

BOLETÍN

Año XVII.—Segundo trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

— Madrid. — 1.^o Junio 1909. —

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

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

Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

No basta la descripción de estos monumentos y las noticias históricas que de ellos se conservan para poder formar un concepto claro de su valor artístico. Es preciso hacer un análisis de los elementos que entran en su composición, investigar su origen, apreciar las diferentes formas con que aparecen, y su lenta evolución en el transcurso de dos siglos. Los arqueólogos franceses, que tan admirablemente han dado á conocer el arte de la Edad Media en sus manifestaciones románica y ojival, apenas se fijan en los escasos restos de construcciones de las épocas de los reyes de la primera y segunda raza similares á las visigodas y asturianas, siendo en general deficientes sus apreciaciones, y más cuando se trata de monumentos de otros países como el nuestro, de quienes dice el critico M. Marignan, el único que los ha visitado, que fueron construidos en el siglo XII, atribuyendo á esta centuria todos los de los anteriores, sean de los tiempos de Wamba y Recesvinto ó de Alfonso II y Ramiro I; error de tanto bullo que no merece ciertamente los honores de la refutación.

Las construcciones religiosas de los primeros tiempos de la Restauración han sido estudiadas de algunos años acá por nuestros arqueólogos, cuyos trabajos están condensados en numerosas monografías y especialmente en la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, recientemente publicada por el Sr. Lampérez. En la segunda mitad del siglo XVI, época brillante de los estudios históricos en España, vinieron á Asturias los cronistas más eminentes: Morales, San-

doval, Yépes, Argaiz, González Dávila y otros, que unidos á los del país, Carballo, Tirso de Avilés y Marañón y Espinosa, con superior crítica pusieron en claro muchos hechos obscurecidos por la leyenda y la tradición. Fijáronse al par en los monumentos, cuya importancia artística no podían apreciar, pero heriales fuertemente la imaginación y les excitaba el sentimiento religioso la contemplación de aquellas humildes basilicas, ante cuyos altares se postraron los primeros héroes de la Reconquista, los fundadores de una nueva España, que había llegado al pináculo de su grandeza precisamente cuando realizaban sus investigaciones históricas. A ellos debemos, como he dicho, la descripción de algunas basilicas, hoy desaparecidas, y la de otras que han llegado á nuestros días con tales mutilaciones que impiden conocer la traza del primitivo santuario.

Los agustinos de la *España Sagrada*, que tanto ilustraron la historia religiosa de nuestra Patria, no se distinguieron por su amor al arte; así es que no hay que buscar en los tres volúmenes que el P. Risco dedicó á la iglesia ovetense, referencias á sus monumentos, limitándose á consignar las inscripciones votivas y de consagración que dieran luz para fijar la sucesión de los Obispos que ocuparon la Sede. Sobre todos los críticos de aquel tiempo, élavese el ilustre Jovellanos, cuyo espíritu superior, libre de los prejuicios que ofuscaban á sus contemporáneos, sintió la sublime belleza del arte cristiano. Sin embargo, sus teorías acerca del origen de este arte son erróneas, y no podían menos de serlo, porque no se estudiaban entonces los monumentos de la Edad Media, considerados como bárbaros por no amoldarse sus formas á los preceptos de Vitruvio. La arqueología, ciencia que analiza cuantos géneros de arquitectura han existido, no había nacido todavía; no pidamos á los hombres de una época ideas y conocimientos adquiridos por generaciones posteriores. Jovellanos fijó su atención en las numerosas construcciones religiosas asturianas del tiempo de la monarquía que estudió con afán; pero su espíritu crítico se perdía al indagar las causas generadoras de las formas con que se manifiestan estos monumentos; y no hallándolas en ningún estilo empleado en España con anterioridad á la invasión mahometana, ni en las obras contemporáneas levantadas por mozárabes y musulmanes, las supuso nacidas espontáneamente al calor de los grandes acontecimientos realizados al par que aparecía esta arquitectura, bautizada por él con el nombre de *asturia-*

na para expresar su procedencia del país (1). Tan errónea opinión fué aceptada por sus discípulos Ceán Bermúdez y Juan Miguel Inclán, y por cuantos trataron de investigar el origen de ese decadente estilo arquitectónico en el primer tercio del siglo pasado; pero bien pronto aparece el romanticismo literario en la novela y en el drama, primero, y después en las artes, que trajo por consecuencia la proscripción del classicismo de los monumentos religiosos y la exaltación de la catedral gótica glorificada por Victor Hugo en su admirable poema de Nuestra Señora de París.

Los arqueólogos franceses estudiaron el arte cristiano desde sus comienzos en las Catacumbas y en las basílicas constantinianas, apreciando las transformaciones que ha tenido en su larga existencia, fijándose con detenimiento en el estilo llamado *latino* en la clasificación de M. de Gerville, al que pertenecen los monumentos visigodos y asturianos. Introdujeron las nuevas ideas artísticas en nuestra Patria, Manuel de Assas en su *Album Artístico de Toledo*, Quadrado en los *Recuerdos y Bellezas de España*, Piferrer y Pi y Margall en *Cataluña*, y muy especialmente D. José Caveda en su *Historia de la Arquitectura Española*. Visitó este ilustre asturiano casi todos los monumentos del país de los siglos IX y X; estudió los más notables, de los que publicó una larga lista, reflejándose en sus juicios el criterio de M. Batissier, que poco antes había dado á luz su hermosa *Historia del arte monumental*; el de Girault de Prangey en sus apreciaciones sobre la arquitectura árabe, tomando de Llaguno y de Ceán lo referente á la parte histórica de las construcciones religiosas.

Descuella sobre todos los críticos de aquel tiempo D. José Amador de los Ríos, quien en la magna obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, ha dado á conocer los pocos restos decorativos pertenecientes al arte visigodo y las numerosas basílicas asturianas, perfectamente ilustradas con el grabado. En sus monografías fija el puesto que deben ocupar estas construcciones en la moderna clasificación arqueológica, investiga la procedencia de los miembros que las forman y busca en los documentos históricos cuanto á su pasado se refiere. Así como el químico al hacer el análisis de un cuerpo muestra con matemática

(1) Véase lo que sobre este asunto digo con más extensión en «Jovellanos, considerado como crítico artístico», publicado en el número 364 de la *Revista de España*, año de 1883.

exactitud los elementos que le constituyen, lo mismo dicho arqueólogo, cuando estudia uno de estos monumentos, quiere asignar á sus partes el arte de donde proceden que considera en general, latino en la forma y bizantino en la ornamentación. Desgraciadamente, sus afirmaciones no tienen hoy el valor que se les daba en su tiempo, pues estudios posteriores demuestran la existencia en estas construcciones de elementos extraños desconocidos en las arquitecturas oriental y occidental, cuya procedencia se ignora, por lo cual no se explica fácilmente la transformación que sufrió el estilo latino en Asturias en la segunda mitad del siglo IX. Iguales vicisitudes que aquí tuvo el arte de construir en Francia de las épocas merovingia y carlovingia, y al estudiarlas los arqueólogos de aquel país han expuesto opiniones tan contradictorias, que hasta el principio fundamental del origen del arte latino, considerado como procedente del greco-romano de la decadencia, ha sido combatido por un crítico tan notable como M. Courajod, quien ante la Sociedad de Anticuarios de Francia se atrevió á sostener que los estilos románico y ojival provienen de artes bárbaros, orientales y bizantinos; que los pueblos del Norte no quisieron aceptar la civilización de Occidente, y al hacerse cristianos proscribieron de sus templos la arquitectura de los pueblos vencidos que les recordaba el paganismo, y de esta repulsión por la antigüedad latina, el arte que se creó en Francia tuvo diversos orígenes, excluyendo los de Italia.

