panel, que nada tiene de común con el originario, acreditando así la existencia de una escuela artística local ó regional, en cambio, en Lebrija, tomando por tipo el capitel cúbico-bizantino, y abandonando casi por completo las volutas que en los capiteles clásicos y visigodos tienen gran importancia, lo exornan de lazos, estrellas, etc., que, si bien recuerdan los capiteles persas y de Bizancio por el género de ornamentación y por su escaso relieve, ofrecen, sin embargo, un carácter muy original en su expresión artística, en la que sólo se combinan elementos ornamentales esencialmente visigodos con algunos sarracenos, siendo también visigodo el carácter de su factura.

La ornamentación de estos capiteles es, asimismo, muy distinta de la del arte

lombardo, por más que en ella aparezcan también cintas, estrellas y rosetas, y difiere más aún de la escandinava, que si bien ha empleado también la forma cúbica de capitel, de donde irradió probablemente á las orillas del Rhin y á Normandía é Inglaterra, sin embargo, difieren mucho en su ornamentación, puesto que la composición de los entrelazos escandinavos no obedece á leyes geométricas, y además se ha extremado grandemente en este arte la representación de seres monstruosos y fantásticos, mientras que los pocos seres vivientes que están figurados en los capiteles lebrijanos son de tan sencilla y reposada expresión.

Estas breves ideas sobre capiteles de otros artes, que pueden tener alguna relación con los del monumento lebrijano, y en cuyo análisis no puedo entrar sin desviarme del fin concreto de esta monografía, son, á mi entender, suficientes para poder afirmar que los capiteles lebrijanos, en cuya composición sólo entran elementos ornamentales visigodos y algunos sarracenos, cuya factura es también visigoda y cuyo conjunto es, sin embargo, tan original, demuestran haber sido ejecutados por artistas que, ya fueran moros ó cristianos, se formaron en el ambiente lebrijano y desarrollaron una escuela artística distinta de la sevillana, aunque partiendo ambas de un mismo tronco genuinamente nacional.

Es también de notar que, si bien los motivos geométricos empleados en los capiteles son en su mayor parte visigodos, se aplicó no obstante á su trazado el principio fundamental de composición sarracena, que es la tracería lineal aplicada indistintamente á muros y bóvedas por los sectarios del Profeta.

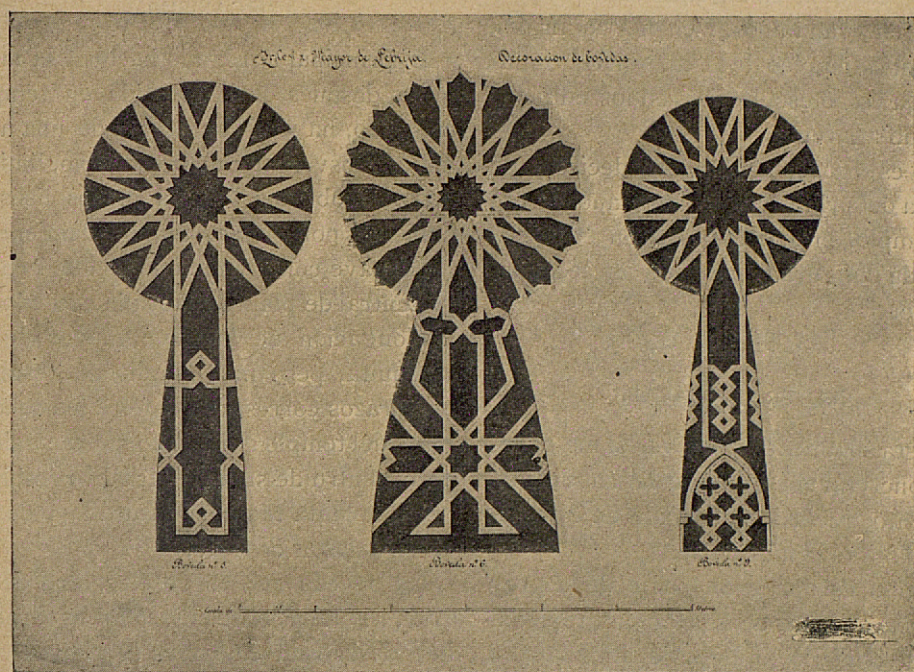
De aquí resulta que los valiosos elementos visigodos, vistos por el prisma sarraceno, y los románicos que campean en esta construcción, alternando con los genuinamente sarracenos, que son los predominantes, no contradicen la filiación agarena del conjunto, antes bien corrobora-

