

BOLETÍN

Año XVI.—Cuarto trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

— Madrid. — 1.^o Diciembre 1908. —

Director del BOLETÍN: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.

Administradores: Sres. Hauser y Menit, Ballesta, 30.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

I

Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas.

(Conclusión.)

Las creaciones de Berruguete y de sus imitadores, el sepulcro diseñado por Cristóbal de Andino, y el trascoro de Juan de Res (1), que hemos elegido como ejemplos de obras de diferente mérito y sentido dentro del grupo que forman las que más se adaptaron en el siglo XVI al espíritu castellano, no comprenden, ni mucho menos, todo el cuadro de las variadas facturas, ni representan á todas las escuelas parciales ó talleres de su época.

Los nombres de los escultores ya conocidos que trabajaban al mismo tiempo, formarían, como se ha dicho y repetido, una interminable lista, y á ellos se agregan de cuando en cuando otros nombres á medida que se profundiza cada día más en el estudio de la Escultura en España, que fué en la décimosexta centuria un escenario en donde compitieron en maestría los más célebres artistas europeos.

Algunas personalidades aparecen un momento y desaparecen en-

(1) El Dr. Hernández Briz nos ha proporcionado las preciosas fotografías de que se han tomado nuestras fototipias del trascoro de la catedral de Ávila.

seguida sin que se tengan más datos sobre su existencia; de otras no se conoce más que una ó dos obras que determinan su estilo y la fecha en que se trabajaron, sin darnos más luz sobre el autor. Pueden citarse entre los primeros los varios que firman declarando su profesión de escultores en actas de reconocimiento de trabajos ajenos; son buen ejemplo de los segundos Guillermo Doncel, por su sillería de San Marcos de León, y *Jerónimo del Corral*, autor de la ornamentación de la capilla de los Benaventes en Santa María de Rioseco con el Adán y Eva expulsados del Paraíso que encuentran á la Muerte tocando una guitarra, y cien caprichos más que enriquecen aquellos muros.

La labor total es inmensa; los matices variadísimos. Sólo pueden resumirse en grandes líneas los caracteres generales de la época que fueron en estas tierras el vigor de las formas y el buen gusto en la ornamentación, ornamentación relativamente sobria, no enmascaradora de las líneas arquitectónicas en los artistas de primer orden; exageradamente profusa en los de segundo; rica de fantasía y de elementos variados en todos.

Hay que hacer aquí la observación diametralmente opuesta á la que hicimos al tratar de las labras de la décimocuarta centuria; las estatuas de tamaño natural son en general, desde fines del siglo XV, muy superiores á las estatuillas y relieves que las acompañan. ¿Ponían mayor empeño los autores, como es natural, en lo que debía ser más saliente? ¿Se encargaban ellos de lo más principal y abandaban á sus ayudantes lo accesorio, después de señalada su distribución en el plan del conjunto? Fácil es que ocurriera una y otra cosa según los distintos casos. Que lo segundo era temido de los que encargaban las obras, lo prueba la insistencia con que se repite en los contratos de sepulcros, de retablos y de sillerías, la condición de *que el escultor lo ha de hacer todo de su mano* y el continuo nombrar peritos para que declaren si las condiciones se han cumplido.

La prematura muerte de unos y el exceso de trabajo de otros hicieron que no se realizaran casi nunca estos buenos propósitos, llegando hasta nosotros una serie de creaciones muy bellas en las que es muchas veces imposible discernir lo que se debe á cada artista. Pueden señalarse direcciones de inspiración, rasgos salientes de la obra de cada taller y aun caracteres generales de la factura de los

que crearon durante largos años, pero no hacer el inventario exacto de lo producido por cada uno de los grandes escultores.

Domenico Alejandro Fancelli, uno de los primeros importadores de Italia, que labró el sepulcro del Príncipe D. Juan, según se sabe de largo tiempo, y también el de Don Fernando y Doña Isabel (1), según no ha mucho se ha demostrado plenamente, presentó el diseño del de Cisneros, que había de hacer después de su muerte *Bartolomé Ordóñez de Burgos*, siguiendo en parte las inspiraciones de aquél, haciendo de otro modo de como Fancelli le hubiera hecho el bulto del Prelado, que difiere bastante en su dibujo del de los bultos de los regios personajes, y dando á todas las urnas en que trabajó la forma de paralípedos rectángulos en vez de la de pirámides rectangulares truncadas que dió á las suyas el primero.

Bartolomé Ordóñez falleció pocos años más tarde, dejando sin terminar los sepulcros de Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, para Granada; el de Cisneros destinado á Alcalá, y los de los Fonseca para la parroquia de Coca. De la tumba de D.^a Juana y su consorte quedaban por hacer, entre otros detalles menores, dos efigies, sólo esbozadas, de San Miguel y San Juan Evangelista (2) que son las que se levantan en los ángulos de los pies del lecho mortuorio. Del de Cisneros los doctores de la Iglesia que se ven en las esquinas. De

(1) En lo estipulado con Domenico Fancelli para hacer el sepulcro de Cisneros, escritura que ha encontrado y publicado Martí y Monsó en sus excelentes *Estudios histórico-artísticos*, se lee: «Primeramente han de hacer la cama e bulto e figuras de marmol de carrara y dho marmol a de ser... tan bueno como lo de la sepoltura de el principe D. Juan que santa gloria aya que esta en sancto thomas de abila e tal como lo de los bultos del Rey e de la Reina questan en granada... en cada esquina un grifo muy triunfante adornado con sus alas e follaje... el bulto todo de una pieza... toda la dha obra a de ser muy bien labrada como dho es tan buena como la del principe e Rey e Reina... y mas pulida si mas pudiere ser, todo lo que mas a alcançado de esperiencia despues aca sobre los dhos bultos el maestro que los hizo, que es el que tiene de hacer este...» El enterramiento de los Reyes Católicos, único que podía estar hecho en la fecha de este documento, es de Domenico Alejandro Fancelli, así como el de D. Felipe y D.^a Juana es de Bartolomé Ordóñez, constando en el inventario hecho á su muerte alguna de las figuras que hay en él y que quedaron sin terminar. Ya lo había afirmado Carlos Justi, comparando el primero con el del príncipe D. Juan en Avila, y el segundo con el de Cisneros en Alcalá.

(2) Se las incluye en el inventario de lo que dejó Bartolomé Ordóñez en su taller de Granada. D. Manuel Gómez-Moreno cita este dato en su *Guía de Granada* y hace constar la inferioridad de estas dos estatuillas respecto de lo demás del sepulcro.

los enterramientos de Coca los ángeles con las cartelas muy probablemente y algún detalle más.

De completar estos trabajos se encargaron Pietro de Carona, Giovanni da Fiesole, Simone Mantovano, Marco Bernardi, Raffaello Sini-baldi de Montelupo y no sabemos si alguno más, sin que á pesar de todos los documentos publicados nos atrevamos á señalar en qué parte de las obras intervino cada uno de éstos por los puntos obscuros que quedan todavía en el asunto. Lo único que sí puede afirmarse es que su trabajo no llegó en perfección al del escultor español, en tanto que el de éste no fué ciertamente inferior al de Fancelli. De simple continuador de obras italianas viene en resumen á calificar *Carlos Justi* á Ordóñez, sin ver que él mismo se contradice al señalar en un análisis sabia y sagazmente hecho las diferencias que le separan de Domenico Alejandro. En ninguna cosa se podrá reconocer mejor que en este ejemplo la eterna ley de que nuestra personalidad nos impedía seguir servilmente otras inspiraciones hasta cuando habían adquirido nuestros artistas el compromiso legal, ó á lo menos moral, de hacerlo.

Al otro extremo del período se cumplían las mismas leyes humanas. *Juan de Juni*, al pasar de esta vida en 1577, dejó sin concluir muchas obras, y algunas de ellas, como el retablo principal de Santa María de Rioseco, fué encargado á Esteban Jordán que hubo de hacerle dentro de un estilo diferente al del gran maestro que le había proyectado, y es de notar que este mismo Jordan unido á Inocencio Berruguete compuso y talló el retablo de Paredes de Nava, patria de Alonso Berruguete, y al cual se había atribuido por algunos.

No estriba sólo en este cambio de manos la dificultad para fijar con precisión los caracteres de la Escultura en España y en cada período: al llegar aquí corrientes de diverso origen ó diferente sentido dentro de una misma procedencia, éstas se combinaron en más de una ocasión, así como los artistas que tuvieron larga vida cambiaron á veces bastante en el curso de su existencia ó dejaron obras hechas con muy desigual solicitud.

Por gentes educadas fuera de la Península se hicieron sepulcros como los de Coca, que parecen de discípulos de *Donatello*, y figuras como las Virtudes del retablo de Astorga, debido á Gaspar Becerra, ó el Cristo yacente de Juan de Juni en Valladolid, que están decla-

rando el espíritu de Miguel Angel (1). Nada tiene de extraño que en muchas obras se vean juntos elementos de tan diferente carácter que dejan perplejo al investigador sobre el grupo en que debe colocarlas.

Berruguete y Juan de Juni nos proporcionan también buenos ejemplos de cómo se modificaban con el tiempo ó otras circunstancias los modos de hacer de un mismo artista, obligando á proceder con gran prudencia en esas inclusiones ó exclusiones que se hacen muy á menudo en los catálogos de obras y que resultan más de una vez desautorizadas por los documentos fehacientes que de cuando en cuando se encuentran.

Sábese hoy que Berruguete dejó concluidos todos los elementos del sepulcro de Tavera, menos un zócalo de piedra negra sin esculpir sobre el cual debía alzarse la urna; detállase en el documento que publica Martí y Monsó que quedaban labrados el busto del Prelado, las Virtudes de las esquinas, etcétera, etc., y todo el mundo advierte, no obstante, la gran diferencia de mérito de la figura principal y las figuras secundarias que ha contribuido á mantener y propagar la equivocada idea de que el gran artista castellano falleció sin dar cima á la última labor que nos recuerda su genio.

Desde el Cristo yacente de Juni, que está hoy en el Museo vallisoletano y se hizo para una capilla de San Francisco, hasta el Descendimiento, del mismo autor, en la Catedral de Segovia, va un mundo de distancia. En vez de la grandiosidad y reposo que hay en la primera, sobresale en ésta lo ampuloso, el desorden en el movimiento, la exageración en las actitudes, que podrán ser exceso de sentimiento, no lo negamos, pero que son también imperio del desequilibrio dentro de la conservación de bastantes condiciones para producir la emoción ética.

En la segunda mitad del siglo XVI se desarrolla en Castilla la escultura en metal paralelamente á los restos de la escultura en piedra y la predominante imaginería en maderas policromadas. Compónese ésta de una vigorosa invasión extranjera determinada por León y Pompeyo Leoni, y del perfeccionamiento y cambio de tamaño por

(1) No deja de ser curioso que en las obras de Juan de Juni se vea tan marcado el espíritu de las de Miguel Angel, cuando consta en documentos, publicados también por Martí y Monsó, que no se educó en Italia, sino en Francia. Se sabe, en cambio, positivamente que Becerra aprendió su arte en Italia.

Juan de Arfe de las delicadas estatuillas que venían haciendo su padre Antonio y su abuelo Enrique, toda una dinastía de artísticos plateros. Hay también en este campo el eterno enlace de algo que se había hecho ya tradicional en el país con algo que se traía de fuera á vigorizar iniciativas y producir nuevos modelos.

Los Leoni son, sí, en este periodo, los que encarnan el nuevo modo de hacer; no sólo son los que producen más, sino los que producen mejor. Ellos se presentan como verdaderos escultores que logran vencer en sus obras la rigidez del material empleado y darle en gran parte la suavidad de líneas de los organismos; ellos unen á los primores y filigranas de la platería en los trajes, el agrado en los rostros y la naturalidad en las actitudes. No luchó, sin embargo, una dirección con la otra, las circunstancias las hicieron unirse y completarse hasta el punto que las estatuas de los Duques de Lerma, diseñadas por Pompeyo Leoni, fueron comenzadas por Arfe y concluidas por Lesmes Fernández del Moral (1). En El Escorial reparó Arfe también algunas estatuas de personajes reales que se hacían bajo la dirección de Pompeyo.

La educación de unos y de otros debió ser en el fondo muy semejante. Los célebres escultores italianos se formaron en un momento de predominancia del análisis científico del cuerpo humano, y de Arfe se sabe que estudió con su padre *miología*, que se aleccionó en las *anatomías* que hacia en Salamanca el Dr. *Cosme de Medina*, catedrático de aquella Universidad, que hubo de medir en Toledo las proporciones que Vigarny y Berruguete habían dado á sus figuras y en Madrid las aceptadas por Gaspar Becerra, apareciendo ante nosotros como una personalidad que había sido investigadora antes de ser artista.

Las principales obras que nos han quedado de este género se encuentran en Madrid ó en su provincia y habremos de examinarlas con detenimiento en el cuerpo principal del trabajo.

En oposición á las ornamentaciones exuberantes y ricas de Be-

(1) Son estas efígies muy inferiores á la de Sandoval y Rojas, que hay en la iglesia de Lerma, y es de presumir que ésta, que figura también en los contratos, la dejaría casi terminada Juan de Arfe, y en las de los Duques trabajaría mucho, por el contrario, Fernández del Moral, que no estaba á la altura ni de Arfe ni de Leoni.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID

La Magdalena: Sepulcro de D. Pedro Lagasca

rruguete y sus coetáneos, vino inmediatamente para la escultura española un período de gran severidad, en íntima relación con el que comenzaba á imperar con Felipe II en la Arquitectura; refléjala, como una de las varias estatuas á que dió vida, el bulto yacente del Obispo Pedro de Lagasca, en la Magdalena de Valladolid, y la estatua es tan notable por el excelso personaje que representa, como por caracterizar bien la personalidad del que la labró.

Es el personaje aquel sacerdote, honra de España, que confiado sólo en su prudente energía, llevando por ejército el de sus nobles pensamientos, y por únicas armas su breviario, fué al Perú, insurrecionado por Rodrigo Pizarro y el tan valiente cuanto duro Maestre de Campo Carvajal; manejó hábilmente las opuestas pasiones de los diferentes actores del drama; fué persuasivo con unos é intimidador con otros; sereno siempre en sus actos, y devolvió á la autoridad del Emperador la comarca que le habían arrancado la ambición de familias é individuos prestigiosos en aquellas tierras.

Es el autor Esteban Jordán. Conociéase como labor de este artista el retablo de la misma iglesia, y el de la parroquia de Medina de Rioseco, hechas por su propio diseño, y el del Monasterio de Montserrat en Cataluña, trabajado según el plan del discípulo de Juan de Herrera, Francisco Mora. Como escultor, pintor y arquitecto le cita Cean Bermúdez, por más que sólo describe las tres obras citadas; como autor de buenas tallas le clasifica también Fernando Araujo en el cuadro sinóptico que acompaña á su *Historia de la Escultura en España*, premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ni uno ni otro escritor afirma que sea suyo el bulto yacente del gran Prelado, y han sido necesarias las pacientes investigaciones de Martí y Monsó y el descubrimiento de uno de los infinitos documentos alcanzado en ellas para que se sepa sin género alguno de duda que la citada escultura es de Jordán, y que se conozca que al trabajar la piedra no desmereció de la fama alcanzada en sus imágenes de madera.

Con Esteban Jordán se alejaba la escultura castellana de las tradiciones de Miguel Angel, que habían representado principalmente aquí Gaspar Becerra y Juan de Juni y que mantenía en parte Ancheta. Al encargarse aquél de hacer el retablo principal de Santa María

de Rioseco, que había contratado Juni, cambió por completo la dirección y el sentido; el contraste de los dos estilos puede apreciarse dentro de la misma iglesia comparando este altar con el de la capilla de los Benaventes que es obra de Juni. Hay en Juni más exageración, más desorden en las actitudes y más arranques geniales á la vez; hay en Jordán mayor ponderación de facultades.

Otro cambio se produjo también desde Bartolomé Ordóñez y Alonso Berruguete hasta Esteban Jordán y los que le sucedieron. Había comenzado la décimosexta centuria, reflejándose la importación italiana en espléndidos sepulcros llenos de esculturas en mármoles y alabastro, é iba á terminar con la predominancia casi absoluta en las producciones más inspiradas de la materia vegetal y el color, porque Esteban Jordán no hizo en piedra más que el sepulcro de D. Pedro Lagasca, y sus sucesores de la decimoséptima centuria dejaron impresas las huellas de su genio en leños teñidos de variadas tintas.

Por el medio en que se produjo, por la dirección que llevó, por los fines á que servía y por los ideales que encarnaba, no es posible comparar la obra de los mejores escultores del siglo XVII á la estatuaría clásica, ni como lo hace *Sterling* para ponerla á su altura, ni como opuestamente lo hacen otros para estimarla deficiente é imperfecta en lo que se aleja de aquélla. Hace ya muchos años que no se juzga en los trabajos de historia humana de este modo, que no se toma un ideal de época como tipo para compararle las demás fases porque han ido pasando nuestros semejantes; se examina cada período en sí mismo, y á la luz de sus elementos, creencias y condiciones se aprecia el valor de los hechos. Tiempo es ya de que en la historia del arte se proceda del mismo modo, que no se adopte un solo patrón de belleza y que no se repita en diversas formas la frase sacramental que se lee en muchos de los artículos del *Diccionario* de Cean Bermúdez: «Si este profesor hubiera nacido en la época del buen gusto, hubieran llegado sus obras», etc...

De la obra de Esteban Jordán y sus coetáneos se pasa en suave transición á la de Gregorio Fernández; y elegimos la de éste para caracterizar el momento de crisis entre los siglos XVI y XVII, no sólo porque se realizó siempre en un medio genuinamente castellano y por la fama que hubo de alcanzar su autor, si que también porque fué más típica en conjunto que la de los demás escultores notables que

vivieron próximamente en sus mismos días. *Monegro* no se le puede igualar en los momentos de inspiración, los aciertos y las excelencias de la mayor parte de las facturas. *Montañés* respiraba otras atmósferas, siendo más brillante y menos sólido. *Alonso Cano* y su discípulo *Mena* corresponden ya á nuevos tiempos y nuevas direcciones.

Con Gregorio Fernández ó Hernández llega la escultura castellana á su más alto grado de personalidad. Los geniales esfuerzos de adaptación de Berruguete; la continua importación de formas con Juni, Becerra y los Leoni, y la composición de unos con otros elementos; los impulsos en diferentes sentidos dados al arte de estas tierras; la prudencia para conservar y los estímulos para inclinarse en nuevas direcciones, cristalizan al fin en el espíritu equilibrado y muy nacional del escultor que sabia lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica. Abusar de ésta en las artes gráficas, lo mismo que en la literatura, revela un individuo que se pone delante de su obra impersonal y que estima más el culto de sí mismo que el de la rama del saber humano de que es devoto.

Los críticos extranjeros que han juzgado al autor de tantas y tan bellas efigies, han mostrado más entusiasmo por él, y á la vez le han juzgado mejor que muchos de los escritores nacionales. Depende esto, por una parte, del ideal que se formaron de la escultura, por el género de educación, muchos de nuestros compatriotas, nutriéndose en la contemplación de las hermosas formas clásicas; éstos no suelen juzgar de las demás obras en sí mismas, las aprecian sólo más ó menos, según se acercan ó alejan de las cualidades de aquéllas. Se explica también el hecho desde otro aspecto, porque el valor de una creación personal se aprecia mejor por el que la ve en conjunto, que por los que la examinan detalle por detalle, tropezando con las deficiencias que en todo existen.

Marcel Dieulafoy, dice: «Hernández había estudiado la escultura bajo la dirección de los excelentes profesores con que Castilla contaba en dicha época; pero en vez de inspirarse en el estilo italiano, por entonces en gran favor, y de seguir la escuela de Berruguete y de Becerra, buscó la belleza en la pureza de las formas, la sencillez en las actitudes, la perfección de los perfiles, lo conveniente de la ex-

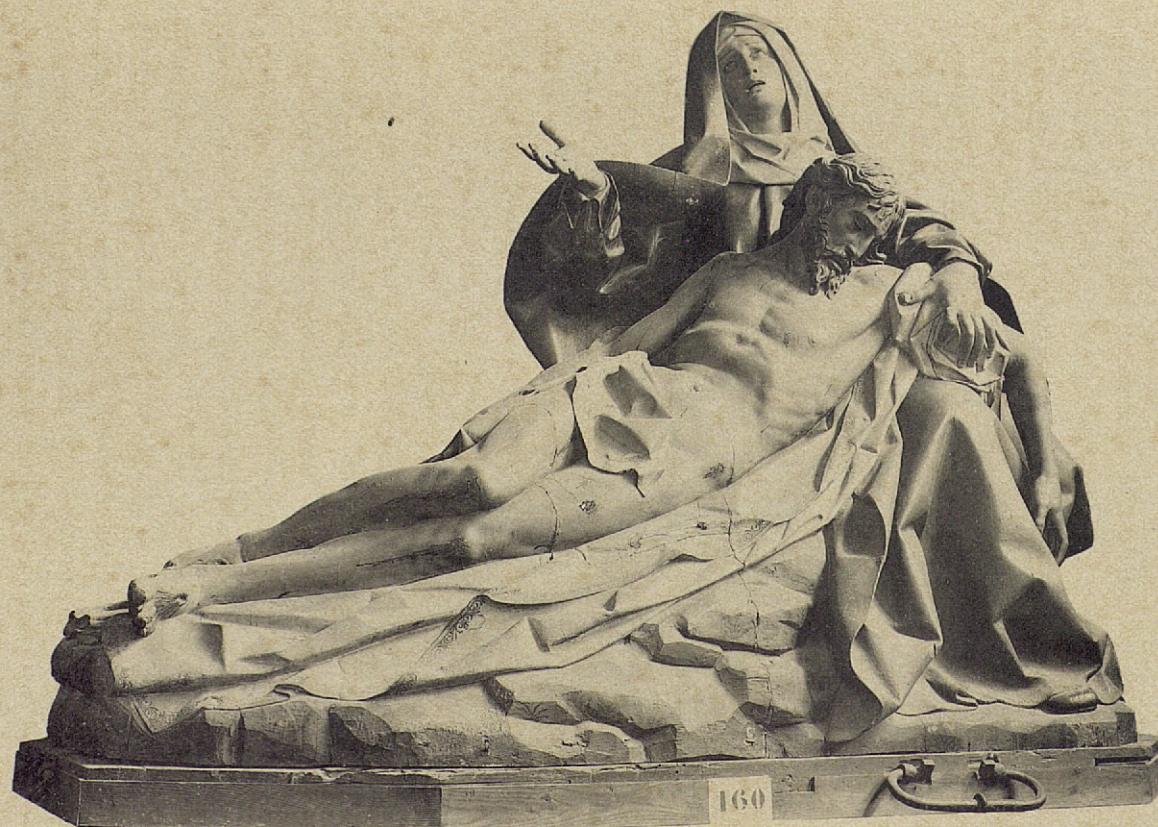
presión. Pocas veces se presentarán enlazados á un sentimiento más íntimo de la vida el poder de ejecución, el conocimiento de la anatomía, el empuje y el sentido de los ropajes. La naturaleza fué el maestro de Gregorio Hernández; tuvo por inspirador á su genio personal. En la obra de este gran artista no se encuentra el menor indicio de fórmulas, ningún rebuscamiento aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración» (1).

Esta, trazada ya de un modo más breve por Cean Bermúdez, es realmente la característica del gran escultor, que nació en 1566 en Galicia, y fué, por su labor, clásicamente castellano, honrando y uniendo á la vez á ambas comarcas. La gran fama que alcanzó y de que seguirá gozando por las obras que son auténticamente suyas, no dependió del momento ni de una falta de rivales con quien compararle; hoy se pueden establecer paralelos entre sus efigies y las de otros muchos escultores notables que aquí labraron, y de los análisis más severos no resultan jamás vencidas. Tuvo la suerte de que encarnara en él la representación de un interesante período de crisis artística y nacional en el paso del siglo XVI al XVII, y él fué uno de los más altos de entre los genios producidos por las diversas ramas del saber humano que contribuyeron á dar excepcional esplendor al anverso de aquella medalla de la sociedad de su tiempo, cuyo reverso político fué entonces, como en otros períodos de nuestra vida nacional, tan mate, tan sombrío, tan lleno de manchas.

No debió Caveda ver despacio y bien sus principales obras ó fijarse principalmente en las de algún mal discípulo en vez de estudiar las propias del maestro, cuando las calificaba de afectadas y humildes. En cuatro fototipias publicamos el grupo de La Piedad, una imagen de María, el Cristo llamado de la Luz y un Paso de Semana Santa, que se ponen todas por algunas gentes en el inventario de su labor, y basta compararlas entre sí para ver la gran altura á que llegaba en lo que él mismo tallaba; el acento de una ligera dureza que se destacaba ya en lo que indudablemente no concluía de su mano y la vulgaridad de cosas que si salieron de su taller, debieron ser hechas por modestos aprendices.

Sirvióse casi constantemente Fernández para policromar sus obras

(1) Marcel Dieulafoy: *La Statuaire polycrome en Espagne*, pág. 183.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo
La Piedad, de Gregorio Fernández

del pintor Diego Valentín Díaz, y consta en documentos fehacientes la minuciosidad con que detallaba cómo había de aplicarse el color á las carnes de los diversos personajes de sus grupos, á las diferentes prendas de indumentaria, á cada uno de los elementos que contribuían al conjunto de la composición. Se apresuraba también á prevenirse contra el cambio de matiz de algunas tintas, disponiéndose, con arreglo á su consejo, que las ropas de la Virgen se pinten «con colores al óleo de los mejores que se encuentren en Sevilla».

Los grabados y las fototipias que declaran la belleza de las formas, no pueden, sin embargo, reflejar bien lo que las realza la aplicación discreta del color. En la hermosa imagen de la Virgen con el cadáver del Salvador en su regazo, puede apreciarse el excelente modelado de las cabezas, parte de la expresión justa y emocionadora de los rostros, la naturalidad de las actitudes, el buen plegado de los paños, la general suavidad y manera libre de la factura...; y falta añadir, para completar el efecto, la palidez de color de las manos y mejillas de la Virgen, bien diferenciada de la palidez cadavérica del Salvador; la gamma hábilmente recorrida de los tres blancos puestos en la toca de batista de Nuestra Señora, el sudario de tela de hilo y el paño de lana sobre la cintura de Jesús muerto; los tonos de túnica y manto, de las llagas y sangre, de los cabellos, todo lleno de justeza y verdad, que sólo pueden estimarse en lo que valen recreándose con la vista del original en el Museo de Valladolid.

¿Que se fué á la decadencia después de la obra de Gregorio Fernández? Es claro, como se va necesariamente á todo lo que vale menos después de haber llegado en cada período á lo más alto, á lo que no puede ser excedido. Es esta una ley tan natural, que no es necesario el empleo de grandes razonamientos para que todo el mundo admita su existencia, ni vista muy zahorí para descubrirla. Así se fué á la decadencia después de los grandes estatuarios del mundo clásico; por eso resultó también inferior en el Renacimiento lo que se hizo á continuación de Miguel Ángel. Pero de esto á ver ya los comienzos de la degeneración en Gregorio Fernández, como muchos lo afirman también del portentoso artista italiano, es gana de ver gémenes de degeneración en todas partes.

