



BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

BOLETÍN

✱ DE LA ✱

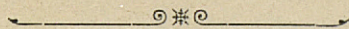
Sociedad Española de Excursiones



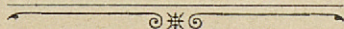
✱ Arte ✱ Arqueología ✱ Historia. ✱



TOMO XVI



1908



MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETIN

* * *

Sociedad Española de Excursiones

1900

Revista de Historia y Geografía

IV

1900

Reg. 131

BOLETÍN

Año XVI.—Primer trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

✻ Arte ✻ Arqueología ✻ Historia ✻

Madrid. — 1.º de Marzo de 1908.

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

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

✻ Fototipias. ✻

ECCE-HOMO

TABLA DEL DIVINO MORALES, DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR
DON EZEQUIEL DE SELGAS

Pocas veces queda el ánimo más tranquilo que ante esta pintura, de que se trata de una obra perfectamente auténtica y cuya atribución es indiscutible.

El cuadro del Sr. Selgas, que reproduce la lámina, es un acabado ejemplar de lo más característico de aquel pintor solitario extremeño que, recluso en su patria, pasó la vida perfeccionando sus inspiraciones, mediante la mas adelantada técnica de su tiempo.

Nada más perfecto como pintura puede presentarse, pues su ejecución es tan esmerada que llega al análisis más minucioso, cual pudiera hacerlo el alemán más atento á ello, pero con la ventaja por nuestro artista que aquella minuciosidad con que llega á ejecutar el cabello pelo por pelo y penetrar casi en el interior de las facciones, queda armonizada por una entonación tan rica y jugosa, por un esmalte tan brillante, que nunca es dado obtener á los artistas criados en otras tierras, donde el sol no destella tan fuerte y el color no llega á obtener tonos tan brillantes.

Esto en cuanto á su técnica, porque respecto á su inspiración es tan honda, que mueve aquella imagen á la piedad más profunda, justificando por ello aquel apelativo de *divino* que obtuvo el artista.

No eran sus condiciones, ciertamente, para producir efecto en su

aplicación al exorno de las disformes proporciones escorialenses, por lo que Felipe II no lo empleó en las obras de su construcción colosal; pero tampoco era digno de su aislamiento y precaria vida, pues aconteció que al pasar el Monarca por su patria para posesionarse de Portugal, le ocurriera decirle:—Muy viejo estás, Morales—; á lo que contestó con gran sinceridad: — Y muy pobre también, señor.— El Rey le señaló entonces pensión para *comer* y para *cenar*.

Felicitamos á nuestro querido consocio, el Sr. Selgas, por la posesión de tan preciosa joya del arte.

LA CRUCIFIXIÓN

TABLA DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR TRAUMANN

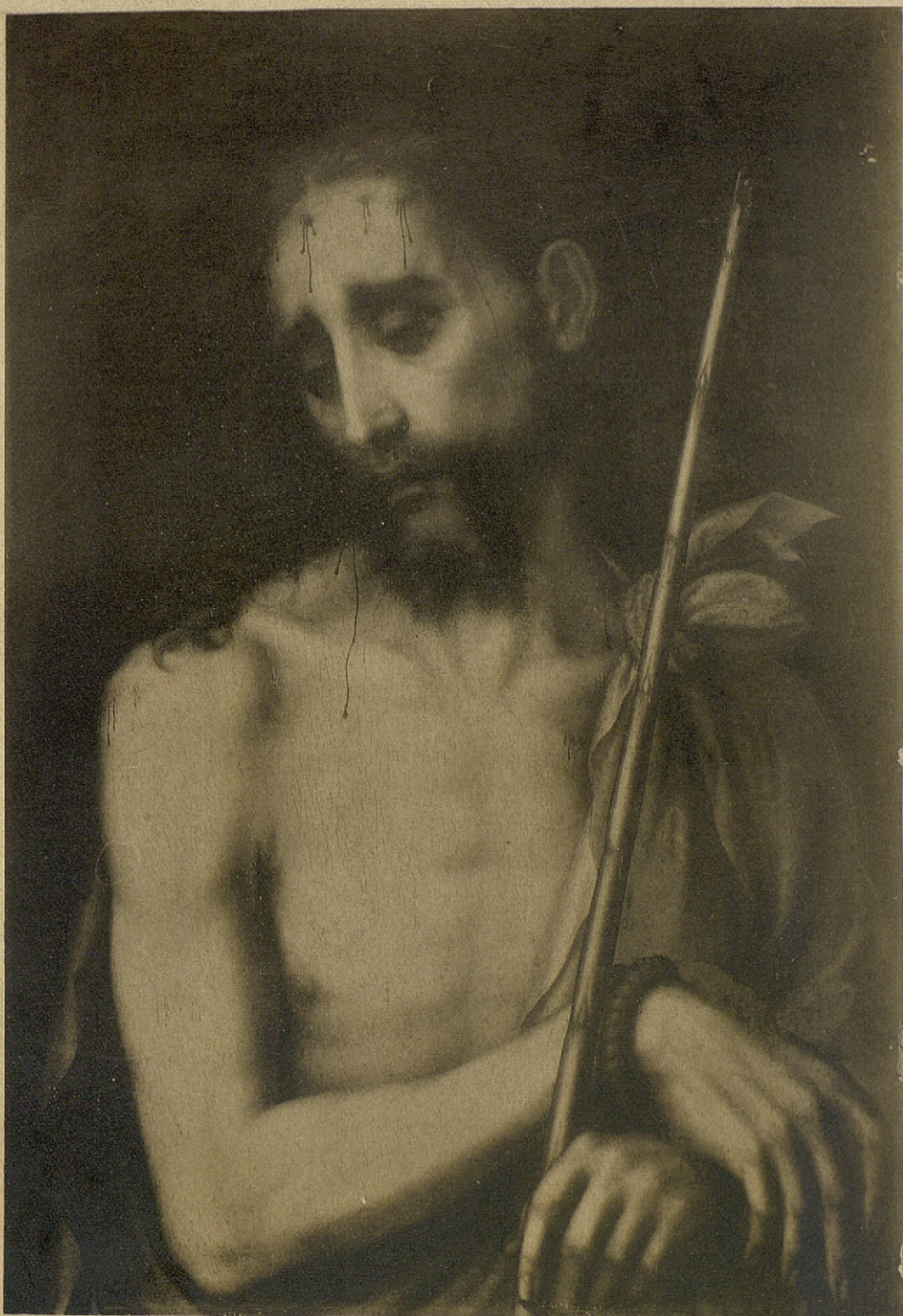
Nadie ha puesto en duda que fuera española la importante tabla de la *Crucifixión*, de que damos la lámina correspondiente; pero siendo muy difícil obtener datos sobre su atribución, resulta de verdadero interés la siguiente carta, por los que proporciona muy curiosos acerca del autor de tan interesante ejemplar *primitivo* español.

La carta que conserva en su poder el Sr. Traumann dice así:

«Biarritz, 14 Diciembre 1907.

»Amigo Gustavo: Recibí su carta, y no he contestado enseguida por haber estado ausente, y he llegado hoy en el expreso. Y en el correo de hoy me encuentro con una carta del Sr. Traumann, que me hace la misma pregunta. Le contesto, pues, á usted para que le manifieste que, cuando yo adquirí el cuadro, lo atribuían todos los anticuarios de aquella época á Albert Durer, y esto para darle más importancia, aunque no era así, pues al limpiarlo descubrimos la firma de Antonio del Rincón. Pero como no me convenía en ningún modo, desde el punto de vista comercial, divulgar esto, sino dejar la atribución á Albert Durer, mandé *borrar* la firma, así es que hoy ésta *ya no existe*. Puede, pues, darle la atribución de autor que quieran.

.....
»Recuerdos á todos, y mande á su compañero y amigo, — *Joaquín Riquelme*.»

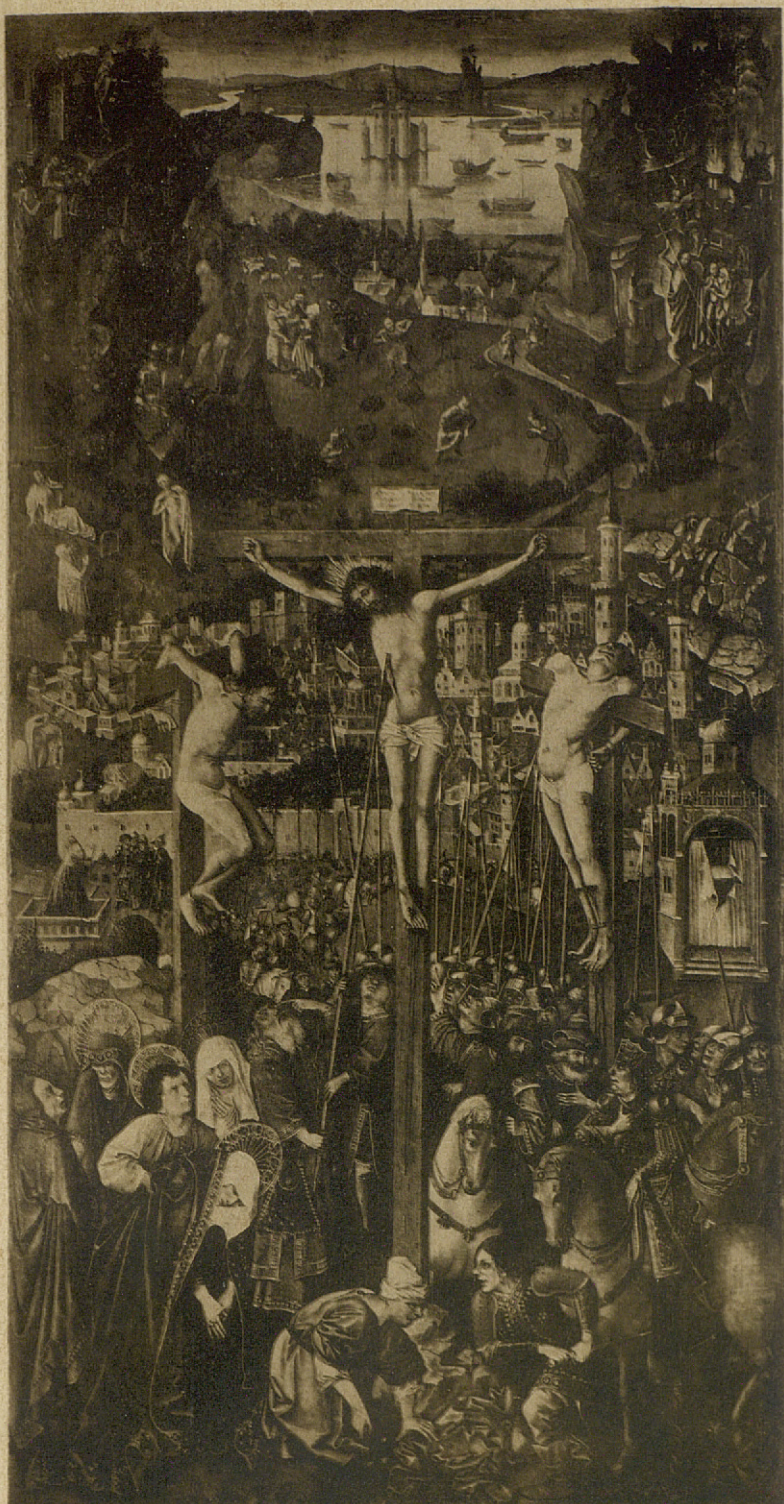


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ECCE HOMO

Tabla de "El Divino" Morales

PROPIEDAD DEL SR. D. EZEQUIEL DE SELGAS



Fototipia de Hauser y Menet, — Madrid

LA CRUCIFIXIÓN

Tabla que estuvo firmada por Antonio del Rincón

PROPIEDAD DEL SR. D. ENRIQUE TRAUMANN

Sea el que fuere el criterio que adoptemos, es lo cierto que la noticia proporcionada por el Sr. Riquelme es del mayor interés, y de mucho puede servir en su día para el estudio de tan sobresaliente artista como debió ser Antonio del Rincón.

La tabla ofrece en ciertos detalles, como las cabezas de Cristo y Dimas, marcada semejanza con las de las figuras del retablo de Robledo de Chavela, aunque en el resto difiera de tal estilo; pero por el suyo se nos muestra con grandes semejanzas con la famosa tabla de nuestro Museo del Prado, el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que al acusar igual pincel, resulta ya no tan aislada, por su parentesco con la del Sr. Traumann.

Todo esto es muy de tener en cuenta para el estudio de nuestros *primitivos*.

Las demás fototipias se estudian en los artículos correspondientes.

Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla.

Entre las joyas españolas de la Edad Media, cuya desaparición nunca deploraremos bastante, se cuenta, en primer término sin duda, aquella riquísima arca de metales y materias preciosas, mandada construir por el Rey de Navarra y Castilla, Don Sancho, llamado *el Mayor*, en el siglo XI, para encerrar los restos mortales de San Millán, ó San Emiliano, muerto en olor de santidad en el lejano año de 564, durante el reinado del godo Atanagildo.

Muy devoto Don Sancho de la memoria de aquel venerable varón, cuya historia empezaba á cristalizar entonces en el prototipo del justo eremita, erigió, al pie del monte en que estaba el antiguo santuario de Suso, otro suntuoso monasterio que entregó á los benedictinos, llamado de Yuso, ó sea el de abajo, en el que á más de su hermosa fábrica hizo donación de cuantos objetos eran precisos para el culto, y entre ellos mandó construir á los mejores artífices de sus días una riquísima arca para contener y custodiar los restos mortales del venerado Santo, que antes yacían en un sencillo sepulcro de tosca piedra.

No hemos de decidirnos en favor de alguna de las opiniones que acerca de la naturaleza y vida de San Millán se han formado, pues mientras unos lo consideran riojano, nacido en Berceo, según el célebre poeta Gonzalo de este lugar, otros lo hacen aragonés, del de Verdejo; pero sea de uno ú otro punto, ello es que pasando su niñez en el humildísimo ejercicio de guardador de cabras, por los revueltos días del Rey godo Teodorico, sintióse después tan inclinado á la vida contemplativa, que retiróse á las asperezas de la Cogolla, y allí pasó la mayor parte de sus días alojado en una cueva hasta la respetable edad de ciento y un años, á cuya avanzada edad, valetudinario é hidrópico, cuidaban de él unas piadosas mujeres, que asistían al imposibilitado anciano. En los postreros días de su vida predijo la ruina de la gran ciudad de Cantabria, al lado de Logroño, y así lo

comunicó á sus senadores, lo que en efecto sucedió bien pronto, siendo devastada por Leovigildo. Sintiéndose morir, llamó á otro santo varón, llamado Aselo, y en sus brazos exhaló el último aliento de su existencia.

Gran devoción debió despertar su memoria, pues hay muy fundados motivos para creer, por los restos arquitectónicos del santuario de Suso, que en los tiempos visigodos se erigió éste al lado de las cuevas que habían albergado al Santo, pues sus arcos de herradura, capiteles, planta y alzado proporcionan muy fundados motivos para así creerlo.

«Y está oy en día, aun non es desecho
un oratorio dicen que él lo ovo fecho»,

como afirma Gonzalo de Berceo.

Habiendo sobrevenido la invasión árabe, no debió ser muy grande el dominio de los dueños de la Península entre aquellas breñas, por lo que se conservó la memoria y quizá el culto del santuario, y pudieron los Condes de Castilla restablecer con toda eficacia la devoción del Santo, naciendo la leyenda de que el Conde Fernán González hizo el celeberrimo *voto de San Millán* al verle cabalgar cual Santiago, vestido de monje blanco, en la famosa batalla de Simancas.

Es igualmente objeto de disputas si ordenado el Santo llegó á párroco, pero ejerciendo después la potestad de abad de un cenobio, notas que tienen interés por lo que á nuestro particular objeto importan. Los biógrafos como San Eugenio de Toledo, San Braulio de Zaragoza y el poeta Gonzalo de Berceo no están acordes en muchas de las particularidades de su vida.

Como nuestro estudio se refiere principalmente al arca que Don Sancho el Mayor mandó construir para guardar los restos del Santo, á esto debemos principalmente circunscribirnos. Ella misma nos dirá mucho de lo que en el siglo XI se tenía como más cierto acerca de la vida del santo varón Emiliano.

Según Cean y el P. Moret, que la conocieron intacta, consistía el cenotafio, en el sentido de encerrar parte de sus cenizas, en un arca, con tapa á dos vertientes, de vara y media de larga por cinco sexmas de alto, chapeada toda ella de oro con diferentes labores, que formaban como la guarnición ó marco á veintidos chapas de

marfil esculpidas, representando pasajes de la vida del Santo, según Cean, y veinticuatro, según el P. Moret, de las cuales sólo restan diez y seis, cuyas muestras damos por las láminas adjuntas.

El chapeado de oro estaba enriquecido con diferentes labores de filigrana, sin duda, como era usual en aquella época (1) y por cabujones con piedras preciosas, entre los cuales descollaba un hermoso carbunclo, objeto especial del capricho de una Reina y del ejemplar castigo de un monje que quiso complacerla, según tradición, y que pagó la profanación y despojo que intentaba adhiriéndosele la mano al arca, de tal suerte que sólo por la confesión de su propósito y rezos de la comunidad pudo desasirse. «El arca hizo presa del ladrón y no el ladrón del arca», dice el P. Moret.

Tan singular alhaja fué bárbaramente despojada de su cobertura de oro por las huestes francesas en 1809, mas dejaron en ella, sin embargo, las chapas de marfil, por no considerarlas de gran valor, cuando era precisamente lo más notable que tenía, y gracias á este imperito desdén han llegado á nosotros, aplicadas á otra arca de reciente construcción. Pero aún han estado expuestas á perderse, pues no hace mucho tiempo iban á ser objeto de una substracción nocturna, cuando el acaso hizo que fuera ésta impedida por un servidor del templo.

Con este motivo son hoy objeto de un proceso criminal, y gracias á este incidente, como á la pericia del excelente fotógrafo D. Santos Fernández y Santos, premiado en el Concurso internacional Luna de Londres, en Noviembre de 1904, y á la generosidad del actual ilustrísimo Obispo de Sigüenza, Fr. Toribio Minguella, que ha donado al Museo Arqueológico Nacional una colección de las fotografías, de las que reproducimos tres en fototipias, nos es dado poder hacer de tan interesantes relieves el presente estudio.

En tres series podemos dividirlos en razón al estilo, asuntos y hasta dimensiones de estos relieves, ocupando preferente lugar cuatro de ellos que representan escenas de la vida de Jesús, principalmente de sus milagros y Pasión.

(1) Como ejemplar interesantísimo de este estilo de composición criso-elefantina, pueden verse las tapas de libro de la Catedral de Jaca, de que dió cuenta el Sr. Leguina en el año II (1895), pág. 246, de este BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.

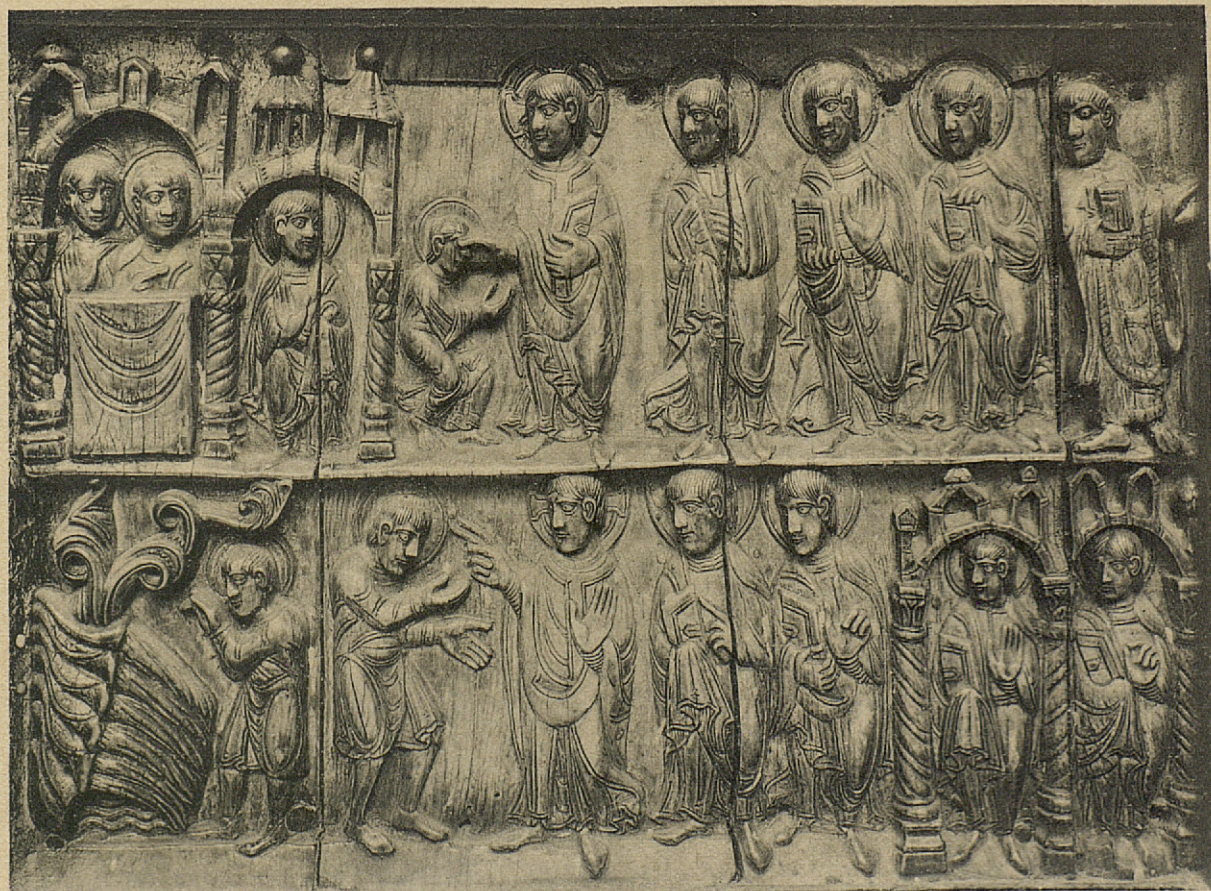


Cliché de Santos Fernández

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando la Cena del Señor



Cliché de Santos Fernández

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA
Representando á Cristo dando vista al ciego y curando al paralítico

El primero de éstos que nos ofrece la serie, es uno dividido en dos tandas de composición, que representa la curación del ciego y la del paralítico por Jesucristo (véase la lámina).

Compañero de él es otro con muy parecida composición y motivo, siguiendo después otros de iguales proporciones, representando la *Entrada de Jesucristo en Jerusalén* cabalgando en un solipedo, que más tiene de jaca que de asno, concluyendo esta serie con el magnífico recuadro que representa *la Cena* (véase la lámina).

Son estos cuatro recuadros de marfil los mejores de todos ellos, y por su delicada talla, elegancia en las figuras y estilo de su trabajo, las creemos de ejecución francesa, y quizá llevados al Monasterio de Yuso por algunos de aquellos benedictinos que el Rey Don Sancho llamó para que lo habitaran.

Obsérvanse en ellos tales reminiscencias clásicas, á la par que tal carácter de época, que quizá puedan considerarse como muestra de las más perfectas esculturas de su tiempo, pues hay que considerar que pertenecen al comienzo del siglo XI, según todos los datos que sobre ellas tenemos, y en esa época apenas la escultura en toda la Europa Occidental daba de sí más que intentos aún demasiado pueriles.

En *la Cena*, sobre todos, el escultor se esmeró al ejecutar obra tan delicada, comenzando por las cabezas, á las que supo dar gran carácter, principalmente á la de Cristo, llena de majestad y grandeza, sólo obtenidas por el dominio del modelado de sus facciones; véase después una gracia en los paños y un primor tal en la ejecución de tan numerosos detalles, que realmente quien los realizó debía ser famoso artista en su tiempo.

Toda la composición de *la Cena* es acertada é interesantísima; la colocación de Judas, al otro lado de los demás discípulos, sin nimbo, le da á esta figura rasgos muy expresivos; la ejecución de los manjares, que artísticamente figuran sobre la mesa con otros accesorios, son de acabada factura, y el partido del mantel por delante de la mesa, extraordinariamente decorativo y plegado con suma gracia dentro de su monotonía.

Mil detalles pudieran detener nuestra atención en este interesante marfil; á cada Apóstol se ha tratado de caracterizar con su atributo propio; las manos, aunque un tanto exageradas, están movidas con

gracia y expresión; obsérvase que sólo figuran pescados como manjares, y aunque aparece el pan, no vemos representado el vino. La escena se destaca bajo un arco de tres centros, que apoya en retorcidas columnas, y en las enjutas se distinguen los remates de distintas construcciones, alguna con arcos de herradura (que quizá sea restaurada).

Ninguno de estos cuatro recuadros tiene epígrafes, al contrario de los otros que tenemos que examinar, y por su belleza artística, corrección y finura, superan á cuantos de tal tiempo se conocen, pues no hay que olvidar que el Crucifijo de Fernando I de San Isidro de León es posterior á ellos, y que sin duda sirvieron de modelo, como veremos, á los demás ejecutados ya en España para el arca de San Millán, construida en 1053 por Don Sancho *el Mayor*.

La otra serie de ellos la constituyen actualmente seis placas, cuyos asuntos están presentados en dos cuadros, en sentido vertical, correspondientes todos á pasajes de la vida del Santo.

Pero antes debemos fijarnos en el principal, que nos ofrece la imagen del Santo á que estaba dedicado tan rico cenotafio.

Preferente lugar debió tener este recuadro en el arca, pues en él aparece San Millán, ó EMILIANO, de cuerpo entero, oficiando en unión de otros tres santos, cuyas figuras están cobijadas bajo los tres lóbulos de un gran arco sobre columnas, en cuya archivolta se lee la inscripción SCS . ASELLUS — SCS . EMILIANUS — ET — SCS . ETROHICIUS ET SOFRONIUS.

Sanctus Emilianus aparece en el centro, vestido de sacerdote, con gran *casulla*, bajo la que se ven los extremos de la estola y el alba interior; da el cáliz con la mano derecha á Aselo, que como hemos visto, le acompañó en el momento de su muerte, teniendo á la izquierda á los Santos Etrocio y Sofronio, que le entregan unos libros. Hay que observar que si San Emiliano ostenta el nimbo, los otros santos que le acompañaban carecen de ellos.

Como se ve, en los días de la ejecución de la caja se le concedían al Santo los honores del sacerdocio, sin señales algunas del monacato.

La ejecución de este relieve es bastante esmerada y correcta, teniendo todos los detalles primorosamente acabados. Difiere, sin embargo, bastante de los de la vida de Jesús, pero ya acusa los caracteres tan especiales de la serie que le sigue.



Cliché de Santos Fernández

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA
Representando la destrucción de Cantabria por Leovigildo

El cambio de estilo, aspecto y ejecución es en éstos completo. Los anteriores han dado lugar á ellos, pero ofrecen por sí méritos muy singulares.

Las figuras, de un tipo marcadamente nacional, tienen otras proporciones y expresión; los accesorios otro carácter; la arquitectura distinto estilo. La tradición artística se enlaza más directamente con los precedentes nacionales, y la abundante epigrafía que los ilustra tiene también una dicción *sui generis*.

