

BOLETÍN

* Año XIV. — Núm. 163. *

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

 Madrid. — Septiembre de 1906. 

* * * * *

Director del BoLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati*, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Meissn. Belli*.



Con este número se reparte á nuestros consocios dos pliegos y dos fototipias de *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

Las tapicerías de Palacio de arte de transición, ó primer Renacimiento flamenco.⁽¹⁾

Reuno, agrupándolas, aquéllas notabilísimas series de tapices en cuyos cartones se refleja más claramente el arte pictórico flamenco en el instante preciso en que una positiva influencia italiana, la de Leonardo de Vinci, se mezcla á las tradiciones de los Van Eyck y Memmling, Van der Weyden y Bouts, (2) y antes de que la escuela romana ejerza en Flandes su onerosa dictadura, que tanto iba á contrariar la natural corriente del arte neerlandés. Leonardo de Vinci, influyendo á distancia casi inconscientemente en Quintín Metsys y los pintores contemporáneos suyos, más bien produjo beneficios, impidiendo el estancamiento y amaneramiento del gótico local: por ser la índole de la personalidad estética de Vinci similar, aunque mucho más elevada y sintética que la que ostentaba á la sazón el genio nativo de los Países Bajos, de la raza del Norte mejor dotada de talento artístico. La crítica modernísima ha puesto en evidencia el carácter remotamente leonardesco del arte belga antes de su desdichada romanización rafaelesa.

No es posible el conocimiento exacto de todo lo que vale y todo lo que hizo esa escuela de la pintura flamenca del primer tercio del siglo XVI, sin conocer las hermosas series de tapices que conserva la Corona de España; de otra manera no puede apreciarse una de las facetas, la faceta decorativa, del ingenio de aquellos artistas. Sin examinar sus cartones de tapices quedaría manco el estudio: tanto como el que se hiciera de los cuatrocentistas florentinos olvidando los frescos murales, ó el de los cuatrocentistas franco-flamencos olvidando las miniaturas de códices. En el proceso histórico del arte

(1) V. págs. 30, 49 y 145 de este BoLETÍN.

(2) A juzgar por los tapices más arcaicos ó cuatrocentistas que conozco en las colecciones eclesiásticas de España, es tan rara en las composiciones de ellos la influencia de Memling, como frecuentísima la de Bouts. Como se va viendo en estos artículos, la idea de que en la Colección Real había varios tapices y aun series de ellos tomadas de pinturas de Van Eyck y Weyden, es errónea.

del Norte—flamenco, francés, alemán—unas veces valen más las miniaturas que las tablas,—en Francia, en la primera mitad del siglo XV—y otras veces más que los trípticos merecen aplauso los grabados y las tallas,—en algunas escuelas alemanas, por 1500.—En la Flandes propiamente dicho,—apenas muerto Metsys y aun en vida suya—no valen los retablos lo que valen las pinturas decorativas ideadas para la traducción textil de los altoliceros de entonces; nuestra colección lo patentiza con evidencia innegable.

Todavía podrán ser con bastante rigor calificados de *góticos* los tapices de la serie del *Bautista* ya estudiada, mas no ciertamente la de *David* de que ahora nos vamos á ocupar.

En los cartones de tapicería caben dos especies de goticismo muy distintas: la primera dice relación á los tipos, las cabezas, los cuerpos, las actitudes, el estilo de la traducción del ser humano y también á las arquitecturas del fondo; es un goticismo pleno que lo mismo habríamos de advertir en un tríptico, tabla ó relieve. En ese sentido todo pintor influido por el arte italiano del renacimiento deja de crear obras *góticas*, así pinte cuadros, ó trace diseño para grabar, ó invente un cartón para ser reproducido en los ventanales traslúcidos de una iglesia ó en los paños colgadizos de un palacio ó castillo.

Pero un artista decorador, si ha de merecer lauros por el sentido decorativo de sus obras, nunca las concibe desligadas de la materia, del objeto, del conjunto; para vidrierías inventará unas cosas, y otras muy distintas para un fresco, para un esmalte, para un nielado, para un tapiz, para un mosaico; los mismos asuntos, la misma historia, las mismas figuras, los mismos accesorios y escenario los habrá de componer de manera distinta. Los partidos fracos de luz y de sombras propios del cuadro, no son aceptables en la vidriería donde todo trasciende iluminado; la claridad ideológica de la composición exigida en el mosaico todo nitidez, quitaría á los tapices colgados á pliegues perpendiculares, doblados en los rincones, parte de su hermosura suntuosa; el partido franco de tonalidades de color á grandes espacios repartidas en los esmaltes, no es aceptable en los paños que no por ser historiados dejan de ser paños, conviniéndoles, como á todos los paños ricos, lo adamascado, lo brochado, lo tornasolado, todo cuanto acreciente la suntuosidad indumentaria. Concebidos los tapices como vestidura de salones, iglesias ó vías triunfales urbanas para los días memorables, de fiesta suntuosa y aparatosa, parece que debe de ser la mejor apariencia de ellos, el efecto estético suyo propio peculiarísimo. El desnudo y sus arreboles y fresca transparencia, se compone tan mal con los recursos artísticos de la tapicería, como bien se componen las dalmáticas y capas; el paisaje con sus lejanías esfumadas por la interposición del ambiente, tan mal, como bien las florecillas y pequeñas plantas del suelo, en primer término; los asuntos dramáticos, las escenas trágicas y las violentas actitudes y pensamientos porfiados de los personajes, tan mal como tan bien se componen las escenas reposadas, majestuosas y tranquilas de las cabalgatas, las escenas de corte, las procesiones ó las asambleas, ya sean de sucesos históricos, ya de alegorías complicadas, de moralidades y triunfos de quienes fué tan devota la gente letrada en los últimos siglos de la Edad Media, y para quienes puso á contribución la Mitología, la Historia sagrada y la clásica, la Fábula pagana y los ciclos caballerescos legendarios.



DE LA OBRA:

TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA. MADRID 1903.

LA VIRGEN EN TRONO. GEDEÓN MOSTRANDO LA PIEL DEL CORDERO Y OTRAS ESCENAS

Paño de Oro, 1.^o de la 2.^a Serie de las Tapicerías de la Corona N.^o 6.

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid



Rototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DE LA OBRA:

TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA. MADRID 1903.

EL BAUTISTA DESPIDIÉNDOSE DE SUS PADRES PARA CONSAGRARSE Á LA PENITENCIA

Paño 1.^o de la Serie del Bautista de las Tapicerías de la Corona N.^o 19

Imbuidos en esas ideas madres, envueltos en esa atmósfera de la fastuosa y magnífica cortesanía de los Mecenas del tiempo tan valientes como leídos, los pintores de tapicería, aun aquellos que al pintar cuadros plegaron su genialidad artística, según las enseñanzas ó las influencias del renacimiento italiano, cuando pintaban cartones para paños de alto lizo se atuvieron á las enseñanzas tradicionales, al estilo *tapicero* y no al estilo pictórico: al estilo tapicero, decorativo y singular. Y ellos que componían con clara evidencia sus tablas, aquí aglomeraron los personajes; ellos que en sus cuadros respetaban escrupulosamente las leyes de la perspectiva lineal, aquí las sacrificaron conscientemente; ellos que reducían el número de los personajes y procuraban la unidad de la composición haciendo resaltar el protagonista, aquí repartían ó desperdigaban la atención en todos ellos—poniéndoles para mayor claridad en latín ó francés, el nombre propio ó el nombre alegórico de cada uno, aparte los eruditos letreros puestos arriba sobre la composición;—ellos que en sus tablas dibujaban presuponiendo un solo punto de vista, una sola linea de horizonte, aquí donosamente componían los grupos como si fueran múltiples las líneas de horizonte, múltiples los puntos de vista, apareciendo los personajes de segundo término alzados como sobre un escalón, sacando el busto por encima de la cabeza de los personajes de primer término, los del tercero en condiciones iguales sobre los del segundo, y evitando de esa manera cuidadosamente el espacio atmosférico vacío ó rellenándolo con arboledas de minucioso follaje, con aves de plumaje muy precisado, elevando el paisaje también lleno de figuras y escenas, ó con cualesquiera otros recursos y mañas invenciones.

Todo eso constituye el especial goticismo póstumo de los tapices de que comenzamos á ocuparnos, aunque fueron inventados por excelentes pintores para quienes el arte de Italia había sido libertador de goticismo. Pero ese especial goticismo tapicero fué una gran fortuna y un tradicional acierto. Quienquiera que piense que aquellas tapicerías no se destinaban, como los gobelinos del siglo XVIII, para entapizar recuadros con marco en salones arquitectónicamente decorados, sino para vestir, colgados, paredes desnudas de piezas sólo ricas por los artesonados, ó para improvisar salas de campaña, para hacer rica una calle ó para abrir paso de honor entre las naves de un templo, creo yo que tendrá bastante, no solamente para perdonar faltas de perspectiva, de colorido y de composición, sino para aplaudirlas y celebrarlas proclamando lo que pregoná toda persona de fino gusto, esto es, que los tapices modernos (así sean debidos los cartones á Rafael, á Rubens ó á Lebrun) en manera alguna pueden rivalizar con los tapices de tradición gótica, de que tan rica se muestra la recámara de los soberanos españoles.

Difícilmente podrá hallarse en el mundo una serie de tapices en que más felizmente se aúnen las elegancias del Renacimiento, discretamente adaptado á la genialidad artística de Flandes, con las exigencias especiales del género estético é industrial de que estamos tratando, que la serie del Bautista de que pasamos á ocuparnos. Nunca el tradicional goticismo tapicero ha encontrado más feliz traducción dentro de las nuevas fórmulas del arte. Ello nos delata además, en mi personal opinión, la gestación de la personalidad gloriosa de un gran artista que tanto había de brillar en el género: la de Van Orley, segú atino á conjeturar.

SERIE DE LA VIDA DEL BAUTISTA (1)

Es no menos notable que la de David, y la de más valor entre las similares á los paños de oro (Mélida), tejida en O. P. S. y L. Fué por cierto recomuesta ó retupida por el año 1744, en la fábrica de Santa Bárbara de Madrid. Citada por Müntz como del siglo XVI, (p. 180) á cuyo tiempo corresponden las edificaciones del fondo, y por de fines del siglo XV, en el catálogo de la Exposición de 1897, y ha sido atribuída también caprichosamente á Van Eyck (Roswag), apareciendo también en uno de los tapices, según dicen, (Roswag) el supuesto pintor *Moër*.

He dicho que en mi concepto es obra de Bernardo Van Orley, no la más complicada, no la empresa de más empeño suya, pero sí acaso la más perfecta (en especial los paños 1.^º y 2.^º). Ha de notarse, sin embargo, que predominan en los cartones cierta influencia del estilo de Mabuse, que yo, en mis conjeturales estudios sobre el desarrollo del arte de Van Orley, creo que debe aceptarse, pues, como iremos viendo poco á poco, Van Orley, gran pintor de decoraciones colgadizas, gran decorador de arte, nunca hizo escrupulo de recurrir á las obras de los artistas más opuestos en demanda de inspiración: diganlo si no el uso discretísimo, pero puntual, que hizo siempre de los grabados de Alberto Dürer.

Intenta el anónimo autor, que yo creo Van Orley, de los tapices del Bautista, con una majestad y elegancia imponentes, la transacción felicísima entre las tradiciones góticas y el arte nuevo, en el sentido que previamente acabo de declarar. Aquí es de notar, por primera vez, lo que se ha elevado el punto de vista, evitando la pluralidad de las líneas de horizonte, permitiendo extender gran número de figuras de ricos ropajes vestidas (á pliegues numerosísimos, pero elegantes y apenas góticos). No desconociendo el supuesto Van Orley las leyes de la perspectiva, le hubiera disonado que la línea de aplomo de las figuras no fuera aparentemente oblicua (algo caída hacia nuestro lado) como consecuencia natural de haberlas colocado en plano inferior al del horizonte: obsérvese cuán atinadamente ha evitado esa disonancia. Por estas y por tantas otras condiciones se ve en esas obras un supremo magisterio en la técnica especial del pintor de tapicerías, nuncio de sucesivos grandes éxitos que ya llegará el momento oportuno de examinar. ¡Lástima que el cartón del primer paño, uno de los dos mejores, se descentrara cerceñándolo y achicándolo por el lado derecho al labrar el tapiz!

NÚM. 19.—PAÑO 1.^º—El Nacimiento del Bautista, y cómo se le impone por su padre enmudecido el nombre de Juan. Franjas de florecillas, hojitas y frutas. Detalles arquitectónicos góticos.

Lám. 14, t. I del C. de V.—Fot. B. 530 (1.^º de la 4.^a) del Catálogo Laurent, expuesta en I. G. en el M. del Casón.—Alto, 3,52; largo, 4,00. Lo vi expuesto en la Exposición de 1892, sala XVI, núm. 1, en Barcelona, 1888, núm. 6, y París, 1900, núm. 17.

NÚM. 20.—PAÑO 2.^º—Despidese el Bautista de sus padres para consagrarse á la penitencia.

(1) Esta serie del Bautista no tiene nada de semejante á la también notable de la Catedral de Zaragoza, que entiendo que es algo más antigua, que más se aproxima por el estilo á la serie de David y Bethsabé, de la Real Colección, y que se atribuyó á cartones de Lucas de Holanda en el Catálogo de la Exposición de 1892 donde dos de ellos fueron expuestos.

Franja semejante á la anterior.—Detalles arquitectónicos del Renacimiento.

Lám. 15, t. I del C. de V.—Fot. B. 531 (2.^º de la 4.^a) del Catálogo Laurent, expuesta en I. G. en el M. del Casón.—Alto, 3,48; largo, 4,00.—Lo vi expuesto en la Exposición de 1892, sala XVI, núm. 16, y Barcelona, 1888, núm. 7.

NÚM. 21.—PAÑO 3.^º—Predicación del Bautista, y cómo, preguntado, mostróse precursor del Mesías, Jesús.

Franjas similares á las anteriores.

Lám. 16, t. I del C. de V.—Fot. B. 463 (3.^º de la 4.^a) del Catálogo Laurent, expuesta en I. G. en el M. del Casón.—Alto, 3,57; largo, 4,05.—Reproducido en *Figaro Ilustré*, 1901.—Lo vi expuesto en 1892, sala XVI, núm. 3.

NÚM. 22.—PAÑO 4.^º.—Juan bautiza á Jesús en el Jordán, en presencia de la multitud.

Franjas similares á las anteriores.

Lám. 17, t. I del C. de V.—Fot. B. 464 (4.^º de la 4.^a) del Catálogo Laurent, expuesta en I. G. en el M. del Casón.—Alto, 3,55; largo, 4,00.—Reproducido en colores en *Figaro Ilustré*, 1901.—No recuerdo haberlo visto expuesto.

La importancia que concedo á la serie del Bautista no puede quedar á toda luz sino comparándola con las series más grandiosas de la Colección Real. Mientras llega el instante de estudiarlas agrupadas, deben citarse otras varias obras más coetáneas.

TAPICES SUELtos

Separándolo de la serie á que viene agregado, debe hablarse aquí de un tapiz cuyo arte es el mismo de la serie del Bautista: el de Turnus.

