

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Madrid.—Diciembre de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati*, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet*, Ballesta, 30.

La Virgen de Gracia

única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro.

La gloriosa Escuela pictórica sevillana se envanece con la memoria de *Juan Sánchez de Castro*, tenido por lejano fundador de ella en pleno siglo XV, doscientos años antes que Murillo. Pero entiendo que va á ser el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES el primero en reproducir una obra auténtica del pintor cuatrocentista. Los lectores verán en la fototipia que se acompaña toda la importancia del arte y del artista.

Creadas hace pocos años en nuestras Facultades de Letras las enseñanzas de Teoría del Arte, dos alumnos de Sevilla, discípulos del entonces catedrático de la asignatura, *D. Luis Segalá*, examinaron la obra, redactaron una pequeña Memoria é hicieron fotografiar la interesantísima tabla. No pudimos aprovechar las fotografías, habiendo tenido que encargar otra, de que se encargó un oficial de los *Sres. Hauser y Menet* (1), pero sí podemos aprovechar el trabajo de los alumnos *D. Celestino López Martínez* y *D. Antonio Artola y Guardiola*, del cual son los párrafos que pasamos á copiar, deseando á los jóvenes estudiosos la mayor constancia en los estudios de arte, tan seductores y tan útiles á la vez. Decían de la obra en la Memoria firmada en 30 de Diciembre de 1906 lo que pasamos á copiar:

«Representa el pintor en la parte central de la tabla á la Santísima Virgen, de tamaño natural, sentada en majestuoso sillón, que le sirve de trono y dosel; en sus rodillas vese la imagen de su divino Hijo, al que sostiene con el brazo izquierdo, al paso que con el derecho sujeta la Cruz de un Rosario, cuyas cuentas, teñidas de rojo escarlata y engarzadas en un cordón blanco, parecen entretener la atención del Niño, que lo sostiene entre sus manos.

»La túnica y manto de la Virgen son azules, adornados con flores y franjas doradas, abundando en estas últimas las del Niño, que de un vivo color carmesí deja ver por su parte anterior blancas vestiduras interiores. La Virgen lleva cíngulo, severa corona, tras la que se destaca ancho nimbo, y bajo ella se observa embellecedora toca que cae graciosamente sobre sus

(1) La tabla está hoy colocada tan alta y tiene enfrente tan cerca otra pared, que no pudo lograrse una mayor reproducción.

hombros; el Niño, sin llevar corona, ostenta el nimbo crucífero propio de la divinidad (1).

»A derecha é izquierda del trono aparecen San Pedro y San Jerónimo; el primero con capa pluvial, ricamente adornada de imaginería, y pectoral acabadísimo; tiene en sus manos, vestidas de guantes rojos, un libro abierto, las llaves, símbolo de su autoridad, y el báculo en forma de T ó tau, representativo de su jurisdicción. El segundo, con traje cardenalicio, túnica blanca y capa roja, lleva en sus manos libro y báculo como el anterior (2).

»En la parte superior del cuadro, á derecha é izquierda del dosel, encuéntrase cuatro ángeles: dos portadores de la tiara pontificia, con las infulas negras, adornadas de cruces doradas; los otros dos intentando cubrir la desnuda cabeza de San Jerónimo con el capelo cardenalicio.

»En la parte inferior y á la izquierda, estuvo la figura del orante (retrato del pintor, al decir de Matute), y de la que sólo se ven, por estar aserrados los dos ángulos inferiores del cuadro, algunos trozos de su negro manto y la filáctera blanca que partía de su boca, y en la que se lee la siguiente inscripción en letras góticas: *O domina mea fanta Maria ora pro me peccatore.*

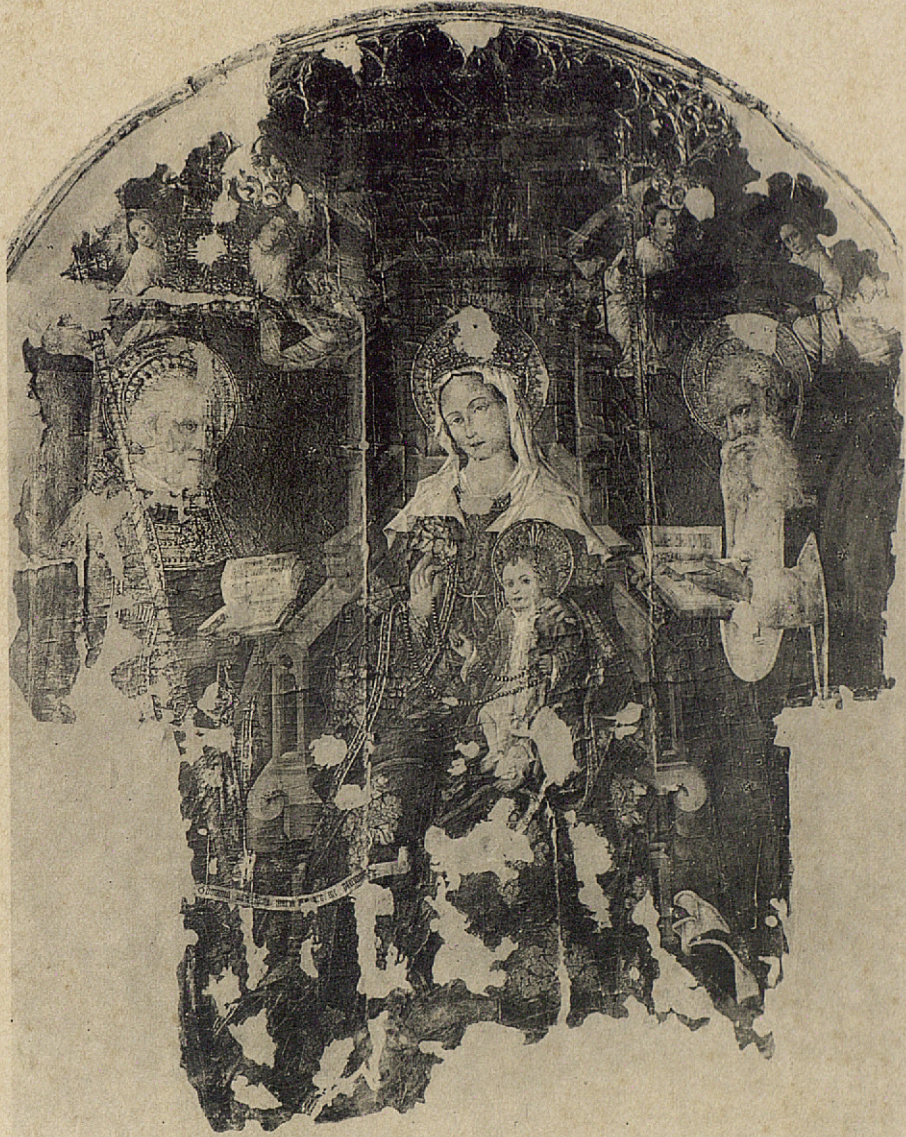
»Hasta aquí puede ser estudiado; no así el resto, por su considerable deterioro, pero suple la imposibilidad de observación propia lo que D. Francisco de Vera y Rosales, en manuscrito de la Biblioteca Colombina, nos dice de esta obra: «Al pie de la imagen está un rótulo con letras germánicas que dicen: «Santa María de Gracia»; á los pies de San Pedro está arrodillado un hombre vestido de negro, á lo antiguo, que lleva la ropa hasta los pies; el cuello de la capa que tiene puesta por ambos hombros, es muy pequeño y angosto, y después tiene vestido una gorra negra ó un sombrero pequeño de muy cortas alas... A sus pies tiene otras letras como las anteriores, que dicen: «Juan Sánchez de Castro, pintor.»

»Mide la tabla 2,46 metros de altura por 2 metros de ancha, aserrada; como decimos, por sus ángulos inferiores y taladrada en su parte central, por donde fuertes clavos debieron sujetarla; termina en su parte superior en forma circular, y las vicisitudes por que ha pasado en su larga vida han deteriorado mucho la pintura en la parte inferior del retablo.»

Los autores de la Memoria que extractamos, en el examen artístico que de la obra hacen, después de la copiada descripción, notan atinadamente la nobleza y dulzura de los rostros, los fuertes tonos del colorido, que todavía conserva su viveza, aunque sin transparencia y jugo; el predominio de los dorados, que forman relieve en la corona de la Virgen y en la mitra y capa de San Pedro; la minuciosidad en la reproducción de varios detalles, y en es-

(1) Quiere el Sr. Sanpere Miquel que esta sea la Virgen de la Hiniesta copiada en tabla de la escultura medieval, hoy conservada en el altar mayor de la Iglesia misma de San Julián. Creeré que él no hizo, como yo no he hecho, la comparación de ambas imágenes. Una dualidad de ellas, bajo una sola invocación, en la misma Iglesia, la tengo por poco verosímil. Hiniesta ó retama no es planta que yo vea en el cuadro, ni creo tampoco en la imagen esculpida, por lo demás. V. *Cuatrocentistas catalanes*, t. II, págs. 78 y 81.

(2) Pedro de Tous, caballero catalán, dió la Virgen de la Hiniesta, aún conservada en altar, á San Julián de Sevilla. Más tarde, su hijo Pedro de Tous y Sandoval, abandonó propiedades en Cataluña y se fundó en ellas el convento de San Jerónimo de Vall d'Hebron. ¿Atina, según creo, Sanpere y Miquel al ver en la tabla de la Virgen de Gracia, es decir, en San Pedro y San Jerónimo, el nombre y el otro santo de la devoción de Pedro de Tous? V. loc. cit.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

JUAN SANCHEZ DE CASTRO
"LA VIRGEN DE LA GRACIA"
Catedral de Sevilla, procedente de San Julián

pecial el realismo de los tipos y el profundo sentimiento religioso, que serán siempre característicos en el desarrollo de la escuela sevillana (1).

Esta tabla fué descubierta en 1878 (18 de Enero) detrás de un altar en la Iglesia de San Julián de Sevilla. D. José Gestoso Pérez, el ilustre investigador del arte y las industrias artísticas de la ciudad, hizo mérito detallado del descubrimiento en alguna de sus eruditas publicaciones (2).

Llevada á la Catedral, á la Sala de restauraciones, pasó después en depósito al palacio arzobispal mientras se verificaban las obras en aquel magno templo. Los autores de la Memoria la examinaron y la fotografiaron en la «Sala de descanso de los Señores Beneficiados» en la Catedral. Con posterioridad ha sido retocada y restaurada por el pintor Sr. Escacena y colocada en la contaduría de la Iglesia metropolitana.

Fué el Sr. Gestoso quien dió con la prueba de quién era el autor, leyendo el Discurso histórico de Nuestra Señora de la Hiniesta de Vera y Rosales (1688), del cual extractaron los autores de la Memoria el párrafo antes copiado donde se ve tenía la tabla la firma del pintor.

La importancia de esta obra, por ser testimonio auténtico único ó casi único del mérito de un famoso artista, corre parejas con su propia importancia estética que los lectores tienen vista para apreciar, sencillamente y sin necesidad de panegírico, en presencia de la pequeña fototipia que acompañamos.

Porque ¿qué nos queda de *Juan Sánchez de Castro*, auténtico de toda autenticidad? Yo no sé de otra obra que ésta que reproducimos.

Ceán Bermúdez (3) cita el retablo «de Santa Lucía» en la capilla de San José de la Catedral de Sevilla, pintado en 1454, con el Nacimiento del Señor y muchas tablas de santos y profetas. En pleno siglo XIX se arregló la capilla y se perdió el retablo.

Ceán Bermúdez cita también el San Cristobalón de la parroquia de San Julián—la misma donde se halló la tabla que nos ocupa—. La colosal pintura firmada por *Juan Sánchez de Castro* en 1484, fué horrendamente repintada en 1775, salvo la cabeza, y hoy apenas conserva débiles rasgos de lo que fué, según dice Gestoso (4) y todos hemos comprobado.

El fragmento de pintura mural del titular en el ábside de San Ildefonso de Sevilla, también firmado, desapareció con el derribo de la Iglesia en 1795.

La Anunciación que vió Pacheco en San Isidro del Campo, ya no existía tampoco en tiempo de Ceán Bermúdez (5).

(1) Sanpere Miquel, lugar citado, se equivoca del todo, en mi sentir, al suponer esta tabla pintada en el último cuarto del siglo XV, cuando á lo más parece del tercer cuarto. Supone que es la Virgen de la Hiniesta, y copia, en su parte central de la imagen, allá llevada por Pedro de Tous desde Cataluña, creyendo que el donador del cuadro sería dicho magnate. Y encuentra las figuras de los dos santos, más libres, más realistas, mejores; «figuras de mucho relieve, de buenas proporciones, y de rostros muy modelados y bien acabados», «recomendable la cabeza de San Pedro por lo muy acabada y lo delicado de su modelado» y la de San Jerónimo no menos, y «cuyo cabello y largas barbas están tratados, en grandes masas, con verdadero arte, y no con aquella caligrafía capilar que todavía triunfa en la obra».

(2) V. Gestoso: *Curiosidades antiguas sevillanas*, t. I, pág. 17.

(3) Ceán Bermúdez, artículo Sánchez de Castro, t. IV, pág. 328.

(4) V. Gestoso: *Guta Artística de Sevilla*, pág. 24.

(5) V. Pacheco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*.

Las ocho tablas de santos que fueron de San Benito de Calatrava, hoy en la Iglesia de Montesión—siempre refiriéndome á Sevilla—, las atribuyó á *Sánchez de Castro* D. Claudio Boutelou sólo por razonamiento apriorístico, es decir, por entenderlas posteriores al arte de las pinturas murales de San Isidoro del Campo y anteriores á la obra auténtica de *Juan Núñez*, supuesto continuador de nuestro artista; y también por un curioso detalle—los peregrinos enanillos pendientes del cinturón de San Cristóbal—que positivamente se repetía y aún es de ver en el San Cristobalón de Sánchez de Castro (1).

«La preciosa tabla que representa el Nacimiento de Nuestro Señor, existente en la Iglesia de la Virgen del Aguila, en la villa de Alcalá de Guadaíra», no sé, finalmente, si la atribuye Gestoso á *Sánchez de Castro* por otras razones que las de estilo y manera (2); por solas ellas Boutelou hizo la atribución, mas indefinida, á la escuela del maestro (3).

Resulta comprobado, después de este recuento, que únicamente por la *Virgen de Gracia* podemos apreciar así los méritos como el estilo de *Sánchez de Castro*.

Ni ayudan demasiado, tampoco, los datos biográficos documentales.

No sabemos cuándo nació, ni cuándo murió. La losa marmórea sepulcral en la parroquia de San Román no señalaba la fecha, ni siquiera ponía la segunda parte del apellido: *Esta sepultura es de Ju^o SS.^e pñtor, e de su generación* (4), y resulta además en mi sentir que no se refiere al artista famoso.

Y como pintor ó pintores llamados *Juan Sánchez á secas*, se declara ó se declaran en documentos de 1413, 1430, 1431, 1433, 1435 y en otros de 1462, 1464, 1486, 1513, 1519, 1525, 1543, y todavía menos que eso *Juan SS^e* en 1425, y como por 1500 hay un pintor en Sevilla llamado *Juan Sánchez de Robleda* (5), y antes, por 1480, otro *Juan Sánchez de Santromán* (6), resulta indicada la cautela más extremada y la precaución más celosa en la aceptación de las fechas ciertas á que se deba referir el nombre del famoso pintor (7).

Ni siquiera las propias fechas de firma de cuadros traídas por Ceán pueden darse todas por seguras, pues pudo dar á Castro lo de un *Juan Sánchez á secas*. Por eso excluyo (?) lo del retablo «de Santa Lucía», y no el San Cristobalón, porque todavía se ve su firma, con el «Castro», así como la vió Vera y Rosales en la Virgen de Gracia, no fechada.

Resúmen de fechas ciertas: 1478, 1480 y 1484; ni más, ni menos.

1478: en documento en que se dice «Antón Sánchez hermano de Juan Sánchez de Castro pintor vecino a sant Saluador» (8).

(1) V. Boutelou: Monografía especial en el *Museo Español de Antigüedades*, t. IX.—Passavant y Boutelou: *El Arte Cristiano en España*, pág. 209.

(2) V. Gestoso: *Ensayo de un Diccionario de los artífices... de Sevilla*, t. II. pág. 100.

(3) V. loc. cit.

(4) V. Ceán. Desapareció la lápida de caracteres góticos—como los de las firmas del maestro—, y hoy se ve sólo una lápida moderna. V. Gestoso.—*Guía Artística de Sevilla*, página 40.

(5) Gestoso no identifica como debiera (en mi concepto) á *Juan Sánchez de Robleda*, por 1500, con el *Juan de Robleda*, pintor, de la collación de San Vicente, conocido en documento de 1494. V. *Ensayo*, t. II, págs. 100 y 81, respectivamente.

(6) Nótese que en San Román se supone de Castro la lápida sepulcral de Juan Sánchez.