Hay líneas en el Jesús yacente del grupo de la Piedad que tienen la corrección clásica; así como la expresión dramática del rostro de

su divina Madre no ha sido excedida en otras famosas representaciones análogas. Si alguna efigie le es comparable y aun pudiera estimarse superior por algunos, es la de las Angustias, salida de las mismas manos, que se conserva también en Valladolid, en la capilla de Santa Cruz. Desde estas hermosas imágenes, en que se olvida por completo la materia en que están labradas, hasta los cien santos de palo que produjo años después la escultura religiosa, va un mundo de distancia.

El Cristo de la Luz, alabado también con justicia, no llega ya al grupo antes descrito; es algo más duro y menos correcto de líneas, produce menos emoción, sin que con esto se diga que no es una excelente escultura. Gregorio Fernández, tan equilibrado, tan tranquilo en sus inspiraciones, que ha podido parecer *humilde* á los que sólo ven genio en los indicios de locura, sentía más las figuras femeninas, el dolor de las mujeres que los sufrimientos de los hombres, teniendo esto en común con los grandes literatos de todos los pueblos, que dibujan en sus obras damas ideales y en ellas ponen lo más alto y espiritual de sus concepciones.

Que el gran escultor, clásicamente castellano, no estuvo en todas sus obras á la misma altura, cosa que les ha sucedido y sucederá á cuantos producen y han producido, es hecho que se demuestra en el conjunto de las producciones suyas que se guardan en el Museo de Valladolid y que se ve demostrado también en la fototipia que publicamos del Paso de Jesús con la cruz á cuestas. El Cirineo es suyo, lo hizo en 1614, y procede de la iglesia Penitencial de la Pasión (1); la efigie del Salvador se agregó después para componer el grupo, y es de su escuela, pero no de su mano.

La figura del que ayudó al Cristo á llevar el pesado madero, no puede compararse á las esculturas que han dado tanto relieve al nombre de Gregorio Fernández, por más que no carezca de mérito lo expresivo del rostro, el plegado de las ropas, el dibujo general y su actitud. La efigie principal demuestra además á qué distancia tan enorme estaban de su genio y personalidad los que seguían su escuela y le imitaban; revela la mano de un imaginero adocenado; su cabeza es vulgar, sus vestiduras se han plegado convencionalmente, y

(1) Nos ha comunicado este dato el Sr. Martí y Monsó.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVI.

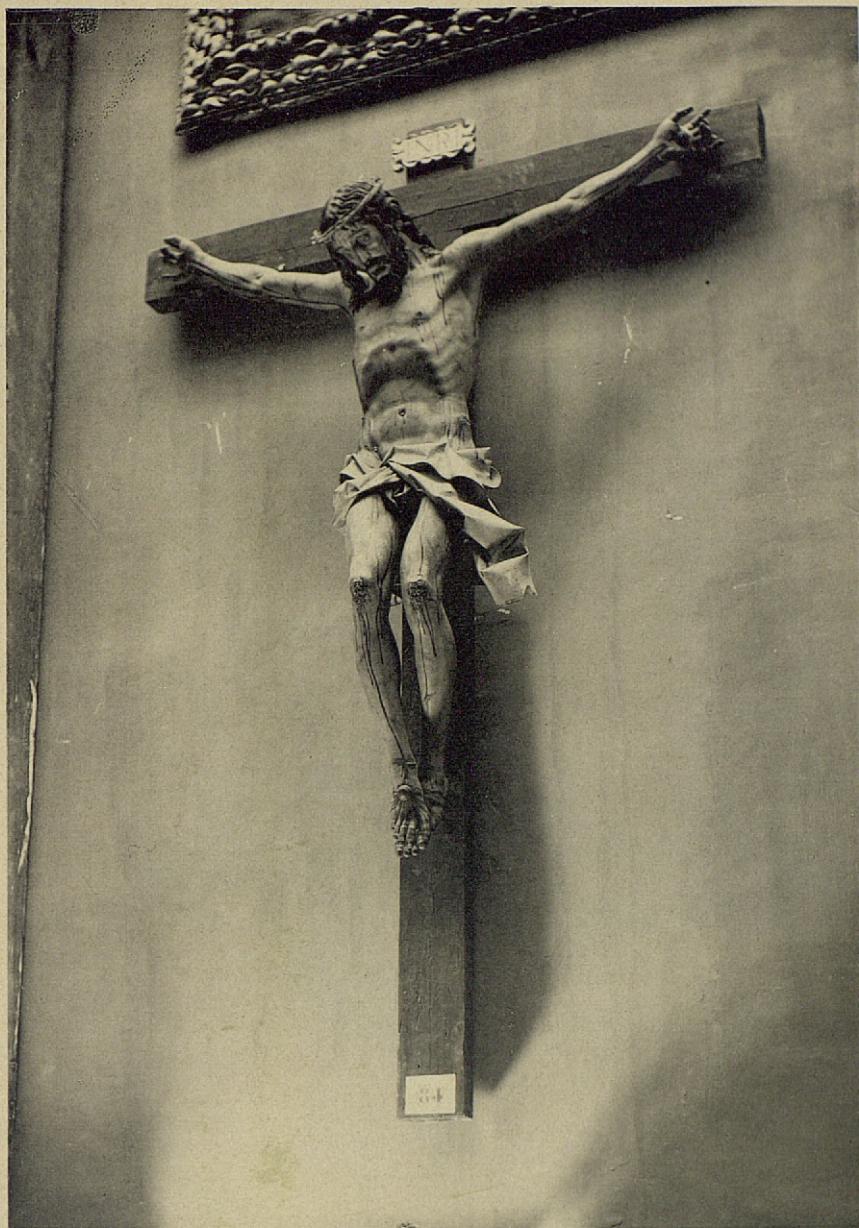


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo
Imagen de autor desconocido

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVI.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

El Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández

PROCEDENTE DE SAN BENITO



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

Paso de Semana Santa con el Salvador, de autor desconocido
y el Cirineo, de Gregorio Fernández

en sus brazos se ven los brazos de un maniquí, no extremidades humanas.

Hay otra estatua en el Museo de Valladolid, confundida con las obras de Gregorio Fernández, de procedencia desconocida, y que puede citarse como un matiz más de la escultura castellana, colocado entre el *grupo de la Piedad* y el *Paso con el Cirineo* para formar un cuadro más completo y formarse más plena idea del arte de aquel periodo: es la que presentamos en otra de nuestras láminas.

Tiene en común con las vírgenes y santas del citado escultor ciertos detalles de indumentaria que acusan la de la época y no están sometidos á ese patrón convencional de los ropajes de los bultos piadosos: las bocamangas de la túnica exterior vueltas y del mismo modo; la manga de la prenda interior muy ceñida á la muñeca; la toca encuadrando el rostro sin ocultar la garganta; el manto caido de cabeza á pies en igual disposición.

En estas minuciosidades acaban las semejanzas; ni el plegado es aquí tan suelto y natural como en el de la Piedad, ni la factura general es de tanta maestría, ni el rostro tiene aquella finura y delicadísima expresión, ni las manos son del mismo primor, ni la policromia es tan justa y bien acomodada á la expresión de la forma tallada. El nudo del ceñidor recuerda en cambio detalles de indumentarias anteriores.

Para completar el juicio sobre Gregorio Fernández, conviene además, tener presente que los que asocian íntimamente su representación á la representación de un periodo no son los que están en mejores condiciones para formar escuela; éstas nacen de ser muchos los que sienten unos mismos impulsos y tener varios igual valor, engendrándose cuando se reunen dichas condiciones una personalidad social y genérica que no puede nacer en las condiciones opuestas.

Al mismo tiempo que tendía á predominar cada vez más la escultura polícroma, se producía otra transformación de diferente carácter. Desde las mismas postrimerías del siglo XV y su paso al XVI, comienzan á sustituirse en varios sepulcros las estatuas yacentes por las orantes, que acabaron por predominar en el XVII. Gil de Siloe puso de rodillas, en dos de sus primorosos enterramientos, al Príncipe Don Alonso y á D. Juan de Padilla. En el curso de la décimasexta centuria se hicieron, entre cien, en piedra, las de Cristóbal de Andino, que

hemos descrito, las de los Marqueses de Pozas, en Palencia, y la de Don Pedro el Cruel (1), y en metal las diseñadas por Pompeyo Leoni, Juan de Arfe y Jácome Trezzo. Al llegar la decimoséptima se labraron las guardadas en los conventos de Santa Catalina y Portaceli, de Valladolid, en unión de otras muchas, como las que lucen en las hornacinas del presbiterio de las Agustinas-Recoletas de Salamanca, de autor extranjero, y más teatrales que las clásicamente castellanas.

No comprendemos cómo ha podido decirse que en ella se perdía el carácter de las hermosas tumbas españolas; es ésta una afirmación de las que se hacen al correr de la pluma sin darse clara cuenta el autor de la doctrina que sienta. Estatuas orantes se hacían en el extranjero, es cierto, por los mismos años en que se hacían las nuestras; pero de estatuas yacentes se habían llenado los templos de otros países al mismo tiempo que poblábamos con ellas las iglesias españolas. En las figuras arrodilladas de fines del siglo XV, del XVI y del XVII se reflejan de tal modo los tipos de los caballeros y damas castellanos de la época, que bien pudiera creerse que todas ellas son retratos y de original factura por lo tanto. Líneas de la fisonomía, gesto, tocados, ropas, todo es de estas tierras; en las posteriores al 1600 son las efigies funerarias los tipos de nuestra literatura del siglo de oro trasladados á los mármoles.

Seis estatuas repartidas entre tres enterramientos de Valladolid caracterizan la escultura funeraria castellana de la primera mitad del siglo XVII. Realizáronse éstas al mismo tiempo que se multiplicaba la imaginería religiosa de *Gregorio Fernández*, y muestran la sociedad de la época bajo su aspecto laico, así como la segunda reflejaba sus sentimientos piadosos y las obras que en ellos hallaban su inspiración.

Dos de aquéllas componen en la iglesia de Santa Catalina el sepulcro de D. Antonio Cabeza de Vaca y D.^a María de Castro, habiendo fijado la fecha y descubierto el nombre del autor de los bultos las eruditas investigaciones de Martí y Monsó. Las efigies de los dos consortes se hallaban colocadas en su sitio en 1608, y las había labrado Pedro de la Cuadra, según demuestran varios documentos.

(1) Estuvo en la iglesia de Santo Domingo el Real, destruida en 1868, y se guarda desde entonces en el Museo Arqueológico Nacional.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Portaceli

Estatuas orantes de los padres de Don Rodrigo Calderón



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

VALLADOLID: Portaceli

Estatuas orantes de Don Rodrigo Calderón y su esposa

Es el primero el contrato hecho en 1607 entre el artista prenombrado y el administrador de los bienes legados por D.^a María de Castro; por él se comprometía Pedro de la Cuadra á labrar «dos bultos de alabastro de lo de cogolludo... los cuales an de Representar las pers.^{as} de los dchos s.^{es} don ant^o Cabeça de baca y doña maria de Castro su muger... enumerándose en otras cláusulas la altura de las estatuas, los detalles de la capa y ropilla, la Cruz de Santiago, que se ha de marcar de relieve sobre ésta, y cien minuciosidades más que tienen interés para el conocimiento de la indumentaria de la época.

El segundo, fechado á 5 de Mayo de 1608, se refiere al dictamen dado sobre este trabajo por Gregorio Fernández y Alonso de Mondravilla, llamados á declarar si se habían cumplido bien las condiciones del contrato. Ambos dijeron que Pedro de la Cuadra hizo, fabricó y acabó los dichos bultos entera y cumplidamente, y los tiene puestos y asentados en la capilla mayor del monasterio de Santa Catalina de Sena. Consta también que antes de redactarse este documento, el administrador de los bienes de D.^a María había pagado cuatrocientos ducados al artista, y que al mismo tiempo de hacerse el reconocimiento hubo de abonarle los cuatrocientos restantes.

Nada de esto se sabe en cambio respecto de las estatuas orantes guardadas en el convento de Portacelli, que reproducimos en dos de nuestras láminas. Representan éstas, las de un lado, al Marqués de Siete Iglesias, D. Rodrigo Calderón, decapitado en Madrid, y á su esposa; las del lado opuesto á los padres del Marqués, y sólo se sospecha que debieron hacerse en vida de los personajes representados, porque D. Rodrigo Calderón dejó dispuesto todo lo referente á su enterramiento y á los de su familia.

Las líneas generales y el carácter típico de la indumentaria de la época acercan las cuatro últimas á las dos primeras; los detalles de algunas prendas y la factura separan bastante á unas de otras. Las damas están vestidas casi de un modo idéntico, pero no así los hidalgos; lleva, Cabeza de Vaca, ropilla de corte, como el contrato parece exigir, y protegen los cuerpos de los Calderones medias armaduras primorosamente cinceladas, sobre todo en los petos y brazos. Hay, por lo tanto, entre aquél y éstos el contraste del traje civil al traje militar de los años de Felipe III.

Parecen las de Portacoeli figuras delicadamente miniadas, y el que las examine despacio notará en ellas singulares delicadezas y pormenores de ejecución. El cabello bastante suelto de la dama que ocupa el lado de la Epístola, muy distinto del cuidadosamente peinado de la del lado del Evangelio, que se supone ser la Marquesa; el corpiño desabrochado junto á la garganta, en ambas; la guarnición de éste y su fino plegado; la cofia que adorna á la esposa de D. Rodrigo, y que no lleva la otra; el encañonado de las golas y vuelillos; los cinturones de los caballeros, con sus broches; las empuñaduras de las espadas, y sobre todo la gran diferencia de la expresión y líneas individuales de las cuatro fisonomías, son todos detalles que muestran el empeño puesto por el artista en acabar, en reproducir con exactitud cuanto muy probablemente tenía á la vista.

Son, por lo tanto, las dos efigies de Santa Catalina y las cuatro de Portacelli obras del mismo género; pero no es posible afirmar que sean de la misma mano, ni aun de dos autores á la misma altura. En ese primor del dibujo sobre el metal, simulado en las armaduras de los caballeros, hay algo que recuerda el modo de hacer de los Leoni; en el modelado de las cabezas, los rasgos de los rostros, la desproporción de las piernas con el cuerpo en los varones y la factura general, no hay nada que se parezca á la de los célebres artistas italianos.

Pedro de la Cuadra falleció el 7 de Agosto de 1629, y por los años que vivió pudo labrar también las estatuas de Portacelli; pero de suponerle su autor sería necesario reconocer, al mismo tiempo, que había cambiado mucho desde que hizo las de Santa Catalina. La última obra suya de que se tiene noticia, es la estatua sepulcral de don Fernando de Padilla, para el colegio de los jesuitas en Soria; consta el contrato firmado por el artista con D.^a Mencia de Padilla en 26 de Mayo de 1616, y consta también por otro documento de 12 de Octubre del mismo año, que había cumplido sus compromisos y se le había pagado su trabajo. El carácter de esta efigie nos hubiera podido dar quizá alguna luz para resolver afirmativa ó negativamente el problema planteado.

Las demás obras de *Pedro de la Cuadra* no le presentan ciertamente como el autor de los sepulcros de Portacelli. En 1599 hizo las *siete historias* para el retablo de la Merced y el tablero de la funda-

ción de la Orden para la redención de cautivos que se conserva en el Museo de Valladolid; en 1603 comenzó á ejecutar el retablo de la capilla mayor de la iglesia del Salvador; poco después talló la sillería del coro del convento de Sancti Spiritus, y ninguna de estas creaciones llega siquiera á los bultos de Santa Catalina (1).

Tenemos, sí, en Pedro de la Cuadra, un representante de la escultura funeraria castellana, coetánea de la labra de las efígies pia-dosas á que tanta altura llegó Gregorio Fernández en su grupo de la Piedad y otros, y tenemos también en los sepulcros de Portacelli, de autor que sigue siendo desconocido, unos ejemplares de lo hecho con mayor inspiración y más primor dentro de su género y de su tiempo.

En el mismo siglo de Gregorio Fernández, pero bastantes años más tarde, debió hacerse un Cristo que estuvo durante mucho tiempo en un camarín de la casa de la Marquesa de Lozoya, en Segovia, y hoy se venera en la Catedral de la misma ciudad. Es de autor desconocido, bello bajo distinto aspecto que las efígies descritas, poco comparable á las esculturas clásicamente castellanas, más meridional en su patética expresión, delicado de detalles, suave de líneas. Se acentúan en él un poco, y no con mucha propiedad, los huesos del eje del pecho, que más que por el *esternón*, parece formado por costillas, y es admirable su cabeza, acertada y fina su policromía.

¿De dónde ha procedido? En muchos de los caracteres presenta semejanzas con el crucifijo llamado *de los Cálices*, de Montañés, guardado en la sacristía de la Catedral de Sevilla; están hechos de la misma manera los arranques de los brazos que no pueden citarse ni en uno ni en otro como un modelo de perfección; son bastante análogas las líneas generales. La sangre de las heridas corre por sus cuerpos del mismo modo; se aproximan algo las disposiciones de los paños que ciñen sus cinturas; en los santos leños se han reproducido, en los dos, trozos de troncos desbastados á medias. Las cabezas, la expresión de los rostros, el modo de estar hechas las manos y los pies y algunos detalles anatómicos, les diferencian, en cambio, profundamente, declarándolos obras de distintos autores.

Las analogías de estilo general con el del célebre escultor sevillano

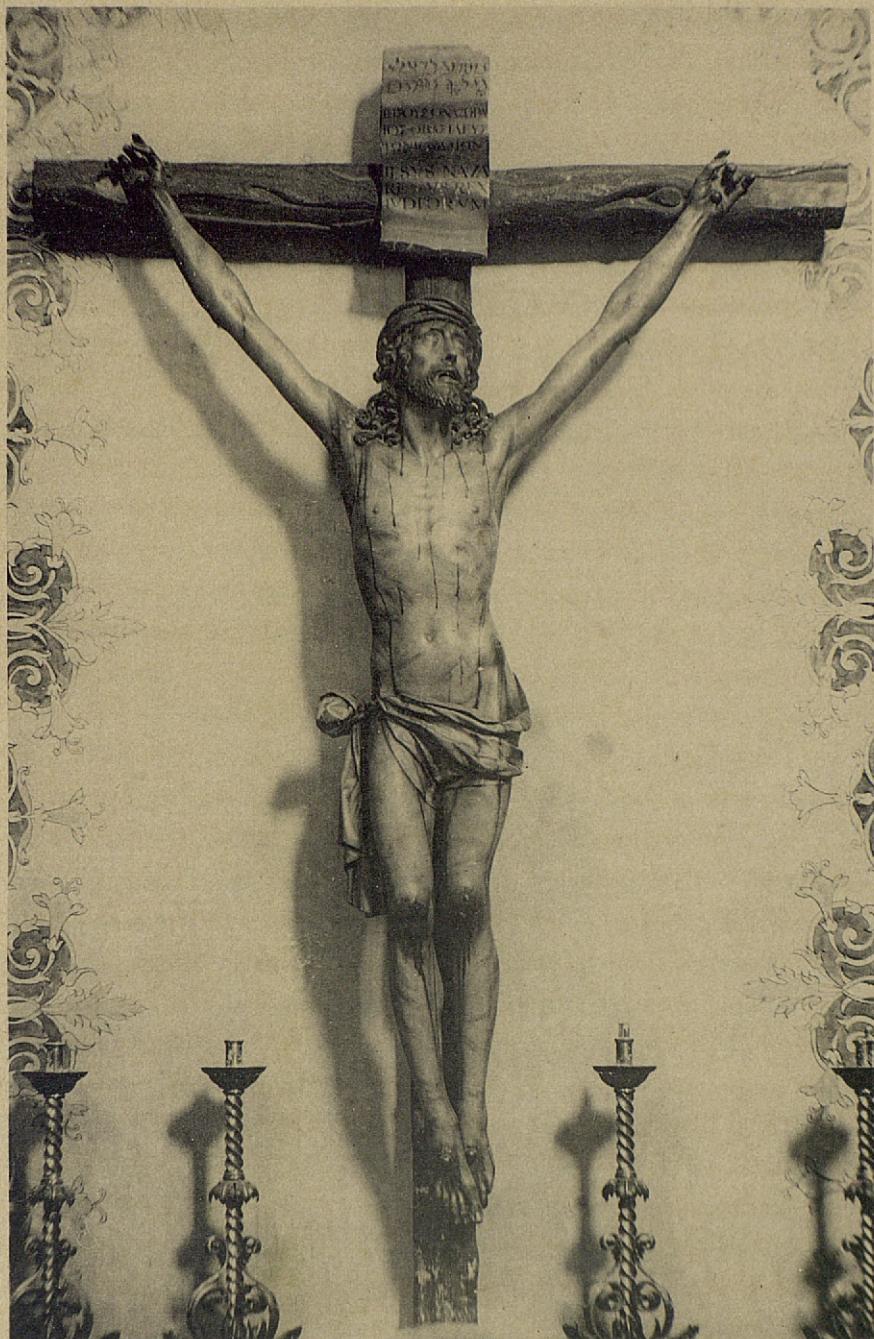
(1) Todos estos documentos se hallan publicados íntegros en la obra del señor Martí y Monsó tantas veces citada.

no, y las diferencias de factura, llevan á pensar en Alonso Cano como autor de la hermosa efigie; tiene ésta, realmente, la mayor parte de las excelencias y defectos que se observan en las creaciones del artista que acabamos de nombrar, y si no es ésta suya, es de alguien que seguía su dirección y le igualaba en mérito, no siendo fácil dar ciertamente con una personalidad distinta que reúna en las muestras de su labor las condiciones de aquella personalidad.

Dice *Cean Bermúdez* que Cano se distinguía por la sencillez en las actitudes, grandiosidad en las formas, verdad y buen gusto en el pliegado de los paños, cualidades que no pudo aprender del *Montañés*, y muchos de estos rasgos característicos se descubren en la efigie que estudiamos. Hay en ellos elementos realistas y hay también una idealidad que les domina y envuelve enmascarándolos en gran parte. Manos y pies están hechos con bastante primor como remates de brazos y piernas que no valen tanto; el paño de la cintura se ciñe y anuda con más naturalidad que en el *Crucifijo de los Cálices*; el cuerpo lleva impreso un vago sello de juventud y castidad, parece adelgazado por el ascetismo y no por el sufrimiento; en el rostro hay dolor más moral que físico; la mirada es de expresión sublime, llena de angustia por algo que no es el natural padecer; se encomienda al Padre y pide compasión para los que le torturan, no para sus miembros lacerados.

Sea de quien sea, es ésta una de estas creaciones inspiradas en su totalidad y no tan acertadas en los detalles que honran, sin embargo, á la estatuaria policromada española; ha puesto en ella su sello el genio y no el desequilibrio nervioso, y esto, más que el dibujo y modelado, es su principal excelencia. Parece un producto de la unión de la solidez de la escultura castellana con la inspiración de la meridional y es digna de haber salido de manos del gran escultor granadino, que recibió en sus ojos los rayos del sol andaluz y llevaba impresa la tradición artística y física castellana, porque su padre, que le enseñó la arquitectura, era de Almodóvar del Campo y su madre de Villarrobledo, pueblos ambos de Ciudad-Real. Nació á orillas del Darro, trabajó luego mucho tiempo en Madrid, y volvió después á su ciudad uniendo así en el curso de su existencia lo que la naturaleza había unido también en el nacimiento.

De la asociación de unos y otros datos, deducimos, sólo en hipó-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA

Catedral: Crucifijo de la Marquesa del Lozoya

tesis, que el crucifijo de Segovia pudiera ser de Alonso Cano (1); pero debemos añadir, en conciencia, que hay minuciosidades en las líneas del rostro, en el dibujo de cabello y barba, y en ciertas incorrecciones, que nos dejan en duda. Para resolvernos de un modo más decidido necesitaríamos haber tenido á nuestra disposición numerosas colecciones de los dibujos que hizo el gran artista, además de los muchos cuadros y varias tallas suyas que hemos examinado en nuestros viajes; sólo disponiendo de aquéllas hubiéramos podido adquirir elementos de sólida información para confirmar ó rechazar la susodicha hipótesis.

Al aproximar también uno á otro el Cristo esculpido de Segovia y el pintado de Alonso Cano que forma parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian entre ambos grandes semejanzas y algunas diferencias. Parece idéntico el dibujo del cuerpo y distinta la expresión. No basta además á explicar la última diversidad indicada el momento de la expiración en que se ha tomado al segundo y el de encomendarse al Padre en que se ha puesto al primero; hay algo más, las dos figuras son de otros tantos tipos de países poco semejantes entre sí. Cabe sólo un modo de solucionar el problema interpretando la razón de estas anomalías; que ambas creaciones son de la misma mano, y que el artista estuvo menos afortunado en el dibujo y se inspiró, en cambio, con mayor entusiasmo, para la Segoviana, en modelo muy distinto del de las otras.

Etnográficamente no es este Jesús crucificado de Segovia un castellano, y sería casi tan interesante como determinar al fin quién le hizo saber también con qué modelo le hizo para aproximarse más al carácter de la personalidad representada; con él puede considerarse cerrado el gran período de la imaginería religiosa y de la escultura con color que se extiende desde el siglo XVI hasta los fines del XVII.

Los discípulos de Alonso Cano valieron más que los de Gregorio Fernández; pero ninguno llegó á la altura del maestro. Fué Cano una de esas pocas personalidades salientes que se dibujaron de cuando en cuando en la historia de la escultura castellana; á ellas se llegaba por una serie de esfuerzos que alcanzaban en su obra el ideal per-

(1) Igual opinión ha indicado al paso en su excelente libro *La Pintura en Madrid* D. Narciso Sentenach, tan competente en estudios de crítica artística.

seguido, y desde ella se descendía necesariamente poco ó mucho.

El más conocido de los que le siguieron, Pedro de Mena, dejó aquí en Madrid varias efigies, en cuyo estudio nos ocuparemos en el cuerpo de nuestro libro; y en Toledo la famosa de San Francisco, estatuilla pequeña, que se cita siempre con gran encomio, y se halla guardada hoy en el tesoro de la Catedral. Atrae las miradas de los artistas el rostro lleno de ascetismo y la misma rígida actitud que le dan algo de la expresión del éxtasis divino, suprimiendo casi la corporeidad.

Hay, en cambio, en él otros detalles que no son dignos ni de la tradición del maestro, ni de las demás obras de Mena. La capucha que cubre la cabeza del santo no es de paño, es de rígida madera, formando un marco para encuadrar la bien sentida fisonomía. ¿Se la ha tallado así, intencionalmente, para no ocultar parte de la frente ni dar sombra á los ojos? En estos artificios tan acentuados no cayó nunca Alonso Cano, porque tanto como esta disposición permite lucir algunas porciones importantes de la estatua, afea el dibujo de las ropas y altera la armonía del conjunto.

Se ven á la vez en la célebre imagen lo que son los buenos rasgos transmitidos por herencia artística, conservados por devoción en el discípulo, y las deficiencias del que no pudo ponerse, á pesar de sus buenos deseos, á la altura del que le enseñó, no logrando alcanzar tanta belleza en el modelado, no plegando tan bien los paños, no haciendo con aquel excepcional primor las extremidades, no dando á todo un perfume de clasicismo bien entendido y bien adaptado al mismo tiempo á la composición de los asuntos piadosos.