NUM. 23.—Entierro de Turnus, rey de los rútulos. Desposorios de su vencedor Eneas, y escena del banquete en segundo término. Franja á compartimientos alternativamente largos y cortos con ramitas floridas.

Lám. 23, t. I del C. de V. (resto de una serie que no existe).—Fot. B. 539. Laurent (4.^a de la 5.^a) expuesta en I. H. en el Casón.—Alto, 4,20; largo, 5,50.—Lo vi en la Candelaria de 1905, pero no suele colgarse en los días de procesión.

Los tapices del Bautista son quizá la primera obra maestra del nuevo estilo de primer renacimiento flamenco, la primera obra maestra, como creo, de Bernardo Van Orley. A otro especial pintor de tapicerías de fama menos sólida y más universalmente extendida, á Vermeyen, atribuyo yo los dos tapices siguientes, aunque también dubitativamente (1).

(1) Al corregir pruebas de este artículo recaigo en las antiguas dudas y meticulosidad sobre quién pudo ser el autor de los tapices del Bautista (núms. 19 á 22), y quién, otro artista—muy otro—el que trabajó los cartones núms. 24 y 25.—Estas prudentes reservas deben hacerse constar, porque sobre conocer poco la obra de Jan y Cornelis Van Coninxloo y la evolución del estilo de Mostaert, pintor de Doña Margarita,—cuya relación aquí, la de cualquiera de ellos, sería todavía más aventurada—desconocemos más en absoluto el estilo de otros pintores de la misma Princesa Margot, como Jan Van Roome y antes de él, al volver á Flandes desde España y del servicio de la Reina Católica, el misterioso Miguel Sittium. Todavía decidí mantener en el texto mis apreciaciones: si la serie del Bautista no se debió á uno de los dos Van Orley, si los dos tapices 24 y 25 no son de cartones de Vermeyen, en los verdaderos desconocidos autores de aquélla y de éstos hallaron después, respectivamente, Orley y Vermeyen, guía, maestro y enseñanza.

NUM. 24.—Camino de la cruz, con la escena de la Verónica; en el segundo término con varios episodios, el Calvario y el destino de las almas de Dimas y Festas. Detalles arquitectónicos del renacimiento local. Franjas de ramajes prietos.

Lám. 18, del C. de V. t. I.—Fot. Laurent, B. 663 (1.^a de la 6.^a) no expuesta en el Casón.—Alto, 3,00; largo, 3,11.—Lo vi en la Exposición de Barcelona, 1888, núm. 8, y París, 1900, número 19.

NÚM. 25.—Descendimiento de la Cruz y en segundo término Cristo en el Limbo y el Santo Entierro. Detalles arquitectónicos y franjas similares al anterior.

Lám. 19, del C. de V.—Fot. Laurent, B. 665 (2.^o de la 6.^a) no expuesta en el Casón.—Alto, 3,00; largo, 3,60.

Estos dos tapices no deben confundirse con la serie de la *Pasión del Salvador* de que nos ocuparemos después: *Dos episodios de la Pasión de Jesucristo* los apellidó el Conde de Valencia; están tejidos en o. s. y l. y no pueden ser aquellos de que habla Riaño comprados con otros por los Reyes Católicos en Medina del Campo á Matías de Guerla en 1503-04 por la cantidad de 245,796 maravedises, y de los cuales uno lo separó Doña Isabel para donarlo á Doña Beatriz Galindo: y no pueden ser en primer lugar porque en asuntos tales había de haber muchos paños, y es posible toda confusión; en segundo lugar por la diferencia de estilo, y en tercer lugar porque verosímilmente son éstos los que de la herencia de Doña Margarita, Gobernadora de Flandes (1499-1530), pasaron á Carlos V, y que en vida de la Princesa constan inventariados en 1523. No solamente Roswag, sino el mismo Müntz han dicho de ellos que se debían á cartones de Van der Weyden, cosa que, salvo lejanas reminiscencias, tradicionales en el arte flamenco, es perfectamente absurda. Acéptese que sea Cornelio Vermeyen el autor ó no se acepte, ello es que son obras del arte en lo esencial de la serie del Bautista, pero de mano de un artista de muy relativa importancia.

Una repetición mediana ó imitación de uno de los dos cartones es el tapiz siguiente:

NUM. 26.—El Descendimiento de la Cruz con otras diez personas (incluso la Verónica); en segundo término la bajada al Limbo y el Entierro. Detalles de arquitectura gótica arrimados á las franjas. No está bien encerrada la composición, imitada libremente de la del número anterior.

No lo trae el C. de V.—Fot. Laurent, B. 666 (4.^o de la serie 7.^a) expuesta en el Casón, I. F.—Alto, 2,60; largo, 2,89.—Lo vi en París solamente, en 1900, núm. 26; dice el Catálogo que fué de D.^a Juana la Loca.

Frente al autor de los tapices del Bautista, todo elegancia, el de los tapices anteriores, contemporáneo suyo y acaso hasta secuaz suyo, delata siempre cierto mal gusto nativo: hasta en las florecillas, arboledas y lejanías que tan poco se parecen, en su estilización, á la del autor de los segundos paños de oro.

¿Será de la mano suya, inhábil imitadora, en los países, de los cuadros de Patinier, el tapiz de San Jerónimo?

NÚM. 27.—San Jerónimo orando en el desierto, con algunas escenas en las lejanías. Tejido en Flandes (s., l. y o.).

Lám. 24, t. I del C. de V.—Fot. Laurent, B. 659 (3.^o de la serie 7.^a) no expuesto en el Casón.—Alto, 2,80; largo, 2,80.—Lo vi en la Exposición de 1892, sala XV, núm 7; y París, 1900 núm. 27; lo adquirió Felipe II, (inventariado en 1598).

LA SERIE DE LA PASIÓN DEL SALVADOR

Tan definida personalidad como la del autor de la serie del Bautista, tan definida también (aunque muy en otro sentido) como la del autor de los dos paños más antiguos de la Pasión, nos muestran los cuatro paños de la *Pasión del Salvador* señalandonos—con ser al parecer algo posteriores—las enseñanzas de un mismo arte y ejemplos tan acentuadamente originales como aquellos, aunque dentro casi de una misma corriente artística.

Durante algún tiempo—por Riaño entre otros—se ha considerado que la serie de la *Pasión del Salvador* se componía de cinco paños, incluyendo el del *Cristo de la Misericordia* que forma parte del dosel de Carlos V, y que por cierto tiene la franja casi idéntica; supondría su adjunción aquí una evidente repetición del asunto.

El Conde de Valencia se ocupó en especial de esta curiosísima serie en su *Discurso*, y en su obra después. «Mientras que en nombre de su sobrino Carlos V—dice en la segunda—estuvo la Princesa Margarita al frente de la gobernación de los Estados de Flandes, la industria de la tapicería llegó en Bruselas al más alto grado de su desarrollo. Para que así fuese, contribuyó en mucho la parte activa que tan ilustre señora tomó en el movimiento comercial de un ramo que, por ser de lujo, sin las aficiones de los que podían costearlo, hubiera sido muy difícil que alcanzara la perfección... Con Pedro de Pannemaker, y baste un sólo ejemplo, celebró un contrato para la elaboración de los paños... Fueron solamente cuatro (que específica). «Se marca adrede—añade—el orden en que aparecieron, porque Mr. Alph. Wauters (*Les tapisseries bruxellois*, 1878, pág. 62) cometió al citarlos el error disculpable de agregar otro paño... principal del dosel de Carlos V. Ciento que el mismo artífice los tejío, y cierto también que la misma señora los encargó y adquirió; pero bien está que cada pieza figure en el sitio que le corresponde»... «En el tejido sorprende la degradación de las tintas por medio del *trapeado (hachures)*, sistema en que se emplean rayas verticales más ó menos gruesas para obtener el relieve ó bulto que al parecer tienen las figuras».

Esta última curiosísima observación entiendo yo que contribuye á dar importancia á la serie y á delatarnos hipotéticamente al que entiendo es autor de ella. No Van der Weyden (Roswag, Müntz),—no sólo «porque ya no existía» (C. de V.), sino porque es hasta temeridad crítica recordarlo aquí,—ni tampoco Q. Metsys,—como propuso el Conde,—sino un gran artista, de quien yo no sé que se diga que haya trabajado para tapicerías, porque si lo supiera tendría por evidente la atribución que propongo. El paño 1.^º y 2.^º (más que el 3.^º y 4.^º, cuyo sabor holandés es menos perceptible) son, en mi sentir, del estilo de Lucas de Leyden, distintos de todos sus grabados (es decir, que no son iguales composiciones), pero indiscutiblemente del mismo arte, ideal, manera y factura inconfundibles. Tales cartones son obra de un grabador y ese grabador creo que es el mismo Lucas de Holanda. El sistema de *hachures* es además el sistema propio del grabado; y en mi sentir, el *trapeado*, como procedimiento industrial, es una inspiración suya para lograr el modelado en los paños, cuando antes se despreocupaban de él—y no sé si hacían bien—los tapiceros góticos ó semigóticos.

NÚM. 28.—PAÑO 1.^º—La Oración del Huerto; Pedro, Jaime y Juan dur-

miendo, más en primer término. Franja de bellas matas muy variadas, separadas por cazoletas ó macetas de plato.

Lám. 28, t. I del C. de V.—Fot. Laurent, B. 488 (1.^o de la 10.^a) expuesta en el Casón I. D.—Alto, 3,45; largo, 3,45.—Lo vi solamente en París, 1900, núm. 29.

NUM. 29.—PAÑO 2.^o—La Virgen y las Marías presenciando la tercera caída de Jesús y el furor de los sayones.

Lám. 29, t. I del C. de V.—Fot. Laurent, B. 489 (2.^o de la 10.^a) expuesta en el Casón I. D.—Alto, 3,45; largo, 3,45.—Lo vi en la Exposición de Barcelona, 1888, núm. 11, y París, 1900, número 50.

NUM. 30.—PAÑO 3.^o—Jesucristo en la cruz adorado por los ángeles; al pie se agrupan hasta doce personas piadosas.

Lám. 30, t. I del C. de V.—Fot. Laurent, B. 490 (3.^o de la 10.^a) expuesta en el Casón I. D.—Alto, 3,45; largo, 3,45.—Lo vi solamente en París, 1900, núm. 31.

NUM. 31.—PAÑO 4.^o—Bajan el cadáver de Cristo cuatro de las trece personas que se agrupan alrededor de la cruz; dos ángeles en lo alto.

Lám. 31, t. I del C. de V.—Fot. Laurent, B. 491 (4.^o de la 10.^a) expuesta en el Casón I. D.—Alto, 3,45; largo 3,45.—Lo vi en la Exposición de 1892, sala XV, núm. 8, (reproducido en *Joyas*, núm. 208); en Barcelona, 1888, núm 12, y París, 1900, núm. 32.

Es muy extendido y pintoresco el paisaje en estos cuatro tapices, que en eso como en todo marcan el vigor y abundancia del ingenio fecundo del autor de los cartones; fuerza y no delicadeza ni elegancia nos muestra aquí como en los grabados—á no ser comparados con los de Dürer, todavía más inelegantes y más vigorosos (1).

DOSEL DE CARLOS V.—El Conde de Valencia creyó que en realidad lo formaban solamente dos tapices (*Discurso* y Catálogo de París 1900); pero renovando el concienzudo estudio que dedicó á esta parte del tema, apoyándose en indagaciones recientes, confirmóse en la antigua idea de que el dosel que se trabajó con L. S. P. y O. en 1523 (2) por Pedro Pannemaker para Doña Margarita, desde el cual, según la tradición, abdicó Carlos V que en Bruselas lo utilizaba, y que usó Felipe II en El Escorial, lo constituyen los tres tapices siguientes:

NUM. 32.—PAÑO 1.^o—El Padre Eterno y el Espíritu Santo rodeados de serafines. Techo del dosel. Sin franjas.

Lám. 25 del C. de V. t. I.—Fot. Laurent, B: 66.) (1.^o de la 9.^a) expuesta en el Casón I. CH.—Largo, 2,10; ancho, 2,10.—Lo vi en la Exposición de 1892, sala XVI, núm. 12; Barcelona, 1888, núm. 10, y París, 1900, núm. 34.

NUM. 33.—PAÑO 2.^o—El Cristo de la Misericordia en la cruz entre dos ángeles; á la derecha del espectador María sentada y Juan á su lado; á la izquierda la Misericordia de rodillas, recogiendo postrada la sangre preciosa del costado de Cristo en un cáliz, y la Justicia que ya envaina la espada. Respaldo alto del dosel. Franja como la de la serie de la Pasión.

Lám. 26 del C. de V., t. I.—Fot. Laurent, B. 491 (1.^o de la 9.^a) expuesta en el Casón

(1) El C. de V. hace notar el perfecto estado de conservación de estos tapices que desde que en 1538, terminadas las operaciones de la testamentaria de D.^a Margarita, pasaron á nuestros Reyes, se han colgado en muchas solemnidades, una de ellas, por Velázquez, al celebrarse en la Isla de los Faisanes (1659) las célebres entrevistas regias.

(2) En el Catálogo de París 1900, único en el cual aparece separado del dosel el paño de la Despedida, (pues antes en el de Barcelona 1888 y después en el libro se le considera como formando parte integrante del mismo dosel), se dice de los otros dos paños que son hechos «por cartones al parecer de Quintin Metsys, y fueron comprados hacia 1520... por D.^a Margarita... con destino al Emperador».

I CH.—Alto, 2,37; largo, 2,15.—Lo vi en la Exposición de 1892, sala XVI, núm. 12, (reproducido entonces en *Joyas de la Exposición*, núm. 197, como del siglo XV) Barcelona, 1888, número 10, y París, 1900, núm. 33.

NÚM. 34.—PAÑO 3.^o—El Resucitado (?), acompañado de tres Apóstoles, se vuelve á despedirse de la Virgen arrodillada, á quien acompañan las otras tres Marias. Parte baja del respaldo. Franjas de ramas y matas (1).

Lám. 27 del C. de V., t. I.—Fot. Laurent, B. 667 (1.^o de la 9.^a) expuesta en el Casón I. CH.—Alto, 1,90; largo, 2, 37.—Lo vi en la Exposición de 1892, sala XVI, núm. 12; Barcelona, 1888, núm. 10, y París, 1900, núm. 8.

Con ser tan terminante la opinión del Conde, y al parecer tan precisos los documentos en que la apoya (y que no conozco), todavía sobrenadan dudas al contemplar la diferencia de todos y cada uno de los tres tapices del dosel: el primero sin franja, y al parecer de arte romanista; el segundo bastante similar á los cuatro de la serie de la Pasión, pero con acento más arcaico (que ha permitido la atribución al viejo Metsys, que se atreve á patrocinar el Conde, rechazando, como es de rigor, la que se hacía á Van der Weyden) y con franja distinta, y otra manera mucho menos delicada (en factura industrial y en factura pictórica) el tercero de los paños, cuyo ancho, y este es otro reparo, no coincide con el del segundo ni tampoco con el del primero (2). Para acallar tales dudas ¿precisará recurrir (aquí más bien como verdadero recurso) á la prolífica genialidad de Lucas de Leyden, única que pudo concebir á la vez tres cartones tan distintos entre si?...