(7) Para todos los nuevos datos documentales, V. Gestoso: *Ensayo de un Diccionario*, t. II, págs. 98 á 101.

(8) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100.

1480: veedor de los pintores de uno de los bandos en que se dividieron.

1484: firma fechada del San Cristobalón.

Ni más, ni menos (1).

Hoy, con certeza histórica al menos, no puede decirse de nuestro cuatrocentista famoso, sino que «floreció por 1478-84». Todo lo demás es dudoso ó meramente probable.

Por ejemplo: que fuera precisamente *Castro* el pintor *Juan Sánchez* á la vez organista de la Catedral de Sevilla en 1462 y 1464 (2); que fuera precisamente él el avecinado en San Andrés, citado como «maestro mayor» en la pintura de los cueros heráldicos del Alcázar en 1478; que fuera precisamente él el autor en 1454 del perdido retablo «de Santa Lucía»... Todo esto es conjetural aunque probable, en mi sentir.

En 1480, capitaneados los más excelsos ó los más vanidosos pintores de Sevilla por *Juan Sánchez de Santromán* y *Juan Sánchez de Castro*, pretenden dignificar con exámenes y reválidas y celosas previsiones el ejercicio del arte de la pintura que antes gozaría de más libertad. Sendos memoriales de una y de otra parte (pues hubo resistencia de los más, que serían los peores artífices por lo que de ambos textos parece deducirse) nos dan largas listas de nombres (3).

Yo me atrevo á imputar á *Juan Sánchez de Castro* la condición de orgulloso, el legítimo orgullo que en ese caso le animara y al cual se debe, en mi sentir, el prurito que tuvo de firmar sus obras, cosa no del todo desacostumbrada allí, pero tampoco demasiado frecuente en general en el arte del siglo XV. De Sevilla tenemos, además de las suyas, tres firmas más cuatrocentistas (4), pero de todas maneras entenderé probable la idea de una personal y familiar jactancia de méritos legítimos que indica sinceridad y convicciones artísticas, y es digna de aplauso, en definitiva.

Pero resulta que el otro *Juan Sánchez*, el de San Román, también capitanea con él el movimiento dignificador y reglamentarista de los pintores, y ello nos delata su relativa importancia y mérito. Por los enemigos de la reglamentación se apellidó al segundo expresamente «pintor de retablos» (5). Luego la confusión entre uno y otro ha podido ser frecuente; luego la lápida que se supuso de *Sánchez de Castro* en San Román, es de *Juan Sánchez de Santromán*; luego el *Diego Sánchez de Parias*, pintor, no es hijo del primero, sino del segundo, pues el *Juan Sánchez*, pintor, padre suyo, era vecino en la collación de San Román, contra lo que siente Gestoso, que no llegó á dar equivalencia al apellido *Santromán* con el nombre de la parroquia (6).

(1) El benemérito Sanpere y Miquel ha tenido, entre otras fantasías, la de sostener que *Juan Sánchez de Castro* fuera cordobés y darlo como seguro: solamente porque el cuadro de *Pedro de Córdoba* de 1475, existente en la Catedral de Córdoba, «lo mandó fazer Diego Sánchez de Castro, canónigo de esta Santa Iglesia.» Por el contrario, ¿no podía ser sevillano el canónigo acaso? Hace Sanpere Miquel de *Sánchez de Castro* estudio tendencioso en su libro utilísimo. V. *Cuatrocentistas catalanes*, tomo II, págs. 74 á 79.

(2) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100, 2.º párrafo.

(3) V. *Idem id.*, t. I, pág. LXVII, donde se copian los documentos.

(4) La de *Juan Hispalense*, á principios del siglo y antes de él; la de *Pedro Sánchez* (?) quizá su hermano, y la de su sucesor *Juan Núñez*. Quizá pueda añadirse como sevillana con mucha razón la de *Francisco de Burgos* (?), reproducida en este Boletín (t. IV, pág. 57).

(5) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 101, primero y segundo párrafos.

(6) Las fechas de *Diego Sánchez de Parias* parecen ser 1467, 1472, 1485; † antes ó en 1502.

Por iguales ó parecidas razones creo lo más verosímil dar á *Santromán* el *Juan Sánchez* de un documento de 1435 por referirse á uno de la collación de San Román (1), y á padre ó antepasado de *Castro*, el *Juan Sánchez*, de los documentos de 1413, 1430 y 1431 por referirse á uno de la collación del Salvador, donde es visto que vivía el hermano del *Castro* indiscutible de 1478.

Se conoce también, por 1480, un *Pedro Sánchez de Castro*, pintor, pero ignoramos si es el de la firma de un sargazo conservado, pues así como en los Castros hubo con certeza un Juan (ó dos?), un Antón y un Pedro, Antones Sánchez, Diegos Sánchez y Pedros Sánchez hay varios y todos pintores de la época. ¡Un endiablado maremagnum!

He dicho que á padre ó antepasado de *Juan Sánchez de Castro* atribuyo el nombre *Juan* y apellido *Sánchez*, escuetos de los documentos de 1413, 1430 y 1431 referentes á un pintor llamado *Juan Sánchez*, habitante en la collación de San Salvador, en la cual vivía el hermano de *Juan Sánchez de Castro* en 1478. Y quiero añadir que ese más viejo pintor *Juan Sánchez* habitaba como inquilino una propiedad urbana del Cabildo Catedral, que era nada menos que una mezquita todavía conservada, aunque *profanada* (si á un cristiano se le consiente el participio que usaría un moro).

Es verdad que en el mismo *Ensayo* de Gestoso se ve que la tal mezquita se alquiló en diferentes épocas á diversos artifices, pintores ó no pintores. Pero todavía pienso que el viejo templo mahometano, con sus restos artísticos, convidaría á pintores y á otros artistas para asentar en él talleres ó estudios con más amplitud y espacio que el que pudiera ofrecer una casa particular ordinaria.

Lo cierto es que se sabe, gracias á la investigación de Gestoso, que el Cabildo entregó en 1413, desde 1.º de Febrero, «las casas mezquita que son cerca del corral de las vacas, «collación del Salvador», á Johan Sánchez, pintor, por todos los días de su vida, cada año por 330 maravedís de moneda vieja en reales de plata»; y es cierto que en aquella mezquita había, y se señalaban, columnas y mirhab: «Hay ocho mármoles que están por pilares, en que se sostiene la casa; los seis están dentro en la mezquita, y los dos están en la entrada de la casa. Item hay más dentro en la puerta, que es de cantería, encima tres mármoles prietos con sus basas blancas, que son de precio. Item hay más en la alcobilla del adoratorio dos piedras marmoleñas grandes». Y como además es cierto que en 1430 vivían en la casa *Juan Sánchez* y su mujer, y en 1466 pasó á una Leonor Sánchez, mujer de pintor de nombre poco legible, habré de pensar yo, sea ó no sea cierto, que una dinastía dilatada de artistas tuvo en la mezquita, así descrita en ese documento, su casa solariega, que es casi, casi, á mi entender, la casa solar de la vieja pintura sevillana, ennoblecida con tan gloriosa descendencia corriendo los años, andando los siglos.

Todo esto lo digo para traerlo al caso del estilo personal del *Juan Sánchez de Castro*, con certeza vivo en los años 1478 á 1484, y conocido, en su estilo, por la *Virgen de Gracia*, que somos los primeros en dar á la publicidad, reproducida en nuestro BOLETÍN.

(1) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100, párrafo 4.º, donde supone que es Castro.

Porque esta obra no tiene sabor flamenco, y habremos de enterrar la especie de que *Juan Sánchez de Castro* fuera en Sevilla el imitador de *Juan Van Eyck*, ó en general de los antiguos flamencos, carácter que, hoy por hoy, debemos reservar á su continuador *Juan Núñez*.

Cuando D. Claudio Boutelou decía que el primero «obedeció á la influencia de la escuela de *Van Eyck* (1), ó seguía demasiado fielmente á *Passavant* (2), que no pudo basarse en otra cosa que en detalles de cuadro perdido, que no bastan á demostrar la tesis — un rosario colgado de la pared en la Anunciación que vió Pacheco; la capa pluvial de San Gabriel en ella—, ó se apoyaba en obras que le atribuía sin bastante fundamento—las de Montesión y Alcalá de Guadaíra—, ó hacía recaer en el supuesto maestro y patriarca de la escuela sevillana las notas del estilo de *Juan Núñez*, cuyo aprendizaje con aquél ó discipulado de influencia es mera y vaga conjetura, en ninguna razón sólida fundamentada, puesto que ningún dato documental ó monumental la apoya ni la justifica.

No veo tampoco nuevos argumentos ni base á favor de la tesis en los críticos posteriores, Sres. Cossío (3) y Lefort (4), autores de manuales de Pintura española, elaborados antes de tener conocimiento de la indiscutiblemente auténtica *Virgen de Gracia* y sin hacer mérito de ella.

Lo contrario ocurre con el Sr. Sentenach (5): entiendo yo que se equivoca al dar como nota del cuadro «el gusto eyckiano puro con la mayor fidelidad, perfectamente interpretado por el artista», pero que acierta este distinguido crítico en su libro, ya de fecha lejana — de fecha lejana para lo que el Sr. Sentenach ha trabajado y ampliado después—, al poner, como reserva á su tesis, que *Sánchez de Castro* imprimió carácter local á su obra, tanto en los tipos como en la ejecución, obteniendo más galanura y riqueza.

Podrá reconocerse alguna cosa, como la extremada afición á los detalles

(1) V. «Pinturas murales de San Isidro del Campo» en el tomo II del «Museo Español de Antigüedades».

(2) V. pág. 207.

(3) V. «La Pintura Española», síntesis todavía la mejor que tenemos, en «La Enciclopedia popular ilustrada de Ciencias y Artes», por Gillman. Madrid, 1886: «Dos nombres descuellan entre todos aquellos que representan el influjo flamenco; uno en Andalucía, *Juan Sánchez de Castro*; otro en Castilla, aunque algo posterior, *Fernando Gallegos*. Ellos son, sin duda, los mejores representantes de esta dirección, y no es extraño que pasen para el vulgo como autores de cuantos restos, buenos ó malos, se encuentran sin paternidad conocida en las respectivas regiones.» La autoridad de Cossío basta para dejar asentado el carácter eyckiano predominante en las obras de San Benito de Calatrava, hoy en Montesión; pero su atribución á Sánchez de Castro es caprichosa, y fuera de esto todo son detalles—los antiparras y baratijas de la Anunciación que vió Pacheco, y los peregrinos enanillos que á la vez se observan en el San Cristobalón repintado de Sánchez de Castro, y en una tabla, representando también á San Cristóbal, de las conservadas hoy (¡dentro de clausura!) en Montesión.—El Sr. Cossío en realidad basó el estudio en estas tablas sin conocer la *Virgen de Gracia*.

(4) V. *La Peinture espagnole*, pág. 49. «Les naïfs ouvrages, tout réalistes et flamands, de *Juan Sánchez de Castro*, le plus ancien peintre indigène... en Andalousie», que menciona—copiando sin examen personal—son las perdidas citadas por Ceán y Pacheco y el San Cristobalón «entièrement repeint au XVIII^e siècle.» No conoció tampoco M. Lefort la *Virgen de Gracia*.

(5) V. *La Pintura en Sevilla*, Sevilla 1885, págs. 24 á 23. Como el Sr. Sentenach atribuye también á *Juan Sánchez de Castro* las tablas de Montesión creeré que en ellas, más que en otras, basa su adhesión á la idea del eyckianismo del pintor.

de interior, por lo cual no sea de rechazar en absoluto una legítima influencia de los primitivos flamencos en la obra indiscutible de Juan Sánchez de Castro: esa influencia lejana, de mero ejemplo, que verosímelmente se había de producir en cualquier rincón de Europa, en el siglo XV, adonde llevaran tablas flamencas los aficionados de entonces ó el activo comercio de obras de arte que entonces se hacía en las ferias, las lonjas y las naves. Probablemente no podría menos de haber en Sevilla alguna de las pequeñas maravillas de la delicadísima y esmaltada pintura de Brujas ó de Gante, arrastrada por el brillante aspecto del óleo según la labra flamenca, todavía un secreto á la sazón.

Fuera de esa vaga influencia y de esos ejemplos aislados, entiendo que *Juan Sánchez de Castro* ya no se puede ofrecer como jefe de una escuela flamenquista sevillana, ni siquiera como adherido á las corrientes artísticas de la imitación flamenca. Eso entiendo que demuestra, inesperadamente, la *Virgen de Gracia* que damos reproducida en el BOLETÍN.

Al propósito de este examen, pienso que debe repasar el suscriptor los volúmenes de nuestra publicación, hasta dar, en el tomo del año IX, 1901, página 25, con la reproducción de un interesantísimo tríptico firmado por *Juan Hispalense*, es decir, por *Juan* de Sevilla, que forma parte de la magnífica colección de D. José de Lázaro Galdeano. El sólo bastaría para retrotraer el carácter de patriarca de la escuela á un artista también llamado Juan, algunos años anterior á *Juan Sánchez de Castro*. Por su estilo el *Juan Hispalense* corresponde á los primeros años del siglo XV, y comparando su obra con las catalanas de la época, notabilísimas, yo me atrevería á llamarle, por apellidarle de alguna manera, el *Borrassá* sevillano.

¿Será *Juan Hispalense* la misma persona que el pintor *Juan Sánchez*, que habitó la mezquita entre 1413-1430?... ¿De aquel *Juan Sánchez* de quien puede tenerse idea que fueron descendientes los *Sánchez de Castro*?...

Sea ó no lo sea, es cierto que en Sevilla había arte local antes que de Flandes llegaran modas, estilos y convencionalismos á la ciudad del Guadalquivir. Aquel notable tríptico lo demuestra, y la firma parece recalcar ufanía de escuela ó vanagloria personal.

Después se ven allí, todavía anónimas, las pinturas de San Isidro del Campo, muy en nuevo estilo, pero extrañas á lo flamenco. Y enseguida, sin notada influencia flamenca, se nos ofrece nuestra *Virgen de Gracia*, que si recuerda á otros artistas, no es, ciertamente, á los de Brujas ó Haarlem tanto, como á *Jacomart Basó*, pintor valenciano de Alfonso V, á *Vergós* y compañeros, pintores de la corte del Condestable de Portugal, Rey intruso en Barcelona.

Las obras de *Jacomart*, en especial las que de reciente he examinado en la Seo de Játiva (1); las de *Vergós*, en especial el retablo del dicho Con-

(1) He publicado en el diario de Valencia *Las Provincias* tres cartas, no cortas, con el siguiente título: «Un Museo de Tablas: la Seo de Játiva» en los números de los días 18, 22 y 30 de Noviembre de 1907. Allí he estudiado una obra maestra de *Jacomart*, el retablo de Calixto III: muy sucintamente. Al corregir pruebas debo anunciar el trabajo importantísimo de M. Bertaux sobre *Jacomart* en el último número de la *Revue de l'Art Ancienne et Moderne* con muchas reproducciones, incluso del retablo de Calixto III que á su noticia yo debía de antes. Y... ¿no creará el catedrático francés que sean también de *Jacomart* el retablo de Rubielos de Mora (Teruel), que sé que él conoce, y el de la colección del Sr. Rius y Badia (Barcelona) que el mismo M. Bertaux había reproducido como anónimo en otro trabajo anterior?

destable en el Museo de Santa Agueda, provincial, de Barcelona, son cosa distinta, pero no muy distinta que lo que nos muestra el indiscutible cuadro único de *Juan Sánchez de Castro* (1).

La Virgen de éste no acaba de ser la misma que la Virgen de la Pentecostés del retablo del Condestable, mucho más excelente; ¿pero habrá quien dude que el San Pedro de *Sánchez de Castro* está vaciado en el mismo troquel que el San José que puso *Vergós* en la Epifanía, parte principal del retablo del Condestable, con no alcanzar aquél tampoco tantos quilates de mérito? (2).

Yo no he visto, desde 1892, la tabla de la *Virgen de Gracia*, y no puedo acabar el juicio ante la vaguedad del recuerdo, añadiendo indicaciones sobre el colorido y la factura. Baste lo dicho y la aproximación que me atrevo á dejar aquí establecida (3).

Sólo sé decir que, así como avanzamos más en el conocimiento de los *primitivos* españoles—gracias sean dadas á Cossío, Gómez-Moreno, Sanpere Miguel, Tramoyeres, Bertaux, Burguera, Sentenach, Gudiol, Gestoso, Casellas y otros—, más me sorprende el parentesco que muestran entre sí los pintores cuatrocentistas de las varias regiones españolas — sin ser óbice la dualidad ó pluralidad de coronas—, más independencia respecto del extranjero voy sorprendiendo en ellos, contra lo que esperaba, y más vigorosa aparece á nuestros ojos la fibra artística nacional de aquellas ya remotas edades.

Y esto es todo lo que se le ha ocurrido en Madrid al ordenador de las notas y recortes que forman toda la trama de este escrito.