Podemos comenzar su estudio por el más interesante de ellos, aunque se refiera á uno de los últimos acontecimientos previstos por el Santo: por aquel que representa *la destrucción de Cantabria* (v. la lámina), en el que hay tantas cosas que observar, que merecería por sí solo un trabajo aislado.

Desde luego se nota la mano tan distinta de los primeros que lo han ejecutado; más española, sin duda, ofrece una tosquedad especial en el modelado, una menor esbeltez en las proporciones, que dan á las figuras mayor vulgaridad y aspecto más ordinario; pero en cambio resulta tan jugoso y robusto en el claroscuro, tan recio en su contextura, que adquieren por ello estas representaciones más expresión de vida y de realidad que sus modelos.

Los epígrafes explicativos de este doble recuadro especifican los pasajes en ellos representados: en el de la parte superior, el Santo, con hábitos eclesiásticos, anuncia á los habitantes de la ciudad su ruina (DE EXCIDIO CANTABRIE AB EO DENVNTIATO.) y véese á la ciudad, representada por una de sus puertas y murallas, ostentando preciosos datos arquitectónicos en su exornado arco de herradura, que cierran puertas á la oriental con goznes exteriores, presentando además en sus enjutas y festones labores asimismo orientales, que enlazan directamente con las propias del arte visigodo. En el recuadro inferior llega el Rey Leovigildo á caballo, vestido con ceñida loriga y espada en mano, y aprisiona y desola á Cantabria

(UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS AFFIDIT'),

cuya ciudad ha cerrado sus puertas y coronado de guerreros con escudos las murallas; pero todo ello se rinde al empuje del Rey debelador.

Los datos de indumentaria y arquitectónicos que ofrece este relie-

ve le prestan el mayor interés, y como estilo artístico se le ve derivar tan directamente del visigodo español, que bien pudiera tomarse como coetáneo del suceso, á no conocerse tan determinadamente la fecha de su ejecución. A más, su derivación artística de los cuatro primeros relieves examinados es tan patente, como veremos en otros, que no podemos suponer de anterior fecha. Y es que en aquellos siglos, lejos de detenerse las corrientes del arte, continuaron sin interrupción, aunque sometiéndose á sus precedentes, y proporcionando á la Historia el espectáculo de la más delicada transición.

En otro relieve, ciertos malvados ponen fuego á su lecho estando dormido el Santo, INCENDVNT; pero al despertar se incorpora y los enemigos caen muertos, DUNT SVRGIT SE QVOQVE CEDVM. Es muy de notar en este relieve la forma del lecho, de las mantas y el uso de dormir vestido, que en otras representaciones posteriores no prevalece.

En otro se representa en el cuadro superior el milagro de que á cuantos enfermos reparte el vino, que eran muchos más de cuantos pudiera esperar, repitiendo el milagro de los panes y los peces, sanan de sus dolencias. DEPARTRVM VINI MVLTVTDINE HOMINVN SANATA.—Así, pues, colocados los personajes tras una mesa, un servidor les trae las tazas con el vino; y en el recuadro inferior se repite el caso en otra ocasión, REITERATIO MIRACVLI VT SVpra, EN ALIA VILE.

Hay que observar en la representación de estas escenas cómo acusan la copia á su modo de la mesa del relieve de *la Cena*, que examinábamos al comienzo, en cuanto lo estimábamos por modelo de éstos, pues en la representación de la mesa y los manjares se ve clarísima la copia de aquél en éstos; pero con la particularidad notable de que no comprendiendo bien el copista la perspectiva de la mesa de *la Cena*, y no queriendo suprimir los manjares, en vez de colocarlos sobre la línea superior que indica el plano de la mesa, los grabó por bajo de éste, queriendo figurar así que estaban sobre la mesa, pero apareciendo en realidad como si se hubiesen bordado sobre la caída de los manteles.

Son estos relieves una verdadera ilustración del poema de Gonzalo de Berceo, y debe fundadamente suponerse que el vate los tuvo presentes para la redacción de sus metros, pues en otro de ellos se

representa aquella devolución de la acémila que tenía el Santo, y que por haber cegado los cuatrerros le devolvieron, implorando su perdón:

El confesor precioso de su voluntad larga
avei una azemila, bestia era de carga
Turibio y Sempronio vidieronla amarga
por su mal la medraron del pasto de la carga.

Y en efecto, Toribio y Sempronio, ciegos, devuelven á San Millán la acémila que le habían robado; ellos sanaron, y el Santo vendió la bestia, dando su importe á los pobres. (No es fácil la completa lectura de este recuadro en la fotografía, aunque por su texto se ve que corresponde al del hecho que representa.) Pueden, sin embargo, leerse las palabras LATRONIBUS REDVCUNT ET SATISFATIUNT.

No es menos curioso otro relieve, éste de un solo recuadro y con figuras mayores, en el que se representa la expulsión de una casa de cierto travieso demonio que, por lo visto, traía muy atemorizado á un senador anciano y á su joven hija ó mujer que con él vivía; el Santo lo exorcita y el diablo sale ligero, echando venablos y tirando piedras por los tejados.—DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII SENATORIS PARPALINENSIS.

En el último de esta serie se representa la muerte y sepelio del santo presbítero, en dos recuadros. En el superior, cuyo epigrafe no nos es dado leer, aparece el Santo en el lecho, al que se acerca un ángel para transportar, sin duda, su alma al Cielo; la presencia de un árbol á la cabecera de la cama parece indicar que la escena ocurre en el campo. En el recuadro inferior, cuatro personajes pertenecientes á la Iglesia colocan su cadáver en el sepulcro; uno de ellos lleva Cruz parroquial alzada y otro maneja un incensario.—VBI RELIGIOSIS VIRIS CORPVS EIVS VMATVM EST.

Son todos los relieves de esta serie los más toscos en su ejecución; pero, sin duda, los más expresivos y con carácter nacional. Los tipos ofrecen rasgos étnicos tan marcados, que bien podemos ver en ellos á los herederos coetáneos de los Pelendones y Verones, primitivos aborígenes de los riojanos; y, sin duda, la sangre de ellos corría por las venas del artista que los hizo, cuando tan fiel como inconscientemente supo retratarlos. Su estilo corresponde, sin embargo, á la épo-

ca en que se dice fué hecha el arca, y bien pueden considerarse como los más notables que de ella tenemos; comparándolos además con las miniaturas sus contemporáneas, algunas de las más famosas ejecutadas también en el propio monasterio de San Millán de Yuso, como el célebre Códice llamado Emilianense (en El Escorial) del siglo X, obsérvese en los marfiles un progreso extraordinario, con una observación tan atenta de la naturaleza y un vigor realista, que indica haber entrado el arte, desde luego, en nuevas vías de regeneración y de adelanto. Es muy de notar que persiguiendo el artista la mayor expresión en las cabezas dotó á todas ellas de pupilas de una substancia vítrea negra, que les presta gran efecto.

Todas estas cualidades más desarrolladas, á la par que más dominadas, hasta el punto de llegar á una estilización verdaderamente estética, se observan en la que hemos dado en llamar tercera serie de estos marfiles.

Divididos todos ellos en dos ó cuatro recuadros y de labor más menuda y detallada, aparecen en éstos escenas como de recuerdo de la vida del Santo, pues en el primero que examinamos vemos á Emilianiano á los pies del Obispo de Bilibo San Felices, cuando implora de él que le conceda los Ordenes sagrados—VBI VENIT AD. SCS FELICEN BILIBICENSEM. La mano del Eterno le confiere desde lo alto el Orden y la gracia del sacramento. En el recuadro inferior un ángel le infunde divino sueño, en el que le hace entrever su porvenir de santidad.—VBI IN EUM DIV INITVS IRRVIT SOPOR (1).

En otro, también de dos compartimentos, vemos á dos ciegos que recobran la vista al tocar un arca, que pudiera ser fiel esquema de la que tuvo los marfiles, colocada sobre un altar cubierto por bien plegados paños.—DE DVOBVS CECIS ILVMINATIS—dice el epígrafe—, y en la parte de abajo—DE CANDELA DIVINITVS INPLETA—nos manifiesta el prodigio de la lámpara maravillosa, que arde sin reponer el aceite, salvando así los descuidos ó aprovechamientos del sacristán, que de ello se admira.

Son estas cinco placas más orientales, más bizantinas, por así decirlo; su estilo más somero y de silueta grabada mejor que relevada;

(1) Debemos la depuración y completa lectura de estos epígrafes á la reconocida *latinidad* de nuestro excelente compañero el resbítero. D. Ignacio Calvo, jefe de la Sección Numismática del Museo Arqueológico Nacional.

la proporción y partidos de paños algo flotantes; los tipos poco realistas; los arcos, bajo los que ahora se representan las escenas de corte bizantino, igualmente que las columnas y capiteles que los sostienen, todo lo que da á estos relieves un marcado carácter oriental, quizá francés provenzal, que los hace un tanto exóticos; los genuinos españoles son los antes consignados. Ahora aparecen los epígrafes en las archivoltas de los arcos, y en el primero que tenemos á mano, dividido en cuatro pasajes, representase en el superior de la izquierda el acto de dar vista el Santo á una ciega—VBI SICORILA ANCILLA ILVMINATA AB IPSO—. En el de la derecha se interpone entre una mujer á la que perseguía un espantable diablo y la libra de sus garras—IRRISIO DIABOLI PRO MVLIERERIBVS CONLVCTAT.

Bajo el arco inferior de la izquierda—VBI VALE FACIT POST RECEPTA SALUTE—presenciamos la despedida de un agradecido enfermo que ha recobrado la salud, y en el de la derecha lucha el propio San Emiliano con el mismo demonio de arriba á brazo partido—DE DEMONI SC V EMILIANO—, del que nos dice Gonzalo de Berceo:

«Luego que esto disso la vestia enconada
quiso en el saneto onme meter mano airada;
abrazose con elli pararti zancaiada,
mas no le valio todo una nuez foradada.»

En otro relieve, que podemos considerar como compañero del anterior, continúan los recuerdos de los milagros del Santo; ya en el primero superior cura á una mujer paralítica—VBI CVRAT MVLIERE PARALITAM—; ya en el inferior (éste y los tres siguientes sin arcaturas) devuelve la salud á otra mujer llamada Bárbara—VALE RALTIO... NOMINE BARBARA—, ó bien en el segundo superior hace salir por la boca, valiéndose del bastón de su jerarquía, al demonio, del cuerpo de un poseído—DE DIABOLO...

En el último inferior, un enfermo que ha recobrado la salud se despide del Santo—POST RECEPTA SALVTE VALDE FACIT HIE.

El último relieve aparece algo recompuesto y como si se hubiera hecho de dos fragmentos desiguales; representase en él tres escenas: una en la parte superior, en que se postra un personaje ante un altar para recibir la bendición divina, quedando detrás el Santo con otro personaje.—IN DIJITI NIIL SUPER EST.—En la parte inferior

se distingue, de modo algo extraño, la resurrección de un muerto—S. PATIM EST RESUSCITA—, y al lado, dos personajes tras una mesa tratan de conseguir ó se disputan la posesión de un pescado.

Tales son en concreto los 16 relieves que nos ha sido dado examinar gracias á las magníficas fotografías ejecutadas por el Sr. Fernández Santos. Sin duda no quedan más placas cuando no las ha reproducido también. Según la descripción de Cean, el total de ellas eran 22, y según el P. Moret, 24, cuando lucían recuadradas de oro y pedrería en la primitiva arca, debida á la munificencia de Don Sancho; y si seguimos el poema de Gonzalo de Berceo y la *Vida* de San Braulio, vemos que, en efecto, aún quedan pasajes notables á más de los consignados y que seguramente serían el tema de los seis ú ocho relieves que nos faltan.

En uno de ellos se representaba la aparición de un ángel ó personaje divino, y por lo visto llevaba el epígrafe de APARITIO... Esto dió motivo para que algunos críticos creyeran que el autor de tan peregrina alhaja era un llamado Aparicio, orfebre notable de su tiempo; pero como observa muy atinadamente D. Pedro Madrazo en su tomo de Logroño, de la *España, sus monumentos y artes* (NAVARRA, III, pág. 677), aquella palabra no parece significar un nombre propio, sino más bien ser la correspondiente á la aparición que representaría el relieve.

El nombre del autor del todo ó parte del arca nos es hoy desconocido, y no porque la hubiera dejado de firmar, pues su nombre lo escribió al pie del relieve que representaba la ejecución de su obra, pero con tan mala suerte para nosotros, que sólo pudo leer Cean de él las palabras... TRO ET RODOLPHO FILIO. Conocemos por ellas el nombre del hijo del maestro; pero el del padre ha desaparecido, privándonos así de concederle la gloria merecida.

Como se ve por todo lo dicho, los relieves del arca de San Millán de Yuso, restos de una de las más preciosas alhajas del siglo XI, son de un interés é importancia excepcionales para la historia religiosa y artística de España.

Ningún monumento más fehaciente de las tradiciones de aquella región ni del adelanto del arte entre nosotros. Ellos enlazan maravillosamente dos etapas importantísimas: de un lado el recuerdo del arte visigodo, continuación evolutiva del clásico á que debía la vida,

y por otro el asomo á la época de la gran influencia francesa benedictina, que había de constituir el arte de dos centurias, monacal y de retiro, pero preparatorio de aquel otro ya más civil, más de vida asociada y de relación humana que habían de representar las Catedrales ojivales. Los marfiles de San Millán deben, pues, estimarse como una de las más valiosas joyas del arte nacional de la Edad Media que poseemos.

N. SENTENACH.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

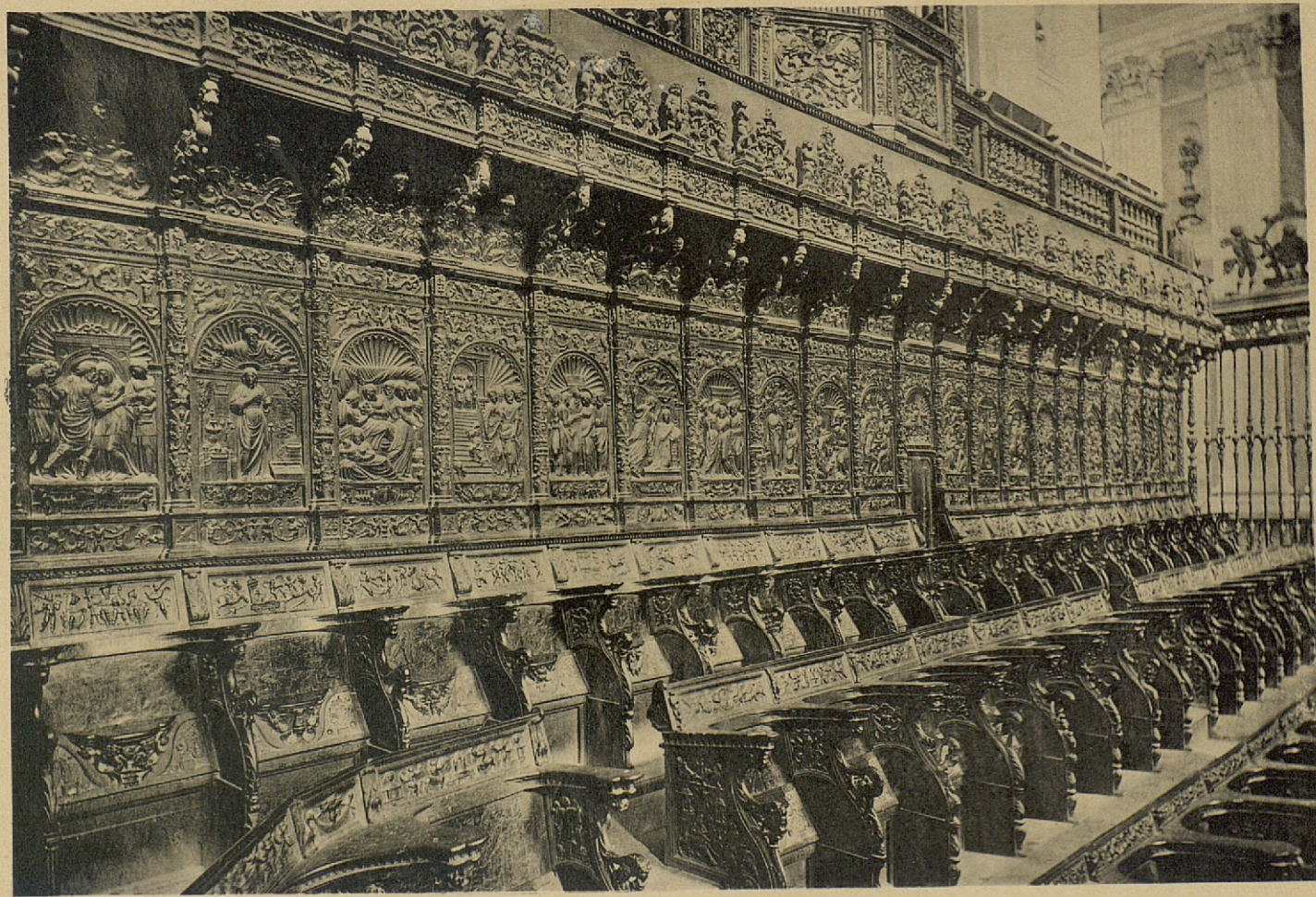
Iglesia del Pilar de Zaragoza.—Pertenece esta sillería al segundo grupo de los dos en que dividimos las comprendidas dentro del arte plateresco; y aun cuando construida en igual fecha que las de Toledo y San Marcos de León, difiere de ellas completamente, tanto en la traza como en el decorado.

Es la única de todas las españolas que consta de tres órdenes de sitiales, sumando un total de 115, labrados con buena madera de roble de Flandes y completamente cuajados de finas tallas (tal vez con exceso), representando batallas, escenas pastoriles, alegorías, animales reales ó fantásticos, ángeles, asuntos bíblicos, grupos ornamentales y multitud de caprichos.

La primera y segunda fila de asientos son semejantes; tienen brazales, paciencias y costados con caprichosos motivos, y encima de los respaldos unos pequeños tableros recuadrados (más anchos que altos) y en ellos diminutas figuras talladas, expresando variados asuntos históricos ó de costumbres.

Sobre las tres sillas del frente, que están ante la presidencial, hay otros tantos tableros, más altos que los demás, con asuntos bíblicos; y separándolos entre sí, en forma de pilastras, unas figuras de hombre y de mujer, en las que apoya un frontón triangular, decorado con dos estatuitas femeniles sosteniendo guirnaldas.

La tercera fila de sitiales, ó sea el orden superior, tiene los asientos, brazales y pequeños tableros iguales á los demás; pero sobre ellos se eleva un segundo cuerpo, compuesto de basamento con tableros ornamentales, columnas adosadas profusamente decoradas y entablamento, formando el dosel corrido, con ménsulas, frisos y crestera, excesivamente recargados de tallas platerescas. Las hornacinas que forman los intercolumnios tienen grandes relieves, represen-



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

ZARAGOZA

Sillería de la Iglesia del Pilar

tando episodios del Antiguo y Nuevo Testamento en uno de los lados, y de la Vida de la Virgen en el otro.

En la silla central, que es semejante á las demás, está representada la Virgen del Pilar.

Toda la obra es de gran riqueza de detalles, con algunos tableros de mérito muy superior y dignos de un estudio especial por ser verdaderas obras de arte, notándose la diferente factura de los tres entalladores que sabemos trabajaron, y quizá de alguno más que les ayudara.

Como puede verse por la fototipia, este monumento justifica el nombre de plateresco que se dió al estilo de estas tallas, pues más bien parecen trabajo de orfebre que de maestro entallador.

Se atribuye su traza y parte de la obra al artista navarro Esteban de Obraj, el cual dicese cobró solamente seis ducados por aquella y sesenta y dos mil sueldos por la mano de obra, en la que le ayudaron Juan Moreto y Nicolás Lobato, vecinos de Zaragoza. La empezaron en el 1542, terminándola en el 1548.

Catedral de Burgos.—Es la sillería de su coro una de las más características y rica en adornos, de las que se labraron en estilo plateresco; en su mayor parte es obra de Felipe de Borgoña, y consta de dos órdenes de asientos en madera de nogal, formando un total de 103, 44 bajos y 59 altos. Estos están separados entre sí por columnas estriadas en espiral, desde el tercio inferior del fuste, que está decorado con variada ornamentación. Sobre las columnas hay un pequeño friso ornamental, del cual parte una gran escocia, dividida por tantas repisas como columnas hay en el cuerpo inferior; esta escocia, con un gran tablero y crestería calada, forman el guardapolvo ó dosel corrido, en el que aparecen representados en alto relieve pasajes del Antiguo Testamento, separados entre sí por estatuitas exentas, correspondientes una á cada repisa, significando otras tantas imágenes de santos y santas.

En los tableros de los respaldares altos hay relieves con escenas de la Vida y Pasión de Jesús, y sobre cada uno de ellos una hornacina de casquete en forma de concha, cuyo centro es una cabeza humana.

Los tableros bajos están decorados con motivos vegetales y animales fantásticos propios del estilo; y los asientos, lo mismo éstos

que los del orden inferior, tienen incrustaciones caprichosas de madera de boj.

Las sillas del orden inferior son semejantes á las otras, y los tableros altos, separados entre sí por pilastras decoradas, representan milagros y escenas de la vida de santos.

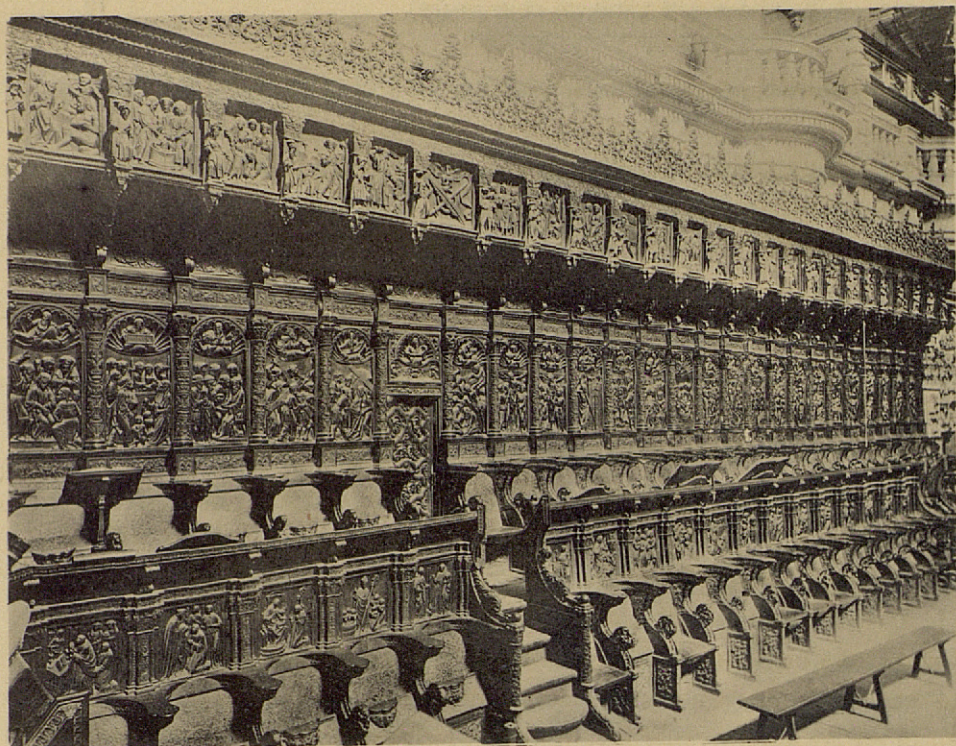
La silla arzobispal tiene en el respaldo inferior un medallón ovalado, con el Rapto de Europa (asunto extraño que no sabemos si tendrá un significado especial, ó si será sólo muestra de la influencia del clasicismo pagano); en el superior está la Oración del Huerto, y más alto, Abraham y sus hijos. Rematando en un dosel con la Asunción de la Virgen, El Padre Eterno y un pequeño obelisco que sirve de final.

En toda la obra se nota un trabajo esmerado y prolijo, estando decorados todos los espacios, sin quedar libres de adorno más que los absolutamente precisos. Hay figuras muy bien hechas y con buenos ropajes; en otras se nota cierta desproporción. Son muy curiosas: las de un *Obispo llevado por un demonio*, *el gallo de Santo Domingo* y otras de brazales y costados. Resultan muy interesantes los tableros en que aparece el grupo de *Noé y sus hijos*, *Noé labrando la viña*, *éste y su familia en el Arca dando suelta á la paloma* y mirando como vuela, etc., etc.

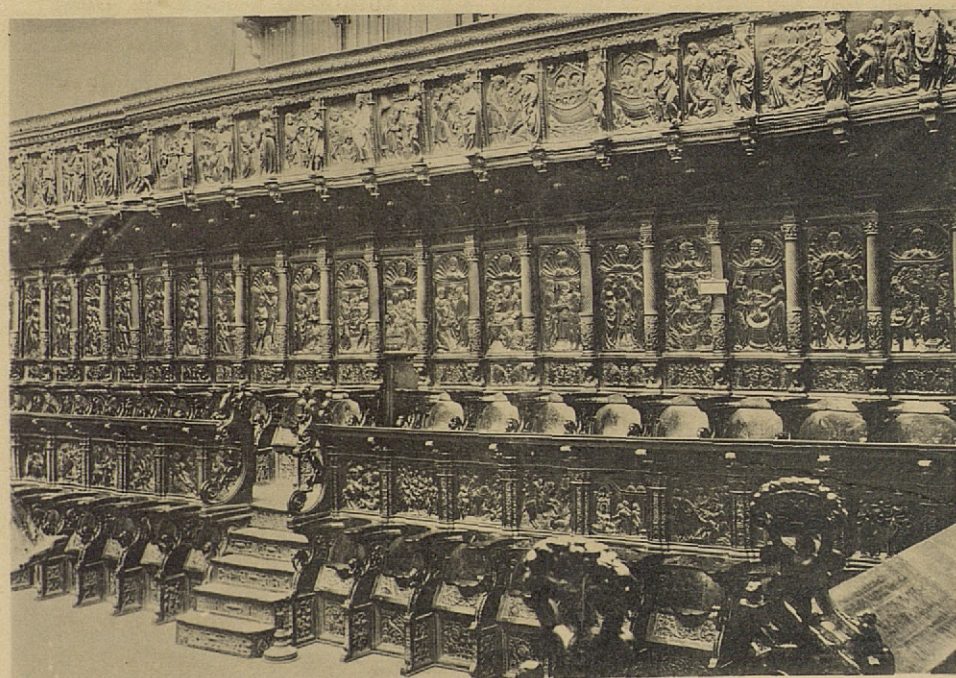
Entre los otros tableros los hay interesantísimos, tanto por la expresión como por los detalles de indumentaria y por lo que reflejan las costumbres de la época, pero que de estudiarlos detenidamente nos apartaría del objeto de nuestro estudio.

Por el año de 1527 trasladóse la sillería, desde la Capilla Mayor á la nave central, siendo Obispo D. Pascual de la Fuente de Ampudia, Y entonces trabajaron en ella Esteban Jaqués y Simón de Bueras. Se hicieron las sillas colaterales, sin cortar el paso de uno á otro costado por el frente ó testero del coro, hasta que un Obispo, el Ilmo. Señor Vela, mandó trabajar la silla presidencial, tomando por modelo la del Arzobispo de Granada y gastando en ella mil ducados. Se colocó primero al lado de la del Deán, hasta que D. Antonio Zapata (1) mandó ponerla en medio, cerrando la nave y construyendo el trascoro.