rán, como se verifica en los monumentos hispano-magrebíes, cuán vivas se conservaron, por largo tiempo, en el arte hispano-sarraceno, las tradiciones artísticas del floreciente Imperio isidoriano.

Resulta, pues, que este monumento es, tanto por su organismo general, como por su expresión marcadamente almohade, anterior á la reconquista de Lebrija, verificada por San Fernando en 1249; pero no puede preceder al completo desarrollo de los artes mauritano y románico; su erección debe, pues, corresponder á la

riéndome sólo á éstos, porque los pies de lámpara de las trompas, tanto por la relativa corrección del dibujo, como por el sentimiento con que están tallados, demuestran ser muy posteriores á la época de erección del monumento.

Sabido es que la interpretación del Sura coránico referente á la figuración de seres animados, ha dado lugar á dos opuestas sectas entre los hijos de Agar: la más considerable, que condena enérgicamente la imagenería, y la otra que no la juzga completamente prohibida.



duodécima centuria y ha tenido que ser precisamente ya una mezquita musulmana ó bien una iglesia cristiana muzárabe.

ARTÍCULO IV

REPRESENTACIÓN DE SERES VIVIENTES

Para examinar en sus diferentes aspectos la interesante cuestión relativa al primitivo destino del edificio, precisa ver si puede admitirse en un edificio musulmán el empleo de la forma humana que aparece en la exornación de capiteles, refi-

De aquí que aparezca, desde luego, empleada en la antigua mezquita de Jerusalén, por los años 65 al 86 de la hegira, en un fresco que representa el paraíso y el infierno del Islám.

En tiempos posteriores encontramos otros ejemplos aislados de pinturas y esculturas de seres vivientes, tanto en Oriente como en Occidente, descollando principalmente la Persia musulmana, cuyos cuadros y estatuas honran á los artistas que los han ejecutado.

En nuestra España podemos citar, en-

tre otras, las esculturas de carácter asirio halladas en los restos de Medinat-Zahara, correspondientes al primer período de la arquitectura sarracena, y en la Alhambra, que es precisamente el monumento típico del tercer período del mismo arte, existen los conocidos leones que exornan la fuente del patio de este nombre, así como las pinturas de historia de las bovedillas que cubren los alhamíes de la sala de justicia, todas las que corresponden, indudablemente, á la época de la dominación musulmana, y que con otras obras análogas que, según los autores árabes de aquella época, existían en algunos edificios particulares granadinos, vienen á confirmar el repetido empleo de la imaginería, tanto pintada como escultórica, en los edificios hispano-árabes.

No es, pues, argumento decisivo, en contra del primitivo destino mahometano del templo, el que aparezca en él representada la figura humana de tan secundario modo.

ARTICULO V

CULTURA MUZÁRABE

Resta solamente, para ver si me es dable concretar el verdadero destino del monumento, recordar el estado de civilización de la raza muzárabe.

Sabido es que gran parte de la grey cristiana que, por conservar sus propiedades, se sometió al Imperio del Islám, si bien conservó, por lo general, su religión originaria, sin embargo, no sólo adoptó en gran parte la arquitectura sarracena, si que también, llegó á asimilarse de tal suerte en el orden político y social la civilización de los vencedores, que adoptaron en gran parte sus trajes, costumbres é idioma, hasta el punto de que sus sacerdotes tuvieron necesidad de traducir al árabe las sagradas escrituras y los ritos para que todos los fieles las entendiesen.