Los críticos que comenzaron á estudiar entre nosotros los edificios de la Edad Media eran literatos, que llevados de su imaginación excitada por el romanticismo, veían en aquellas sublimes creaciones el *Arte*, pero no la *Construcción*, á la que se deben la mayor parte de las formas con que se manifiestan estos monumentos. El eminent arqueólogo M. Viollet-le-Duc, en su admirable *Diccionario de la Arquitectura Medioeval Francesa*, ha fijado definitivamente los hasta entonces controvertidos orígenes de los estilos románico y ojival y sus caracteres desde su nacimiento en el siglo XI hasta su desaparición en el XV. La crítica de este sabio arquitecto es aplicable al estudio de los monumentos de nuestra Patria, en los que se reproducen los de aquel país, sin que entre la aparición del viejo arte asturiano y la venida del extranjero haya mediado un periodo de *transición*, como sucede siempre en la evolución de los estilos arquitectónicos. Si en la citada obra se puede estudiar cumplidamente el arte cristiano cuando había llegado á su

mayor esplendor, no ocurre lo mismo con el de la primera mitad de la Edad Media, en el que su autor, como casi todos los arqueólogos franceses, apenas han fijado su atención, no hallando en sus páginas datos y noticias para conocer los monumentos de aquella obscura época, á la que pertenecen los erigidos bajo las monarquías visigoda y asturiana. Hoy tenemos una idea exacta de su valor artístico, debido á los esfuerzos de los que cultivaron entre nosotros esos estudios, iniciados por ilustres literatos, no muy versados en la ciencia arqueológica, pero sí en la historia de los edificios religiosos que ilustraron con eruditas investigaciones; siguenles los profesores de la Institución libre de Enseñanza, descubridores de la interesante basílica de Santa María de Lebeña; y actualmente se distinguen por sus numerosas publicaciones las sociedades de excusiones y muy especialmente los arqueólogos de la Escuela de Arquitectura, profundos conocedores de los cambios y transformaciones que ha sufrido el arte de construir durante la Edad Media, logrando apreciar las diversas restauraciones que tuvieron los monumentos, despojándolos de adiciones posteriores, supliendo sus mutilados miembros y rehaciéndolos con el lápiz y el buril, tal cual estaban en su primitivo estado (1).

PROCEDENCIA DE LA ARQUITECTURA ASTURIANA

La insurrección de Asturias contra los árabes no fué un hecho exclusivamente regional, sino nacional, promovida por una parte de la población visigoda que no queriendo someterse á su dominación, se acogió al amparo de sus montañas, y unidos á sus habitantes por el doble vínculo de religión y patria, dieron comienzo á la larga lucha de la Reconquista. Pelayo y cuantos ocuparon el solio se consideraban sucesores de los Wambas y Recesvintos, apareciendo como tales en las Cronologías; y sus heroicos esfuerzos se encaminaban á la liberación de España y á la restauración de la unidad nacional. De tan elevadas aspiraciones se hacen eco los primeros historiadores de la monarquía,

(1) La arqueología española se está enriqueciendo actualmente con la publicación de la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media*, debida al arquitecto Sr. Lampérez y Romea, en la que hace un notable estudio del Arte visigodo y del asturiano, dando á conocer ignorados monumentos de aquella lejana Edad. Es también muy interesante el estudio que D. Inocencio Redondo ha hecho de los monumentos, casi todos ovetenses, de esa época, poco ha publicado.

consignadas también, como he dicho, por Alfonso el Casto en las actas del primer Concilio Ovetense.

De la época visigoda no quedan en España sino escasos restos decorativos, como capiteles, frisos y otros ornatos aprovechados en la mezquita de Córdoba y en algunas construcciones de Mérida y Toledo, no pudiendo citar de aquel tiempo más que la iglesia de San Juan de Baños, las plantas de las basílicas de Cabeza de Griego y del Cenobio de los Agustinos de Palma y algunas otras de dudosa procedencia visigoda, restauradas probablemente en los siglos IX y X, cuando imperaba el estilo mozárabe. En Francia apenas se conservan monumentos similares á los visigodos, de la alta Edad Media, destruidos después del milenario para alzar los que hoy se ven pertenecientes á los estilos románico y ojival. Los templos que los astures habían construido desde su conversión al Cristianismo debieron ser de madera la mayor parte, poco numerosos, dada la escasez de población, los cuales no podían satisfacer las necesidades religiosas de los visigodos, que dejaban en sus ciudades magníficas basílicas engalanadas con los primores del Arte. No se distinguieron, sin embargo, por sus proporciones y por su suntuosidad las erigidas en el primer siglo de la Reconquista, durante el largo reinado de Alfonso el Católico, que eran de pequeñas dimensiones, de *luto et latere opere parvo*, como dicen los primeros historiadores, cubiertas de techumbre de madera á dos aguas y no de bóveda, porque sus débiles muros no podían resistir su presión, cuya pobreza de construcción debióse tanto á la penuria de los tiempos como al justificado temor de que fueran destruidas por los árabes, que al finar la centuria hicieron á Asturias víctima de sus depredaciones. Todavía se ven algunos de estos minúsculos templos, que por carecer de carácter artístico, se confunden con las capillas y santuarios de la segunda mitad de la Edad Media. Anteriores á la subida al trono de Alfonso el Casto, sólo sabemos de dos basílicas: la del Salvador de Oviedo, debida á Froila I, y la de Santianes de Pravia, en parte conservada, descrita por los cronistas del siglo XVI, fundada por el rey Silo. Las demás iglesias reales de aquella centuria, cual la de Abamia, San Martín del Rey Aurelio y Ciella no debieron ser de planta basilical, como tampoco era la de Santa Cruz de Cangas, donde yacía Favila, pues de lo contrario no habrían sido reedificadas durante el período románico por *seas y mezquinas*.

En el transcurso del siglo IX, después que la espada victoriosa de

Alfonso II alejó á los árabes de Asturias para siempre, bajo el reinado de este ilustre monarca, del primer Ramiro y del tercer Alfonso, se erigieron, como hemos visto, numerosas basílicas de vastas proporciones, exornadas con toda la riqueza arquitectónica que el arte podía prestar. La mayor parte de aquellos monumentos fueron renovados, pero quedánnos afortunadamente los mejores, si bien alterados con la introducción de elementos de estilos posteriores. Asturias puede gloriarse de guardar en sus montañas numerosas construcciones, desconocidas muchas de ellas, escondidas en lejanas y solitarias aldeas, en las cuales se puede estudiar cumplidamente la evolución arquitectónica de aquel obscuro período. Si es mucho su valor artístico, es aún mayor el histórico, porque en aquellas basílicas se refleja mejor el espíritu de los que las erigieron que en sus manifestaciones literarias, reducidas á tres concisas crónicas en que sólo aparecen los nombres de los reyes sin narrar apenas sus gloriosos hechos, y á los testamentos de los monarcas á la Sede ovetense, y á las corporaciones religiosas, donde están consignadas cuantas iglesias, monasterios y villas existían en Asturias en aquel tiempo. Esas descarnadas historias apenas nos dan idea de aquella civilización, pero parece que se nos revela cuando bajo las bóvedas de las iglesias de Naranco y de Santa Cristina de Lena, ó bajo los techos de las basílicas de San Julián de los Prados y de San Tirso, evocamos el recuerdo de los primeros héroes de la Reconquista, de los Pelayos, Alfonso y Ramiro, que vivieron en continuo batallar con árabes y normandos, con revoltosos condes é indómitos vascos, y más aún, con su propia barbarie, de la que no podían emanciparse como miembros que eran de una sociedad caída en la mayor postración.