(1) Tenían por armas los Zapata, gules y cinco borceguíes ajedrezados de plata y sable en souter y la bordura del campo fileteada de oro y barra de sable con la bordura de lo mismo, timbrado el escudo de una cruz y una travesa de oro con el capelo.



JAEN: Silleria de la Catedral



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

BURGOS

Silleria de la Catedral

Capilla del Condestable.—Una de las capillas más interesantes de la Catedral burgalesa es la del Condestable, en uno de cuyos ángulos existe una pequeña sillería compuesta de 12 sitiales, labrados en estilo Renacimiento, con columnas abalaustradas, apartadas de los respaldos y sirviendo de apoyo á un cornisamento que forma el dosel.

Es muy sencilla y de escaso mérito artístico.

Catedral de Jaén.—Para la construcción de esta sillería debió servir de modelo la de la Catedral de Burgos, pues tanto por el trazado general como por los asuntos y forma de estar tratados, parece hija de aquélla; y decimos hija y no hermana, porque ciertos detalles parecen indicar una fecha un poco posterior, aun cuando las diferencias que se aprecian bien pudieran depender de ser otros los artistas que ejecutaran sus tallas.

Tiene, como aquélla, dos órdenes de sillas; la distribución de tableros está hecha en igual forma, con la misma abundancia de ornamentación, análogos asuntos desarrollados en los tableros, estatuitas en el cornisamento, incrustaciones en los respaldos, etc., etc., siendo las únicas diferencias los fustes de las columnas que separan los tableros, que aquí aparecen decorados en su totalidad y en la de Burgos son estriados en su mayor parte; y las conchas de las hornacinas, que en ésta tienen medias figuras de los Profetas y en la burgalesa son sólo cabezas.

Tiene el coro puertas laterales, con adornos tallados y escaleras de cinco peldaños.

Consta la sillería de 63 sillas altas y 42 bajas, mas otras 14 (siete á cada lado), destinadas á los huéspedes, separadas de las demás por unas grandes portadas de mármoles; estas sillas son semejantes á las del orden superior, pero sin que el cornisamento forme dosel, sino que está situado en el mismo plano de los respaldos. Delante de ellas, en vez de atril, hay un antepecho reclinatorio, también tallado.

La silla episcopal guarda relación con el resto de la obra, siendo su principal diferencia el mayor tamaño y el gran saliente del cornisamento.

Monasterio de Celanova (Orense).—Este Monasterio tiene dos sillerías: una en el coro alto (situado á los pies del templo), labrada en madera de nogal, pero muy sencillamente decorada con ligera ornamentación y sin figura humana, por lo cual no tiene importancia den-

tro de nuestro estudio. La otra, que también es de madera de nogal, se encuentra colocada en el coro bajo, en el centro de la nave principal, comunicándose con la iglesia por una puerta de dos hojas, en las que están talladas las imágenes de San Pedro y San Pablo.

Esta sillería está ejecutada con arreglo al mismo plan que las dos citadas, aun cuando con menos riqueza, sirviendo de motivos para los relieves de los tableros altos distintos episodios de las vidas de San Benito, San Rosendo y otros santos de la Orden.

Monasterio de Montserrat.—Esta sillería, muy interesante por sus finos relieves y esmerada ejecución, parece que fué labrada hacia el año 1578 por Cristóbal de Salamanca.

Está construida con escogidas maderas, y sus interesantes relieves representan misterios de la vida de Jesús, siendo célebre el que significa *La Tentación del Señor en el Desierto*, porque aparece el demonio en hábito de fraile (modo bastante frecuente, en aquella época, de vestir al demonio).

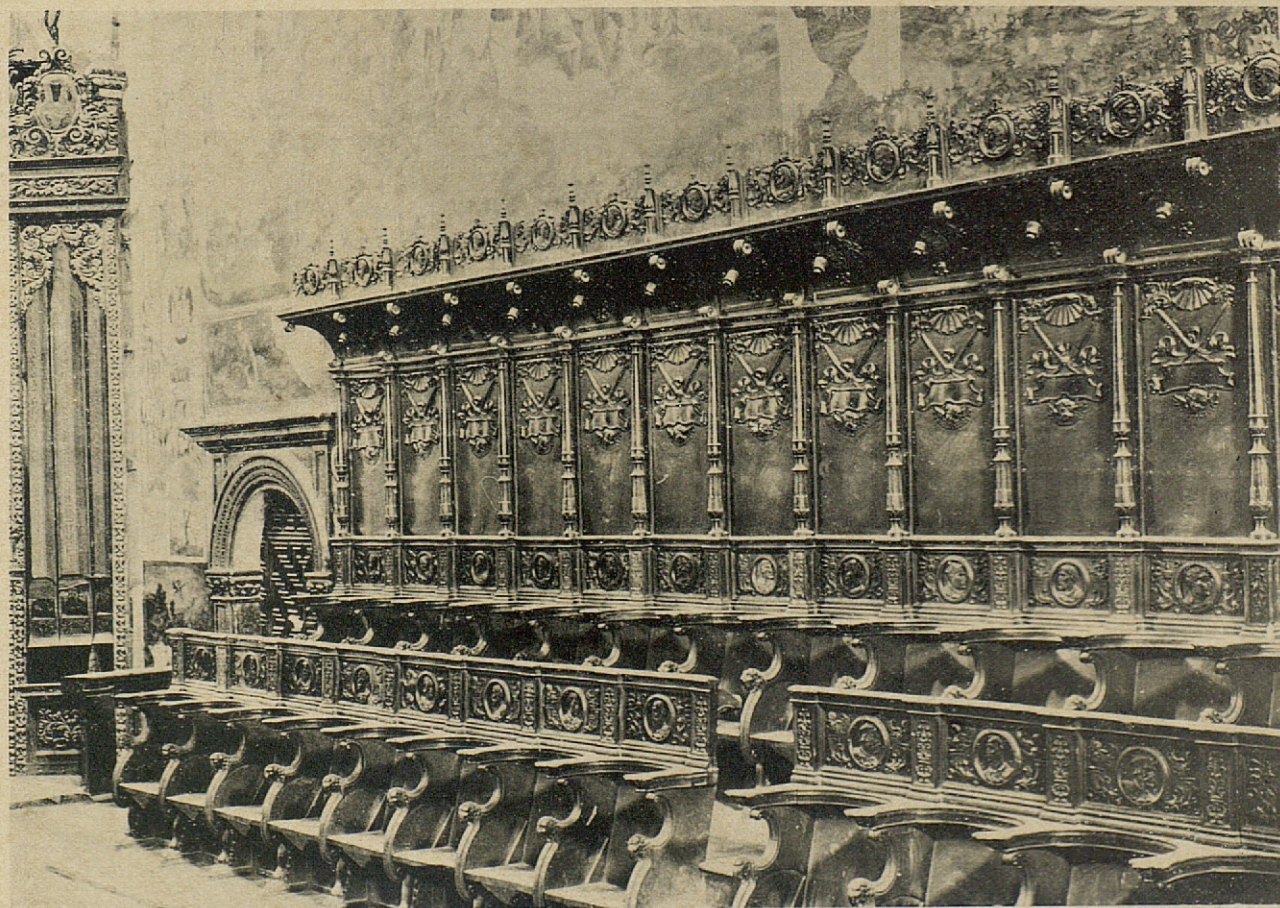
Catedral de Barbastro. — Está situada la sillería en coro bajo en la nave central, frente al altar mayor. Es de buen gusto y esmerado trabajo, y lo mismo que las anteriores de este grupo, aparece compuesta por tableros decorados, columnas separando los tableros, guardapolvo corrido y friso ornamentado.

Fué comenzada por Jorge Commón, que trabajó en ella hasta el año 1584, y la terminó Juan Cubero, natural de Barbastro, que había empezado á trabajar en ella el año 1594.

San Jerónimo de Granada. — El coro de este antiguo Monasterio está colocado á los pies de la iglesia, y su sillería, que es de elegante y sencillo estilo plateresco, consta de dos órdenes de asientos, siendo digno de atención el sillón central en forma de banco.

Las sillas bajas tienen sobre sus respaldos unos pequeños tableros decorados de un modo simétrico con tallas de arte plateresco, cuya composición consiste, en un busto encerrado dentro de un círculo y dos animales fantásticos con hojarascas y motivos característicos del Renacimiento. Separando un tablero de otro hay pilastras decoradas con gran sencillez.

Las sillas altas tienen tableros análogos á los de las bajas y sobre ellos otros mayores, sin más decoración que una concha con cintas y pendiente de ella una cartela con versículos de los *Salmos*. A los la-



Cliché de Francisco Román

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRANADA

Sillería del Monasterio de San Jerónimo

dos de estos tableros, pilastras abalaustradas, que sostienen una gran escocia ó guardapolvo decorado con rosetones y rematada por cestería de medallones, bichas y pináculos, en perfecta consonancia con el resto del decorado.

El tablero correspondiente á la silla prioral ostenta un bajo relieve, cuyo asunto es la Virgen María estrechando al Divino Niño entre sus brazos; encima se ve al Padre Eterno. Termina el guardapolvo en un frontón con niños sedentes á los lados.

Los brazaes de las sillas extremas los forman bichas muy bien talladas.

A Gil de Siloe se atribuye la traza, y de su mano ha de ser el relieve central y algunos adornos, muy superiores á los otros, y que sin duda hubieron de servir de ejemplo para ejecutar los demás á otros tallistas, con mejor ó peor arte, pues se aprecia bastante desigualdad en la ejecución de las tallas.

En conjunto, es una sillería muy aceptable, de gran uniformidad y gusto sencillo.

Iglesia de Santa María en Berlanga de Duero (Soria).—Está situada la sillería, en coro bajo, en el centro de la iglesia. Se compone de 51 asientos, distribuidos en dos órdenes. La silla del Prelado tiene en su respaldo las imágenes de San Pedro y San Pablo, y en las puertas están talladas (combinadas con los adornos) cabezas de los Profetas. Los tableros de los respaldares y el cornisamento saliente están decorados con tallas ornamentales. Es de madera de nogal y se cree fué labrada por el año 1580.

Todas las demás sillerías pertenecientes á este período son muy sencillas, como sucede con las de la Capilla Real de Granada, Santa Inés de Sevilla y panteón de Osuna.

Sillería de la Capilla Real de Granada.—Situada en coro alto, dos órdenes de asientos, buena época plateresca con reminiscencias ojivales. Los asientos bajos tienen brazaes tallados en forma análoga á los de estilo ojival y unos tableros ornamentales sin figura alguna en sus tallas. Los tableros que están sobre los asientos altos son completamente lisos, separados por pilastras decoradas que sostienen un pequeño friso decorado sencillamente. Las sillas son descubiertas, sin dosel de ningún género.

Se cree que la traza fué de Diego de Siloe.

Santa Inés de Sevilla.—La sillería de este convento (según referencias) parece ser que está labrada en madera de roble, en estilo plateresco, con grupos ornamentales de flores, frutas, escudos tallados en sus tableros, separados entre sí por columnas abalaustradas.

Osuna.—En el Panteón que los Duques de Osuna tienen en la villa de este nombre, se guarda una pequeña y original sillería de coro, colocada en el centro de la capilla subterránea.

La forman solamente once sitiales, tres en el frente y cuatro á cada lado. Es de madera de nogal, y las labores de talla que adornan los costados de cada asiento son de lo mejor y más fino que se trabajó en ornamentación plateresca. Se ven figuras humanas y de monstruos con adornos muy bien compuestos, denotando un maestro entallador de primera, formando su riqueza contraste con la sencillez de los respaldos, que son completamente lisos. Los tableros altos son igualmente sin adorno ninguno y giran horizontalmente hasta dejar libre el espacio comprendido entre las columnillas abalaustradas que los separan entre sí y sostienen la pequeña crestería calada.

Las misericordias son preciosos capiteles ornamentales.

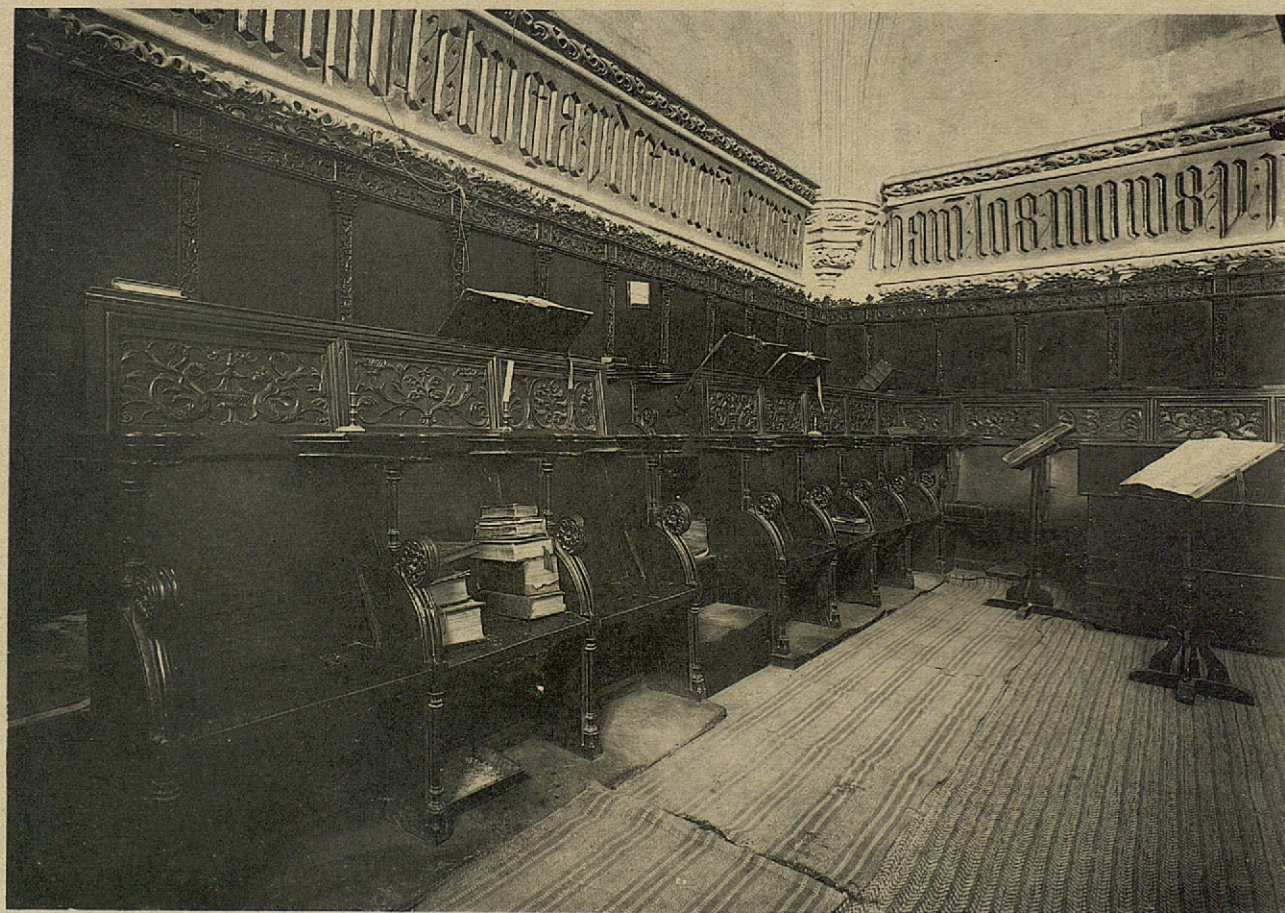
En la *Colegial*, que está sobre el Panteón, hay otra sillería en el centro de la nave; pero es solamente obra de carpintería, sin el menor adorno.

En la iglesia del Hospital existe otra (en el coro alto) con tallas barrocas de hojarasca y cartelas sin valor alguno.

En Santo Domingo y San Francisco hay otras dos con pinturas de santos de poco valor y sin tallas, y en el convento de Dominicos otra con tallas de escaso mérito.

Catedral de Cuenca.—La sillería de esta Catedral estuvo situada primeramente á los lados de la nave central en los dos brazos del crucero, y se trasladó al lugar que hoy ocupa en la nave principal (entre la tercera y sexta arcada) para dejar sitio á la portada del claustro. Compónese, como la generalidad de las sillerías pertenecientes á Catedrales, de dos órdenes de asientos; en los respaldares del orden superior hay talladas imágenes de santos, estando divididos los entrepaños por columnas estriadas que sostienen un sencillo cornisamento. El orden inferior tiene también tableros altos y bajos, pero sin talla alguna.

La silla episcopal es de mayores dimensiones que todas las demás



Cliché de Francisco Román

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

GRANADA

Sillería del coro de la Capilla Real

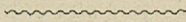
y tiene sobre su respaldo un escudo heráldico, y á los lados dos figuras de mujer representando la Justicia y la Gracia divinas. El escudo está partido con cinco lises en una banda y dos leones en la otra; alrededor de todo él corre una faja con souter, castillos y leones; debajo del sombrero del Obispo tiene una corona. La figura tallada en el respaldo, en vez de ser la imagen de un santo, representa la del Salvador bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el globo con cruz con la izquierda.

Respecto al coste, época y autor de esta sillería, tenemos escasos datos, por ser el archivo de la Catedral uno de los muchos que están sin ordenar y completamente cerrados al público; hay noticias de que por el año 1557 se abonaron á un tal Villadiego, maestro entallador, la cantidad de 16.875 maravedís por reparar la sillería y por un púlito, y sábese que trabajó también en ella el maestro Pedro Saceda, y más adelante, en 1612 y 1617, Juan Martínez, Bautista Crescencio y otros.

Las líneas generales están trazadas según las corrientes del neoclasicismo; pero abundan los detalles barrocos, propios de los siglos XVII y XVIII. La fecha de 1557, en que aún no se había manifestado en España el barroquismo, no se aviene con el decorado de los tableros ni con la silla presidencial, por lo cual nos parece que el entallador Villadiego debió trabajar para la sillería antes de su traslación, puesto que el carácter de la actual está ya dentro de lo que empieza á construirse hacia el 1612 por Martínez y Crescencio, influidos ya por las corrientes de barroquismo llegadas de Italia. Nosotros creemos que la traza y carpintería en general están dentro del estilo de Herrera, y por tanto pueden ser de 1557; pero los tableros y sillón episcopal han de ser, cuando menos, de comienzos del siglo XVII, por lo cual es probable que al hacer el traslado desde el crucero (encontrando la sillería de poca vista) le añadieran las tallas y el sillón del Obispo para dar más suntuosidad á la obra.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)



ANTECEDENTES PARA EL ESTUDIO

DE LA

Arquitectura Cristiana Española.

(Capítulo inédito de la Historia de la Arquitectura Cristiana Española, premiada en el concurso internacional «Martorell» y próxima á publicarse.)

Hasta fines del siglo XVIII nadie intentó escribir una Historia de la Arquitectura Cristiana en España. Los prolegómenos de ella están en las Crónicas de Sebastián de Salamanca (siglo IX); Sampiro, el Silense y Pelayo de Oviedo (siglo XI); Ximénez de Rada y Lucas de Tuy (siglo XIII); el Burgense y el Gerundense (siglo XV), y demás cronistas de los siglos medios que nos dejaron noticias inapreciables, aunque no siempre exactas, sobre fundaciones de iglesias y monasterios. No son menos valiosas las aportadas por algunos viajeros, aunque sólo datos sueltos pueden sacarse de sus escritos: Benjamín de Tudela (siglo XIII), Marineo Sículo y Andrés Navagero (siglo XVI), son los más conocidos.

Vienen luego la serie de escritores, eclesiásticos en su mayoría, que durante los siglos XVI, XVII y XVIII escribieron sobre Historia civil y religiosa de España. La *Historia* y demás obras de Sandoval (1560-1621); el *Viaje Sacro*, de Morales (1572); la *Crónica de la Orden de San Benito*, del P. Yepes (1609); los *Cisterciensium annalium*, del Padre Manrique (1649); las *Antigüedades de España*, de Berganza (1670); *La España Sagrada*, del P. Flórez (1749), continuada por Risco; el *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, del P. Zaragoza (1780); *El viaje literario por las iglesias de España*, de J. Villanueva (1803), y algunas más son fuentes de abundante caudal donde habrá de beber todo el que quiera escribir nuestra historia artística.

Ocioso sería analizar estas obras que andan en manos de todos. De una sola lo haré, atraído por sus condiciones especiales.

Ambrosio de Morales, el sabio profesor de la Universidad de Al-

calá y cronista de Felipe II, emprendió en 1572, por mandato de éste, un viaje por Asturias, Galicia, parte de Castilla la Vieja y otra del antiguo reino de León. A su vuelta, Felipe II, que como dice Flórez, era *hombre nacido para todo*, quiso oír de sus propios labios la relación de su viaje. Después, Morales lo escribió con el nombre de *Viaje Sacro*; pero el manuscrito que se guardaba en la Biblioteca de El Escorial no se publicó hasta 1765, por los cuidados del P. Flórez.

El objeto del viaje de Morales fué exclusivamente certificar sobre *reliquias, enterramientos reales y libros antiguos*. Sin embargo, el cronista de Felipe II, hombre de gran sentido, amplia inteligencia y espíritu abierto á todas las sensaciones, se excede poco á poco de su misión, y sin olvidarla, se entrega á la descripción de relicarios y alhajas, que tienen hoy valor inapreciable por constituir un inventario de cosas para siempre desaparecidas. Y hace algo más: entusiasmado con el arte, describe la parte arquitectónica de muchas iglesias, siendo notabilísimo y digno de llamar la atención que aquel hombre, viviendo en plena época *escurialense*, se entusiasme con las iglesitas pelagianas. Clásicas son las descripciones de San Miguel de Linio, Santa María de Naranco y de Aniago, y dignas de recordación las frases que dedica á Covadonga, prueba clarísima de alto espíritu y certero punto de vista (1). Claro es que dados el objeto del *Viaje* de Morales, y la época, no ha de pedírsele apreciaciones exactas sobre materia arquitectónica: aun sin ellas basta lo contenido en el *Viaje Sacro* para darle inmenso valer.

En el siglo XVII hay que citar como escritores técnicos, cuya importancia en la historia de la Arquitectura hemos de ver á su tiempo, á dos. Simón García, arquitecto de Salamanca, es autor de un *Compendio de arquitectura*, y si no es historiador de ella, tiene la valiosa condición de haber consignado datos de positivo interés para formarla. Algo de esto puede decirse de Diego López de Arenas, autor de un *Tratado de carpintería de lo blanco*, que demuestra la perduración en España de los procedimientos mudejares (2).

(1) Tratando de la obra de madera de la cueva, atribuida á Alfonso el Casto y tenida por milagrosa porque no se pudre, escribe: «Dios más que esto puede hacer; mas yo veo manifestas señales en todo de obra nueva y no de tiempo de aquel Rey.»

(2) No se citan aquí todos los dogmatizadores de la Arquitectura pseudo-clásica, que comienzan en Diego Sagredo y acaban en el cura Ortiz y Sanz, porque nada aportaron á la *historia* del arte cristiano español.

La verdadera historia de la Arquitectura española alborea en el siglo XVIII, con el conccidísimo *Viaje*, de Ponz, publicado en 1787. Al emprenderlo se propuso principalmente «hablar de los edificios y obras públicas que existen en España, manifestando el artificio y excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia y propiedad de otras». A pesar de estos propósitos, trata de cuanto le sale al paso, haciendo un libro que, dicho sea con el debido respeto, fatiga y desorienta al que, engañado con aquel programa, busca la nota arquitectónica. Es, sin embargo, obra capital en nuestra historia artística; mas aquí habré de renunciar á seguirla en sus diez y ocho tomos. Su criterio está retratado por modo admirable en aquel pasaje en el cual, puesto en el ábside de la Catedral de Toledo, teniendo á un lado el «Transparente», de Tomé, y á otro el altar de San Ildefonso, de D. Ventura Rodríguez, establece la comparación entre la arquitectura churrigueresca y la neo-clásica. Todos los improprios del Diccionario le parecen suaves para la primera, y todas las alabanzas para la segunda. De la arquitectura gótica, que él cree *tudesca*, ó sea originaria de Alemania, confiesa que tiene mucho que admirar; pero su inteligencia de ella no va más lejos.

No puede considerarse en realidad como historiador de Arquitectura el ilustre D. Antonio Capmany (1779), aunque lo es, y muy notable, de la marina, comercio y artes de Barcelona. Sus noticias históricas sobre las relaciones de Cataluña con Grecia, Siria é Italia son, por incidencia, de gran importancia. Algo trata de Arquitectura en el tomo III de su obra; mas fuera de la tendencia admirativa hacia el arte gótico, muy de alabar en su época, poco se encuentra en sus páginas como datos históricos de Arquitectura, aunque otra cosa digan sus panegiristas.

Llegamos por fin á un nombre ante quien hay que descubrirse con respeto: D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Verdaderamente se adelantó á su tiempo, no sólo por su penetración arqueológica, sino en la manera de tratar los temas de Arquitectura; porque hasta entonces estos estudios se concretaban á descripciones é impresiones de los monumentos y á datos históricos ó biográficos de fechas y artistas. No así Jovellanos, que entró derecho por el campo de la Arqueología comparada y de los orígenes de los estilos en la forma y manera que estas materias han alcanzado en nuestro tiempo.

Al publicar en 1770 el *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, que había leído ante la Real Sociedad de Madrid el 19 de Enero de 1788, lo adicionó con unas «Notas», que son el primer esbozo de una historia de la Arquitectura española. Apartándose de la forma puramente descriptiva, investiga orígenes y establece comparaciones de gran valor. El fué el primero que protestó contra la común creencia del barbarismo artístico de los godos españoles; quien señaló la importancia de la Arquitectura *asturiana*, como denominó á la primera de la Reconquista; quien valientemente apostrofó á los arquitectos españoles para que se empapasen del arte nacional antes de ir á estudiar el extranjero; quien con verdadero talento de adivinación atribuyó á las influencias de Oriente el desarrollo de la Arquitectura gótica, sentando una teoría que ochenta años después han confirmado los descubrimientos de la Persia y de la Siria; quien entrevió que el arco apuntado había sido usado por los egipcios. Allí se apuntan por primera vez curiosas observaciones sobre la Catedral de Córdoba y la procedencia de sus capiteles; así como los primeros pasos del mudejarismo, dados por los esclavos moros que inspiraron á los artistas pelagianos.

Ante tal labor, bien puede dispensársele errores de algún bulto, naturales en la época y en hombre sometido á la influencia clásica. Negó la existencia en España de edificios visigodos; no distinguió la Arquitectura románica; calificó mal los albores del Renacimiento italiano, clasificando entre los artistas góticos á Juan y Andrés de Pisa; ignoró los monumentos de transición entre el románico y el ojival, lo que le sirvió de fundamento para afirmar que la Arquitectura ojival había aparecido simultáneamente y con entera perfección en toda Europa, y atribuyó caprichosamente á las máquinas de guerra de los cruzados las formas de la Arquitectura gótica (1), estableciendo un paralelo fantástico entre la Catedral de Burgos y un castillo de madera. Pero no era posible pedir el acierto en todo ni la exactitud en sentar doctrinas que aún hoy mismo están en tela de juicio.