El Cristo de la Misericordia es uno de los más perfectos tapices que se conocen, en cuanto á la manufactura. Yo he de notar lo bajo del punto de vista y la llaneza del paisaje como algo característico é inesperado. No sé si la composición así combinada denota que el tapiz es copia directa de un verdadero cuadro, obra juvenil de Van Orley, anterior á la mayoría de los cartones que para tejerlos compuso en luengos años de labor prolífica (3).

En cambio, tócanos ya estudiar, en trabajo aparte, una porción de grandes series decorativas sólo para tapices concebidas y pintadas; la más brillante manifestación del Renacimiento en el Norte de Europa.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

(1) Salvo casos especiales, ninguno de los tapices de que me he ocupado hasta ahora se cuelga en las festividades bianuales; excepción fué en la Candelaria de 1905, (por la coincidencia de la visita de las Archiduquesas hijas del Archiduque Federico) el hecho de haberse colgado el número 23, y como sobrepuertas los tres paños del dosel de Carlos V. También se colgaron, y también por raro caso, los tapices de la serie más antigua de *Moralidades* y los de *Rómulo*. Todos los ya descritos, pues, con ser los más interesantes acaso de la regia colección, no pueden ser vistos sino en casos extraordinarios, como fueron las Exposiciones de 1892, (Madrid), 1888 (Barcelona) y 1900 (París) ya mentadas, únicas á que se llevaron en número considerable.

También debo añadir que en ninguno de los 34 tapices examinados, hay marca ni indicación del nombre del tapicero, ni de la ciudad en donde tenía sus talleres; eso fué exigencia de los estatutos posteriores, como se irá viendo.

(2) A la diferencia de tamaños no cabría réplica, porque por aquel tiempo y en el mismo taller de Pedro Pannemacker se trabajaron los cuatro tapices de la Pasión cuyas medidas todas (pues son cuadrados) son 3-45, con ninguna diferencia, demostrándose hasta en este detalle la perfección técnica de la labor de urdir tapices en la Flandes de entonces.

(3) No sé, además, si otros hallaran un dejo de sabor luterano en la composición... Recuérdese, al caso, que Van Orley anduvo metido en los conflictos de la reforma protestante.

Origen de Avilés.

Los cronistas de los siglos XVI y XVII, inspirados por el patriotismo mal consejero del historiador, solían remontar el origen de las villas y ciudades á los remotos tiempos de los Reyes fabulosos de España, cuando no á algún descendiente de Tubal, ó al mismo patriarca Noé á quien atribuian la fundación de Navia. Los que han tratado de hacer investigaciones sobre el pasado de Avilés no la asignan ciertamente tanta antigüedad, pero sí mucha más de la que tiene. Cuentan que en tiempo de los romanos era una de las poblaciones más importantes de los astures trasmontanos; que los árabes, á cuya presencia se abrían las puertas de Mérida, Toledo y Tarragona retrocedieron ante los fuertes muros de la villa; que los normandos, aquellos terribles piratas que conquistaron la Inglaterra, el Norte de Francia y la Sicilia no lograron franquear sus murallas, á cuya fortaleza, defendida por sus heroicos hijos se acogió en su infancia el más grande de los Monarcas asturianos... Lástima grande que no sea verdad tanta belleza. Avilés no existía en la época romana, ni en la visigoda, y si en los últimos tiempos de la monarquía asturiana aparece el nombre de la localidad vagamente fijado, no se encuentra jamás la más leve referencia á la población.

Expondremos los datos históricos en que apoyamos nuestra opinión.

La civilización romana no brilló en Asturias con el fulgor que en las demás regiones de la Península, debido en gran parte á que los habitantes del país vivían desparramados por los bosques, en el aislamiento y soledad, entregados á las duras faenas de una pobre agricultura, al laboreo de las minas y á la explotación de los terrenos auríferos á que les obligaba la codicia de los conquistadores. Estos, para asegurar su dominación, levantaron en los sitios estratégicos castros ó presidios militares, á cuya sombra se veían algunas *villas* (1) ó casas de labor, con los tugurios de los esclavos, que formaban una colonia agrícola, cual los castillos feudales de la Edad Media, rodeados de las miserables chozas de los siervos de la gleba. Y es muy extraño que, al mismo tiempo, en las provincias limítrofes, á las puertas de Asturias, la población se agrupaba en grandes ciudades como Lugo, León y Astorga, de extensión vasta á juzgar por los muros y torres que las circuian, que por fortuna han llegado á nuestros días. Los pueblos de los astures trasmontanos que citan los antiguos geógrafos, entre los que descuellan Noega, Argenteola y Lugo, de los que no sabemos más que los nombres, si hubieran tenido importancia lo dirían los historiadores, y sobre todo las ruinas que persisten á través de los siglos. No se han encontrado jamás en Asturias restos de construcciones monumentales, como cornisamientos, impostas, fustes, y capiteles, basamentos, mármoles ricos, estatuas y otros elementos arquitectónicos y decorativos que con frecuencia se hallan donde existió una ciudad romana. Sabido es, que las basílicas cristianas del siglo V al X estaban construidas con fragmentos de edificios romanos entonces muy numerosos; pues bien, si los hubiera en Asturias los veríamos en nuestras iglesias del

(1) Para distinguir la villa, pueblo, de la *villa*, finca rústica, escribiremos ésta con letra bastardilla.

tiempo de la Monarquía ya aprovechados como materiales de construcción, ya decorando alguna parte importante del templo. Son muy pocas las inscripciones que quedan de aquella edad: no pasan de cuarenta y ocho las publicadas por D. Ciriaco Vigil en su magna obra de *Epigrafia Asturiana*, con las leyendas formadas de toscos caracteres, grabadas en losas ó en guijarros, sin ornatos ni bajo relieves, casi todas sepulcrales, sin que ofrezcan interés histórico y artístico.

Esas ciudades romanas puede decirse que han sido creadas por la imaginación de los historiadores del siglo XVI y por los autores de los falsos cronicones, que tanto embrollaron y obscurecieron con sus patrañas la historia patria. Lucus, cuya existencia sabemos por Tolomeo debió ser, según indica su nombre, antes de su fundación, un bosque consagrado á una divinidad silvestre como Pan ó Diana. Es probable que cuando los romanos conquistaron á Asturias se rindiera allí culto á un dios druídico y, como los conquistadores asimilaban las divinidades de los pueblos vencidos á las suyas, el dios astur se hizo romano. No parece este lugar, por lo llano, á propósito para situar un castro, que ocupaban generalmente las alturas, pero fuéralo ó no, es lo cierto que en aquel tiempo hubo allí un edificio cuyos muros se conservaban en el reinado de Alfonso III donado con la iglesia de Santa María en 905 á la Basílica del Salvador de Oviedo. (1). A fines del siglo X adquirió Lugo importancia histórica al suponerla repoblada por el rey vándalo Gundemaro, según dice la apócrifa división de Obispados atribuida á Wamba, cuyos errores fueron introducidos por el Obispo D. Pelayo en la Crónica de Sebastián de Salamanca, y aceptados después por el Tudense y todos nuestros historiadores de la Edad Media y del Renacimiento, incluso Carballo, hasta que el Padre Flórez probó con datos irrefutables la falsedad del documento, en el cual se afirmaba que los vándalos crearon en Lugo una silla episcopal que Alfonso el Casto trasladó á Oviedo cuando fijó allí la capital de la monarquía. No un castro, sino una urbe debió ser Gijón, la Gigia de Tolomeo, á juzgar por la extensión de su recinto, cuyos muros, según cuenta Ambrosio de Morales en su Viaje Santo, tenían veinte pies de anchura y de solidísima construcción, habiéndose encontrado inscripciones y sepulturas, y, en estos días, las ruinas de unas termas al pie de la muralla en el campo de Valdés; pero no hay que dar fe á las supercherías de Menéndez Valdés en su Gigia Antigua, ni á la escritura de la restauración de la iglesia parroquial, acaso del mismo autor, en que se citan palacios, templos y otros monumentos como si se tratara de la Roma de los Césares. No son sólo estos restos los que acreditan el origen romano de Gijón; lo dice un documento del siglo IX, el testamento de Alfonso el Magno de 905, en el que dona al Salvador *Civitate Gegione cum ecclesiis quae intus sunt et foris muros ecclesiam Ste. Mariae de Cultrocies. etc.* También el Silense llama á Gijón «Regia Civitas».

La fuente de los errores acerca de la procedencia romana de Avilés viene de los falsos Cronicones de Auberto, Flavio Dextro y Liberato, falsedades que aceptaron de buena fe Argaiz, Henao, Carballo y Trelles. Algunos de éstos

(1) *Santa María de Luco cum suos muros antiquos integros cum suis adjacentiis.* En los testamentos reales de los siglos IX y X se citan algunas veces *antiquos muros*, pero no quiere decir que fueran murallas de pueblos, sino paredes ó ruinas de *villas* ó otros edificios romanos. Esta iglesia fué concedida á los Obispos de Dumio y Tuy para su morada cuando venían á Asturias, y próximo á ella estaba el monasterio de los Santos Cosme y Damián.

creyeron que Avilés era Argenteola, que el geógrafo Tolomeo sitúa á 9° 20' de longitud y 44° 45 de latitud, esto es, dos grados al Oeste de la desembocadura del Nalón y por consiguiente 26 leguas al Occidente de esta villa. El itinerario de Antonino la coloca cerca de Astorga, en el camino militar que unía esta ciudad con Braga. Aunque ambos autores discrepan sobre su situación, están de acuerdo en que no pertenecía á los astures trasmontanos, demostrándose claramente el error en que cayeron los citados cronistas al fijarla en este lugar. El silencio de los geógrafos é historiadores romanos que no la citan jamás, demuestra que no existía entonces. Una población romana con un recinto cual el de Avilés tendría monumentos arquitectónicos, como templos, curia, termas y teatro, cuyas ruinas serían citadas por los historiadores del Renacimiento, especialmente por el Padre Carballo. Y aunque se borrarán sus huellas de la superficie siempre quedarían ocultas sus fundaciones, y una gruesa capa de escombros de los edificios derruidos, y revueltos entre ellos se encontrarían lápidas sepulcrales, inscripciones, monedas, tejas, ladrillos, fragmentos decorativos, barro finos y otros muchos objetos que á cada momento se están hallando donde existió una ciudad de origen romano. El caserío de la floreciente villa se ha reedificado casi todo en nuestros días, y ni en las zanjas abiertas para las fundaciones, ni en las viejas construcciones destruidas se han visto nunca restos de aquellos tiempos. El Padre Carballo fué el primero que atribuyó á los romanos la muralla de Avilés; error tan grande como el que cometió al decir que la cerca actual de Oviedo de los siglos XII y XIII fué levantada por Alfonso el Magno en el X. Don Rafael González Llanos, hijo de la villa, escribió en 1845 una disertación que no hemos logrado ver, en que trataba de probar la procedencia romana de la muralla avilesina. Ignoramos las razones en que apoyaba su opinión, pero contra ella oponemos, antes que la nuestra, las de Jovellanos, Cean Bermúdez y González Posada, profundos conocedores de las antigüedades asturianas y peritísimos en arqueología clásica, que vieron la cerca cuando todavía conservaba sus ingresos y no hallaron huellas de la manera de construir de los romanos. Es extraño que D. Aureliano Guerra, perito en cosas de arte, no haya manifestado su autorizado parecer en este asunto, limitándose á transcribir el de González Llanos sin comentarle; acaso le parecería demasiado negar la autenticidad de la muralla al mismo tiempo que la del fuero.

Como sucede casi siempre en toda localidad murada de la Edad Media, al desarrollarse la población, el nuevo caserío se adosó á la muralla que quedó oculta, excepto algunos lienzos ó cortinas y las puertas y torres defensivas. Tal sucedía en Avilés, cuyo murado recinto se conservó intacto hasta el año de 1818, en que fueron derribados los ingresos y vendidos á los particulares los trozos de la cerca confinantes con sus casas. Consérvese aún más de la mitad ya englobada en las modernas edificaciones, ya visible como en la parte posterior del Ayuntamiento y palacio de Campo Sagrado y en las huertas que dan á la calle de la muralla. La inspección de los restos existentes y la de otros cuyo derribo hemos presenciado, nos llevan al convencimiento de que la muralla no tiene nada de romana. Es una pobre construcción de la Edad Media que guarda gran semejanza con las cercas de las pueblas fundadas en el país en los siglos XIII y XIV, y especialmente con la de Oviedo comenzada en el reinado de Alfonso IX y terminada en tiempo del Rey Sabio. A imitación de la muralla ovetense tenía la avilesina sobre el arco que daba

paso á la calle de la Herrería, la más importante de la villa, una torre de varios pisos, viéndose en algunos vanos el cerramiento en forma de ojiva, aquí desconocida antes de la décimatercia centuria. El historiador Bances y Valdés dice que el Concejo creó para la construcción de la muralla una sisa municipal que todavía se cobraba en su tiempo, impuesto análogo á otros que con igual objetcó existían en Pravia y otras villas asturianas que entonces se circuyeron de obras defensivas que las protegieran contra los señores del país. Si esta obra fuera romana, empleariase en ella materiales sólidos, afectando variadas estructuras como el gran aparato en las puertas y esquinas, el sillarejo en los macizos alternando con el reticulado, y la mampostería incierta y el hormigón en las fundaciones.

II

A la caída del imperio romano Asturias recobró su libertad, siendo nominal la dominación de los suevos y lo mismo la de los visigodos que, según dice San Isidoro en su crónica, fué conquistada por el Conde Rechilano en el año de 659 bajo el reinado de Sisebuto. Los habitantes del país continuaron viviendo diseminados en los bosques, en un estado de semibarbarie, como lo prueba la carencia total de noticias históricas y la falta de restos de construcciones que lleven el sello de la época, quedando tan sólo como recuerdo una pobre y tosca inscripción reducida á la era de la consagración de un templo, la única que de aquella edad publica D. Ciriaco Vigil en su *Epigrafia Asturiana*. El caserío que dejaron los romanos debió ser bastante á contener la escasa población del país en este período, ó moraría en construcciones de madera, aquí tan abundante, á la manera de los fracos que, según cuentan los historiadores contemporáneos, hacían sus casas de aquél material combustible (*mos galicanum*), á la inversa de los visigodos, cuyos edificios eran siempre de piedra (*goticamanu*). No hay que decir que dada la decadencia y postración en que cayó Asturias, como toda España, en estos desdichados días, no se alzarian ciudades muradas; por consiguiente, si Avilés no existía, como hemos demostrado, en los tiempos de Roma, tampoco tendría vida en los de la Monarquía visigótica.