ELÍAS TORMO.

Postdata.—Compuesto el trabajo anterior, y dando unos pocos días de espera la tirada del BOLETÍN, creí oportuno remitir las galeradas al Sr. Gestoso Pérez, que sospechaba yo que algo podría añadir hoy á cuanto ya lleva publicado sobre artistas sevillanos. Debo á su exquisita amabilidad una carta que parecerá interesante á mis lectores, bastante más que mi artículo, pues en ella añade algunas noticias inéditas referentes á los varios pintores *Juan Sánchez* de nombre y apellido.

Formula además reparos sumamente atendibles á mi juicio: lo que me lleva á

(1) Sanpere nada dice de eycianismo, pero ¿cómo no vió relación de estilo con sus tablas catalanas en la obra esta de *Sánchez de Castro*?

Y... hablando de otra cosa—por él citada en los mismos párrafos—¿cómo no relacionó ni conjeturalmente el *Bartolomé Ruiz* (quizá mal leído) firmante como cordobés de una tabla en 1450, con el *Bartolommeus Rubbeus*, del cuadro del pueblo valenciano de Tous, identificado ó no con el *Bartolomé Vermejo*, cordobés, fecha 1490, del cuadro de Barcelona?

(2) Sobre el mérito de *Juan Sánchez de Castro* he de hacer notar que no es justa la indignación de Gestoso ante las frases de Ceán Bermúdez que supone despectivas. Dijo éste: «el dibujo lánguido corresponde á las mejores obras de aquel tiempo y el colorido conserva aún su frescura», lo cual, respecto de un *primitivo*, es en la pluma académica de Ceán Bermúdez alabanza grandísima; lo de *lánguido*, se dijo en relación con el dibujo del antiguo ó el de Rafael y Miguel Ángel, lleno de brío, y no en sentido de monospresio del artista, ciertamente.

(3) Hablando Boutelou, sin él saberlo, del verdadero estilo de *Sánchez de Castro*, y creyendo referirse á obras anteriores, señaló «el carácter sevillano en los tipos, y todavía más en la expresión dulce y comunicativa de las figuras» que bien clara se muestra en la obra, para él desconocida, que estudiamos, así como la «nobleza y dignidad en las figuras, sentimiento delicado, seguridad en el dibujo y un excelente sistema de plegar las ropas, unido al esmero de los detalles». Sólo que Boutelou atribuía esto al arte de Sevilla *antes* de *Juan Sánchez de Castro*, y el antes es lo que sobra. V. *El arte cristiano en España*, pág. 178 y 195.

creer que no lo expresé adecuadamente, pues no he pensado afirmar que *Castro* proceda de *Juan Hispalense*, ni menos negar la influencia del Arte del Norte en *Juan Sánchez de Castro*. Esta la afirmaré como parcial; la supongo de segunda ó de tercera mano en cuanto al aprendizaje mismo, es decir, diluída en el estilo ya españolizado de otros maestros que más directamente enseñaron á pintar á nuestro artista, y la veo reducida á la influencia general y difusa de las tablas y, quizá más todavía, de las esculturas flamencas, rhinianas ó alemanas, en general é indistintamente, sin nada de particularmente eyckiano en la manera y técnica del pintor sevillano. Todo lo contrario de lo que de *Juan Núñez* es de afirmar y afirmamos rotundamente.

Los párrafos de la carta del Sr. Gestoso, firmada en Alcalá de Guadaira el 14 de Diciembre, son los siguientes (aparte sus bondadosas frases):

“Con razón califica usted de “endiablado máremagnum,” cuantas noticias he podido ir acumulando respecto á los muchos pintores del XV llamados Pedro Sánchez y Juan Sánchez, y el mismo lío y la misma confusión hallo en las relativas á los artistas apellidados Royz, Ferrández, Pérez, Rodríguez y todos los que llevaron apellidos vulgares. Ahora, precisamente, que me ocupo en la impresión del tomo III de mi *Diccionario*, para el cual he reunido una interesantísima colección de papeletas de Pintores, más y más me confundo, y en muchas ocasiones no sé á qué artista Sánchez, por ejemplo, debo acumular ciertos datos. Entre este nuevo material me encuentro que corresponden á un Juan Sánchez (ó á varios) los datos siguientes:

„Vecino a la Magdalena en 1487.

„Vecino de Alcalá de Guadaira, marido de Elvira Muñoz en 1508.

„Vecino a Santa Catalina en 1526.

„Idem íd. íd. en 1528.

„Marido de Isabel de Valladares en 1531.

„Fallecido en 1539.

„Vecino a Santa Catalina en 1540.

„Idem íd. íd. en 1544.

„El de la Valladares en 1545, el cual continuaba morando en Santa Catalina en 1550.

„Desde luego declaro que mi pobre ingenio no sabe salir de este laberinto, y en tal virtud, me contentaré con exponer los datos, dejando á otros investigadores más afortunados el gustazo de aclarar estas tinieblas.

„Cada vez me convenzo más de que mientras no contemos con *muchos documentos* seguiremos dando palos de ciego, rectificando á cada paso lo que habíamos escrito. Puedo asegurar á usted, por lo que respecta á Sevilla, que nadie más que yo ha invertido años en el examen de este Archivo de Protocolos buscando noticias artísticas y ¡ni aun he podido leer el *a e i o u!* Calcule usted la riqueza que ocultan aquellos miles de legajos...

„Pero pasemos á otro punto. Dada la... de usted... crítica artística, no osaré ciertamente discutir la influencia neerlandesa, ó puntualizando más, *eyckiana*, que revele la obra de la Virgen de San Julián; pero séame lícito emitir mi opinión en gracia de mi sinceridad.

„A primera vista, es indudable que en la tabla se manifiesta el carácter local; pero ¿recuerda usted bien el plegado de profusos ángulos del vestido de la Virgen? ¿Tienen el menor parecido con el tríptico de Juan Hispalense? ¿Y quién, sino las obras procedentes de Flandes, pudieron influir en el gusto del pintor sevillano, para que siguiese esos nuevos derroteros, enseñándole á disponer los paños de una manera no acostumbrada por sus predecesores? Así me explico yo que el insigne Juan Núñez hubiese podido imitar á los flamencos hasta el punto de que si la tabla que tenemos en la Sacristía de los Cálices de esta Catedral no estuviese firmada por él, dudo mucho que los críticos la hubiesen considerado sevillana. Por fortuna la firma les ha librado de haber incurrido en un error que ciertamente habría sido disculpable.



Explanatio supra scripte hystorie.

Uincet eos et occidet eos.
 Uincet antixps ec. quos se-
 duxerit ut ei credant. Beati-
 det aut sedes qui confessi dñi fuerint.
 S. paliter si nunc in ecclia uincet qui
 euigio et lege credunt. Occidet aut

eos qui xpo credunt et in penitentia
 uiuunt sic dñs in euigio ait. Tradet
 uos in pressura et occidant uos. His
 enim qui ecclie nõ consentit: duo te-
 stamenta occidit. & corp' eor' impla-
 rea ciuitatis magne picantur. Duor'
 dicit unum corpus aliqñdo corpora

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

„Juan Sánchez de Castro y algunos otros de sus contemporáneos, que hoy ya conocemos por los datos documentales, prepararon el terreno á Juan Núñez y á sus coetáneos de que no conservamos obras. En inventarios de muebles de comienzos del XV es frecuentísimo leer “un retablo de flandes, unos paños de bolduque, otros „paños de malinas ó de brujas,, y mil objetos más que venían de los Países Bajos. Nuestras relaciones con aquellas regiones eran muy íntimas: las *naciones flamenca y alemana* (así llamaban al conjunto de los naturales de aquellos países) formaban numerosas colonias como hoy decimos, que tomaban parte en todos los públicos regocijos, y ya en el siglo XVI tenían su capilla y hospital espléndidamente dotados. Creo, pues, firmemente que Juan Sánchez de Castro conoció pinturas flamencas, de ellas tomó una parte, conservando otra de la tradición de la pintura local: tal es su gusto por el empleo del oro y por el de los adornos relevados en el aparejo del yeso con que procuró dar más realce á las joyas, bordados y atributos. Tan arraigado estaba este gusto entre los sevillanos, que un pintor flamenco, Esturmes, contrataba obras de pintura en la segunda mitad del siglo XVI, obligándose á hacer los nimbos y los fondos de oro. Después de conocida la tabla de San Julián, también me inclino á creer que las de Montesión y Alcalá *puedan* ser de su mano.

„Cuanto se dice de que la Virgen de Gracia pueda ser la de la Hiniesta, me parece que no tiene fundamento. La segunda está de pie y más parece influenciada por los italianos cuatrocentistas.

„Mucho he sentido no estar en Sevilla; pues habría ido en el acto á ver una vez más el cuadro para consignar en ésta mis últimas impresiones; pero ofrezco á usted hacerlo en la primera escapada que haga para ver á mi médico—J. GESTOSO.,

Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional.

Existen en la Biblioteca de este Museo ciertos códices, ó mejor dicho, restos de ellos, que sin poder considerarse como tales por su estado fragmentario, son, sin embargo, interesantísimos al ostentar en aquellas partes conservadas preciosas muestras del arte de la miniatura con que estuvieron ilustrados.

Lástima grande produce la desaparición de tan preciosos volúmenes, que constituirían sin duda, á hallarse intactos, los más preciosos códices iluminados españoles, pues el más antiguo de ellos remonta á aquella feliz fecha de la unión de León y Castilla por el matrimonio de Don Fernando I con la Reina leonesa Doña Sancha, y el otro, á que corresponden las hermosísimas iniciales de la lámina, al de los Reyes Católicos, como fácilmente se comprende con sólo mirarlos.

La primera miniatura que hemos de estudiar, constituye una página de un *San Beato*, ó sean unos *comentarios al Apocalipsis*, como otros varios de los que forman una larga serie nuestros códices del siglo X y XI, comenzando por el de la Biblioteca de Valladolid, que quizá sea el más antiguo, y continuado por los de El Escorial, los dos de la Biblioteca Nacional, y el del Museo Británico procedente del Monasterio de Silos.

Pero en ninguna de las relaciones de esta serie de nuestros códices primitivos se da cuenta ni se consigna apenas este fragmento del Museo Arqueoló-

gico, que á estar completo el tomo sería sin duda el más importante de todos.

Procede de la Biblioteca de San Isidoro de León, y es verdaderamente lamentable lo que ocurre con este volúmen, pues conservando sus pastas ha sido horriblemente saqueado en época desconocida, llegando en muchas hojas hasta á haberse recortado sus preciosas miniaturas, que á juzgar por las que quedan debían ser verdaderamente preciosas.

No hace muchos años, nuestro consocio entonces el embajador de Rusia, M. Schevitch, hoy ya fallecido, adquirió en muy buen estado bastantes páginas de este mismo códice, y aunque su generosidad llegó al punto de ofrecerlas al Estado por lo que le habían costado, no halló su interés eco por parte de las personas de mayor autoridad que debían haberlo atendido, desapareciendo por esta causa de entre nosotros tan precioso complemento del códice más hermoso español del siglo XII que tenemos.

Por su arte difiere esencialmente de los otros Santos Beatos citados; la riqueza de su exornación y belleza de su estilo es muy superior á cuanto en los demás vemos, explicándose esta mayor suntuosidad al considerar que debió ser sin duda regalo de los Reyes Don Fernando I y Doña Sancha al Monasterio de San Marcos de León, por el que tanta predilección mostraron.

Basta leer la carta de donación de los Reyes Don Fernando y Doña Sancha que transcribe el P. Manzano en su *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, Arzobispo de Sevilla* (Salamanca, 1732), (libro III, capítulo XLVI) (1) para comprender hasta dónde llegó la regia munificencia hacia aquella casa, pues á más de costear todos los gastos necesarios para su construcción la dotaba de valiosísimas alhajas y ornamentos, libros de coro, cantorales y cuantos objetos sagrados eran necesarios para la mayor suntuosidad del culto.

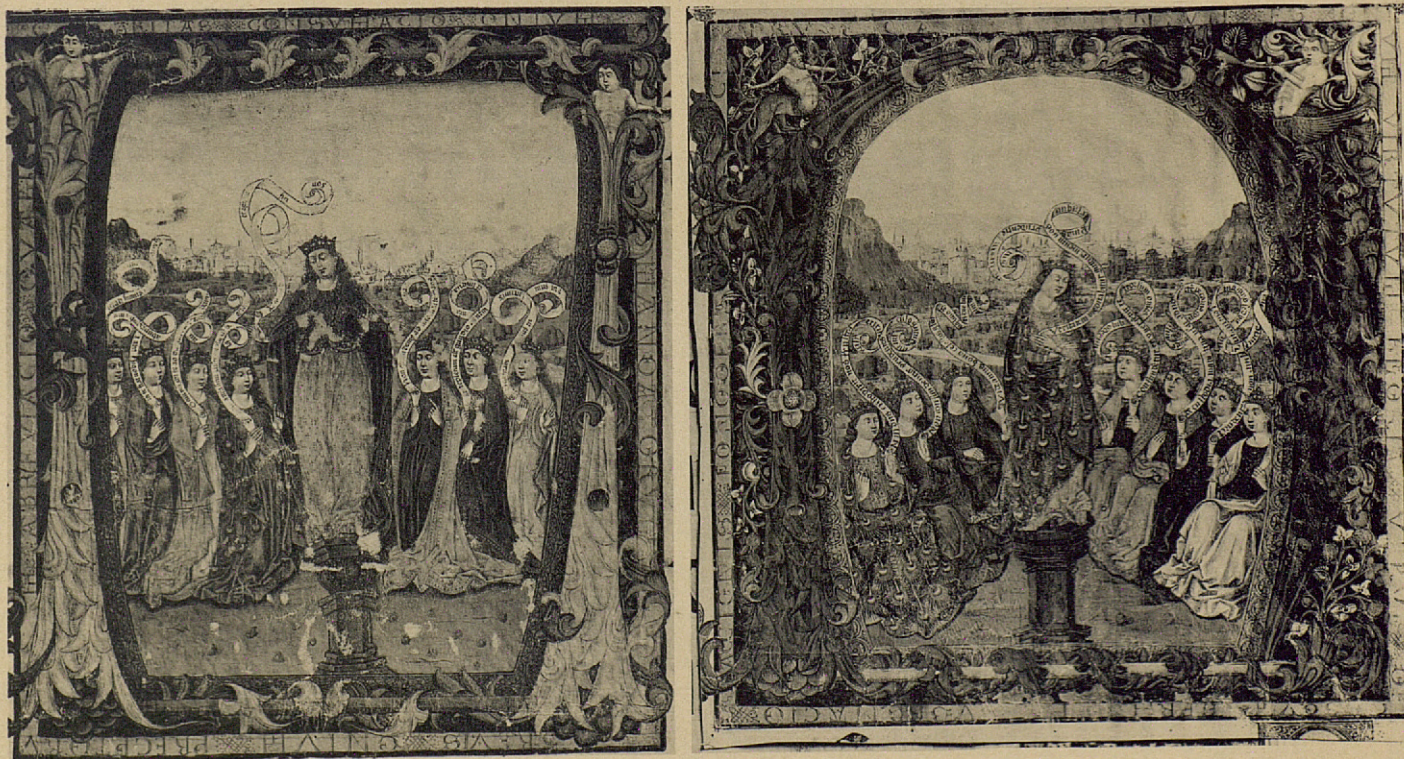
Por su estilo ofrece también caracteres muy especiales, pues si en los otros sus congéneres encontramos recuerdos quizá irlandeses, aunque con gran carácter español, hasta un extremo que á éste deban sus mayores especiales rasgos, el de León, aunque no tan castizo, pues su estilo es puramente extranjero, nos presenta, sin embargo, la más acabada muestra del progreso obtenido en Francia en aquella época, respecto á la iluminación de sus manuscritos, pues francés fué sin duda el monje tan artista que lo llevó á efecto, con perfección suma, como se comprende al examinar la corrección y belleza de su dibujo, el gusto de sus colores, el brío verdaderamente deslumbrador de sus dorados y hasta la proporción y carácter de sus figuras. Sin duda, alguno de aquellos benedictinos del Cister que trajo Don Fernando fué el encargado de labor tan preciosa.

Pero no por eso lo creemos ejecutado en Francia, pues por numerosos detalles arquitectónicos, de indumentaria y hasta de útiles y objetos, fué sin duda llevado á cabo á la vista de tales originales.

Tanto se asimilan las ilustraciones de este códice con las pinturas del techo del panteón de los Reyes en el propio San Isidoro de León, que parecen en algunos casos como una reducción de ellos, dándonos por esto una nota más de su autenticidad y procedencia, obteniendo por todo esto el calificativo estas miniaturas de los de estilo románico más genuino que poseemos.