La efigie de San Francisco, de Toledo, es, prescindiendo de sus defectos, una buena efigie; pero no puede colocarse á la misma altura que las que hizo Gregorio Fernández en el comienzo del siglo XVII, y de las que talló Cano, cerrando con ellas la brillante historia de la estatuaría policroma en el curso de la decimoséptima centuria.

Ya que no de grandiosa y emocionadora, hay que calificar unas veces de amable ó *linda*, y otras de elegante la estatuaría del XVIII. Si para este arte no se considera bello más que lo homólogo de lo épico en la literatura, habrán de colocarse sus producciones de la décimoctava centuria en la clase de lo decadente y degenerado. Si con un sentido más humano se da su valor en esa esfera de la actividad de nuestros semejantes, como en todas, á lo que encarna en for-

ma atractiva el espíritu de cada sociedad y de cada época, habremos de ser menos severos en nuestro juicio y decir que hubo artistas que idealizaron, é idealizaron bien, lo que entonces se pensaba y sentía.

En años de gran galantería, de sociedad dominada en España por el espíritu de la corte francesa, de culto ciego á la hermosura de las damas y á la pulcritud del traje, era una empresa de verdadero genio, dentro de la atmósfera respirada, llevar este modo de ser á las imágenes y lograr que, siendo de rostros bellos, inspiraran sentimientos más divinos que mundanos, y más de una vez la realizaron los creadores de efigies piadosas.

La dirección fué general, por lo menos en esta parte del occidente y mediodía de Europa. Francia é Italia están llenas de encantadoras mujeres y apuestos mancebos adorados como santas, santos y personajes angélicos en los altares (1). Las rígidas imágenes bizantinas y las mismas del período gótico producían horror y eran calificadas de bárbaras y repulsivas por las gentes más timoratas. El arte se acogió á lo que de él se exigía y no sirvió mal estas tendencias, conservándose arte á pesar de la frivolidad reinante.

Encarnó plenamente dicha tendencia aquí en España, y en tierras levantinas, dependientes desde largos siglos de la corona de Castilla, en Francisco Salzillo ó Zarcillo, alcanzando al servirla justo renombre, porque supo poner fantasía, sentimiento hondo, espiritualidad piadosa en lo que nacía en medio de gentes sobrado profanas. No se debe á capricho vulgar ni á ignorancia el ciego entusiasmo que producen sus imágenes en un pueblo tan artista como el murciano, y que sienta en ellas lo que no puede sentir la crítica fría; no es injusto el encomio con que las citan y analizan los eruditos de aquélla y otras regiones, el interés que se manifiesta hoy en muchos extranjeros por conocerlas y por conocer también datos respecto de la vida y labor del célebre artista.

Ocurre con éste lo que ocurre con todos los que han alcanzado gran fama caracterizando un período en la historia de las producciones del genio humano; hay que descontar por completo más de la mi-

(1) Véanse, entre cien, los bellísimos mancebos en representación de ángeles que consuelan al Salvador en uno de los recuadros que decoran el cierre del coro de la catedral de Chartres, y fueron labrados por *Simón de Mazières* en el siglo décimoctavo.

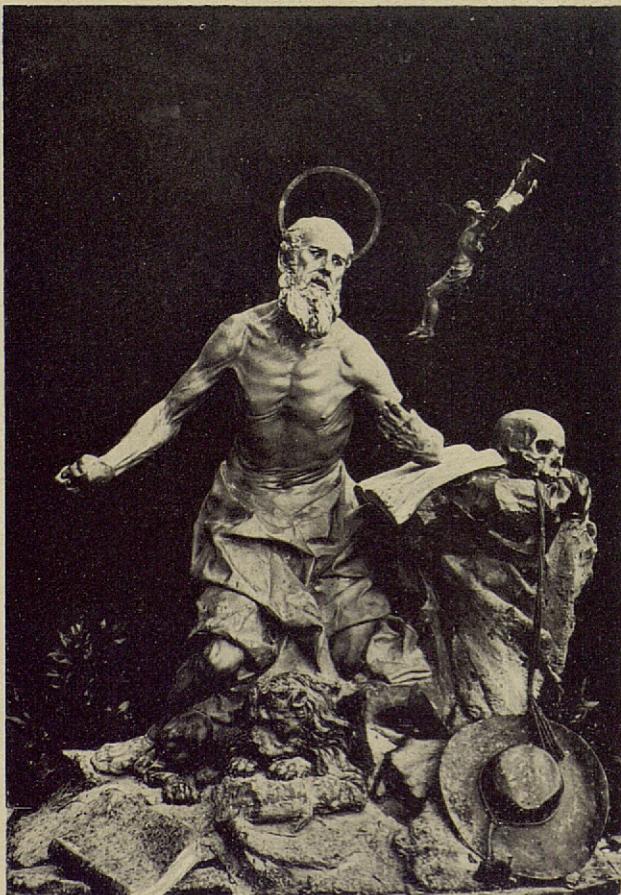
tad de las efigies que se le atribuyen por haber contribuido á la formación de los inventarios la vanidad de las aldeas y coleccionistas, ó la avaricia de los mercaderes de lo bello, y en algo de lo que luego queda se advierte también que no fueron sólo y directamente sus manos las que intervinieron en todas las obras.

Descontado, sin embargo, cuanto debe descontarse, queda lo suficiente para acreditar de notable su labor y que no se le pueda incluir entre los artistas de segundo y tercer orden como le incluye Araujo en su historia de la escultura española, premiada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando: no hay otro que mejor haya traducido en las tallas de madera el espíritu de sus coetáneos y esto basta para colocarle en un lugar preferente al trazar las sucesivas fases por que ha ido pasando nuestra imaginería religiosa-(1).

Ponen casi todos á la cabeza de sus creaciones el Angel de la Oración en el Huerto, que es realmente un hermosísimo mancebo, en quien la belleza casi femenina no excluye la energía varonil, componiéndose intimamente en la imagen genérica humana. En el juicio sobre los demás *pasos* se dividen las opiniones: son muchos los que prefieren el Prendimiento y hay bastantes que encuentran expresión divina en el Cristo de la Caida. Encomian otros las excelencias de las imágenes fijas que ocupan altares en diferentes iglesias y no salen en las procesiones; pero la obra de *Salzillo* ha de juzgarse en el conjunto de sus esculturas más auténticas y en el modo de llegar á ellas, no en aquellos ó estos ejemplares, porque analizados en absoluto y uno por uno, no llegan, es claro, á las de los grandes genios castellanos del XVI y XVII.

Reproducimos cuatro efigies en dos láminas para reunirlas en representación á la vez de lo que hubo en él de muy propio y de lo que caracterizó también la deficiencia de su época. El Angel ya citado es muy bello, produce siempre profunda emoción en los que le contemplan directamente y encuentran que hay en él algo muy superior que sólo anuncian de un modo imperfecto las mejores reproducciones; ¡tal es el perfume de vida real que de su cuerpo de madera se exhala! La Dolorosa de la misma fototipia es imagen de vestir y su simpático

(1) D. Antonio García Alix ha dedicado á las obras de *Salzillo* su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en él se declara el ciego entusiasmo que sienten todos los murcianos por su notable artista.



Fotolípia de Hauser y Menet.—Madrid

MURCIA

Imágenes de Salzillo



MURCIA
Imágenes de Salzillo



Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid

rostro luce más ó menos según la mayor ó menor habilidad de la camarera que la compone; representa aquella mala dirección que ya venia tomándose desde Gaspar Becerra, por Fernández, Montañés y otros de menor fama, en que algunas obras de arte se adaptaban á los gustos y condiciones económicas de las distintas cofradías.

Las dos representaciones de la otra lámina lo son de imágenes que no forman en la serie de los *Pasos de Semana Santa*. El San Jerónimo guardado en Espinardo nos cuenta cómo trataba Salzillo los desnudos. Se acusan en él las clavículas y las costillas, los húmeros de ambos brazos con las *alabeadas* superficies propias de estos huesos, los del antebrazo y los del carpo, los pómulos en el rostro, todo con bastante exactitud anatómica, y, sin embargo, no brilla como debiera en aquel cuerpo el realismo y la naturalidad, mostrándose en este ejemplo esa ley y esa verdad de que en el arte no basta copiar ni siquiera bellamente los órganos que se reproducen en piedra ó en madera, es necesario interpretar bien, acertar en la armonía del conjunto y presentar más que la copia, la imagen creada en la fantasía del escultor. Esta efigie, de cabeza bien modelada, es, sin embargo, bella dentro de las condiciones de época, pero no llega á la emocionadora expresión de un hombre de cuerpo consumido por una fe y una idea que pintó en el mismo santo *Rivera*.

La imagen de Santa Ana tiene en cambio el valor de reflejar bien los elementos que puso en su obra el tipo de la comarca en que trabajaba. La vejez prematura de las huertanas de Murcia ha impreso su sello en el rostro de la madre de la Virgen y la ha dado el acabado aspecto de una anciana del país con piel arrugada y juventud en los ojos; los críticos y los técnicos encontrarán más de un defecto que señalar, unidos á aciertos, en el dibujo y los paños de la piadosa efigie; los artistas de corazón sentirán lo que hay en ella de inspirado, de obra de unas manos impulsadas por un espíritu lleno del amor á la tierra en que había vivido y enamorado de gentes y paisajes que no comparaba con otros panoramas y otros individuos.

Este sello local que vemos en Santa Ana y en la mayor parte de las obras auténticas de *Salzillo* se explica por su historia. *Salzillo* quiso ir á Roma á formarse en la escuela del buen gusto, que fué también á veces la escuela donde se perdieron muchos caracteres y muchas inspiraciones personales; no le fué posible realizar su propósito,

y demasiado artista para estudiar en grabados y reproducciones, puso su vista en la naturaleza, y la naturaleza fué para él los campos y los huertos de Murcia.

Instintivamente, ó por estar en el ambiente del mundo entero, se adaptó á la dirección de su época haciendo lo amable mejor que lo grandioso; pero en la elección de modelos fué único, porque en aquella comarca no hubo entonces, ni le hubo después, otro escultor de su talento é iniciativas. Esta originalidad le hace encarnar aquí un período de la historia de nuestras creaciones y da un valor excepcional á su obra de conjunto. Por ello es necesario, lo repetimos, colocarle en primera línea, y en relevante puesto le colocarán todos los que no juzguen de la bondad de las facturas atendiendo á si se acercan ó se alejan mucho ó poco de las labras clásicas.

A mil setecientas noventa ascienden, según Cean Bermúdez, las obras que se le atribuyen; necesitaría haber ejecutado entre dos y tres cada mes, y si algunas son lo bastante sencillas para que declaren haber nacido en unos cuantos días, hay otras, como el paso de la Santa Cena, en que sólo el trabajo material de talla y estofado, sin contar con el estudio y proyecto, exigirían hoy mismo algunos meses. Las cien falsas calificaciones vulgarizan su labor en vez de producir admiración por lo fecunda.

Los que vieran sólo la Virgen del Carmen en Beniaján con las figuritas que representan las almas en pena, tendrían que formarse una pobre idea de la maestría y el genio de Salzillo. Ni estas ni otras muchas efigies han podido pertenecerle ni siquiera en el diseño; si alguien llegara á probar documentalmente que habían salido de su taller, el modelado declararía siempre que para cumplir un compromiso del atareado maestro se habían encargado de tallarlas primero y pintarlas después un par de medianos aprendices.

No se olvide nunca que él no quiso sólo crear, que deseó difundir las enseñanzas artísticas en su comarca y que organizó una escuela; á ella acudieron discípulos que, como ocurre siempre, se repartirían en los grupos de buenos, medianos y malos; que las discusiones entre ellos anularon los buenos deseos del maestro, y que alejados luego todos de aquel centro, trabajarían necesariamente por su cuenta, repitiendo líneas como remoto recuerdo de buenas líneas y añadiendo inspiraciones personales que no debieran ser de las más acertadas.

Por todas estas razones se explica á la vez que se le atribuyan, mejor que á los demás escultores, más de mil setecientas obras y que no pasen de cincuenta las que tienen rasgos de ser de la misma mano, colocando al que las hizo á gran altura por el sentimiento que revelan y el temple de alma que ha sido necesario para llegar á su labra.

Dentro de España no quedaron encerradas estas tendencias en el solar murciano; por pueblos de muy distintas provincias se repartieron pruebas fehacientes de su imperio en las santas y santos de la décimaoctava centuria; y al otro extremo de la Península, en la Rioja, se buscaban los mismos efectos por iguales procedimientos en días próximos á los días de Salzillo, quizá algo anteriores. Hay en el trascoro del Monasterio de San Millán de la Cogulla dos santas benedictinas, Santa Potamia y Santa Aurea, cuya principal excelencia artística es la de haberse reproducido en ellas dos hermosas damas (1).

La imagen de Santa Potamia produce mayor efecto que la de Santa Aurea. Su actitud es algo teatral; más que una santa absorbida en la lectura de piadosos libros, pudiera creérsela una actriz que estudia su papel para una representación mística. La ejecución de algunas de sus partes cae en el amaneramiento, y tanto en el pulido de la labra como en la aplicación del color, hay algo de *lamido*. En la disposición de las ropas luce más estudio que naturalidad, se siente la mano del artista acomodándolas sobre el modelo. La efigie de Santa Aurea es un poco más rígida, menos expresiva que la de su compañera, adoleciendo además de los mismos defectos.

Esto es lo que daba el tiempo. Obligaba también á seguir ya por entonces torcidas direcciones el carácter de los bultos religiosos, cada vez más difíciles de interpretar en forma bella é inspirada á medida que se los repetía siglos y siglos en las mismas condiciones y con arreglo á idénticos límites puestos por las agiografías; y sin embargo, el autor de estas imágenes no tiene nada de adocenado; puede calificarse su obra de aceptable; ha de aplaudirse en él su hábil modo de sortear los escollos en que cayeron luego casi todos los imagineros, dando á muchos rostros insipidez al buscar la espiritualidad y refle-

(1) Nos ha remitido fotografías para hacer la fototipia en que las publicamos el Sr. D. Santos Fernández y Santos, que es un verdadero artista encerrado en una pequeña aldea.

jando en ellos más de un rasgo de idiotismo, cuando se quería que resplandeciera en las fisonomías la pureza ó la inocencia.

No son así ni la Santa Potamia ni la Santa Aurea de San Millán de la Cogulla de Yuso; pueden enorgullecerse los vecinos del pueblo de poseer dos buenas esculturas para iglesia, de las que se hicieron dentro de la susodicha dirección y por aquellos días. El elemento realista que brilla en ellas está en la expresión monjil de ambas, de monjas con talento y distinción excepcional, y en el tipo nada extranjero de aquellas fisonomías, más localizado en la segunda que en la primera. Estas esculturas representan una fase y merece ocupar un lugar propio en la historia de la iconografía castellana de los tiempos en que no trabajaban ya los Fernández ni los Cano. No están, es claro, á la altura de las mejores imágenes de Salzillo; pero son, sí, muy superiores á muchas de que bien ó mal se atribuyen al célebre artista murciano, tanto más apreciado cuanto va siendo más conocido.

Tienen también interés estas efigies porque revelan mejor que otras muchas el género de erudición que lucian en este periodo los encargados de hacer imágenes. Apurado debió hallarse el autor para caracterizar las dos piadosas mujeres que vivieron, la primera, en el siglo VI, y la segunda, en el XI, dado que las dos fueron muy piadosas, estuvieron llenas de ardiente fe, se sometieron á largas penitencias y fueron enterradas en el monasterio de San Millán de la Cogolla, sin que ocurrieran en su vida hechos excepcionales ó de interés dramático, que son los que animan el cincel ó hacen correr fácilmente los colores de la paleta al lienzo cuando se van á reproducir hermosas figuras.

Santa Potamia figura como discípula de San Millán, y nutriéndose en su doctrina la representa el escultor con el libro en la mano, que había de ser en todo caso un antiguo códice. *Santa Aurea* fué favorecida con visiones celestes, la visita de Nuestra Señora y la de tres santas de su especial devoción, y ya sea para recordar estas comunicaciones de su alma llena de puro misticismo, ó su paso de esta vida después de sufrir con piadosa resignación una cruel dolencia, ha puesto el imaginero sobre su cabeza la simbólica paloma.

Tras las cien tentativas practicadas en busca del ideal por diferentes caminos, se llega aquí en Castilla, lo mismo que en el resto de



Fotografías de D. Santos Fernández

Santa Potamia

SAN MILLAN DE LA COGOLLA

Imágenes en la Iglesia de Yuso



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Santa Aurea

Europa, al momento de la verdadera crisis. Cien imagineros adoceñados trabajan poco después que Salzillo ó al mismo tiempo que los escultores de la Rioja pretendiendo continuar igual obra, aunque sin el mismo genio. La labra de las efigies piadosas se industrializa; no son los países de mayor inspiración, sino los más comerciales los que se encargan de llenar de imágenes las iglesias, y entonces se extienden por todas partes esos bultos de bienaventurados, hechos á patrón y de gesto convenido. Los ojos soñadores de algún místico en éxtasis se hacen pesados de párpados y dormilones; la sencillez antes encantadora de alguna santa doncella se trueca en insulsa expresión en manos de los prosaicos desbasta-maderas.

Separándose á la vez del estilo de los artistas que mejor le caracterizaron y de la imaginería industrial con sus ribetes de ridicule, hubo también en el siglo XVIII algún reflejo, un poco debilitado, de la gran estatuaria policroma castellana de la época de Gregorio Fernández. En Salamanca y Madrid se encuentran bastantes obras de Salvador Carmona, que empezó á ser conocido como discípulo de Ron, hacia 1725; sus efigies pueden estimarse como muy apreciables, dado los años en que trabajaba.

Dieulafoy (1), que considera *excesiva* la calificación de obras maestras que las conceden algunos entusiastas, las reconoce el mérito relativo al tiempo en que se tallaron, y es que hay en Carmona alma de artista, temperamento de escultor, espíritu nutrido en hermosas tradiciones, envuelto todo en los vicios de factura y pobreza de iniciativas creadoras que recogía tristemente de la atmósfera respirada.

El predominio de lo bonito y lo teatral, el olvido de lo grandioso y verdadero que se padecía por la mayor parte, no se prestaba á que él realizara lo que llevaba indudablemente en la fantasía, más que en forma determinada en el estado de ensueño, y cuando se ponía á trabajar guiado por su ideal, debía ir poco á poco desviándose de él por las sendas trilladas en todas direcciones. Por eso, en sus efigies, se adivina, en primer término, ese quiero y no puedo que honra la personalidad del autor y baja el nivel de la obra.

El estado de eclecticismo de la época actual se ha reflejado nece-

(1) Dieulafoy. Obra citada, pág. 142.

sariamente en la escultura castellana, aunque no con los graves inconvenientes que suele tener en diversos órdenes del mundo moral. Faltas las escuelas modernas, más que las antiguas, de ese ideal tantas veces perseguido y tan pocas alcanzado, se mueven en todas las direcciones, renaciendo en unas hermosos períodos del arte de anteriores siglos; inspirándose otras en modelos clásicos mejor ó peor interpretados; creando las terceras, ya con la timidez de los primeros tanteos, ya con el atrevimiento poco sólido de los desequilibrios nerviosos ó de las visiones bellas vagamente entrevistas.

No hay ni puede haber la fe en un estilo determinado que subyuge con avasalladora fuerza el alma de grandes grupos de escultores; existen, sí, en cambio entusiasmos tan altos como en la época en que más, aunque sea lugar común el negarlo, y amor al trabajo con tesón para llegar cada uno al fin propuesto. Todas estas condiciones que privan de carácter á la estatuaria de nuestros días, la dan en compensación gran riqueza y una inagotable variedad de producciones. El medio ambiente peninsular sigue influyendo de un modo poderoso, y el conjunto de la obra de los artistas españoles se distingue en lineamientos generales de la realizada por los de otros países; pero la personalidad de cada uno se acusa de tal modo en estos tiempos, que es más difícil reconocer en el fondo la personalidad genérica de raza.

¿Quién podrá fijar hoy el carácter de las escuelas regionales dentro de nuestro género de vida cosmopolita? ¿Quién podrá sospechar siquiera su existencia? Benlliure, valenciano; Sansó, de Gracia; Blay, de Gerona; Marinas, segoviano; Querol, tortosino; Bellver y Mélida, madrileños; Susillo, Inurria y otros varios andaluces han respirado muchas veces la misma atmósfera artística, han recibido luego en sus viajes impresiones muy diversas, han sentido renacer en ocasiones inconscientemente en su fantasía imágenes de los primeros años, y todo esto se ha compuesto en ellos de tan diversos modos y en forma tan independiente de la relacionada con el país de nacimiento, que no hay medio de caracterizar por el suelo ó la comarca la obra de ninguno. Estudiando su labor se reconocen bien marcados rasgos individuales, no direcciones de escuela.

Los encargos han llegado á sus estudios de las provincias más separadas entre sí y para expresar ideales y hechos de los más diversos. La imaginería religiosa, poco practicada en general por estos



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

COVADONGA

Imagen de la Virgen, por Samsó

artistas de primera línea, y la escultura funeraria, no tan extendida hoy en España como en Italia, han tenido que ceder en gran parte su lugar y sus cultivadores á la estatuaria monumental en calles, plazas y paseos, que es donde ponen todo su empeño y donde extreman su maestría los artistas contemporáneos, uniendo su nombre al de los personajes de mérito real ó de importancia en la guía, en honor de los cuales se levantan.

Mas no por predominar este género de labores se anula por completo la representación de ninguna de las esferas á que pueden consagrarse la actividad de los escultores. Una preciosa efigie de la Virgen de Covadonga ha salido en estos días de manos de Sansó; en los sepulcros de Silíceo, de Colón y de Gayarre han puesto, respectivamente, sus manos Bellver, Mélida y Benlliure en el espacio de unos veinte años. Las obras piadosas ó funerarias que pueden calificarse de notables se hacen hoy en mucho menor número, es cierto, mas no son de menor importancia que las de otros géneros. Tienen, si, el inconveniente de quedar á lo mejor desconocidas en medio de los millones de objetos industriales que pueblan iglesias y cementerios.

Como tipo de imaginería religiosa de nuestros tiempos elegiremos la bella imagen de la Patrona de Covadonga hecha por Sansó. Ha querido el autor darla carácter de época poniendo en sus ropas el lujo de las princesas bizantinas, y ha huido en cambio de reflejar en su dibujo y modelado aquellas formas que reproducen hasta el infinito los monjes del monte Athos, repitiendo cada vez más frío, muerto y degradado lo que fué el último destello del brillante arte de Bizancio, porque la fidelidad á los rasgos característicos de aquel arte no se presta al temperamento de un artista de nuestros días.

La Madre de Dios lleva túnica roja con bordados de oro, manto azul con tisú del mismo metal y forro verde *cetonia*; una y otra prenda están guarneidas de perlas, rubies y esmeraldas. La toca es de un blanco rosado con adornos aureos, y por bajo de la túnica asoma el pie, calzado de un rico chapín de tisú de plata; de este mismo tisú es la túnica del Niño. La silla es dorada y con espléndidos esmaltes; las aureolas se hallan realzadas con brillantes y perlas; sobre la de la Virgen se ve la simbólica paloma; perlas y esmeraldas enriquecen el broche del manto de María.

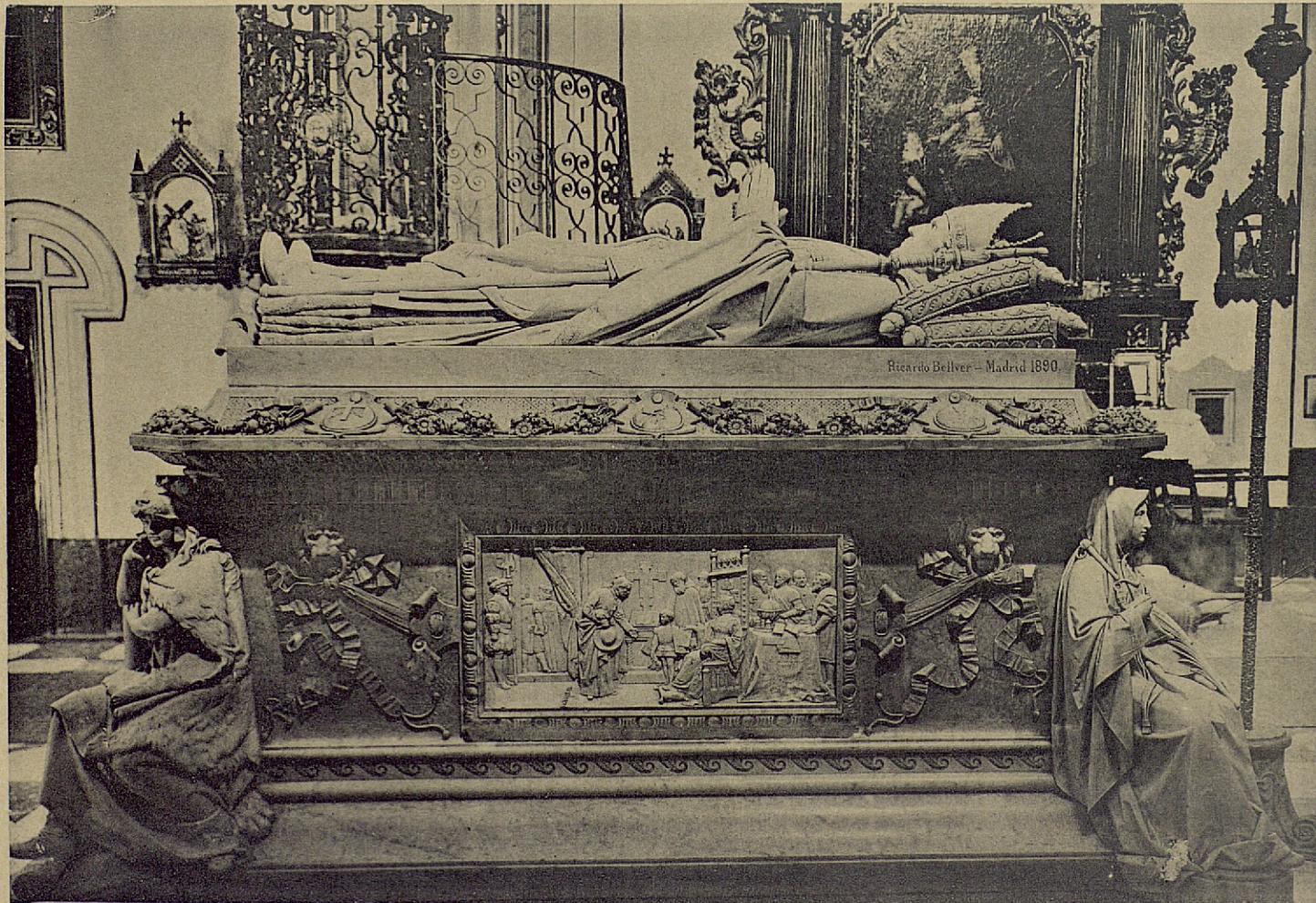
El modelado de la cabeza y de las manos no es bizantino, es de

Sansó, siendo la expresión tranquila y bella, muy humana, de las razas de nuestros días. En la fototipia que publicamos pueden verse las líneas de los rostros, el buen plegado de las ropas, que no tiene nada de la rigidez oriental; el reposo lleno de majestad de la Reina celeste; el primor de los detalles, apreciándose en el conjunto el valor del esfuerzo hecho para traducir una efigie histórica á los medios de la escultura moderna, sin borrar por completo en ella un cierto acento arcaico necesario á su representación. Esta es una de las pocas tallas que pueden presentarse como ejemplo que honre á la imaginería policromada de nuestros días.