La invasión musulmana trajo á Asturias una población numerosa que, unida á la del país por los sagrados vínculos de religión y patria, da comienzo á la gloriosa lucha de la Reconquista. Es muy notable el hecho de que los emigrantes no se reunían y aglomeraban en ciudades populosas como las que dejaban en el interior de España, sino que, siguiendo el ejemplo de los naturales, se desparramaron por los bosques, viviendo en caseríos aislados. Se comprende que en los primeros tiempos de la invasión llevaran una vida errante y solitaria, porque los árabes, á pesar de la derrota de Covadonga, hacían frecuentes irrupciones en el país destruyendo cuanto hallaban al paso, pero cuando en la siguiente centuria la espada victoriosa de Alfonso II los arrojó de Asturias para siempre y fundó á Oviedo sentando allí la capital civil y religiosa de la monarquía, parecía natural que los emigrantes, cuyo número aumentaba cada día por la seguridad que ofrecían estas montañas y por las terribles persecuciones que sufrián en aquellos días los mozárabes cordobeses, se agruparan en localidades importantes como la que el Rey Casto acababa de crear. No sucedió así por desgracia, y ya veremos más adelante que este he-

cho, al parecer insignificante y en el que nadie se ha fijado, ejerció fatal influencia en el estado social de Asturias en la segunda mitad de la Edad Media.

De las dos fuentes históricas que tenemos de los primeros siglos de la Restauración, las crónicas y los testamentos reales, sólo estos últimos nos pueden dar alguna luz acerca del origen de Avilés, que no aparece su nombre mas allá de la novena centuria. Su situación en el fondo de un hermoso valle y á la orilla de la extensa y tranquila ría, era muy á propósito para el establecimiento de una población (1). La vez primera que se la ve citada es en la donación hecha por Ordoño I, al Salvador de Oviedo en el año de 848, y le llama Illés, forma muy parecida á la de Ilias (Illas) que consta también en ese testamento, y es de creer que ambos nombres son uno mismo con alguna variante, lo que sucedía con frecuencia cuando las localidades á que se referían eran poco conocidas ó carecían de importancia. Medio siglo después vemos la llamar Abellies ó Aveyés, y esto da á entender que el *Ab* es contracción del nombre del lugar en donde estaba situada, é Illés (Illas) el del territorio ó distrito que se extendía de las montañas de la Peral á la orilla de la ría. Sólo haciendo esta palabra compuesta de dos se puede explicar el cambio de la raíz, que se resiste á la corrupción, especialmente en los apelativos de los lugares. No nos atrevemos á buscar su etimología, porque carecemos de conocimientos filológicos; sólo diremos que por su forma antilatina parece pertenecer al idioma primitivo de los astures.

La referida donación del primer Ordoño, curioso documento que da alguna luz sobre el estado social de aquella bárbara sociedad, es una relación de servicios *Cobrinellum*, que los siervos reales de Ganzón y Pravia debían prestar á los Obispos ovetenses. Después de nombrar los de varias *villas* del primero de estos territorios, cita á *Illes* con las *casatas* ó familias de criación llamándolas por los apellidos de los Cabezas, expresando la profesión ó oficio que tenian que ejercer, siendo el más común el de cuidar de las calles ó caminos por donde el Prelado transitara (*de servitio ruale*), no faltando el de labradores (*de servitio de villa*), como igualmente el de carpinteros, leñadores y otros varios. *Ruale*, según Ducange, no procede de la raíz latina *rus*, ni de su derivado *ruale* como quiere el comentador de este documento, Muñoz y Romero, á quien sigue Guerra, sino de *rua*, calle, palabra muy usada durante la Edad Media en el Noroeste de España (2). No es de extrañar que los Obispos ovetenses tuvieran numerosos esclavos dedicados al cuidado de las vías de comunicación. Sabido es que en aquellos tiempos la población de Europa, llevada del sentimiento religioso y del espíritu de aventura, estaba en continuo movimiento para visitar los lugares santos y milagrosos. Las Cruzadas no fueron sino unas peregrinaciones armadas. Asturias ha sido uno de los países más frequentados por los romeros, pues por su litoral pasaba el camino *francés* que conducía á

(1) Acaso en los tiempos prehistóricos existiría en sus playas de abundante pesca alguna estación marítima, y lo hace suponer el hallazgo de grandes pilotes simétricamente clavados en la marisma interpuesta entre la villa y Sabugo, aunque bien pudieran haber pertenecido á las aceñas que hubo en época no lejana. Lástima que cuando se abrieron las zanjas para las fundaciones del caserío recién levantado no se hayan fijado si entre las estacas ó pilotes se encontraban armas de sílex, aparejos de pescar, residuos de pescados y otros objetos que se ven siempre en las viviendas marítimas y fluviales del hombre primitivo.

(2) Confirma nuestra opinión sobre esta etimología, la más autorizada del Sr. Vignau, profesor de latín de los tiempos medios en la Escuela de Diplomática, y director del Archivo histórico nacional.

los extranjeros á Santiago de Compostela, y de paso adoraban en Oviedo las reliquias de la Cámara Santa y de otros célebres Santuarios. Existen en Asturias muchos restos de estos caminos ó *pedreras*, así llamados en el país, para facilitar las peregrinaciones religiosas, que no se confunden con las vías romanas, y numerosos puentes cuyas poéticas ruinas cubiertas de hiedra se reflejan en las calzadas de los ríos. Era entonces una acción benéfica la construcción de éstas, y todavía en el siglo XVI vemos ilustres Prelados ovetenses, como D. Diego de Muros y el inquisidor Fernando de Valdés, legar cuantiosas sumas para *aderezar* caminos del Principado.

Los testamentos reales de la segunda mitad del siglo IX guardan silencio acerca de Avilés, y á principios del siguiente vémosla citada en la célebre donación hecha por Alfonso III en 905 á la Basílica ovetense, en que están consignadas casi todas las iglesias, monasterios y *villas* que había en Asturias. Las agrupa por territorios y, al nombrar las de Ganzón, se ocupa primero del Castillo y su coto y de San Miguel de Quiloño, que venían á ser la capital de este antiguo distrito; y á continuación dice: *et villam Avelies, secus oceani maris cum ecclesia S. Ionnis Baptiste et ecclesiam S. Mariae in Avelies.* Es preciso fijarse en este notable párrafo cuyo sentido no ha sido bien comprendido por los que han tratado de investigar el origen de este pueblo. Los romanos denominaban *villa* á una casa de campo, á un cortijo ó colonia agrícola, así llamadas todavía en la Italia moderna, mientras que á las poblaciones se las conocía con los nombres de *urbs* y *civitas*. Los reyes y señores franceses de la época merovingia preferían la vida del campo á la de las ciudades, habitando las magníficas *villas* que los romanos habían establecido en las Galias. En aquella sociedad guerrera, la *villa* se convirtió en fortaleza y á su amparo se creó una población que por su origen rural conservó el nombre de *villa*, extendido más tarde á todas las localidades, aun á las de procedencia romana. En España bajo los visigodos y en Asturias durante la monarquía se mantuvo la acepción latina de las palabras *civitas* y *villa*, si bien alterando algo el significado de esta última que comprendía no sólo una casa rústica sino una reunión de ellas, lo que hoy se llama una aldea. Debido á la influencia que los franceses ejercieron en España en el siglo XI, los pueblos, aun los de origen romano, trocaron el clásico nombre de *civitas* por el más modesto de *villa*, teniendo un cercano ejemplo en Oviedo, cuya principal calle del recinto, del tiempo de Alfonso IX, fué bautizada en el siglo XIII con el nombre de *cima de villa* que aun conserva (1). El número de ellas que citan los testamentos de los Reyes, de los Obispos y de los señores, es grande, se cuentan por millares, conocidas casi siempre por los patronímicos de los dueños (*villa Petri*, *villa Corneliana*), por una cualidad de su situación (*villa bona*) ó por el nombre primitivo que le dieron los aborigenes (*villa kalienes*). Cuando una propiedad era muy extensa, se subdividía en varias *villas* for-

(1) Existe en el Archivo catedral una donación suelta, no incluida en el Libro Gótico, del tiempo de Alfonso III, en que se llama á Oviedo *villa* y no *civitas*, como dicen todos los historiadores y los documentos contemporáneos á la fundación de la ciudad. No conocemos esta escritura sino por una mala copia hecha en tiempo de D. Gutiérrez de Toledo, plagada de errores y con la fecha equivocada. Más que un traslado parece una traducción libre, en la que el copiante da á la localidad el nombre de *villa* que ya llevaba en aquel tiempo. En la confirmación del fuero ovetense de 1145 se llama á los ciudadanos *civitatoribus*, y á los de Avilés *habitatoribus*. En el memorial de agravios que los vecinos de Nora á Nora exponen á los de Oviedo en 1281, se llama á esta *villa cipdal*.

mando un *cauto* (1) procedente de los *litifundia* de los romanos, cuyo ejemplo tenemos en el coto de Obona (780) que al fijar su perímetro en la donación de Adelgastro, hijo de Silo, dice: *per suos terminos et locos antiquos*. El dominio que el señor ejercía en estos distritos, *mandatio*, no podía ser otro que el de propiedad, pues entonces no existían las jurisdicciones feudales, si bien los Reyes comenzaban á conceder algunos privilegios y exenciones á sus moradores, consignados más tarde y con mayor extensión, en los fueros otorgados á los Concejos. Poco antes de la invasión musulmana, los Godos habían sujetado á Asturias á su dominación, pero al establecerse aquí la monarquía visigótica, Pelayo y sus sucesores se apoderaron por derecho de conquista de la mayor parte de las propiedades, como habían hecho los Godos con los hispano-romanos cuando se hicieron dueños de la Península. Bien pronto aquellos piadosos Monarcas donaron á los Pontífices ovetenses, á las instituciones monásticas, á los guerreros que les acompañaban en sus campañas, á los Condes que gobernaban los territorios, un número immense de *villas* que explotaban los dependientes de la Iglesia, de los Monasterios, monjes y presbíteros, hombres libres y siervos.

Avilés en aquella época, no era más que una aldea compuesta de unas cuantas casas rústicas esparcidas por las colinas inmediatas á la ría. Si fuera una población rodeada de murallas, con un inexpugnable alcázar, de seguro que el Rey Magno citaría en su donación esos propugnáculos y la llamaría *Civitas* como á Gijón y no con el humilde nombre de *Villa* (2). La existencia de las dos iglesias de San Juan y Santa María en el territorio de Avilés tampoco manifiesta la importancia de la localidad, pues sabido es que en aquella sociedad dominada por el espíritu religioso, allí donde se levantaba una casa se alzaba también un templo, generalmente de exigüas dimensiones y de pobre construcción como las capillas que se ven en nuestras aldeas. Dice Ducange en su Glosario que toda *Villa* tenía una ó más iglesias (*Paræcia*) que servían de parroquias á los habitantes de las colonias agrícolas.

Algunos cronistas hacen á Avilés teatro de un notable hecho acaecido á fines del siglo VIII en la suposición de que existía en aquella edad. A la muerte de Silo los optimates, en odio á Froila I, por ellos asesinado, no reconocieron por Rey á su hijo Alfonso, nombrando en su lugar al débil ó malyado Mauregato. El tierno infante huyó de la persecución del tirano ocultándose en diferentes lugares: en Alava (3) al amparo de los parientes de su madre; en el monasterio de *Abelania* (4) y en el convento de Samos en Galicia fundado por su padre el Rey Fruela (5). Cierta vaga semejanza entre los

(1) *Cauto*, lugar inmune que viene de *cautare*, *incautare*, defender, proteger, palabra sólo usada en España para expresar un terreno deslindado. El Rey donaba estos cotos, muchos de ellos incultos, pagando al Monarca por estas donaciones cada año ó de una vez una cantidad, viniendo á ser en el primer caso un censo enfitéutico, un foro como se llama en Asturias.

(2) La Roma de Rómulo era una fortaleza *Vrbs* situada en la cima del Capitolio, y aunque adquirió después inmenso desarrollo, no cambió de nombre que recuerda su origen humilde. Las *Vrbes* romanas de Asturias como Noega, eran según hemos dicho pequeños castros que no dieron vida á pueblos de importancia.

(3) *A regno dejectus apud propinquos matrisuæ in alaba commoratus est.* Sebastian de Salamanca.

(4) *Situm decim regni anno per tiranidem regno expulsus monasterio abelaniæ est exturus.* Dulcidio.

(5) *Postea vero venit proavus mea dominus Adefonsus adhuc in pueritia et remansit Samanos (Samos) et in allium loculum quod dicunt Subrregum in ripa Dauri cum fratribus*

nombres de Abelania y Avilés (llamada entonces Illes ó Avelies) hizo suponer al Cronista de Valencia, Pere Antón Beuter, no muy versado en la historia de Asturias, que fué aquí donde estuvo situado el monasterio Abelaniense. Carballo hizo suyo el yerro, que admite sin reparo Trelles, tan mal historiador como buen genealogista, y desde entonces nadie puso en duda este hecho, falso á todas luces, que un moderno cronista avilesino reproduce diciendo: «Este Monarca (Alfonso) á fin de evitar la guerra civil, abandonó el trono y se refugió en Avilés, buscando en la lealtad de sus habitantes y en la fortaleza de sus murallas y Alcázar seguro asilo que le librara de la persecución de los rebeldes, y allí se mantuvo tranquilamente en un monasterio de la villa» (1). La existencia de este monasterio es puramente imaginaria. El Padre Yépes, cronista de la Orden Benedictina, profundo conocedor de la historia monástica de Asturias, inserta en su magna obra una larga y completa relación de todos los conventos erigidos en la época de la monarquía, y no hace referencia al de Avilés, señal evidente de que no hubo aquí semejante fundación religiosa (2). Tampoco consta su nombre, como hemos visto, en el testamento de Alfonso III, que de existir, de seguro sería donada con la villa y las dos iglesias á la Sede Ovetense (3).

Desde los comienzos del siglo X en que aparece fechada esta donación, hasta fines del siguiente, cuando el conquistador de Toledo la dotó del Código foral, en esas dos centurias no se encuentra en las historias y testamentos reales la más ligera noticia acerca de esta localidad, lo que prueba terminantemente que no existía todavía. El rey Magno fijó en las márgenes del Duero los límites de la Monarquía, y entonces comenzó á repoblarse aquel extenso territorio, no con gentes venidas del interior de España, como al principio de la Reconquista, porque la población mozárabe había disminuido con las persecuciones de los árabes y las conversiones al islamismo, sino con habitantes llevados de Asturias, Galicia y del extranjero. No es, pues, de creer que en ese periodo, cuando Oviedo, la única localidad del país, vivía en la mayor decadencia, se desarrollara la villa de Avilés precisamente, después que con la traslación de la capital de la Monarquía á León mucha parte de los habitantes del país emigraron á Castilla atraídos por los privilegios que los reyes les concedían, sobre todo cuando con la muerte de Almanzor cesaron para siempre las irrupciones de los árabes por los campos gólicos, cuyos pueblos habían sido totalmente destruidos.

FORTUNATO DE SELGAS

multum tempus in tempore persecutionis ejus. Donación de Ordoño II al monasterio de Samos en 922, confirmando las de los monarcas anteriores.—Ambrosio de Morales. Crónica General.

(1) *Avilés*, noticias históricas por Julián García San Miguel, pág. 44. Además de esta interesante y bien escrita historia, existe otra inédita por D. David Arias, citada con frecuencia por el Sr. García San Miguel.