La lámina que publicamos corresponde á la página en que describe el texto la destrucción de Jerusalén, representando el momento en que los solda-

(1) Puede verse en el *Museo español de antigüedades* (I, pág. 149) artículo del Sr. Assas.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

INICIALES DEL CANTORAL DE LOS REYES CATÓLICOS DE SANTO TOMAS DE ÁVILA
Que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional

dos del ejército de Antíoco echan por tierra las puertas y murallas de la ciudad, mientras que en la parte de abajo matan á Elías y á Enoc; y aunque los soldados no tienen nada de griegos, ni la arquitectura que destruyen nada de judaica, sino que son una copia fiel de lo que el miniaturista veía en sus días, este mismo candor arqueológico la presta su mayor interés y valor histórico.

Con esto se comprenderá la importancia excepcional que tendría á estar completo este precioso códice para la historia de nuestras miniaturas, pues si no el más antiguo, es sin duda el más artístico y el de mayor riqueza estética de los de su serie.

Larga es la total de nuestros códices iluminados, pero realmente aún no está ni trazada ni estudiada, aunque en él se divisen ciertos grupos: uno de ellos sería el de los pertenecientes al Rey Sabio ó *Alfonsi*; otro parece concretarse aún más al reinado de Don Pedro I de Castilla, siguiendo la evolución hasta fines del siglo XV, en que se definen y forman grupo especial las del tiempo del reinado de los Reyes Católicos.

No son escasos los volúmenes y documentos con miniaturas de este tiempo, pero sin duda nunca desarrolló mayor lujo y suntuosidad decorativa este especial arte, que cuando se trató de ilustrar el gran cantoral que con destino al Monasterio de Santo Tomás de Avila dedicaron los Reyes, sus patronos y fundadores.

El hallarse allí enterrado su hijo Juan, tan querido, hizo que recibiera este convento los efectos mayores de la munificencia de los Reyes, y al tratarse de este libro de coro, bien puede decirse que nunca se escribió ni iluminó otro más lujoso y artístico.

Tampoco se conserva incólume este libro, ni mucho menos; sólo restan de él algunas hojas, que por su importancia decorativa vinieron á poder de algunos aficionados. De ellas conserva una en parte nuestro consocio el señor Traumam; otras dos parece que se vendieron á un extranjero, y dos más son las que guarda hoy el Museo Arqueológico Nacional, procedentes de la colección del Sr. Rico y Sinovas, una de ellas la más completa de las conocidas. Aunque quedan otras dos más, según nuestros informes, de paradero desconocido.

Las dos iniciales que damos en la lámina corresponden á las dos grandes hojas del Museo Arqueológico, las cuales ocupan un tercio de la hoja, estando el resto ilustrado por ancha y riquísima orla, con los emblemas y escudos reales entre el rico follaje que los festonea, quedando el espacio restante para varias notas y palabras correspondientes á los versículos del cantoral á que pertenecen.

No hay que encarecer el exquisito gusto y arte con que están ejecutadas, tanto las grandes iniciales como las orlas; basta examinar la lámina, á la que sólo falta el juego tan armonioso como variado de colores del original para formarse completa idea de éste.

Según parece corresponden á las iniciales de los cantos correspondientes á las fiestas de primera, pero además encierran un sentido alegórico relacionado con las virtudes teologales y cardinales que cada una conmemoran.

La primera de las iniciales (que es una L), en que están de pie todas las figuras, simboliza la virtud de la *Caridad*, que con los brazos abiertos aparece en medio, sobre un pedestal, acompañada de siete figuras femeni-

nas, ricamente vestidas, llevando todas en la mano filacterias con versículos alusivos al ejercicio de tan hermosa virtud; el grupo se destaca sobre un paisaje de lejano horizonte, preciosamente ejecutado, con diáfano celaje en su parte superior.

La L está ornamentalmente dibujada, formando como el marco del grupo, y el todo encuadrado por una faja azul, en la que difícilmente se lee en el original la frase CARITAS CONSUMATIO OMNIUM MANDATORUM ABBREVIATIO OMNIUM PRECEPTORUM. Todas las figuras ciñen coronas y visten regios trajes de preciosos brocados, observándose en sus fisonomías un marcado parecido, y lo que es más, muy semejante con el de la Reina Católica, como si el artista que lo ejecutó hubiese tenido especial empeño en ello.

La segunda inicial (una N) contiene la alegoría correspondiente á la *Prudencia*. También en ella aparece la figura principal de pie, sobre un pedestal, vestida con un manto de plumas de pavo real, sin duda por los mil ojos que requiere, pero las otras que la acompañan están sentadas, llevando en sus manos filacterias con versículos alusivos; también ciñen todas coronas, é igualmente recuerdan el mismo modelo, ofreciendo estas agrupaciones una marcada tendencia á la expresión de *feminidad* en todo, como si el autor quisiera ponerse en armonía con el espíritu de aquellas sabias mujeres de que tanto gustaba la Reina rodearse.

Los epígrafes latinos completan el sentido de intelectualidad que preside á estas singulares miniaturas, proclamando el que encuadra la segunda de éstas, que PRUDENTIA EST OMNIM VIRTUTEM GLORIA VIRUM PONDERATIO ET ABBREVIATIO ACCIONIS.

Libro que contaba con tales iniciales y orlas debía ser verdaderamente una obra admirable, y aunque su texto no tenga interés especial por lo conocido y corriente, como espléndida muestra de lo que llegó á ser la miniatura en el siglo XV no puede darse nada más suntuoso ni interesante.

Otros fragmentos de códices interesantísimos posee la Biblioteca del Arqueológico, algunos de marcado carácter *mudéjar* ó morisco. Pero ninguno llega á los descritos, produciendo tan sólo éstos la inmensa pena de verlos en estado tan fragmentario y deteriorados, siendo lo que resta, sin embargo, causa de la admiración de cuantos los contemplan.

N. SENTENACH.



SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Catedral de Murcia.—En esta Catedral existió en tiempos antiguos una sillería de coro distinta de la que actualmente posee. Dicha sillería fué destruida por un incendio, el día 2 de Febrero del 1854, y ha sido reemplazada por otra, que por los años de 1561 á 1571 construyó el artista toledano Rafael de León, con destino á la Abadía de San Martín de Valdeiglesias, siendo abad Fray Jerónimo Hurtado y costando 24.921 reales en moneda y 300 ducados de mejora.

La Silla episcopal, colocada en el centro, es obra moderna, ejecutada por José Díaz Benito, al hacerse la traslación de las demás; que suman un total de 78: 34 bajas y 44 altas.

Los respaldares de las del orden superior constan de dos partes: una (sobre los brazales) de pequeños tableros con asuntos bíblicos y otra formada por hornacinas, que contienen talladas imágenes de santos monjes de la Orden de San Benito y San Bernardo. Separando los respaldares entre sí hay columnas estriadas y decoradas, sosteniendo un cornisamento del que arranca la gran escocia que forma el dosel corrido, rematado en una crestería con 21 estatuitas de santos y 20 tarjetones intercalados con imágenes de santos de la Antigua Ley. En el textero, tres tarjetones con la representación del Padre Eterno en el centro y dos pasajes de la vida de San Bernardo en los lados. Los espacios entre los pedestales están llenos de bajo relieves y en los pedestales figuras representando los vicios y las virtudes.

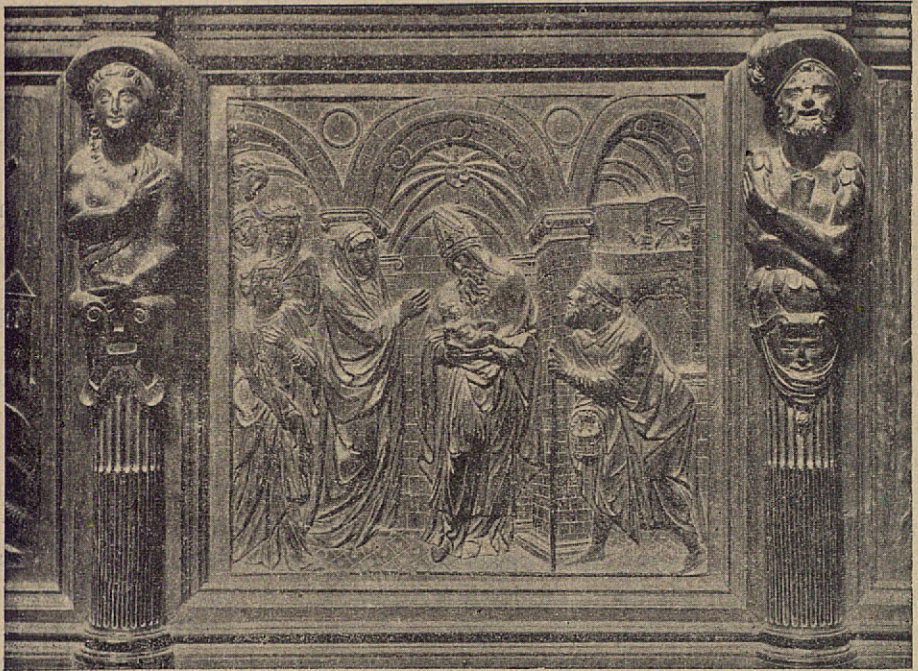
Los respaldares de las sillas bajas son de bastante tamaño, con bonitos relieves que tienen por asunto episodios de la Vida de Jesús. Entre ellos hay algunos muy interesantes, como el que representa el Bautismo de Jesús, que demuestra una gran ingenuidad por parte del escultor: aparece Jesús, de pie en medio de impetuoso torrente con palmeras en las orillas, tiene las manos juntas en actitud orante, recibiendo el agua que San Juan le vierte sobre la cabeza con una concha (desde la orilla del río); detrás hay dos ángeles adultos con las manos entrelazadas, y en lo alto el Padre Eterno y el Espíritu Santo entre nubes. La figura de Jesús está desnuda, y el San Juan con túnica abierta por los muslos y capucha; su actitud es muy movida. Estos tableros están separados entre sí por cariatídes que plantan sobre los brazales y sirven de sostén al atril que está ante las sillas altas.

En general las estatuas están bien plantadas y bien plegados los paños, resultando la obra de una gran unidad, de carácter muy español y muy aceptables todas las tallas.

Sobre la construcción de esta sillería existe una interesante leyenda, perfectamente narrada en una poesía que se publicó en el BOLETÍN en el año 1897 (tomo V, pág. 60).

Refiérese en ella que el escultor Rafael de León, casado con una sevillana (llamada D.^a Elvira), trabajaba en su taller, cuando unas miradas cambiadas entre ella y un apuesto mancebo, discípulo del artista, hicieronle conce-

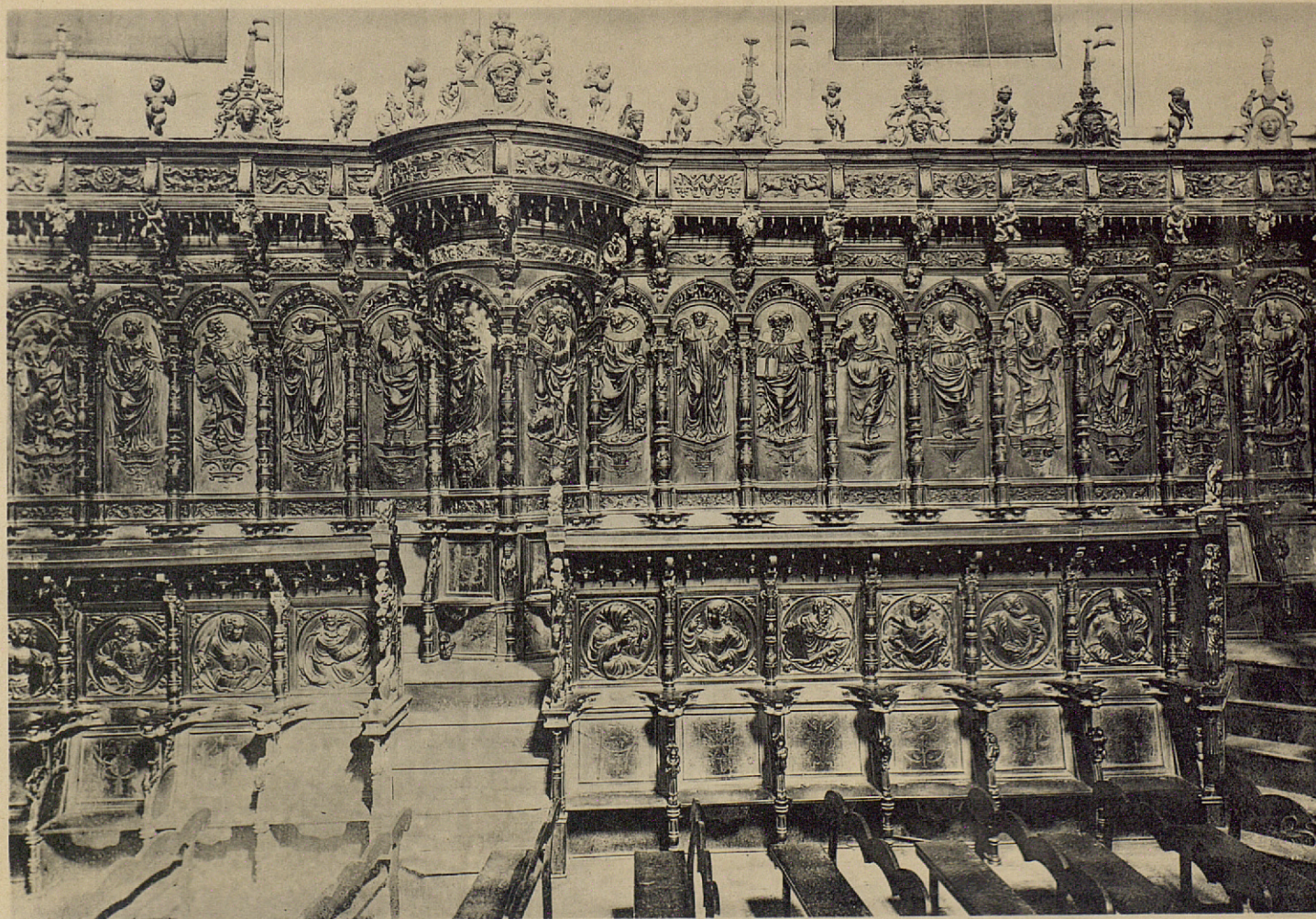
bir sospechas respecto á la fidelidad de su esposa, que una vez confirmadas pusieron fuera de sí á León, dando muerte á su discípulo. Huyó el escultor de Toledo y fué á parar al Monasterio de Valdeiglesias, donde su abad le dió asilo. Pasado algún tiempo, la penitencia, el trabajo y la oración dieron á León la tranquilidad deseada é hizo relación de su historia al abad, y para dejar un testimonio de gratitud al convento, pidió lo necesario para hacer la sillería y dió comienzo á su labor, que le ocupó por espacio de algunos años. Faltaba poco para terminarla, cuando el abad le dijo que su esposa hallábase en Toledo implorando la caridad pública, y ordenóle que puesto la había perdonado, tomara dinero y fuera á socorrerla, sin darse á conocer; hizolo así, encontrando á Elvira tan cambiada por los años y sufrimientos que ape-



Catedral de Murcia: Presentación de Jesús en el Templo (tablero de las sillerías bajas).

nas la reconoció; sin mostrarse quién era fué socorrida espléndidamente y regresó á su convento, con el alma afligida, dispuesto á terminar su obra. Faltábale únicamente la silla abacial para terminarla, cuando el abad nuevamente le dijo que en Toledo una epidemia assolaba la ciudad y una de las víctimas era su esposa. Corre el buen artista á socorrerla de nuevo y halla á su esposa moribunda y abandonada por todos; y según la narración poética, de D. Francisco Valverde:

«Lo que allí pasó se ignora:
más, según se cuenta ahora,
se comentó de mil modos,
con cierta malicia, el hecho,
que dos pobres apestados,
fraile y mujer, abrazados,
se murieran en un lecho.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

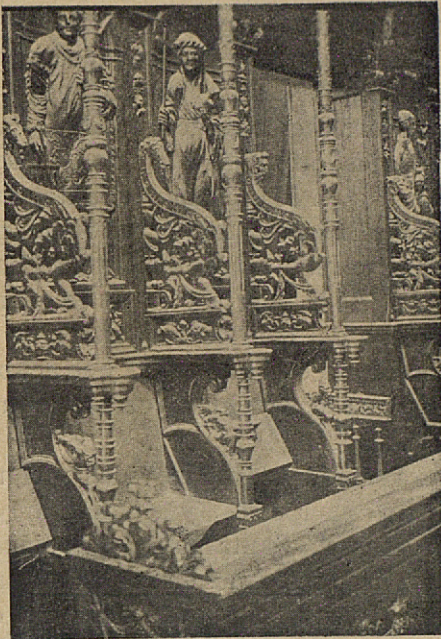
LEÓN

Sillería del Coro de San Marcos

Y en la ciudad toledana
nadie en ellos supo ver,
ni al escultor del taller,
ni á la bella sevillana».