Los visigodos, al establecerse en Asturias, tenían forzosamente que dar á los monumentos las formas de los que dejaban en el interior de España, si bien la decadencia que alcanzó aquella sociedad no permitía reproducir las magníficas basilicas, algunas de la época constantinoana, cuando el greco-romano conservaba todavía su esplendor. Este hecho se ve confirmado al comparar los templos erigidos en los primeros días de la Reconquista, cuyos elementos constructivos son semejantes á los de las iglesias visigodas, y sobre todo la ornamentación, que no se distingue de la que se conserva en Mérida, Córdoba y Toledo. No sólo los monumentos acusan su origen, cuéntanlo también los historiadores contemporáneos, en especial el Albeldense, que dice: *omnes has*

Domini domos cum arcis atque columnis marmoreis, auro, argenteo que diligenter ornavit; simulque cum regis palatiis, picturis diversis decoravit, omnemque gothorum ordinem sicut Toleto fuerat, tan in Ecclesiam quam Palatiis in Oveto cuncta statuit.

Un moderno historiador gallego, el Sr. Murguía, inspirado por un exagerado amor al país, cuyo pasado refiere, en su libro *Galicia* niega la procedencia visigoda de la monarquía asturiana, que supone sucesora de la Sueva, y del arte que se manifiesta en las construcciones de los siglos VIII y IX que considera reflejo del que exhibían los monumentos de aquella región cuando formaba un estado independiente. El obispo de Lugo, Odoario, ocupó la silla del año 749 al 86. En la célebre donación que hizo á su iglesia hacia el 760, después de pintar con negros colores, como Isidoro Pacense, las depredaciones de los árabes en Galicia cuando la invasión, cuenta que arrojados del país por Alfonso el Católico, vuelto á su Patria con su familia y sus siervos, repobló á Lugo, que había quedado desierta, reedificando la iglesia catedral de Santa María y toda la ciudad (1). El poco tiempo que la población había estado bajo el poder de los musulmanes hace creer que aquel templo no sería completamente destruido, limitándose los bárbaros á quemar la techumbre, empleando, como después los normandos, la tea y no la piqueta, medio destructor más lento que el fuego. Es probable que la primitiva iglesia cristiana, habilitada de nuevo para el ejercicio del culto por aquel Prelado, haya conservado sus antiguas formas, siendo el más magnífico de la monarquía, dada la importancia que la metrópoli gallega había tenido en la época romana, conservada bajo la dominación de los suevos. Apoyándose en este hecho el señor Murguía, afirma que «la basílica lucense constituye en el siglo VIII un notable ejemplar de la arquitectura *suevo-gallega*, ya que émula de la que después conoció la comarca asturiana, el menos punto de partida de las principales que produjo este arte, que aunque se llamó y llama asturiano, es continuación del nuestro, y de aquí tomó raíz, á manera de la monarquía dicha de Oviedo, toda su fuerza e importancia primitiva. La catedral de Lugo, conservada íntegra, era de servir de modelo á las de Asturias, hasta el punto que puede afirmarse sirvió de norma,

(1) Nunc denique laboramus ibidem et *edificamus* domum Dei et Ecclesiam Sanctae Mariae proximus loca palatia et ipsam civitatem restauramus eam intus et foris, pág. 1087.

si es que de Lugo no fueron artistas para construir los primeros templos de la Restauración en Asturias».

No es cierto que los suevos tuvieron un arte diferente del visigodo; tan craso error no necesita ser refutado. Sugirióle al Sr. Murguía esta suposición, el testamento de Alfonso II á la iglesia lucense, otorgado en el año de 832. En este documento se dice que el monarca, sorprendido ante la belleza de la basílica catedral, quiso que el templo que iba á construir en Oviedo, dedicado al Salvador, se hiciese por las mismas trazas que el de Lugo (1). Dozy duda, y con razón, de la autenticidad de esta donación, en cuya fecha no había sido vencido y muerto el rebelde Mahamud en el castillo de Santa Cristina, cuyo hecho, según cuentan los cronistas, se verificó en Mayo de 840.

El suceso narrado en este testamento está conforme con los textos de Sebastián de Salamanca, del Albeldense y de los árabes Nowairi e Ibn-Jaldun; pero se comete un grave error al decir que el Rey Casto se disponía á levantar la basílica ovetense, cuando en el año de 835 se acogió Mahamud á su amparo y hacia treinta y tres años que había sido consagrada, en el de 802, según cuentan los historiadores de aquel tiempo, que citan los Obispos asistentes á tan solemne ceremonia. Ante falsedad tan manifiesta no hay más remedio que declarar apócrifo este célebre testamento. Sabido es que Alfonso el Casto, en su infancia, se ocultó de las persecuciones de su enemigo el rey Mauregato, en Galicia, y nada tiene de extraño que el regio proscripto contemplara alguna vez la basílica lucense, que eclipsaba con su magnificencia las humildes iglesias asturianas; pero aunque aquel monarca la tuviera presente en su memoria, cuando encargó al godo Tioda la construcción del templo ovetense, si éste guardaba semejanza con el de Lugo, era porque ambos pertenecían al mismo arte, impuesto por los hispanoromanos á los pueblos bárbaros que se habían establecido en España y en la Galia meridional.

(1) *Cujus basilica ab antiquo constructa esse dinoscitur miro opere in Lucensi civitate Provinciae Galleciae placuit animo meo ut solium Regni Oveti firmarem et ibi Ecclesiam construerem in honorem Sancti Salvatoris ad ipsius similitudinem Ecclesiae Santae Mariae Lucensis civitatis.*

TEMPLOS DE PLANTA BASILICAL

Aunque las basilicas civiles romanas se adaptaban admirablemente al servicio del culto cristiano, no pudieron ser aprovechadas cuando Constantino dió la paz á la Iglesia, porque estos monumentos estaban situados en los foros y sitios céntricos de las ciudades, y los cristianos tenían que alzarlos en lugares solitarios, en los cementerios, en los suburbios, donde los héroes de la nueva religión habían sufrido el martirio, fueron inhumados ó se verificaron hechos milagrosos. Entonces se construyeron en Roma las magníficas iglesias Liberiana, Ostiense, Vaticana, Lateranense y otras, decoradas sus naves con las columnas de los peristilos de los templos y de las basilicas paganas, que fueron reproducidas en más pequeñas dimensiones en todas las grandes ciudades del imperio. Una innovación transcendental se introduce en estos templos, debida á la decadencia que en aquellos días sufrió la arquitectura greco-romana. Ya no se emplea la columna solamente para sustentar los arquitrabes y los cornisamientos como en los buenos tiempos del arte clásico; ahora su misión es sostener las arquerías, lo que permite ensanchar los intercolumnios, haciendo más amplia la comunicación entre las naves. En las basilicas más antiguas, como la Vaticana y especialmente en San Pablo extramuros, los fustes se aproximan cual si sobre ellos cargaran los robustos monolitos de los arquitrabes; pero después se fueron distanciando para dar al arco mayores proporciones, ó acaso por la escasez de columnas que iban disminuyendo con la destrucción de las construcciones monumentales.