(2) El P. Carballo reproduce la lista de estos monasterios que se elevan á ciento diez. Sus nombres no tienen la más remota semejanza con Abelania y Aveyés.

(3) Se comprende que Alfonso el Casto huyera á Álava ó á Galicia, provincias extremas de la Monarquía, donde podía evitar más fácilmente la persecución de su implacable enemigo, pero es absurdo suponer que se acogiera á Avilés á dos pasos de Pravia, corte y morada del rey Mauregato.

Escultura de las puertas del siglo XIII al XV en las diferentes comarcas españolas.

I

El cuadro de las esculturas de las portadas construidas desde los comienzos del siglo XIII á las postrimerías del XV muestra la profunda indisciplina en que se desarrolló este arte en España en cada una de sus comarcas.

Trazar aquí durante el largo período de los tres siglos citados los caracteres regionales de la estatuaria, es cosa que sólo puede intentarse por los que tengan interés en hacerlo para fines no científicos, ó los que, atendiendo sólo á un reducido número de ejemplares que confirmen su doctrina, prescindan, por olvido ó pasión, de todos los demás en que se la contradiga.

El sello especial de cada género de producciones que se iba acentuando, lleno de vigor, á fines de la duodécima centuria, fué borrado en unas comarcas gradualmente y en otras de un modo brusco, quedando sólo en algunos sitios señales de arcaísmos de todas las épocas sobre líneas y producciones del más amplio sentido reformista.

Es cierto que en este lapso de tiempo habían llegado á constituirse con mayor personalidad social los Estados de Aragón, Castilla y Navarra, pero no lo es menos que se diversificaron á la vez las influencias sobre el arte, lo mismo de procedencia religiosa que de las relaciones con otros pueblos, y que las variedades de estilo por las nuevas tradiciones monásticas y de origen de los escultores fueron más fuertes que la diversidad de gustos de las distintas provincias.

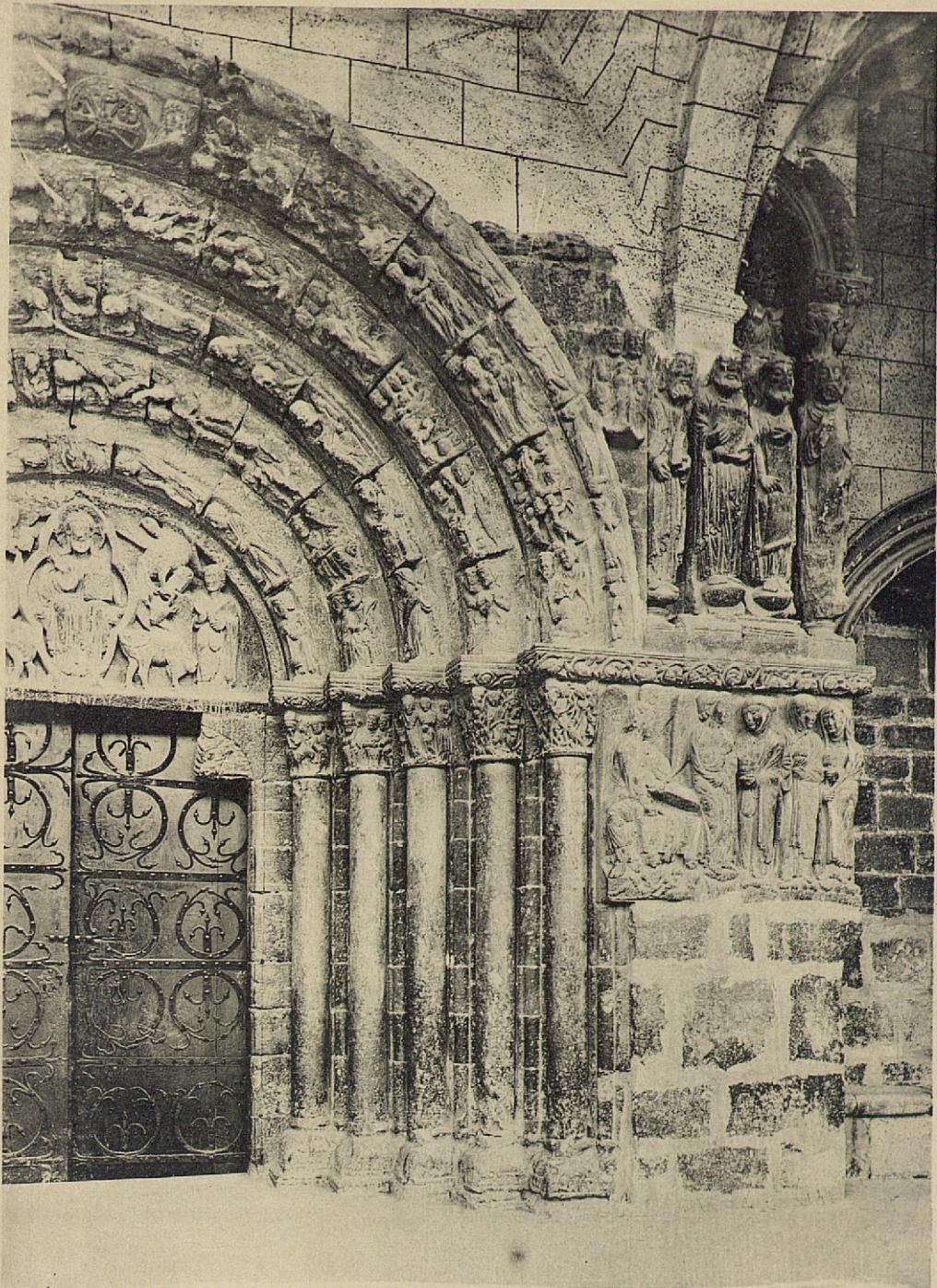
Puertas navarras.

A Navarra corresponde la primacía en el cuadro de portadas del siglo XIII, hoy subsistentes. Ya hemos dicho que en los comienzos de dicha centuria se dan allí la mano una ornamentación de carácter románico bien acentuado, una escultura de sentido arcaico y una estatuaria directamente influenciada por las corrientes naturalistas que se iniciaban en aquel tiempo.

El paralelo entre las efigies de la puerta de San Miguel de Estella y la del Juicio de la Colegiata de Tudela, permite señalar las corrientes de inspiración y las escuelas que se superponían en aquel suelo en los comienzos del llamado período ojival, ya que las líneas generales no llevan á las mismas conclusiones que el análisis detenido de las facturas.

Comparando de un modo más detenido que antes se ha hecho las esculturas de una y otra, se podrá apreciar mejor el cambio ocurrido en Navarra de fines del siglo XII á los comienzos del XIII; de esta comparación se podrá deducir qué elementos se conservaron y qué elementos cambiaron radicalmente en la estatuaria y los relieves navarros.

Las efigies de Apóstoles de San Miguel no revelan el imperio de las nuevas escuelas más naturalistas y más observadoras de la realidad que se refleja en las de Tudela; la representación de las cabezas es arcaica y tienen los cabellos dibujados con esa rigidez de los primeros momentos del arte ro-



Fotografia de J. Altadill

Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

ESTELLA

Portada de San Miguel.-Lado derecho



Fotografia de J. Altadill

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTELLA

Portada de San Miguel.-Lado izquierdo

mánico, más acentuada todavía en alguno por los rizos que forman á los lados de la frente, y tan duras como ellos son las barbas. Los ojos, á la vez saltones y mortecinos en la mayor parte, recuerdan algo los de las miniaturas de los códices, y las ropas caen en pliegues no del todo simétricos, pero si convencionales y amanerados. La altura total de estas estatuas es siete veces la de su cabeza, aproximándose por esto á las del periodo siguiente.

Producen mejor impresión los relieves que se extienden á derecha é izquierda de las columnas en que descansan las cinco grandes arquivoltas. Se ven en uno las tres Marias visitando el santo Sepulcro, donde encuentran no uno, sino dos ángeles; á los pies de la urna hay dos informes muñecos por guardianes dormidos. El otro, que no supo interpretar Madrazo (1), representa el peso de las almas, la colocación de los justos en el regazo del Padre Eterno, la solicitud del diablo, colocado á la izquierda del ángel, ganoso de llevarse las que puedan corresponderle, y debajo, muy borrosos, los tormentos infernales. Al lado de este grupo está San Miguel hundiendo su lanza en el dragón, y otro enviado celeste que parece orar por el triunfo de su compañero.

Mézclanse en estos relieves detalles de un arcaísmo extraordinario, á brisas de naturalismo y de libertad de concepción en el artista. Las alas de los ángeles están todas formadas en su parte superior por esas especies de rombos de superficie rayada y con una diagonal en resalte, de sabor tan hierático; pero ha de recordarse que con ellos se presentan también los del relieve de la Anunciación, en Silos, bien caracterizada como obra del siglo XIII, á lo más. Las tres Marias se han colocado en cambio en variadas actitudes; sus cabezas son expresivas; los tocados diferentes de una á otra, plegados de diverso modo arriba y cerrados de distinta manera bajo la barba, y es en ellas sólo arcaico el modo de acusar las líneas de la parte inferior del cuerpo, más propio de la eboraría que de las obras en piedra.

Se han dibujado sobre los capiteles pasajes de la Historia sagrada, y es de notar allí la superioridad bien marcada de los grupos que corresponden á la derecha del observador sobre la mayor parte de los que deja á su izquierda cuando da frente al ingreso. Hay en ellos mayor composición, más lujo de detalles, más expresión en los rostros, más finura en la mayor parte de las líneas, y parecen, sin embargo, obras de la misma mano, ó por lo menos de imagineros educados en el mismo taller.

Ocupan la arquivolta interna ángeles turiferarios; se agrupan por parejas en la siguiente dieciséis de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, con coronas é instrumentos musicales; extiéndense por las otras San Martín, cortando parte de su capa para un pobre, con otros santos, y sirve de marco á toda la composición un arquillo exterior donde alternan monstruos con diversos personajes.

(1) D. Pedro de Madrazo, *Navarra y Logroño*, tomo III, pág. 90, dice que los relieves representan «uno las Santas mujeres visitando el sepulcro de Jesús, según el texto de San Lucas, y el otro un asunto que no acertamos á interpretar, contribuyendo á esto quizá el no verse con claridad la forma de los objetos de su primer término por lo gastado de la piedra. Vemos á la izquierda á San Miguel, triunfante del dragón infernal, y á la derecha un grupo de tres figuras, en que un ángel que lleva de la mano á un niño, parece interponerse entre una especie de fiera y un hombre barbudo, sentado, que tiene sobre sus rodillas tres criaturas». Véase la lámina en que reproducimos este relieve y se reconocerá la exactitud de nuestra interpretación.

Estos grupos de las arquivoltas forman la porción de la puerta de Estella más comparable á la del Juicio de la Colegiata de Tudela, observándose pronto, cuando se coteja la primera con la segunda, que son, sin embargo, diferentes en los asuntos tratados y en el plan decorativo, y se separan mucho más en la factura como creaciones de dos momentos que, aunque próximos en fecha, se mostraban ya muy alejados en carácter artístico.

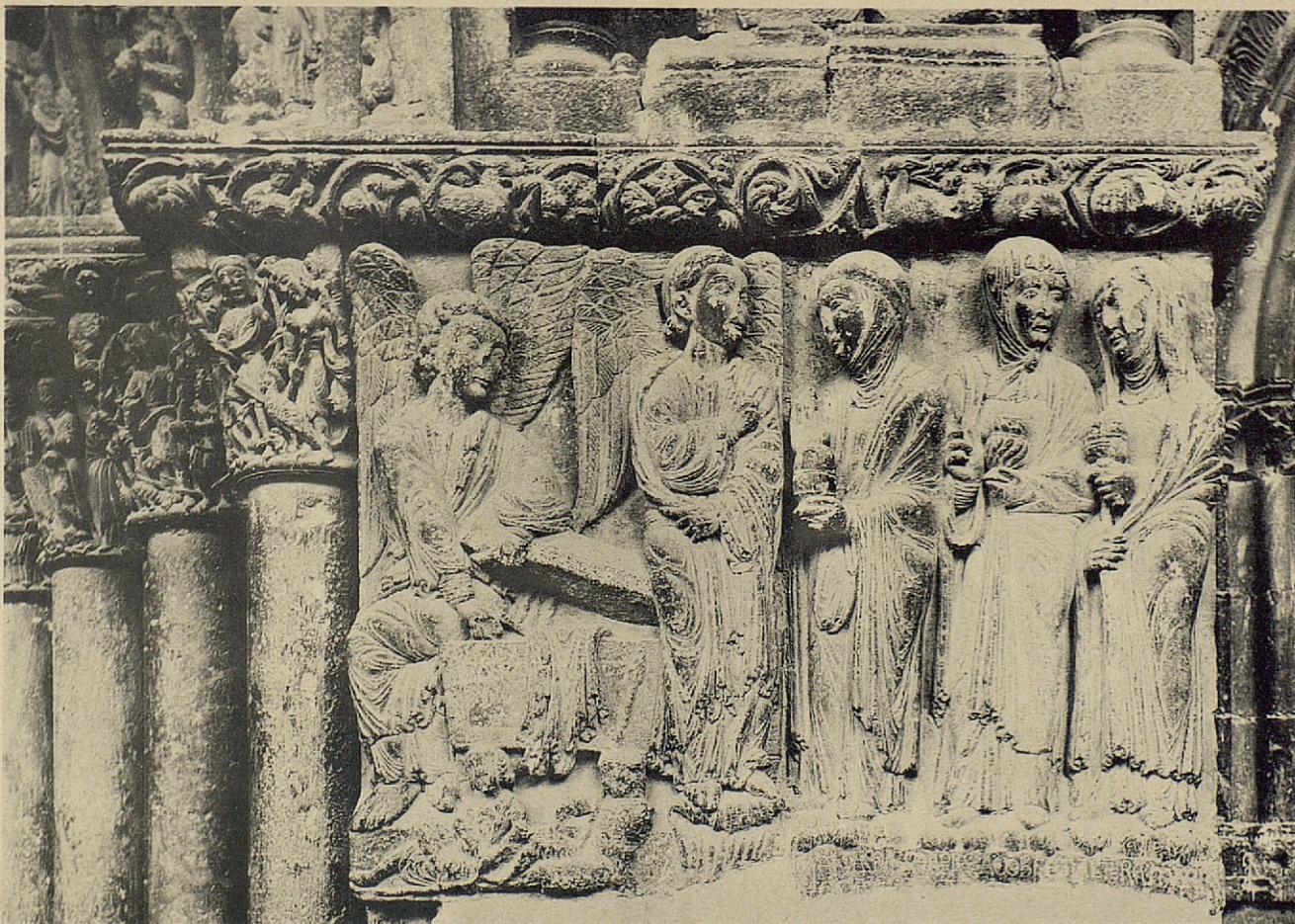
Tudela presenta en el profundo abocinado de aquella puerta, compuesta de ocho arquivoltas, el cuadro completo de los vicios que se castigan en el infierno y de los personajes destinados á alcanzar la salvación eterna; y á la expresión de alguna que otra efígie y belleza de conjunto que se aprecia en la obra de Estella, supera el primor de la casi totalidad de las figuras de Tudela, la mayor libertad de mano, la concepción de un espíritu lleno del ambiente que comenzaba á imperar de amor al arte inspirado en la realidad.