En tal concepto, parece posible que la fábrica en cuestión haya sido iglesia muzárabe; mas, sin embargo, se opone con fuerza á tal conclusión la idea de que,

siendo el templo más importante de la población, es más natural creer que fuese consagrado á la religión de los vencedores, que á más de constituir la mayoría de la población, habían de disponer de mayores recursos; pero, de todas suertes, resulta una construcción típica muy interesante de la arquitectura hispano almohade, y, en tal concepto, entiendo que debe ser considerada como mezquita.

II

FÁBRICAS DE LA EDAD MODERNA

ORGANISMO

El principal agregado hecho á la mezquita después de convertida en templo cristiano, ha sido la erección de una alta nave transversal y un presbiterio, limitados por robustos y altos muros lisos, y cubiertos por variados embovedamientos.

La nave comprende un elevado crucero central de planta cuadrada, situado en prolongación de la nave mayor de la mezquita, pero más amplio que ésta, y dos brazos correspondientes á los colaterales del templo musulmánico, destacándose en el centro de su cabecera el presbiterio, de planta también cuadrada y de luces iguales al crucero.

La bóveda que cubre el centro de la cruz, se eleva sobre cuatro arcos torales, que descansan en robustos pilares. De éstos, los dos correspondientes á la nave mayor aparecen aislados y reforzados con columnas en uno de sus frentes y con pilastras resaltadas en los otros costados, y los contiguos al presbiterio, que forman parte de los muros de recinto, sólo ostentan pilastras resaltadas para recibir los arcos torales.

Los ventanales que iluminan estos tramos son dintelados en el presbiterio y de medio punto en el crucero.

Para ganar la altura á que los constructores del crucero quisieron elevar el arranque del arco toral sobre el inmediato embovedamiento, en rincón de claus-

tro, de la nave mayor, de la mezquita, adoptaron el ingenioso recurso de cortar la mitad contigua de dicha bóveda, y reforzando la embocadura resultante con un arco transversal de descarga, cubrieron el espacio comprendido entre este arco y el toral, más elevado, por medio de una gran concha, sobre pechinas.

Son de notar, entre las diversas bóvedas que cubren la cabecera del templo, las correspondientes á los brazos del crucero, de cañón seguido sobre nervios, dirigidos en sentido de las generatrices y de las secciones rectas de los cilindros, que dibujan un esqueleto cuadrícula, tan racional como elegante, y la de crucería del presbiterio, compuesta de arcos formados, transversales, diagonales y terceletes de una y dos curvaturas, que forman una estrella de muy vistoso efecto.

ESTILO

La disposición general de estas diversas masas, las pilastras y columnas clásicas del crucero, la complicada bóveda de crucería y las de cañón seguido sobre nervios, que cubren sus vanos, y, por último, la forma de las ventanas y los perfiles marcadamente clásicos de las diversas molduras, revelan claramente que esta importante fábrica corresponde al período del Renacimiento.

Prescindiendo del análisis de otras construcciones adosadas al templo, puesto que no ofrecen interés alguno arquitectónico, y paso á examinar, finalmente, la valía monumental de las fábricas descritas.

III

IMPORTANCIA ARTISTICA DEL MONUMENTO

El detenido estudio que acabo de efectuar en la interesante iglesia mayor de Lebrija patentiza, en mi sentir, que las fábricas cristianas de su cabecera constituyen, por sus elegantes proporciones, un agradable conjunto, si bien no de gran valor artístico, por corresponder precisa-

mente á un período en que la potente nacionalidad española, iluminada por los refulgentes rayos del sol de Pavía, erigió en Salamanca, Sevilla, Toledo y otros puntos, soberbios monumentos de rica y ostentosa decoración, á los que el lebrija no puede, en modo alguno, ser comparado.

Tampoco pueden parangonarse, desde el punto de vista fastuoso y de pompa, la austera mezquita de Lebrija, que forma el cuerpo de la actual iglesia, con la magnífica mezquita cordobesa, que constituye la más soberbia expresión arquitectónica del culto á que fué consagrada, ni con el fastuoso Alcázar sevillano, de tan mágicos y brillantes destellos, ni menos aún con la fantástica mansión granadina, cuyos ricos mármoles, deslumbradores alicatados y complicadas bóvedas estalactíticas cubiertas de oro y vivos colores y realzadas más aún con las encantadoras perspectivas que por doquier se ofrecen á la vista del espectador desde sus lindos miradores, producen tan mágicos y seductores atractivos.