Cartuja de Jerez.—Fué fundado este monasterio en el siglo XV por los cartujos de Sevilla, á expensas del caballero jerezano D. Alvaro Obertós de Valetó. Como todos los conventos de la Orden, tenía dos coros, pero de silleras no tenemos noticia nada más que de la que hoy está en el presbiterio de la Iglesia de Santiago de Jerez.

Consta de un sólo orden de asientos, con reclinatorio (decorado con tallas), En los respaldos, imágenes de santos, y debajo de ellos pequeños tableros con relieves.



Trozo de la sillería que perteneció á la Cartuja de Jerez

En los brazales altos apoyan columnas abalaustradas que sostienen el entablamento que forma el dosel; y uniendo estas columnas con las pilastras adosadas á los tableros, hay una especie de ménsulas invertidas, de corte elegante y de calada talla, en forma de pata de cuadrúpedo, artísticamente compuesta, con otros elementos y motivos, rematando por arriba bien en una cabeza humana, bien en una de caballo.

En conjunto resulta muy parecida á la del Parral; pero indica un período más avanzado en el arte plateresco.

San Marcos de León.—Ostenta este templo una sillería cuya riqueza es propia de la Orden caballeresca á que perteneció.

Está situada en coro alto, á los pies de la Iglesia, y fué trabajada en madera de nogal por el maestro Guillermo Doncel; teniendo bastante obra de épocas muy posteriores que le dan cierto carácter decadente, á pesar de la buena época de su ejecución.

Consta de dos órdenes de asientos y silla presidencial; formando los respaldos del orden alto, una gran arcada apoyada sobre columnas abalaustadas, entre las cuales (sostenidas por ménsulas decoradas) destacan las imágenes de la Virgen, Profetas, Santos Padres y otros santos y santas, cuyos nombres están escritos en las mencionadas repisas, en medio de cartelas.

Sobre la arcada corre un ático ornamental, sustentando estatuas de niños y grupos de bustos en cartelas (algunas con tenantes y pináculos.)

Los frisos y tableros que hay en los asientos están adornados con luchas, centauros y motivos vegetales.

En el centro del textero está la silla prioral, de mayor tamaño que las demás, pero de análoga traza: con dosel saliente (del mismo dibujo que el corrido), encima del cual se levanta un baldaquino en forma de templete con cúpula hemisférica sostenida por columnas.

El orden inferior tiene también grandes respaldos con figuras de medio cuerpo (en bajo relieve), colocadas dentro de círculos recuadrados (representando personajes del Antiguo Testamento). Separando estos tableros entre sí, hay columnitas abalaustadas, sobre las que apoya una especie de alero ó tejadillo artesonado que forma el atril de las sillas altas.

En una de las sillas bajas, próximas á la prioral, hay un adorno de incrustación en madera blanca, y en él la firma del autor en la forma siguiente: *Magister Guillelmus Doncel me Fecit MDXLII*. Según parece fué comenzada el año anterior (1541) y se terminó en el siguiente; fechas que figuran también en la silla segunda al lado de la puerta y en la escalerita que da paso á las sillas altas. En la escalerita del lado de la Epístola, se ve un letrero que dice se empezó á renovar la sillería en el año 1721 y se acabó en el 1723. Estas fechas explican los trozos barrocos y churriguerescos que se ven en ella, mezclados con la obra de Doncel.

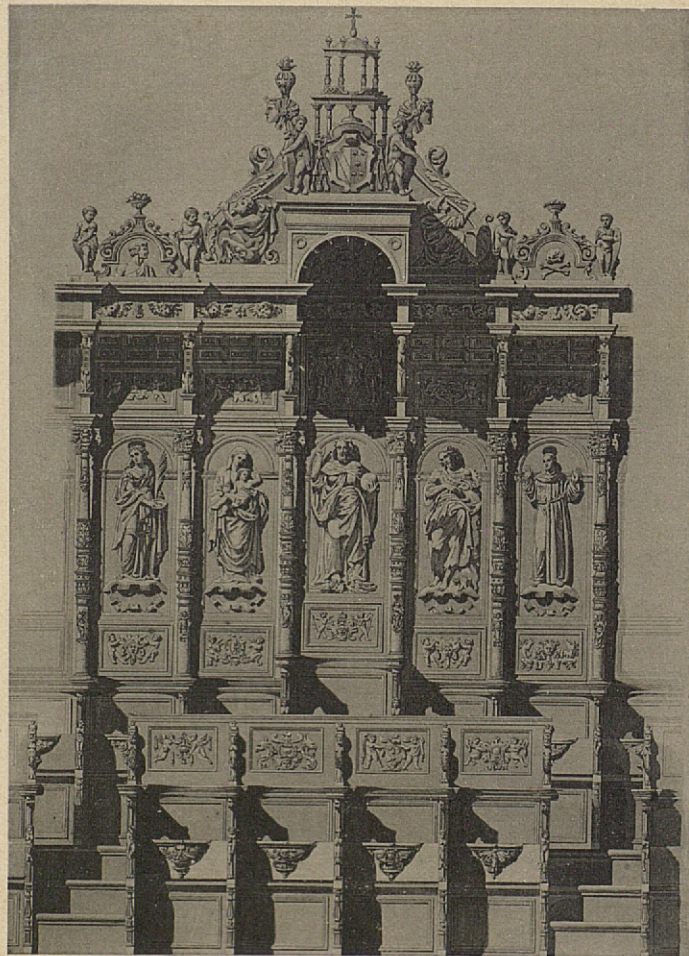
En general, las figuras son bastante movidas y con bien plegados paños, pero de poca expresión en sus rostros, y algunas muy amaneradas: siendo muy curiosa la que representa á Santa María Egipciaca totalmente desnuda, en actitud de andar, llevando tres panes en las manos, unos sobre otros, y con largo y enmarañado cabello cubriendo gran parte del cuerpo desnudo; cuerpo que resulta de un desarrollo exagerado, impropio de una penitente (exageración en que cayeron los imitadores del realismo italiano y condujo á la decadencia.)

Catedral de Toledo.—Se distingue notablemente entre todas las sillerías la de esta Catedral; y tanto por su magnífico conjunto, como por la excelencia de sus esculturas y tallas, puede citarse como ejemplar único en la historia de la escultura española.

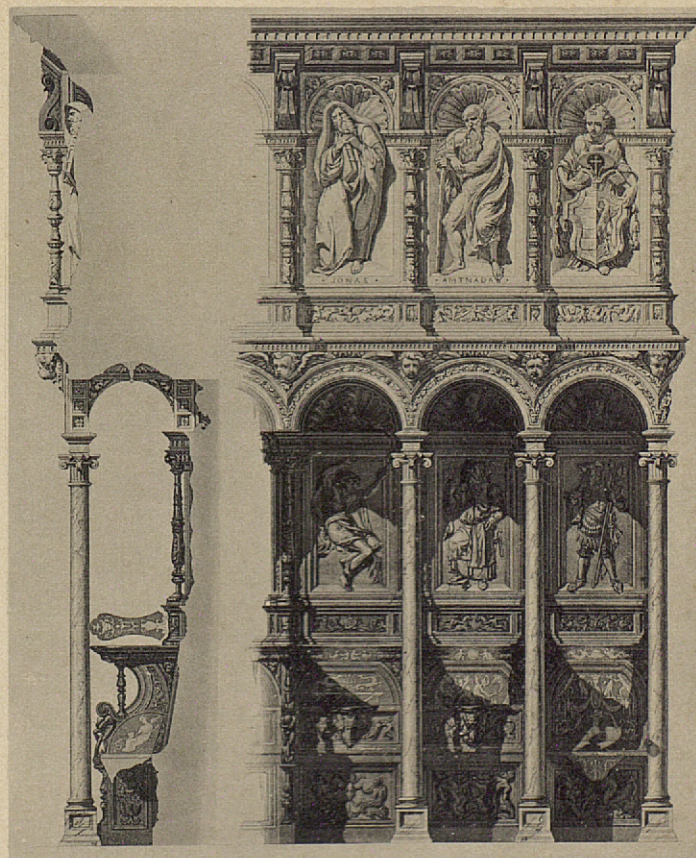
No pertenece toda ella á la época del Renacimiento, puesto que el orden bajo de sus asientos es de arte ojival, labrados por el maestro Rodrigo á cargo del Cardenal Mendoza, dándolos por terminados en el año 1495 y siendo su coste 43.315 reales y 30 maravedís, á razón de 866 reales y 20 maravedís por cada uno.

Todos estos sitiales tienen sobre los respaldos unos tableros con relieves encuadrados bajo arcadas rebajadas y sobre ellas un friso de figuras quiméricas (característico de la época).

Los asuntos presentados en los relieves de estos tableros son episodios de la guerra de Granada, tales como asaltos, entradas triunfales, etc., en los



CATEDRAL DE BADAJOZ
Frente de la sillería



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CATEDRAL DE TOLEDO
Sección y frente de las sillas altas

que si bien el dibujo y la perspectiva dejan mucho que desear, en cambio hay tal lujo de detalles y es tan movida la composición, que resultan sumamente interesantes. Desde luego nótase en ellos una marcada influencia alemana, tanto en la factura como en la indumentaria de algunas figuras. Son de una ingenuidad grande, en los que el artista, queriendo expresar bien claro el asunto, acumula unas figuras sobre otras, y no contento aún (como los niños cuando hacen un dibujo), para mayor claridad, pone el nombre de la ciudad ó del asunto que representa (1). Así, por ejemplo, en el tablero correspondiente á la toma de Alhama vemos una puerta de muralla y algunos torreones; en aquélla un hombre descubre el rastrillo; en lo alto del muro cuatro guerreros de luengas barbas se defienden, con peñascos y armas blancas, del ejército asaltante, en el que figuran: dos soldados, que con escalas de madera llegan á las almenas; un ballestero que dispara su arma, un trompetero, un artillero que da fuego á su cañón (con una mano, mientras que con la otra sostiene la espada); hay también un sirviente con dos cargas arrodillado á su lado. Uno de los asaltados pone como escudo el cadáver de otro soldado; en el fondo se ven caballeros que ya han asaltado la fortaleza y tremolan el estandarte con la cruz (2). En un torreón se lee *Alhama*, y completan el cuadro una serie de cascos, dos siluetas de caballos y lanzas y ballestas que simulan un ejército sitiador.

Los brazales, misericordias y ménsulas que sostienen el atril colocado ante las sillas del orden alto, están llenos de figuras más ó menos fantásticas en movidas actitudes, que combinadas con los grupos de columnitas, hojarascas y macollas que completan el decorado forman un conjunto rico, propio del período florido.

Los respaldos de los asientos tienen una labor, cuyo dibujo parece más de un brocado que de una talla.

La parte más importante de esta sillería es la que constituye el orden superior de asientos; y es tal su riqueza artística, que lo de menos en ella son los sitiales. Está compuesta por dos cuerpos arquitectónicos, labrados con maderas finas, mármoles y bronce, sirviendo de remate á todo un colosal grupo escultórico trabajado en mármol de Espeja y alabastro de Cogolludo.

Se comenzó á labrar este grandioso monumento del arte español, en tiempo del Arzobispo D. Juan de Tavera. Consta de 35 sillones á cada lado; los de la Epístola, obra de Alonso Berruguete (3), y los del opuesto lado, de Felipe Biguerny, que las terminó en 1543. Dispuestos en igual forma que en la sillería de San Benito y otras de la época, están aquí colocados bajo una gran arquería, que apoya sobre columnas exentas (de alabastro, todas ellas, menos las dos correspondientes al sillón arzobispal que son de bronce). En los intercolumnios hay nichos ú hornacinas conteniendo (esculpidas en alto relieve) imágenes de santos, patriarcas y profetas. Sobre esta columnata carga el segundo cuerpo, semejante al fondo del inferior y dividido como él en tres par-

(1) En letra gótica de gran tamaño.

(2) En este asalto dispuso el Marqués de Cádiz que se adelantaran Juan de Ortega, 30 escaladores y 300 hombres escogidos para efectuar la sorpresa.

Tres fueron los que treparon á los adarves: Juan de Ortega, Martín Galindo y Juan de Toledo que, dando muerte á los centinelas, franquearon la puerta que daba al campo, por la que entraron los demás, mientras el resto del ejército asaltaba la plaza por el lado opuesto.

(3) Nació en Paredes de Nava por el año 1480.

tes: basamento decorado, estatuas de personajes bíblicos en hornacinas y columnas abalaustradas, en las que apoyan las ménsulas que sostienen el entablamento.

Los respaldares y costados de los asientos tienen preciosas labores de incrustación de maderas finas sobre nogal, así como la parte inferior de ellos está cubierta de magníficas tallas platerescas. La silla del Prelado ocupa el centro del textero y lleva el escudo heráldico del Cardenal D. Juan Martínez Silíceo, en vez de ser el de Tavera que se ve en las otras. En el respaldo descátase un medallón de alabastro, cuyo asunto en relieve es: la Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso (es obra de un hermano de Felipe de Borgoña llamado Gregorio). Tiene por remate un colosal grupo, obra de Berruguete, representando la Transfiguración del Señor, en el que además de la obra escultórica hay una airosa y ligera columnata que sirve de marco á la composición. Le fué encargado este magnífico grupo en el año 1543 y lo terminó en el 1548, siendo tasado en 4.640 ducados por Juan de Juni, Jerónimo Quijano y Pedro Machuca.

Auxiliaron en la ejecución de la sillería á los dos maestros citados, un sobrino de Berruguete llamado Inocencio, uno de los Villoldos y Giralte.

Comparada esta sillería con las demás similares, resulta superior en la imaginería, pero no en la parte ornamental; que en algunas, como en la de San Benito es superior. Creemos que los maestros trabajaron únicamente en las esculturas, dejando la ornamentación para los auxiliares, que cumplieron su cometido con gran esmero, pues sin tener la finura y delicadeza que vemos en otras no desmerece nada de la buena escuela plateresca.

Las esculturas están todas dentro de las corrientes del Renacimiento, sin caer en sus exageraciones, sobre todo las talladas por Berruguete.

Entre los documentos que se guardan en la Catedral, hay los siguientes, que tratan de la obra de la sillería:

«Precios de cada silla p^o berruguete»

Las cosas que se an de añadir y enmendar en la silla que esta hecha para la yglesia mayor de toledo (de mas e aliende de las condiciones questan puestas) son la siguientes.

—Primeramente que los arcos que cargan sobre las columnas de jaspe e sobre los balaustres de madera y traspilares della sean conformes de una misma obra conque no lleben rrosettas (pues que en el arte y alquitectura antigua nunca se usaron.

—Yten que se ha de hacer debaxo de los dichos Arcos (su cornijon y friso y arquitrabe) que cargue sobre las dichas columnas y balaustres y trapilares.

—Yten que la media naranja que es la bovedasea honda y en los angulos della vayan serafines.

—Yten que en el Respaldo de la silla donde esta la figura (que la dicha figura sea de baxo Relievo y muy mas baxo las cosas que de dentro entraren de manera que tan solamente sean perfiles como Requieren en berdadero baxo Relievo.

—Yten que algunas de las taraceas sea de cornexo (1) escuro de madera que sea negra (de ebano ó de otra madera negra) con Realze claro que sea el oposito de la madera que agora estan hechos y el campo dello sea claro de madera clara.

—Yten que los angulos del asentamiento donde estan los serafines se hagan (unos nichos ó coquillas bien Revueltas que resciba la moldura del asiento de la silla.

Yo alonso berruguete digo que conforme á las condiciones questan hechas y lo que se enmendo (y de la manera e forma que aqui digo hare las dichas sillas por cinquenta mill mrs cada una e que sean muy bien acabadas.—BERRUGUETE.

1) Género de madera dura, empleada en ebanistería y taraceas.

Poco tiempo después se celebró un contrato (1539) entre el Cabildo y los maestros Felipe de Borgoña y Alonso Berruguete, en la forma siguiente:

«En la ciudad de toledo á ocho dias del mes de mayo de mill e quinientos e treinta e nueve años... don dj^o. lopez de ayala vicario canonigo de la Santa Iglesia de toledo... mando que notifique a maestro felipe vecino de la cibdad de burgos e alonso de berruguete vecino de la villa de Valladolid... que mañana... nueve... de mayo den hechos y sacados los contramoldes de las bobedas que se han de hacer de alabastro para las sillas de la dicha sancta iglesia y de lo demas de pilares e historias y molduras... conforme al dicho asiento seran obligados a dar los dichos contramoldes al tiempo y luego que comenzaren a labrar en la dicha obra (e por no avellos dado se pone dilación para el cumplimiento della con protestacion que no dando los dichos como soys obligados) mandaria que otro dia luego siguiente cese la dicha obra e se cierran los talleres...»

Con igual fecha que el documento anterior, se les hizo la notificación á Berruguete y Biguerny, y los dos dijeron estar prontos á cumplir lo mandado en él. Y con fecha de 9 de Febrero de 1542, hay otra notificación á los citados maestros para que quiten otras sillas viejas que había en el coro, y así dejar lugar á las nuevas; por lo cual se deduce que, además de las sillas bajas ejecutadas por el maestro Rodrigo, debió haber otras altas que se han perdido.