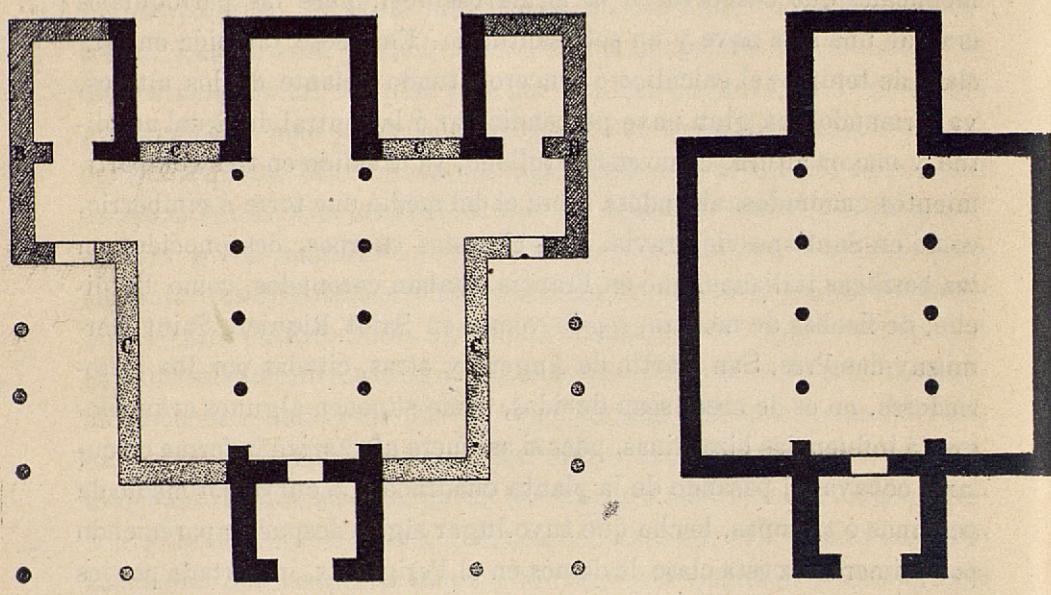
Los primeros templos que los visigodos hicieron en Asturias eran pequeñas cámaras de planta rectangular, *cellae*, desprovistas de ábsides, y sus altares estaban separados del muro del testero para que los prestes pudieran oficiar con la cara vuelta al pueblo, siguiendo las prescripciones de la liturgia isidoriana. A la paz que disfrutó Asturias después que cesaron para siempre las irrupciones de los árabes, debióse la erección de numerosas basilicas, algunas existentes, en las cuales se puede estudiar el arte decadente á que pertenecen. Vense en ellas reproducidas las formas de los templos visigodos; pero en el transcurso del siglo IX, debido á circunstancias especiales en que se hallaba este país, comienzan á manifestarse algunas alteraciones en el trazado de la planta, en la disposición de los testeros y en el empleo de los so-

portes para la separación de las naves. Por los restos que quedan, y por las referencias de los historiadores, sabemos que las basilicas españolas anteriores á la invasión musulmana, tenían generalmente un sólo ábside, por consiguiente un altar único bajo la advocación del santo titular; aquí hubo necesariamente que alzar á uno y otro lado dos más para guardar las numerosas reliquias traídas por los cristianos para evitar su profanación por los infieles.

El triple ábside aparece en casi todos los monumentos religiosos de aquella época, persistiendo durante el período románico en las iglesias monacales que conservaron la forma basilical, pues las parroquiales eran de una sola nave y un solo santuario. Empleóse también en esta clase de templos el calcidico ó crucero situado delante de los altares, ya formando una gran nave perpendicular á la central de igual amplitud y mayor altura, como en Santullano, ya dividido en tres compartimientos cuadrados, alzándose sobre el del medio una torre ó cimborrio, como en Santianes de Pravia. Esos elevados cuerpos, desconocidos en las basilicas italianas, que en Francia estaban coronados, como he dicho, de flechas de madera, según vemos en Saint Riquier, Saint Germigny-des-Prés, San Martín de Angers y otras, citadas por los historiadores, no es de creer sean debidas, como suponen algunos arqueólogos, á influencias bizantinas, pues si así fuera afectarían la forma circular ó ochavada, pasando de la planta cuadrada á la curva por medio de pechinias ó trompas, hecho que tuvo lugar siglos después, apareciendo por primera vez esta clase de domos en el Perigueux, importado por los venecianos. Hasta entonces continuaron elevándose estas torres, estéticamente decoradas en los períodos románico y ojival, especialmente durante este último, en que la *tristega* de madera se convierte en aérea flecha de piedra calada.

El monumento más importante que se conserva, aunque alterada su planta, de la época visigoda, es San Juan de Baños, fundada por Recesvinto en el año de 661, que como su padre Chindasvinto y el rey Wamba tuvieron su residencia en los Campos góticos. Consta su erección en la célebre inscripción votiva incrustada en el muro sobre el arco triunfal de la capilla mayor, de cuya autenticidad no puede dudarse, si bien ha sido combatida por algún critico. La planta actual de esta basílica es de tres naves, separadas por columnas de marmóreos fustes monolíticos, coronados de capiteles, que llevan el sello de los de la época en

que fueron tallados, sobre los cuales cargan arcos de herradura de robusto dovelaje y á las que corresponden otros tantos ábsides, disposición semejante á la de muchas iglesias de Asturias de la siguiente centuria. Pero esta traza no era la que tenía en la alta Edad Media, á juzgar por las descripciones que han hecho de este monumento algunos historiadores del Renacimiento y por las investigaciones realizadas en estos días por el arquitecto D. Aníbal Alvarez. Nada de extraño tiene que haya sufrido con el transcurso del tiempo tal transformación, ni



A - Muros primitivos existentes.
B - Muros sobre cimentación antigua descubierta.
C - Muros primitivos probables.

Restauración del Sr. Alvarez.

Restauración del autor.

se comprende cómo ha podido subsistir, habiendo sido la tierra de Campos, á raíz de la conquista, teatro de la terrible lucha entre árabes y bereberes, que terminó con el exterminio de ambas razas muslímicas, quedando el país yermo y deshabitado por haber llevado Alfonso el Católico á Asturias los pocos habitantes mozárabes que allí vivían. Acaso se debe su conservación á su conversión en mezquita, aunque si así fuera hubieran sido borradas de sus muros las inscripciones, las cruces y otros símbolos cristianos como en la aljama de Córdoba.

Por la descripción que hizo de esta basílica en el siglo XVI Fr. Prudencio de Sandoval (1), sabemos que tenía cinco ábsides, correspondiendo tres á las naves extremas de menor altura, hoy desaparecidos, cubiertos, como todos, de bóveda de medio cañón, visibles sus arranques, resaltaban de los muros de cerramiento, dando á la planta la forma de *tau*; y para que tuvieran acceso por el interior del templo, hubo que hacer un estrecho crucero de la anchura del arco divisorio de las naves, inmediato al ingreso de la capilla mayor. Ni la actual disposición de la agrupación absidal, ni la que describe el sabio obispo de Pamplona ha sido la primitiva de la época de Recesvinto, á juzgar por el resultado de las investigaciones arqueológicas realizadas en estos días por el arquitecto Sr. Alvarez, de las que parece deducirse que eran tres las capillas, separadas entre sí por espacios de igual anchura que las naves pequeñas. Si fuera cierta esta extraña agrupación, no empleada jamás por latinos y bizantinos, veríamosla reproducida en las iglesias visigodas, y sobre todo en las asturianas, cuyos ábsides están unidos, apoyándose las bóvedas que los cubren en los muros que los separan, contrarrestándose mutuamente su esfuerzo. Juntos aparecen también los ábsides de las iglesias castellanas contemporáneas que pudieron ser trazadas por el mismo arquitecto que la de Baños: la de la antigua Gerticos, llamada después Wamba en recuerdo de aquel monarca obligado forzosamente por los optimates godos á ceñirse la corona, donde Recesvinto yacía sepultado, de la que quedan el crucero y las tres capillas, resaltada la central de las laterales, decoradas más tarde por los monjes cordobeses, como lo dice la curvatura de los arcos y la forma de las zapatas; y la de San Román de Hornija, monasterio y tumba de Chindasvinto, que vió Sandoval antes de su restauración, de la que dice: *Echase de ver que la obra es gótica y real; tiene su crucero de cuatro brazos, como la pinta San Ildefonso: intus ecclesiam ipsam in cornuto per quatuor partes monumento magno sepultus fuit* (2).