Insignificante es el libro de Bosarte sobre Segovia, Valladolid y Burgos, y no merecería nombrarse si no fuera por citar la estupenda afirmación de que la Arquitectura de la Edad Media es una *depravación* de la antigua greco-romana.

(1) Un siglo después, sin embargo, el arqueólogo francés Mr. Courajod sostiene una teoría análoga en sus *Origines de l'Art Roman et Gothique*. París, 1899.

Llegamos, por fin, á la obra capital para nuestro asunto: el libro *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola, con notas y adiciones de D. Juan Cean Bermúdez (1829), verdadero monumento elevado por estos dos hombres ilustres á la cultura artística de España. No he de analizar esta obra, cuyo único defecto es quizá el escaso lugar en ella concedido á la Arquitectura medioeval, aunque sí merece un examen el discurso preliminar de Cean Bermúdez, primera historia de la Arquitectura española, hecha con el carácter de tal, puesto que la obra de Jovellanos no era más que una disquisición sobre el tema.

Cean Bermúdez divide la historia de la Arquitectura española en diez épocas: I. Primeros pobladores, caracterizados por las chozas de troncos. II. Venida de los fenicios, los focenses, los tartesios y los cartagineses; comienza la construcción en piedra. III. Romanos, que según el autor, habían inventado el orden dórico, el jónico y el corintio, dándoles formas que «á nadie es dado alterar sin incurrir en la nota de prevaricadores de la noble Arquitectura». IV. Los godos, de quienes dice que no conocían la simetría. Señala (progresando en esto sobre Jovellanos) como obras godas San Millán de la Cogolla de Suso, la iglesia de San Salvador de Leyre, las ruinas de Santa Leocadia de Toledo, San Román de Hornija, San Juan de Baños y la iglesia de Vamba. V. Los árabes. Este periodo está tratado con verdadera ignorancia del tema; pero no ha de extrañarnos, cuando hoy mismo esperamos de quienes pueden y saben una historia de la Arquitectura árabe en España que se salga de los lugares comunes, con la división de los periodos bizantino, mauritano y granadino. VI. Arquitectura asturiana. VII. Gótica, tudesca ó ultramarina. En estos periodos sigue á Jovellanos *ad litteram*, incurriendo en el mismo desconocimiento del estilo románico. Poetiza un poco también en este último periodo sobre las bóvedas góticas, «que imitan las palmeras de la Palestina». VIII. Renacimiento. Con Herrera llegó la Arquitectura española al colmo de la perfección. IX. Churriguerismo. Sigue á Ponz en sus insultos á los arquitectos de esta época, y llama *chafallón* á Rivera, *heresiarcas* á los Churrigueras, *furibundo* á Barbás y *badulaques* á todos los restantes. X. Seudo-clásica. Aquí agota el repertorio de las alabanzas, afirmando que la Arquitectura de

esta época fué digna continuación de los esplendores escurialenses.

Tal es, en síntesis, la primera etapa de nuestra historia arquitectónica. Antes de entrar en la segunda conviene sentar un curioso hecho. Desde Ambrosio de Morales hasta Cean Bermúdez (siglos XVI á XIX), es decir, en toda la época de amor al clasicismo con más ó menos variantes, en la que el odio á todo lo medioeval, calificado de bárbaro, es ingénito; en la época, en fin, en que se destruyen las construcciones románicas y góticas para levantar las insulsas pseudo-clásicas, todos los autores, Morales, Jovellanos, Capmany, Llaguno y Cean Bermúdez (con la sola excepción de Bosarte), tienen frases de alabanza para la Arquitectura de la Edad Media. Y es curioso que Ambrosio de Morales, que pasa casi indiferente ante las catedrales más grandiosas, se extasia con San Miguel de Linio y Santa María de Naranco. Honor es todo ello de los escritores españoles y prueba de su elevado criterio.

Ábrese al mediar el siglo XIX la segunda etapa de estos estudios. La más constante comunicación con los países que los desarrollaban, el desenvolvimiento de la cultura artística, el renacimiento romántico en la literatura y la aparición de hombres eminentes que á ello se dedican, son causas del notable incremento que toma entre nosotros la ciencia arqueológica. Los trabajos de Inclán Valdés, Caveda, Carderera, Amador de los Ríos, Rada y Delgado, Assas, Tubino, Savirón, Quadrado, Piferrer, Riaño, Pi y Margall y algunos más son documentos inapreciables para aquella ciencia. Mas siéndolo, no los informa el sentido que hoy se exige, pues careciendo sus autores, con ser tan eminentes, de los conocimientos técnicos necesarios á quien haya de ocuparse de arte tan exacto y preciso como es la Arquitectura, limitábanse la mayoría de las veces á estudios abundantes en fechas y documentos, pero ayunos de apreciaciones técnicas, indispensables para seguir la marcha histórica de las escuelas y de los estilos. Dedicaré breve espacio á las obras de los principales autores citados.

D. Juan Miquel Inclán Valdés publicó en 1833 unos *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, obrita de escasa importancia y que se cita tan sólo por dos cosas: ciertas apreciaciones sobre la Arquitectura visigoda, de las que en su lugar me ocuparé, y los enor-

mes absurdos que sienta sobre la Arquitectura gótica, en su afán de probar lo que constituyó el objeto de su libro, ó sea que aquella Arquitectura surge en España con anterioridad á los demás países de Europa, á los cuales nada les debe.

Entre 1846 y 1849 dió D. Manuel Assas en el Ateneo de Madrid un curso de Arquitectura española, publicado más tarde en el *Semanario Pintoresco Español*. Coincidió con aquellas lecciones la publicación por el mismo Sr. Assas del *Album artístico de Toledo*; y ambos trabajos merecen especial mención, por cuanto contuvieron apreciaciones de cierta novedad sobre el arte visigodo.

El *Ensayo histórico sobre la Arquitectura española*, del Sr. D. José Caveda, dado á la estampa en 1849, es ya una meritísima y completa historia, en la que recopilando datos de Llaguno y Cean Bermúdez y las propias observaciones, presentó con relativa extensión un cuadro completo de la Arquitectura nacional con una clasificación justa y un plan metódico. Datos interesantes, descripciones animadas, estudios de Arquitectura comparada con las demás artes de cada época y otras muchas circunstancias, avaloran este libro, hoy anticuado, pero cuya consulta será indispensable siempre á quienes de la materia hayan de ocuparse.

Tres publicaciones magnas acometiéronse por el promedio de la época que nos ocupa: *El Museo Español de Antigüedades*, *Los Monumentos arquitectónicos de España* y los *Recuerdos y bellezas de España*. Constituyen las dos primeras pequeñas monografías escritas por Amador de los Ríos, Rada, Assas, Tubino, Madrazo, Savirón, etc. No es la Arquitectura el tema exclusivo del *Museo*; pero no falta en él. Respecto á los *Monumentos*, cuanto se diga en alabanza suya será pálido. Si algún defecto puede achacársele es su misma monumentalidad. Con tal obra entró España de lleno en las corrientes modernas de investigación arqueológica, prestando un servicio inapreciable. Pero todavía lo es más, en el sentido arquitectónico, la publicación de los monumentos en plantas, alzados y secciones. Compruébase aquí que en los estudios de Arquitectura de nada sirve la descripción más minuciosa y poco los dibujos pintorescos; que el alma, para la comprensión de un edificio, es el plano.

Trae como por la mano esta última observación á tratar de una obra que debiera haber prestado un gran servicio á estos estudios:

la *España Artística y Monumental*, de Pérez Villamil y Escosura, publicada en París entre 1842 y 1846. Son su base los dibujos representando monumentos españoles; pero de tal modo fantaseó el artista, que su obra no sólo es inútil, sino perjudicial, pues ha desorientado á algunos arqueólogos extranjeros (1), haciéndoles aceptar como fieles y exactas unas representaciones dignas tan sólo de ilustrar una «España» á lo Teophilo Gautier.

Capítulo aparte merece la célebre obra de Parcerisa y Quadrado, continuada después por muy notables escritores.

Era D. José Quadrado un historiador que hacía revivir las épocas que tocaba con su pluma. La enorme labor que llevó á cabo constituye una de las glorias nacionales, y los *Recuerdos y bellezas de España* son libros de constante consulta. Acompañaron y siguieron al ilustre escritor mallorquín, Piferrer, Madrazo, Pi, Llorente, Amador de los Ríos (hijo), Rabal, etc., etc.; pero hay que confesar que no todos brillan con igual luz que el iniciador. En conjunto, los *Recuerdos y bellezas de España*, si no es la historia de la Arquitectura española, es un libro indispensable para escribirla. Un defecto tiene: la magia de las plumas de Quadrado y Piferrer describen poetizando, y el que pretenda averiguar la disposición y estructura de un monumento, se verá mil veces perplejo y vacilante. Quien esto escribe, puede decirlo prácticamente, por haberse visto precisado en muchas ocasiones á emprender largos y no cómodos viajes para estudiar un edificio sublimemente descrito é historiado, pero medianamente visto y comprendido desde el verdadero y exacto aspecto arquitectónico.

La época que sigue es la que pudiera llamarse monográfica. Los Discursos de recepción en las Academias de Bellas Artes; las Revistas de las Sociedades sabias españolas; las monografías de monumentos arquitectónicos publicadas por la Sociedad Central de Arquitectos, por la de Arquitectos de Cataluña y por distintos particulares; los estudios publicados en los *Boletines* de la Institución libre de Enseñanza, de la Sociedad Española de Excursiones, de la Castellana, de la Catalana, de la Artístico-arqueológica de Barcelona, de la Luliana, del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y otras *Revistas*

(1) C. Enlart la cita entre las fuentes de información de la Arquitectura española, en la Bibliografía de la *Histoire de l'Art*, de A. Michel, tomo I, segunda parte, pág. 588.

y *Boletines*; los informes oficiales de declaración de *Monumentos Nacionales*; las lecciones dadas en las Escuelas de Bellas Artes, de Arquitectura y de Diplomática, en la de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, en el Centro excursionista de Barcelona, en el Ateneo de esta ciudad y multitud de artículos y libros más ó menos completos (entre ellos una continuación de los *Monumentos Arquitectónicos de España* con nuevo y laudatorio plan), han hecho entrar de lleno los estudios de Arquitectura española en el camino que hoy siguen en Europa, y en el cual no vamos tan retrasados como á primera vista parece (1).

¿Qué parte cabe á los extranjeros en esta serie de estudios? Permitaseme decir que, con contadas excepciones, poco y de escaso brillo. Ciertó que Lubke, Choisy, Fergusson, Coirroyer y demás historiadores generales de Arquitectura tratan en sus libros de la nuestra. Pero no hacen sino sentar generalidades, fundándose en datos anticuados y sin ningún estudio directo de los monumentos. Los que han querido descender á más detenido análisis, caen en errores de bulto; así el alemán Gull confunde el estilo ojival primario con el románico-arcaico de los tiempos de Alfonso VI de Castilla; Gonse sienta de plano hechos que, como los relativos á la Catedral de Toledo, no confirman ni los documentos ni los monumentos; Marignan, que visitó España, sacó la peregrina consecuencia de que no tenemos edificios anteriores al final del siglo XII, y ni vió ni entendió nuestra curiosa Arquitectura mozárabe de la décima centuria, y Justi, aunque más conocedor de nuestros monumentos y sagaz investigador de puntos de arte español, hace sólo un rápido análisis de la Arquitectura, que no es su especialidad.

Lugar y mención especiales merecen en esta reseña dos extranjeros: el inglés Street y el francés Enlart.

Street era arquitecto. Conocedor profundo del arte cristiano (del ojival principalmente), cuyos monumentos de toda Europa había estudiado, visitó España, y delante de nuestros templos dibujó y anotó con tan certero punto de vista, que su libro sobre *El Arte gótico en*

(1) Exigirían mención capitalísima los tomos del *Inventario Monumental de España*, que se lleva á efecto con el auxilio, algo tardó y pobre, del Estado. Son varias las provincias concluidas y no pocas hay en ejecución, pero nada se ha publicado hasta ahora, ni se ve camino despejado para que el intento resulte útil á estos estudios.

España (1) ha llegado á ser *clásico*, si se me permite la palabra. ¡Lástima grande fué que Street no viese más que una parte muy pequeña de España! De todos modos, su obra es de excepcional importancia. Lo conocido de su texto me revela de hacer su análisis; basta decir que su método se funda en el estudio técnico de cada edificio, dejando á un lado las descripciones poéticas y las lucubraciones literarias.

Enlart es un arqueólogo prestigioso en Europa entera. De larga fecha datan sus estudios sobre la influencia de la Arquitectura francesa de la Edad Media en los demás países, y entre ellos en España (2); y en una obra moderna ha acometido de lleno la empresa de historiar nuestros monumentos (3). Entre sus primeros trabajos citados y este último, media una gran distancia: aquéllos son fragmentarios, y éste es de conjunto; aquéllos se inspiraban en un exclusivismo falsamente patriótico (francés, claro está), y éste ya reconoce en nuestra Arquitectura otras fuentes y un fondo autóctono; aquéllos demostraban una carencia de conocimientos de nuestros monumentos y de nuestros escritores, y éste ya aparece mejor informado. Mas á pesar de ello, ¡cuántos errores, qué confusión y qué falta de orientaciones en la marcha de nuestra Arquitectura! ¡Qué superficial examen ó que desconocimiento de los monumentos! ¡Qué caos en las apreciaciones! La obra de Enlart es, en resumen, un intento apreciabilísimo y en él se nos reconoce, por vez primera, la *beligerancia* en la Europa monumental; pero no servirá de mucho á los que persigan la marcha progresiva de la Arquitectura española.

Finalmente; entre las obras extranjeras relativas á nuestra arquitectura deben citarse dos casi exclusivamente gráficas: *La Arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos*, por el arquitecto Max Junghandel, colección de vistas fotográficas con texto su-

(1) *Some account of Gothic Architecture in Spain*; by George Edmund Street. London, 1869.

La parte relativa á Cataluña ha sido traducida al catalán y publicada.

(2) «Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal» (*Bulletin Archeologique*: 1894). — «Origines de l'Architecture gothique en Espagne» (*Bulletin de l'Union syndicale des architectes français*: 1896). — «Villard de Honnecourt et les Cisterciens» (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*: 1895). — *Manuel d'Archeologie française*: 1904).

(3) *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publié sur la direction de André Michel; Armand Colin, París, 1905.

mario (en alemán), de D. Pedro de Madrazo (Gilbers, Dresde), y *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, por Dehio y Bezold (Stuttgart, 1901), copiosa serie de plantas y secciones de monumentos que completan las de los *Monumentos arquitectónicos de España*.

Tal es el arsenal de datos con que cuenta el que en la actualidad acometa la magna empresa de historiar la Arquitectura española. Sobre tan fuerte andamio puede intentarse construir el edificio conforme á los procedimientos de la arqueología moderna.

VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA,

Arquitecto.

Monumentos artísticos de Vizcaya.

DOS PALABRAS

Cualquiera que lea, ya las historias y publicaciones que acerca de las Provincias Vascongadas se han escrito especialmente, ya los tratados generales y particulares que sobre la arquitectura cristiana en la Península Ibérica se han publicado, se formará idea pobre del arte religioso en el país vasco, no creará que existan más que aquellos monumentos hasta ahora conocidos, y muchos de ellos ni siquiera estudiados, que le causen pasmo y despierten nobles sentimientos de profunda estimación, su espíritu se llenará de tristeza al notar la escasez de fábricas cristianas y artísticas en la región vascongada, sobre todo en Vizcaya, al contrario que en el resto de España, donde se admiran suntuosísimas obras erigidas por los Césares, sencillos restos de la monarquía asturiana, bulliciosas lacerías y prodigiosas alharacas del voluptuoso arte oriental, lóbregas y sombrías iglesias del románico-bizantino, esbeltas y atrevidas fábricas del ojival, geniales y ostentosas del plateresco, clásicas y majestuosas greco-romanas, caprichosas y delirantes del churriguerismo.

Mas no se desaliente y embargue su ánimo; deseche la melancolía y la tibieza, justificadas por tal creencia; la ignorancia y el indiferentismo, motivados por tal escasez, y visite los monumentos que están clamando un investigador que los saquen del abandono en que yacen y del olvido en que se les tiene; díguese contemplar los que subsisten aún sobre pintorescas colinas, en amenísimas vegas y frondosas hondonadas, para convencerse del florecimiento artístico en el país vasco en aquellos tiempos posteriores á la irrupción de los bárbaros del Norte y de la invasión sarracena; entre en aquellos sagrados recintos para que renazca el debido entusiasmo, enaltecendo las bellezas petrificadas en aquellos restos de antigua grandeza, y estu-

die con amor é indecible constancia las marcas indelebles, impresas en las esbeltas portadas, caprichosos capiteles y hermosos ventanales, pues si, como dijo el Marqués de Monistrol, «la arquitectura ha sido la traducción plástica del pensamiento humano, y siempre sus líneas han escrito sobre la superficie de la tierra la historia de los pueblos» (1), allí verá traducido el desarrollo del arte arquitectónico de la intrépida Vasconia al asociarse á las demás regiones de la Península que la prestaron apoyo al establecerse en el país eúskaro; allí verá escrita la influencia poderosa que la religión de Cristo ejerció en la civilización de los vascos, religión que se mantiene firme y constante en el corazón de los hijos de Aitor; allí verá impresa la huella destructora de las feroces é inhumanas luchas fratricidas, pequeñas al principio de la Edad Media, más terribles y sangrientas al alborear el Renacimiento; allí verá manifiesta la acción demolidora de los elementos de la naturaleza, la ignorante despreocupación de los hombres y el deplorable abandono en que han estado aquellas «páginas de piedra», como las llama el escritor vasco señor Lecanda.

SANTA MARÍA DE GALDÁCANO

El viajero que, yendo desde Bilbao á Durango, se detenga en la anteiglesia de Galdácano, distante nueve kilómetros de la capital vizcaina, y extienda su vista por la falda meridional de la sierra de Ganguren, verá entre varios caseríos, comparados por el autor de los cuentos *Color de rosa* á una bandada de palomas que se posan sobre el verde, asentada sobre tupida planicie, un vetusto é infelizmente abandonado edificio (2), muy digno de estudio de artistas y arqueólogos, dominando con majestuosa mirada la extensa cuenca del río Nervión, destacándose la graciosa silueta de sus quebradas líneas del fondo de la sierra, distinguiéndose frondosa hiedra que, colgando de los esbeltos canecillos, cubre la sencilla fachada del Poniente. Si-

(1) Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de Agosto de 1868, pág. 14.

(2) Desde el 9 de Agosto de 1896, en que se inauguró la nueva iglesia parroquial de Galdácano, ha quedado relegada la antigua iglesia á la condición de una ermita en despoblado y á merced de la inclemencia del tiempo.

guiendo el camino real llégase al cruce de dos caminos, el que va á Durango y otro que llega hasta el pórtico de la iglesia antigua de Santa María, como la llaman los vecinos de Galdácano. Rodéala por Levante y Poniente una calzada que parece ser el itinerario de los peregrinos que transitaban á Santiago de Compostela, pasando antes por Larrabezúa, villa del tradicional árbol de Arechabalagana; circúndanla seis caseríos, cuyos moradores rinden culto á la veneranda y bizantina imagen de la Madre de Dios, colocada en uno de los lados del plateresco retablo (1).

BOSQUEJO HISTÓRICO

I

Antes de dar principio á la descripción del venerando templo de Santa María de Galdácano, «verdadera epopeya religiosa escrita en laboriosas piedras sillares», según frase del mencionado escritor felipense Sr. Lecanda, creo conveniente hacer un ensayo histórico de la arquitectura cristiana en Vizcaya, no estudiado hasta ahora (2), para determinar la época y caracteres del tiempo en que fué construída tan interesantísima obra, único camino posible para salir de la confusión en que nos encontramos; pues respecto á los monumentos cris-

(1) El pueblo de Galdácano tributa homenaje á su antigua Patrona en su primitiva iglesia, el día de la Natividad de la Virgen y el día de Animas.

(2) El Sr. D. José Amador de los Ríos, en varios artículos que con el epigrafe de «Estudios Monumentales», «Las Provincias Vascongadas», publicó en la *Revista de España*, números 80, 81, 83, 85 y 87 del tomo XXII, estudia los caracteres de las construcciones cristianas en el país vasco, describiendo y analizando particularmente las iglesias de San Andrés de Armentia y Santa María de Estibaliz (Alava), de las que escribieron concretas monografías D. Manuel Díaz de Arcaya y el Académico D. Sixto Mario Soto; del templo de Idiazabal (Guipúzcoa), y no Villazabal como la llama el insigne arqueólogo; da á conocer también la Cruz Dominicana de Durango; los sepulcros y enterramientos de San Pedro de Tavisa, en Durango; del de Herrán, en Orduña; de los de Vélez de Guevara, de San Miguel de Oñate; del de Don Rodrigo de Mercado y Zuazola en la misma iglesia; del de Pedro Martínez y de D. Diego de Alava y Esquivel en la parroquia de San Pedro, en Vitoria. De los monumentos vizcaínos sólo menciona los más notables.

El único que se ha ocupado tanto de las construcciones religiosas como civiles de Vizcaya ha sido el ilustre Superior de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, Rdo. D. Juan José de Lecanda, en diversos y acertados artículos que ha publicado en el diario de Bilbao *El Nervión* con el título de «Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya», dándonos á conocer sus impresiones de viaje, hechas á los monumentos que ligeramente describe.

tianos vizcainos de todas las edades, sólo leemos en los historiadores indicaciones siempre indeterminadas y vagas, sin apreciaciones del mérito de tales obras y muchísimo menos de la analogía con monumentos de otras regiones que nos indiquen los signos determinativos que nos puedan ilustrar en el conocimiento ó fin que tuvieron los constructores al proyectar tan valiosas fábricas, notándose las deficiencias que Caveda nos manifiesta acerca de los cronistas del siglo XVI. En este modo somero y vago de juzgar los monumentos cristiano-vizcainos no existen desaveniencias ni criterios distintos, excluyendo el famoso *Idolo de Miqueldi*, en Durango; la caprichosa capilla de *San Miguel de Arrechinaga*, en Marquina, y los curiosos *Sepulcros de Arguñeta*, en Elorrio (1), de los que se han escrito tan diferentes juicios acerca del origen de tales construcciones.

II

¿Cuándo tuvo origen y fundamento el arte cristiano en Vizcaya? Sin duda alguna cuando fué predicado el Evangelio en esta región y fué abrazada la nueva Ley por los hijos de Euskeria. Y ¿cuándo se introdujo el cristianismo en Vizcaya? Asunto es este de suma importancia y de difícil solución, que ha motivado diversos pareceres entre los que han desarrollado tan vasta materia. Domínguez y Benguria (2) remonta los orígenes de la religión cristiana á los primeros siglos del cristianismo, aduciendo «el hecho incontrovertible de no contarse en el martirologio español mártir alguno sacrificado en el territorio comprendido en las Provincias Vascongadas», contra «las repudiadas teorías de los muy habilitados literatos, que no han tenido embarazo en manifestar que los habitantes de este país vivían aislados, incomunicados, sumidos poco menos que en la barbarie, han considerado como refractorios y hasta indignos de alcanzar la inteligencia de la moral de Jesucristo». El Sr. Labayru sostiene que «hasta principios del siglo V puede decirse que Vizcaya no empezó á ser cristiana, y su cristianización bastante completa á fines del VI» (3),

(1) Nuestro amigo D. Darío Areitio, ilustrado Bibliotecario de la Diputación de Vizcaya, publicará en breve una extensa Monografía acerca de estos sepulcros.

(2) *Jaun Bermeo. — Fastos Históricos y Defensa de la M. N. y M. L. Villa de Bermeo...*, por Santos Domínguez y Benguria; t. I; Paraná, 1902, pág. 84.

(3) *Historia general del Señorío de Vizcaya*, por el presbítero Estanislao I. de Labayru, 1895, t. I, cap. XV.

negando «la autenticidad de la *sierra de Jesucristo* «Vilella», que murió en Vizcaya en el año 77 de nuestra Era», que defienden el Padre Henao y Floranes. Fantástica nos parece la opinión de los señores Amador de los Ríos (1), Cánovas del Castillo (2) y Cénac de Moncaut (3), y de otros historiadores, de que hasta muy entrada la Edad Media no se difundió el cristianismo en la región vasca, fundados en la carencia absoluta de monumentos cristianos de remotas épocas; pero la opinión más razonable y conforme con los principios de sana crítica nos parece la del erudito cronista de las Provincias Vascongadas Sr. Echegaray (4), á quien sigue Díaz de Arcaya (5), «de que la fecha en que la influencia bendita del cristianismo comenzó á irradiar sobre los euskaldunas, puede remontarse nada menos que hasta el siglo III de nuestra Era». No carece de fundamento «que el cristianismo tardó mucho en ser la religión de los vizcaínos, después que Santiago, y acaso también San Pablo, lo predicaron en España», sospecha del Sr. Lecanda por «lo abrupto é impracticable entonces de los bosques de la Euzcalerria, lo inaccesible de las montañas, la hostilidad de sus pobladores á recibir influencia alguna de extraña dominación é imposiciones de ningún género, y el apego entrañable á sus costumbres y á sus creencias religiosas» (6). «Las cristiandades formadas por San Saturnino y San Honesto en Navarra, y por San Prudencio en el territorio que hoy donominamos la Rioja, y por San León en la Aquitania, debieron ser la base de partida para la predicación en Vizcaya de la religión de Jesucristo», prosigue el mismo Sr. Lecanda.

Que el origen del cristianismo en Vizcaya se remonta á la tercera centuria de nuestra Era, se deduce de las razones ya aducidas por

(1) *Estudios Monumentales y Arqueológicos* arriba citados.

(2) Introducción de D. Antonio Cánovas del Castillo á la obra «*Los Vascongados, su país, su lengua*», por D. Miguel Rodríguez Ferrer; Madrid, 1873.

(3) *Histoire des peuples et des Etats Syréniens*, por Cénac de Moncaut.

(4) *Introducción del Cristianismo en el País Vasco*. Conferencia de D. Carmelo de Echegaray, leída por el autor en el salón de Actos del Instituto de Guipúzcoa el día 30 de Septiembre de 1904; San Sebastián, 1905.—También ha tratado este asunto el ilustre cronista en su obra *Las Provincias Vascongadas á fines de la Edad Media*, pág. 47, 73 y 74.

(5) *Armentia, su Obispado y su Basílica de San Andrés*, por Manuel Díaz de Arcaya; Vitoria, 1901, pág. 39.

(6) *Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya*, por D. Juan José de Lecanda. Suplemento Literario de *El Nervión* del 17 de Enero de 1898.

escritores de gran autoridad. «Se sabe por innegable documento—dice el Sr. Díaz de Arcaya—, que ya en 312, en tiempo de Constantino el Magno, existía Obispado en Calahorra, pues este Emperador hizo al Obispo de Calahorra sufragáneo del de Tarragona. No hay porqué esforzarse en hacer ver que los Obispos de Calahorra, con el celo propio de aquella época, mandarían sacerdotes á todas las regiones contiguas para propagar la santa doctrina del Crucificado» (1).