Catedral de Badajoz. — De la misma época y muy semejante á la de Toledo, pero de mayor sencillez es la sillería de la Catedral de Badajoz.

Consta de 85 sitiales, divididos en dos órdenes: el bajo muy sencillo, con tableros de ornamentación plateresca, representando cartelas con tenantes ó con bichas, y el alto con tableros iguales á los del orden inferior, y encima de ellos estatuas de santos apoyadas sobre ménsulas. Todas estas imágenes van cobijadas por un cuerpo arquitectónico bastante saliente, con techo artesonado y friso decorado con cabecitas de ángeles. Este cuerpo que forma el entablamento, está sostenido por una columnata cuyas basas apoyan en los extremos de los brazales. Sirve de remate una cresteria con niños y grupos ornamentales.

La silla episcopal está unida á las demás, pero tiene mayor tamaño y una especie de baldaquino decorado con tenantes, adornos y un escudo heráldico de los Fonseca. Sobre el respaldo, en vez de la imagen de un santo, está la del Creador, con un mundo en una mano y bendiciendo con la otra. En la silla de la derecha la imagen de la Virgen con el Niño, y en la de la izquierda la de San Juan.

Son bastante buenas las esculturas, y parecen de la misma escuela que las toledanas. Según parece fué labrada esta sillería por el año 1557.

Son también de este período y trabajadas con arreglo al mismo gusto, las sillerías de *San Pedro Mártir*, en Toledo (con hermosas tallas, de gusto severo, que parecen de algún discípulo de Borgoña ó Berruguete), y las de la *Catedral de Orense* é iglesia de *San Asensio*, en la Rioja.

La de Orense es obra de los entalladores leoneses Diego de Solís y Juan de Angés. Es muy sencilla y sin pretensiones, tallada en nogal. Las imágenes y los adornos muy dignos de estima.

La de San Asensio es obra del entallador Pedro de Arbulo, natural de Santo Domingo de la Calzada. La construyó por el año 1569, recibiendo por ella 7.387 ducados el año 1574, en que la terminó.—PELAYO QUINTERO.

NOTA. En el término de la villa de San Asensio está el Monasterio de Estrella, que también tuvo sillería, pero que ha desaparecido.

Portadas artísticas de Monumentos españoles.

Arte del Renacimiento y Arte moderno.

Portadas posteriores al 1500.

Desde las últimas portadas de Juan de Villanueva se pasa sin violencia á las construídas en los diferentes períodos del siglo XIX. Epoca la actual de estudio y de libertad, ha llevado á todo su espíritu y ha impreso en todo su sello característico. El vertiginoso movimiento de análisis de los monumentos antiguos ha despertado las variadas devociones por el románico, el ojival, el mudéjar..., subsistiendo al lado de las anteriores los entusiasmos por el clasicismo, y faltos los arquitectos de un ideal de belleza superior y propio, que no ha podido formarse todavía en nuestro tiempo, se han visto obligados á construir en las principales ciudades edificios públicos y palacios particulares en que se reproducen las formas, ya que no se vivifica el alma de las edades pasadas.

No en todas las ciudades españolas han ejercido estas reacciones de líneas su acción del mismo modo, por más que no faltan en casi ninguna las pruebas de su influencia. Valencia, Zaragoza, Málaga, Granada y otras se han dejado arrastrar poco por la corriente de las imitaciones y cultivan más dentro de sus muros, ó en sus casas de campo, un tipo de viviendas lleno, sí, á veces, de reminiscencias de pasados siglos, pero muy adaptado á su modo de ser y con el sello, en su gran mayoría, de sus respectivos territorios. Burgos acaba de terminar su *Capitanía general* con una combinación de los estilos del renacimiento y el gótico que tantas joyas la dieron en anteriores edades (1). En Salamanca y su tierra nacen con arcos apuntados las nuevas fábricas religiosas, como la Colegiata de Alba de Tormes (2). En Cartagena se destaca entre las demás viviendas la llamada *La Casa de Cervantes*, llena de elementos decorativos medio modernistas en su fachada, que produce impresión agradable y algo extraña á la vez (3). Valladolid se enriquece con el nuevo Casino de la Victoria (4), de arco de medio punto en su ingreso, arcos semicirculares separados por pilastras en el piso principal y estatuas sosteniendo el remate de la portada, formando una curiosa combinación de elementos de antiguo abolengo é innovaciones de nuestros días. La más completa y bella imitación moderna del arte de los siglos XIII al XV, en monumentos religiosos, es la puerta de la Catedral de Sevilla que ha diseñado y dirigido D. Adolfo Fernández Casanova.

Quedan luego Madrid y Barcelona como amplios escenarios en que puede estudiarse bien el carácter y la transformación de las construcciones mo-

(1) Ha sido construída por el Arquitecto municipal D. Saturnino Martínez Ruiz.

(2) Dirige su construcción el Excmo. Sr. D. Enrique María Repullés y Vargas, Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

(3) El Arquitecto que la ha diseñado ha sido D. Víctor Beltri.

(4) Dirigido por el joven Arquitecto D. Emilio Baeza Eguiluz.

dernas: en la primera, porque sus edificios públicos y privados forman una serie completa con todos los términos porque se ha pasado desde el modo de hacer de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, hasta el espíritu complejo, formado de tendencias muy contrapuestas que domina á la arquitectura actual; en la segunda, porque las manifestaciones de los gustos más antitéticos se han acentuado hasta la exageración, mostrando los devotos del uno ó del otro todo lo que son capaces de producir y lo que de ellos puede esperarse para el porvenir. Son, por lo tanto, los edificios de ambas dignos de ser señalados de un modo más especial.

Madrid ha revelado, en su crecimiento y mejora, esa tendencia de sus hijos á recoger, sin exclusivismos y con amor, cuanto con amor se mira en las demás comarcas. Pasando de unos barrios á otros, se ven en sus casas lo mismo el derroche de las columnas jónicas y corínticas, con sus correspondientes entablamentos, que la predominancia de las líneas tortuosas y de la alteración de las proporciones, en *rebusca de originalidad*, que caracteriza hoy todavía los primeros ensayos del modernismo.

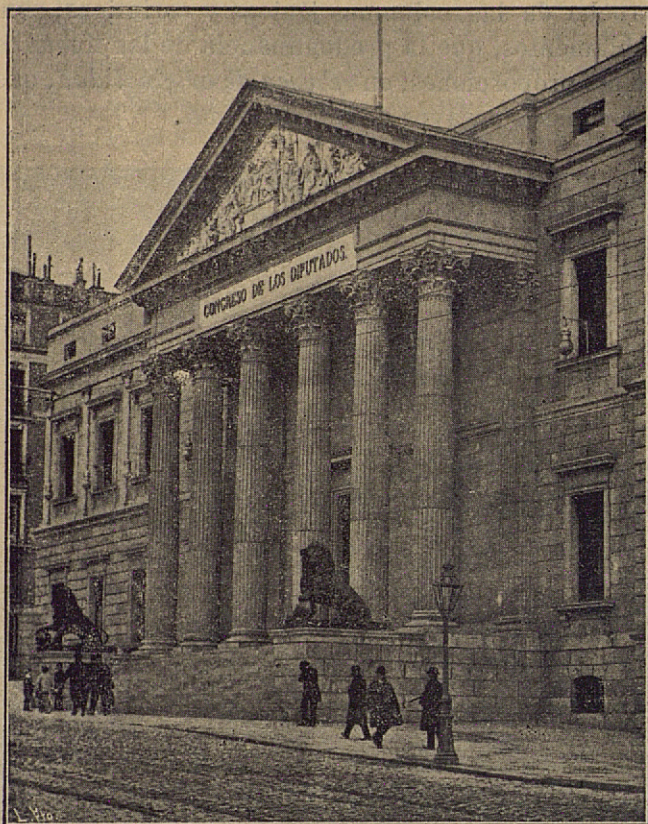


Puerta de Toledo.

Cualquiera creería, sin embargo, que un poder superior se ha entretenido en clasificar sus construcciones según su diverso género y en señalar el tipo á que ha de acomodarse cada uno de los grupos. En los edificios públicos, no religiosos, Congreso, Palacio de Museos y Bibliotecas, Ministerio de Fomento, Bolsa, Colegio de Sordo-Mudos, etc., prepondera el gusto clásico ó sus diversas reminiscencias; en los templos se recuerdan los estilos que fueron imperando sucesivamente en el largo curso de la Edad Media, según se ve en la cripta de la Almudena, el Buen Suceso, Santa Cruz, San Fermín de los Nava-

rros y otros de acento románico, gótico ó mudéjar; en las casas domina la libertad de formas y planes más absoluta, en consonancia con la libertad individual y el variado gusto de sus propietarios.

Las líneas de todas estas fábricas han sido modificadas por la supersposición de otras líneas que las asociaban en su fantasía los arquitectos, con arreglo á los gustos y necesidades de los tiempos que corremos. Desde los años de Ventura Rodríguez y Villanueva pasaron las formas helenas y romanas al través de las creaciones *bernescas*, sufriendo la influencia de su contacto, y luego puso en ellas algo de su sello personal cada autor, porque es imposible que artistas, y artistas de las razas meridionales, se limiten al modesto papel de simples imitadores.



Fachada principal del Congreso.

(Arquitecto Sr. Colomer.)

La Edad Media, piadosa y guerrera, que tan bien se revela en el conjunto de nuestros grandes monumentos de los siglos IX al XV, aparece muy dulcificada, muy tolerante, muy pacífica, muy adaptable á todas las corrientes y á todas las circunstancias en esos modelos del románico, del ojival y del mudéjar, en que se ha reproducido el cuerpo privado del alma de los originales. Son sí muy dignas de encomiar en ellas la erudición de buena ley y la delicadeza de gusto de los que las diseñaron y dirigieron, sintiendo la belleza general, pero no el estilo con que las hacían.

La Puerta de Toledo, construída en 1813, ha de ponerse á la cabeza de los

ingresos artísticos que vamos á enumerar. Se hizo en conmemoración del dichoso término de la Guerra de la Independencia, y á todos pareció más feliz el hecho que el monumento que á su recuerdo se asociaba. No supo darla don Antonio Aguado la esbeltez y la grandiosidad que indudablemente buscaba en la altura con que la construyó, pero no carece de cierto mérito, á pesar de su aspecto de pesadez; otra disposición de las columnas jónicas y pilastras que la adornan y de sus tres pasos la hubiera embellecido más. Adórnanla cascos, corazas, banderas, armas y escudos formando dos trofeos militares, y se destaca en su parte alta el grupo de España dispensando su protección á las artes, que modeló D. José Ginés y ejecutaron Barba y Salvatierra.



Portada principal de la Bolsa.

A treinta años de distancia, próximamente, comenzó la construcción del Congreso. Seis columnas corintias con contrapilastras del mismo orden forman el cuerpo saliente de su fachada, cargando sobre aquellas un entablamento y encima un frontispicio triangular. La escultura ha puesto diversos símbolos y relieves en los espacios donde se la ha permitido extenderse: en los capiteles de las columnas colocó cabeza de leones en vez del florón correspondiente, en representación de la fuerza; para el tímpano del frontispicio labró en relieve D. Ponciano Ponzano las figuras de España unida á la Constitución y rodeada de la Fortaleza, la Justicia, el Valor español, las Bellas Artes, el Comercio, la Industria, la Agricultura, la Navegación, la Paz, la

Abundancia, los Ríos, los Canales, cuanto puede ponerse en la fantasía de un pueblo que sueña con ser rico y feliz.

A los capiteles jónicos de la Puerta de Toledo y los corintios del Congreso se sustituyen en el último tercio del siglo XIX los capiteles compuestos en la mayor parte de los edificios públicos madrileños. El largo período de grandioso movimiento literario que preparó para el año de 1830 la emancipación de Grecia y la invasión de sabios que la siguió, hubo de reflejarse también en la Arquitectura, sembrándose en las fachadas las hojas de acanto, las volutas, los fustes istriados, los pórticos y los frontispicios. Pasaron luego los últimos hervores del entusiasmo helénico, hacia mediados de la décimanovena centuria, y empezaron enseguida á sentirse, de un lado, las excitaciones en los espíritus románticos de la nueva revolución política y literaria producida por la constitución de la unidad italiana, y del otro los influjos de la educación en Roma de nuestros artistas.



Portada del Colegio de Sordo-Mudos.

Revélase ésta bien y en buena forma en el ingreso de la Bolsa de Madrid, diseñado y dirigido por D. Enrique María Repullés y Vargas. Hay en todas las fábricas del mismo género y del mismo período recuerdos de las magníficas columnatas y pórticos de las más espléndidas basílicas romanas; reflejos de las mejores creaciones del Bramante y berninescas, ó imágenes amables de la ornamentación que se extendió por Italia desde las mismas postrimerias del XV hasta bien entrado el XVI; y en los muros y las dos entradas de la Bolsa se superponen á los elementos citados un cierto acento español en el modo de trazar algunos detalles y mucho del sello personal del autor en la distribución de masas y combinación de efectos.

El Palacio de Biblioteca y Museos, el Ministerio de Fomento, frente á la Estación de Atocha, el Banco y el Colegio de Sordo-Mudos, al lado del Hipó-



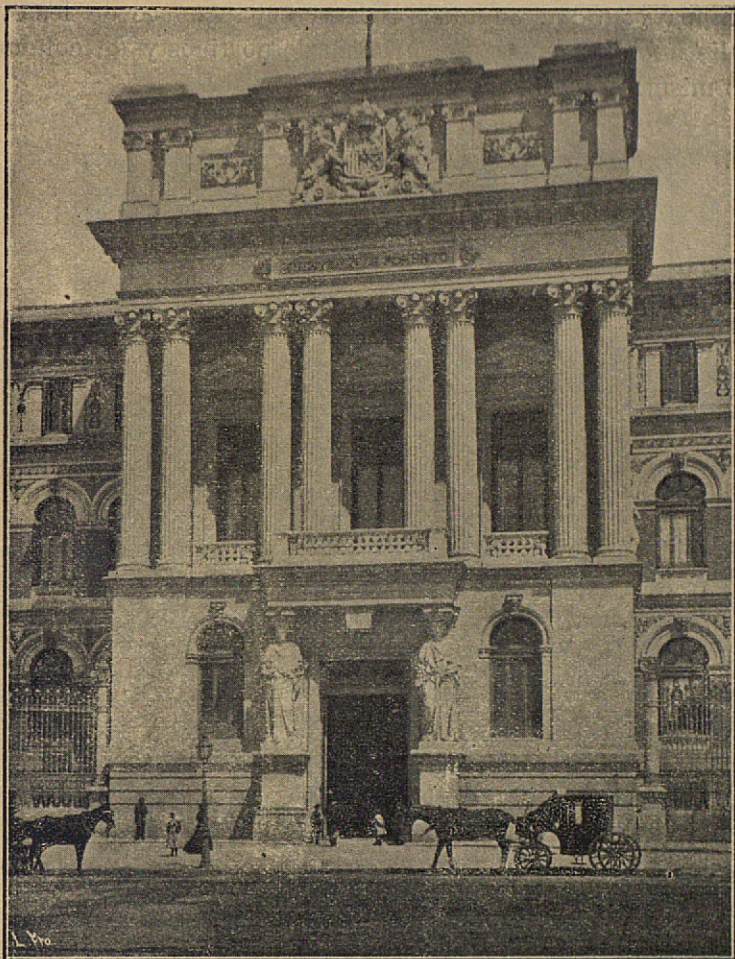
Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Portada del Edificio de Museos y Bibliotecas Nacionales

dromo, completan el cuadro de las portadas de los edificios públicos construidos en los mismos años que corremos, á lo largo de una línea de espléndidos paseos, embellecidos ya desde los fines del siglo XVIII por el Botánico, el Museo del Prado, hermosas fuentes y estatuas.

Nada se ha escatimado para que resultara grandioso y artístico el ingreso de la Biblioteca Nacional que mira á Recoletos. Se asocian allí para producir la impresión de lo rico y hacer gala de la genialidad de nuestros escultores, la amplia escalinata con las efigies sedentes de San Isidoro y Alfonso el Sabio; el triple ingreso defendido por las estatuas de Cervantes, Lope de



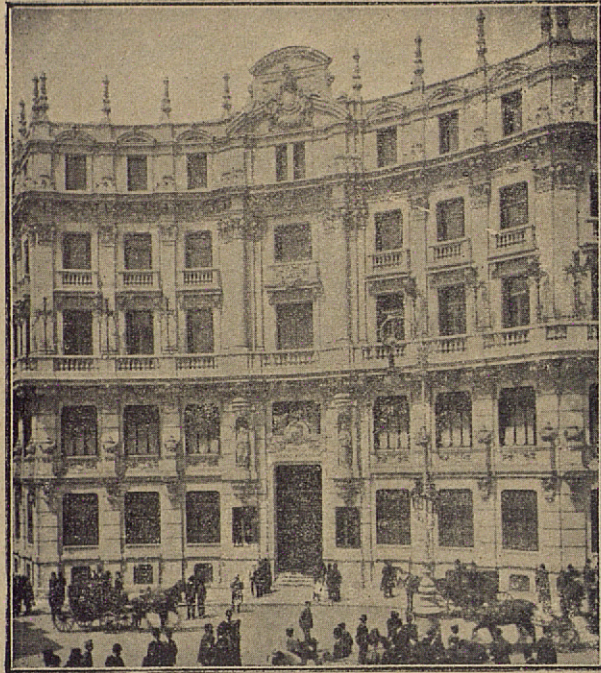
Fachada del Ministerio de Fomento.