(1) Tiene la iglesia dentro ocho pilares, de una pieza cada uno, de piedra mármol pizarra, de tres varas de alto y de grueso siete palmos, y en el revuelo unos chapiteles de piedra blanca llena de lazos y labores, sobre que cargan los arcos del edificio. Tiene el cuerpo de la iglesia treinta y ocho cuartas de vara, y de ancho cuarenta y siete. Tiene cinco capillas por frente, y la de en medio es la mayor, y las dos últimas colaterales son más bajas. Está edificada en cruz, y la nave que cruza el cuerpo de la iglesia y los altares tienen noventa cuartas de largo y trece palmos de ancho.

(2) En el claustro de este monasterio, lugar del antiguo cementerio, se guarda.

Al describir Ambrosio de Morales la basílica del Rey Casto de Oviedo, consigna la semejanza de los tres arcos triunfales con los de estas dos iglesias, que en el siglo XVI debían conservar parte de su antigua exornación. No es probable que la de San Juan de Baños tuviera el testero de una forma tan diferente de las de su tiempo y de las que poco después se erigieron en Asturias, por lo cual me inclino á creer, respetando la opinión del Sr. Alvarez, que en vez de tres, tenía un solo ábside, como la iglesia de San Tirso de Oviedo. Más adelante, acaso cuando la venida de los monjes cordobeses á Castilla, al mediar el siglo IX y parte del siguiente, se cerraron en línea con el muro del testero los espacios que le flanqueaban, añadiendo en la misma dirección las dos pequeñas capillas, que con las correspondientes á las naves sumaban cinco, número excesivo que no debió tener ningún templo visigodo ni aun los hispano-romanos de la época constantiniana. Si el arquitecto godo que la levantó hubiera trazado los tres ábsides separados, de seguro que les precedería de un calcídico, ancho como la nave, para darles desahogado acceso y más bella perspectiva.

La basílica asturiana afectaba por el exterior un paralelogramo, sin más resaltos que los de los contrafuertes que robustecen los muros, acusándose los cuerpos interiores que ascienden escalonados en forma piramidal. Interrumpe á veces la uniformidad, un pórtico ó un vestíbulo de no mucha altura para que pueda verse la fenestra con su parteluz ó el vano cerrado de marmórea lápida perforada de caprichosos tallos ó entrelazos, coronando el piñón una espadaña donde se albergaban las campanas. Cuando la basílica tenía narthex interior, entre sus muros y los del cerramiento de las naves laterales, quedaban unos camarines que servían de sacristía, tesoro y otras dependencias, ó para ocupar uno de ellos la escalera que daba comunicación al coro alto, como en San Tirso, en Santullano y en la capilla del Rey Casto. Estos pequeños retretes recibían escasa luz de la nave central, pues los muros de cerramiento de las laterales no tenían vanos. No se encuentran en las basílicas asturianas, como en las francesas contemporáneas, criptas y subterráneos, y las dos que existen, se deben, como he dicho, á la ne-

ron las cenizas de este monarca, y de allí fueron trasladadas, con las de Wamba, que yacia en Pampliega, á Toledo por Alfonso el Sabio, depositándolas en la capilla del Alcázar. Quadrado cree que *intus*, dentro, se refiere al sepulcro del rey, lo que no es probable, á no ser que considere el narthex ó vestíbulo donde yacia como parte interior del templo.

cesidad de preservar el templo de la humedad ó á tener que elevarle sobre una bóveda por estar situado en una abrupta ladera. Parece que los visigodos no las prodigaron en sus templos, no quedando de aquella edad más que la de San Antolín de la catedral de Palencia, cuyos arcos y capiteles dicen claramente su procedencia artística. Tampoco se elevaron en los ábsides y cruceros *confesiones* para albergar altares y tumbas de santos, siendo la única de que tenemos noticia la de la basílica compostelana erigida por Alfonso el Magno.

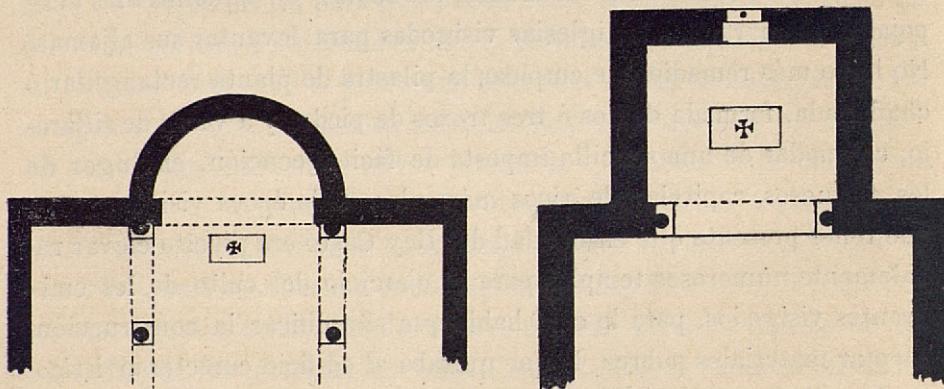
Todas las presiones de la fábrica, excepto las de los abovedados ábsides, eran verticales, y por consiguiente, las cubriciones tenían que ser de madera, visibles sus inclinaciones interior y exteriormente, cargando las cabezas de las vigas tirantes sobre los muros y á plomo de los soportes de la nave; y cuando existía crucero, sobre las pilastras de los arcos que dan ingreso á los ábsides y á los de enfrente del cuerpo de la iglesia. En estas basílicas se introduce una innovación, no debida al capricho del arquitecto ó á influencias venidas del extranjero, sino á exigencias apremiantes de la construcción. Las arquerías que separaban las naves de los templos anteriores á la invasión musulmana, estaban sostenidas por columnas; pero en este país, como he dicho, no había monumentos romanos que prestaran los fustes, y el traerlos del interior de España era muy difícil por las escasas relaciones que los asturianos mantenían con los árabes, los cuales, en aquellos días despojaban de mármoles las iglesias visigodas para levantar sus aljamas. No hubo más remedio que emplear la pilastra de planta rectangular ó chaflanada, formada de dos ó tres trozos de piedra y á veces de sillarejo, coronadas de una sencilla imposta de fácil ejecución, en lugar de los fastuosos capiteles de ricos mármoles de la época visigoda. Hay que tener presente que en la edad del Rey Casto era preciso elevar rápidamente numerosos templos para el ejercicio del culto de los emigrantes visigodos, para lo cual había que simplificar la construcción, aceptar materiales pobres, lo que quitaba al edificio carácter artístico.

La pilastra, más resistente y estable que la columna, permite la elevación sobre las arquerías de muros con los paramentos á plomo de los frentes de los pilares, como en los buenos tiempos de la arquitectura clásica, haciéndose innecesarios los salientes y abultados abacos usados por latinos y bizantinos para sustentar el salmer del arco, de más diámetro que el delgado fuste, lo que no hacía buen efecto, aunque á

decir verdad, el arquitecto godo que construyó la mezquita de Córdoba, de la época de Abderramán I, supo dar belleza suma á esta clase de arquerías. Las pilastras, por su robustez, sufrián sin quebranto el peso de los muros de la nave central, que tendían á elevarse desmesuradamente para que entre la cumbre del tejado de las laterales y la cornisa ó alero hubiera espacio bastante para abrir las exigüas ventanas que prestaban escasa luz al templo. En cambio, los muros exteriores de las naves pequeñas eran bajos, próximamente de unos diez pies de altura, la de las pilastras, cuyas impostas estaban al nivel de los aleros, teniendo la aguada de inclinación el radio de los arcos, volando sobre sus claves las zapatas en que se apoyaba la armadura de la cubrición. No se ven en Asturias basilicas de tres naves cobijadas bajo una techumbre de dos vertientes, porque entonces habría necesidad de dar á los muros de cerramiento mucha altura y perforarles de espaciosos vanos que iluminaran convenientemente el templo.