En el arte funerario ha sido más extensa la labor y más variada; se encuentran en él renacimientos de los grandes modelos consagrados por nuestra historia, y á su lado muestras de los esfuerzos para servir á nuevos ideales que pueden contarse entre los más afortunados. No es posible estudiar uno por uno los monumentos que se destacan sobre los mil productos *fabricados* en los talleres de los lapidarios, no para servir á la estética, sí para satisfacer á las vanidades mundanas más que á la piedad por el recuerdo del difunto, y eso que en este género de labor no podemos ponernos á la altura de Italia; no se gastan aquí las enormes sumas que representan las labras de los escultores en el cementerio de Staglieno, de Génova; de Bolonia, de San Miniato, al Monte de Florencia, del regio panteón de la Superga, en Turín.

Lo que no tiene tanta importancia por la cantidad la tiene en cambio por la calidad, y los tres sarcófagos que ponemos por tipo de otras tantas direcciones: el de Silíceo en Toledo, de Bellver; el de Gayarre en el Roncal, de Benlliure, y el de Colón, de Mélida, no han sido excedidos por los de las tendencias análogas en ninguno de los grandes camposantos extranjeros donde hay mucho y muy bueno. Tienen además los tres un cierto acento de obras que hemos de mirar con cariño como propias, único rasgo que les une, porque en lo demás no se parecen entre sí en pensamiento ni en ejecución. Españoles son, sí, todos ellos en la misma forma que es español todo nuestro arte, porque las mismas influencias é inspiraciones extranjeras acaban por impregnarse fuertemente de este ambiente artístico al poco tiempo de reintegrarse al suelo patrio los mismos que se han educado fuera (1).

(1) MARCEL DIEULAFOY ha reconocido con su espíritu observador y sagacidad



Fototípia de Hauser y Menet. — Madrid

TOLEDO

Sepulcro de Cardenal Siliceo, por Bellver

En el labrado por Bellver se ve el renacimiento de las tradiciones castellanas del siglo XVI. Ha sido hecho en 1890 para Toledo, destinado á contener los restos de un personaje á quien allí no puede olvidarse, y toledano es también en su estilo dominante, que recuerda el de la última y hermosa obra de Berruguete, diferenciándose luego profundamente en todo lo demás que le caracteriza de obra original. No fué éste el primer sepulcro diseñado por el escultor madrileño; antes, en 1878, había ejecutado el proyecto de mausoleo para el Prelado D. Luis de la Lastra y Cuesta, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y colocado luego en Sevilla.

Son notables en el enterramiento toledano del Arzobispo Juan Martínez Silíceo la estatua yacente y las cuatro de las esquinas que representan las Virtudes Cardinales. Hay carnosidad en la cabeza bien modelada del cadáver, llena de tanta personalidad que todos la estimaran un retrato. Son muy bellas y muy expresivas las estatuillas con las fisionomías dulcísima en unas, pensadora en otras. Refléjase en todo el entusiasmo por su labor de un alma de artista y la maestría del que había trabajado ya durante largos años perfeccionando de día en día su trabajo y viendo premiados sus esfuerzos por larga y no interrumpida serie de legítimos triunfos.

Por el lado de que está tomada nuestra fototipia adorna la urna un relieve donde se ha compuesto la escena de recibir *Silíceo* el nombramiento de preceptor del Príncipe, que había de ser con el tiempo el Rey Felipe II; en el opuesto hay otro que representa el reparto de premios á las educandas del Colegio de Doncellas Nobles que hubo de hacer alguna vez por sí mismo el fundador de la casa. Ambos son muy bellos, y en ellos se aprecia la altura á que ha llegado Bellver en esto que se llamó por algunos críticos escultura pictórica, del mismo modo que se conquistó fama en el modelado de estatuas.

En la escocia de la tapa hay margaritas, siemprevivas, adormideras, emblema del sueño tranquilo del justo y de la muerte, dando vida á las flores, que están dibujadas con primor y unidas unas á otras

acostumbrada, este carácter del arte español. En su precioso libro *La Statuaire polychrome en Espagne*, pág. 200, dice: «Autant se manifeste l'unité des écoles espagnoles de sculptore, autant s'accuse leur personnalité en face des écoles étrangères. La France, la Bourgogne, les Flandes, l'Allemagne, l'Italie, les ont tour à tour dominées et pourtant elles ont gardé un caractère national très net.»

con arte; entre ellas van intercalados signos de la alta jerarquía que obtuvo en la Iglesia el que educó á Infantes españoles. El relieve de la Caridad en el testero y cien detalles de menos importancia, no desmerecen del resto, ni alteran la armonía general que da singular encanto á esta creación moderna.

Le falta sólo para ser estimada en todo lo que vale, la pátina del tiempo y el prestigio de lo compuesto en vetustos años. Declara esta obra, en unión de otras varias, de estilo muy diferente, que en España no se ha agotado la fecundidad productora de lo bello y que somos un pueblo de artistas, teniendo por ellos nuestra principal personalidad ante los demás pueblos, siquiera lo olviden tan á menudo los elementos directores del país.

Se ve también en el sepulcro de Bellver lo que podemos hacer siguiendo las tradiciones de nuestra historia en el arte, así como en los que vamos á citar á continuación se podrá apreciar lo que son capaces de ejecutar otros escultores, rompiendo con ellas en la forma extraña ó los asuntos y conservándolas también en el fondo, que no deja de imprimir hoy su sello en todo el carácter de raza, como le impuso en épocas pasadas.

Hizo Benlliure el sepulcro de Gayarre en el momento en que pasaba su fantasía por la fase de mayor indisciplina, y es un buen ejemplar para reconocer hasta qué punto puede un hombre de genio dar belleza real á los olvidos de ciertos principios artísticos que en manos de lapidarios adocenados é imitadores pudieran resultar, por el contrario, grandes desaciertos. La falta de subordinación á las leyes naturales del equilibrio que engendra todo lo decadente en arquitectura y escultura, se halla compensada en la tumba del inolvidable tenor español por tantas excelencias de las figuras, tal poesía en el ángel que escucha y tanta maestría en la factura, que la obra despierita por sus detalles, en cuantos la contemplan, la emoción estética, favoreciendo la impresión del conjunto.

Se ve allí claramente lo que es capaz de hacer, lo mismo en lo modernista que en lo clásico, el creador de formas tan hermosas al tomar cualquier dirección, sin olvidar lo que la realidad impone á todas las escuelas; las cien obras labradas después han confirmado estos presagios, dejando unido el nombre de Mariano Benlliure á monumentos de esos que no se admirán por el capricho de un momento,



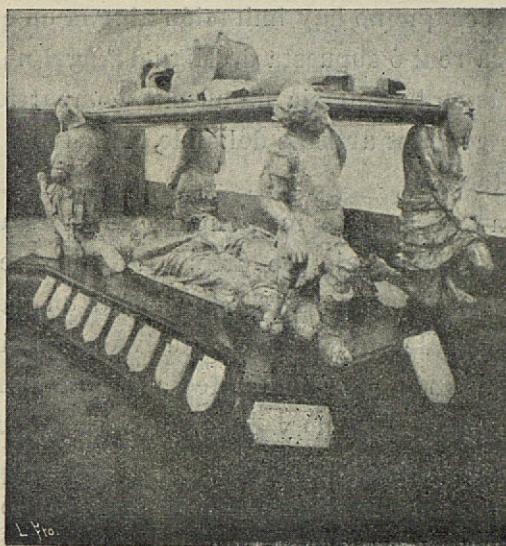
Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SEVILLA

Catedral: Sepulcro de Colón, por Arturo Mélida

y se incluyen, sí, en el catálogo de los tesoros de arte de buena ley de todos los tiempos que va reuniendo y conservando la humanidad.

Tiene de todos modos el sarcófago de Gayarre el valor de representar una dirección y de representarla bien, y por eso se le ha de citar necesariamente en los libros que se escriban sobre la historia de la Escultura española, siendo necesario recoger en ella todos los grupos de pensamientos realizados; todos los géneros de formas que han pasado de la fantasía del artista á la piedra, la madera ó el metal; todos los movimientos que se han producido en diversos sentidos, lo mismo los desequilibrios de escuela que lo que ha sabido colocarse sobre las pasiones de éstas (1).



Breda.—Sepulcro de Engelberto II de Nassau y de su mujer María de Baden.

Ligerísimas reminiscencias de un monumento holandés creyó encontrar hace años un crítico en el de Colón, hecho por el genial Arturo Mélida, que se destinó á la Catedral de la Habana, y está hoy colocado en la de Sevilla. Es el extranjero el consagrado en la gran iglesia de Breda al General de Carlos V, *Engelberto II de Nassau*, y su mujer *Maria de Baden*, atribuido á Miguel Angel. Lo que de aquél se recuerda á la vista del español se refiere sólo á la disposición de las cuatro

(1) Al llegar á la escultura moderna en Madrid analizaremos detenidamente la obra de este eminentísimo artista.

efigies de las esquinas, porque son luego completamente diferentes el pensamiento generador de uno y de otro, la acción y movimientos de los personajes, su factura y cuantos elementos pueden tomarse en cuenta para establecer de un modo serio el paralelo entre ambos.

No marchan las figuras de Breda, no llevan orgullosas los restos de un grande hombre encerrados en artístico ataúd, no son emblemas de pueblos que rinden el tributo de gratitud y admiración á la personalidad que ensanchó los límites del mundo conocido. Cuatro grandes capitanes de la antigüedad sostienen sobre sus hombros una losa, en que está colocada la armadura de Engelberto, llena de primores. En la parte inferior, sobre un lecho mortuorio muy bajo, se hallan los bultos yacentes del caudillo y de su esposa. Basta comparar uno con otro para reconocer que no hay imitación alguna en el de Mélida; la imagen de la obra real ó supuesta de Miguel Angel no se dibujó probablemente jamás en la fantasía de nuestro compatriota, que á semejanza de los grandes artistas del siglo XVI, fué á la vez pintor, escultor y arquitecto.

En el informe sobre este monumento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dice: «La duda se insinuó en el ánimo sereno de los jueces habiendo de estimar un ideal que rompe la tradición y halaga la novedad; que cautiva los sentidos, distayendo la memoria; que más que al arte afecta al entendimiento, y que á la vez se ofrece á este pequeño y grande, ya se consideren las figuras y el ataúd, que fingen conducir, en la ejecución proporcional corpórea, ya se mire con ojos cerrados el simbolismo de su agrupación» (1).

Enuméranse enseguida las objeciones hechas al proyecto, engendradas por el temor de que en la ejecución de la obra no se consiga la estabilidad y la duración que debe tener; de que no se realice con los procedimientos actuales de la industria el efecto simpático de la policromia del modelo, y de que no tenga el sepulcro toda la grandeza y majestad unida en la mente al recuerdo del gran Almirante; pero se olvidan también todas ante... «la originalidad, la bizarriá, el buen gusto de la composición, unidos al primor, la propiedad y el

(1) Fué el ponente redactor de este informe tan bien hecho nuestro inolvidable compañero D. Cesáreo Fernández Duro; se publicó en el *Boletín de la Academia*, tomo XI, pág. 239.

profundo estudio de los detalles». Esta es realmente la expresión abreviada del juicio que merecerá la creación de Mélida á cuantos la estudien y sepan sentirla.

Como la figura de Colón fué única en la historia, quiso el autor que la singularidad del gran descubridor se reflejara en una tumba que no se pareciese tampoco á las demás que encierran restos de grandes personalidades. Al declararse independiente la isla de Santo Domingo y abandonarla los españoles, cedieron todo al nuevo Gobierno, menos los restos de Colón. Castilla, León, Aragón y Navarra trasladaron su ataúd á otras tierras en que seguía desplegada la bandera amarilla y roja, y este es el acto que representa la composición, cargando gallardamente con el ataúd y llevándole como en triunfo las bellas y simpáticas figuras de las cuatro comarcas.

Al lado del sepulcro clásicamente castellano hecho por Bellver para Toledo, no puede ponerse mejor representación de las tendencias modernistas que éste de Mélida, que no cae en lo desequilibrado, y que no por ser de estos tiempos y seguirse en él la corriente de las innovaciones, deja de ser profundamente español.

En los monumentos de las plazas y paseos públicos es donde principalmente revelan sus inspiraciones y ejercitan su maestría los escultores modernos. Allí esculpen las figuras de los políticos de diferentes alturas y de las demás personalidades á que antes se daba exclusivo culto; allí labran también las representaciones simbólicas ó reales del heroísmo del pueblo, las imágenes de grandes artistas y grandes sabios, los bultos de bienhechores de la humanidad, los símbolos del trabajo, bajo sus variados aspectos, que es el principal título nobiliario en esta época.

Muévense propulsados por las corrientes de la civilización actual y buscan en todos sentidos la fórmula del arte del presente, que ha de ser necesariamente tan compleja, que sólo podrá encontrarse en una grandiosa síntesis de innumerables creaciones. Persiguense en este campo, del mismo modo que en los otros, las reminiscencias de lo clásico, cambiado de aspecto; la expresión tangible de vagos ensueños de mundos mejores; las soluciones en lo bello de crisis de ideales; la traducción á la piedra de estas devociones humanas, tan variadas, que germinan en las almas elegidas, brillando en ellas, con luz de poesía, lo que en otros tiempos se estimaba más vulgar y prosaico.

En varios monumentos encarnan, ya unas ó ya otras, estas distintas corrientes; en el compuesto por Blay para honrar la memoria de Chavarri en Bilbao, se ha expresado en forma muy bella la conquista de los más poderosos medios de la sociedad de nuestros días por el esfuerzo de los obreros en minas y fundiciones. Esas dos figuras hermosas que ocupan el frente del monumento, y que reproducimos en nuestra lámina, son las de dos luchadores valientes, tenaces, curtidos al fuego de los hornos, con pulmones que soportan los ardientes vapores del carbón de piedra y del hierro, con musculatura y venas fuertemente acusadas de día en día por los pesados instrumentos y lingotes manejados á todas horas, con rostro en que se refleja una indomable energía.

Tienen mucha personalidad individual y genérica á la vez las dos estatuas; son realistas por su factura y están idealizadas por los pensamientos que á su vista se despiertan; no parecen de una misma raza y son, desde luego, dos tipos individuales muy distintos. Está desnudo de medio cuerpo arriba el que se halla dispuesto á coger el *palastro* con unas pesadas tenazas de fábrica; el mandil de cuero cubre sus piernas, y sobre su porción inferior se rebate la que debía proteger el pecho, revelándose en esta sencilla prenda la maestría para elplegado de unas ropas que no puede parecerse al de las antiguas esculturas; su cabeza, cuello, torso y extremidades, dibujadas con brío, son de excelente modelado. Lleva el otro, rostro afeitado, tan enjuto, que en él se dibujan cuantos huesos forman la cara, y su camisa entreabierta deja ver su cuello y pecho poderosos, fuertes, reveladores de virilidad.

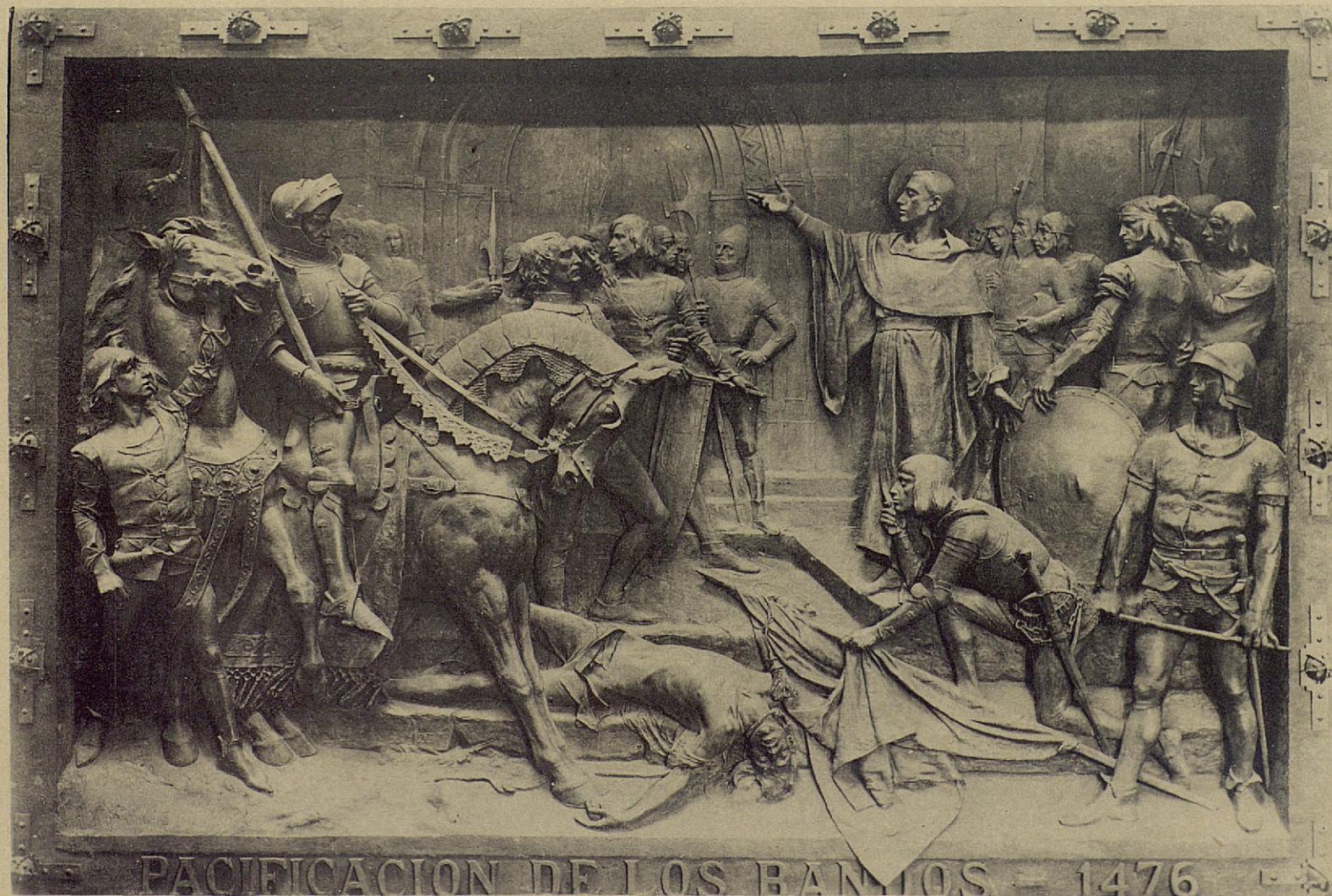
Más que por los cuidados detalles, son muy notables ambas figuras por el conjunto, por sus líneas generales, por su actitud, por su expresión. Si algo puede criticarse en el monumento es el relieve tan extraordinario de estos, que á primera vista pudieran estimarse elementos de segundo orden, relieve que llega hasta el punto de que la mirada del observador se fije casi por completo en los dos obreros y á ellos dedique su atención y sus entusiasmos, prescindiendo, en gran parte, de todo lo demás. Blay ha cantado en bronce el poema de la vida moderna, el heroísmo de los nuevos combatientes, que á pueblos ya constituidos por las luchas de pasados siglos les da los medios de ser poderosos y de seguir formando nación con otras luchas



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BILBAO

Obreros del monumento á Chavarri, por Blay



PACIFICACION DE LOS BANOS - 1476

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SALAMANCA

San Juan de Sahagún: Relieve de bronce, por Marinas

en el fondo de las minas y en el interior de los talleres. Chavarri, en cuyo honor se han labrado los materiales, tuvo su grandeza en la creación de estos medios y justo es que el emblema de su obra, de los servicios prestados á su patria y á la humanidad, campee más que las líneas de su rostro. El modo de recoger el ideal que justificó el monumento, es tan acertado y feliz como su factura.

La representación de la historia española y del acendrado amor á la Patria, ha encarnado, en cambio, en Aniceto Marinas, como siendo imágenes que llenan toda la fantasía de un artista, prontas á traducirse en hermosas formas plásticas. Hace ya algunos años puso en la iglesia de San Juan de Sahagún el bello relieve que representa la pacificación de los bandos de la ciudad, haciendo de este episodio local un cuadro de acertadísima composición; en estos días que corremos ha esculpido, para Madrid, el monumento al pueblo del Dos de Mayo, y para Toledo, la lápida puesta en la Academia militar, con la muerte del cadete que cayó defendiendo el Parque.

El también ha cantado á los héroes anónimos de las masas, no trabajando, combatiendo para defender la independencia del país; y á la grandeza de los pensamientos de su alma han correspondido las excelencias de la factura que revela, á la vez, una sólida educación en el arte griego y romano y la continua observación de los hechos y de las personas, que le hacen dibujar correctamente y no amanecharse en la imitación de modelos del pasado para expresar escenas llenas de vida de los tiempos presentes: es clásico y modernista al mismo tiempo.

El gran relieve de bronce de la Pacificación en Salamanca, que mide *cuatro metros* de largo por *dos ochenta* de alto, es, lo repetimos, un cuadro de historia no superado por otros muchos y muy buenos premiados con justicia en las exposiciones. Lleva en si algo de la renovación del espíritu romántico, que también despierta en la literatura, poniendo un freno en ella y en las artes gráficas á las exageraciones de algunos modernistas que, no alcanzando por la falta de medios al perfume de naturaleza y realidad que hay en los maestros de la escuela, caen en lo más vulgar y lo más prosáico haciendo obras destinadas á vivir un solo día.

La figura noble del santo, destacada en medio de los grupos; la sumisión de alguno de los caballeros á sus palabras de concordia; el

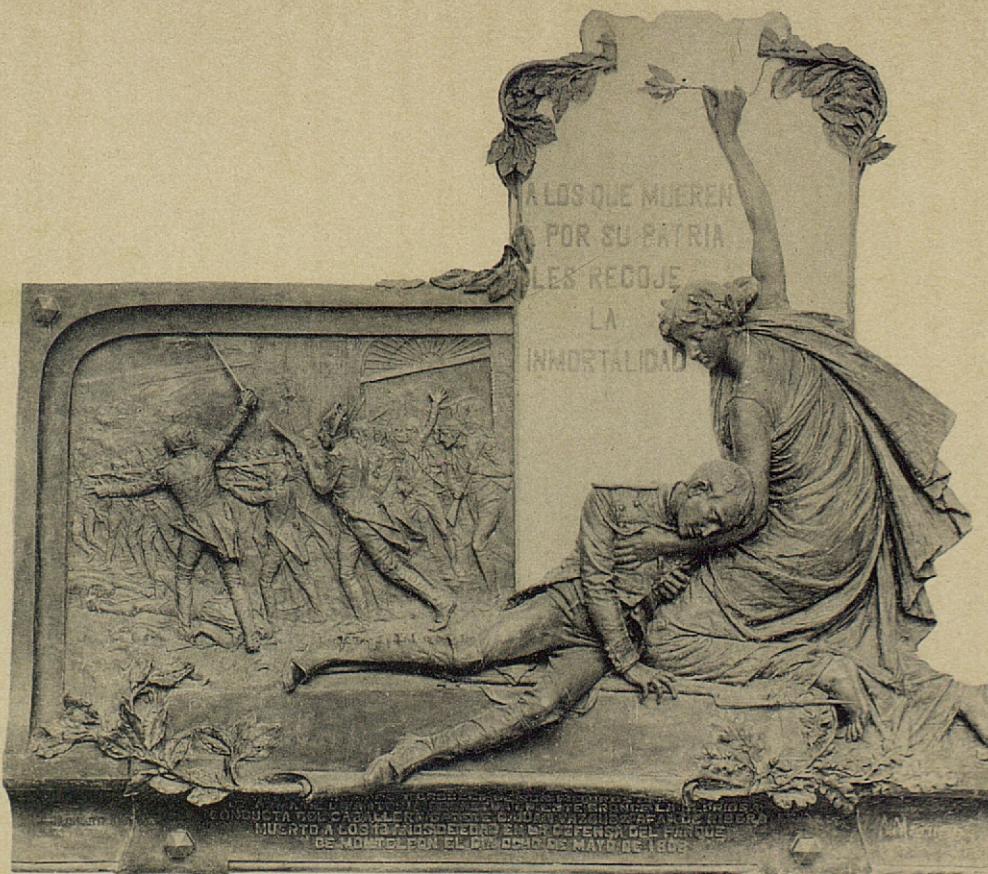
gesto airado y los rostros ceñudos de los restantes, armados de pies á cabeza y prontos á combatir; los caballos cubiertos de hierro y violentamente contenidos en su avance; el muerto medio desnudo que yace en las gradas del templo, son todos detalles, inteligentemente tratados y dibujados con esmero, de un conjunto que produce emoción estética como arte, aun con independencia del asunto.

La lápida dedicada en Toledo á *Juan Vázquez Afán de Rivera*, descubierta solemnemente en el verano de este mismo año ante lucida representación del arma de infantería, se acomoda en su composición al lema que lleva escrito: «A los que mueren por su Patria les recoge la inmortalidad». El cuerpo del joven mártir de trece años, en la crispación de la muerte violenta, cae sobre el brazo izquierdo de una matrona hermosa, clásica, digna de los tiempos heroicos, que coge con la mano derecha la rama de laurel con que ha de coronar la frente de la víctima para que viva luego en la eternidad.

A la izquierda, en muy bajo relieve, se ve, como recordada en la fantasía, la defensa del *Parque de Monteleón*, donde una bala cortó la vida de un joven, de un niño, que tenía llena el alma de nobleza y de altos pensamientos. No es esta una de las obras de más empeño de Marinas, pero representa sí bien sus ideales, el sentimiento que la anima, las cien delicadezas que la avaloran, el primor de varios detalles, la firmeza del dibujo, la buena escuela del autor y las excelencias generales de la factura.

Con Blay y con Marinas pueden representarse dos de las direcciones opuestas que existen en la labor escultórica que luce en los monumentos de plazas y paseos.

La rápida ojeada dirigida á la escultura castellana nos muestra renacimientos y caídas en todos los siglos, no un movimiento de progreso ordenado hasta la primera mitad del XVI y de decadencia en los tiempos subsiguientes, como ha sido costumbre afirmar en los autores siguiendo unos la doctrina de los otros. Ambiente apropiado al desarrollo de la escultura se formó muy pronto en estas tierras y sigue hoy formado, produciéndose mucho y bueno en las diferentes direcciones elegidas por los distintos artistas.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO: Colegio de Infantería

Lápida dedicada á Juan Vázquez Afan de Rivera, por Marinas

En casi todos los momentos hubo aquí genios de primera línea é imitadores amanerados, y es fácil sostener las más opuestas opiniones atendiendo sólo parcialmente á unas ú otras obras, en vez de formar el cuadro de conjunto. Sobre la masa general de los que producían se destacaron, entre varios, Alonso Berruguete, en la primera mitad de la décimasexta centuria; en la segunda Esteban Jordán; en el paso de ésta á la siguiente Gregorio Fernández; ya en las proximidades del 1700 Alonso Cano, que son como los puntos de mira que señalan el camino recorrido para adaptar primero al país las importaciones extranjeras y expresarse al fin éstas en un arte nacional.