No basta atender al estilo arquitectónico de las construcciones hasta hoy conocidas ó de los restos de otras anteriores que aún se conservan, «manía que lleva por lo común al absurdo» (2), según frase del P. Fita. Visítese iglesia por iglesia, ermita por ermita, caserío por caserío, seto por seto, y entonces podrá afirmarse con conocimiento de causa la carencia absoluta de construcciones cristianas anteriores á la época de los siglos medios. «Si al extremo de España, que podemos llamar último por ser el menos concurrido y el más agrio—continúa el insigne epigrafista—iluminaba la fe valientemente en los días de Diocleciano, ¿cómo ha de parecer imposible esto mismo en la Vasconia y Vardulia, cruzadas por vías militares, erizadas de puertos ó emporios de nuestro comercio oceánico con la Galia y ambas Bretañas?» «Si ya por el año 270 se internaban los propagadores de la ley de Cristo—dice nuestro ilustrado amigo Sr. Echegaray en la citada Conferencia—hasta lo más fragoso de Asturias, según consta de descubrimientos arqueológicos..., los que llegaban hasta la asturiana Corao bien podían llegar también á los valles de Iraurgui y de Marquina, de Guernica y del Vidasoa; pues si quebrado era el país vasco y difíciles los medios de comunicación, no menos practicables eran los desfiladeros que separaban á Asturias del resto del mundo». ¿Qué nos ha transmitido la tradicional devoción á los santos mártires calagurritanos Emeterio y Celedonio, y los santuarios levantados en su honor, ya el erigido en Larrabezúa, ya en otros pueblos, sino las relaciones que desde los primeros tiempos del cristianismo debieron de existir entre los que vivían á orillas del Ebro con los de los abruptos bosques de Vizcaya? Por no permitirlo el fin de nuestro trabajo no aducimos más razones y las que han formulado los eminentes es-

(1) *Armentia...*, pág. 43.

(2) Carta del P. Fita á Mañé y Flaquer, fechada en 18 de Enero de 1877. Véase *El Oasis*, tomo III, pág. 320 y siguientes.

critores que han estudiado á fondo el origen y desarrollo del Evangelio en el país vasco.

III

¿Qué monumentos existen en Vizcaya de los primeros tiempos de la Iglesia? Por desgracia, ni vestigio, ni señal alguna, ni memoria que nos sirva de norma para adivinar el estilo á que se sujetaron las primeras construcciones, las que primeramente, según Labayru, «fueron pequeñas ermitas que, colocadas por lo general en los picos ó en los espesos bosques de los remansos y estribos de las alturas, congregaban de cuando en cuando á los fieles desparramados en varias leguas al contorno (1). Estas ermitas serían fábricas modestísimas de madera, toscas y pequeñas, ya que la pobreza del país no permitiría gastos cuantiosos en tales construcciones, no sólo en los primitivos tiempos de la religión cristiana en Vizcaya, sino aun en la Edad Media, cuando se levantaban edificios civiles y religiosos endebles, como hemos visto en bastantes iglesias y ermitas sobre todo, construidas algunas en el siglo XV, cuya techumbre es de madera y las paredes de simple mampostería.

Muestra ruda son la humildísima parroquia de San Miguel de Elejabeitia en el valle de Arratia, la ermita de San Cristóbal del barrio de Iturreta (Marquina) (2) y la parroquia de Santa María Magdalena

(1) *Historia de Vizcaya*, tomo I, cap. XL.—Iturriza en su *Historia de Vizcaya*, pág. 64, opina que los vascos «después que abrazaron el Santo Evangelio fueron edificando las parroquias en las barriadas ó cofradías de casas que estaban esparcidas por las montañas, eligiendo los parajes solitarios y eminentes... y después fueron algunas de ellas suprimiendo y otras trasladadas á los llanos y parajes más comunicados». En una nota añade: «No se fundaron éstas (las parroquias) en los lugares hasta el año 400, y en las ciudades hasta el 1110, según refiere D. Manuel Arna de Lara al folio 25 de la *Descripción breve de España*, y según lo decretado en el Santo Concilio Africano, celebrado el año de 403, no se podían fundar donde no hubiese cuerpo santo ó reliquia, á quien se dedicaba, mandando se derribasen las que estaban sin reliquia. En el canon 38 del Concilio cuarto Toledano, celebrado el año de 633 con la concurrencia de los Prelados de todas las provincias de España, se estableció, que si los fundadores de iglesias, ó sus hijos, llegasen á verse en necesidad, fuesen alimentadas por ellos».

(2) Según escribió el vascófilo inglés Edward S. Dodgson (véase *El Nervión*, 14 de Septiembre de 1906) en una visita que hizo á la citada ermita, hace observar la original bóveda de estilo ojival en el siglo XV, construída de madera, tal vez única en Vizcaya. Es curiosa la inscripción que leyó tan ilustre epigrafista en una piedra, que en forma de pera está colocada en el dintel de la puerta occidental de la ermita de San Cristóbal, inscripción atribuída por Mr. Dodgson al siglo X y que debió

de Arrigorriaga, que algunos creen sea fundada en el siglo IX. «Se sabe por documentos, que visitando la villa de Durango el Rey Enrique IV en 1457, al observar el Monarca castellano la pobreza, ruindad y fragilidad de la mayor parte de las casas de Durango, dijo que *su suerte estaba en manos de un loco*; fatídica profecía que tuvo su cumplimiento un siglo después» (1). Por lo tanto, nada tiene de extraño que después desaparecieran, ya por la acción destructora del tiempo y ya por el abandono en que quedarían al ser trasladadas á otros lugares ó al construir fábricas más suntuosas, cuando el arte se desarrolló con todo vigor.

¿Cuál sería el estilo de aquellas primeras y sencillas construcciones cristianas de Vizcaya, cuando en el resto de España se levantaban santuarios en honor de los primeros mártires ó se conservaban los construídos bajo la dominación romana, de los que aún quedan restos, como la Basilica visigótica de San Juan de Baños y la parroquia de Vamba (Valladolid), y otras innumerables que cita Caveda? Los vizcaínos, por el penoso esfuerzo en defender su independencia de la monarquía visigoda y su libertad de la tiranía mulsumana, por su hostilidad á recibir influencia extraña á su país y por el profundo apego á sus costumbres, no pudieron improvisar una arquitectura. «Este arte — como dice Caveda — necesita para formarse y crecer, no sólo de grandes recursos, sino de la creencia y la opinión de un pueblo. Con ella nace y se robustece, y con ella únicamente varía sus formas y adquiere un nuevo carácter» (2). Si los hijos de Aitor carecían de grandes recursos, según indicamos anteriormente, si sus creencias y opinión eran distintas de las de los demás habitantes de la Península,

de pertenecer á un edificio más antiguo, según opina el mismo escritor. Esta inscripción, que no la publicó el Sr. Labayru, dice así: IN NOMINI (Domini)—EGO GUITERI- CU DUMERISMUNIO PRESUITER—FECO ECTO ME XP. Termina con el monograma griego de Cristo. Por parecerse esta inscripción á otras de Abadiano y de Sengoitia, creemos sea la piedra una lápida sepulcral, fundándonos en que casi todas, sino todas las lápidas medioevales que existen en Vizcaya, tienen las palabras EGO FECI. Al lado de las palabras de tan curiosa lápida, dice Dodgson, hay grabados místicos: «Un sacerdote en su casulla; una cruz dentro del orbe; el serpiente adujado (símbolo de la eternidad), y abajo dos dagas, una envainada y la otra expuesta y entre sus manos un globo.»

(1) *Apuntamiento para un Compendio Historial de la M. N. Villa de Durango y memoria de sus hijos más ilustres*, por D. Camilo de Villavaso. Trabajo premiado con *Accésit* en las fiestas eúskaras celebradas en Durango en Julio de 1886

(2) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, por D. José Caveda, pág. 96.

estarian exentos de la cultura artística que reinaba fuera de Euskeria, deduciéndose que sus fábricas cristianas no tendrían el carácter arquitectónico de las construcciones de las provincias situadas al otro lado del Ebro. Cuando recibieron los vascos á los que, huyendo de la irrupción agarena, se refugiaron en su país, y los ministros de Cristo les inculcaron la Ley nueva, entonces, dando mano á sus creencias y no negándose á recibir la cultura que les hiciese comprender la necesidad de acomodarse á su carácter, entonces, repito, se desarrollaría el arte arquitectónico en todas sus manifestaciones. «En tiempo de la irrupción agarena—dice el historiador vasco Sr. Labayru— es cuando Vizcaya tuvo notorio desenvolvimiento y progreso feliz en su vida religiosa y social, y con lo que menos podía esperarse se robusteció la fe y salió de su situación comprimida... Enlazados muchos de los refugiados con hijas de Vizcaya, se consolidó la unión de los advenedizos con los naturales y constituyeron una patria común» (1).

Esta unión no dejaría de comunicar el carácter, las costumbres y cultura de los «prófugos á la rústica hospitalidad euskalduna», según frase del citado historiador, á los moradores de Vardulia, quedando establecida entre unos y otros estrecha é íntima alianza. Desde entonces las ermitas pobres, sin ornatos y de reducidas dimensiones, erigidas en las montañas del país vasco, se suprimen ó trasladan á los valles, donde se levantan iglesias enriquecidas con los ornatos del arte que tan estimadas conquistas había conseguido en otras regiones allende la Vasconia. ¿Cuáles fueron estas iglesias? No damos crédito á la rectificación que D. Ramón de Echezarreta publicó á un artículo del Sr. Lecanda sobre la iglesia de San Pedro de Tavira en Durango, de «que por tradición digna de asentimiento firmísimo, puede remontarse la fundación de dicho templo á remotos tiempos, á las postrimerias de la dinastía visigótica, y que lo fundó Andeca, primer señor de Vizcaya» (2), cuando nada queda, según hemos visto, del actual

(1) *Historia general de Vizcaya*, tomo I, cap. XL.

(2) Suplemento de *El Nervión*, 31 de Enero de 1898, cap. V de las *Páginas de Piedra*, del Sr. Lecanda.

Delmas en su *Guta Histórico-Descriptiva de Vizcaya*, Bilbao, 1864, pág. 190, cree sea San Pedro de Tavira «el primer templo de la religión cristiana dentro del territorio vizcaino», anotando fué fundado por Andeca, que murió en la desgraciada batalla del Rey Don Rodrigo en el año 714, según afirman las crónicas, cuando se duda de la autenticidad de estas crónicas.

templo de su primitiva fundación, y muchos historiadores niegan la existencia de tal Andeca. Uno de los edificios religiosos que puede ser como resultado de la unión entre vizcaínos y moradores de la España central es la iglesia de Castillo (*Gaztelu* en vascuence), de Elejabeitia; anteriormente fué casa torre construida por D. Fortunio Martínez de Zamelzu y D.^a María Iñiguez de Elejabeitia su mujer, en el año 869; iglesia de traza singular, cuyo exámen deja perplejo acerca de su origen. El Sr. Lecanda (1) encuentra analogía en su traza con gran número de edificios mudejares que existen todavía en Castilla, «pero que no creo—escribe el ilustre Filipense—que tengan, fuera del ejemplar á que aludo, similar alguno en el país vizcaíno». El antepecho del coro, los caprichos y variados canecillos muestran el corte y traza de las celosías de los edificios árabes, que no se compaginan con el ingreso al templo, cuya puerta es ojival, notándose dos estilos, tan distantes unos de otros; como he visto en la mencionada iglesia de San Pedro de Tavira, de marcado acento ojival en su alzado, ventanas, columnas y puertas de ingreso, y el antepecho del coro de madera, descansando sobre maderos, cuyas cabezas, como los modillones que corren por la parte baja, tiene parecido á los dibujos que forman las lacerias mudejares, además de los arcos de herradura que están entre la cornisa y de los canecillos. No nos atrevemos á asegurar que tan extrañas y singulares trazas de dichas iglesias pertenezcan á la época de la arquitectura árabe, aunque ésta sea exótica en el país vasco y contraria á la historia y costumbres eúskaras, ni rechazamos tampoco que sean obras importadas por los constructores de otras fábricas levantadas en Castilla y otras provincias de España después de la dominación mulsumana, mientras no se aclaren las dudas del origen de tales santuarios.

Hasta el siglo XI no consta la fundación ó existencia de edificios religiosos en Vizcaya, cuando «el Duranguésado y el resto de la provincia tuvo relaciones con los Reyes de Pamplona, sugeridas por la calidad de sus señores, que fueron magnates del reino, y por la fraternidad y la simpatía entre ambas nacionalidades de una misma raza», según explica el Sr. Labayru (2). Por las escrituras de donaciones se citan desde 1051 las iglesias de Santa María de Axpe de

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario, 10 de Abril de 1899.

(2) Obra citada, tomo II, pág. 79.

Busturia, donada, juntamente con la Decanía y Priorato de Bareizi, por los señores D. Iñigo López y D.^a Toda, al Obispo de Armentia, D. García, pasando á su muerte al monasterio de San Millán de la Cogulla (1); la de San Agustín de Echevarría, fundada en 1053 por el Conde de Durango, D. Munio Sánchez, y su mujer, D.^a Leguncia; las iglesias de Munguía, la de San Miguel y Santa María de Bermeo, la de Mundaca, Guernica y Luno (2), las de Garay, Cenarruza, Abadiano, San Martín de Jurreta, San Vicente de Ugarte de Múgica, Bolibar, Aránzazu, Munitibar, Echano y Santurce, y otras que designa Labayru, según escrituras registradas, atribuyendo la fundación de tales iglesias á los caballeros vizcaínos de más representación en el Señorío, y no conservándose vestigios de tales iglesias, cuyo estilo no dejaría de ser el que imperaba en las próximas comarcas del Mediodía de Francia, de Navarra y de la Rioja, puesto que en muchas de dichas iglesias fueron donadas, ya al monasterio de San Millán de la Cogulla ó de Santa María de Nájera, ya al de San Juan de la Peña (Aragón) ó de Oña. Aunque no existieran por entonces en Vizcaya monjes ni monasterio (3), los arquitectos ó constructores de los templos

(1) R. Rico, *España Sagrada*, tomo XXXIII, pág. 244.

(2) El P. Fita publicó en el tomo III del *Boletín de la Academia de la Historia*, 1883, pág. 202 y siguientes, un documento latino, copiado de un *facsimile* del siglo XVI, hecho del original que existió en el archivo de San Agustín de Elorrio. Labayru reproduce íntegro el texto latino; Iturriza y Llorente en castellano; el documento es de 1053, Era 1091, firmado por Don García, Rey de Pamplona y Alava. De este documento parece deducirse que la iglesia de San Agustín de Echevarría, que edificaron D. Munio y D.^a Leguncia, fué monasterio, y no debe entenderse así; como dice Labayru, y está en lo cierto, «en Vizcaya, la palabra monasterio se aplicó á las iglesias parroquiales, y aun á las simples ermitas. A los párrocos se les llamaba abades, de *abba*, abad, padre; además los clérigos ocupados en el servicio de estas iglesias vivían juntos, guardaban vida común. La clerecía ó Cabildo se formaba del abad, el cabeza ó jefe, y los demás beneficiados, llamados *fratres*, hermanos». Cita Labayru una *información* que vió en Elorrio, despachada en 1645, que principia: «*Dentro del convento* de la yg.^a parroquial, casa donde havitan los veneficiados de la congregación de dicha parroquia de S. Agustín de Echebarria», etc. Hasta el siglo XIII no existieron frailes, pues se tiene como primer monasterio, fundado en Vizcaya, el de Santa María de la Merced, en Burceña, que lo fué en 1283.

(3) D. Félix de Sagarmínaga, en sus *Memorias históricas*, párrafo V, páginas 30 y 31, piensa sobre la situación de Vizcaya en la Edad Media, que «apenas se encuentran dentro de sus ámbitos algunos de los restos arqueológicos que sirven de documento para estimar la antigua cultura de los pueblos; ni hay siquiera enclavado en sus términos monasterio alguno, cuando es sabido que la morada de los monjes fué en aquella edad el depósito de las letras y el archivo de la Historia, y cuando tales recuerdos del florecimiento de la fe cristiana vemos que se levantan

medioevales vizcainos serían de aquellos monasterios que desde la segunda mitad del siglo XI produjeron un cambio completo en la época románica, aportando los elementos de la arquitectura de los monjes de Cluni, que extendieron sus casas por toda Europa, ó también los de la arquitectura de los Religiosos del Cister, de donde salieron excelentes artífices, y del influjo que las Cruzadas ejercieron sobre el arte occidental.

Las escuelas cristianas, encerradas en los monasterios de San Salvador de Leire, de San Millán de la Cogulla y de Santa María la Real de Nájera, extenderían sus rayos luminosos á la Vasconia, cuyos Señores simpatizaron durante largo tiempo con los Reyes de Navarra, donando á aquellos centros de saber y de virtud los edificios cristianos erigidos en el país del Señorío. Sólo un templo se conserva de la primera época del estilo románico en la agreste Vizcaya, débil reflejo de aquel estilo: la ermita de San Miguel de Zumechaga, en Munguía, donde se encuentra, como describió el Sr. Lecanda (1), «el tipo de la bóveda de cañón y de las ventanas, aspilleras ó troneras abiertas bajo arcos de medio punto sobre impostas y columnitas latino-bizantinas, que forman decoración abocinada ó abocardada, con flora más ó menos embrionaria». Si en los siglos XI y XII se levantaron algunas fábricas cristianas, como las iglesias de Santurce (2), de Aránzazu y de Gueñes, ésta fundada por Martín Sánchez en tiempo de D. Diego López de Haro *el Bueno*, de las que no quedan rastro ni vestigios, hasta el siglo XIII no empezó á desarrollarse la arquitectura en Vizcaya, como puede verse en los únicos ejemplares que hoy se conocen, cual son la suntuosísima iglesia de Santa María de Galdácano, que describimos y estudiamos más adelante, y la Cruz de Crutziaga en Durango, de la que dice el Sr. Lecanda que es «una sín-

muy cerca de los linderos del Señorío, en Navarra, en Rioja, en Castilla la Vieja... Son de Castilla ó Navarra los monasterios adonde se encamina la piedad de los vizcainos.» Lo que explica la cultura en aquellos tiempos de los habitantes de Vizcaya, que si ahora se vanaglorian de haber defendido su independencia, deben lamentarse que su hostilidad motivó el retraso de las artes en su país.

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario. Bilbao, 31 de Enero de 1898.

(2) Ultimamente se ha sustituido la portada lateral románica de Santurce, curiosísima por las impostas de flora bizantina y por los cuatrilobos mal pintados en el desarrollo de su arco ojivo tímido, con otra de estilo completamente anodino, soso é insípido, falto de todo espíritu y gracia, como ha hecho público nuestro amigo Sr. Lecanda.

tesis de los dos Testamentos de la Santa Escritura, desde la prevaricación de Adán en el Paraíso hasta el establecimiento de la Iglesia y la predicación evangélica por los doce Apóstoles (1), monumento que por la armonía y concepción de las partes que la componen, por los caracteres especiales de sus figuras y la singular manera de ejecución la llevamos con el Sr. Amador de los Ríos, Delmas y el citado escritor á los postreros años del siglo XII ó á los primeros del XIII (2).

La aparición del arco ojivo en la obra religiosa de Santa María de Galdácano se desenvuelve, á pesar de las encarnizadas luchas de pendencieros banderizos que derribaron almenadas torres señoriales y algún templo cristiano (3), con más vigor en las señaladas fundaciones de D.^a María Díaz de Haro la Buena y otros notables edificios de Dios, atestiguando elocuentemente los esfuerzos artísticos de la señorial Vizcaya en levantar grandiosas fábricas para bien y prosperidad del país, esfuerzos que se reflejan en las numerosas y rurales ermitas, curiosas por los signos característicos que en algunas de ellas hemos visto, ya ventanas gemelas ojivales de peregrino aspecto, ya aspilleras adornadas caprichosamente.

En la centuria XIV, lo mismo en toda la Península que en el mediodía de Europa, llega á su apogeo aquella revolución artística que transformó el carácter de las antiguas ciudades y deja sentir su influencia en Vizcaya, cuando sus moradores, asociándose á la cultura de los Monarcas de la Iberia central y arrastrados por la exigencia

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario; Bilbao, 28 de Febrero 1898.

(2) Aunque no existen restos de las iglesias vizcaínas de los siglos XI, XII y XIII, fuera de la de Santa María de Galdácano, encontramos citadas en los historiadores: La de San Emeterio y Celedonio de Larrabezúa, del siglo XI, fundada por los labradores censuarios de la comarca; la de San Vicente de Abando, fundada á fines del XII por el rebiznieto del primer Conde de Ayala y D.^a Alberta Sánchez, D. Garci González; las de San Pedro y Santa Juliana de Abando, fundadas en 1240 y 1260, respectivamente, por D. Fernando de Abanto; la de San Miguel de Zalla, fundada en el XII por los señores de Ayala y Galindo; la parroquial de San Vicente de Baracaldo, fundada en el siglo XIII por D. Galindo Retuerto, Lope Gonzales de Zorroza y el primogénito de la casa de Baracaldo, y la de Santo Tomás de Arrazua, del siglo XIII, fundada por el primogénito de la casa solar de Arrazua, reedificadas y ampliadas en las centurias décimasexta y séptima.

(3) Prueba es la iglesia de Santa María de Mundaca, demolida en 24 de Junio de 1446 por Gómez González de Butrón por discordia y enemistad que tuvo con su dueño Ruiz Sánchez de Mundaca, según escriben Lope García de Salazar y el religioso agustino P. Fr. Martín de Coscojales, citadas por Iturriza en su *Historia de Vizcaya*.

de un elemento educador, levantan suntuosos templos en medio de sus altivaciones. Así era como Orduña vió terminada la iglesia de Santa María; Bilbao logra contemplar, ampliado en 1379, el templo de Santiago, muy bello por su planta, por el ábside perforado de graciosos arcos ojivales, por su hermoso triforio, por sus rosetones y ventanales, elegante y originalmente calados, por su correcto claustro y por sus lindas portadas laterales del Angel y del Pórtico. Bermeo empieza en 1310 la notable iglesia de Santa María de la Atalaya, de la que no quedan vestigios (1); Durango ve transformada su primitiva iglesia de San Pedro de Tavera; Larrabezúa ostenta reformada su iglesia *juradera* de puro y sencillo estilo ojival; Bermeo eleva Santa Eufemia con gallarda y correcta nave y el convento de San Francisco, fundado en 1377 por el Infante D. Tello y D.^a Juana de Lara y Haro; Valmaseda erige la típica portada de San Severino, de profusos adornos que engalanan los soportes; Portugalete recibe carta puebla en 1322 de D.^a María Díaz de Haro para levantar la iglesia de la Asunción, que no construyeron sus moradores hasta el siglo XV (2), y Cenarruza, al ser elevado á colegiata, su primitiva iglesia en 1380, cambia sus miembros arquitectónico-románicos por los del estilo creciente en aquel tiempo.

En el siglo XV sigue su curso con mayor energía el impulso noble que fecunda la región vizcaína de otros suntuosos monumentos. Durante aquel insigne período en que los Reyes Católicos y los Reyes de Castilla procuraron dar cima á la Monarquía española, brillan en Vizcaya construcciones tan ricas como la de Santa María de Lequeitio, reedificada de nueva planta desde 1488 hasta 1508, ostentando sobria portada de numerosas arquivoltas, gallardos botareles y esbeltos remates, como también la de Santa María de Guernica, de sólidos mu-

(1) Iturriga hace mérito de esta iglesia por su magnitud «que podía competir con las mejores iglesias de España. Su plano, continúa este historiador, es de figura de una cruz; tuvo tres naves, trece altares (fuera de otros que tenía antes de empezar á arruinarse), cinco capillas mayores y ocho menores, diez y seis panteones, un corredor admirable en su circunferencia con treinta y ocho tribunas de piedra areniza con varias labores y magnífico pórtico. En 1776 se le cayeron las bóvedas, por lo que no se ha celebrado Misa en ella desde el 9 de Febrero de 1781 en que se hizo la traslación de ornamentos, imágenes y demás alhajas á la iglesia de Santa Eufemia.»

(2) D. Rafael Ramírez de Arellano hizo un estudio de esta iglesia, ampliada y modificada en las siguientes centurias, en el tomo IV, núm. 70 de este BOLETÍN.

ros, de singular triforio, adornados sus capiteles con cabezas de personas nobles que cubre el retablo mayor, de pórtico más elegante, construido por Sancho de Emparan en 1418, y de proporciones no tan soberana como la lequeitiana (1), ambas de parecido carácter á las portadas de San Cernín y Ujué de Navarra. Gonzalo Moro, corregidor de Vizcaya, reedifica á sus expensas en 1410 la iglesia juradera de Santa María la Antigua, de Guernica, demolida en 1826 para sustituirla con la que hoy se alza; Bilbao levanta sobre los cimientos del antiguo alcázar el templo ojival de San Antonio Abad; Ondarroa empieza en 1462 la iglesia de Santa María con ornamentadas ventanas ojivales de la decadencia, con pináculo y cresterías adulteradas, pero sin carácter en el interior; Elorrio construye la atrevida y arrogante iglesia de la Inmaculada, y la villa de Bilbao erige el suntuoso templo del convento de San Francisco, que ha poco desapareció (2).

P. PEDRO VAZQUEZ, *Agustino*.

(Continuará.)

(1) Existe un documento en el Archivo del Ayuntamiento de Guernica que describe el sacrilego despojo que hicieron en 1470 las mesnadas del Conde de Salinas, que se dirigían á Hungría á socorrer á su hermano el Conde de Haro. Incendiaron el templo y arrebataron cuantos vasos sagrados, alhajas y ornamentos tuvieron á la mano, dejando el Santuario del Señor en tan mal estado, que duraron sus obras hasta el año 1710.

(2) Delmas, en su *Guta del viajero de Vizcaya*, pág. 301, dice de este templo: «El convento imperial de San Francisco... era una obra monumental y vasta. Altas bóvedas del gusto gótico, bellísimas capillas, hermosos claustros y gallarda torre componían la parte principal de este monumento cuyas ruinas subsisten todavía. Con parte de su piedra se construyó el cuartel del Príncipe Alfonso, que se levanta sobre el camino real de Valmaseda.»

Juan de Burgos, pintor del siglo XV.

Recordarán los lectores del BOLETÍN que Mr. Herbert Cook dió cuenta en el mismo, entre otras pinturas españolas existentes en galerías particulares de Inglaterra (1), de una Anunciación formada por dos tablas de un díptico (2) propiedad de Sir Charles Robinson, conservada en Swanage (Dorsetshire). Se reproduce hoy en la lámina que se acompaña.

La importancia de esta obra recae y se fundamenta precisamente en la firma que tiene, y que dice así: MAISTRE JU. DE BURGOS PITOR. El Sr. Cook, que conoce nuestra historia artística mejor de lo que su modestia le hace decir, pudo añadir á la noticia, con verdadera exactitud, estas palabras: «Nada parece saberse de este *Juan de Burgos*», añadiendo: «Pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450». Observación crítica, esta última, que tiene toda verosimilitud, aunque basada tan sólo en el examen estético-histórico de las tablas, que por lo demás, declara que son, conservando el marco dorado antiguo, de «efecto muy agradable».