ÁBSIDES DE LAS BASÍLICAS ASTURIANAS

En Italia, donde se conservaban mejor las tradiciones de la primitiva Iglesia, el ábside continuó en la primera mitad de la Edad Media siendo *tribuna*, lugar destinado al obispo y á los presbíteros, como en

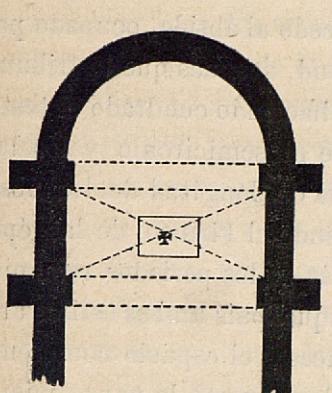


Abside latino.

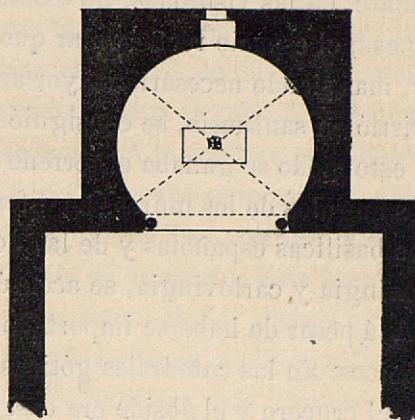
Abside visigodo y asturiano.

la basílica civil romana al juez y á los abogados; pero en las Galias y en España cambió de uso desde el siglo VI y se convirtió en *Martyrum*, trasladándose á este sitio el altar ó ara, bajo la cual se guardaban las cenizas de los mártires, que antes estaban en la nave ó en el

crucero próximo al ingreso del santuario. Esta innovación trajo por consecuencia la alteración de la planta de las basílicas francesas por esta parte, porque siendo insuficiente el área incluida en el semicírculo del ábside para albergar cómodamente el altar y celebrar con holgura los oficios divinos, hubo necesidad de ampliarla, para lo cual se interpuso entre el arco toral y el arranque de la curvatura, un espacio rectangular que viene á ser la prolongación de la nave central, donde tuvo fácil colocación el altar y el coro (1). En Francia empleóse casi siempre la forma semicircular en los ábsides, usada igualmente por latinos y bizantinos, y sólo aparece alguna vez la planta rectangular en



Abside francés. (Siglo VI al X.)



Abside mudejar.

los templos de exigüas proporciones de las provincias del Noroeste, debido acaso á la proximidad á Inglaterra, en cuyos monumentos religiosos vese en todos tiempos esta clase de cerramientos.

Las basílicas españolas de la época constantiniana tendrían los ábsides curvos como todas las de aquella época, cuyo ejemplo nos muestra la de Cabeza de Griego, del siglo VI; pero en esa misma centuria comienza á aparecer el testero cuadrado en el citado templo de la Viña del Cenobio de los Agustinos de Palma (2), y en la siguiente en la de

(1) Uno de los monumentos franceses más antiguos que ofrece el santuario entre la nave y el ábside es el de Saint Pavin, existente en los alrededores del Mans, construido al mediar el siglo VI, como igualmente la pequeña iglesia de la Isla de San Honorato, que según Viollet-le-Duc, pertenece á la siguiente centuria, que tiene la particularidad de estar cubierta de cúpula.

(2) Esta magnífica basílica dada á conocer en 1833 por D. Joaquín M.^a Bober en una monografía acompañada de un grabado de la planta, tenía sesenta y seis pies de largo por sesenta y cuatro de ancho, con cinco columnas á cada lado, dán-

Baños, pocos años antes de la invasión musulmana. Estos dos casos no son bastantes para poder afirmar que todos los ábsides de las basilicas erigidas en los últimos días del imperio visigodo tenían igual forma, pero autoriza á creerlo el hecho de verlos empleados en cuantas iglesias se construyeron en Asturias desde la más antigua que conocemos, Santianes de Pravia, hasta la de Fuentes, del siglo XI, cuando alborreaba el advenimiento del Arte románico, sin que haya habido una sola excepción en tan largo transcurso de tiempo. Esta alteración de la primitiva planta absidal no parece debida á la iniciativa del arquitecto, sino á imposiciones del culto. En las basilicas asturianas, y por consiguiente, en las visigodas, no existía, como en las francesas contemporáneas, el espacio rectangular que precede al ábside, ocupado por el altar, mas siendo necesario mayor amplitud, después que la tribuna se convirtió en santuario, se consiguió esto haciendo cuadrado el testero, y de este modo se ganaba el terreno entre el semicírculo y los lados de los ángulos de los muros. La diferencia de longitud de los ábsides de las basilicas españolas y de las de allende el Pirineo, de las épocas merovingia y carlovingia, se acentúa más en los períodos románico y ojival, á pesar de haberse importado de aquel país ambos estilos arquitectónicos. En las catedrales góticas francesas el espacio comprendido entre el crucero y el ábside era casi tan largo como la nave, mientras que en las españolas, siguiendo la tradición, es más corto, por lo que no habiendo sitio cerca del altar para el coro se trasladó á la nave, bajo las dos primeras bóvedas inmediatas al crucero, interrumpiendo la perspectiva arquitectónica desde el ingreso del imafronte.

Los que trazaron las basilicas asturianas tenían presentes ciertos cánones ó preceptos conservados por tradición, que prescribían las proporciones de las partes que formaban el conjunto del monumento. El santuario central, de la misma anchura que la nave, aparecía con igual fondo, para producir el cuadrado, y cada una de las laterales la mitad de la mayor; por consiguiente, sus ábsides, aunque de idéntica largura, eran más estrechos, afectando un paralelogramo. No presenta el testero, por el exterior, más que un muro recto, parecido, por la carencia de resaltos, á la fachada, interrumpida su desnudez por las ventanas

dola subido valor artístico el pavimento de mosaico que representaba escenas bíblicas, tallos y otros adornos. Citala el epigrafista Hübner en sus *Inscripciones hispano-cristianas*.

que dan luz á las tres capillas y por los machones que marcan su separación. Contrastá esta forma de cerramiento con las de las basilicas contemporáneas francesas y lombardas, con sus ábsides semicirculares fuertemente acusados, semejantes á los cubos de una fortaleza, el central más saliente que los laterales, elevándose no más que la altura de los arcos torales, viéndose en embrión las grandiosas capillas absidales posteriores al milenario. La planta rectangular de los santuarios empleóse en Asturias no sólo en el siglo IX, período brillante de su arquitectura, sino en toda la Edad Media, coexistiendo con los de forma curva, usados posteriormente en el estilo románico.

Las causas generadoras de estos ábsides, que dan á las basilicas asturianas un carácter especial que las distinguen de las de su tiempo, encuéntranse fácilmente al estudiar el estado de la construcción en aquella época. La arquitectura greco-romana decaía rápidamente en los siglos IV y V, mas si perdía en lo que á la estética se refiere, ganaba por otra parte con la invención de nuevos sistemas de abovedamiento, como puede verse en el templo de la Paz y en los monumentos latinos de Rávena, erigidos por la hija de Teodosio. Este progreso que en Oriente llegó á su mayor altura en Santa Sofía, cuyas cúpulas se reproducian en casi todas las iglesias bizantinas, no llegó á Occidente, ya porque los bárbaros dominadores se hallaban más dispuestos á derribar que á edificar, ya porque la basílica romana no necesitaba de cubriciones abovedadas por ser verticales las presiones, apareciendo solamente el ábside cerrado de un cascarón. El techo de madera, de fácil ejecución, mantenía con el atirantado de las trabes la estabilidad de las arquerías y de los muros exteriores; así, proscrita la bóveda de la basílica, se fué olvidando el trazado y la construcción allende y aquende el Pirineo, hasta tal punto, que en la última centuria de la España visigoda no se conocía más que la de medio cañón, forma elemental y sencilla, empleada, como hemos visto, en el ábside de San Juan de Baños y en todas las de Asturias de los siglos IX y X. En Francia, donde apenas se hicieron testeros rectangulares cubiertos de esta clase de bóvedas, apareciendo solamente en las iglesias rurales de exigüas dimensiones, atribuyen este hecho los arqueólogos franceses, en especial Viollet-le-Duc, á pobreza y economía, é igual causa manifiesta, respecto á las de Asturias, D. José Caveda, añadiendo que dado el atraso en que estaba entre nosotros la construcción, era difícil la eje-

cución de una bóveda de sección de esfera. No parece acertada la opinión del autor de la *Historia de la Arquitectura Española*, pues si aquellos monumentos, en general, son pobres, había algunos, como las iglesias de Naranco, ricamente decorados, de complicada estructura, en los que aparecen resueltos problemas constructivos, cuyo arquitecto no podía ignorar que un cascarón no ejerce presión sobre el muro que le sustenta, y aunque así fuera, el esfuerzo sería nulo estando formado de materiales ligeros como los empleados en las bóvedas de aquellos notables monumentos.