Para darse cuenta de todo lo que hay en la síntesis final y comprender bien el carácter de la *labor castellana* y la *labor en Castilla* hay que analizar, de un lado, las procedencias de todo lo que llegó de fuera; del otro, el carácter diferente de la estatuaria policroma religiosa, la funeraria y la civil; en último término, las influencias del material empleado, las piedras, la madera y los metales... y entretejer, esta es la frase, con las variadas ramas el tapiz de brillantes colores donde se presenta en complicada composición lo que hicieron los genios del país y lo que agregaron á su labor los otros genios venidos de diferentes países, arrastrados por la vida de fecundidad creadora que aquí existía y habían formado tanto la protección de príncipes y comunidades como los amores del pueblo.

Ya en el siglo XVIII brilla un momento la figura de Salzillo reproduciendo una vez más en la madera las gentes de su comarca, como habían reproducido las de otras regiones varios artistas; imperan luego durante algunos años los fabricantes de muñecos insípidos de rostro y mal trajeados, y trabaja simultáneamente con fe la Real Academia de San Fernando para detener la corriente de la vulgaridad y la falta de dibujo y modelado de los que se llamaban á sí mismos escultores.

La obra de esta Corporación fué al principio docente y clásica; al faltar las iniciativas para crear espontáneamente lo bello, hay que educar en las copias de lo que fué indiscutiblemente hermoso en otros tiempos. Modelos de la estatuaria griega se reprodujeron en todas partes, y no fué pequeño el esfuerzo que hubieron de hacer los que primero entraron por este camino para dar algo de vida actual á lo que ellos hacían teniendo á la vista unas formas de eterna belleza,

pero en representación de unos ideales, de unos pensamientos y de una sociedad que sólo en la mente de los eruditos puede resucitar con algún calor.

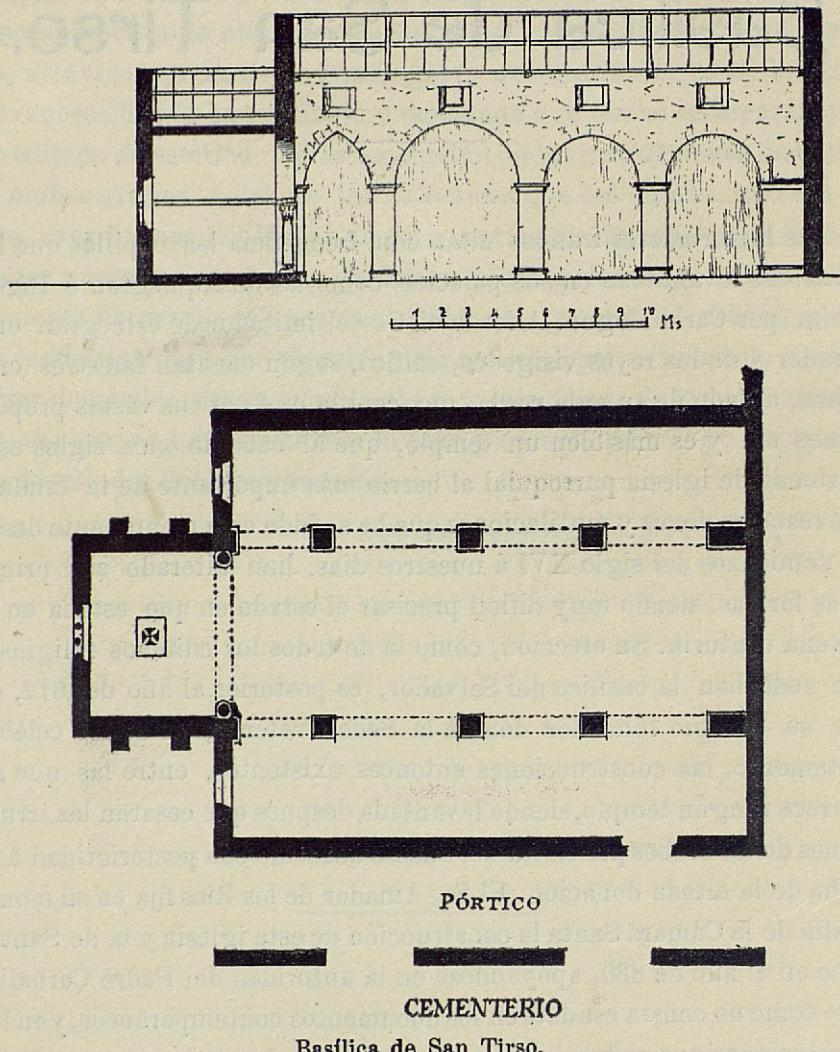
Hoy se abordan ya los más variados géneros á la vez; y para corregir en lo que tengan en ocasiones de extraviado los legítimos anhelos de nuevos modos de hacer, están los que se recrean inspirándose siempre en lo clásico. Son aquellos los revolucionarios valientes, atrevidos en medio de sus mayores desequilibrios; estos los conservadores firmes en su dibujo y modelado que jamás se separa de lo acreditado de estético; por la asociación de las producciones fecundas de ambos grupos, y del de los eclécticos que los enlaza, marcha el arte, crea formas bellísimas en rica variedad, impone cada vez á mayor número de personas su misión educadora; se presenta como elemento necesario de nuestras sociedades, que ha de reflejarse en las industrias para que circulen sus productos por el mercado y en el hogar doméstico, ornándole con el único lujo propio de los pueblos cultos; es siempre forma exterior de todo y esencia de una de las primeras facultades del alma humana.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Basílica de San Tirso.

Los historiadores franceses citan con frecuencia las capillas que los monarcas levantaban en sus palacios, como las de Aquisgrán é Ingelheim por Carlo Magno. Alfonso el Casto, imitador de este gran emperador y de los reyes visigodos, edificó, según cuentan nuestros cronistas, al lado de su aula regia, una capilla que por sus vastas proporciones era y es más bien un templo, que al cabo de once siglos está sirviendo de iglesia parroquial al barrio más importante de la ciudad. Las restauraciones y mutilaciones que ha sufrido este monumento desde los comienzos del siglo XVI á nuestros días, han alterado sus primitivas formas, siendo muy difícil precisar el estado en que estaba en la novena centuria. Su erección, como la de todos los edificios religiosos que rodeaban la basílica del Salvador, es posterior al año de 812, en que su egregio fundador donó á la Sede Ovetense, en aquel célebre testamento, las construcciones entonces existentes, entre las que no aparece ningún templo, siendo levantada después que cesaron las irrupciones de los árabes por Asturias, suceso acaecido con posterioridad á la fecha de la citada donación. El Sr. Amador de los Ríos fija en su monografía de la Cámara Santa la construcción de esta iglesia y la de Santillano en el año de 830, apoyándose en la autoridad del Padre Carballo, pero como no consta esa data en los documentos contemporáneos, y en las inscripciones que se han encontrado al hacerse las últimas restauraciones, carece de valor la afirmación de este ilustre arqueólogo. Mantuvose en buen estado de conservación hasta el año de 1521, en que el terrible incendio que destruyó la ciudad consumió la bella techumbre de madera, sustituida por otra más mezquina, de cuya armadura se conservan algunos restos. Pobreza tanta no parecía decorosa en los primeros

años del siglo XVIII, época nefasta para las basílicas asturianas, que fueron reedificadas totalmente como Santa María del Rey Casto, ó vestidos sus muros y pilares de barroca arquitectura como la de San Tirso. Dice el Sr. Canella en su «Guía de Oviedo», que en 1723, predicando en esta iglesia el misionero franciscano Padre Lavarejos, y viendo su



miserable estado, cubierta de teja vana, excitó á los vecinos á repararla y ponerla decente, y por popular cuestación se cerraron de bóveda, ábside y naves.

No podemos tributar á esta basilica las encomiásticas frases que le dedican los antiguos escritores, por haber perdido su carácter artístico

con las profanaciones de que ha sido víctima, especialmente las sufridas en nuestros días (1). La fachada principal, que es la que hoy tiene, y su mayor ingreso miraban al cementerio del Salvador, y estaba protegida por un pórtico, restaurado en 1723 y derribado en 1870, donde tenía sus reuniones el Concejo durante la Edad Media, y se celebraban actos religiosos, como la solemne entrada de los Obispos en la Catedral. En el plano de Oviedo, levantado á mediados del siglo pasado, aparece la planta de esta iglesia, no rectangular sino romboidal, apenas perceptible á la vista, y esta forma si la tuvo, fué debida á la irregularidad del emplazamiento limitado por construcciones anteriores y vías públicas, como la angosta calleja que lleva el nombre del templo, adonde da el imafronte, desnudo de vanos, de pobrísima mampostería ennegrecida por el tiempo, separado apenas un metro, de un robusto muro que sería probablemente el del primitivo recinto de Alfonso el Casto.

La planta de esta iglesia es de forma basilical, de tres naves, la central de seis metros cuarenta centímetros de anchura, y de tres metros ochenta y cinco centímetros cada una de las laterales, teniendo una longitud desde los pies hasta el ingreso del Santuario de veinte metros cuarenta y seis centímetros. El testero estaba cerrado por un solo ábside, como en las basílicas constantinianas, reproducidas por los visigodos y los frances, con un altar único, que citan los primeros historiadores de la Monarquía, los cuales al referirse á las iglesias hermanas de ésta, Santa María y Santullano, consignan la existencia de tres aras albergadas en igual número de ábsides, y de las reliquias ocultas bajo la sagrada Mesa; y ciertamente que si este templo estuviera bajo la advocación de otros Santos, no dejaría de decirlo el Obispo D. Pelayo en cuyo pontificado fueron restaurados, como he dicho, la mayor parte de los altares de la Catedral y de las iglesias de la ciudad, entre los que no aparece el de San Tirso. La inspección del monumento confirma mi fundado parecer, de que no ha tenido más que un ábside. Mirado el testero por el exterior, hoy cubierto de espesa capa de cal, percibense aún las esquinas que enlazaban los muros central y laterales, coronadas

(1) *Basilicam in honorem Sti Martiris Tirsi prope palatium condidit cuius operis pulchritudo plus presentes possunt mirari quam eruditus scriba laudere. Pelayo Ovetense. — Illam capellam nostram sancti Tirsi damus et concedimus hic in Ovetum. Donación de Alfonso III de 897. — Basilicam St Thirsi miro edificio cum multis angulis fundamentavit. Albeldense. — Ecclesiam B. Thyrsi martiris in eodem cementerio pulcro opere fundamentavit. Silense.*

de unas zapatas que sostenían el alero del tejado, marcándose las pendientes de las aguadas levantadas á mayor altura cuando la reforma del edificio en 1723. Las paredes de los lados formaban ángulos entrantes con la de cerramiento de las naves pequeñas, en las cuales estarían probablemente perforados los ingresos que trazo en el plano. Estos muros estaban reforzados con contrafuertes para resistir el empuje de la bóveda, formando numerosos ángulos entrantes y salientes, que llamaron la atención al Albendense que lo consigna en su crónica.

Durante el período ojival, que en Asturias se alargó hasta mediados del siglo XVI, fué construido el ábside del lado del Evangelio, cubierto de tosca bóveda de crucería levantada acaso después del incendio de 1521; y en el opuesto se alzó en el XVIII la capilla en donde se contempla sobre el altar una hermosa tabla de escuela flamenca. Se conoce á primera vista que este ábside es posterior á la erección del templo, no sólo porque su fábrica y vano llevan el sello del barroquismo de la época en que se hizo, sino por el muro lateral del cerramiento, que en vez de estar en linea recta con el de la nave, se inclina marcadamente hacia dentro, sin duda para dejar algo más amplia la vía pública. El muro de la nave oriental ha desaparecido con la construcción de las capillas sepulcrales de linajudas familias ovetenses, que ocupan probablemente el lugar de una galería cubierta ó pasadizo paralelo al templo, que serviría acaso de comunicación con el palacio de Alfonso el Casto, que estaba cerca, *prope*, según dice el historiador D. Pelayo, como hoy está el del Obispo que ha sustituido al del siglo IX. De ese cuerpo exterior se conserva en la fachada que da á la calleja de San Tirso, adonde no alcanzaron las restauraciones, la pared, cuyos materiales y estructura acusan su unidad constructiva con la mazonería de toda la obra, siendo el tejado que le corona continuación del de la nave, y con la misma pendiente. Pudiera ser este muro el de cerramiento de un pórtico, como el del imafronte, destinado á enterramientos de elevados personajes en alzadas tumbas, mientras que la plebe era inhundida en el inmediato cementerio.

Las pilastras que separan las naves son de piedra de sillería de trozos desiguales, y para ocultar su pobreza y tosquedad, cuando la restauración del siglo XVIII, las cubrieron y recrecieron con ladrillo y yeso que en estos días han sido adornadas de columnitas en los ángulos que no hacen buen efecto. Contrastá la pesadez y abultamiento de estos

pilares con la esbeltez de los arcos, que conservan su primitivo dovelaje, de marcado despiezo, que fueron relabradados, desapareciendo una ligera estría paralela á la arista que aún se ve en el arco correspondiente al ingreso. En 1878, al hacerse en esta iglesia varias obras de reparación, se desnudaron algunas pilastras, encontrándose, grabadas en los paramentos que miran á la nave principal, mutiladas inscripciones de carácter religioso, como era costumbre entonces, según vemos en San Salvador de Priesca y de Fuentes, que desgraciadamente no dan luz para fijar la Era de la fundación y consagración del templo (1). Obsérvese en la planta una grave infracción de las reglas de la simetría, y es que las pilastras no tienen igual separación, y por consiguiente, los arcos no son de un mismo radio, apareciendo el primero, próximo al ingreso, con una luz de 3,75 metros; el segundo, de 3,85; el tercero, de 4,85, estrechándose desmesuradamente el cuarto, que no pasa de 2,90. No se comprende semejante anomalía, si bien el arquitecto habrá tenido sus razones para hacerla; pero lo más extraño es que á este último arco, para elevar su clave á la altura del anterior, se le ha dado la forma apuntada bastante aguda, que no se encuentra en ningún monumento de aquel tiempo y menos en los de Asturias, en que se daba al arco de medio punto toda la elevación que se quería, con un exagerado peralte. La aparición de la ojiva en este vano no tiene fácil explicación, y hace recordar el que de igual traza existe en la mezquita de Córdoba de la misma época, solitario y perdido en aquellas innumerables arquerías de curvatura semicircular y de herreradura. Pudiera caber la duda de si este arco y los demás han sido construidos al hacerse la restauración de 1723; pero se desvanece, cuando desde la bóveda de la nave lateral del Mediodía se ve la vieja estructura del muro que sobre ellos gravita, que aún conserva en su coronación algunas zapatas, que recibían el alero del tejado, de idéntica forma y dibujo que las de Santullano. Márcase perfectamente la línea de separación entre la pared antigua y la moderna, alzada muy posteriormente para dar mayor altura á la iglesia.

Como la basílica del Rey Casto tiene la de San Tirso un coro alto

(1) Beatissime Tirse... | Ut sint micia d... | dimissa omnia p... | Per ipsum qui elegit sibi... | =Quisquis hic in hanc basilicam pro sua delicta...=rae laverit | re... eum exaudiat | de b...ns...in mense an... | ...sine me peccata | ...in aeternum | ...ns...n cunctis...s... uberas niris | velab omnibus malis | ...ru qui pro quem libe... ipsum deo = Ciriaco M. Vigil. *Epigrafía asturiana*.

con el suelo de madera, apoyado en los machones que resaltan del muro del imafronte, haciendo la subida por uno de los camarines que están á los pies del templo, sirviendo el otro probablemente de sacristía. De las bellezas de esta iglesia, tan alabadas por los escritores del siglo IX, sólo queda el magnífico ajimez que presta luz al santuario, el más notable, sin duda, de los que exhiben los monumentos de este país de aquel período artístico. Cuatro columnas, dos aisladas haciendo de parteluces, y las otras dos adosadas á las jambas sostienen los tres arcos en que está dividido el vano, que se levanta dos metros sobre el nivel del suelo. Molduradas basas de abultados toros sustentan los cilíndricos fustes, y sobre ellos campean los capiteles, separados por collarinos funiculares, desarrollándose alrededor del tambor doble fila de hojas bien perfiladas con palmeras por volutas que se arrollan bajo el corintio abaco de frentes curvilíneos, exornado de rosas en los centros, de estilo genuinamente asturiano, como los de la vecina Cámara Santa. Siguiendo la costumbre, el intercolumnio central es más ancho para dar mayor diámetro al arco que rompe la monotonía de la arquería, la cual no tenía láminas de piedra perforadas, sino que se cerraba con hojas de madera que abrían hacia fuera, cuyos quicios se conservan incrustados en el muro. Los arcos son de excelente ladrillo, no enlucido como los de Santullano, marcándose las juntas con gruesa lechada de cemento. Encuadra graciosamente el conjunto un arrabá de moldurada imposta que llega por los lados á la altura de los capiteles.

BASÍLICA DE SANTULLANO (1)

A media milla de Oviedo, en sitio ameno y próxima á la vía que conduce á la romana Gigia, el Rey Casto levantó una basílica bajo la advocación de los Santos Julián y Basilisa que padecieron el martirio en Antioquía, y á quienes el Rey Froila había erigido, al lado de la iglesia del Salvador, un templo destruido por los árabes en la invasión

(1) Es extraño que no haya sido dada á luz la monografía de esta basílica en los *Monumentos arquitectónicos de España*, como la de la Cámara Santa y las iglesias de Naranco, no habiendo sido publicada su planta hasta nuestros días en un interesante estudio sobre los monumentos de Oviedo, hecho por D. Inocencio Redondo, editado por la Comisión de Manuscritos históricos y artísticos de la provincia.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Vista de la basílica de Santullano



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

OVIEDO

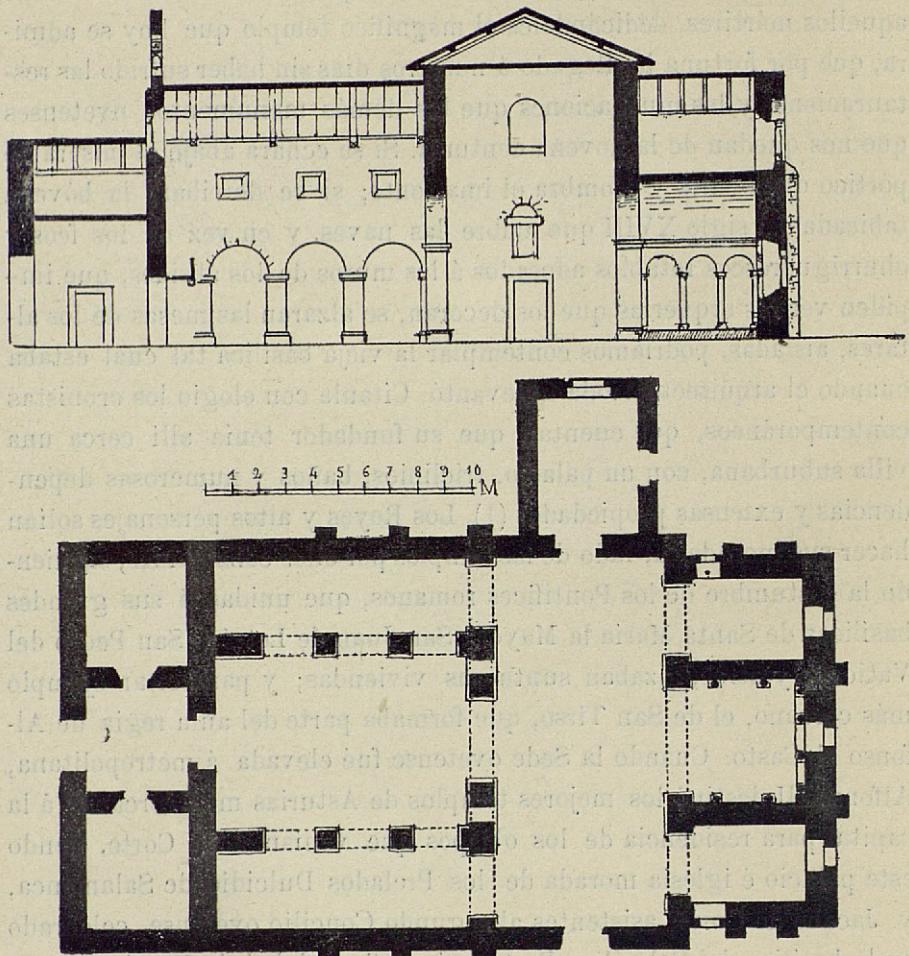
Ventana del ábside de San Tirso

del 794. Heredó Alfonso la devoción que su padre profesaba á estos héroes del cristianismo, y cuando restauró la Catedral, les dedicó altares que más tarde fueron trasladados al ábside meridional de Santa María del Rey Casto. El piadoso monarca quiso honrar la memoria de aquellos mártires, dedicándoles el magnífico templo que hoy se admira, que por fortuna ha llegado á nuestros días sin haber sufrido las restauraciones y las mutilaciones que los demás monumentos ovetenses que nos quedan de la novena centuria. Si se echara abajo el miserable pórtico que oculta y asombra el imafronte; si se derribara la bóveda tabicada del siglo XVIII que cubre las naves, y en vez de los feos y churriguerescos retablos adosados á los muros de los ábsides, que impiden ver las arquerías que los decoran, se alzaran las mesas de los altares, aisladas, podríamos contemplar la vieja basílica tal cual estaba cuando el arquitecto Tioda la levantó. Citanla con elogio los cronistas contemporáneos, que cuentan que su fundador tenía allí cerca una villa suburbana, con un palacio, triclinios, baños y numerosas dependencias y extensas propiedades (1). Los Reyes y altos personajes solían hacer sus moradas al lado de los templos por ellos construidos, siguiendo la costumbre de los Pontífices romanos, que unidas á sus grandes basílicas de Santa María la Mayor, San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano y otras, alzaban sumptuosas viviendas; y para citar ejemplo más cercano, el de San Tirso, que formaba parte del aula regia de Alfonso el Casto. Cuando la Sede ovetense fué elevada á metropolitana, Alfonso III destinó los mejores templos de Asturias más cercanos á la capital para residencia de los obispos que venían á la Corte, siendo este palacio é iglesia morada de los Prelados Dulcidio de Salamanca, y Jacobo de Coria, asistentes al segundo Concilio ovetense, celebrado en la basílica del Salvador. Pertenecía, á fines del siglo IX, á una comunidad religiosa, probablemente díplice, y en la segunda mitad de la Edad Media, aparece bajo el poder del monasterio de San Pelayo,

(1) Aedificavit etiam a circio distante a palatio stadium unum, Ecclesiam in memoriam Sti Juliani Martiris circumpositis hinc et inde geminis altaribus mirifica instrucciones decoris. Sebastián de Salamanca.—Según Quadrado, corresponde á lo que dice este cronista con lo que añade el Albeldense, de esta iglesia: Admitens hinc et inde titulos mirabile compositione togatos.—En una escritura de donación no incluida en el Libro Gótico, que lleva la fecha equivocada de 862, Alfonso III dice: Extra villam ipsam de Oveto per medio miliare concedimus eciam ecclesiam domini Juliani cum nostris palaciis et balneis et triclinis etcum suis totis adiacentis ab integrō.

cuya abadesa, en recuerdo de su antiguo dominio, conserva todavía el derecho de presentación del párroco (1).

La planta de esta basílica afecta un paralelogramo de doble longitud:



Basílica de Santullano.

que anchura, comprendiendo en su área el vestíbulo ó narthex con dos apartamientos laterales, la nave central y las pequeñas, el espacioso crucero y los tres ábsides. La armonía y buena correspondencia que tienen entre sí las partes que forman el conjunto es tal, que

(1) In suburbe Oveti monasterium Sti Iulani cum suis adjacentis ab integrō. Donación de Alfonso III de 905.—Escrituras del monasterio de San Pelayo, citadas por D. José María Flórez en su estudio sobre esta iglesia, publicado en las actas de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia, en Marzo 1874.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Interior de la basílica de Santullano

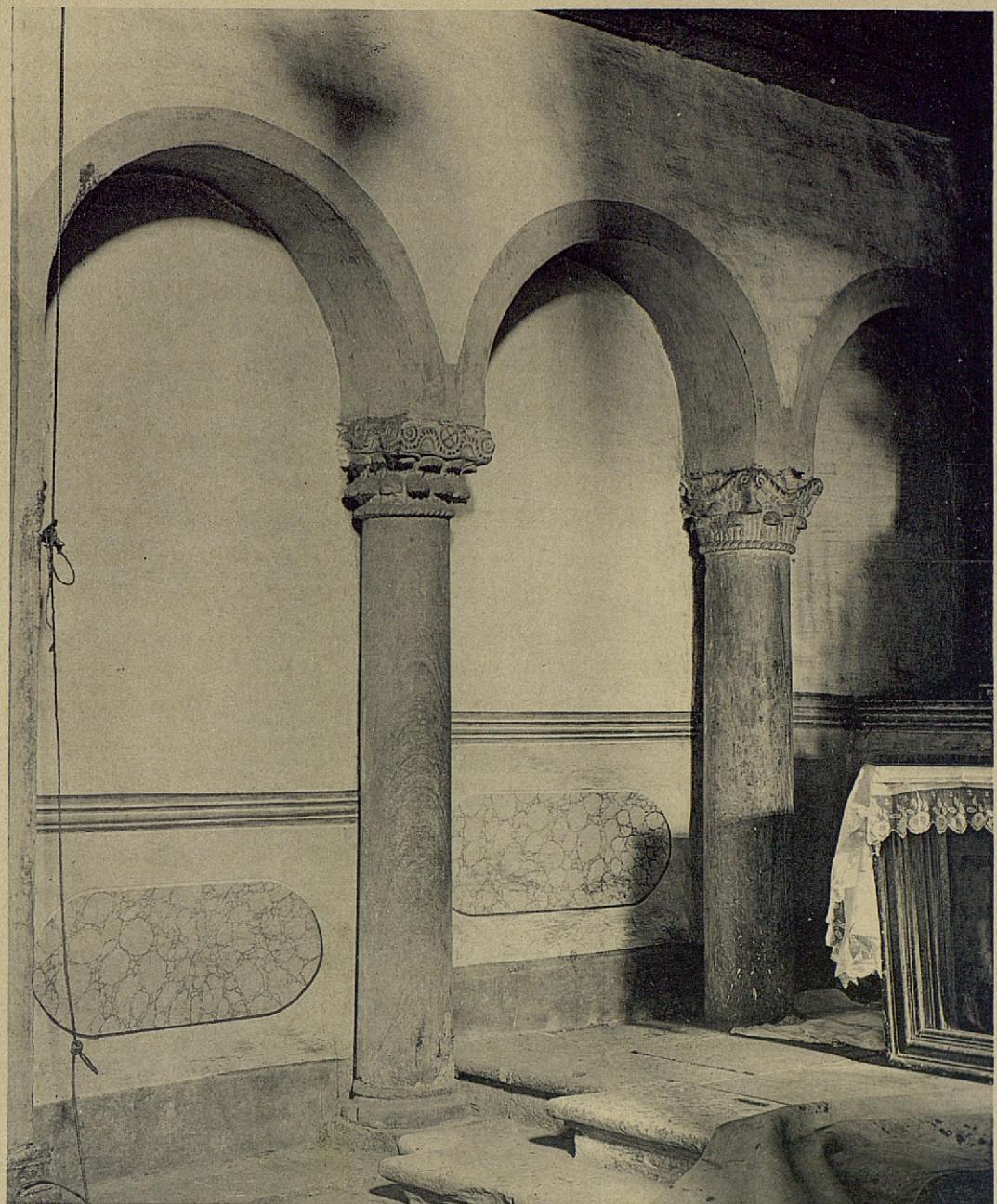
hacen de esta basílica un tipo perfecto en su género, dándonos una idea aproximada del plan y disposición de la del Salvador, de la que puede considerarse como una reproducción. No es extraño que los templos ovetenses tengan iguales formas, ó al menos, muy parecidas, que les dan un aspecto un tanto monótono, porque han sido levantadas por un mismo arquitecto y en corto espacio de tiempo, que ha impreso en ellos su manera particular de construir. Interrumpe la simetría del recinto un cuerpo saliente rectangular de piso alto, adherido al brazo septentrional del crucero, que se conoce ha sido levantado poco después que el edificio, pues sus muros no se enlazan con los de aquél, si bien la estructura de la mazonería y sus materiales son idénticos.