Para apreciar la mayor parte de los encantos de la portada de San Miguel, es necesario ser arqueólogo; para disfrutar mirando los de la famosa Colegiata de la baja Navarra, basta ser viajero de buen gusto. ¡Qué expresión de perversa alegría hay en varias cabezas de demonios! ¡Qué abatimiento en muchos rostros de condenados! No tiene nada ciertamente esta escultura de la serena majestad del arte clásico, ni debía tenerla por no hacérsela para realizar los mismos fines, pero sí se inician en ella con sobrado vigor respecto del momento en que se formaba la excelencia de la que ha dado en llamarla escultura pictórica, y las bellezas de la que había de producir á la larga cien obras hermosas en las postimerías del siglo XV.

Numerosos detalles de indumentaria aproximan las efigies de Estella á las de Tudela, más de lo que las aproximan sus líneas. El escudo del arcángel San Miguel y la forma particular de plegar sobre la cabeza los mantos de las mujeres, ponen las imágenes de Estella al lado de otras muchas de diferentes monumentos españoles bien conocidos como obras de la decimotercera centuria, lo mismo en Castilla que en el famoso claustro de Tarragona. Los relieves y estatuillas de Tudela no pueden traerse más acá de la primera mitad del mismo siglo, ni por los ropajes ni por los datos que acerca de aquella fábrica tenemos, y hay que admitir por lo tanto una de las dos hipótesis siguientes, ó el progreso que representan las segundas sobre las primeras se realizó de un modo brusco por una verdadera invasión extranjera en los tiempos de *Sancho el Fuerte*, ó en Navarra coexistieron durante largo tiempo, y lado por lado, los fieles á los modos de hacer tradicionales y los devotos de las mayores innovaciones, según ya se ha podido deducir del examen de otras facturas. Es muy probable que se realizasen á la vez uno y otro fenómeno artístico.

Mas si esta fué la comarca española donde el arte francés ejerció más directamente su influjo, debe advertirse también que no se ven en ella copias serviles de otros monumentos. No nos impuso el país vecino *el feudo intelectual* de que hablaba Madrazo en sus escritos; fué, sí, espejo de creaciones para nosotros, importador de buenos modelos en que inspirarse y maestro ó despertador de genialidades patrias.

En el siglo XIII se reflejaba en esta región el espíritu de muchas obras labradas en el XII al otro lado de los Pirineos, y en algunas de las subsistentes en Pamplona, Tudela y Estella, pusieron sus manos los imagineros franceses; pero basta comparar detenidamente los capiteles del claustro de Mois-

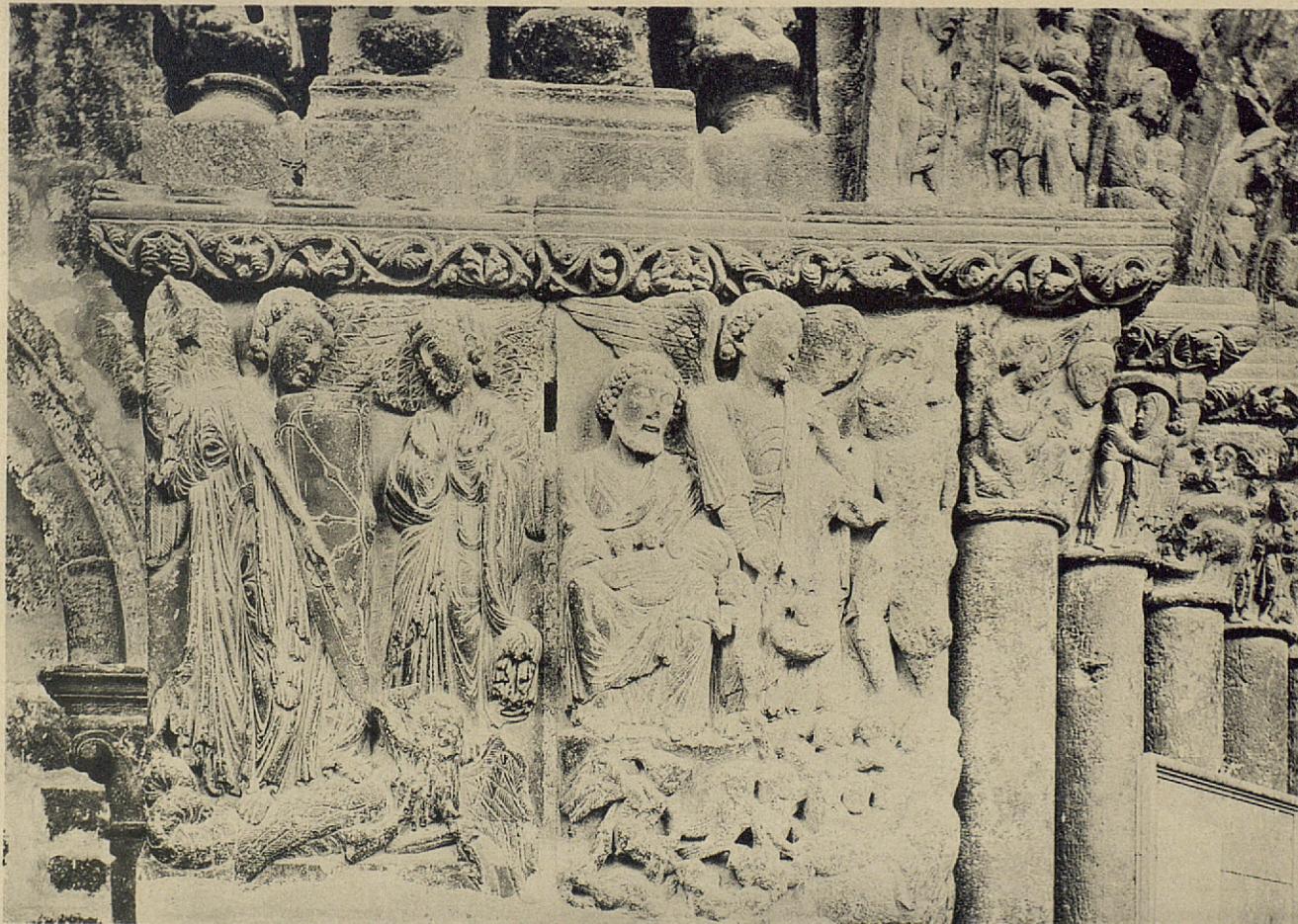


Fotografia de J. Altadill

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

ESTELLA

Portada de San Miguel.-Relieves del lado derecho



Fotografía de J. Altadill

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTELLA

Portada de San Miguel.—Relieves del lado izquierdo

sac, los guardados en el Museo de Toulouse, y otros, á la bellas figuras de los capiteles de la antigua Catedral de Pamplona, á las de San Pedro la Rua, de Estella, y á las de la puerta del Juicio, de Tudela, para reconocer á la vez: primero, que la escuela de todas éstas es francesa, y segundo, que serán en todo caso muy pocas las que estén copiadas ó interpretadas según modelos determinados.

Las puertas, tantas veces citadas, de Santiago de Puente la Reina, de San Román de Cirauqui y de San Pedro de Estella, son también tres buenos ejemplares en que se pueden recoger, en confirmación de la misma doctrina, datos que hemos expuesto en anteriores capítulos, y algunos más que podemos añadir. Los redientes de la arquivolta interior tienen sus iguales en el ingreso de la *Souterraine* (1), trazada en perfil general como las nuestras; pero el festonado de mal gusto que avanza desde el suelo y sigue el contorno de sus arquivoltas, ha sido sustituido en las navarras por una serie de elementos decorativos que las aproximan más á las catalanas ó á sus modelos de *Jonzac* y de *Surgeres*. Bien se declara en ellas la labor de asociación de elementos y de líneas procedentes de diversos orígenes, según un plan trazado para cada caso, labor que se extendió á todo el siglo XIII y á parte del XIV, como se demuestra en las distintas fechas de las labras de las mismas obras que estamos examinando (2).

En representación de las fachadas de la centuria décimocuarta se presentan en Navarra dos de las que ya hemos hablado en párrafos anteriores: la de Santa María la Real, de Olite (3), y la de Ujué. Se ha querido lucir en aquélla excepcional riqueza, fausto cortesano en relación con el espléndido palacio que tuvieron allí los Reyes del pequeño Estado, y del cual subsisten respetables ruinas, para la cuales se pide hoy la protección del Gobierno, cuando ya se ha destruido lo más interesante que en ellas quedaba. Domina en el ingreso de Olite una rígidez acusada en las secas líneas de sus arquivoltas, y sólo alterada en el timpano y dintel con dos originales representaciones de la Adoración de los Magos y de la Cena (4). Armoniza aparentemente esta severidad con el carácter de panteón real que da al templo la custodia del

(1) La portada de la iglesia de la *Souterraine* fué publicada en esquema por Violet-le-Duc, en el pág. 409 del tomo VII de su conocidísimo *Diccionario*. Este templo, donde se reunieron construcciones de los siglos XI al XIII, ha sido además restaurado en nuestra época. En su cripta hay varias tumbas con inscripciones romanas. La *Souterraine* se encuentra á unos sesenta kilómetros antes de llegar á *Limoges*, en la línea de París á esta ciudad.

(2) Las tres portadas están inspiradas, indudablemente, en el mismo modelo por su traza general, teniendo á primera vista el aspecto de obras semejantes; pero en los detalles se diferencian mucho unas de otras, según ya se ha hecho notar en diferentes ocasiones, y no parecen tampoco haberse edificado en el mismo periodo ni quizá en el mismo siglo.

(3) D. Pedro Madrazo, en su obra *Navarra y Logroño*, tomo III, pág. 272, pone esta portada en la decimotercera centuria. «La fachada es obra de la segunda mitad del siglo XIII, de gran riqueza escultural, del estilo propio del dominio Real, ó sea de la Isla-de-Francia, por lo cual presumo que esta iglesia pudo ser erigida para el antiguo castillo de Olite, en tiempo de Teobaldo II, ó de sus dos inmediatos sucesores.» George Edmund Street, *Gothic Architecture in Spain*, pág. 398, la clasifica en la décimocuarta... *The west front is a very elaborate work of the fourteenth century.* El dintel que cobija la efigie de la Virgen, la corona y la indumentaria de ésta, las hornacinas de los Apóstoles y cien detalles más declaran que anduvo más acertado el escritor inglés que el español en esa atribución.

(4) Es curioso ver á Judas colocado debajo de la mesa en la actitud de un simino. El escultor olvidó al hacerlo así las palabras del Evangelio, y atendió quizás á rebajar la figura del mal Apóstol á los ojos de las gentes.

corazón de *Carlos II el Malo*, metido en una vasija de estaño, que está á su vez contenida en una caja de madera.

¿Débese el profundo contraste de los dos ingresos al tiempo transcurrido entre la construcción de uno y otro? No puede admitirse este supuesto, porque coetáneos de aquél y de éste hay monumentos en diferentes comarcas españolas de la más variada ornamentación. ¿Fueron distintos en su traza porque fué también distinto su destino? Basta recordar cuándo se hizo la iglesia de Ujué y cuándo se llevaron allí las entrañas del Monarca navarro para ver que la armonía entre su carácter de panteón y la austeridad de sus formas, ha resultado *a posteriori* y como hecho casual. No queda, por lo tanto, más doctrina aceptable que la de reconocer que al través de los siglos y como hecho humano que en todas las edades y en todos los pueblos se reproduce, dominaba la fantasía de unos artistas ese ideal de lo profuso; de la acumulación de efigies, follajes y filigranas; esa excesiva riqueza como única expresión de lo bello, imperando en la imaginación de otros el amor á la sencillez. No debieron influir tampoco menos en la variedad de las fábricas los mayores ó menores recursos con que se contara para fundarlas, y bueno es tener presente que esta causa económica puede explicar muchas veces hechos inexplicables por la tradición y las escuelas.

Tanto como por su aspecto general contrastan estas dos fachadas por el carácter de su escultura; la de *Olite* puede incluirse entre las buenas del período, es digna de que Street la juzgara en los términos laudatorios en que lo hizo (1); la de *Ujué* es de dibujo descuidado en general y absoluta falta de proporciones entre los miembros de diversas figuras. El mago que señala la estrella y su compañero, que se halla también de pie, podrían extender sus brazos hasta la parte inferior de las piernas sin bajarse; son tan largos como los de los personajes de las miniaturas del siglo X, que están indicando algún objeto. La Virgen á quien adoran es muy superior en dibujo y proporciones.

He aquí dos fábricas con que demostrar las más opuestas doctrinas: atendiendo á las imágenes que enriquecen la fachada de Santa María la Real de Olite, puede decirse que en el siglo XIV se conservaron las buenas tradiciones del siglo anterior, por más que se advierta también entre ellas grandes desigualdades de factura, como cosa inevitable en toda obra humana; fijándose en los relieves de *Ujué* ha de reconocerse que en la decimocuarta centuria pasó la escultura española por fases de decadencia. Las afirmaciones generales y absolutas son muy difíciles de hacer en esta historia de las artes que se está hoy formando todavía.

El deseo y la necesidad de armonizar las obras modernas con obras antiguas, hizo muy suave en la Catedral de Pamplona la transición del arte navarro del siglo XIV al del XV. Las dos alas del claustro edificadas en los días de D. Carlos III el Noble, no desentonan mucho de las otras dos que habían sido edificadas durante el pontificado del Obispo Barbazán, muerto en 1355, por más que las diferencie algo el dibujo de los rosetones de unos y otros ventanales y algunos de sus detalles.

En las puertas que se abren á las bellas galerías, se recogen también las

(1) Street, obra citada, pág. 399, dice: «The carving is all of that crisp, sharp, clever kind, so seldom seen in England, but so common in the fourteenth-century buildings of Germany, and in which some of the Spanish sculptors were unsurpassed by all save perhaps their own successors in the latest period of Gothic art».

mismas notas comunes y rasgos diferenciales bien acentuados, siempre que se compara la de comunicación con el templo perteneciente á la decimocuarta centuria, con la de la llamada *Sala Preciosa* de la decimoquinta. En ambas abundan los gabletes con grumos cobijando arquillos trebolados, cual si todos los dobletes se hubieran hecho en el mismo período; pero son en cambio muy distintas las proporciones de los arcos y las siluetas de relieves y estatuillas.

Madrazo juzgó bien el carácter de estas dos puertas, exponiendo á grandes rasgos que era inferior el *insípido dintel* de la más moderna y superior en escultura á la de la más antigua, por más que se equivocó aquí una vez más al describir los detalles (1), no por deficiencias de sus grandes conocimientos y de su elevada alma de artista, y sí por la premura y precipitación con que estudió éstas y otras obras y objetos.

En el timpano del ingreso á la iglesia se ha representado en un relieve policromo la muerte de la Virgen (2); en el de la *Sala Preciosa* se desarrolla en cuatro zonas la historia de Nuestra Señora, y aunque no carecen de expresión muchos de los rostros que se ven en aquél, no hay en su dibujo los primores que avaloran á éste, ni la distribución de los personajes en el primero tiene la variedad relativa que presenta en el segundo, anunciando ya la libertad del arte que empezaba en Italia y que iba á extenderse pronto por toda Europa.