Pero, en cambio, constituye la mezquita de Lebrija el tipo más completo de la arquitectura religiosa hispano-mauritana de que tengo noticia, y reúne, además, en feliz consorcio los venerandos recuerdos de las Monarquías visigoda y astur-leonesa, y los característicos destellos de la civilización asiático-mahometana, que son los predominantes, y que imprimen al monumento tan genuino y especial carácter que, ofreciendo interiormente un marcado sabor, á la vez visigótico y sarraceno, revela, no obstante, en sus airoas cúpulas tan oriental aspecto exterior, que parece transportado del Asia Menor y Golfo Pérsico.

Completa la excepcional importancia de esta fábrica el patente testimonio que suministra de que los artistas que lo realizaron no se limitaron á emplear materialmente, en sus obras, los elementos visigodos ni los del Oriente, sino que, por el contrario, tomaron los motivos de estas

artes y de las que la siguen como fuentes de inspiración para componer el suyo.

Dedúcese, pues, finalmente que el monumento lebrijano constituye, á mi entender, no solamente una de las más valiosas é interesantes joyas del arte almohade que se conservan en España, sino que representa también una de las dos escuelas sarracenas que florecieron en aquel período dentro de la Península; es á saber: la sevillana, representada en el día por la Giralda y otros monumentos hispalenses, y la que pudiéramos llamar lebrijana, que se diferencia de la anterior por la originalidad del capitel, que constituye tan importantísimo elemento del arte arquitectónico.

Estas ideas, que apunto brevemente, y en cuyo fondo no puedo entrar, porque para ello sería necesario efectuar un estudio general del arte almohade, corroboran, á mi ver, la idea que tuve el honor de emitir en otra ocasión (1); es á saber: que si bien la semilla del arte mauritano vino del Oriente, *germinó y se desarrolló con todo vigor y lozania en el privilegiado suelo andaluz, donde, asociada á los elementos indígenas, alcanzó caracteres de originalidad que diferencian en alto grado los monumentos hispano-sarracenos de aquella época, de los similares del Oriente.*

Tales son los escasos frutos de mis estudios sobre el arte almohade, que sólo aspiró á que puedan contribuir, en algún modo, á que personas más competentes dilucidan tan importante y oscuro período del arte hispano-sarraceno, lo que no solamente servirá de estímulo para honrar á los pueblos que, cual Sevilla y Lebrija, ostentan tan gloriosos timbres artísticos, sino también para dar á conocer al experto extranjero cuanto de original encierran nuestros monumentos, y para estimularnos á los artistas á no buscar

exclusivamente en lejanas tierras fuentes de inspiración, sino que procuremos también abrir nuevos horizontes á nuestra imaginación, estudiando con ahinco las diversas etapas del arte nacional, contribuyendo así, en la medida de nuestras respectivas fuerzas, al buen nombre de la Patria querida.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

ESPAÑA EN EL EXTRANJERO

CRUZ DE LA COLEGIATA DE VILLABERTRÁN

Nuestro sabio consocio D. E. Roulin ha publicado hace poco en la Revista francesa *Monumentos y Memorias de la Academia de las Inscripciones y Bellas Letras*, un estudio excelente, como todos los suyos, acerca de la «Cruz de la Colegiata de Villa-Bertrán» en Cataluña. Con él ha dado una muestra más de su gran competencia en estas materias y de su amor á España.

El Crucifijo, objeto de su examen, mide más de dos metros; es de los llamados de altar y de una labor excepcionalmente notable; está enriquecido por esmaltes, filigranas y preciosos elementos decorativos; acusa con sus líneas los comienzos del siglo XIV, y lleva impreso el sello de la genialidad española, que señala el autor de la Memoria.

Un análisis comparativo de esta joya artística con otras, importantes también, pero de menos valor, completa el escrito del docto Benedictino.

Al texto van unidas dos excelentes láminas eliogradas, hallándose, además, ilustrado con la reproducción de muchos detalles.