Los historiadores franceses dicen que en las grandes basílicas, especialmente en las de planta cruciforme, había unas cámaras ó tribunas elevadas llamadas *Salutatorium*, desde donde los Reyes, los Obispos y los altos personajes presenciaban los oficios divinos, sirviendo al par de salas de espera ó de recepción. No podía ser otro el destino de esta habitación, que tenía un ingreso especial por la parte exterior para que los asistentes á los actos religiosos no se confundieran con la plebe al atravesar las naves, y unas ventanas hoy tapiadas, cubiertas de arcos de ladrillo de medio punto. Con la construcción de este cuerpo quedó el crucero con poca luz, y para dársela se abrió en el lado opuesto un gran vano terminado en semicírculo, que hubo que reducir de diámetro más tarde porque comprometía la estabilidad de la fábrica la falta de contrarresto á su presión. La actual sacristía, que con el *Salutatorium* da á la basílica la forma de una cruz, que no tuvo al principio, es de construcción moderna, como lo indica la estructura de sus muros que tampoco se enlazan con los primitivos, y la imposta que los corona, obra acaso contemporánea del vestíbulo que precede al narthex.

Para que la planta tuviera proporciones armónicas, el arquitecto tomó como base de medición el cuadrado, dando al edificio doble longitud que anchura (8 metros por 2), lo mismo que al crucero (6,90 metros por 2), siendo cuadrados casi perfectos los tres compartimentos del imafronte y ábside central, teniendo de largo la nave mayor próximamente vez y media que su latitud. Precede al cuerpo de la iglesia el narthex, y á uno y otro lado se ven los ingresos adintelados de ambos camarines ó retretes que no tienen comunicación con el interior, cobi-

jados como el vestíbulo, bajo una techumbre de madera de dos vertientes, y estaban dedicados á sacristía, tesoro ó biblioteca. La nave central está separada de las laterales por arquerías de tres vanos, sostenidas por pilastras rectangulares de piedra de talla compuestas de salientes basas, de macizos fustes, y las impostas que los coronan formadas de filetes, toros y plintos sobre los que descansan los arcos de medio punto también de sillería, sin molduras, oculto su dovelaje por el yeso y la pintura. No se ven como en otras basilicas de aquel tiempo inscripciones grabadas en los frentes de las pilastras que miran á la nave central, ni se han encontrado sobre los arcos del crucero y de los ábsides, que pudieran ilustrar la historia del monumento. El carácter artístico de estas arquerías como todas las de este templo es eminentemente clásico, y no tiene nada de extraño que le recordaran á Corballo, y sobre todo, á Ambrosio de Morales, las de las iglesias del Rey Casto y de otros monumentos visigodos de Castilla, existentes en su tiempo, semejantes á los de la antigua Roma, cuya arquitectura reproducía Herrera en aquellos días en los claustros menores del Monasterio del Escorial.

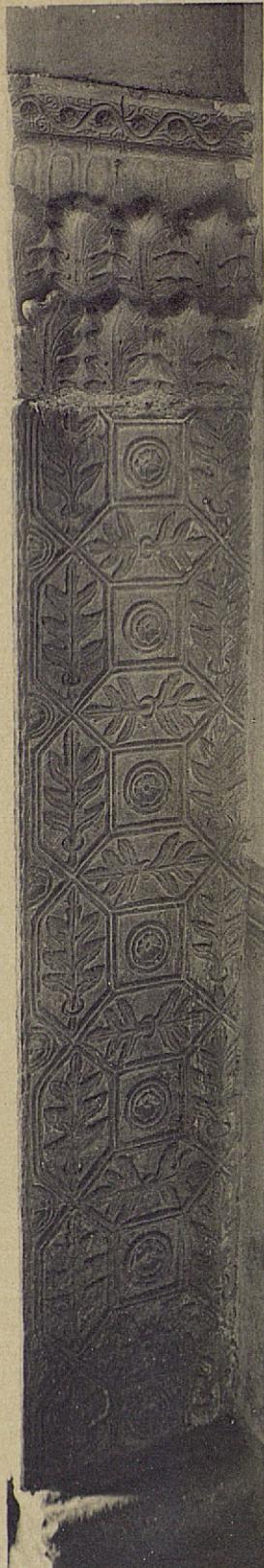
La nave central tiene una cubrición de dos aguadas, y de una las pequeñas, quedando entre ambas, por la diferencia de altura, un elevado muro, perforado cerca del alero del tejado, de ventanas situadas á plomo de las claves de los arcos, que alumbran esta parte del templo, quedando las laterales con tenue luz, debido á la costumbre que había entonces de no abrir vanos en las paredes de cerramiento; ó cuando más, unas estrechas saeteras para dar ventilación al interior del templo. La puerta que se ve en el muro meridional, cerca de uno de los camarines, cubierta de un arco de medio punto, entre dos contrafuertes, es de construcción moderna, acaso del siglo XVIII, en que esta iglesia sufrió diversas restauraciones. Del muro del ingreso á la nave, se destacan dos salientes machones en línea con las arquerías que sostienen el coro alto, de madera, semejante á los del panteón de los Reyes y de la iglesia de San Tirso, al que se subía por una escalera situada en una de las pequeñas estancias que forman las naves laterales á los pies de la basílica. El arco toral que da paso al crucero, para darle las mismas dimensiones que al triunfal del Santuario, se le elevó sobre dos grandes pilastras correspondientes á las de los ábsides, más altas que las de las arquerías, perforadas á un metro del suelo por un gran vano rectan-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

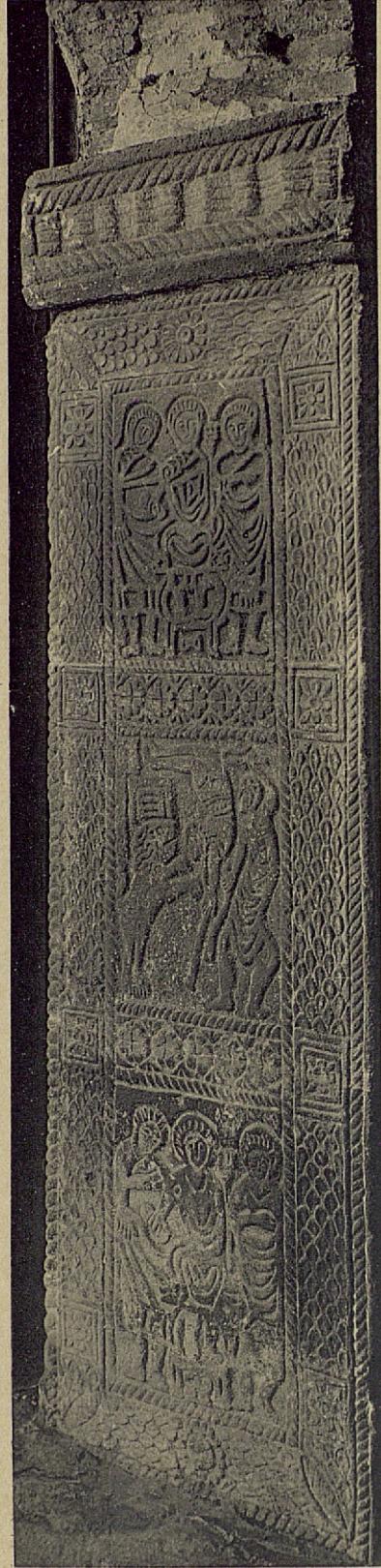
Arquería del ábside central de Santullano



Pilastras del abside central

de Santullano

OVIEDO



Jamba de la puerta

de San Miguel de Lino

gular, cada una, que al par que prestan más luz á la nave, producen un bello efecto. Igual que la de ésta, es la anchura del crucero, en cuyo frente aparecen las tres capillas absidales, escalonados sus ingresos, dominando el mayor sobre los colaterales, donde estuvo, en el centro del elevado muro que recibe la cubrición, la imagen de Cristo en la Cruz flanqueado de dos santos, y á los lados se leían inscripciones votivas ó religiosas que acaso estarán ocultas por la yesería de la bóveda moderna. Arrimado á una de las pilastras del crucero, campea el moderno púlpito, al que sirve de pedestal un magnífico trozo de fuste de mármol blanco veteado, que por la riqueza del material y por el delicado perfil de su entasis, revela pertenecer á los buenos tiempos del arte romano. Esta columna, por su diámetro, parece que estaba destinada á recibir el arco toral de un ábside, pero no de esta basílica, porque están sostenidos por pilastras.

Toda la riqueza artística la guardó el arquitecto para el Santuario central. El arco triunfal que le precede se levanta sobre el suelo del crucero la altura de un paso, como los laterales, descansando sus salmeres sobre las impostas de las robustas pilastras que los sustentan, contrastando la severidad clásica de sus líneas con la espléndida exornación del interior del ábside. Decoran los paramentos de los lados arquerías ciegas de dos vanos simulados, apoyándose los arcos próximos al ingreso en antas ó pilastras de mármol, de forma semejante á las que flanquean la entrada de la cisterna romana del conventual de Mérida y de otras ciudades monumentales del interior de España, lo que prueba su procedencia visigoda. Cubren toda la superficie ornatos de escaso relieve, que representan figuras geométricas, como cuadrados inscriptos en octógonos, y entre sus líneas aparecen perfiladas folias, que recuerdan los dibujos de los códices y de la orfebrería de aquel tiempo. En los capiteles que las coronan se refleja el estilo corintio, con la doble fila de hojas de acanto picadas y de poco vuelo, que recibe el ancho abaco festonado de ondulantes tallos. Las columnas que los sostienen se componen de molduradas basas que asientan sobre el pavimento, ocultas las próximas al muro del testero, por haberse elevado el nivel del suelo la altura de un escalón, para hacer más visible el moderno altar. Los marmóreos fustes, de veintiocho centímetros de grueso, están separados de los capiteles por abultados collarinos funiculares, brotando de ellos las hojas que en dos filas sobreuestas envuelven el

tambor, iniciándose en algunos los caúlicos bajo el pesado abaco, decorados los frentes, como las de las antas, de serpeantes tallos con folias en sus ondulaciones. No exornan los arcos impostas ni molduras, y la espesa capa de yeso que los cubre, no permite ver la estructura de su construcción que será probablemente de ladrillo, prodigado en los cerramientos de los vanos exteriores.

El muro del testero está también ornamentado de arquerías como los laterales, pero sus fustes no descansan en el suelo sino en un podio ó basamento, elevado un metro quince centímetros, sin duda para que las columnas no estuvieran ocultas por el altar, y hoy lo están por el churrigueresco retablo que llena todo el frente del Santuario. En el intercolumnio central se abre la fenestra que daba luz al ábside, y los de los lados la reciben ahora por pequeñas ventanas abiertas en los muros laterales. Sólo las tres capillas están cubiertas de bóvedas de medio cañón, que arrancan de una imposta de igual forma y de la misma altura que las de las pilastras que sostienen los tres arcos triunfales. El ejemplo de la basílica del Salvador, en cuyos santuarios se albergaban más de un altar, vese reproducido aquí conteniendo el central dos: *geminis altaribus, mirifica instrucciones decoris*, como dice Sabastián de Salamanca; uno dedicado á San Julián y el otro á su esposa Basilisa. Los ábsides pequeños tenían sus paramentos desnudos de exornación, y todavía conserva el meridional el primitivo pavimento de hormigón romano, de igual estructura que el de la Cámara Santa, que nos da una idea de cómo estaban soladas las iglesias de aquel tiempo, habiendo desaparecido estos suelos del siglo XII en adelante, en que empezaron á hacerse las inhumaciones dentro de los templos. Según cuenta el historiador Carballo, aún existía en el siglo XVI el altar de la novena centuria, bajo cuya ara yacían las reliquias del Santo titular; y en el ábside opuesto se alzaba otro altar de idéntica traza, destruido como todos, para alzar los miserables retablos que afean este interesante monumento histórico y artístico.

Es muy notable la cubrición, que puede considerarse como un perfecto modelo de las que coronaban las basílicas visigodas, y sus sucesoras las asturianas, de la que se conservan importantes restos aprovechados en ulteriores restauraciones. Como el edificio se compone de diferentes cuerpos, agrupados y escalonados alrededor del crucero, que es la parte culminante, los aleros horizontales de los tejados están



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Fachada posterior de la basílica de Santullano

á distintas alturas, más bajos y al mismo nivel los de los camarines que flanquean el vestíbulo, los ábsides y naves pequeñas, sobreponiéndose los de la central y capilla mayor, y estos á su vez son dominados por los del crucero, único compartimento que no tiene su cornisa en la dirección del eje del monumento sino perpendicular á él. Consérvase todavía un trozo del primitivo alero en el muro del Mediodía del ábside central, que como casi todos los de aquella época está sostenido por salientes zapatas colocadas á conveniente distancia, labrados los frentes en curva, decoradas de estrías, como las de San Tirso, teniendo en la cara superior un encaje para apoyar las cabezas de las piezas sobre las que descansan los cabrios, las cuales aparecen talladas en forma de cable, apenas perceptible por la descomposición de la madera al cabo de tantos siglos. Las trabes que atirantaban la cubrición, visible por el interior, estaban decoradas de figuras geométricas como círculos que se intersecan, formando estrellas y folias trazadas con el compás y acentuadas con la gubia, contribuyendo á su embellecimiento los colores, pues no eran solos los muros y las bóvedas de los ábsides donde se empleaba la pintura, según cuentan los historiadores de la Restauración. La espadaña está situada en el piñón del muro que separa el vestíbulo de la nave central, en idéntica situación que la de Santa María de Naranco, y como aquélla tiene dos vanos cerrados de arquillos de medio punto y acaso otro pequeño en el frontón, donde se albergaban las diminutas campanas del siglo IX; y cuando se dió á estas mayores dimensiones, sobre todo del Renacimiento acá, sufrió una restauración que le ha quitado su primitiva forma.

En el moderno cementerio entre tumbas y cipreses, se levanta el testero, que se conserva en su pristino estado, adonde no han alcanzado, por fortuna, las restauraciones de que ha sido víctima el imafronte, marcando perfectamente la separación de los ábsides, dos esbeltos contrafuertes de bien labrado sillarejo que rompen con su resalte la monotonía del muro; y entre ellos y las esquinas se abren los tres vanos que alumbraban los santuarios; el central, mayor que los laterales, formados de jambas y dinteles de sillares rectangulares sin molduras ni ornatos que como los de la Cámara Santa están descargados por arquillos semicirculares de ladrillos separados por espeso lecho de cemento. Estas fénestras han sido tapiadas, y sólo la de Poniente conserva la lámina de piedra perforada para quebrar el aire y la luz,

dibujándose la cruz de los ángeles y enlaces de secciones de círculos. Los muros del ábside central se elevan á la altura de la nave mayor, formando una cámara cuadrada sobre la bóveda del Santuario, cubierta de un tejado de dos vertientes, habitada tan sólo por murciélagos y lechuzas, y á la que no se podía subir sino por escalera de mano, sirviéndole de ingreso un magnífico ajimez de tres arcos, el central de más anchura que los de los lados, cerrados por arquitos de medio punto de ladrillo, y las jambas laterales de sillares rectangulares lisos y sin ornatos. Los pequeños fustes que sirven de parteluces, están sostenidos por molduradas basas y coronados de abultados capiteles, que recuerdan por su forma y ejecución los de la época visigoda. La fábrica de los muros de esta basílica, aunque de estructura incierta como la de todas las iglesias ovetenses, es muy superior y de ejecución más acabada, estando las piedras bien encamadas y unidas por excelente cemento, empleándose en las esquinas y contrafuertes el sillarejo perfectamente labrado, con las juntas y aristas muy finas, atizonado y enlazado con la mampostería. Los paramentos interiores de los muros están enlucidos, y bajo las superpuestas capas de cal que los cubren deben hallarse restos de la pintura decorativa, empleada en los monumentos religiosos y civiles, cuyo ejemplo nos ofrecen la Cámara Santa y San Miguel de Lino.

CONSTRUCCIONES CIVILES.—PALACIO DE ALFONSO EL MAGNO

El aula regia que Alfonso el Casto había labrado para su morada, próxima á la basílica del Salvador, exornada, según cuentan los cronistas contemporáneos, con la riqueza del Arte visigodo, *sicut Toletum fuerat*, no era bastante á satisfacer las fastuosas costumbres del Rey Magno, cuyo imperio había extendido hasta las márgenes del Duero. Fuera del murado recinto de la ciudad, no lejos de la puerta de Santa María, á la parte del Poniente, levantó en el año de 875 otro palacio de mayores proporciones y más sumptuoso, cercano á la Fortaleza, construida por él en aquellos días para la defensa del sagrado tesoro de las Reliquias (1). No es fácil formar una idea de su planta, pues las noticias

(1) ...et foris, juxta illud Castellum Palatum ubi pausemus magnum fabricabimus. Donación de este monarca al Salvador, de 905.—Facio cartulam testamenti de illo Palacio *Frantisco* quod est in Oveto *foras*. Testamento de 1096 = ... et in

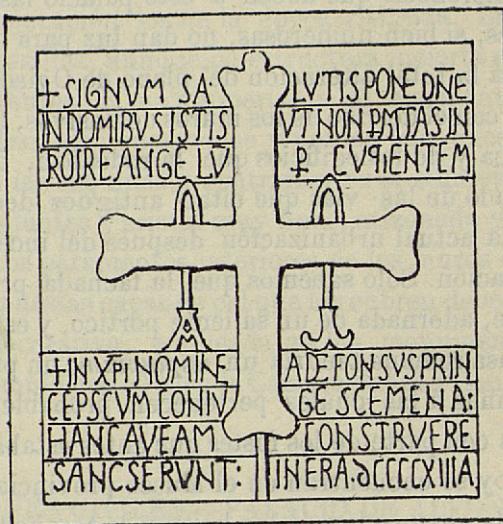
que nos quedan de las residencias reales y de los atrios episcopales transmitidas por Paulo Diácono y otros autores, son escassas y confusas, y aunque San Isidoro, en el libro XV de sus Orígenes, define las tres clases que había de edificios regios, se fijaba más bien en los textos de los léxicos griegos y romanos que en los monumentos que tenía ante sus ojos (1). En estos días se han descubierto en Mérida restos muy interesantes del atrio metropolitano, restaurado por el obispo Masona, apareciendo un pórtico con dos columnas romanas de mármol blanco, y los capiteles visigodos, hoy custodiados en el Museo Arqueológico Nacional. Las referencias que hacen á este palacio las donaciones ó testamentos reales, si bien numerosas, no dan luz para conocer su disposición, debido á la total alteración del plano de Oviedo, de la época de la monarquía, con el derribo de los muros defensivos, la reedificación de la vieja basílica y de los edificios que la rodeaban, desapareciendo el dédalo intrincado de las vías que citan antiguos documentos, haciéndose por fin la actual urbanización después del incendio de 1521, que asoló la población. Sólo sabemos que la fachada principal estaba situada al Oriente, adornada de un saliente pórtico, y es de creer que á imitación de la casa romana tendría un *impluvium*, un patio cuadrado, rodeado de columnas á las cuales pertenecen probablemente los dos grandes capiteles con parte de los fustes que antes estaban en el huerto del hospital, y hoy se encuentran en el Museo provincial. La pobreza del dibujo, la mala agrupación de las hojas y la tosquedad de la talla, revelan que no han sido traídos del interior de España, sino aquí labrados para adaptarlos á los fustes venidos de fuera, á juzgar por la riqueza del material. También existen en una moderna casa emplazada en el solar del palacio, dos magníficos fustes de mármol blanco, colocados á la inversa, y los capiteles que les coronaban, de la misma clase marmórea, están no lejos de allí, teniendo como todos los que se esculpian en este país en aquella centuria, doble fila de hojas, que recuerda el

Oveto cum regiis aulis edificatur. Cronicón Albeldense.—Intra Oyetum castellum et Palatium quod est juxta illud. Cronicón de Alfonso III. Martínez Marina, siguiendo la errónea opinión del canónigo Torres, cree que el palacio donado al Salvador por Doña Urraca la Asturiana era el de Alfonso III.

(1) Aula, domus est regia sive spatiolum habitaculum, porticibus que quatuor conclusum=Atrium, magna aedes et sive amplia et spatiose domus; et dictum est atrium, eo quod addantur ei tres portici estrinseci. Palacio *aedem regiam*, pero sin exigir ninguna clase de pórticos.

orden corintio. Acaso pertenecerían á este monumento otras dos hermosas columnas semejantes á estas que están en el antiguo palacio del duque del Parque.

Sobre el ingreso principal debió estar incrustada en el muro la magnífica inscripción escrita en caracteres monumentales, con la bella leyenda, puesta en casi todos los edificios religiosos y civiles de aquel tiempo, en la que Alfonso y su esposa Gimena piden al Señor que ponga en su morada el símbolo de la Redención y no permita entrar en ella al ángel malo. Dice así:



Inscripción del Palacio de Alfonso III.

† SIGNVM SALVTIS PONE DOMINE
IN DOMIBVS ISTIS VT NON PERMITAS IN
TROIRE ANGELVM PERCUTIENTEM
† IN CHRISTI NOMINE ADEFONSVS PRIN
CEPS CVM CONIVGE SCEMENA:
HANC AVEAM CONSTRVERE
SANCSERVNT: IN ERA DCCCCXIIIA

Llena la lápida la Cruz de la Victoria, de la que penden las letras *Alfa* y *Omega*, y en los cuatro espacios que hay entre los brazos se desarrolla la leyenda, grabados los caracteres, y de acentuado relieve, el *Signo de la Salud*. Las palabras no están separadas por claros, sino

unidas, diciendo el penúltimo renglón: HANCAVEAM que el autor de la *Epigrafía asturiana* lee HAN CAVEAM. Aunque esta inscripción, como todas las de aquel tiempo, está escrita en un latín bárbaro, siempre aparece notada la C de este vocablo, como puede verse en la de Santa Cruz de Cangas: EC AVLÀ; en la del Asilo de Marinos de la capilla de Santa Leocadia: HANC AVLAM; y en la de San Miguel de Quiloño: HEC AVLÀ. No es de creer que Alfonso II conmemorase con una inscripción la apertura de un foso, que no tuvo la fortaleza, pues en las excavaciones practicadas en estos días en la plaza de Porlier, donde estuvo la fachada, no se han encontrado profundas zanjas, difíciles de abrir en la dura roca sobre la que se asienta el antiguo alcázar. La inscripción no se refiere á un foso, sino á unos edificios: DOMIBVS ISTIS; y si á la L le han añadido los dos palos horizontales sobreuestos convirtiéndola en E, es indudable que procede de un error del que la grabó, ó han sido puestos posteriormente.

Alrededor del patio se extendían las numerosas dependencias del palacio, y su vasto perímetro abarcaba una manzana de forma cuadrada limitada por las actuales calles de San Juan, calleja de este nombre, del Aguila y Traslacerca, comprendiendo por la parte opuesta á la fachada un huerto que en la Edad Media era conocido con el nombre de la *Horta de Santivanes*, separado de la vía pública por la muralla del recinto levantada por Alfonso IX, San Fernando y el Rey Sabio. Próximo á la cerca y enfrente del monasterio de San Pelayo se alza un torreón de planta rectangular que por su vetusto aspecto parece ser contemporáneo del palacio, construido para su defensa, á juzgar por su almenado adarve, hoy cubierto de teja. Alfonso III no erigió en su morada un templo, como suponen algunos cronistas, puesto que la iglesia de San Tirso era la capilla palatina de los Reyes de Asturias, pero una de sus estancias la convirtió en oratorio, cuyo altar, dedicado al precursor del Mesías, fué restaurado por *feo* y pequeño en tiempo del historiador D. Pelayo (1). Suele confundirse este oratorio con la

(1) Altare Sancti Ioannis Baptiste quod est situm in hospitali Palatio. Pelayo Ovetense, *España Sagrada*, t. XXXVIII, pág. 871. Don Pelayo subió á la Silla hacia 1098, rigiéndola por Don Martín, que murió en 1101. Falleció hacia 1153, aunque renunció la mitra antes de 1136. No hizo el templo de San Juan, pues si así fuera lo diría el tantas veces citado documento, que tiene la fecha posterior á su muerte, no refiriéndose más que al altar. Una donación de Alfonso III, con su esposa y sus cinco hijos, que lleva la fecha equivocada de 862, existente en el Ar-

basílica que bajo la misma advocación fué erigida en el reinado de Alfonso el Casto en el *Cementerio Puellarum* ó de las monjas de San Pelayo, que en la décima centuria trocó su nombre por el del niño mártir de Córdoba, y llevado de este error un historiador moderno afirma que la inscripción que el maestro Custodio vió en este monasterio en la supuesta tumba de Silo con las iniciales H. S. E. S. S. T. L., forma eminentemente clásica, no empleada jamás en las losas sepulcrales de los siglos VIII y IX, estuvo en el templo del palacio del Rey Magno. La prueba de que no existía esta basílica nos la suministra el primer testamento á favor del Obispo ovetense á quien se dona para que pueda hacer en ella *ecclesiam vel quod voluerit* (1). Con la traslación de la capital de la monarquía á León y más tarde á Toledo, el palacio dejó de ser morada de reyes, y Alfonso VI, en el año de 1096, realizó esta donación, confirmada más tarde por el mismo monarca para que lo dedicara á hospital de peregrinos, donde eran acogidos con caridad tal, que uno de sus estatutos ordenaba que se sembrara el huerto de rosas, arrayanes y salvia para lavar con aromáticas aguas los pies á los romeros cansados.