El ábside cuadrado ofrecía más espacio para la colocación del altar y la celebración del culto, y tenía la ventaja de ser alumbrado directamente, lo que no sucedía con el semicircular, que era de poca altura, y para darle luz habría que adaptar el vano en su mitad superior á la curvatura del cascarón, formando un luneto de no fácil ejecución, y no haría buen efecto; por eso apenas se ven huecos en el santuario, no ya en las humildes iglesias de esta época, ni aun en las grandes basilicas constantinianas. En cambio, en los testeros rectangulares de los templos asturianos como el paramento sube hasta la clave de la bóveda de cañón seguido se abren en el muro espaciosas ventanas, partida la luz por una ó dos columnitas de marmóreos fustes, encuadradas exteriormente por un arrabáa, como la de San Tirso de Oviedo. Cuando del siglo X en adelante se alzaron en Asturias, aunque en poco número, ábsides curvos, para alumbrarles se dió gran elevación al arco triunfal con el fin de que hubiera espacio bastante para que campeara un alargado vano bajo la imposta del cascarón. Otro inconveniente ofrecía el ábside curvo. Como el altar estaba situado próximamente en el centro del santuario, el ciborio ó baldaquino que le cubría tenía que ser suficientemente alto para que no sirviera de obstáculo á la vista la paloma eucarística, las cruces y coronas votivas que pendían del cupulino ó flecha que terminaba este templete, la que tropezaría con la bóveda á la mitad próximamente de su desarrollo, mientras que en el ábside rectangular la altura de cañón era uniforme á la dirección del eje de la nave, tanto en el arco triunfal como en el muro del testero.

Los santuarios de planta cuadrada eran demasiado bajos con relación de la altura de la nave, debido á que los arquitectos de aquel tiempo, especialmente los del reinado de Alfonso II, poco peritos en la fábrica de bóvedas, procuraban hacerlas lo más cerca del suelo para

evitar el desviamiento de los muros, estando la del ábside central empujada por las dos laterales y éstas por los muros exteriores reforzados á veces con contrafuertes. La imperiosa necesidad de hacer las bóvedas muy bajas obligó á proscribir el ábside curvo cubierto de cascarón, á menos de convertir las capillas en criptas, lo que no tuvo lugar hasta el advenimiento del arte románico, que introdujo las de esa forma, para lo cual no hubo más remedio que elevar las pilastras, sobre todo en las iglesias de una sola nave, cuyo arco toral tiene la clave á nivel de las vigas tirantes, pudiendo adaptarse á la curvatura del muro los retablos que del siglo XIV en adelante invadieron los santuarios de los templos españoles. La diferencia de anchura de los ábsides, el del medio más grande que los de los lados, y por consecuencia, diferentes también en altura, ofrecen cierta semejanza, mirados desde la nave ó crucero, con los puentes de la Edad Media, en donde aparecen escalonados los arcos de menor á mayor hasta el del centro para contrarrestarse mutuamente su empuje con poco esfuerzo; á la inversa de los romanos, que tienen casi todos las claves en linea horizontal, necesitando enorme robustez las pilas extremas para resistir las fuertes presiones laterales.

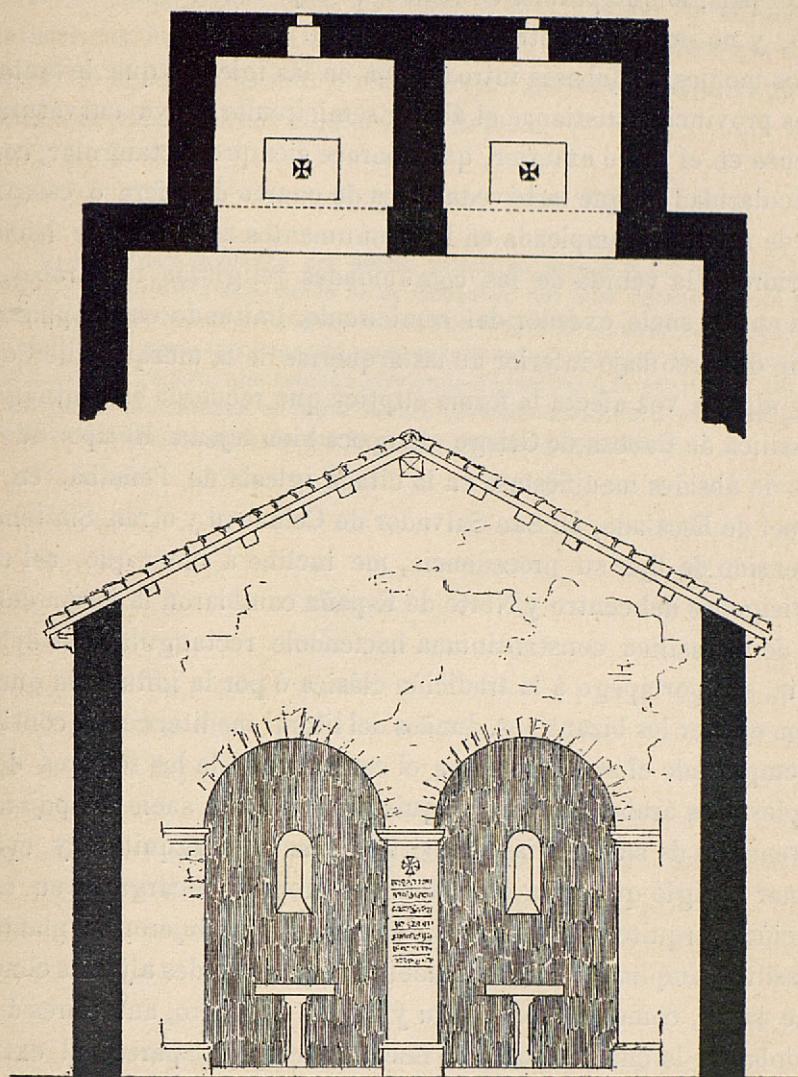
Obsérvase un hecho curioso en los ábsides de las basilicas asturianas, desconocido en las contemporáneas del extranjero, y es que teniendo el central casi un tercio menos de alto que la nave ó el crucero, no se manifiesta esa diferencia al exterior, como sucedía alguna vez aquí mismo, sino que las paredes del testero y laterales subian, como hemos visto en San Julián de los Prados, hasta la rasante de la cornisa del crucero, dejando entre la bóveda y el tejado una cámara de igual forma y dimensiones que el santuario, ofreciendo la particularidad de que sólo se podía entrar en ella por escalera de mano, por una ventana abierta á gran altura en el muro y á plomo de la fenestra del ábside. Es de creer que las iglesias visigodas tendrían estas cámaras, porque se encuentran con más frecuencia en Asturias en las basilicas construidas poco después de la invasión de los árabes. No se comprende la causa que motiva estas habitaciones casi inaccesibles, que no podían servir de dependencias á las basilicas ni de albergue á las campanas, situadas en espadañas sobre los piñones de los muros de la fachada ó del vestíbulo interior. Es probable que aquellos maestros, no considerando bastante resistentes los muros exteriores de los ábsi-

des pequeños, quisieran cargar sobre los que separan el central de los laterales una masa grande de fábrica que con su peso mantuviera la estabilidad de la bóveda del medio, anulando de este modo el doble empuje que ejercía contra las de los lados.