Que de Francia llegaron en el siglo XIV á Navarra influencias de menor genialidad artística que las que habían llegado en el siglo anterior, es hecho que demuestra de un modo fehaciente la *Adoración de los Reyes* que se ve sobre una imposta y firmó su autor *Jacqués Perut*, poniendo sus dos nombres y añadiendo las palabras *fit ceste istoire* que denuncian á un imaginero de allende los Píneos, á menos de que por su apellido no se le crea un catalanista de aquellos tiempos que empleaba ya el francés de preferencia á las lenguas peninsulares. Que el autor estimaba en mucho su obra, lo revela el cuidado que puso en firmarla; y, sin embargo, es casi seguro que las gentes de buen gusto no estarán de acuerdo con su opinión, porque sin dejar de ser interesantes aquellas estatuillas, más que creación de un artista parecen fruto de una escultura industrial, tal es su amaneramiento y tales son de adocenadas.

Estas influencias, poco aproposito para despertar grandes inspiraciones, y el grado de revuelta en que estuvo Navarra durante una gran parte de la decimocuarta centuria, como los demás Estados de la Península, explican los momentos de retroceso que tuvo el arte desde el 1300; pero que este retroceso no alcanzó á todo el período y á todas las obras, lo demuestran las que se hicieron con el tipo de la Virgen de Olite y los mismos primores que se ven en el ingreso desde el claustro á la Catedral de Pamplona en las figuras diminutas que pueblan el pedestal del parteluz y la arquivolta externa.

Es de notar también que la portada de la *Sala Preciosa*, abierta en las galerías que se construyeron en el reinado de Carlos III el Noble, tenga un acento tan caballeresco como exclusivamente le tiene piadoso la correspondiente á las estaciones edificadas bajo el patronato del Obispo Barbazán. Al entierro de la Virgen, representado en la tercera zona del timpano de la primera,

(1) Supone que están representadas las Obras de Misericordia, en donde se extienden realmente los diversos episodios de la historia de Sansón.

(2) Fué policroma desde sus primeros tiempos, por más que parte de los colores que hoy la cubren se hayan aplicado indudablemente en época muy posterior.

acuden hombres de armas para tributarla los honores de Reina y guardar cortesanamente su cadáver. Al lado del lecho mortuorio de Nuestra Señora se ven en los relieves de la segunda, acólitos con incensarios y con cirios y los demás elementos que intervienen en las pompas eclesiásticas. Sabido es que presentan el mismo contraste los capiteles de las estaciones del claustro de Pamplona mandadas edificar, respectivamente, por el Obispo de la decimocuarta centuria y el Monarca de la decimoquinta, estando llenos aquéllos de los pasajes principales de la Historia sagrada y representándose en éstos bodas reales, justas y otras fiestas y escenas cortesanas.

La serie de las esculturas navarras de los siglos XIII al XV, empieza á lo largo de la primer centuria citada, y como enlace con la anterior en los tres tipos tan diferentes de las efigies de San Miguel de Estella, de los relieves de la Colegiata de Tudela y de los escuálidos cadáveres de Santa María la Real de Sangüesa, y acaba en las bellas estatuillas del timpano de la Sala Preciosa de Pamplona y en las imágenes del ángel y de la Virgen, que á derecha é izquierda defienden el ingreso, formando el grupo de la Anunciación, santo emblema de la fecundidad mística y pura, tan repetido en nuestros templos y tan de acuerdo con nuestros ideales.

Puertas catalanas.

El arte del siglo XII se propaga y se acusa bien en las portadas catalanas del XIII, bajo sus dos formas más características: la puerta de arco de medio punto, con timpano y dintel, cuajada de relieves y esculturas, y el ingreso lleno de primores ornamentales, con más acento oriental que sabor á obra europea, y privado de efigies y de timpano.

Es hermoso ejemplar de la primera la de entrada desde el claustro á la Catedral de Tarragona. Sus arquivoltas son de una sencillez rayana en sequedad, con un simple elemento decorativo en la exterior, y de este mismo carácter participa el dintel que se quedó quizá sin hacer. El timpano contiene al Salvador y el tetramorfo con plegados de ropas, actitudes y siluetas de animales de un carácter muy arcaico; sólo el rostro del Cristo tiene una mayor expresión que le diferencia del resto. Enriquecen la composición pequeños detalles dignos de una miniatura de manuscrito; dentro del óvalo que encierra la figura principal se ven dos estrellas, y fuera, en contacto con su perímetro, un sol y una luna en creciente, que más parece asa de bandeja. El águila de San Juan apoya la pata izquierda en una columna y sobre la enorme ala derecha se destaca un símbolo del Apocalipsis á modo de florón ó astro. No ha olvidado el artista la representación mística de la naturaleza, el Paraíso terrenal ó la tierra de promisión, y la ha puesto en dos árboles detrás del león y bajo los pies del ángel, árboles que están recortados en madera como los de las cajas de juguetes.

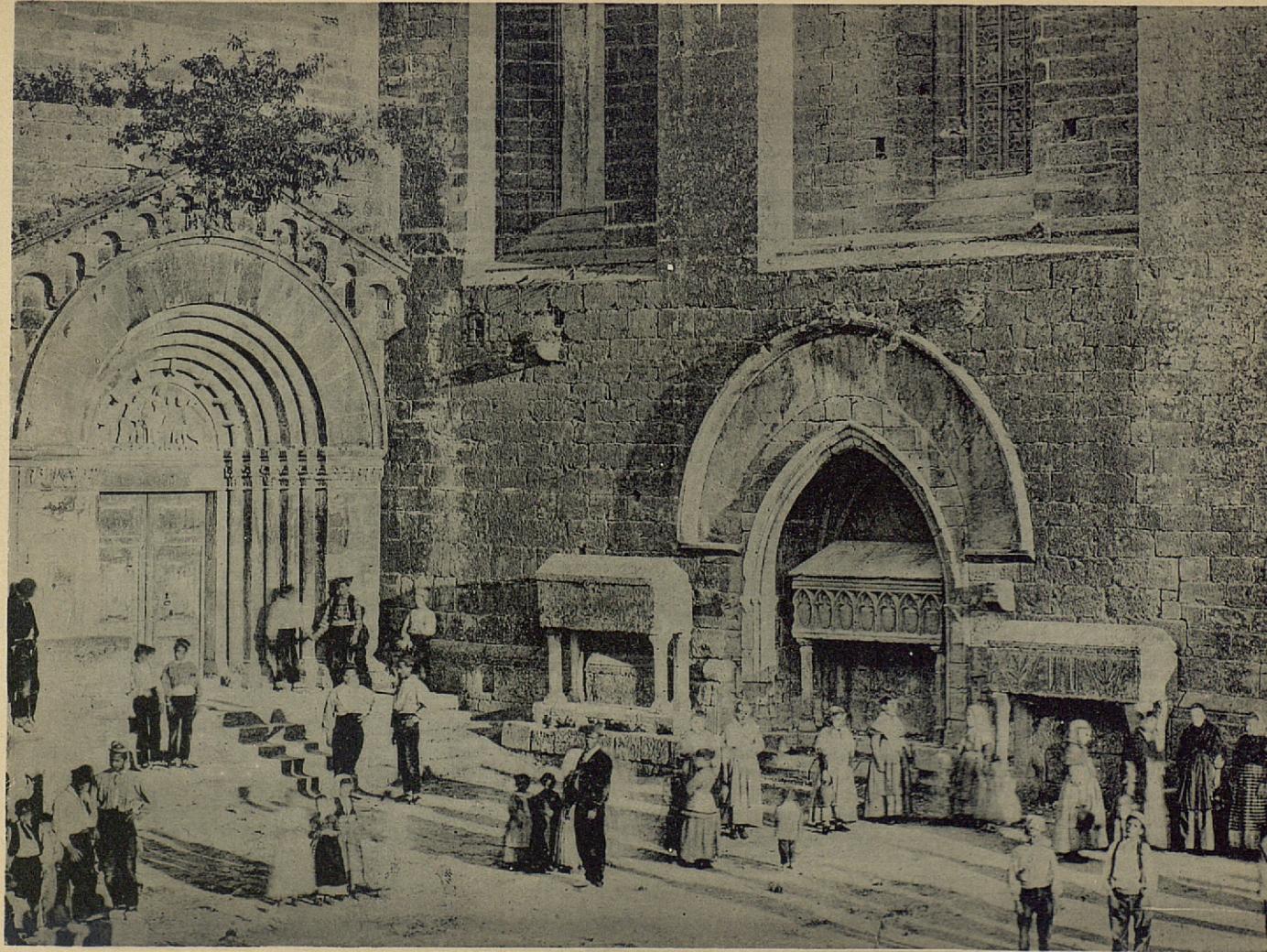
Armonizando más con la faz del Salvador que con el dibujo de lo que le rodea, se presentan los relieves del capitel de la columna que sirve de par teluz. La Virgen tiene sentado sobre su rodilla izquierda al Niño en actitud de bendecir, acompañándola á uno y otro lado los Magos y San José con un gorro dividido en sectores meridianos, como el que lleva en algunos capiteles castellanos de la misma fecha, y perteneciente al parecer á la indumentaria judaica. En la base de esta columna hay serpientes enroscadas.



Phototipia de Hauser y Menet. — Madrid

VALENCIA

Puerta del Palau en la Catedral



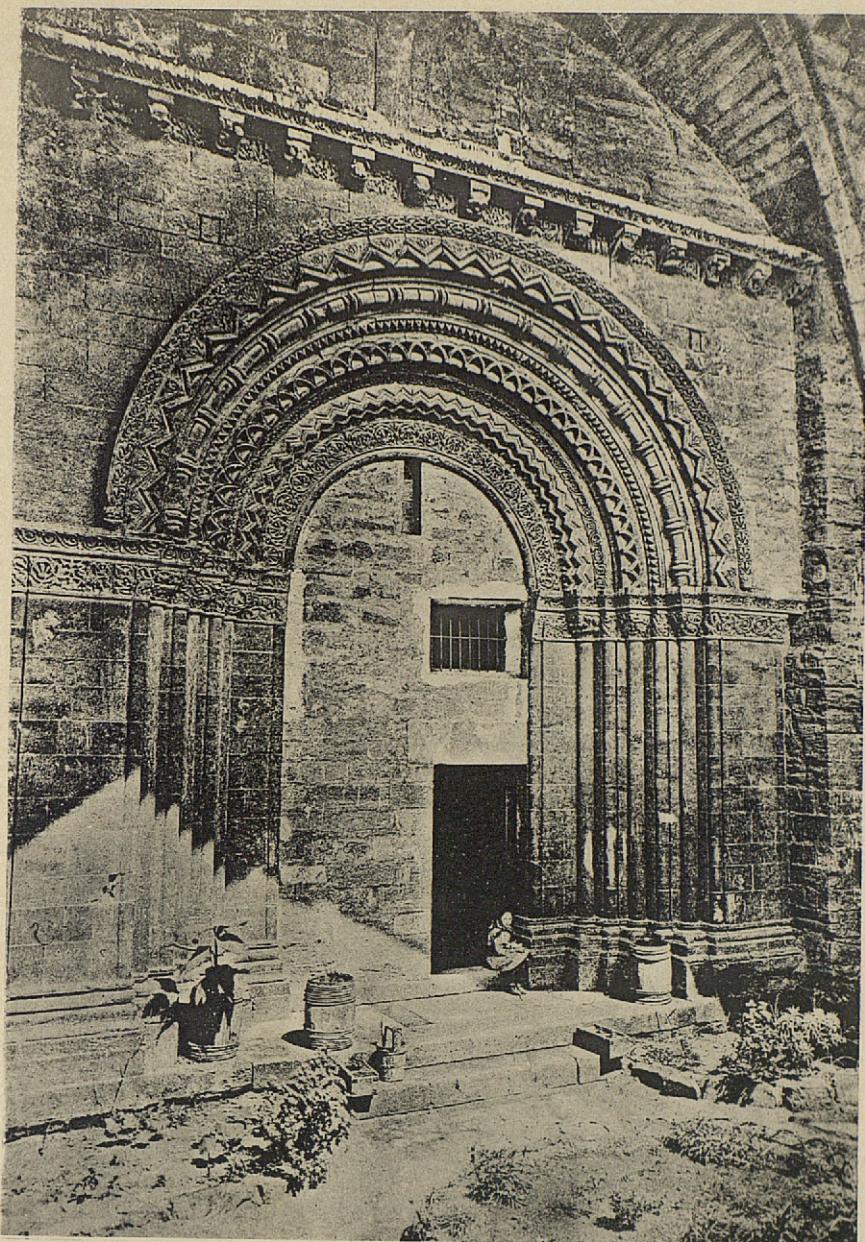
Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

VALLBONA DE LAS MONJAS (Lérida)

Portada del Monasterio

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XIV



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LÉRIDA

Puerta de los Infantes en la Catedral Vieja

Los diez capiteles en que descansan las arquivoltas, reunen entre todos riquísima variedad de motivos. Son unos de tradición clásica, ya con volutas, ya con hojas ó mascarones en el lugar que debía corresponderles. Dos contienen escenas de la historia de Jesús, con la visita de las tres Marias al santo Sepulcro y los Reyes Magos, á quienes se les aparece en sueños el ángel. Hay uno en que se ven pájaros cruzados sobre ramas y otro con águilas haciendo presa en liebres, que estima Emile Bertaux (1) de tradición romana y tiene más acento de oriental por ser dos las aves de rapiña, estar afrontadas y abundar la misma escena en las pilas de abluciones islamitas, pareciendo esto indicar que por el Sur del Mediterráneo, y no por el Norte, han llegado á nuestro suelo desde los pueblos en que nacieran estas representaciones.

Declara esta puerta la existencia de fuerzas conservadoras artísticas que resistían la invasión de los nuevos estilos, á la par que el mismo sincretismo que revela el claustro con la unión de severos capiteles de sencillas hojas, capiteles con rica y expresiva iconística religiosa, abacos llenos de apólogos y de las figuras de los meses, arcos de medio punto con arcos apuntados que los envuelven y rosetones de bien marcado acento y dibujo oriental que ya fijaron la observadora vista de Street.

Las puertas sin timpano ni dintel, enriquecidas por mil primores ornamentales, se encuentran representadas en primer término por la de *los Infantes*, de la Catedral vieja de Lérida que fué construida desde el 1203, en que puso Don Pedro II de Aragón su primera piedra, hasta el 1278 en que fué consagrada por el Obispo D. Guillermo de Moncada. De ésta parecen copias modificadas la de *Agramunt*, en la misma provincia, y del *Palau de Valencia*.

Las tres se construyeron indudablemente bien entrada ya la decimotercera centuria, confirmando diferentes elementos que hay en ellas la posterioridad de las dos últimas respecto de la primera. Todas contienen las mismas primorosas labores, trazadas con amor y delectación por el tallista en piedra, con dientes de sierra, toros, cabezas de clavo, arquillos entrecruzados, etcétera, etc.; pero la segunda y tercera unen las creaciones del escultor á la labor de los canteros, acentuándose la iconística menos en las arquivoltas de Valencia que en las de Agramunt.