A la transformación del palacio en establecimiento piadoso, debióse la erección de la iglesia de San Juan, desaparecida no hace muchos años, que servía al par de pafroquia al vecindario de esta parte de la ciudad. Era de reducidas proporciones, de una sola nave, como todos los templos asturianos de estilo románico, excepto los monásticos que

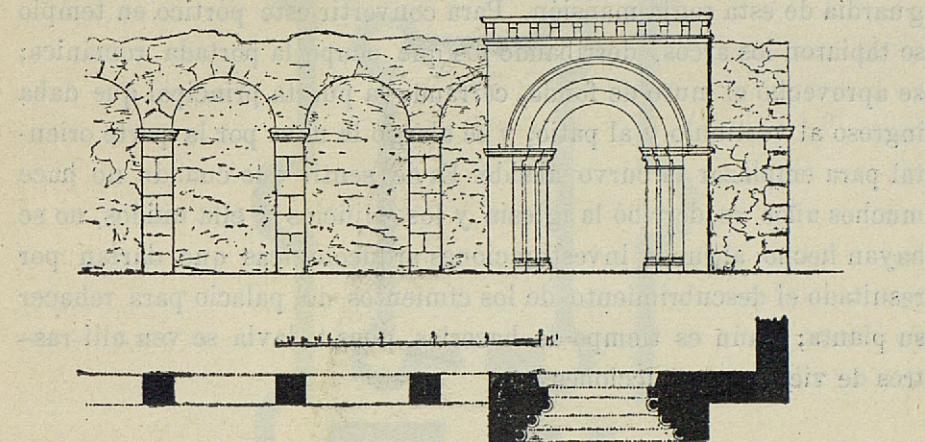
chivo Catedral, no incluida en el Libro Gótico, dice que dona el *gran palacio*, fabricado cerca del Castillo con las *Adrias* de toda Asturias instituidas para su restauración: el altar dedicado á San Juan Bautista á la *parte de abajo* del propio palacio; la *capilla de San Tirso...* etc.

(1) *Do autem terminum ab ipsa albergueria per illa via que discurrit ad fonte incalata usque ad illa calzada majore quae vadit pro ad Santo Pelagio et adextro per illa ripa antiqua quae est ante illa posata de Ecta Cidiz, usque ad illa posata de Palatio unde exeunt pro ad Santa Maria, et intus per illa via de ante illo Palatio et de illo porticu de illo Palatio quo modo vadit in directo usque ad illo muro antiquo sic determino ipsa cuadra ut sedeat de ipsa albergueria ut faciat ibi ecclesiam aut quod ille episcopus voluerit.*

Item: concedo eidem Sedi in Oveto illud Palatium quod fecit atavus meus Rex Adefonsus, cum conyuge Xemena tali tenore ut semper sit hospitalis domus peregrinorum, per suos terminos, per viam quae vadit ad fontem Collatam usque ad calzatam mayorem quae fecit Septamuro petrineo et vadit ad Sanctum Pelagium, et a dextera parte per via antiqua usque portam et ecclesiam Ste Mariae, et ex alia parte per aliam viam que vadit Sanctum Tirsum, cum me dietate callium et per murum antiquum cum illa que intus est, et per viam qui vadit ad Palatium et sigit se in giro ubi primus diximus usque ad fonte Collata, infra os terminos, etc.

tenian tres, terminado en un ábside semicircular cubierto de un cascarón, cuyo arco triunfal estaba sostenido por columnas empotradass un tercio de su diámetro en robustas pilas coronadas de impostas y capiteles.

Restaurada interiormente en el siglo XVII cuando imperaba en el país el decadente barroquismo, no podía llamar ciertamente la atención, pero si mucho la portada, una de las más bellas que del arte románico se han alzado en Oviedo en aquel fecundo periodo artístico, que ha merecido ser reproducida con el grabado en la magna obra «Monumentos arquitectónicos de España». No es fácil asignar la fecha en que fué construida, porque como he dicho en otra parte, la arquitectura románica aparece en Asturias durante siglos con los mismos caracteres, pero la ausencia de la ojiva en las desnudas archivoltas y la curvatura ultrasemicircular de los arcos, como los de la torre vieja de la Catedral, hacen suponer que pertenece á los tiempos de Alfonso el Emperador.



Pórtico del Palacio de Alfonso III.

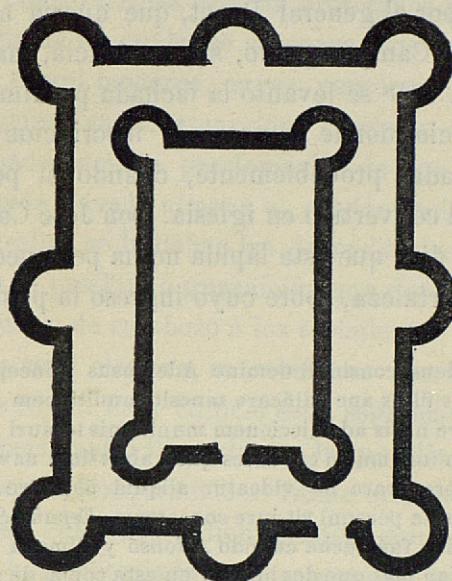
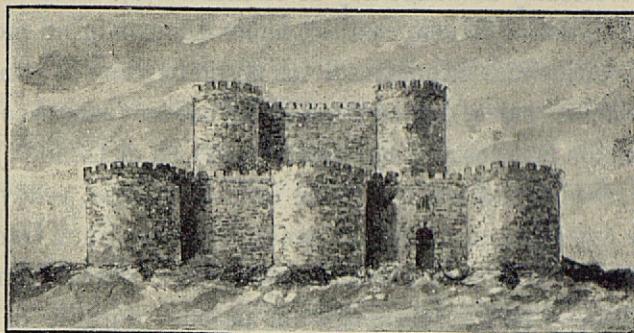
Haciendo un estudio de esta portada, años antes de su desaparición, observé que á su derecha, y á unos diez pies del suelo, resaltaba del muro de mampostería ordinaria un sillar cubierto de espesa capa de cal, percibiéndose en unos desconchados, líneas de molduras, y á poca distancia en la misma dirección, y á igual altura, veíanse otras dos piedras de idéntica forma y ornamentación. Eran las impostas de unas pilas de sillarejo bien aparejado, descubiertas á nivel del suelo, por haberse desprendido por la humedad el cemento que las ocultaba. So-

bre ellas cargaban tres arcos de medio punto peraltados, cortado el primero á los dos tercios de su curvatura por la esquina de la fábrica románica, manteniéndose completo el segundo, y perdido el tercero á la mitad en la masa de la mazonería. A la izquierda de la portada aparecía una pared de la misma estructura de sillarejo coronada de una imposta semejante á la del lado opuesto. A primera vista parecía aquella arquería la que en las basílicas separa la nave central de las laterales, y el muro, el divisorio entre los ábsides, pero bien pronto advertí que no podía ser, porque terminaba dicha pared en ángulo saliente, formando una esquina de sillares bien labrados; por consiguiente, tenía que pertenecer esta construcción á la fachada de un edificio. Hice desaparecer con la imaginación toda la obra románica y entonces apareció ante mis ojos la morada del Rey Magno, *illo portico de illo Palatio*, que dice la donación de Alfonso VI, cuyo frente hacia un bello efecto, contrastando la esbeltez de la arquería con los macizos muros de los camarines que le flanqueaban, que acaso serían los cuerpos de guardia de esta regia mansión. Para convertir este pórtico en templo se tapiaron los arcos, derribando los que ocupó la portada románica; se aprovechó el muro de fondo, cerrando la puerta principal que daba ingreso al vestíbulo y al patio, y se alargó la nave por la parte oriental para emplazar el curvo ábside. Es de sentir que cuando no hace muchos años se derribó la iglesia y los edificios á ella unidos, no se hayan hecho algunas investigaciones arqueológicas que darian por resultado el descubrimiento de los cimientos del palacio para rehacer su planta; y aún es tiempo de hacerlas, pues todavía se ven allí rastros de viejas construcciones.

LA FORTALEZA

Fuera del recinto de la ciudad del Rey Casto, *in Oveto foras*, y á pocos pasos del palacio de Alfonso III, construyó este monarca un alcázar que protegiera á las santas reliquias y á la urbe, en el caso de que los piratas normandos intentaran desembarcar en la vecina costa y quisieran hacer á Oviedo víctima de su furor. Estos temores están consignados en la lápida de larga leyenda que se veía sobre la puerta principal de la fortaleza, trasladada no se sabe cuando á la Catedral,

donde hoy aparece incrustada en el muro septentrional del crucero, al lado de la fastuosa portada gótica de la iglesia de Santa María (1). Su presencia en este sitio hizo suponer á algunos criticos que estaba en la



21.11.11 — 10 Mts.

La Fortaleza.

primitiva basílica del Salvador, para hacer constar que los muros que la rodeaban eran obra de Alfonso el Magno, lo que no es cierto, pues se sabe positivamente que pertenecía al reinado del Casto, según dice

(1) In nomine Domini Dei Salvatoris nostri Ihesu Christi sive omnium ceterorum Gloriosae Santae Maria Virginis bisensis Apostolis ceterisque Sanctis Martiribus ob cujus honorem templum edificatum est in hunc locum Ovetao ab condam religioso Adefonso principe; ab ejus namque discessim usque nunc quartus ex illius prosa-

el mismo monarca en su testamento de 812. No hay más que leer la donación de 905 de aquel ilustre príncipe á la Sede ovetense, en donde aparece copiada literalmente, para convencerse de que la inscripción se veía en la fortaleza y no donde hoy se encuentra (1). Para la conservación y sostenimiento de este castillo, de los que con igual motivo se alzaron en los sitios más expuestos á los desembarcos de los normandos, y de los palacios reales, dedicó Alfonso las *adrias* (cargas concejiles) y otros impuestos creados por sus predecesores en el trono (2).

Son escasos los restos que quedan de este edificio, renovado la mayor parte y envuelto en modernas construcciones. En el transcurso del siglo XVII ó XVIII se reedificó el cuerpo central para destinárselo á cárcel de hombres; y en los comienzos del pasado, durante la ocupación de Asturias por los franceses, fué derribada la muralla que daba á la plaza de Porlier, por el general Bonet, que quería abrir una gran vía desde el palacio de Camposagrado, su residencia, hasta el campo de San Francisco. En 1818 se levantó la fachada próxima á desaparecer, como todo el edificio, donde hoy está la inscripción del Aula de Alfonso III, trasladada, probablemente, cuando el pórtico de aquella regia mansión fué convertido en iglesia. Don José Caveda, en su historia de Oviedo (3), dice que esta lápida no ha pertenecido á otro monumento, sino á la fortaleza, sobre cuyo ingreso la pusieron los fundado-

piae in regno subcedens consimili nomine Adefonsus princeps divae quidem memoriae Hordoni Regis filius anc edificare sancsit munitionem cum coniuge Scemena duobusque pignore natis ad tuiccionem munitionis tesauri aulae huius Sanctae Ecclesiae residendum indemnum carentes quod absit dum navalis gentilitas piratico solent exercitu properare ne videatur aliquid deperire. Hoc opus a novis offertum eidem ecclesiae perenni sit jure concessum. *España Sagrada*, t. XXXVII, pág. 330. La inscripción fué hecha cuando Alfonso y Gimena en los primeros años de su reinado no tenían más que dos hijos, y en esta copia, de fecha muy posterior, aparecen los nombres de los cinco, que confirman con sus padres dicho testamento.

(1) Concidimos hic in in Oveto illud castellam quo a fundamentis construximus, et super portam ipsius Castelli in uno lapide illam concessionem scribere in testimonio mandavimus, sicut hic subtitulavimus, et foris juxta illum castellum Palatum, etc.

(2) Damus etiam atque concedimus hic in Ovetum illud nostrum castellum quod ad defensione thesauri huius sanctae ecclesiae construximus cum nostris palatis juxta positis etiam juxta illud castellum palatum magnum quod ibi fabricavimus cum nostras *adrias* videlicet: unum sestarium de cibaria, de uno quo iugobum per totas Asturias, que a religiosis nostris predecesoribus fuerunt statuite pro castellis et palaciis regalibus reparandis.—Escritura suelta del archivo catedral que lleva la fecha equivocada de 862.

(3) Existe inédita en la *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*.

res para conmemorar su erección, lo que no es cierto como acabo de demostrar (1). En el plano de la ciudad, trazado por el pintor Reiter á mediados del siglo XVIII, aparece el primitivo recinto del Castillo ya mutilado, con la pérdida de los cubos que daban á la calle de Traslacerca, derribados para levantar el moderno caserío adosado al muro, y otros en la antigua calle de la Lana para ensanche de la vía pública. Las excavaciones hechas en estos días en la fachada meridional no acusan la existencia de un foso que protegiera el recinto, debido, como he dicho, á la dificultad de abrirle por la dureza de la roca que sustenta el Castillo.

Su planta es cuadrilonga, semejante á la de los castros romanos, alzándose en el centro un elevado cuerpo, que como las torres del homenaje de los castillos feudales, dominaba todas las dependencias de la ciudadela. Sus cuatro frentes estaban protegidos por cubos situados en los ángulos, uno de los cuales se conserva todavía y sirve de apoyo á la esquina de la cárcel moderna, cuyas paredes descansan sobre los cimientos de la primitiva construcción. Desde su adarve, el alferez mayor del Principado hacia la proclamación de los Reyes de Castilla alzando sobre su más elevada almena el pendón real. En su interior y adosadas á las murallas se hallaban las dependencias del castillo que servían de morada al presidio ó guarnición que defendía la ciudad de piráticas invasiones, y de calabozo á los turbulentos próceres que, en aquella monarquía semi electiva, se rebelaban con frecuencia contra la autoridad de los reyes. Este edificio está separado del recinto exterior por un espacioso patio limitado por la muralla, de la que existe mucha parte, habiendo desaparecido el frente oriental donde se abría el principal ingreso entre dos salientes cubos sobre el que se leía la citada inscripción hoy custodiada en el crucero de la catedral (2). La fábrica de estos muros es de pobre construcción, de estructura incierta,

(1) Cuenta el maestro Custodio, que vivía en el siglo XIV, autor de unas memorias históricas de Asturias, por desgracia perdidas, que en la Fortaleza había una inscripción que comenzaba: *Signum salutis pone Domine in domibus istis ut non permittas...* — quedando truncada la leyenda, que continuaba en el sepulcro de Alfonso el Magno... — introire angelum percutientem. No podía referirse á la que hoy se ve, que está completa, sino á alguna otra mutilada de otro edificio. Este versículo aparecía en la mayor parte de las inscripciones de aquel tiempo.

(2) El Sr. D. Fermín Canella, ilustrado cronista de Asturias, posee una vista de esta portada, hecha en el siglo pasado poco antes de su desaparición, que ha servido para hacer el plano de la Fortaleza.

que no podian ofrecer gran resistencia al ariete por su delgadez y á la escala por su poca altura, pero el pecho de sus defensores era fuerte y á eso se debe que los normandos no intentaran franquearlos. La moderna cerca de la ciudad tenía, como la de Avilés y demás pueblos de la Edad Media, un trazado circular desprovista de torres y de defensas exteriores, pero como la Fortaleza estaba fuera de la población, para que no quedara aislada se alargaron los muros de la actual hasta unirse con ella formando el plano por aquel lado un ángulo recto que altera la línea curva del recinto de Alfonso IX y del Rey Sabio.

En el fondo del estrecho valle que separa la colina de Ovetao de las estribaciones de la montaña de Naurancio, brota un manantial, llamado en el siglo IX *fonte incallata*, ó *collata*, y hoy corrompido su nombre: Foncalada. El Arte ha embellecido á la Natura, alzando sobre esta fuente un ninfeo que recuerda los que los romanos dedicaban á estas benéficas deidades, las *xanas* de nuestros aldeanos, que moraban en el interior de su misterioso curso. De parecida forma es la de San Juan de Baños, cuyas aguas devolvieron la salud al rey Recesvinto; y semejantes á esta eran la de Santianes de Pravia destruída en nuestros días y la de Santa María de Naranco, citada por los cronistas del Renacimiento, que estaba cerca del palacio de Ramiro I. La calzada que desde la ciudad se dirigía á esta fuente pasaba al lado de la regia morada de Alfonso el Magno según dice la referida donación del conquistador de Toledo á la iglesia Ovetense. No sale el líquido por un caño algo elevado para poder llenar las vasijas con comodidad y limpieza, sino que brota al nivel del suelo, llenando un pequeño estanque ó piscina, como se ve todavía en las fuentes de nuestras aldeas. Levántase encima un cuerpo mural de cuatro metros noventa centímetros de ancho, de piedra de talla bien labrada, en el cual se abre un gran arco de medio punto, de robusto dovelaje, cerrado el fondo por gruesa pared también de sillería, y terminado en un frontón triangular. Desgraciadamente, este monumento ha sufrido restauraciones que han alterado su forma primitiva y destruido y borrado sus inscripciones. En el triángulo del piñón campea la cruz de la Victoria, de brazos iguales,



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

OVIEDO

La fuente de Foncalada

de los que penden las letras *alfa* y *omega* y por debajo de ella corre la mutilada leyenda tan conocida: *Hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus*. Sobre la clave del arco, se lee la prodigada inscripción en los edificios de aquel tiempo, bien aplicada á esta fuente: *Signum salutis pone, Domine, in fonte ista et non permittas introire angelum percutientem*. Muchos sillares han desaparecido, y sustituidos por otros, y en todos los que quedan se ven huellas de leyendas ininteligibles, que si se conservaran darían alguna luz para ilustrar la historia de la ciudad. Parece haber sido erigido este monumento en el reinado del Magno, á juzgar por la forma de la cruz más usada en su tiempo que la de los Ángeles de la época del Rey Casto.

FORTUNATO DE SELGAS

Monumentos artísticos de Vizcaya.

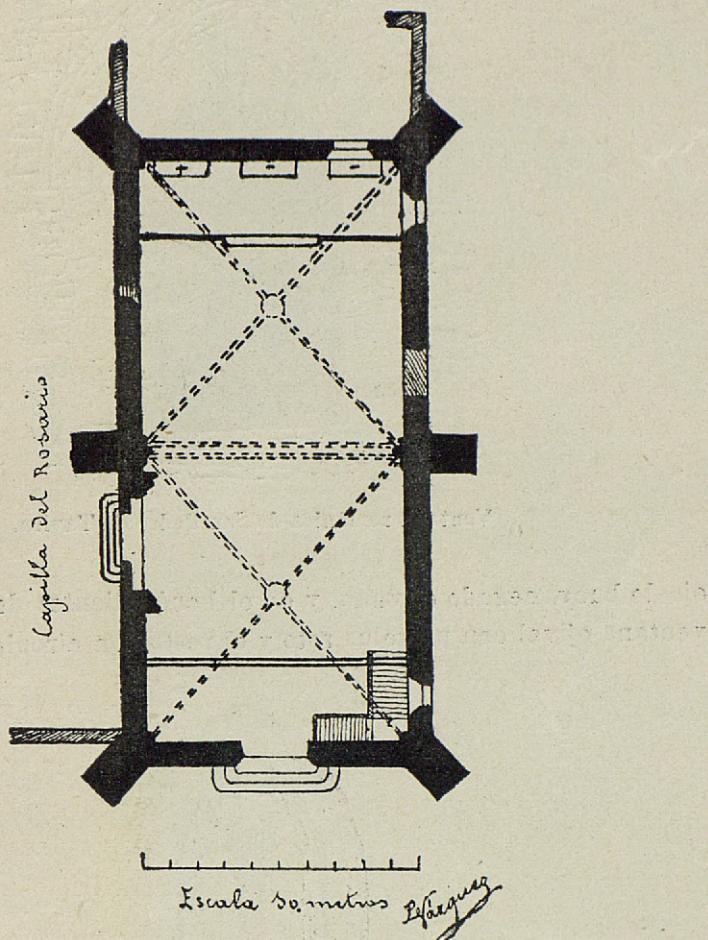
(Continuación.)

IGLESIA DE SAN PEDRO DE TAVIRA EN DURANGO

Entre las distintas afirmaciones que acerca de esta iglesia han emitido los historiadores vascongados, es la más general que dicho templo es el monumento más antiguo en la jurisdicción de Durango, aduciendo, á falta de documentos como justificantes, la tradición. No negamos ni afirmamos que existiese San Pedro de Tavira cuando en el siglo X el Duranguesado estuvo unido á los Reyes de Navarra, no habiendo pruebas escritas en pro ó en contra; mas si atendemos á sus sillares, verdaderas páginas de piedra y únicos documentos auténticos que revelen el tiempo de su construcción, no hay lugar á duda de que si se erigió durante el gobierno de los Condes de Durango, ha sufrido reformaciones sucesivas que han borrado el carácter de la primitiva iglesia, sin ornato alguno, como los primitivos santuarios vizcaínos, pobres y sencillos, de rudísima mampostería, que aún se ve en la parte baja de los muros de la iglesia de Tavira.

La actual fábrica es un paralelogramo, dividido en dos tramos, como la antigua de Santa María de Galdácano, y cubierto por dos bóvedas ojivales de sencilla nervadura, en cuya unión penden claves circulares con la imagen de San Pedro, de igual modo que en las de la mencionada iglesia de Galdácano y de la de San Emeterio y Celedonio, en Larrabezúa; separa las bóvedas un arco ojivo de dos baquetones cilíndricos que descansa sobre tres gruesas, lisas y circulares columnas adosadas, con las basas y capiteles poligonales, como

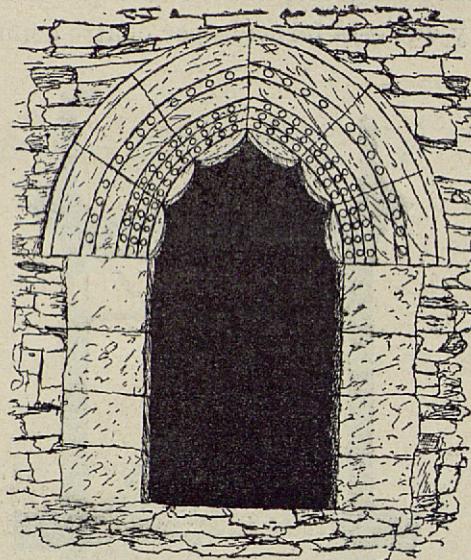
las de Santa María de Guernica, del primer periodo de su erección, del primer tercio del siglo XV. El ábside de Tavira tiene el carácter que distingue á las iglesias vizcainas medioevales, el rectangular. Dos son las puertas de ingreso, la del Norte que comunica con la capilla del Rosario y que está formada por cuatro columnitas poligona-



Plano de la iglesia de San Pedro de Tavira.

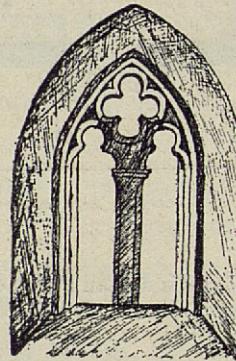
les que soportan otras tantas sencillas arquivoltas, y la exterior que apean sobre dos mensulitas estriadas, como las de las portadas de Santa María de Jemein, en Marquina, de la lateral de San Pedro de Munguia, de la del Poniente de Santa María de Guernica; la principal, restaurada casi toda ha poco tiempo, deja ver ligeros baquetonecillos del estilo gótico decadente. En el muro meridional hay

abierta una ventana románica de arco apuntado, que da luz al coro, sin más adornos que numerosos círculos entrelazados en las dovelas del arco, bordeando el interior cuartos de círculos; también hay un



Ventana románica de San Pedro de Tavira.

ojo de buey, cegado el vano, y en el borde dientes de sierra y otra ventana ojival con parteluz roto y el resto con círculos trebolados y



Ventana ojival de San Pedro de Tavira.

cuatrilobados; igual á ésta es la del lado del ábside. A la derecha, según se entra por la puerta principal, sobresale del muro una pila bendita con relieves ahusados ó rombos. En el interior se halla el

coro, de antepecho curiosísimo, descrito en el *Bosquejo histórico* que precede á estos estudios (1).

De esta descripción se podrá inferir el carácter diverso que hay impreso en la iglesia objeto de nuestro estudio. La primitiva iglesia, sencilla y pobre en la parte baja de los muros y plano; la primera reparación en la ventana y el ojo de buey de estilo románico y la segunda y principal restauración en las puertas de ingreso y ventanas ojivales, en su cubierta y pilares del mismo estilo, como se nota en el exterior, sobre el porche, que el muro no es de mampostería, sino de piedras sillares.

Un inglés que visitó la iglesia de Tavira atribuyó la pila de agua bendita al siglo X. Examinada detenidamente, creemos sea de la época de la ventana románica, de fines del siglo XII ó principios del XIII, pues los motivos ornamentales de éstas, aunque se ven en los monumentos de las centurias décima y undécima, están combinados con el arco apuntado que se empezó á usar, como es opinión corriente entre los arqueólogos, en la segunda mitad del siglo XII y que es general en los templos vizcaínos medioépicos, porque no hemos visto hasta ahora el arco de medio punto, detalle que nos manifiesta que en Vizcaya se desarrolló más tarde que en ninguna otra provincia de España el arte románico.

Del citado siglo décimo es, según el mencionado excursionista, el coro de Tavira, sin duda por los arcos de herradura y por la ornamentación árabe del antepecho. No lo atribuimos tanta antigüedad, pues al mismo siglo había que atribuir los de las iglesias de San Miguel y de Santa María de Elejabeitia, los de las ermitas de Santa María de Gaceta de Elorrio y de Santa Lucía de Yurre, cuando las puertas de ingreso y ventanas de aquéllas tienen el arco ojival, y la de Yurre tiene la portada de arco apuntado, menos la de Gaceta que, aparte del antepecho del coro, nada tiene que manifieste sea de la centuria décima, á no ser un sepulcro de piedra que sirve de abrevadero y que es análogo á los de San Adrián de Arquineta, en Elorrio.

Si estas observaciones no bastaran para aceptar nuestra opinión, encontramos más analogía en su traza con los motivos de las torres mudéjares que se levantan en Castilla, Aragón y otras provincias, y

(1) Véase la pág. 44 de este volumen.

es bien elemental hasta qué época se construyeron fábricas del arte mudéjar: desde el siglo XII hasta el XVI. Además, la arquitectura árabe es exótica y contraria á la historia y costumbres vascas, como hemos dicho anteriormente; pero bien pudo introducirse en Vizcaya después que se había extendido en las demás regiones de la Península.

Si se admite que el coro de San Pedro de Tavira es obra del siglo décimo ó undécimo, ¿quién fué el artista que lo labró? Alguno que, huyendo de la irrupción agarena, se refugió en Vizcaya y comunicó á sus habitantes el arte que había tomado incremento en las provincias de más allá de la Vasconia, arte que no pudieron crear los vizcaínos, por sus creencias y opiniones contrarias á las de los extraños de su país. Mas llámanos la atención que este arte se manifestara en Vizcaya sólo en partes accidentales, al contrario que en los templos de San Juan de Baños, de Wamba, de San Millán de Suso, de San Cebrián de Mazote y en varios de Córdoba, Sevilla, Toledo, que en su alzado y ornamentación ostentan los caracteres del estilo árabe, del que algunos no dudan que sea el coro de Tavira.

Siendo general en España la relación del Arte con la Historia, ¿cómo puede compaginarse la historia política y social de Vizcaya, muy distinta á la de los Reinos de Castilla, Aragón, Navarra, Valencia y Andalucía, con la cultura artística en tiempo de la dominación musulmana, cuando tal cultura fué exótica en el país vasco? He aquí que nos inclinamos á sostener que el curioso coro de la iglesia de San Pedro de Tavira no sea tan antiguo como lo suponen aventurados escritores, sino de la primera restauración, que se efectuó á fines del siglo XII ó principios del XIII, y notamos en su disposición que los soportes del citado sean lisos y entre ellos no haya el arco de herradura.