En efecto, nada parece saberse de *Juan de Burgos*. En el Diccionario de Cean Bermúdez solamente suenan tres «Burgos» artistas, uno de ellos mero bordador, aunque bordador de imaginería, en el siglo XVI (Pedro Burgos), y dos que fueron pintores, pero del siglo XVII, ya avanzado (D. Francisco y D. Isidoro de Burgos y Mantilla). Ni más, ni menos.

El Conde de la Viñaza, en sus «Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez», por su parte, no cita ni un solo artista de apellido Burgos, en el tomo de la Edad Media ni en los tres tomos de la Edad Moderna.

Es caso curioso el que se nos ofrece también con otra firma de pintor del siglo XV no menos desconocido, que al parecer debe leerse

(1) V. año XV, 1907, pág. 102.

(2) ¿Pudieron ser las dos tablas en su origen, en vez de un díptico, parte mínima de un gran retablo: por ejemplo, parte del cierre parcial de la *espina* ó ático, si no parte del guardapolvo de la batea?



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

LA ANUNCIACIÓN

Obra de Juan de Burgos

COLECCIÓN DE SIR. CH. ROBINSON, EN SWANAGE (DORSETSHIRE, INGLATERRA)

FRANCISCO DE BURGOS. Aludo á una obra inédita también —quiero decir, no reproducida— hasta que se publicó la fototipia de ella en nuestro BOLETÍN (1). Me refiero, como recordarán nuestros lectores, á una copia de arte del siglo XV — nó ciertamente del XVI — de la famosa Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, teniendo la firma del pintor en letra alemana, con las siguientes abreviaturas: F^{co} B^{us}. El veterano restaurador y benemérito excursionista D. Vicente Poleró tradujo sin titubear la letra, leyendo en ella *Francisco Burgos*, en el erudito estudio con que se acompañó la fototipia en las páginas de nuestro BOLETÍN. Antes, en el nomenclator ó «Noticia de los principales pintores españoles con otros desconocidos», que publicó con muchas incorrecciones, pero con algunos nombres inéditos, en su *Tratado de la Pintura en general*, no aparece todavía ese nombre (2).

El Sr. Poleró, que no sólo examinó sino que restauró la tabla (lienzo sobrepuesto) á que nos referimos ahora — que era y es de la propiedad de D. Manuel López de Ayala—, cree que corresponde á «artista aventajado de mediados del siglo XV», haciendo notar cuidadosamente las diferencias con la famosa pintura original, en especial la figura de la donadora, que es enteramente nueva, haciéndole pensar ciertas condiciones de estilo de la obra en algunos de los artistas celebrados del siglo XVI.

El mismo Sr. Poleró, y en nuestro propio BOLETÍN (3), en un artículo intitulado «Firmas de pintores españoles», dió el facsímile (con otros treinta ó cuarenta) de la firma del cuadro, y lo daba siempre como de un «Burgos (Franc.)», pintor del siglo XV.

Lo es para mí indiscutiblemente; como es también del siglo XV el cuadro de la colección Robinson de que nos hemos ocupado primeramente; ofreciéndonos el uno y el otro, en obras bastante similares entre sí—por su mérito, no sobresaliente, y por su estilo—, una verdadera y doble incógnita, la de saber quiénes serán ese *Juan de Burgos* y ese *Francisco de Burgos*, de los cuales no hacían mención alguna nuestros historiadores de cosas de arte. Tener solo de ellos dos sendas obras firmadas, es tener mucho, pues es conocerles por su estilo, educación técnica y manera personal; pero ¿cuánto no convendría

(1) V. t. IV, año de 1896, pág. 57.

(2) *Tratado de la Pintura en general*, Madrid, 1886, p. 237.

(3) V. t. V, año 1897, pág. 22.

hallar en los archivos la memoria documental que á dicha noticia monumental hiciera alguna referencia? Desde luego se piensa en Sevilla, por ser copia de la Virgen de la Antigua de su Catedral, el cuadro de *Francisco de Burgos*: en Sevilla ha habido escrutadora investigación de los archivos, gracias á D. José Gestoso Pérez.

Se piensa también en Burgos, pues es probable que fueran hijos de Burgos (si no eran ya hijos de hijos de Burgos, ó hijos de nietos de burgaleses) los dos maestros que en la clase menestral del siglo XV no es probable que trajeran de abolengo un verdadero apellido familiar consolidado: en Burgos, en el archivo catedralicio al menos, hubo también investigación escrutadora, gracias al canónigo D. Manuel Martínez y Sanz.

Creeré que Mr. Herbert Cook no tenía revisados los libros de Gestoso y Pérez y Martínez y Sanz cuando dijo que «nada parece saberse de este Juan de Burgos»; pero lo mismo hubiera dicho después de revisarlos. Ni en el *Ensayo de un Diccionario de los artífices... de Sevilla*, del Sr. Gestoso (año 1899 y 1900), ni en la *Historia del Templo Catedral de Burgos* (año 1866), del Sr. Martínez, que contienen coleccionadas papeletas, uno y otro libro, referentes á todos los pintores de que hallaron noticia, se mencionan los nombres de *Juan de Burgos* y *Francisco de Burgos*.

No los hallo en el libro de Gestoso entre los pintores, ni tampoco entre los escultores, imagineros é iluminadores, oficios que no siempre andaban separados. No doy tampoco con ellos en el libro de Martínez y Sanz entre los pintores, los escultores, ni entre los arquitectos siquiera; pero sí hallo aquí una referencia entre los iluminadores.

Reducida la referencia á lo siguiente. Habla en general el Sr. Martínez y Sanz de los «Escritores de libros de coro»,—pues en realidad no tiene lista aparte referente á los iluminadores—, y la encabeza, según el orden cronológico, que es el que sigue, con estas líneas: «1498 = ANTONIO: escribió unos invitatorios»; y enseguida: «1498 = JUAN DE BURGOS: hizo unas letras é iluminación en los invitatorios, que escribió el anterior». En nota las referencias al archivo: Libro 40 (según el tecnicismo del Archivo *libro* es cosa distinta de *volumen*, de *Registro*, etc.) folios 139 y 39 respectivamente (1). Ni más, ni menos.

(1) V. Dr. D. Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su Archivo*.—Burgos, 1866, p. 232.

La identidad de persona entre el *Juan de Burgos*, de las tablas de Mr. Robinson, y el *Juan de Burgos*, iluminador en Burgos en 1498, no puede aceptarse como probada, aunque sí como verosímil. El ser tan común el nombre de Juan, y tan grande la posibilidad de que, en especial fuera de Burgos, se llamaran *Burgos* de apellido los artistas burgaleses, es consideración que debe tenerse presente. En la misma ciudad, tomar el nombre de ella, como lo hizo el iluminador de 1498, ya es más significativo; y si las tablas de Mr. Robinson procedieran de lugar conocido, y fueran de tierra burgalesa, la hipótesis de la identidad de los dos homónimos ya tendría algunas probabilidades, no obstante ser el estilo de las tablas demasiado arcaico para referido á 1498; aunque al fin los iluminadores han solido ser muchas veces más tradicionalistas ó arcaizantes que los pintores.

Pudo también, es verdad, llamarse sólo fuera de la ciudad natal *Juan de Burgos*, quien en Burgos se oyera llamar Juan Sánchez ó Juan Fernández ó tomara en la ciudad nombre de pueblo próximo, quizá de calle. En Zaragoza, en el promedio del siglo XV, fué llamado *Pedro Juan de Tarragona* el mismo gran escultor tarraconense que en Tarragona era llamado *Pedro Juan de Vallfogona*. Pero no hallo tampoco en Burgos, en el libro de Martínez y Sanz, otro Juan que el *Juan de Burgos* iluminador, salvo un pintor y escultor de 1427 llamado *Juan Sánchez de Fromesta*, que entiendo no es verosímil que pueda ser el autor de las tablas de Robinson, porque Fromista es población de Palencia y no de Burgos, haciendo inexplicable esta circunstancia la dualidad de los apellidos *Burgos* y *Fromista* en la misma persona.

D. Demetrio de los Ríos, arquitecto restaurador de la Catedral de León, examinó detenidamente el archivo y publicó muchas noticias inéditas en su monografía. Examinada con alguna atención una de sus páginas, creeré notar que agrupa mal en una sola persona dos referencias documentales que bien pueden referirse á distintas personalidades (1). Reduciendo á mejor lectura lo mismo que el texto dice, resulta que en 1420 un Maestre Juan, vidriero, vecino de Burgos, según es de ver en un acuerdo capitular, trabajó en las vidrieras de la Catedral. Pero que los grandes trabajos de los vidrios no se emprendieron, al parecer, hasta 1453, pues en el libro que comienza el 54,

(1) V. D. Demetrio de los Ríos y Serrano. *La Catedral de León. Monografía*. Madrid, Biblioteca del «Resumen de Arquitectura», 1895, t. II, p. 222, y t. I, p. 149.

desde 1.º de Enero continúa abonándose salario, no pequeño, á un vidriero que cocía los vidrios—siempre de noche—anotándose la fecha de cada recocción y las ventanas que trabajó. A este vidriero, en 1454, le sustituyó otro llamado Aniquin, es decir, un flamenco. Ahora bien, como desde 1454 á 1459 el *Maestro Nicolás Florentín*, conocidísimo pintor, aparece inspeccionando las vidrieras, saco yo en consecuencia que un *Maestre Juan de Burgos* que las inspeccionaba en 1452 es verosímil que fuera pintor y no vidriero, y que fué persona distinta del otro Maestre Juan de Burgos, antes citado como vidriero en 1420-24, ¡al fin habían pasado veintiocho años sin verle citado en los documentos! (1)

Tenemos pues en 1452 de inspector de las vidrieras leonesas un artista, probablemente pintor, llamado *Maestre Juan de Burgos*; y en Burgos mismo, en 1498, un pintor de iluminación llamado *Juan de Burgos*. Creeré imposible llegar á decir cuál de estos dos tiene títulos para que pensemos en identificarle con el MAISTRE JU. DE BURGOS, de la firma de las dos tablas de San Gabriel y la Anunciada de la Colección Robinson, que como apéndice al estudio del Sr. Herbert Cook publica hoy nuestro BOLETÍN; pero entiendo, con el Sr. Cook, que es más probable referirlas al año 1450, añadiendo que en Burgos, en 1498, se pintaba ciertamente en estilo más flamenco, mucho más puro y con una incomparable mayor perfección técnica, y que la importancia misma de la escultura burgalesa de los últimos decenios del siglo XV no nos permite pensar que corresponda á la misma época el díptico de la Anunciación.

Todo lo cual me lleva á tener por lo más probable que su autor fuera la misma persona que en 1452 iba desde Burgos á inspeccionar los trabajos de las vidrieras de la Catedral de León.

Añadiré que del *Francisco de Burgos* firmante de la Virgen de la Antigua, de la colección del Sr. López de Ayala, no he encontrado hasta ahora ni siquiera el rastro de su nombre en los libros eruditos que he registrado al caso.

¡La historia de nuestros *primitivos* todavía duerme yacente en nuestros archivos!

ELÍAS TORMO.

(1) Que puede ser por cierto este último el mismo vidriero *Juan* de que hablan los documentos burgaleses referidos al año 1433.

LOS PRIMITIVOS CORDOBESES

Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo

Al finalizar en Italia el siglo XIII, la pintura se emancipa de la imitación servil y estéril del mosaico, y sigue la innovadora escuela del Giotto, que, sin apartarse de lo que á la sazón constituye el ideal cristiano, proclama la importancia de la forma, retrocediendo á la observación de la naturaleza, por largo tiempo olvidada.

El nuevo arte abre dilatados horizontes y lo propagan por espacio de una centuria los Orgagna, Gaddi, Giotto, Spinelli, Juan de Melano y otros discípulos famosos del ilustre florentino, hasta el beato Angelico, alcanzando nuevos triunfos, los cuales, sin traspasar la sencillez cristiana, contribuyen al esplendor de la religión; pero avasallado en el siglo XV por el naciente amor á la antigüedad clásica y por el estudio de la arqueología, apartándose gradualmente de las conveniencias místicas y seducido por la voluptuosidad gentilica, amenazaba olvidar la tradición religiosa echándose en brazos del sensualismo.

Aquel arte idealista, impregnado de férvido misticismo, que en concierto con la forma imaginó las obras de Giunta de Pisa, Taffi, Cimabue y el seráfico monje de Fiésole, y en arquitectura creó aquellos admirables monumentos en cuyos muros dejaron grabada la acendrada fe de la sociedad cristiana de la Edad Media, iba desapareciendo dolorosamente, arrollada por las revolucionarias tendencias de un naturalismo apasionado.

Pero este espíritu invasor de las nuevas doctrinas al introducirse en la católica España, que durante siete siglos había peleado tenazmente por restablecer el imperio de la Cruz, hollada por la Media-luna, lucha por arraigarse en nuestro suelo, y aunque al fin vence, no obstante convierte el arte en auxiliar poderoso de la Religión y

más obediente al ideal místico que á la verdad naturalista de la restauración pagana.

A la pléyade de artistas nacionales que al declinar el siglo XV conservan la pintura española, en íntimo consorcio con la tradición cristiana, inspirada en el más acendrado misticismo, cumpliendo la misión que le imponían las austeras creencias de la época, pertenecen estos dos grandes pintores cordobeses, Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo, los cuales ocupan lugar preferente entre los primitivos españoles, y quienes, como Sánchez de Castro y Gonzalo Díaz en Sevilla, pudiera decirse que son los progenitores de la escuela cordobesa.

Desgraciadamente no se conocen datos biográficos de estos artistas meritísimos. Entre los doctos, solamente Ponz, en sus *Viajes*, se concreta á mencionar la magnífica tabla de *La Anunciación*, firmada por Pedro de Córdoba, existente en la Catedral y por cierto en deplorable estado de abandono. Cean Bermúdez se limita á copiar dicha noticia en su *Diccionario*; pero tanto este escritor como el anterior, en unión de Pacheco y Palomino y de otros eruditos, nada dicen de la existencia de Bartolomé Bermejo, hasta que Piferrer, en su tomo de *Recuerdos y bellezas de España*, en el año de 1839, descubre á este gran artista cordobés como autor de la famosa tabla *La Piedad*, que hoy se admira en la sala capitular de la Catedral de Barcelona, y del proyecto de la vidriera que está en la capilla bautismal del mismo templo.

Pedro de Córdoba, en cuyo estilo pueden apreciarse todavía marcadas reminiscencias bizantinas, florece en 1475, y es anterior á Bermejo, pintor más naturalista en la tabla de *La Piedad*, ejecutada en 1490; y es anterior también á Alejo Fernández, á quien mal pudo imitar, como erróneamente afirma D. José M.^a Tubino en su libro *Murillo*, puesto que Alejo floreció en 1508 á 1525; pudiéndose suponer más bien que éste estudiara á aquél en el tiempo que residió en Córdoba.

En el año de 1888, mi difunto padre, D. Rafael Romero Barros, en el Ateneo cordobés, leyó una *Disertación sobre la influencia de las Escuelas Italiana y Germánica en la Península, representada en la tabla de la Anunciación de Pedro de Córdoba*, que publicó la Prensa local y creo vió también la luz pública en el *Boletín de la Real Academia*



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

CRISTO Á LA COLUMNA

Por Bartolomé Bermejo (?)

(MUSEO DE CÓRDOBA)

de Bellas Artes de San Fernando. En dicho trabajo literario hace una crítica minuciosa de la mejor obra que hasta ahora se conoce de este artista ilustre; señala su importancia y la gran influencia que ejerció en la pintura andaluza de su tiempo, y descubre además en dicha obra los retratos de Pedro de Córdoba y del canónigo donante D. Diego Sánchez de Castro, los cuales, en traje talar, aparecen en primer término, arrodillados á derecha é izquierda, respectivamente, de la composición, y entre ambas figuras un letrero con caracteres monacales á la altura de las manos del autor, que dice: «Pedro de Córdoba, pintor.»

En el Museo Provincial de Pinturas de Córdoba existe una hermosa tabla que, sin duda, formó parte de algún retablo, original de este artista benemérito. Representa á San Nicolás de Bari de cuerpo entero, revestido de pontifical, empuñando en la diestra lujoso báculo y con la siniestra sosteniendo un códice abierto; sus ricas y angulosas vestiduras están exornadas con pedrería y brocados de buen gusto, destacándose la santa figura sobre precioso fondo carmesí recamado de elegantes labores estofadas. Posee una tabla, con la firma de este autor, muy repintada, que representa un San Sebastián de medio cuerpo, nuestra distinguida amiga la Srta. Margarita Fernández de Córdoba.

En la galería de los herederos del Sr. López Cepero, en Sevilla, también existe un interesante cuadro, cuyo asunto es: *La adoración de los pastores*, firmado así: «Pedro, hijo de Iván de Córdoba.»

Y en la importante Revista francesa *La Revu de l'Art* hemos visto la reproducción de otra magnífica obra de este pintor: *Cristo y las Marias*, de la colección Pacully, cuyas figuras, de largas proporciones y pequeñas extremidades, y de rostros enjutos y expresivos, hacen recordar al Greco, el cual hubo de inspirarse sin duda alguna en los pintores de esta época.

El Sr. Ramírez de Arellano (D. Rafael), en su *Diccionario de artistas cordobeses*, dice que hay una tabla de Pedro de Córdoba en la Catedral de Barcelona, aunque no la conoce. Cuando hace dos años yo visité aquella histórica basilica, no vi esta tabla, cuya existencia hubiera tenido suma importancia para venir á comprobar la emigración de algunos artistas cordobeses á Cataluña á fines del siglo XV, como supone el Sr. Sempere y Miquel en su obra *Los cuatrocentistas*

catalanes, para justificar la presencia allá del pintor cordobés Bartolomé Bermejo.

La labor de Pedro de Córdoba debió ser grande; pues según Tubino fué el propagador de la pintura religiosa en varias provincias andaluzas, y es de suponer con fundamento que produjera muchas más obras, las cuales, ignoradas, permanezcan anónimas ó atribuidas á otros autores, pues esto es muy frecuente entre pintores primitivos, ó hayan ido á enriquecer galerías ó museos extranjeros como las dos tablas suyas que había en la iglesia de San Nicolás de la Villa, las cuales se vendieron en Córdoba hace muchos años.

No es de extrañar, pues, que en estos tiempos que corren de *regeneración*, en que toda nuestra riqueza artística va desapareciendo desgraciadamente de las iglesias y Catedrales de España, unas veces por estúpida ignorancia y otras por censurable codicia, nos den á conocer de allende los Pirineos la existencia de muchos artistas ignorados en su Patria, y cuyas obras, conservadas con entusiasmo y orgullo, sean objeto de concienzudo estudio y de elevadas controversias en el campo de la crítica, al objeto de inquirir noticias y datos fehacientes que vengan á comprobar la verdadera filiación de cualquier obra de arte.

Tal sucede con las obras del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, que han sido objeto recientemente de ruidoso debate en las revistas francesas é inglesas, muy en particular acerca del *San Miguel con el donador*, existente en la colección Vernher, de Londres, que reprodujo en el número 47 de Noviembre del año anterior *Les Arts*, y que procede de Thous, pueblo de Valencia, en cuya iglesia se conservaba hace años.

Este cuadro está firmado por *Bartolomeus Rubeus*, y como de escuela francesa había figurado en la Exposición de Primitivos franceses, celebrada en París en 1905.

¿Era este el artista cordobés Bartolomé Bermejo autor del notable cuadro que hemos mencionado de *La Piedad*, firmado en 1490, existente en la sala capitular de la Catedral de Barcelona?

El distinguido literato catalán Sr. Casellas salió á la palestra y propuso la afirmativa, suponiendo que *Rubeus* es una traducción latina del apellido español *Bermejo*, aceptándola y rectificándose á sí mismo el ilustre crítico inglés Herbert Cook, y la apadrinó también el crí-

tico francés L. Dimier, que hasta entonces había permanecido en una prudente reserva. El docto profesor de la Facultad de Letras, Emile Bertaux, sostuvo que *Rubeus* es español y que puede ser y es verosímil que sea el mismo Bartolomé Bermejo. Demuestra lo primero, sin réplica posible, por la forma española de la letra *r* de la firma: la *erre perruna* de la paleografía española.

Y en la importante revista *Cultura Española*, el ilustrado publicista D. Elías Tormo hizo atinadas observaciones acerca de que no coincidían el estilo de *San Miguel* con el de *La Piedad*—que por cierto pasó bastante inadvertida en la Exposición del Centenario de Colón—, aunque el donador y el mismo *San Miguel de Rubeus* denotaban que era una obra estrictamente española y con mucha analogía al de Juan Núñez de Sevilla, cuyo *San Miguel* era muy parecido al que se conserva en la colección Vernher, por lo que pudiera ser del primer estilo de Bartolomé Bermejo.

En el interesante libro publicado recientemente por el Sr. Sempere y Miquel, intitulado *Los cuatrocentistas catalanes*, le dedica gran parte á Bartolomé Bermejo y hace un detenidísimo estudio crítico de sus obras—que divide en dos grupos—existentes en España y en el extranjero y de algunas otras que le atribuye, quizá con más entusiasmo que exactitud, según puede observarse por la mera comparación de las hermosas fototipias que avaloran tan notable libro, como *La Piedad* y *La vidriera*, de la Catedral de Barcelona; *Santa Faz* (Museo Episcopal de Vich); *La Santa Faz* 1.^a (colección de D. Pablo Bosch, Madrid); *La Santa Faz* 2.^a, escuela de Bermejo (colección idem); *Santa Engracia* (colección del Sr. Gardiner, Bostón E. V.); *La Piedad*, de Villeneuve-les-Avignon (Louvre-París); *San Miguel* (colección del Sr. Vernher, Londres); *San Miguel* (Museo de Avinyó, Francia); *La Anunciación* (Museo idem), y *Ecce-Homo*, de Abysinia (colección de D. Ricardo Olmes, Londres).

El Sr. Sempere y Miquel, ya hemos dicho anteriormente no se explica de otro modo la presencia de Bartolomé Bermejo en Barcelona en 1490 que en la emigración de artistas cordobeses á la ciudad condal para la construcción del monasterio de San Jerónimo bajo la protección de Pere de Tous el *Mozo*. Cree que esto lo justifica la presencia allá de los cordobeses Jaime y Alfonso de Baena, en unión de los cuales pudo haber ido para tomar parte en aquellas obras.

Nosotros creemos muy posible que Bermejo fuese recomendado por los monjes del convento de San Jerónimo, de Córdoba, á sus colegas de Cataluña, por tratarse de un excelente artista, que bien pudo trabajar con éxito en el monasterio cordobés, á pesar de que ningún escritor lo mencionen, como Pacheco, Palomino, Ponz ni Cean Bermúdez, ni Pablo de Céspedes, que al hablar de Alejo Fernández, dice que en Sevilla hizo muchas obras y en Córdoba, *en el monasterio de San Jerónimo, el retablo grande y otros pequeños.*

La circunstancia de que en aquella época los pintores no firmaban todas sus obras, y entre ellos había mucha semejanza, que solamente por un detenido y concienzudo examen de los mismos puede llegarse á veces á una aproximada filiación artística, ha dado lugar siempre, y mucho más en anteriores centurias, en que nuestros pintores primitivos no eran tan apreciados como en la actualidad, á erróneas clasificaciones con muchísima frecuencia, pasando por anónimos cuadros de autor reconocido, bien atribuyendo á determinados pintores obras de artistas más modestos ó bien catalogando por obras flamencas ó alemanas otras genuinamente españolas.

Sólo así puede explicarse porqué en Córdoba, donde debe suponerse que residiera algún tiempo Bartolomé Bermejo y pintara algunos cuadros, no hayan sido mencionados por aquellos doctos.

En el Museo provincial de Pinturas de Córdoba que tengo á mi cargo, llaman mucho la atención de los inteligentes un hermoso retablo de últimos del siglo XV, procedente del Hospital de Antón Cabrera, y un cuadro en lienzo, al parecer de principios del XVI, expuestos al público hace poco tiempo. Mide el retablo, pintado al temple, tres metros de alto por dos y medio de ancho, dividido en tres partes. La del centro, ó sea la principal, es mayor y en ella se representa á *Cristo amarrado á la columna azotado por dos sayones*, uno de los cuales le tiene asido por el cabello, viéndose á sus pies una corona de espinas. En segundo término, á la derecha, apoyado en un antepecho cubierto por una colgadura negra, un hombre contempla la flagelación, y sobre fondo de paisaje destácanse en último término las arcadas de un templo y cinco figuras que, asomadas á una terraza, miran con extraña curiosidad y una de ellas señala hacia un portal, en cuyo interior se ve á San Pedro sentado calentándose en una chimenea y con el rostro vuelto mirando á dos figuras de mujer que pa-

recen interrogarle; completando este grupo el simbólico gallo que aparece en la penumbra. Las otras dos partes del retablo son más pequeñas y estrechas y están divididas en cuatro rectángulos, con las figuras de cuerpo entero, tamaño académico, de San Juan Evangelista, San Antonio de Padua, San Antonio Abad y San Francisco de Asís sobre fondos de bellos y variados paisajes.

Desde que tuve ocasión de admirar la hermosa tabla de *La Piedad* en Barcelona, siempre he creído recordar los muchos puntos de contacto que tiene la figura yacente de Cristo con el de *La flagelación* que se conserva en el Museo de Córdoba.

Ante la imposibilidad de hacer por ahora una buena reproducción fotográfica de este retablo interesante, á pesar de haberse intentado muchas veces sin éxito, por las malas condiciones de luz en que se encuentra y por la patina amarilla antifotogénica que lo recubre, nos limitamos á dar á conocer por hoy lo que á continuación publicamos y como detalle, la reproducción de la cabeza del Cristo y parte del torso, aunque no dé idea exacta del original. No obstante, por ella podrá apreciarse el muchísimo parecido que tiene con algunas de las *Santas Faces* atribuidas á Bermejo. La expresión de amargura y dolor en sus demacradas facciones; la doblez del párpado superior tan característica, al parecer, en los santos rostros del pintor cordobés; la boca entreabierta; los pómulos bastantes pronunciados y su estilo en general denotan gran semejanza con aquéllas.

El segundo cuadro, que también ha sido muy difícil reproducirlo, mide un metro cincuenta centímetros de ancho por dos metros de alto y tiene la particularidad de estar pintado al óleo sobre un lienzo sujeto á un bastidor de madera; su asunto es también *Cristo amarrado á la columna*, con San Pedro y tres figuras más en actitud orante, pintadas con mucha delicadeza y gusto. El Cristo, de dibujo vigoroso, es semejante al de *La Flagelación*; y el capitel y cimacio de la columna son exactamente iguales á los del retablo, diferenciándose la basa exornada con tracerías mudéjares. Y al comparar ambas composiciones anónimas se ve que pertenecen á una misma escuela y que el autor del lienzo lo es también del mencionado retablo.

¿Podrán ser estas pinturas de Bartolomé Bermejo? ¿Serían ejecutadas á su vuelta de Barcelona y hasta ahora hayan permanecido ignoradas?

Nosotros, desde que las instalamos en el Museo, siempre hemos abrigado tal creencia, la cual nos ha sido confirmada verbalmente por el reputado crítico francés Emile Bertaux en una visita reciente que ha hecho á este establecimiento.