Presenta la valenciana una serie de serafines con las alas cruzadas, alternando con santos, todos de bajo relieve, en uno de los arcos interiores, y tiene, por el contrario, su compañera, tres series de bien modeladas esfigies en el intradós y en dos arquivoltas, siendo además mucho más variadas sus labores decorativas y mucho más semejantes á las de Lérida.

En el centro de la arquivolta interna de la linda portada de *Agramunt* se ven adosadas, como esculturas que pudieran haberse agregado en tiempos posteriores, una Virgen sedente, que presenta á la adoración de los fieles al Niño, sentado sobre su pierna izquierda, y que tiene á su derecha el grupo de los Magos, compuesto del mismo modo que los de Mimizan, según observación de Emile Bertaux, y á su izquierda una Anunciación con proyección

(1) Al comenzar la redacción de este capítulo, *Puertas catalanas*, llegan á nuestras manos los cuadernos 26 y 27 de la *Histoire de l'Art*, dirigida por André Michel, que contienen el precioso trabajo sobre Escultura medieval española por Emile Bertaux. Vemos en él qué ha tenido en cuenta los estudios que hemos publicado, según nos declara noblemente en una carta; y nosotros declaramos también que tenemos á la vista su obra para indicar los puntos de vista en que coincidimos y aquellos en que nos sepáramos.

nes que la aproximan á otras esculturas catalanas estimadas del siglo XIV.

Los caracteres generales de esta portada de Cataluña ponen su labra, según ya se ha dicho, en época posterior á la de Lérida, y la presencia y líneas de las efigies de las arquivoltas llevan á la misma conclusión, pero la fecha de 1283, escrita en ella, parece ya demasiado avanzada para el arte de aquella comarca, concordando mejor con la indumentaria y proyecciones de los grupos antes descritos, y quizá fueran éstos, y no la puerta, los que en dicho año hicieron los *tejedores de la villa*, según reza la inscripción.

Es de todos modos este ingreso una de las mejores representaciones de las fachadas de templos del Principado en la decimotercera centuria, y un punto de partida para apreciar los cambios realizados en las que se fueron construyendo desde estos años á las postrimerías del siglo XV.

Cuando se recuerda la doctrina común y corriente de que las puertas del tipo de las tres citadas proceden de las del *Saintonge*, y se las compara con las de Santa María de Saintes, que reproducimos en una de nuestras láminas, se reconoce fácilmente que unas y otras tienen en común el trazado de sus arcos, el carecer de tímpano y dintel, lo bajas que unas y otras son, pero no dejan de apreciarse al mismo tiempo lo mucho que las separa el estar la susodicha iglesia de Saintes cuajada de esculturas en todas sus arquivoltas, y carecer de ellas la de los Infantes de Lérida, teniéndolas sólo en algunas la de Agramunt y el Palau de Valencia, y de muy diverso carácter que las francesas.

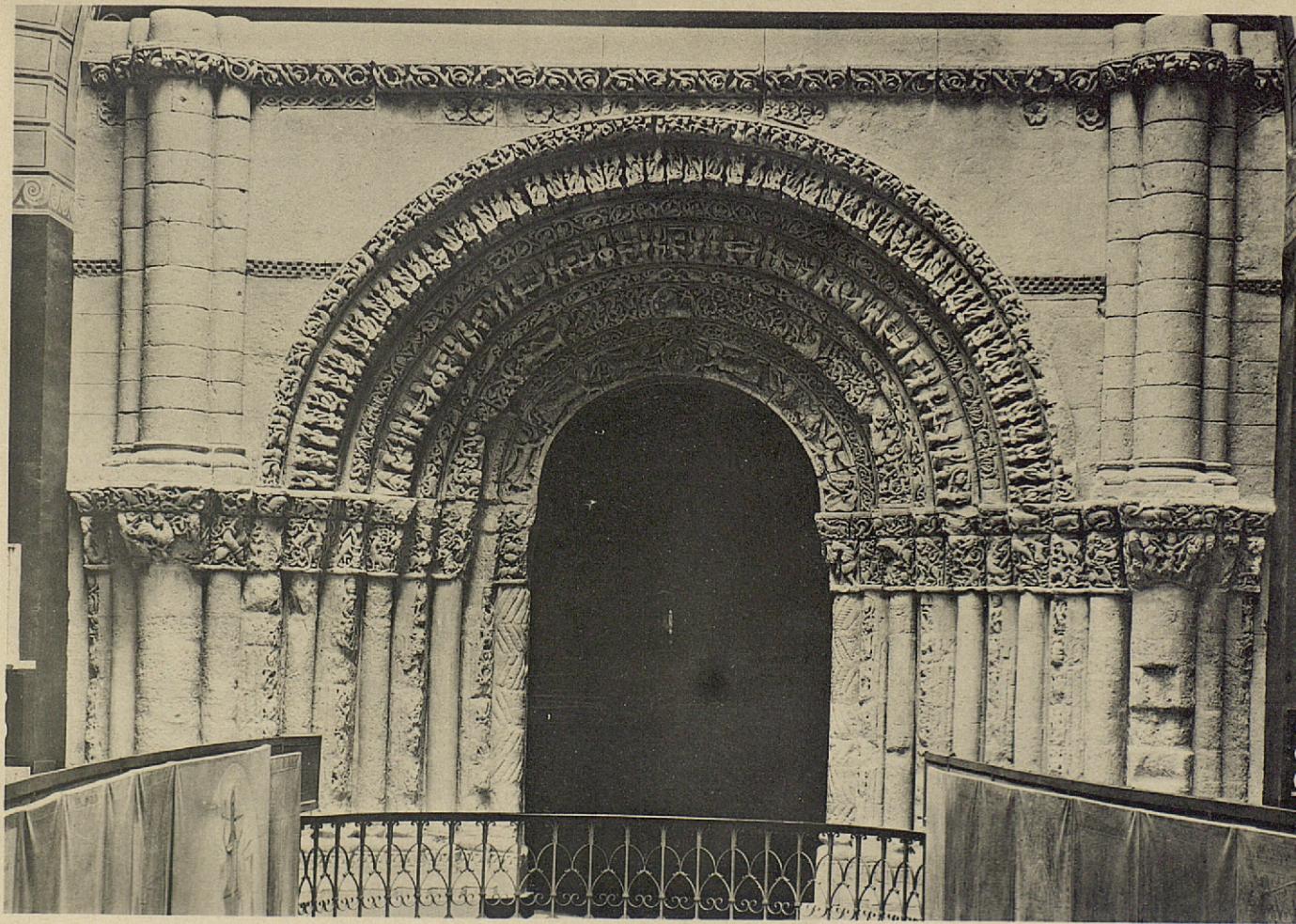
No es, sin embargo, la de la capital de la susodicha región francesa la puerta más típica de la misma; en otros puntos de esta comarca, en la de Angulema y en algún punto más, abundan sobre las portadas de iglesia los dientes de sierra, los arquillos, los roeles, cien elementos decorativos iguales ó equivalentes á los que enriquecen los ingresos catalanes que estamos estudiando, siendo ejemplos que pueden citarse las fachadas de los templos de *Chateau-neuf*, de *Surgères* (1), de *Jonzac* (2). En *Villiers-Saint-Paul* del *Beauvais* se observan detalles ornamentales análogos en una construcción de otras proporciones y dotadas de tímpano y dintel.

Se ha atribuido á estos elementos un origen oriental y sirio, y sean las que sean las modificaciones que se van introduciendo en estas doctrinas, hay que reconocer que, para parte de los componentes del bello conjunto decorativo, es efectiva la citada atribución. Comparando luego las obras del Principado á las que á ellas se parecen en el extranjero, se verá que tiene más acento oriental su ornamentación, que la superposición de elementos, la minuciosidad del dibujo, la paciencia para realizar filigranas son más levantinas que europeas, siendo estos otros tantos datos reveladores de esa atmósfera de orientalismo que invade el arte español entero, y que sin producir muchas creaciones de su exclusivo espíritu, impone, sí, su sello en todas partes y á todos comunica su sabor.

Contrastan profundamente estas puertas del siglo XIII con las que se cons-

(1) En la Iglesia de *Surgères* hay construcciones del XI y del XII con una torre del siglo XV. Es curioso ver en este templo dos criptas colocadas una encima de otra. Se encuentra á treinta y tres kilómetros de la Rochela, en la linea de Poitiers á este punto.

(2) *Jonzac* se encuentra en la linea de *Livourne* á *Saintes*. El templo es moderno y lo único antiguo en él es la fachada, que es muy notable. En una excursión de *Burdeos* á *Poitiers*, pasando por *Rochefort*, pueden visitarse *Jonzac*, *Saintes*, *Surgères* y algún punto más, dándola así excepcional interés artístico y arqueológico.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

PORADA DE SANTA MARÍA DE LAS DAMAS EN SAINTES

truyeron en el curso del siglo siguiente en la misma comarca. ¿Dónde se hallan los términos de enlace? ¿No existieron ó se han borrado con el transcurso de los siglos? En los imafrontes de los templos catalanes es difícil, casi imposible, seguir la sucesión de las formas como se sigue en otros países.

A la Catedral de Lérida con su acentuado carácter románico, apesar del periodo relativamente avanzado en que fué fabricada, se le adosó á los pies un ingreso de arco apuntado cuyas proporciones, disposición de elementos, dobletes agablettados, molduras, contrafuertes, corte de las dovelas y perfil general están denunciando tiempos muy posteriores al último cuarto de la decimotercera centuria, en que se consagró la iglesia y se habían abierto los demás ingresos.

Entre dos puertas con arcos de medio punto, se destacan el amplio arco apuntado, las grandes estatuas de Apóstoles, la Virgen del parteluz y todo el aparato de las portadas correspondientes á los monumentos ojivales en el imafronente de la Catedral de Tarragona, en cuyo claustro se marca una transición de líneas y una riqueza de variadas formas que pudieran colocarse como términos medios entre los ingresos laterales y el central que se han unido á los pies del templo.

A las puertas que acabamos de citar ha de unirse una tercera en representación de otro tipo distinto de obras de igual centuria, que es la llamada de San Ibo, en la Catedral de Barcelona, y que ya se ha descrito en parte al hablar en general de esta clase de obras. La de Lérida era cuando estaba completa una corte de santos destinados á acompañar á las figuras sagradas en el centro del tímpano y en el parteluz. La de Tarragona se trazó con un plan parecido, aunque más amplio, y acusándose más en sus detalles la escena del Juicio final arriba y el apostolado abajo. Los relieves de la puerta de San Ibo no tienen nada en común con estas representaciones.

De los datos antes apuntados se deduce que en este ingreso á la Catedral de Barcelona, por su nave del Evangelio, dominan las inspiraciones románticas y locales más que las piadosas. Los músicos y trovadores de los vanos del arco parecen un destello que ha llegado á la piedra de las *Cortes de amor* del rey Don Juan I, el amador de toda la gentileza. La leyenda del caballero Vilardel acentúa su sabor á fruto de la vida literaria y no de la fe religiosa.

La estatuaria es muy desigual en todas estas obras y revela manos de destreza muy variada y, en algunos casos, fechas diferentes, como entre los Apóstoles y efigie de Nuestra Señora en Tarragona; es ésta de buenas líneas y son de una gran tosqueda las imágenes de sus acompañantes, que con el tono que les ha dado la luz más parecen santos de barro cocido que imágenes de piedra. De la de Lérida es difícil formar juicio exacto por lo que resta, pero sí puede afirmarse que tal como hoy se encuentra la Virgen que estuvo en su parteluz, no iguala, ni mucho menos, en belleza á la perteneciente al Hospital.

En la puerta de San Ibo saltan á la vista del menos observador las diferencias que separan las figuras del caballero Vilardel de los bustos de músicos que se destacan en su proximidad. Parecen las representaciones del heroe catalán muñecos recortados en madera y es en cambio bastante bueno el modelado de los trovadores, cuyas fisionomías han debido ser muy expresivas antes de que las inclemencias del cielo y de las gentes borrarán en parte las líneas de unos y decapitaran á otros.

Poco se acusa, como se ve, al exterior de los templos aquella escultura más rica, aunque no tampoco más uniforme, que se extiende por los capiteles, y machones de varios monumentos de la decimocuarta centuria. Basta fijarse sólo en los dos claustros del monasterio de las Santas Cruces y de la Catedral de Barcelona para recoger de ambos gran cosecha de datos aprovechables en el estudio de las representaciones de monstruos, de caprichos, de paisajes sagrados y escenas profanas que abundan ya en aquél ó ya en éste, y ninguno de estos datos se recoge en los ingresos.

Comparando los relieves y estatuillas que figuran en éstos con la escultura castellana del mismo período, se nota en general mayor expresión y menor delicadeza en la factura con menor exactitud en los detalles. Los jinetes del friso alto del claustro de Barcelona son verdaderos maniquíes pegados á un caballo, en tanto que los de la capilla de Santa Catalina, construida en el claustro de la Catedral de Burgos de 1316 á 1352, montan correctamente su cabalgadura, siendo de una perfecta fidelidad el capiello, la armadura de placas del caballero y los arreos del corcel.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

(Concluirá.)

SECCION OFICIAL

Domingo 2 de Diciembre.

Visita al Museo de Artillería, donde se han instalado ya las armas de Boabdil.

Para esta visita ha sido galantemente invitada nuestra Sociedad por el Director señor Puente.

Vacaciones de Navidad.

Excursión á Andalucía, dirigida por D. Vicente Lampérez.

Para conocer los detalles dirigirse á dicho señor, Marqués del Duero, 8.

Mes de Enero de 1907.

Dos excursiones por Madrid, que se anunciarán en el BOLETÍN oportunamente.

Mes de Febrero y siguientes.

Desde el mes de Febrero se comenzarán á realizar tres series de excursiones.

1.^a Excursiones por diferentes puntos de Castilla y puntos próximos á Madrid, que organizará el Director de excusiones Sr. Ciria.

2.^a Excursiones escolares económicas para enseñanza artística de los alumnos de la Universidad, dirigidas por el Catedrático Sr. Ovejero.

3.^a Excursiones á Navarra y Aragón para estudiar puntos en que la Sociedad no ha estado todavía y ampliar relaciones con las provincias. Serán organizadas por el señor Presidente.

NOTA. Habrá que repetir muchas de las excursiones ya realizadas por el gran número de socios que ha ingresado desde 1.^º del corriente año.



BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XIV



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

JULIO ROMANO

Retrato de Personaje desconocido

COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE CERRALBO



Fototipia de Hauser y Menet, —Madrid

TRASLACIÓN DEL CUERPO DE SANTIAGO EL MAYOR

Tabla de escuela aragonesa de la 2.^a mitad del siglo XV.

Procedentes de la provincia de Lérida

COLECCIÓN DE D. PABLO BOSCH



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

TRASLACIÓN DEL CUERPO DE SANTIAGO EL MAYOR

Tabla de escuela aragonesa de la 2.^a mitad del siglo XV.

Procedentes de la provincia de Lérida

COLECCIÓN DE D. PABLO BOSCH