LAS LEYES DE LAS PROPORCIONES EN LA ARQUITECTURA

L. Cloquet, el erudito y activo Secretario de la *Revue de l'Art Chrétien*, dedica en el cuarto cuaderno del

(1) *El arte mauritano*. Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública de Adolfo Fernández Casanova, el 12 de Junio de 1892.

corriente año de dicha publicación, siete columnas al examen de los trabajos publicados por muchos arqueólogos, acerca del tema que sirve de epígrafe á estas líneas.

Después de comparar las opiniones de Viollet-le-Duc, de Hemzelman en Alemania, de Aurè, de Babin, de P. Faurè, entra de lleno en el examen de la Memoria *El trazado de la Catedral de Toledo y su arquitecto Pedro Pérez*, publicada por nuestro compañero D. Vicente Lampérez y Romea, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, y reproduce los fotograbados que la ilustran:

«La Catedral de Toledo—dice—notable bajo tantos puntos de vista, y tan bien estudiada por el Sr. Lampérez, es, á lo que nosotros sabemos, el ejemplo más curioso que se ha podido señalar hasta el día en apoyo de la teoría de las proporciones.»—Cita luego la obra del arquitecto de Salamanca Simón García, sobre la *Simetría de los templos*, publicada en 1681, y encuentra tan acertadas las observaciones de nuestro compatriota, que las reproduce acompañadas del trazado, para mejor inteligencia de los lectores.

Señala luego al sabio español A. López Ferreiro, como autor de la doctrina que fija el exágono y el octógono, para modelos de todos los monumentos latino-bizantinos, y acaba copiando el dibujo del corte transversal de la Catedral de Toledo, y marcando el sistema de proporciones curioso que ésta presenta en el sentido vertical.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

El espectáculo más nacional, por el Conde de las Navas. (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900.)

Es el Sr. Conde de las Navas escritor harto conocido y muy apreciado en el campo literario por sus estudios de erudición, sus interesantes novelas

y sus cuentos. Ahora ha agregado un número más al catálogo de sus obras con la publicación de un libro de que es bien tengan noticia nuestros lectores. *El espectáculo más nacional* se rotula el libro, con lo que ya se entiende que son su objeto las corridas de toros; asunto viejo, ciertamente, y que á no estar tratado con la novedad y espíritu original que el caso requiere, haría peligrar el interés de la obra ante cierta parte de público á quien, con ser todo lo nacional que se quiera, no acaba de *convencer* nuestra fiesta tan asendereada y debatida.

Y aquí estriba el mérito de *El espectáculo más nacional*. Cuanto al fondo, es un libro de honda y selecta erudición en que el autor logró—y pase lo repetido de la frase—agotar la materia que traía entre manos. Modestamente afirma el Sr. Conde que “no entiende de tauromaquia,” (pág. 238), pero no hagan Uds. caso del dicho, y no lo harán si leen la obra, de la cual se desprende todo lo contrario. Excursionista consecuente el Conde de las Navas desde la fundación de nuestra Sociedad, no fué corta ni sencilla la excursión que emprendió al través de la Historia para componer su libro; desde Adán y los tiempos paradisiacos (textual), hasta los tan menguados en que vivimos, viaja el Conde con rapidez adecuada á los modernos adelantos y pasa revista á los aborígenes, á los antiguos gaditanos, griegos, cartagineses, romanos, visigodos, moros, cristianos reconquistadores y españoles modernos, sin olvidar á los extranjeros, investigando con diligencia y fortuna y presentando con discreción y donaire cuanto era pertinente para ilustrar y esmaltar la historia del espectáculo taurino. De los orígenes y desarrollo del susodicho espectáculo, de sus relaciones con la Iglesia católica y con las leyes civiles, de su importancia económica, de su influencia en

el campo de la Literatura y de las Bellas Artes, y de la intervención que todas nuestras clases sociales tuvieron en la fiesta nacional, mucho había que decir, y mucho, muchísimo ha dicho, y con gran acierto en verdad, el Conde de las Navas. Su obra es una verdadera enciclopedia en su género.