Según este notable escritor, tan competente en esta clase de estudios, no hay duda de que el autor de *La Piedad*, de Barcelona, es el mismo del retablo y lienzo que se conservan en Córdoba.

No hace mucho también que el distinguido Catedrático de la Universidad Central, D. Elías Tormo, ante dichas obras, comprendiendo su gran importancia, me excitó á darlas á conocer, como al fin he decidido hacerlo en esta ilustrada Revista. Y ojalá que al publicarlas puedan servir á la crítica para aportar algunos datos más á la historia de la pintura primitiva española, de la que fueron tan ilustres campeones los cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.

Córdoba, Septiembre de 1907.

Asalto de la villa de Galera por Don Juan de Austria.⁽¹⁾

A pesar de la importancia del asunto del Canto XXVIII (2), que Pérez de Hita empieza invocando:

«Combiene mussa mia que el sentido
de buestro proceder sea encumbrado
con un estilo graue y tan subido
como el alto intento a demandado,
agora teneis mas esclarecido
sojeto que asta aqui abeis tratado
pues emos de tratar del poderoso
don Joan de Austria, principe glorioso»,

desde luego es presumible que antes de él hubiese finado el manuscrito en el momento, un tanto cortesano, si tal estilo se compadece con la brusca y repentina partida del Marqués de los Vélez, después de la llegada á Huéscar, y casi rayano á Galera (que éste tenía ya en asedio y no vencida y tomada por falta de recursos y de artillería), del hijo de Carlos V, Príncipe bien nacido, feliz y afortunado, como llama Pérez de Hita á este bastardo imperial, nacido misteriosamente en Ratisbona, reconocido en el caserío del convento de la Espina, de Valladolid, por su hermano Felipe II, con aquella celebrísima frase: «Volvámonos, caballeros, que lo que es por hoy hemos hecho una bonísima caza»; hijo de *ganancia*, como le llama un historiador, y de quien la santidad de Pío V, de felice recordación, al enterarse de la victoria de Lepanto, saludó regocijado: *Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Joannes*.

Mas si el Marqués de los Vélez, á las reiteradas y lisonjeras ofer-

(1) Capítulo del tomo II, inédito aún, del estudio histórico titulado PÉREZ DE HITA.

(2) *Libro de la Población y hazañas de la Muy Novilissima y Leal Ciudad de Lorca*, por Ginés Pérez de Hita (1572). MS. en poder del autor.

tas del hijo del César, que rigió á la *Hispania victric*, de aquellos grandes siglos, respondió, según Hurtado de Mendoza, «por términos extraños que siempre usó, aunque medido con su grandeza, diciendo: *Yo soy el que más he deseado conocer de mi rey un tal hermano i quien mas ganara de ser soldado de tan alto principe, mas si respondo á lo que siempre professé, irme quiero á mi casa, pues no conviene á mi edad anciana aver de ser cabo de esquadra*», y desde aquel punto abandonó el campo dirigiéndose á su villa de Vélez Blanco, y si se retiró de aquella ruda campaña, en la que tanto luchó con el enemigo, como con émulos que le escatimaron los medios de concluir la, y si en los últimos días de su vida colgó la espada en la panoplia de la sala de su torre del homenaje en el castillo de los Vélez, no por marcharse *rostrituerto* con los consejeros que acompañaban al de Austria, llevóse consigo la gente de Lorca y el grueso de su ejército, pues que dejó más de tres mil hombres á las órdenes de *un tal ermano del rrey y de tan alto principe*, claro está que nuestro poeta soldado y novelador (Pérez de Hita) no podía menos de ocuparse de sus compañeros de armas y paisanos los lorquinos y demás hijos del Adelantamiento de Murcia, ya que él no había de participar de sus gloriosos hechos por tener que seguir á D. Luis Fajardo, dado el cargo de escudero que desempeñaba á su lado.

De propia manifestación, hecha en sus *Guerras civiles de Granada*, sabemos que no habiéndose hallado en el cerco de Galera y deseando escribirlo, tuvo necesidad de buscar información, y en fuerza de sus diligencias exquisitas adquirió noticias de que el alférez Tomás Pérez de Hevia, vecino de la ciudad de Murcia y soldado veterano muy distinguido, que siguiendo las banderas de Don Juan de Austria se halló en esta jornada, había redactado un escrito sustancial y breve del sitio de Galera y de lo que día por día iba en él ocurriendo, por lo cual acordó copiarlo á la letra.

La Galera de hoy es un pueblo, cabeza del Ayuntamiento de su nombre, en la provincia de Granada, situado en un llano, si bien aún se conservan casas y cuevas en la escarpada ladera de un cerro que lo domina al SE., en la cual estuvo asentada *La Galera*, conquistada por el Arzobispo de Toledo D. Diego Ximénez de Rada, quien así como su sucesor ejercieron allí señorío desde el año 1230 hasta el de 1321 que cayó en poder de los árabes. Reconquistada por los Reyes

Católicos en 1482, la dieron á D. Enrique Enríquez, el de Baza, cuyos descendientes la poseyeron hasta 1569, en que fué señoreada por los moriscos. «Esta villa, escribe Mármol de Carvajal, era muy fuerte de sitio; estaba puesta sobre un cerro muy prolongado á manera de una galera, y en lo más alto de él, entre Levante y Mediodía, tenía los edificios de un castilo antiguo cercado de torronteras muy altas, de peñas que suplían la falta de los caídos muros.

»La entrada era por la misma villa, la cual, ocupando toda la cumbre y las laderas del cerro, se iba siempre bajando entre Norte y Poniente hasta llegar á un pequeño llano, donde á la parte de afuera estaba la iglesia, con una torre muy alta que señoreaba el llano, y un río que bajando de la villa de Orce se junta con el Huéscar y viene á romper las aguas en la punta baja de Galera, y desviándose luego cerca el llano donde estaba la iglesia, poco á poco corre hacia la villa de Castilleja. No estaba cercada de muros, mas era asaz fuerte por lo dificultosa y áspera subida de las laderas que había entre los valles y las casas, las cuales estaban tan juntas que las paredes eran bastante defensa para cualquier furioso asalto, no se pudiendo hacer en ellas batería que fuese importante, porque estaban puestas unas á caballero de otras en las laderas, de manera que los terrados de las primeras igualaban con los cimientos de las segundas, y el fundamento era sobre peñas vivas, alzándose hasta la más alta cumbre, y por esta causa eran los terrados tan desiguales que no se podía subir ni pasar de uno en otro sin muy largas escalas...» (1)

Cuatro asaltos tuvo necesidad de dar el ejército sitiador, sangrientos y porfiados, hasta el extremo de haber corrido peligro de muerte el mismo Príncipe Don Juan, pues necesitando en uno de ellos ponerse con su persona al remedio del daño, no con poco peligro de la vida—dice Hurtado de Mendoza—, porque andando con una diligencia y valor persuadiendo á los soldados que se retirasen sin olvidarse de las armas, fué herido en el peto, que aunque no hizo daño en su persona, escandalizó mucho á todo el campo, particularmente á su ayo Luis Quijada, que nunca le desamparaba, cuyas persuasiones obligaron á Don Juan á retirarse, por el inconveniente que se sigue en un ejército del peligro de su General.

(1) Mármol de Carvajal: *Rebelión de los moriscos...*, lib. VIII, cap. II.

Finalmente, al cabo de dos meses y seis días,

«De aquesta suerte fué el pueblo tomado
que era en todo muy fuerte y poderoso
al cabo de gran tiempo que cercado
fuera del cristiano belicoso;
dos meses y seis días fué sitiado
aquel pueblo malvado tan dañoso,
á siete de Febrero justamente
Galera feneció y su mala gente.»

Y continúa nuestro Pérez de Hita en su poema describiendo los destrozos causados en la villa tomada, y efectivamente siguióse la victoria hasta que se rindió Galera, sin dejar en ella cosa que la contrastase, que todo no lo pasasen á cuchillo, según dicho Hurtado.

Repartióse el despojo, y fué tanta la cantidad de trigo y cebada que encontraron los sitiadores, que bastara para sustento de un año; no contentos del saqueo, pusieron fuego al lugar, tanto para no dejar el nido á los rebeldes como por temor á una epidemia al corromperse tanto cadáver. ¡Tanta fué la mortandad y sangre vertida! No hace aún muchos años que visitando Galera, desde la nueva población, extendiendo la mano y señalando á la antigua, nos decía ilustrado cicerone: «Allí fué y allí está sepultada aquella Galera tan fuerte y heroica, ¡quién sabe lo que se ocultará debajo de sus escombros!»

Efectivamente, como aquel pueblo se desplomó y vino á sepultarse entre sus propias ruinas, ¡quién sabe lo que sepultaría! Hubo verdadera crueldad, pues el mismo Don Juan de Austria mandó alancear mujeres y hasta niños, no respetándose á ninguno de doce años arriba; pero la guerra no se contenta con blanduras, y aquélla, sobre todo, aconsejaba tales extremos si había de tener fin, y esta era también la política del Marqués de los Vélez, censurada antes por los mismos que ahora la encontraban única y excelente.

Muchos fueron los esforzados capitanes y soldados que sellaron con su sangre y entregaron su vida en este sitio, y que no enumeramos aquí por traerlos los escritores que venimos citando. Nuestro Pérez de Hita los limita en este Canto á los soldados de Lorca y Murcia, haciendo especial mención del capitán Martín de Lorita, cuya muerte supone lloró el de Austria. Este Lorita era Regidor de Lorca y

venía de Alférez mayor de sus banderas. También García de Guevara, Regidor de la misma ciudad,

«salió de aqueste asalto mal herido»,

y no es de extrañar que siendo el contingente de sus soldados lorquinos tres mil hombres,

«en esta extraña y cruda arremetida
murieran muchos hombres valerosos»,

distinguiéndose sobremanera los capitanes de Infantería Adrián Leonés y Juan Felices Quiñonero, y el de Caballos, Hernán Pérez de Tudela.

También dice el poeta en este Canto:

«el gran Comendador luego ha partido»,

y este *gran* Comendador no es otro que D. Luis de Requesens, una de las glorias militares de aquel siglo. Era Comendador de Castilla y de León, nacido en Valladolid, de noble familia, destinada desde mucho tiempo á dar á su Patria famosos capitanes, tanto de mar como de tierra. No muy tarde las glorias de esta casa *Requesens* se reúnen ó funden con la de los Fajardos, en el cuarto Marqués de los Vélez, D. Pedro Fajardo Zúñiga y Requesens, nieto del segundo Marqués de los Vélez, Virrey y Capitán General de Sicilia hacia el año 1644. A este D. Luis de Requesens no trató muy bien D. Luis Fajardo antes de este hecho de armas, estando el Adelantado de Murcia esperando en Adra ó en las inmediaciones de la costa vituallas y socorros.

Concluido lo de Galera

«de allí fué luego el campo levantado
y á Baza dió la vuelta concertado».

Complementan este Canto vigésimo octavo: el P. Morote, en sus *Antigüedades de Lorca*, libro III, de la parte II, pág. 414; Mármol, libro VIII, cap. II al V de su *Rebelión*; Juan Rufo, *La Austriada*, canto XVI, y Pérez de Hita, en las *Guerras civiles de Granada*, parte II, cap. XX y XXI.

F. CÁCERES PLA.

Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera.

Después de dejar en la estación de Puente San Miguel el pequeño ferrocarril cantábrico, se toma una carretera que atraviesa la línea férrea casi frente á la estación, y si el excursionista es aficionado á andar, después de cuatro kilómetros de buena cuesta se llega á Santillana.

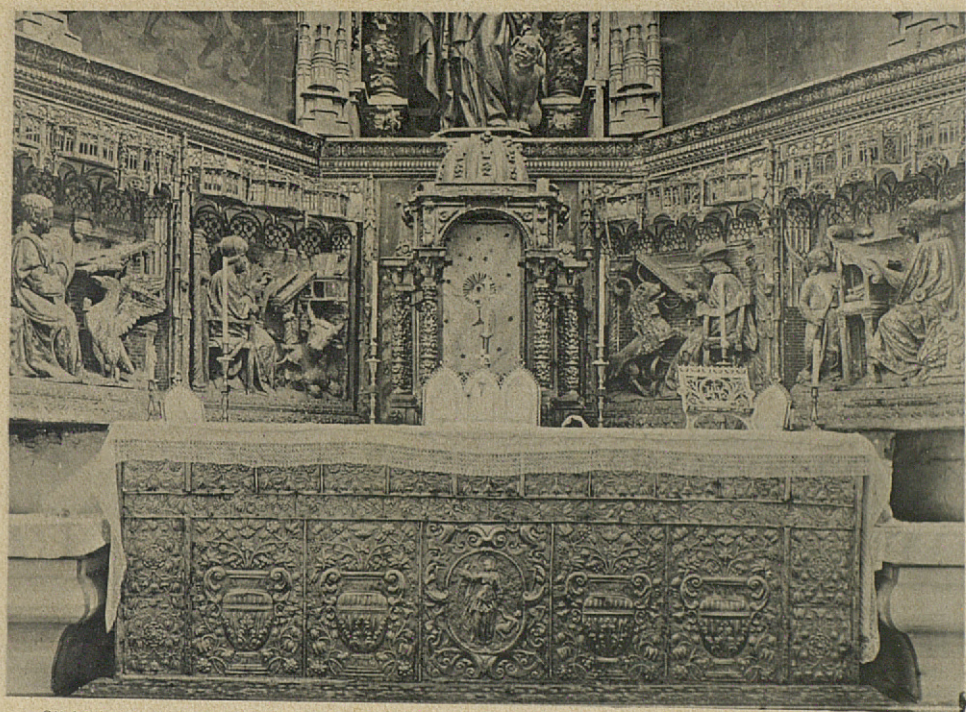
La impresión que se tiene al llegar no se borra nunca; parece como que por arte de magia se ha retornado el visitante á la Edad Media; sus calles tortuosas y sus blasonadas casas con sus fachadas ennegrecidas por el tiempo y sus aleros que avanzan sobre ellas como queriendo protegerlas contra las inclemencias de la lluvia, tan frecuente en este país; la desigualdad de estas mismas casas, casi todas de piedra, unas altas y esbeltas, como queriendo velar por la seguridad de las bajas que á su lado humildemente se apoyan y cobijan fiadas en su fortaleza, casi todas con lemas en sus grandes escudos, nos llevan la imaginación sin querer á aquellos días en que la villa era pujante y rica cuando era la capital del Oriente Asturiano, que se denominaba Asturias de Santillana, y cuando era teatro de luchas entre familias y poderes rivales, y hasta de sus personajes contra el Rey, como sucedió en el reinado de Alfonso VII (1127-1157), en que los Condes Pedro de Lara y Rodrigo González se rebelaron contra su señor, no aviniéndose sino cuando supieron que venía el Monarca contra ellos con un poderoso ejército (1). Al pasar por sus estrechas calles espera uno encontrarse nobles ó esforzados guerreros, y sufre un desencanto el soñador viajero al ver en esta población, casi desierta, alguna persona, pues sus atavíos modernos parecen desentonar de todo lo que estamos viendo.

(1) Assas: *Crónica de la provincia de Santander*, tomo XI, pág. 79.



Cliché del Conde de Polentinos

Vista general



Cliché del Conde de Manila

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Frontal de plata

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Debió ser en lo antiguo habitada solamente por hidalgos, á juzgar por los escudos que adornan las fachadas de todas sus casas. En la calle del Cantón, que es la que conduce á la Colegiata y que pudiéramos llamar la más aristocrática en este pueblo de nobleza sin igual, se encuentran la que ostenta el escudo de los Mendoza, solitario edificio de sillería, con ojival portada y su piso alto decorado por moldurada imposta que á modo de greca recorre la fachada y rodea las ventanas y que nos trae á la memoria la figura del primer Marqués de Santillana, cuya sombra parece vagar por todo Santillana. La perteneciente á la familia de los Villa, llamada la casa del Aguila por ostentar en su escudo un águila herida de un saetazo que le atraviesa el pecho y rodeado de la divisa: *Un buen morir honra toda la vida*.

La de los Ceballos con su leyenda, que dice: *Es ardid de caballeros Ceballos para vencellos*. En una plaza se alza, al lado del Palacio de Borja, la torre del Merino, en la que los estragos de los años han hecho desaparecer por completo el almenado que primeramente debió de tener, conservando solamente de su primitivo esplendor dos grandes escudos con sus lambrequines correspondientes. Doblemos la calle de las Lindas y volvamos á la calle del Cantón que nos conduce á la Colegiata.

Para su ingreso hay que subir moderna escalinata de piedra, al final de la que hay dos leones y en el suelo una reja horizontal, colocada sin duda alguna para evitar que pasen al espacioso atrio las vacas que andan sueltas por todas partes, como en todos los pueblos de la Montaña. La puerta de entrada á la iglesia está formada por cinco arcos concéntricos y cuatro columnas con capitel historiado. Tiene dos torres cuadradas y á la derecha un cubo románico rodeado de impostas jaqueladas, en uno de cuyos lados, el que mira al atrio, tiene en su parte alta un ajimez; á la misma altura próximamente, y entre sus dos torres, tiene una galería de arcadas muy elegantes y encima corre una greca terminada por bolas á modo de pináculos.

Sobre el dintel del tímpano el Eterno sienta en su regazo el Libro de la vida y varios ángeles sostienen el nimbo; á ambos lados de esta representación hay doce figuras, seis á cada lado, algunas sin cabeza. En el interior la iglesia consta de tres naves, formando ocho arcos que se apoyan en ricos capiteles que representan el purgatorio; un desafío entre dos caballeros, cubierta la cabeza por capacetes y con lar-

gas adargas que los defiende; nuestros primeros padres Adán y Eva, y varios otros de animales, terminando dichas naves en tres ábsides semicirculares, adornadas exteriormente con ventanas de floridas arquivoltas, impostas y canecillos.

En el centro de la iglesia se encuentra el sepulcro de Santa Juliana, de unos ochenta y dos centímetros de alto y compuesto de una lápida en que está de cuerpo entero la imagen de la Santa con una mano sobre el pecho y con la otra la cuerda con que tiene agarrotado á sus pies el demonio; descansa esta lápida en un zócalo labrado, rodeado todo por una verja de hierro (1).

Cubre la mesa del altar mayor un espléndido frontal de plata cincelada, y encima de ella está el retablo gótico, formado por cuatro relieves en los plintos, á la altura de la mesa, representando á los cuatro Evangelistas, y encima seis tablas pintadas, separadas por doseletes y pilarcillos dorados; las dos inferiores nos muestran escenas de la vida y martirio de Santa Juliana, y las cuatro superiores el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes, la entrada en Jerusalén y el descendimiento de la Cruz; en el centro y entre las seis tablas están representados, en talla, Cristo en la Cruz, con la Virgen y San Juan de pie, á ambos lados, y la efigie de la Santa.

Detrás del frontal de plata hay empotradas en la fábrica cuatro figuras de Apóstoles. En el camarín, según el P. Flórez, había algunas reliquias traídas de Tréveris y Colonia por D. Francisco de Prado y Calderón, Conde del Sacro Imperio, natural de San Vicente de la Barquera, quien las donó á la Iglesia en 1549 (2).

En la cabecera de la nave del crucero hay un sarcófago que tiene forma de tumba, con dos vertientes, y descansa sobre leones, y se dice ser el de Doña Fronilde, gran bienhechora del convento, de quien se conservan algunas escrituras relativas á los años 982 al 1001, y á quien se supone fundadora del mismo.

Por una puerta abierta en la nave del Evangelio se sale al claustro, de planta rectangular, con cuatro galerías de catorce arcos de medio punto, que descansan, unos en cuatro columnas y otros en

(1) La cabeza de esta santa Mártir está en el camarín y el cuerpo fué mandado trasladar por el Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena al altar mayor, al lado del Evangelio, en 1453.

(2) Estas reliquias eran el *Lignum Crucis*, el cabello y el velo de la Virgen.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Arcos y Capiteles del Claustro

dos, cuyos románicos capiteles son una maravilla por la variedad de asuntos; los hay historiados, de hojas, de aves y cuadrúpedos; un centauro disparando una flecha sobre monstruoso dragón de cabeza de ave y garras está esculpido en uno; en otro, un guerrero se desmonta de un caballo, que es devorado por un oso, y por último, los religiosos, que representan escenas de la Pasión y el Juicio Final. En el patio central y alineados á una de sus alas, hay varios ataúdes de piedra, que no se sabe de ellos sino que los poseen por derecho hereditario las casas de Calderón, Velarde, Villa y Polanco. Este soberbio claustro tiene, para mi opinión, mucha analogía con el del Monasterio de Silos, del que publiqué un artículo en este mismo BOLETÍN.

Ultimamente ha sido restaurado hábilmente por el sabio arquitecto Sr. Lázaro, el que en su restauración se ha limitado á enlosar el centro del patio, lleno de hierbas de todas clases (que sirvió para enterramiento durante largo tiempo), á poner techo nuevo á las galerías, imitando en lo posible el anterior, que sólo tenía algunas vigas destrozadas y carcomidas por el tiempo, y asegurar algunas de sus alas (principalmente la Sur, de construcción y distinta de las otras), cuyos arcos y capiteles amenazaban venir al suelo.

Al visitarlo por segunda vez el pasado año, sentía una gran alegría, á que estoy poco acostumbrado en estas excursiones, viendo con satisfacción que se habían salvado de la ruina, gracias á la pericia de un buen arquitecto, uno de los monumentos románicos más hermosos que hay en la Montaña.

Tanto el claustro como la iglesia de esta Colegiata no se sabe á ciencia cierta en qué época fueron construídos; el Sr. Amador de los Ríos (1) supone que debió ser empezada la iglesia hacia el reinado de Alfonso VII y continuada en el de Alfonso VIII, y quizá fuese su autor, según Escalante (2), algún discípulo de aquel Pedro de Dios que labró la Colegiata de San Isidoro de León; pero dejando esta suposición, parece lo más probable, como dice Amador de los Ríos, que su construcción sea entre fines del XII y principio del XIII, por la época que representa el traje con que aparece esculpida la Santa en su sepulcro.

(1) Santander: *España y sus monumentos*.

2) Agabio Escalante: *Album de Cantabria*.

La historia de este monumento va íntimamente ligada á la de la villa; según Gil González (1), se debe su fundación á las Infantas Doña Fronilda y Doña Biceta, pero no se puede admitir con certeza este origen, pues los únicos documentos que hablan de ello, del año 999 al 1001, declaran solamente que Doña Fronilda fué bienhechora de la Abadía (2) El P. Flórez dice que existiendo cerca del sitio llamado Planes un Monasterio dedicado á Santa Juliana, varias familias se trasladaron cerca de él, comenzando á poblarlo con el nombre de Santa Illana; esto, como se ve, no dice cuál fué su origen. El abad más antiguo de que se tiene noticia es Albano, en el año 962, al que siguieron Trecio, Indulfo, Julián y Martín, en los años 964, 1000, 1025 y 1110 (3).

En tiempo de los Condes Fernán González y Don García, y de Don Fernando I de Castilla, se hicieron donaciones al Monasterio, agregándole en tiempos de Don Fernando los Monasterios de Fauniz, Santa Cecilia, el de San Julián de Canalejas y el de San Ciprián, con viñas, tierras y molinos.

El Rey Don Fernando IV que estuvo, siendo niño, en Santillana, le dió en Valladolid, á 11 de Agosto, Era 1333 (año 1295), un privilegio por el que confirmaba á «vos Don Rui Peres abat de Santa Illana mio capellan et á vuestros sucesores et al cabildo et á la clerecia de vuestra Eglesia et á los vuestros vasallos en todos los privilegios et las cartas que vos et ellos avedes del Emperador (4) et de todos los otros reyes que fueron ante mi».

Santillana gozó de antiguo excepciones de no contribuir al Obispo ni admitir Merino, ni pagar pechos ni portazgos, y que ninguno de su iglesia pudiera ser compelido por Juez seglar ni usurpar sus bienes, añadiendo algunos Reyes la expresión de ser Abadía suya (5).

Realmente debió ser siempre un Monasterio de importancia, cuando se cita en diversas épocas como abades de ella, además del Infan-

(1) En su descripción del Arzobispado de Burgos.

(2) Padre Flórez: *España Sagrada*, tomo XXVII.

(3) «Catálogo de los Abades de la Insigne y Real Colegiata de Santillana», por D. Tomás Alonso Sánchez. MS. original firmado el 9 de Febrero de 1793. — Academia de la Historia, E. 136, fol. 250.

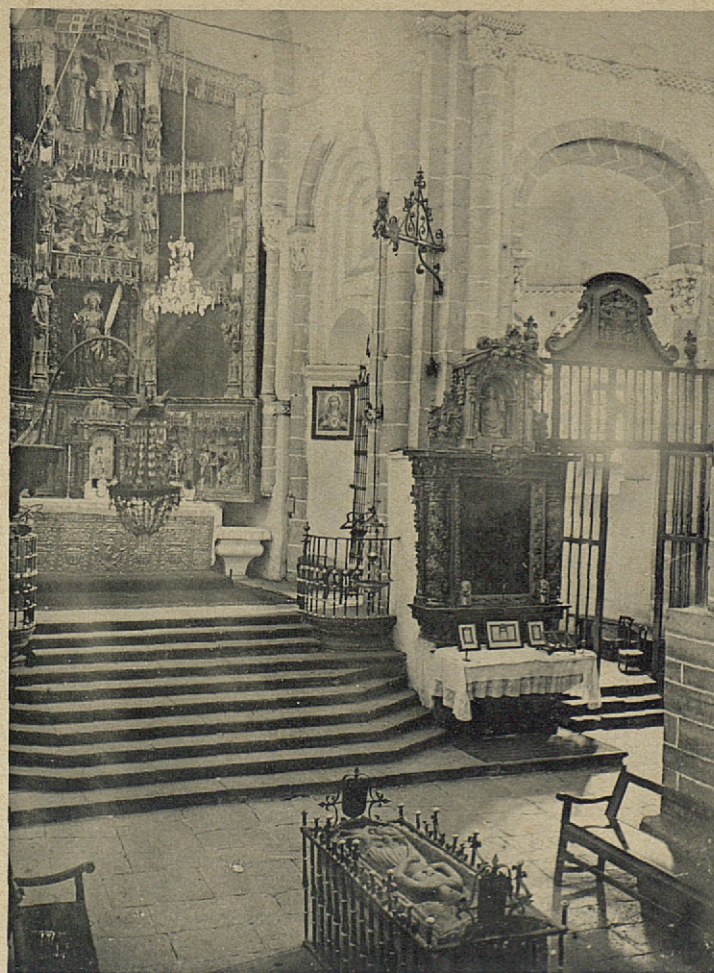
(4) Alfonso VII.

(5) Santillana fué primero Abadía de Monjes Benedictinos, pero en el reinado de Alfonso VII se cambió en Colegiata, según aparece en una escritura en que por primera vez se le da este nombre Flórez: *España Sagrada*.



Clichés del Conde de Manila

Capitel



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Retablo y sepulcro de Santa Juliana

te Don Sancho, hijo de San Fernando y hermano de Alfonso X, á don Pedro González de Salamanca, Obispo después de Salamanca; á Suárez de Carvajal, Obispo de Lugo; á D. Marcos de Viegua y Otero, Inquisidor de Toledo y Santiago, y en 1722 á D. José Uriarte Isunza, Gobernador del Principado de Asturias.