No indagaremos que verdad sea la afirmación tradicional que en los sepulcros del lado de la puerta de ingreso al templo de Tavira yacen sepultados los restos mortales de D. Sancho de Estiguiz y de su esposa D.^a Dalda, condes de Durango en el siglo IX, cuando nada de cierto nos dicen los escritores indígenas y la carencia de todo ornato se ve en estas urnas funerarias.

Hemos anunciado que la principal y segunda reparación se hizo en el siglo XV; nos lo confirma la analogía que con otros templos

vizcaínos levantados en este siglo, como consta por documentos é inscripciones, tienen las ventanas, cubierta, puerta lateral y columnas. He aquí, en efecto, los principales rasgos que, en medio de inconcebibles profanaciones, aún se ven en la iglesia de Tavira, y que se descubren en las fábricas cristianas de Vizcaya de todos los tiempos, lastimosamente adulteradas.

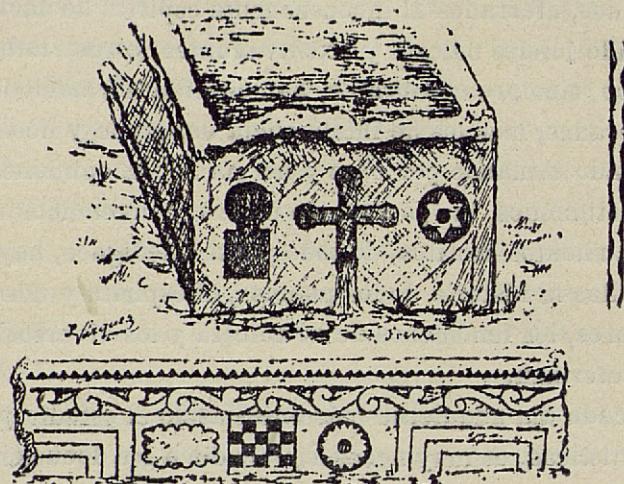
RESTOS ROMANICOS

¿Qué se ha dicho de la cultura artística del pueblo vasco en sus orígenes? Unos, aferrados al inconsiguiente espíritu de nacionalismo, han formulado juicios odiosos y extravagantes; otros, imbuidos por el despotismo, siempre censurable, han emitido afirmaciones atrevidas y exageradas, más los de inteligencia imparcial y de sano criterio han obrado tomando por base y norma de sus opiniones los irrefragables testimonios, las páginas de piedra, convencidos de que, á falta de documentos escritos, de todo punto fidedignos, hay que buscar en aquéllas la historia de los pueblos, el espíritu y desarrollo de sus costumbres, los fenómenos de su cultura y los diversos elementos que la caracterizan.

Ya que cada día adquieren más entusiasmo el estudio y aficiones histórico-artísticas, es muy necesario acudir á los documentos petrificados para que sean más fundadas las investigaciones y más verídicas las consecuencias, y de este modo no serán vanas las especulaciones arqueológicas.

Atendiendo á los monumentos que aún subsisten en el país vasco, saltará á la vista, sin fijarse en crónicas más ó menos falsas, cuándo empezó á desarrollarse el arte cristiano. Refiriéndonos á Vizcaya, hasta el siglo IX no se iniciaron los primeros resplandores de la cultura religiosa, en los *conditorios* ó sarcófagos funerarios, que se conservan alrededor de algunas ermitas, ya que éstas no ostentan motivo alguno elemental y decorativo que nos indique signos de las primeras manifestaciones artísticas, pues fueron santuarios modestísimos, toscos y pequeños, por la pobreza del país, como hemos apuntado al principio de estos estudios. La ornamentación de los sepulcros reduzce á inscripciones en unas, y en otras se destacan cruces con el *Alfa* y *Omega* y el *Tau*, signos que manifiestan claramente la

religión y fe cristiana de los que esculpieron tales emblemas y de los sepultados en los conditorios, como sucede en los sarcófagos más antiguos existentes en Vizcaya, los de San Adrián de Arguineta, en Elorrio, entre los que se ven estelas discoideas, una exornada con un círculo, encerrando sencilla cruz y rodeado de disco que termina en numerosas puntas, á modo de dientes de sierra; otra con círculos concéntricos, conteniendo el menor un disco de radios que terminan en forma de mazas redondas; otras dos estelas, más sencillas, ostentan rudísimos dibujos triangulares, rectos y circulares, motivos para M. Henri O'Shea (1), que revelan proceder de los *hittitas* que influyeron



Sepulcro de Cenarruza.

ron en la civilización de los primitivos pueblos occidentales; para el Sr. Delmas, que ve en ellos un sol, son pruebas de las creencias gentilicias de los vizcaínos, inoculadas por los colonos de otras regiones que tributaban culto al astro del día; para los escritores D. Rodrigo Amador de los Ríos, Arístides de Artiñano y los demás que han escrito acerca de los citados sepulcros, son, á toda luz y sin duda alguna, eminentemente cristianos. Respecto á los sepulcros, creemos la más razonada la opinión de los últimos, y de las estelas no dejan de tener algún fundamento los primeros por la ornamentación análoga con los emblemas de la estela discoide de Dunnamagan, Irlanda y de otros países (2).

(1) *La Tombe Rasque.*

(2) En la monografía *Los sepulcros de Arguineta*, por D. Dario de Arcitio,

Tan interesante y curioso como los sepulcros de Arguineta es el que hemos visto últimamente junto á la iglesia que fué única Colegiata vizcaína, la de Cenarruza, sepulcro que, si nos produjo gratísimo placer su hallazgo por el valor artístico que encierra y por el sumo interés histórico del primitivo arte cristiano en Vizcaya, causónos honda tristeza por el estado en que se encuentra. En la tupida planicie que hermosea la entrada de la Colegiata, donde descansan los restos mortales de su insigne Abad y restaurador D. Diego de Irusta, asíéntase tan nobilísimo resto arqueológico que sirve de abrevadero, al que cae el agua desde la invertida y triangular cubierta que, descansando en un macizo de tierra, hace de canalón. El apunte gráfico que hicimos y que acompaña á estas líneas, da clara idea de su forma y ornato.

Distinguese de los de San Adrián de Arguineta, en que la concavidad no tiene la forma que éstos, como las fundas egipcias, anchas por un lado y angostas por el otro, pero coincide en la cubierta, elevada por la cúspide. En la piedra arenisca, de que es el sepulcro, hay labrados en hueco, en el frente, una cruz griega de brazos iguales, un disco estrellado de seis puntas y un arco de herradura; en un costado y al borde, sólo se destacan ondas, á modo de grecas, habiendo desaparecido, por el abandono y por lo frágil y deleznable de la piedra, los adornos que, sin duda alguna, existieron entre aquéllas; en el otro costado, que se conserva íntegro, aparecen dientes de sierra, voleos, ajedrezados, disco de numerosas puntas, cuadrado lobulado y líneas, formando entrepaños. No disponiendo en nuestra excursión de útiles para levantar la cubierta invertida y separar el sepulcro del macizo de tierra, no damos á conocer los adornos ó inscripción, que suponemos contengan la cubierta y el otro frente del sepulcro, que acaso indicaría aquélla la fecha de su construcción; mas esto no obstante para determinarla por los motivos ornamentales.

Acerca de la fundación de la primitiva iglesia de Santa María de Cenarruza, los historiados vascongados están acordes en atribuirla al siglo X (1), según tradición que hemos visto consignada en un Bilbao, 1908, se expone sucintamente la opinión de los que han estudiado estos sepulcros, inclinándose el autor por la opinión más general, de que son cristianos sin manifestar creencias idolátricas.

(1). D. José Amador de los Ríos cree fundada esta afirmación unánime, «si se atiende, como dice, á los restos de miembros arquitectónicos que en la misma se

manuscrito posterior á la Edad Media, y que se guarda en el archivo de la Colegiata, donde se lee la fundaron, en 968, los caballeros hidalgos del Señorío. De que existía en el siguiente siglo se tiene noticia por un documento legítimo (1) que menciona el Sr. Labayru (2), citando el nombre de un abad de Cenarruza, el de D. Blas, *Abbate domno Blasco de Cenarruza*, en la escritura de donación de don Lope Iñiguez y su mujer, de la iglesia de San Vicente de Ugarte de Múgica al monasterio de San Millán de la Cogulla, en 1082. ¿Puedese, por lo tanto, atribuir á esta ó la anterior centuria el sarcófago descrito? Conveniente sería, si no necesario, estudiar los caracteres del arte en Vizcaya de aquel tiempo; vano intento por no existir ni siquiera resto alguno arqueológico de entonces (3). De la centuria novena, 821 y 831, son los sepulcros de Arguineta, con los que tiene analogía el de Cenarruza en cuanto á algunos adornos, como los que figuran entrepaños, que están labrados por la huella del instrumento ejecutante, factura rudimentaria y común en estelas y lápidas de los primeros años del cristianismo. Los demás adornos del sepulcro de Cenarruza están labrados como las estelas romanas y visigodas, hundido el espacio comprendido dentro del contorno que forman los dibujos ornamentales; así son dos estelas romanas del Museo Arqueológico de León, y cubiertas de sepulcros, pertenecientes á los siglos de la *alta Edad Media*, como ha clasificado recientemente un insigne arqueólogo y asiduo colaborador de este BOLETÍN, ya que se citan algunas simples y planas, como las de Alfonso II el Casto.

Del estudio comparativo de lápidas sepulcrales de todos los tiempos se observa que son más simples y sencillas cuanto más antiguas. Resulta, pues, que el sarcófago de Cenarruza, por la manera de estar labrado, pertenece á una época en que se iniciaba el *arte funerario* con elementos ornamentales, á una época anterior á la de aquellos

conservan conocidamente románicos». (*Estudios Monumentales y Arqueológicos.—Las Provincias Vascongadas.—Revista de España*, tomo XXII, página 346.) Nada hemos visto de tales miembros en la actual iglesia, pues en su alzado y ornación pertenece al estilo ojival en sus postimerías.

(1) *Becerro Gótico de San Millán*, folio 37.

(2) *Historia de Vizcaya*. Tomo II, pág. 105.

(3) Sólo se conservan los canecillos de la iglesia de San Vicente de Múgica, dados á conocer anteriormente, y la pila de agua bendita de la parroquia de Cortezubi, que estudiamos más adelante, pero que no tienen analogía con la ornación del sepulcro de Cenarruza.

conditorios que ostentan relieves de hojas, ángeles, atributos, etc. Pero habiendo restos, ya visigodos, ya romanos, que ostentan estos relieves, de aquí que aparezca dudoso la época de los de Cenarruza, y por esto, alguno se atreviera llevar á los tiempos del pueblo Rey el sepulcro objeto de nuestro estudio, por la factura análoga á la de estelas romanas y visigodas, en oposición á lo que es tradicional respecto de la primitiva parroquia de Cenarruza, erigida en la décima centuria, saltando á la vista lo absurdo de tamaña afirmación analizando los caracteres artísticos de los elementos ornamentales.

Tienen analogía, ó mejor dicho, son iguales á los que se ven en los monumentos románicos los dientes de sierra, los ajedrezados, ondas y voleos que se prodigaron desde el siglo X al XIII. Los discos recuerdan los de las estelas, de puntas circulares, como los de León, ó puntiagudas, á manera de sol, como las de los sepulcros elorrianos; por consiguiente, atendiendo á estos signos decoradores, el *conditorio* de Cenarruza puede pertenecer á cualquiera de los siglos medioépicos del estilo románico, pero conviene tener en cuenta que tales adornos se ven más en los monumentos del primer período del estilo indicado. Hay un elemento, al parecer, insignificante, pero de sumo interés para el arte en Vizcaya, elemento que podemos llamar *engañador*, el arco de herradura, motivo ornamental por el que alguno crea que es el sepulcro en cuestión de la época árabe en España ó de la visigoda, y por lo tanto, anterior á la fundación de la primitiva parroquia. Nadie, por poco versado que esté en los estudios arqueológicos, ignorará que tal elemento de decoración se ha empleado antes que lo implantaran los árabes en nuestra Península. Quizá afirmará alguno que este elemento se empleó también muy avanzada la Edad Media, en el estilo mudejar, y que sea muy posterior al sarcófago descrito; no lo negamos, pero hay que fijarse que tal motivo lo vemos mezclado con los románicos, indicándonos una época en que los caracteres artísticos visigodos desaparecían por los bizantinos y románicos, que son los más generales en los sepulcros de Cenarruza, de manera que pertenece á la centuria en que se desarrollaba el arte románico, derribando al visigodo, y si se admite que en Vizcaya se cultivó el arte más tarde que en ninguna otra región, le llevamos al principio del siglo XI.

Hemos dicho que el arco de herradura es muy interesante para el

arte en Vizcaya por ser de un estilo exótico en esta provincia, como hemos repetido anteriormente. Este elemento ornamental no pudieron crearle los vascos, pues bien sabidas son las vicisitudes del arco de herradura, estudiadas por el Sr. Gómez Moreno, que desde abolengo se introdujo desde el Oriente al Occidente, por lo tanto, no admitiendo que los moradores de Vizcaya tuvieron comercio alguno con la monarquía visigoda, invadida la Peninsula desde el siglo VIII por los musulmanes, «los moradores de la España central, como dice D. José Amador de los Ríos (1), buscaron asilo en las montañas vascas, como lo buscaron en las gallegas y asturianas..., llevando su religión y sus costumbres... Acomodándose allí, como en todas partes, á la naturaleza de la montaña, aunque la consideraran sólo cual asilo temporal», construirían los refugiados, á manera que los visigodos, sus cementerios y enterramientos conforme al estilo imperante en la Iberia central é importado al país del Señorio por los prófugos á la región euskalduna, constituyendo los advenedizos con los naturales del país eúscaro una patria común, según confiesa Labayru.

PILA DE AGUA BENDITA DE CORTEZUBI

El verano pasado, visitando las iglesias de Vizcaya en busca de antigüallas, encontramos en la anteiglesia de Cortézubi, distante cuatro kilómetros de la villa de Guernica, adosado en el muro interior contiguo á la puerta de entrada, un sillar hasta ahora desconocido y considerado como un pedrusco cualquiera que sirve de pila de agua bendita. Preguntámonos en el instante del hallazgo de dónde podría proceder aquel fragmento labrado, digno de figurar en el Museo Arqueológico de Bilbao, próximo á establecerse; cómo había pasado inadvertido de los historiadores que visitaron los templos vizcaínos y no les llamase la atención aquel resto de la antigüedad por el carácter que manifiesta el personaje esculpido y por el valor que encierra, cuando siempre se ha creído que Vizcaya carecía, no sólo de monumentos medioépicos, sino también de restos de aquel tiempo. ¿Pertenecería, acaso, á la primitiva iglesia derribada al levantar la actual, ó procedía de alguna ermita de los contornos? ¿No se trasla-

(1) *Revista de España*, tomo XXII, pág. 305.

daria, quizá, de la antigua parroquia de San Vicente de Múgica, notable por los canecillos, dados á conocer y estudiados anteriormente,



Canecillo de la iglesia de San Vicente de Múgica.

y con los que tiene analogía completa la piedra encontrada? Es esta piedra de arenisca, cuadrada, de 30 centímetros de alta por 20 de



Pila de agua bendita de Cortézubi.

ancha, dimensión igual á los canecillos mugicanos; en el frente tiene labrado, al modo que aquéllos, un hombre desnudo con una serpiente á cada lado que tratan de comerle las entrañas; con las manos puestas sobre el bajo vientre revela el dolor acerbo que le producen aquellos animales inmundos, como lo manifiesta también el semblante del paciente. Vemos representado en este relieve curioso el tormento de los condenados, asunto historiado en capiteles románicos. ¿A qué época pertenece?

Durante la Edad Media, en las construcciones cristianas españolas, del interior sobre todo, donde abundaban los monumentos, se emplearon restos de otras anteriores, como los capiteles, en pilas de agua bendita, por prestarse á esta transformación, labrando encima un hueco ó concavidad para contener el líquido bendito, práctica introducida después en Vizcaya. No por esta costumbre se ha de llevar el precito sillar á aquellos tiempos, porque bien pudiera haberse empleado cuando se reedificaron la mayor parte de las iglesias vizcaínas durante el Renacimiento.

El templo de Cortézubi no aparece citado en las donaciones que en el siglo XI hicieron los Señores de Vizcaya á los monasterios de la Rioja y de Navarra, ni en documentos posteriores encontramos mención de la primitiva iglesia, ni la reedificación de la segunda; pero relacionando la piedra descrita de Cortézubi con los canecillos de Múgica, puesto que tiene parentesco, por decirlo así, en la proporción, en la manera tan ruda de estar labradas, semiplana, en el mismo tamaño y en el mismo perfil, no dudamos sea tan notable sillar de la centuria undécima á la que pertenecen aquéllos; basta comparar los dos grabados que acompañan á estas líneas para ver claramente la analogía, semejanza y demás caracteres de ambos relieves, aunque representen asunto distinto; el de Múgica el verdadero tipo vasco de principios de la Baja Edad Media, viviendo en los bosques del Señorío con lanza, cuerno y desnudez casi completa, como salvajes. No repetiremos lo que decimos al hablar de los canecillos de Múgica.

P. PEDRO VÁZQUEZ, Agustino.

(Continuará).

BIBLIOGRAFÍA

C. Enlart. — **Origines anglaises du style Flamboyant.** Conferencia dada el 4 de Abril de 1908 ante la Sociedad «Union Syndicale des Architectes français». — Folleto en 4.^o de 22 páginas con una lámina doble y once grabados intercalados en el texto.

Reúnense en esta notable conferencia una larga serie de investigaciones hechas por M. Enlart sobre el asunto que la motiva y que fueron ya publicadas por él mismo en un libro muy interesante.

Analiza en ella uno por uno los elementos constructivos y de ornamentación del estilo florido y demuestra cómo han ido apareciendo sucesivamente hasta formar el arte tan rico en su conjunto y que fué hace años tan mal visto. De los numerosos ejemplos que estudia, se deduce que la mayor parte de estas formas y su asociación se presentaron primero en el suelo inglés.

Tiene Enlart grandes dotes de analizador y de sintetizador á la vez; es, al mismo tiempo, hombre almacén y hombre fábrica; reúne los materiales en asombrosa abundancia y construye con ellos grandes edificios, realizando así este ideal que han de realizar hoy los arqueólogos, porque si no se dedican á la cosecha de minuciosos datos se encuentran sin armas para resolver los más árduos problemas, y si no saben luego entrelazarlos en un cuadro grandioso, su obra carece de valor científico.

Describiendo los rasgos característicos del estilo florido recuerda primero que las bóvedas de ojivas se complican con arcos secundarios inútiles; los arcos son de las trazas más variadas; en los ventanales imperan combinaciones de elipses agudas; los soportes están coronados de capiteles muy bajos; en la ornamentación se ve la oposición de las contracurvas y la intención de que penetren las molduras unas en otras ó en las masas.

Expone enseguida cómo aparecieron, á título de excepciones aisladas, algunas de estas particularidades desde fines del XIII en la Catedral de Amiens y San Urbano de Troyes; en el tercer cuarto del XIV en la Catedral de Auxerre y en el retablo de San Thibaut (Côte-d'Or); hacia 1370 en la fachada de la Catedral de Rouen, y en fechas próximas en otros edificios franceses.

Una vez señalada así su aparición en Francia, pasa á señalar los años en que el estilo florido se extendía por Inglaterra, donde se observa que estas bóvedas cubrieron ya la Catedral de Lincoln desde 1237 á 1280; algunos tramos de la de Ely hacia 1252; la iglesia de Pershore, reconstruida después del incendio de 1288, y cien edificios más que es imposible enumerar.

Extiende luego su minucioso y delicado examen á todos los demás elementos antes enumerados, y pasando revista á todos los monumentos ingleses, que con tantos detalles prueba conocer, deduce siempre de las fechas de su construcción la primacía de su presentación en las tierras inglesas. Añade á las anteriores el suficiente número de consideraciones para que se comprenda cómo desde la Gran Bretaña se fué extendiendo este arte á los demás pueblos europeos.

Hay, por lo tanto, en esta breve conferencia un arsenal de datos igual ó superior al que contienen muchas obras magistrales, y éstos están tan perfectamente entretejidos, asociados de un modo tan orgánico, que dejan en el ánimo del lector el pleno convencimiento de que es exactísima y está muy fundada la doctrina de M. Enlart.

No se puede decir nada más alto de la obra de un investigador.

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media, por don Vicente Lampérez y Romea, Arquitecto. —Obra premiada en el V Concurso internacional «Martorell». —En 4.^º mayor, 733 páginas con cuatro láminas y centenares de grabados.

El Sr. Lampérez ha tenido la bondad de remitirnos un ejemplar de su libro, que estamos leyendo muy detenidamente, mejor diríamos estudiando como él merece, porque no es uno de esos trabajos que pueden ojearse á la ligera. En el próximo número podremos ya publicar, muy probablemente, el juicio bibliográfico; pero nos anticipamos á exponer que éste no podrá ser tan completo como nosotros lo deseáramos por muchas líneas que le dediquemos, porque aquellas páginas están tan nutridas de doctrina, que para formar clara idea de su valor, sería necesario trasladarlas integras á las de nuestro BOLETÍN.

E. S. F.

Madrid. —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.



ÍNDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas.</u>
Fototipias.....	1
Relieves en martil del arca de San Millán de la Cogolla, por Nar- ciso Sentenach	4
Sillas de Coro españolas, por P. Quintero	16 y 88
Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española, por V. Lampérez	24
Monumentos artísticos de Vizcaya por el P. Pedro Vázquez , 35, 126, 201 y	306
Juan de Burgos, pintor del siglo XV, por Elias Tormo	50
Los primitivos cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Berme- jo, por E. Romero de Torres	55
Asalto de la villa de Galera por D. Juan de Austria, por F. Cáce- res Pla	63
Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera, por el Con- de de Polentinos	68
Santa María de Tera, por M. Gómez-Moreno	81
Origen de Oviedo, por Fortunato de Selgas	102
Excursiones artísticas, por N. N.	148
Excavaciones de Numancia, por N. N.	161
La Basílica del Salvador de Oviedo, por Fortunato de Selgas	162
Descubrimientos del Marqués de Cerralbo, por N. N.	214
El Monasterio de Aguilar de Campóo, por V. Lampérez	215
Escultura en Madrid, por Enrique Serrano Fatigati	222 y 241
Basílica de San Tirso de Oviedo, por Fortunato de Selgas	281
Necrología.....	155
Bibliografía, por E. S. F.	150 y 319

INDICE POR AUTORES

	<u>Páginas.</u>
Cáceres Pla (D. F.).—Asalto de la Villa de Galera por D. Juan de Austria	63
Gómez-Moreno (D. M.)—Santa Marta de Tera.....	81
Lampérez y Romea (D. Vicente).—Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española.....	24
— El Monasterio de Aguilar de Campoo.....	215
Polentinos (Excmo. Sr. Conde de).—Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera.....	68
Quintero (D. Pelayo).—Sillas de coro españolas.....	16 y 88
Romero de Torres (D. Enrique).—Los primitivos cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo.....	55
Selgas (D. Fortunato de).—Origen de Oviedo	102
— La Basílica del Salvador de Oviedo.....	162
— Basílica de San Tirso de Oviedo.....	281
Sentenach (D. Narciso).—Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla.....	4
Serrano Fatigati (D. Enrique).—Escultura en Madrid..	222 y 241
Tormo (D. Elias).—Juan de Burgos, pintor del siglo XV..	50
Vázquez (R. P. Pedro).—Monumentos artísticos de Vizcaya, 35, 126, 201 y.....	306

ÍNDICE DE LÁMINAS

	<u>Páginas.</u>
AVILA.—Trascoro de la Catedral (<i>2 láminas</i>).....	239 —
BERMEJO (BARTOLOMÉ).—Cristo á la columna	56 —
BILBAO.—Obreros del Monumento á Chavarri, por Blay.....	276 —
BURGOS (JUAN DE).—La Anunciación.....	50 —
BURGOS (CATEDRAL DE).—Repisas policromas de la capilla de Santa Catalina (<i>4 láminas</i>).....	227 —
— Iglesia del Barrio de la Vega. Estatuas orantes de Cristóbal de Andino y su mujer.....	238 —
CADIZ Y TORTOSA.—Sillerías de las Catedrales.....	88 —
CORDOBA.—Coro de la Catedral.....	98 —
COVADONGA.—Imagen de la Virgen, por Samsó	269 —
GALDACANO.—Iglesia de Santa María (<i>4 láminas</i>).....	127 —
GRANADA.—Sillería del Monasterio de San Jerónimo.....	20 —
— Sillería de la Capilla Real.....	22 —
GUADALUPE (MONASTERIO DE).—Sillería.....	92 —
* GUADIX.—Sillería de la Catedral	94 —
JAÉN Y BURGOS.—Sillerías de las Catedrales.....	19 —
MORALES (EL DIVINO).—Ecce Homo	2 —
MURCIA.—Imágenes de Salzillo (<i>2 láminas</i>).....	262 —
OVIEDO.—La Cámara Santa (<i>4 láminas</i>).....	188 —
— Ventana del ábside de San Tirso.....	286 —
— Basílica de Santullano (<i>5 láminas</i>).....	287 —
— La fuente de Foncalada.....	304 —
RINCÓN (ANTONIO DEL).—La Crucifixión.....	2 —
ROTA Y CABRA.—Sillerías.....	101 —
SAN MILLAN DE LA COGOLLA.—Relieves en marfil (<i>3 láminas</i>).....	7 —
— Imágenes en la iglesia de Yusو.....	266 —
SALAMANCA.—Claustro del convento de las Dueñas (<i>4 láminas</i>).....	236 —
— San Juan de Sahagún. Relieve de bronce, por Marinas.....	277 —

	<u>Páginas.</u>
SANTA MARTA DE TERA (IGLESIA DE).—(4 láminas).....	82 —
SANTILLANA DEL MAR (COLEGIATA DE).—(3 láminas).....	68 —
SAN VICENTE DE LA BARQUERA.—Sepulcro y puerta de la iglesia.....	76 —
SEGOVIA.—Catedral. Crucifijo de la Marquesa del Lozoya.....	258 —
SEVILLA.—Sillería de la Cartuja.....	95 —
— Catedral. Sepulcro de Colón, por Arturo Mélida.....	273 —
TOLEDO.—Sillería de la iglesia de San Pedro Martir.....	101 —
— Hospital de Afuera. Sepulcro del Cardenal Tavera..	235 —
— Colegio de Infantería. Lápida dedicada á Juan Vázquez Afán de Rivera, por Marinas.....	278 —
— Sepulcro del Cardenal Siliceo, por Bellver.....	271 —
* UTRERA.—Sillería de Santa María.....	100 —
VALLADOLID.—La Magdalena. Sepulcro de D. Pedro Lagasca.	247 —
— Museo. La piedad, de Gregorio Fernández....	251 —
— Museo. El Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández.....	252 —
— Museo. Paso de Semana Santa.....	252 —
— Museo. Imagen de autor desconocido.....	253 —
— Portaceli. Estatuas orantes de D. Rodrigo Calderón y su esposa.....	254 —
— Portaceli. Estatuas de los padres de D. Rodrigo Calderón.....	255 —
ZARAGOZA.—Sillería del Pilar.....	16 —
ZUMECHAGA.—Ermita de San Miguel.....	202 —

(*) Los rótulos de estas dos láminas están cambiados.

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

410
Cota 5-IV
Registro 131
Signatura 7(116)
(05) P.D.

Res/108