Vega, Luis Vives y Nebrija; los medallones que ocupan los bustos de Quevedo, Mariana, Fray Luis de León y Calderón de la Barca, puestos en las enjutas de los arcos; el amplio pórtico formado por ocho columnas compuestas que se destaca sobre el fondo del cuerpo alto; el frontispicio triangular con el relieve de Querol, y las representaciones que se levantan en sus ángulos dibujándose sobre el azul del cielo.

El Ministerio de Fomento, construido por D. Ricardo Velázquez, tiene á derecha é izquierda dos estatuas á modo de cariátides que sostienen el bal-

cón del piso principal; un pórtico en éste, formado por ocho columnas pareadas de capiteles compuestos; un cuerpo alto ó desván con pilastrillas muy bajas y gran escudo en el centro, estando hoy todo coronado por otros grupos de Querol. El efecto de conjunto es bastante bello, extrañándose sólo que esta fachada, lo mismo que la del Colegio de Sordo-Mudos, que también reproducimos, parezcan algo estrechas, privadas de amplitud con relación á los edificios.

El Banco de España, que dirigió Adaro, es una manifestación de fuerza y de riqueza, diferenciándose en sus líneas de los demás que hemos citado. Hay en su ingreso un gran arco, columnas flanqueantes, relieves..., en los muros próximos ventanas de todas trazas, separándose de los otros monumentos públicos madrileños en la carencia de pórticos y de columnatas berninescas, lo mismo en el piso bajo que en los altos.



Banco Hispano-Americano.

En el edificio de la Academia Española y en la portada cercana á ella del Museo de Reproducciones, se vuelve á las tradiciones helénicas de los comienzos de la décimanovena centuria. En el segundo, para que armonice el exterior, hasta donde es posible, con los frisos del Parthenon, las Venus y las cien reproducciones griegas que se han colocado dentro. En la primera porque los que adoptaron los planos de la casa quisieron hacerla más *Academia que española* en el carácter de su morada.

A continuación del Banco de España y como términos de enlace entre los monumentos públicos y las casas particulares, han de ponerse los edificios construidos por grandes entidades financieras: la Equitativa, el Banco Hispano-Americano, el Crédito Lyonés. Parece la fachada de la primera un fragmento de ciudad norte-americana, trasladado sin descomponer á Madrid, y



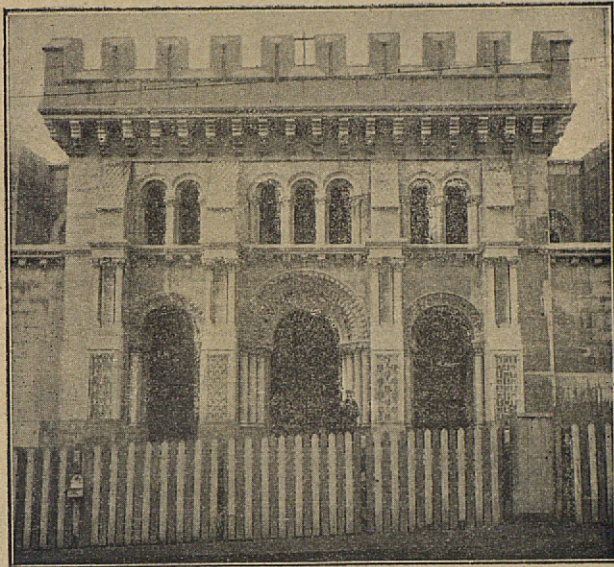
Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Edificio de la Real Academia Española

luce en ella, como en la mayor parte de las construcciones actualistas, la magnificencia y el poder más que el arte y la originalidad, sin que esto quiera decir que la impresión del conjunto no sea agradable. Entre las mensulistas que sostienen los balcones se han multiplicado las cabezas de elefantes con sus largas trompas, cuyas relaciones con los seguros de vida no se comprenden fácilmente á primera vista.

El ingreso del *Banco Hispano-Americano*, última obra del arquitecto Adaro, es de buen efecto con sus numerosos adornos delicados y las dos estatuillas bajo doseletes que lucen á uno y otro lado. El frente del *Crédito Lyonés* y sus dos puertas flanqueadas de columnas acredita el buen gusto de su autor D. José Urioste, que ha hecho un palacio, alojamiento de la sucursal en Madrid de la poderosa Sociedad francesa, con cien elementos del arte del siglo XVI, tribunas llenas de relieves y altas torretas.



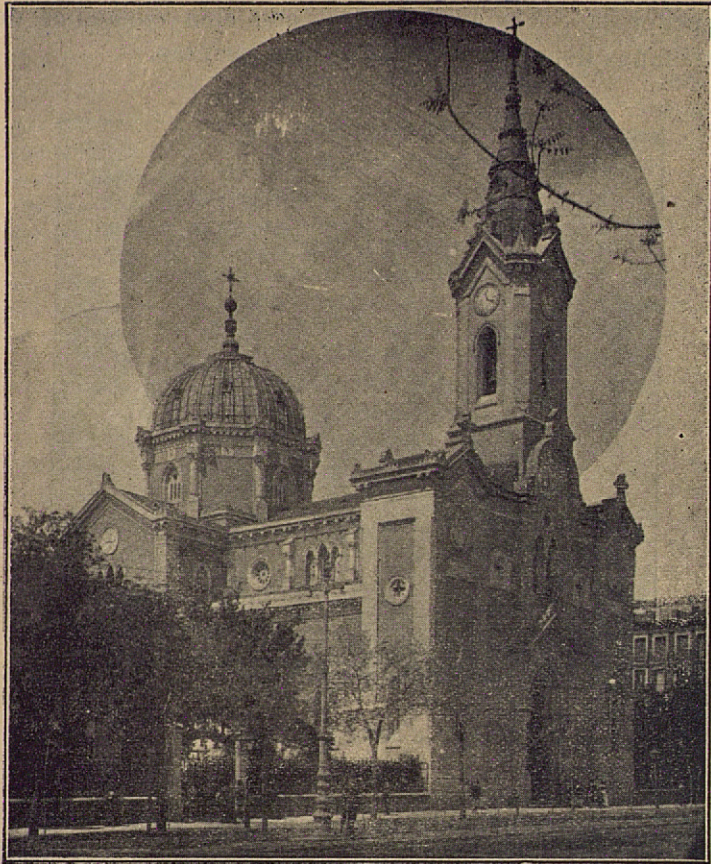
Cripta de la Almudena.

En los templos que se han edificado en el curso de siglo XIX, ó que se están edificando, se cambia profundamente de recuerdos y de estilo. La Edad Media de las obras teatrales y las portadas que figuran en las decoraciones, se anuncian de cuando en cuando entre los grupos de casas en que viven y se nutren prosaicamente los vecinos de la Corte. Un arco apuntado sin doseletes ni estatuillas, muy venido á menos, anuncia en uno de los barrios la capillita de un asilo; otro con pobrísimos elementos decorativos, que están declarando el quiero y no puedo, permite en éstas ó aquéllas calles el paso á una iglesia parroquial.

La portada de la cripta de la Almudena, la de San Fermín de los Navarros y la del Buen Suceso pueden tomarse como ejemplos respectivos del románico, del mudéjar y del ojival de nuestros días. Las dos primeras son, indudablemente, superiores á la última, y la segunda es la que mejor produce la impresión de los modelos en que se ha inspirado; pero debe añadirse que también son más fáciles de ejecutar los edificios de este tipo, que produ-

cir con acierto recuerdos de las espléndidas Catedrales españolas ó francesas del XIII y del XIV. La capilla *Caviggioli*, dirigida por D. Fernando Arbós, no es de un estilo puro, pero sí bella, con los acentos de las famosas fábricas de Pisa y de Florencia que lleva el autor á sus diversas obras.

Las casas particulares ricamente decoradas abundan hoy en Madrid; no podrían citarse todas sin emplear bastantes páginas. Las hay con torreones en las esquinas, como antiguos alcázares que han adelgazado algo en el curso de los años, y existen por contraste otras llenas de brillantes adornos de barro esmaltados que las dan un aspecto de sana juventud. En la calle del



Buen Suceso.

General Arrando ha reproducido bien el Conde de Cedillo en su vivienda las ventanas y otros elementos del palacio de Don Martín, en Poblet, y en el paseo del Cisne lucen caprichosos balcones de bastante buen gusto, reflejando un maridaje entre el estilo de la transición del XV al XVI y un modernismo prudente.

La fábrica de los hijos de *Labourdet*, en el enlace de la calle de Almagro con la Castellana, y el Hotel de las Cuatro Naciones en la del Arenal, demuestran hasta qué punto puede invadir el industrialismo al arte, produciendo las fachadas llamativas que convienen al carácter de ambos establecimientos. Estas construcciones, con ocho caríátides la primera, con centena-



San Fermín de los Navarros.

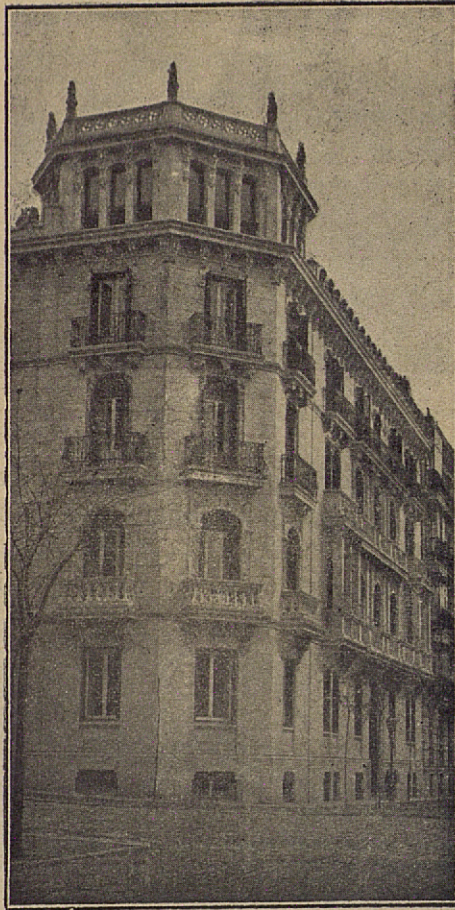
res de cabezas la otra, hechas todas á molde, son, respecto de la arquitectura, lo que aquellas novelas que se publicaban intercalando anuncios de zapatería ó sastrería, cuando el autor hablaba del calzado y las ropas de sus personajes. Conste, sí, que esto no es culpa de los respectivos Arquitectos, que



Casa núm. 8 de la calle del Barquillo.

tienen talento y conocimientos de sobra para hacer mucho más cuando se lo encargan.

Dos fachadas del Renacimiento contrastan por su buen aspecto con las anteriores: la señalada con el número 8 de la calle del Barquillo (1) y la que ocupa La Azucarera, detrás de la Bolsa (2). Tiene aquélla acentos de la mejor escultura de Berruguete, que el Arquitecto director supo ya interpretar muy bien en las ménsulas y otros elementos del Pabellón de España en la última Exposición de París, y se distingue la segunda por las modificaciones de un modernismo simpático, introducidas en el carácter general del arte del



Casa de «La Azucarera».

siglo XVI, y las múltiples representaciones de la caña de azúcar, sus hojas, las máquinas trituradoras y cien elementos análogos, repartidos por los balcones, los canecillos y la crestería, que la dan una originalidad de buen gusto.

La casa de los Longorías, proyectada por el Sr. Grasés y terminada por Salaberry, es un delirio de torcimiento de líneas, de *paradojas de dibujo*, de fugas de todos los conatos de regularidad en que alguna vez se tiende á caer

- (1). Ha trazado el plan y dirigido su construcción D. José Urioste y Velada.
- (2) La ha diseñado y dirigido D. Enrique María Repullés y Vargas.

por distracción, á despecho del autor. No ha podido cortar el segundo director estos extravíos por encontrarse ya el plan trazado, y no le acreditan al primero tanto como la Equitativa y otras obras de aspecto monumental y más correcto estilo. Las porciones altas del torreón del centro son más artísticas que el resto. D. José Salaberry ha dirigido la casa del *Blanco y Negro* y la 39 del Paseo de la Castellana, propiedad del Sr. Coc, en la que se revela devoto de otras formas muy diversas de las de la casa de los Longorias.

○ A cada uno de estos tipos pueden referirse otras muchas en que no se acentúa tanto la devoción por un modo de hacer determinado. Las de la calle de Sagasta, números 11 y 13, con adornos de estilo del Renacimiento (1); las de la Castellana, 15 y 17, esta última en construcción, y propiedad del señor Mitján; el palacio del núm. 49; la del Duque de Arión, dirigida por el señor Arbós; las colocadas cercanas al cruce de la calle de Lista con las de Velázquez, y las repartidas entre las dos aceras de ésta, son buenos ejemplos, entre cien, de lo mucho que ha mejorado el sentido artístico en las fachadas.



Casa de los Longorias.

Barcelona está llena de casas medioevales del cemento armado, con que se trata de suplir la escasez de las buenas piedras de construcción. En contraste con San Pablo del Campo, la Catedral, Santa María del Mar, la Audiencia y los demás augustos edificios que enriquecen la ciudad, tienen estas modernas construcciones, con vistas al pasado, algo de los transitorios pabellones de exposición; pero prescindiendo de paralelos y recuerdos, producen buen efecto la mayoría de las edificadas con fachadas artísticas, y deben calificarse algunas de muy bellas.

Hace ya bastante tiempo se levantaron el convento de las Salesas y la iglesia de los Jesuitas en la calle de Caspe, que pueden contarse entre los

(1) Pertenece la primera al Conde del Moral de Calatrava y la segunda á la Marquesa viuda de Aguila Real.

primeros ensayos de los monumentos modernos en que se hacían revivir algunos de los estilos que dominaron en pasadas épocas. Créanse así facsímiles de museo de tamaño natural y destinados á estar expuestos al aire libre, y más que como creaciones geniales, de las que distan bastante, han de alabarse las portadas de los dos templos como medios de despertar en las masas el interés por el estudio de la historia del trabajo.

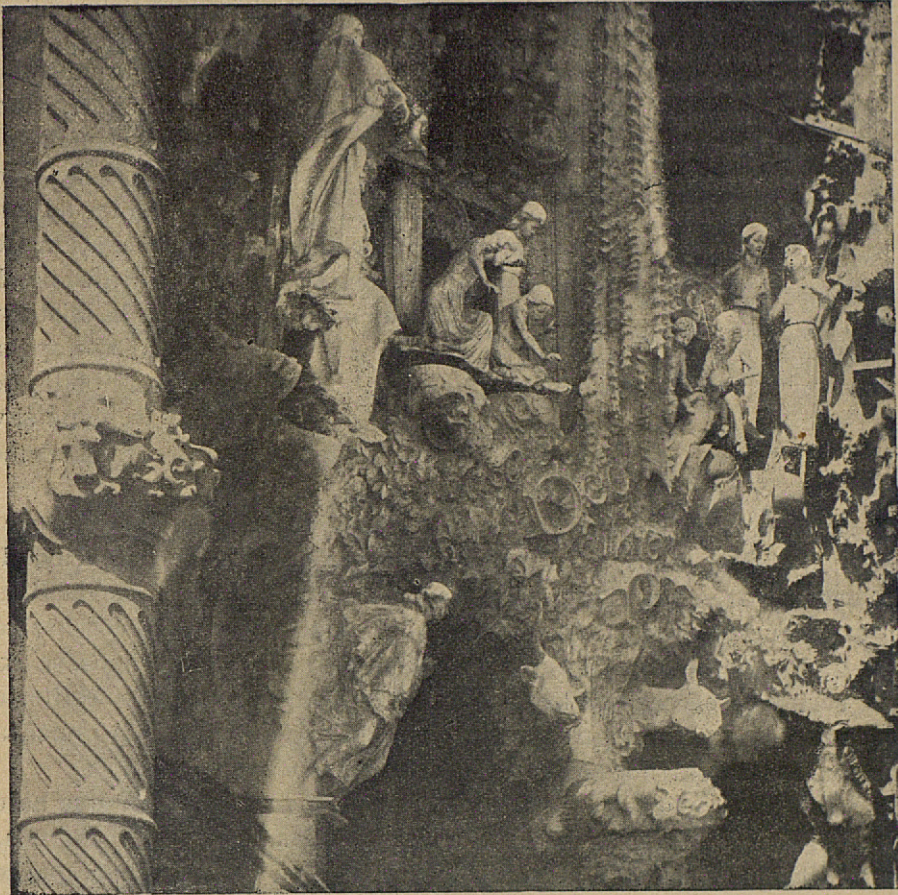
La taberna-hostal, tan conocida y tan extraña por su carácter, que lleva el nombre de *Les quatre-gats*, ocupa en la calle de Montesión un verdadero palacio gótico, en cuya fachada recuerdan los escudos de armas la condición señorial de las antiguas viviendas de género parecido; representa la devoción de nuestros antepasados la efigie de un santo colocado bajo un dóselete, y refrescan en la fantasía el arte de los siglos XIII al XV los arcos apuntados de los ingresos, los adornos de los balcones y cien detalles más ejecutados con primor. Ha dirigido la construcción el Arquitecto D. José Puig y Cadafalch, enamorado en todo de los ideales pasados, y bajo su dirección se ha construído también otro edificio del mismo carácter en el núm. 41 del Paseo de Gracia, con doble ingreso canopial.