Si el fondo del libro es digno de todo elogio, eslo en no menor grado la forma. Finge ser el libro una corrida extraordinaria en beneficio de la Historia, en que se han de correr seis toros, capeados, banderilleados y muertos á estoque por el propio Conde, á quien da la alternativa en ingenioso y bien escrito prólogo el conocido escritor taurino Sr. Carmena y Millán. Y con lo donoso del *cartel* corre parejas el éxito de la *corrida*, pues aunque el *matador* se declara novato en estas lides, es lo cierto que el Conde malacitano maneja muleta y estoque con todo el arte y la seguridad de un maestro.

Tiene este libro su correspondiente tesis, es á saber: que el *espectáculo más nacional* son las corridas de toros, y, cierto, la tesis queda probada cumplidamente. Pero el libro tiende sin duda á algo más, á enaltecer y encomiar la fiesta española. Es en vano que el autor declare que "él ni ataca ni defiende el espectáculo," (páginas 56, 359); por lo contrario, el libro es por sí mismo una acabada defensa de nuestra fiesta y ya no es posible que el Conde de las Navas deje de figurar en el catálogo de sus defensores.

Y cuenta que entre los méritos que reconozco en su obra es uno la sobriedad en el elogio y la ausencia casi total de lo que pudiera llamarse *tendencioso-subjetivo*. No tanto encomia el autor la sugestiva fiesta, cuanto de los hechos que expone se desprende naturalmente la aprobación ó la tolerancia para el más popular de nuestros espectáculos.

Acaso la galana labor del Sr. Conde de las Navas no *convierta* á los *incrédulos*; pero á tirios y troyanos, á amigos y enemigos de la fiesta española, al literato, al bibliófilo y á toda persona de buen gusto deleitará con su sabrosa lectura, enseñará con su abundante erudición de buena ley. ¿Qué más se puede pedir en cumplimiento del precepto horaciano?

Vengan, Sr. Conde, muchas *corridas* de la calidad de ésta; cada *entrada* será un *lleno* y la *afición* se considerará satisfecha.

C.

SECCIÓN OFICIAL

Excursión á El Escorial y Avila.

Salida de Madrid: 31 de Octubre, 9^h mañana.—Llegada al Escorial, 31 de Octubre, 10^h, 29' mañana.—Salida del Escorial: 1.º de Noviembre, 10^h, 34' mañana.—Llegada á Avila: 1.º de Noviembre, 1^h, 19' tarde.—Salida de Avila: 2 de Noviembre, 1^h, 29' tarde.—Llegada á Madrid: 2 de Noviembre, 5^h, 55' tarde.

MONUMENTOS.—En *El Escorial*: Monasterio y joyas que guarda.

En *Avila*: Catedral, San Vicente, San Pedro, Santo Tomás, conventos de Santa Teresa y murallas.

CUOTA.—48 pesetas, en las cuales se comprende: billete de ida y vuelta en 2.ª, coches de las estaciones á las fondas, hospedaje, gratificaciones y gastos diversos.

Los señores socios que no puedan adherirse previamente, deberán presentarse en la estación media hora antes de la salida del tren.

NOTA.—Se anunciarán en tiempo oportuno las siguientes expediciones para el presente curso:

Córdoba, Jaén y alguna población más.

Aranda de Duero y El Burgo de Osma.

Zamora y Toro.

Medina de Río seco y otras villas castellanas.

Ciudad Rodrigo y Las Hurdes.

Los socios á quienes agraden los proyectados viajes, pueden dirigir sus observaciones á la Presidencia para anunciarlas en la época y forma más conveniente para todos.

NECROLOGIA

En el momento de entrar en prensa este número nos sorprende la tristísima noticia de la muerte de nuestro consocio D. Manuel Suárez Espada, acaecida el día 6 del corriente mes. Reciba su familia nuestro tan sincero cuanto sentido pésame y descansen en paz el que era un modelo de amigos y un gran maestro en el arte fotográfico.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN

DE "EL GRECO"

COLECCIÓN DE D. PABLO BOSCH



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CAPITELES DEL COLEGIO DE LA VEGA DE SALAMANCA

FOTOGRAFÍA DE D. MANUEL SUAREZ ESPADA