En 1209 concedió el Rey Don Alfonso VIII la villa de Santillana al abad y al Cabildo, los que la cedieron por otros bienes al Duque del Infantado, D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1), que quedó de señor absoluto de la villa, conservando además el cargo de abad en la Colegiata la casa de Mendoza para sus parientes y allegados.

Antes de abandonar la villa visité los conventos de San Ildefonso y «Regina Celi». Fué fundado el primero por Alonso Gómez del Corro, canónigo-tesorero de la Colegial de Santillana, para monjas Dominicas; solicitada licencia de Fray Pedro Alvarez de Montemayor, provincial de la Provincia de España y confesor del Rey Carlos II, tomaron posesión del convento, después de bendecida la iglesia por el entonces abad de la Colegiata, D. José de Mesones y Velasco, Caballero de la Orden de Alcántara, el día 11 de Junio de 1670, las monjas procedentes del convento de «Porta Celi» de Valladolid, Sor Mariana de Escobar, Sor Melchora Ovalle, Sor Francisca Aranda y su hermana Sor Luisa de Aranda, que fué la primera priora (2).

El convento de «Regina Celi» fué fundado por el caballero don Alonso Velarde para frailes en el año de 1592 á 5 de Septiembre, á espaldas de la iglesia de Santa Juliana, trasladándose al llamado Campo de Revolgo (3), donde hoy está, según consta en una relación

(1) En Escalona, el día 15 de Septiembre de 1445, otorgó el Rey de Castilla Don Juan II al célebre D. Iñigo López de Mendoza la merced del Marquesado de Santillana de la Mar, sin perjuicio de los derechos de la Colegiata de esta villa. Heredó este título su hijo primogénito D. Diego, por testamento de su padre, otorgado en Guadalajara á 8 de Mayo de 1445, y además los estados de Torrelavega y la Casa de la Vega. Estas disposiciones fueron aprobadas por Enrique IV en Ubeda á 20 de Agosto de 1458.

(2) Sor Luisa de Aranda era hija de D. Alonso de Aranda y Portillo, Regidor de la ciudad de Valladolid y nieto del Marqués de Siete Iglesias D. Rodrigo Calderón, y de Doña Juana de Aranda, su prima hermana. Dicha Sor Luisa dicen que era tan hermosa que sirvió de modelo para un cuadro de Santa Agueda que había en el convento de «Porta Celi» de Valladolid.

(3) Teatro de luchas y peleas entre familias rivales y del Merino contra el señor en la Edad Media.

que está en el legajo de su fundación (1). Tiene este convento en su portada un gran escudo de los Velardes con la siguiente, divisa: *Este es Velarde el que la sierpe mató y con la Infanta casó*. Al desembarcar la calle que va á la carretera, á la derecha, está el Palacio del Marqués de Casa Mena, preciosa casa solariega de las Barredas, que contiene en su interior un verdadero museo: armas, monedas, tallas y lozas antiguas adornan sus hermosas salas, y en una de ellas la Biblioteca, la mejor joya entre tanta preciosidad, formada de crónicas y escritos curiosísimos, casi todos referentes á asuntos montañeses y formada sin duda por aquel erudito D. Blas de Barreda perteneciente á esta familia y honra y prez de la Montaña.

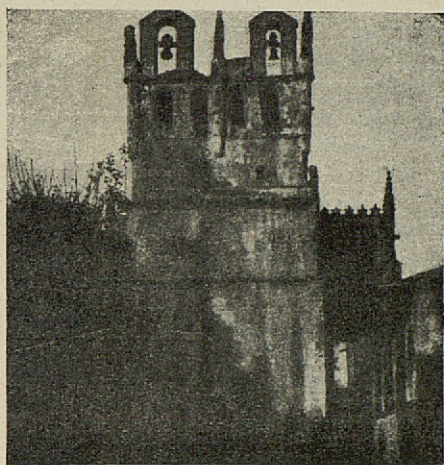
Con pena abandoné Santillana y al perder de vista en una revuelta del camino los pinos del jardín de Casa Mena, parecía como que perdía algún ser querido á quien no volvería á ver, y los recuerdos del pasado que en tropel habían sucesivamente acudido á mi mente se iban borrando dejando en su lugar una dulce melancolía que la vista de los paisajes montañeses me producían.

Después de pasar por Oreña, cuya antiquísima iglesia no nos fué dado ver por la escasez del tiempo, y por el lindo Cóbreces hicimos alto en Comillas para dar lugar á que el ganado tomase algún descanso y visitar el palacio de los López y la bonita capilla ojival destinada á panteón, y sobre todo, el célebre museo arqueológico en el que el Marqués de Comillas ha coleccionado cuanto interesante para la Montaña ha podido recoger, desde objetos prehistóricos hasta del tiempo del Monarca español Carlos III. Puesto de nuevo en camino, cruzo el pintoresco y solitario sitio conocido por La Rabia, y después de subir penosas cuestas llego por fin á San Vicente de la Barquera. Lo primero con que tropiezan mis ojos es el magnífico puente de la Maza, construido por despacho de los Reyes Católicos á 25 de Agosto de 1495, y que debió concluirse ya entrada la décimasexta centuria, y que aunque primitivamente tenía 32 arcos y 1.553 pies de largo, quedó reducido en 1865 á 28 arcos y 1.390 pies. Al final del puente muestra sus tristes despojos, cubiertos de musgo y plantas trepadoras, el convento de Franciscanos, que tanto protegiera la casa de Guevara al escogerlo para su última morada. ¡Triste condición la de los

(1) «Regina Celi»,—Santillana, MS, Archivo Histórico Nacional, legajo 37.

años, que nada respeta!, pues de este antes rico convento sólo quedan algunos paredones cubiertos de yedra y sostenidos por verdadero milagro de equilibrio.

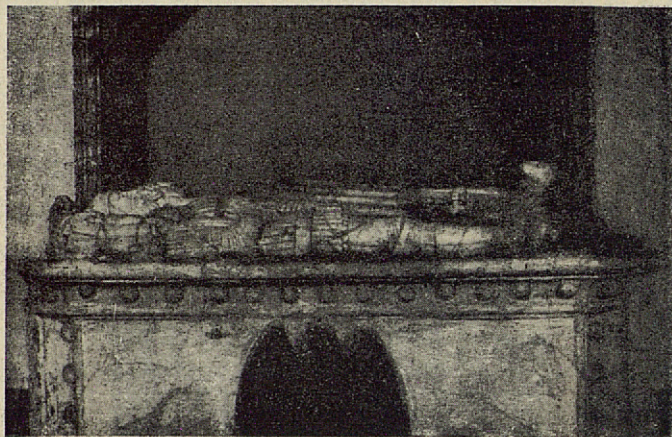
Después de atravesar su calle principal, llamada de la Barquera, cuyas casas tienen anchos soportales con grandes arcos, y en la que se encuentra el comercio del pueblo, empezamos la subida al peñasco en que están enclavados la iglesia y el antiguo Castillo; subimos por la calle alta (antes llamada de Corro) y encontramos en ella una casa de elegante tipo renacimiento, con frontón toscano encima de la puerta, tres balcones flanqueados de columnas jónicas, una fuerte cornisa que remata la fachada y dos grandes y bien esculpidos escudos á uno



Abside en forma de torre de la iglesia parroquial de San Vicente de la Barquera.

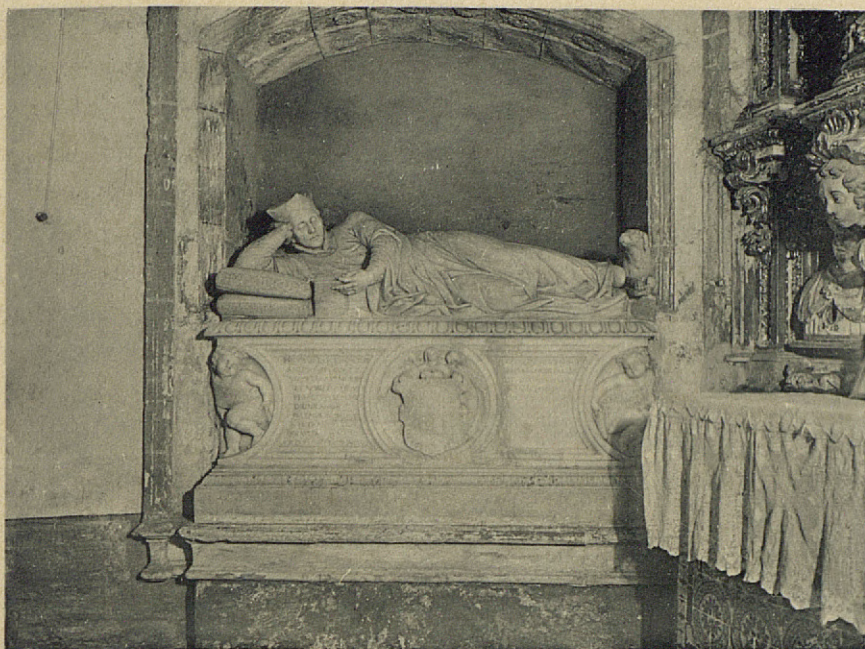
y otro lado del balcón central, que fué fundada por D. Antonio del Corro para asilo de pobres. A pocos pasos se descubre el ábside de la Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles. Ésta semeja una fortaleza militar, cuya parte alta tiene tres cubos que dividen cuatro ventanales góticos, y colocados uno en el frente y los otros dos en los ángulos de la torre y terminados en graciosos pináculos, que separan dos sencillas espadañas que forman el campanario, grandes y fuertes estribos colocados en la parte inferior y con tres retallos dan fuerza y consistencia á la torre; cerca de la fachada, que podemos llamar Norte, hay una pared formada de cráneos humanos, y dando vuelta al edificio encontramos dos puertas, la del imafronte y la de la fachada del

Mediodía; la primera consta de cuatro arcos concéntricos sostenidos por otras tantas columnas de corto fuste, cuyos capiteles son cónicos y dibujan bichas y uno de ellos un león y un castillo; tiene encima un tejadillo soportado por siete canecillos; la puerta del Mediodía, que es la principal que da ingreso á la iglesia, está situada sobre una escalinata y compuesta hasta de seis arcos concéntricos de medio punto, cuyos volteles están decorados con dientes de sierra; las columnas que sostienen cinco de los arcos son de recio fuste con capiteles historiados en que están esculpidas aves y figuras humanas, y el sexto arco, estrechando el hueco de la puerta de arco rebajado, forma un



Sepulcro en la iglesia de San Vicente de la Barquera.

timpano en que está colocada una cruz rodeada de los escudos de España y de la Villa; esta puerta está pintada de verde, que tapa muchos de sus detalles y la estropea por completo. La iglesia, en su interior, tiene tres naves, cerradas sobre ojivas, ambas del siglo XII; tiene seis capillas y cinco altares además de la mayor. Entre las capillas merece mencionarse aparte la de San Antonio, de planta irregular y que contiene tres arcos sepulcrales. El de la izquierda encierra los restos de un caballero y una dama, cuyas figuras yacentes en alabastro nos muestran ser los en ella sepultados un guerrero vestido de armadura y sobre ella plegada túnica, cuya mano derecha reposa sobre el pomo de la espada, y la señora que á su lado duerme el sueño eterno lleva capa de alto cuello, descotada, con un sartal de perlas rodeado á su cuello, descansando sus manos, rodeadas de



Sepulcro del Inquisidor Corro



Clichés del Conde de Polentinos

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Puerta de la Iglesia

SAN VICENTE DE LA BARQUERA

anillos, sobre su seno; decoran este sepulcro dos ángeles arrodillados, uno á la cabecera del señor y el otro á los pies de la dama, y un perro sin cabeza. Sobre el plinto que sirve de base á las estatuas hay un ángel que sostiene entre sus manos un escudo con la cruz de Covadonga y el lema: *Angelus Pelaio et suis victoriam*. El otro sepulcro, también de alabastro, nos presenta la figura de un hombre echado con traje talar y bonete en la cabeza, apoyada su cabeza sobre el brazo derecho, que á su vez se apoya en unos almohadones, mientras el izquierdo sostiene un libro que remeda estar leyendo; debajo de un sencillo zócalo, y en su base, hay en los ángulos dos mofletudos chiquillos que tienen entre ambas manos y sobre el pecho cartelas (1), y en el centro un ángel, semejante al del sepulcro anterior, que sostiene un cuartelado escudo; entre estas figuras hay unas inscripciones que dicen, en la de la izquierda:

HIC IACET LICENCIATVS ANTONI' DEL CORRO : VIR
PRECLAR 'MORIB' ET NOBILITATE . AC PERPETVÆ MEMORIÆ
DIGN' CANONIC . HISPALENSIS . AC IBIDEN CONTRA HERE-
TICAM PRVITATEM A . CHATOLICIS REGIC' FERDINANDO.

Y en la de la derecha:

ET ELISABEHT VSQ AD SVM OBITUM APOSTOLIC' INQUI-
SITOR ET HVIVS ALMÆ ECLESIAE TANQ NATURALIS VTIQ
BENEFICIATVS QUI OBIIT VIGESSIMA NONA DIE MENSIS
IVLII ANNO 1556. ETATIS VERO SVE 84.

Es del sepulcro del Inquisidor de Sevilla D. Antonio del Corro (2), nacido en San Vicente, é indudablemente italiana su escultura y muy hermosa, y en la que en lugar de figurarnos al Inquisidor descansando el sueño de los justos, parece como que está vivo y va á levantar la vista del libro para fijarla en el visitante que tiene la osadía de interrumpir su lectura con su presencia.

Esta iglesia, según dice D. Enrique Leguina (3), fué comenzada

(1) Las cartelas dicen: El que aquí está sepultado no murió, que fué partida su muerte para la vida.

(2) A los treinta y dos años, en 1504, era Inquisidor general.

(3) E. de Leguina: «Apuntes para la Historia de San Vicente de la Barquera». Santander, 1875.

en el siglo XII y terminada en el XVI, y yo estoy conforme con su opinión, pues en ella han dejado marcado su paso todas las épocas; las puertas, que son las más antiguas, debieron ser construídas en fines del XII ó principios del XIII; su ábside, así como la capilla de San Antonio, debieron ser edificadas en la XV centuria; las ojivas de sus naves son del XIII. Además, dicho Sr. Leguina cita una provisión dada por Carlos V en 9 de Diciembre de 1534, para que el Corregidor ó Juez de Residencia de las cuatro villas de la costa (1) informara sobre la representación hecha por los vecinos de San Vicente pidiendo por ocho años el vino que rentaba la fábrica de la iglesia, á fin de pagar con ellas al Conde de Buendía los mil y quinientos ducados que les había prestado para el ensanche de la iglesia, por haberles faltado el dinero cuando ya tenían empezada su construcción.

La iglesia de que estamos hablando está rodeada de una especie de almenado, desde el que se divisa San Vicente con sus dos puentes y el mar, y la altura con respecto á éste es de unos quinientos pies.

Se hace tarde y tenemos que visitar la Barquera y el Castillo, y á ellos encaminamos nuestros pasos descendiendo por la calle alta y el barrio llamado de los Judíos; esta es la parte más ruínosa de la ciudad, y sus calcinadas piedras son como una escritura que acredita lo que debió sufrir esta villa con el incendio de 1483.

El Castillo fué fundado, según tradición, por Osoriz, Duque de Estrada, que casó con una hija del Rey Don Alonso III, y hoy solamente queda un montón de ruínas, en que apenas puede verse alguna galería ó trozos de escalera que bajaba á los silos de la fortaleza (2).

Siguiendo la calle de la Barquera, de que hemos hablado antes, y camino de la Barquera, está la ermita de San Vicente, de la que sólo llamaron mi atención la pila de agua bendita, en cuya superficie aparece tallada la cara de una persona y una imagen en talla de San Francisco; después recorrimos toda la costa, penetramos en la Ceta-rea (3), navegamos embarcados por una cueva, espectáculo que tiene

(1) Las cuatro villas eran Santander, Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera y Laredo.

(2) Según el Sr. Leguina en este Castillo se alojó Carlos V. El Sr. Foronda dice que donde se alojó fué en el convento de Franciscanos; me parece, dadas las escasas dimensiones del Castillo, que no es muy grande, más probable que el Emperador escogiese este último sitio para él y los que le acompañaban.

(3) Cetarea, ciadero de langostas.

mucho de fantástico, y cuando salimos de la Cetarea, el sol, descendiendo á su ocaso y rodeado de pequeñas nubes, se ocultaba detrás de la torre de la iglesia parroquial envolviendo á San Vicente en roja claridad, mientras allá abajo, en las marismas que lo rodean formando un sin número de diminutas islas, al reflejar en el agua despedía plateados destellos. ¡Cuántas veces no habían presenciado este mismo espectáculo algunos de los que hoy descansan entre los muros de su vetusta iglesia! Pero entonces San Vicente era potente y rica; el Emperador se hospedaba en su recinto á la vuelta á Castilla después de su viaje, y por sus calles hoy tristes y casi abandonadas transitaban castellanos y flamencos que acompañaban al Emperador en sus jornadas, y hasta en su plaza se celebraba, á creer á un moderno escritor, una fiesta de toros (1).

Después de pasar una buena noche en la fonda, que más parece solariega casa á juzgar por su portalada y ancha escalera de piedra, visitamos, antes de abandonar San Vicente, su otro puente, construido por el arquitecto Bustamente en 1799, en el reinado de Carlos IV, y á costa del arbitrio impuesto sobre los pueblos del Bastón de Laredo, según inscripción que hay en sus pilares; dicho puente tiene 15 arcos y mide 555 pies de largo.

Tanto de San Vicente como de Santillana queda mucho por decir y su historia todavía está por hacer, pero empresas son éstas sólo dignas de ser acometidas por personas competentes y versadas en esta clase de estudios; yo, por mi parte, me he limitado á narrar modestamente, ayudándome en lo que otros escritores han dicho, mis impresiones en la excursión que á dichos sitios hice, con el solo objeto de llamar la atención de mis consocios para que los visiten y estudien.

EL CONDE DE POLENTINOS.

(1) El Sr. Foronda, en su libro *De Llanes á Covadonga*, dice que el Emperador, en su viaje á Valladolid en 1517, llegó el 29 de Septiembre á San Vicente, donde se demoró catorce días á causa de una enfermedad y de la que aún no repuesto salió para Treceño el 12 de Octubre.

SECCIÓN OFICIAL

※※ Excursión á Zaragoza. ※※

Este año se celebrará en Zaragoza el centenario de los famosos Sitios.

Es la fiesta el recuerdo del vigoroso despertar de una raza y la conmemoración del renacimiento nacional; no hay en ella odios ni prevenciones contra pueblo alguno.

La SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES desea asociarse á este acontecimiento, que tan directamente se relaciona con el principal fin que persigue: enaltecimiento del nombre y del pensamiento de la Patria por medio del estudio y de la propaganda de sus creaciones.

Para dar fehacientes muestras de nuestro cariño á Aragón organizaremos una visita á su capital, en los días y forma que se anunciarán por hoja suelta á nuestros consocios cuando se haya dado forma al proyecto y esté todo dispuesto para realizarle. Con este acto se celebrará también el XVI aniversario de la fundación de nuestra Sociedad.



Poesía premiada con diploma de honor en los Juegos florales
de Sevilla y leída en la solemne fiesta celebrada en el Teatro
de San Fernando de aquella ciudad, en 5 de Mayo de 1908.

Yo soy el animoso, errante peregrino
que por el patrio suelo discurre sin cesar.
Impulsos misteriosos marcáronme el destino
y España y sus bellezas robáronme el pensar.

Yo cruzo las llanuras y escalo las montañas
y escucho de la selva el místico rumor;
y fórjome en los antros visiones cien extrañas
y sueño en los verjeles los sueños del amor.

Yo ví del fiero Atlántico hirviendo de coraje
la bárbara embestida contra el tenaz cantil;
y ví el Mediterráneo de célico ropaje
que de remotos tiempos guarda secretos mil.

En urbes populosas ví locas muchedumbres
correr desatentadas tras el placer fugaz;
y en la apartada aldea y en las enhiestas cumbres
atemperó mi espíritu su inalterable paz.

Yo anduve so las bóvedas de augustas Catedrales
que el ánimo embelesan, que invitan á creer;
y en fuertes abadías y ermitas medioevales
evoqué las nostálgicas memorias del ayer. -

Alcázares, castillos y torres y murallas
habláronme un lenguaje que es grato para mí;
y danzas y torneos y asaltos y batallas
cual ráudo torbellino en mi redor sentí.

Mi libro fué primero el de la madre Historia.
Sus gestas inmortales formaron mi razón.
Y un mundo de recuerdos encierra mi memoria
y un culto por mis héroes llevo en el corazón.

La noble Arquitectura mostróme de contino.
los sazonados frutos de su labor triunfal.
Por eso amo lo clásico, venero lo latino,
me encanta lo románico y adoro lo ojival.

Ví tallas y pinturas y joyas y preseas
en tanta copia y tales cual no sabré decir.
Tesoros soberanos que embargan las ideas:
trasuntos redivivos de Tharsis y de Ofir.

Y luego las palancas del material progreso:
la fábrica y el horno; la escuela y el taller;
de inventos prodigiosos el rápido proceso.
¡La Industria y el Comercio radiantes de poder!

Mas ¡ay! que el rudo tráfago me oprime y me fatiga.
Prefiero libremente á mi región volar.
Ven, alma Poesía, ven tú, mi dulce amiga;
acúdame tu acorro; ayúdame á soñar.

Refléjense en mi mente, dichosa al invocarte,
como en el terso espejo la lúcia faz del sol,
la pompa y la belleza con que Natura y Arte
esmaltan nuestro suelo cristiano y español.

¡Castilla, tierra amada! Magnánima matrona
que de la libre Hesperia presides la unidad:
de sierras y castillos la secular corona
que ciñes ¡cuál sublima tu austera majestad!

¡Salud, insigne Burgos, castiza entre castizas!
La de las torres góticas, la del solar del Cid!
¡Y á ti también, teatro de romancescas lizas,
ciudad de Pedro Ansúrez, noble Valladolid!

Inmóvil en su altura, despojo de un coloso,
miro á la gran Toledo, la regia, la imperial.
Y el Tajo la circunda. Dijérase celoso
de que alguien la arrebate de glorias su caudal.

Me place en las vetustas ciudades castellanas
sus calles solitarias y plazas recorrer;
nutrirme con recuerdos de edades ya lejanas;
vivir el tiempo viejo que nunca ha de volver.

¡León, de España emblema, ilustre por tus Reyes!
Tu nombre el pueblo hispano pronuncia con amor.
En tus insignes fábricas que al gusto dictan leyes
cifran tus fieles hijos su máspreciado honor.

Grandezas fenecidas evoca Extremadura
y hazañas de Pizarro y arrestos de Cortés;
y en Guadalupe veo á la que el sol más Pura
y á reyes y vasallos postrados á sus pies.

¡Aragón! Al nombrarte mi labio balbucea.
Tu sobrehumana historia altera mi razón.
Calle la tosca lira y aquí mi canto sea
el grito de tus hijos: ¡San Jorge y Aragón!

¡Dichoso soy con verte, invicta Zaragoza,
escuela de heroismo, de España luminar!
Mi fe se robustece y mi alma se remoja
vagando por tu Coso y orando en tu Pilar.

Por su inmortal pasado es grande Cataluña;
también por su presente, su nervio y su poder.
Y más lo es todavía por su española alcuña.
Su sangre es nuestra sangre; su ser es nuestro ser.

Mirad aquí á Barcino ¡cuán bella y floreciente!
entre la mar, el monte, Besós y Llobregat.
Subid; en lontananza ¿no veis hacia occidente
un monte ó un fantasma? Aquello es Montserrat.

Tornar quiero á tu suelo, intrépida Gerona,
asiento de una raza que al Aguila humilló;
y á ti volver, pelásgica, augusta Tarragona,
beldad greco-romana que al César fascinó.

¡Mallorca, isla Dorada! Extático te miro
surgir, cual Afrodita, de la región del mar.
Y si de ti me alejo resuena mi suspiro
en Lluch y en Valldemosa, Alcudia y Miramar.

¡Valencia levantina, querer de mis quereres,
que llevas en el nombre el sello del valor!
Tus huertos y pensiles, tu cielo y tus mujeres
abonan los afanes del Rey Conquistador.

También hacia vosotros el pensamiento vuela;
visiones delectables del alma sois también,
murcianos horizontes, campiña de Orihuela,
illicitanos bosques, envidia del Edén.

¡Navarra! Cual los hierros que ostenta por blasones
sus hijos y sus sierras son duros por igual;
y así, de España fueron en altas ocasiones
Pamplona y Roncesvalles el firme antemural.

En el solar frontero tres vigorosas plantas
reparo; de Vasconia las tres provincias son.
Medraron con el riego de libertades santas
y el árbol de Guernica tuvieron por guión.

Cantabria es un hidalgo de clara ejecutoria
que en costas y montañas sustenta su altivez.
¡Cuán bella la *tierruca*! ¡Cuánto también su historia!
En puja de bellezas ¿de quién fuera la prez?

Allí la hermosa Asturias; sus prósperas ciudades,
sus viejos monumentos, sus cumbres y su mar.
Y Covadonga á un lado narrando á las edades
de la oprimida patria el noble despertar.

También, Galicia extrema, mis férvidas miradas
en tu ideal belleza se posan con amor;
y embelesado escucho tus célticas tonadas
que el suspirar parecen de algún mundo mejor.

¡Ciudad de Compostela, caigo á tus pies de hinojos!
Todo es en ti gigante, todo monumental.
Tu magno templo es goce del alma y de los ojos.
¡Diez Catedrales diera por esa Catedral!

Contrastes inquiriendo acudo al mediodía,
dejado atrás del norte el lóbrego capuz;
y jubiloso miro la gaya Andalucía,
fulgente de colores, espléndida de luz.

Cabe el dorado Bétis, Sevilla la opulenta
al pasajero hechiza con su beldad sin par.
Su templo prodigioso de templos es afrenta
y reina de las torres su mágico alminar.

Joyel en verde alfombra antójase Granada,
ensueño del poeta, tormento del pincel;
y en alto se dibuja la Alhambra codiciada,
honor del Nazarita, corona de Isabel.

¡Grandezas del pasado, conquistas del presente
que con asombro he visto en mi redor surgir!
¡Dispersas impresiones, venid, llenad mi mente
y un mundo haced fantástico en ella revivir!

Y en éxtasis moroso reconcentrada el alma,
gustando juntamente lo que es y lo que fué,
templando mis afanes la bienhechora calma,
feliz junto á mis lares, así descansaré.

Mas... ¿puede en el espacio pararse la saeta?
¿Retroceder la paja que arrastra el vendaval?
¿No enardecer las almas el estro del poeta?
¿Cesar la perdurable lucha del bien y el mal?

La vida es movimiento. En vano es que resista
las voces misteriosas que fuerzan mi razón
sin tregua repitiendo: "En marcha, excursionista.
Prosigue tu odisea. ¡Arriba el corazón!,,

Que soy el animoso, errante peregrino
á quien secreto impulso obliga á caminar.
Y ¡España! es mi divisa; y amarla mi destino
y su bendito suelo mi venerado altar.

El Conde de Cedillo,

Socio cofundador de la Sociedad Española de Excursiones.

Madrid, Mayo de 1908.