Pasando de extremo á extremo, contrastan con estas resurrecciones fantásticas de formas ya muertas en el espíritu creador de los artistas, los embriones dados á luz, antes de tiempo, del que ha de ser necesariamente robusto arte del porvenir. Aquéjalos la imperfección producida por el prematuro parto, que les presagia por el pronto corta vida, y les da valor el anuncio en sus líneas de lo que podrá mostrarse grande cuando aparezca completo. En el primer lugar de los propulsores de este movimiento puede ponerse en la arquitectura barcelonesa á Gaudi, hombre de indiscutible talento, y figura notable por más de un concepto, aunque figura también en la que se acentúa de día en día el desequilibrio nervioso, reflejado en sus sucesivas creaciones, y la tosquedad suma, que antes se estimaba originalidad de carácter y hoy se cree falta de bruñido en el roce con las demás gentes.

Entre los trabajos hechos para fuera de Cataluña está el Palacio episcopal de Astorga, que hubiera sido en absoluto inhabitable y simple joya de Museo de haberse seguido por completo el plan primitivo. Dentro de la ciudad condal sorprende á los viajeros el espléndido parque de Güel, tan admirable por su desarrollo y plan general, como extravagante, más que original, en la mayoría de sus elementos. La portada del Nacimiento del templo de la Sagrada Familia de Barcelona la ha trazado dándola vida un pensamiento grandioso, y resultando luego en su realización una alucinación mental por el conjunto, y á medias un juguete por la nimiedad de varios de sus detalles. A la megalomanía que domina en su cerebro, no responden por completo ni sus medios de ejecución, ni la realidad de las obras ejecutadas, porque no pueden responder en el estado actual de la formación del estilo moderno. Se ve reflejada en su personalidad esa terrible lucha, tan simpática y tan emocionadora, entre el ideal sentido y la labor realizada, que declaran también los monumentos, las estatuas, los cuadros, las partituras y los libros de todos los albores de las épocas más señaladas por las radicales revoluciones en las artes, y se ve también que no le ha destinado la fortuna para alcanzar el triunfo en la empresa.

La *Portada del Nacimiento* en el templo de la Sagrada Familia es de todos modos un ejemplar único, del que es imposible prescindir en el estudio de

estos miembros de los monumentos, y monumento que marca una fecha en la historia de las crisis porque va pasando la arquitectura española. Hay allí algo de gruta de jardín para representar el país en que encontraron la Virgen y San José el pesebre donde refugiarse; la engrandece, en rudo contraste con la pequeñez de los detalles, el plan bien acentuado de presentar en ella un cuadro completo, lleno de luz, dulce y poético, de la venida al mundo del Redentor, como ocho siglos antes se había representado en el pórtico de Santiago, orgánica y terrible, la dramática escena del Juicio Final. En el valor y acierto de la ejecución no están los dos á la misma altura, si á medias en el pensamiento, salvo las diferencias de tiempo y lugar.



Puerta del Nacimiento en el templo de la Sagrada Familia.—Detalle.

Sirve de centro, naturalmente, á la composición la imagen de Jesús, colocada sobre base de piedra y follaje, sostenida por una columna de caprichoso capitel, y el fondo de aquella obra de *escultura pictórica* lo componen rocas y ojivas adornadas por cadenas con bolas, cual si se quisiera asociar la imagen de la naturaleza á la del arte muy cristiano. Medallones en forma de conchas contienen relieves con episodios de los sagrados libros, enriqueciendo el conjunto como detalles dignos de una tabla flamenca. A derecha é izquierda del Niño-Dios surgen, á modo de concreciones espontáneas de las peñas, las cabezas del buey y la mula, y en los lados contrarios del doble ingreso se

destacan una efigie de hombre y otra de mujer. Numerosas estatuillas de cuerpo alargado y rostro inocente, que á veces raya en la memez, ocupan los huecos sobre las ásperas superficies y delante de los ventanales; unas contemplan con ansiosa admiración al recién nacido; otras entonan un himno de fiesta y gloria alguna eleva sus ojos al cielo. Extrañas cabezas medio borrosas, monstruos y reptiles en la base de las columnas y cien detalles más avaloran la composición, que es necesario explicar á las gentes para que éstas la comprendan.



Basa de columna en la Puerta del Nacimiento.

Prescindiendo de algunos recursos infantiles, á los que ya antes hemos aludido, se aprecia mejor la significación de esta obra. No presenta toda la originalidad con que se la hubiera querido crear, porque la expresión de un nuevo estilo no es la mezcla bastante abigarrada de elementos conocidos, como los ventanales apuntados, y otros recogidos en diferentes campos; pero sí hay fantasía y medios de producir emoción estética en la distribución de las figuras, en sus actitudes, en los relieves que parecen haberse dibujado espontáneamente en seres naturales por la influencia del santo acontecimiento, en la tristeza que expresan los reptiles y todo lo repulsivo, y la alegría, por contraste, de lo bueno y de lo bello, adquiriendo la Puerta del Nacimiento de Barcelona el valor del más alto reflejo de las actuales corrientes modernistas.

De la fachada de la taberna-hostal de *Les quatre gats*, que parece una muestra de ciertas hipocresías modernas por el carácter de la sociedad que oculta tras las arcáicas galas señoriales, hasta la del templo de la Sagrada Familia en que se declara el esfuerzo enérgico para abrir nuevos horizontes al arte y el ardiente deseo de la fe, desde aquella á ésta, repetimos, se extienden en serie numerosas fábricas en que no se acentúan tanto los estilos como en una ni como en otra y que las sirven de enlace á pesar de la inmensa distancia que media entre ambas.

La casa del núm. 121 de la calle del Rosellón; la de alquiler que ha construido D. Pedro Falqué y Urpi en la esquina de las de Cortés y Balmes, con la curiosa rotonda de la galería baja, y los talleres de J. Thomas, que se encargó de embellecer D. Luis Domenech Montaner, son tres tipos muy diferentes, á los cuales pueden referirse la mayor parte de las demás viviendas artísticas. Hay en la última un pórtico de seis columnas con algún acento jónico, que tienen istriados sus fustes en la mitad superior y llenos de flores de girasol, viñetas, hojas pinnadas y alguna cabeza animal que los adornan; es sí muy extraño que con estos elementos cause la obra la impresión de algo producido por uno de los artes orientales, contribuyendo á ello los numerosos florones estilizados que se extienden por los muros.

¿Están aquí los gérmenes del arte del porvenir? ¿Son estos desahogos transitorios de una originalidad enfermiza? Entendemos nosotros que todo lo que sea separarse de lo común y corriente, es moverse en el sentido de las soluciones de los grandes problemas planteados para el mañana, siquiera los pri-

meros pasos sean tropiezos y caídas; pero creemos que sigue olvidándose en los ensayos un factor importante, el papel también artístico y de primera línea que en las construcciones modernas han de jugar el hierro y los demás metales. Así como en las obras de ferretería que se producían en las postrimerías del XV se copiaban los ventanales de los claustros y las formas dominantes en la arquitectura, quizá estaremos hoy destinados á que se trasladen á los monumentos las líneas más bellas de la ferretería y orfebrería de nuestros tiempos. En las joyas de varias grandes casas extranjeras es donde se observa un modo de hacer de verdadera novedad y característico de la época. No se puede ya afirmar que no hay un punto de partida para la radical reforma, siquiera sea en *un arte* de los unas veces justa y otras injustamente llamados *industriales*.

Ya se acentúa esta tendencia en diferentes edificios. Las columnas de las casas de J. Thomas y de la esquina de las calles de Cortés y Balmes en Barcelona, parecen, más que de piedra, de fundición y de las destinadas á embellecer galerías de hierro. La ornamentación de las casas núms. 20 y 27 de la calle de Velázquez en Madrid es la ornamentación adoptada para los marcos de espejos, con las figuras alargadas que se dan la mano por cima de los balcones del piso principal y los grupos de frutos y flores de los demás pisos. Las cabezas que tanto abundan en viviendas de diversas localidades son de las que se repujaban en copas, centros de mesa y otros objetos de plata.

En cada edad ha partido la renovación de un arte diferente que ha pasado de utilitario ó decorativo á tener vida propia; en época de industrialismo no ha de tener nada de extraño que el eterno sentimiento de lo bello se exprese en él idealizándolo, y que desde aquí irradien las nuevas formas á todo lo demás.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.



SECCION OFICIAL

ADVERTENCIA

Desde el próximo año de 1908 se convertirá en trimestral este BOLETÍN.

En cada número se darán de 64 á 80 páginas de texto y 15 fototipias, que los Sres. Hauser y Menet proporcionan á la Sociedad por el mismo precio que las 12 que antes se daban cada tres meses, mostrando una vez más el celo y buen deseo que les anima en favor de la Corporación y de sus publicaciones.

Las Excursiones serán anunciadas en hojas sueltas, que se repartirán á nuestros consocios días antes de celebrarse aquéllas, lográndose así que nuestros compañeros se fijen más en dichos anuncios y que los viajes se puedan realizar en mejores condiciones.

Como verán fácilmente todos, la reforma se hace para que reciban más texto y más fototipias sin mayores sacrificios por su parte, y con el fin de que nuestra Revista pueda competir dignamente con las buenas Revistas de Arte extranjeras, á las cuales se la compara ya fuera de España.



ÍNDICE POR MATERIAS

	Págs.		Págs.
Fototipias, 1 y.....	125	Ramón Mélida.....	144
Monumentos de Avilés, por Fortunato de Selgas, 2, 18 y.....	41	Cuatro iglesias románicas en la Ría de Camariñas, por Salvador García de Pruneda.....	156
Ana Mengs, por Pelayo Quintero.	13	La Virgen de Gracia, única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro, por Elías Tormo.....	205
Sillas de coro españolas, por Pelayo Quintero, 28, 44, 53, 86, 126, 168 y.....	219	Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional, por Narciso Sentenach.....	215
Iglesias medioevales de Tuy, por Adolfo Fernández Casanova, 57, 75, 91 y.....	114		
Portadas artísticas de monumentos españoles, por Enrique Serrano Fatigati, 64, 97, 178 y....	226	EXCURSIONES	
"Pro Patria,, (Sociedad Excursionista de Málaga), por Alfredo Serrano Jover.....	66	Impresiones de la excursión á Andalucía, por Salvador García de Pruneda.....	39
La Catedral de Almería, por Vicente Lampérez y Romea.....	70	Excursión por Madrid.....	51
Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra, por Herbert-Cook.....	102	Excursión á Zaragoza y Navarra, por Joaquín de Ciria.....	79
Los tapices de actos de los Apóstoles de la colección de los Reyes de España, por Elías Tormo y Monzó.....	105	Visita á la colección del excelentísimo Sr. Marqués de Santillana, por N. S.....	203
Retratos de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, por N. Sentenach...	142		
La ermita de San Baudelio, por Manuel Aníbal Alvarez y José		Bibliografía, por Alfredo Serrano y Jover.....	119
		Bibliografía, por E. S. F.....	193
		Noticias arqueológicas y artísticas Sección oficial, 16, 40, 52, 68, 100, 140 y.....	135
			241

ÍNDICÉ POR AUTORES

	Págs.		Págs.
Alvarez (Don M. A.) y Mérida (Don J. R.)—La ermita de San Baudelio	144	mentos de Avilés, 2, 18 y.....	41
Ciría (D. Joaquín).—Excursión á Zaragoza y Navarra.....	79	Sentenach (D. Narciso).—Retra- tos de D. Iñigo López de Men- doza, primer Marqués de San- tillana.....	142
Cook (D. Herbert).—Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra.....	102	—Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional.....	215
Fernández Casanova (D. Adolfo). Iglesias medioevales de Tuy, 57, 75, 91 y.....	114	Serrano Fatigati (D. Enrique).—Portadas artísticas de monumen- tos españoles, 64, 97, 178 y.....	226
García de Pruneda (D. Salvador). Impresiones de la excursión á Andalucía.....	39	Serrano y Jover (D. Alfredo).—“Pro Patria,” (Sociedad excur- sionista de Málaga).....	66
—Cuatro iglesias románicas en la Ría de Camariñas.....	156	—Bibliografía.....	119
Lampérez y Romea (D. Vicente). La Catedral de Almería.....	70	Tormo y Monzó (D. Elías).—Los tapices de actos de los Após- toles de la colección de los Reyes de España.....	105
Quintero (D. Pelayo).—Ana Mengs —Sillas de coro españolas, 28, 44, 53, 86, 126, 168 y.....	219	—La Virgen de Gracia, única obra auténtica de Juan Sán- chez de Castro.....	205
Selgas (D. Fortunato de).—Monu-			

PLANTILLA PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

	Págs.		Págs.
Avilés.—Portada de San Nicolás.	5	Olite (Castillo de).	79
Idem.—Puerta de la capilla de Las Alas.	11	Oviedo.—Sillería de la Catedral.	85
Idem.—Altar de la capilla de Las Alas.	11	Palma de Mallorca.—Portada de la Catedral.	182
Idem.—Portada de San Francisco.	17	Página de los Comentarios al Apocalipsis, por S. Beato.	215
Idem.—Capitel y friso de San Francisco.	17	Pamplona.—Arqueta de la Catedral.	125
Idem.—Portada de Santo Tomás de Sabugo.	22	Retrato de Ana Mengs.	13
Idem.—Puerta lateral de Santo Tomás de Sabugo.	22	Idem del grabador Carmona.	13
Idem.—Palacio de Campo Sagrado.	41	Idem de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana.	141
Idem.—Casa de los Baragañas.	42	Idem de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana (fragmento).	142
Armadura de un lebre.	1	Idem de D. ^a Catalina Suárez de Figueroa, primera Marquesa de Santillana.	143
Badajoz y Toledo (Catedrales de). Sillerías.	222	Segovia.—Sillería de la Catedral.	31
Barcelona.—Púlpito y sillería de la Catedral.	47	Santa María de Najera y Museo de Valladolid.—Sillerías.	170
Idem.—Sillería de la Catedral.	47	Tarazona.—Interior y portada de la Catedral.	79
Burgos.—Sillería de la Cartuja de Miraflores.	29	Tuy.—Galería del claustro de la Catedral.	114
Casillas de Berlanga.—Ermita de San Baudelio (4 láminas).	144	Idem.—Fachada lateral de la Catedral.	114
Correa y Fernández (Alejo) (?).—2 cuadros en una lámina.	101	Idem.—Pórtico de la Catedral.	95
Gallegos (Fernando).—(Escuela de).—Caída de Jesús.	101	Idem.—Fachada principal de la Catedral.	95
Iniciales del cantoral de los Reyes Católicos de Sto. Tomás de Avila.	217	Idem.—Interior de la Catedral.	116
Juan Sánchez de Castro.—La Virgen de Gracia.	207	Idem.—Interior de la Catedral.	116
León (Catedral de).—Puerta del centro de la fachada principal.	65	Idem.—Exteriores de la iglesia de Santo Domingo.	60
Idem.—Sillería del coro de San Marcos.	221	Idem.—Portada de la iglesia de Santo Domingo.	62
Mugía.—Interior de la iglesia parroquial.	161	Valdés Leal (Juan) y Ribalta (Francisco).—Dos cuadros en una lámina.	101
Madrid.—Edificio de la Real Academia Española.	232	Valladolid (Museo de).—Sillería de San Benito.	170
Idem.—Portada. Edificios de Museos y Bibliotecas Nacionales.	231	Zaragoza.—Coro de la Seo.	46
Idem.—Sillería de San Francisco el Grande.	126	Zurbarán (atribuido á).—Santa Isabel de Hungría (2 fototipias en una lámina).	103
Idem.—San Francisco el Grande: Sillería del Paular.	127		

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

Cota ⁴¹⁰ 5-IV

Registro 130

Signatura 7(46)

(05) P. 00

Res/108