Debido á influencias extrañas se encuentra, no en Asturias, sino próximo á ella, un templo muy notable con dos ábsides en el testero y en el imafronte, abriéndose el ingreso en uno de los muros laterales de la nave. Este ejemplo no debió ser único, y es probable que algún monumento de esta clase se haya construído, desapareciendo en las varias restauraciones que los templos han sufrido con el tiempo. El doble ábside vese muy rara vez en la basílica civil romana; desaparece en absoluto en las constantinianas, para reaparecer no mucho después en las de Africa, como en Santa Salsa de Tipasa, de tres naves, y la de Reparatus de Orleansville, ambas en la Argelia. Esta forma no era arbitraria; tenía su razón de ser. Sabido es que el ábside del siglo VI en adelante sirvió para albergar la tumba de un mártir; pero cuando un obispo, monje ó presbítero contemporáneo moría en olor de santidad y era elevado á los altares, se le dedicaba á los pies de la iglesia una capilla sepulcral, precisamente en el sitio del cementerio, de idéntica traza que la del santo titular, como en las citadas iglesias argelinas, que en una de ellas yacía el prelado Alejandro. En Francia, durante el periodo merovingio, existían basílicas de esta planta, cual la de Clermont, descrita por Gregorio Turonense en la *Historia de los Francos*, y de la época de Carlo Magno se conservan los planos de la célebre iglesia y abadía de San Gall del año de 820. Tan prodigados fueron estos ábsides dobles en el extranjero, del siglo VIII al IX, que se emplearon sistemáticamente en las catedrales rhenanas y en algunas lombardas, como la iglesia de San Pedro de Civate en la provincia de Como.

El notabilísimo templo de Santiago de Peñalba, á dicha conservado, es un modelo en este género, yaciendo en el ábside del imafronte el cuerpo del santo obispo Genadio, restaurador de la vida monástica en el Bierzo, erigido en el primer tercio del siglo X por el obispo Salomón, discípulo y sucesor de aquel ilustre prelado. No parece que este ejemplo haya sido imitado posteriormente entre nosotros, porque la causa que motivaba el ábside de la fachada era para custodiar el sarcófago de un santo, precisamente de aquel tiempo, hecho difícil de

reproducirse, y porque alteraba la situación del ingreso del templo, que había que trasladar á uno de los muros laterales. Una iglesia asturiana muy notable de mediados del siglo IX ofrece la particularidad



Iglesia de San Zaornín de Puelles (Villaviciosa. Asturias).

de tener dos ábsides, aunque en situación diferente de la anterior; la de San Zaornín de Puelles en Villaviciosa, hoy desaparecida, visitada y descrita por Jovellanos en el año de 1792. Era de una sola nave, de planta rectangular, cubierta de un tejado de dos aguas visible por el interior; y en el muro del testero se abrían dos edículos, cada cual con su

altar, cerrados ambos ábsides de arcos de medio punto, que descansaban sobre una pilastra central, donde estaba grabada la inscripción votiva (1). Semejante disposición absidal no se encuentra en ningún templo del país, lo que prueba es debida al capricho del maestro que la trazó, y no imitada de otras arquitecturas.

Los monjes cordobeses introdujeron en las iglesias que levantaron en las provincias cristianas el ábside semicircular, cuya curvatura no se acusa en el muro exterior, que aparece siempre rectangular, con la particularidad de que la bóveda no es de cuarto de esfera ó cascarón, sino de arista, no empleada en los monumentos asturianos y leoneses anteriores á la venida de las comunidades religiosas mozárabes. La línea curva suele exceder del semicírculo, imitando en la planta el alzado del arco bajo inferior de las arquerías de la mezquita de Córdoba; y alguna vez afecta la forma elíptica que recuerda el santuario de la basílica de Cabeza de Griego, de época bien lejana. El tipo de esta clase de ábsides manifiéstase en la citada iglesia de Peñalba, en San Miguel de Escalada, en San Salvador de Celanova y otras. Sin tener la pretensión de fijar su procedencia, me inclino á creer que, así como los visigodos del centro y Norte de España cambiaron la forma del ábside de la basílica constantiniana haciéndole rectangular, los del Mediodía, sea por apego á la tradición clásica ó por la influencia que pudieron ejercer los bizantinos, dueños del litoral mediterráneo, continuaron empleando el semicírculo en el cerramiento de los testeros de los templos. Los árabes cuando conquistaron nuestro suelo despojaron á los vencidos de sus iglesias, convirtiéndolas en mezquitas, y cuando al finar el siglo quisieron tener templos propios, encargaron su construcción á arquitectos cristianos, los cuales reprodujeron la planta de la basílica, ampliando indefinidamente en las grandes aljamas el número de naves, como en las de Amru y Tulum del Cairo, anteriores á la de Córdoba, en la cual, imitando á nuestros templos, aparece al extremo de la central más ancha que las laterales, un ábside desconocido en las mezquitas de Oriente. Sabido es que el Mirab en las primitivas aljamas tenía por objeto señalar en el muro oriental, por medio de un arco, un edículo ó una piedra ornamentada, la dirección de la Meca, hacia donde

(1) *Consacravit hoc templum Didacus ovetense sedis episcopi in nomine Domini ab suggestione Johanni Presbiteri VI id fbris era MVI^a. Sunt hic reliquie reconditae de ligno Domini Sci Saturnini epsi et Sci Johannis baptistae.*

los creyentes tenían que dirigir sus oraciones, pero aquí se convirtió en un verdadero santuario, precedido de monumentales vestíbulos que recuerdan los cruceros de nuestras basilicas (1). La semejanza de los mirab de las mezquitas árabes españolas con los ábsides de las iglesias levantadas por los monjes Cordobeses en Castilla, demuestra que estos proceden de aquéllos, y unos y otros de un tipo común dominante en las basílicas visigodas del Mediodía de España.

FORTUNATO DE SELGAS

(1) No conocemos la planta del mirab primitivo, pero sí la del que hizo Abderramán II en la primera ampliación de la mezquita, del cual cuenta Ebn-Adzari: «que Al Haken, de 10 á 20 de Xagüel del año de 354, salió á inspeccionar el estado de las obras de la mezquita y mandó recoger las cuatro columnas de incomparable hermosura en su género, que estaban sirviendo de jambas á la puerta del antiguo mihrab, que se custodiaban en lugar seguro para colocarlas en el muro que por su mandado se construía á la sazón con la mayor perfección y solidez».

El Valle de Mena.

Monumentos cristianos.

I

Puédese llamar *época arqueológica* la que se comprende desde el segundo tercio del pasado siglo hasta nuestros días, por las múltiples publicaciones de los monumentos de todas las edades, que desde entonces han dado á luz inteligencias perspicaces y de renombrada autoridad. Hoy, más que nunca, foméntanse los estudios de las artes plásticas, de tal manera, que no queda rincón alguno sin explorar, ofreciendo, por lo tanto, nuevos datos á la Historia y á la Etnografía y manifestando las distintas fases de la cultura, costumbres y relaciones de unos pueblos con otros. Refiriéndonos á España, á cada paso leemos nuevas páginas de piedra, olvidadas y desconocidas, en escritos más ó menos completos; anúncianse la publicación de obras de excepcional importancia por sagaces entendimientos que deshacen los errores formulados por arqueólogos que han desestimado nuestro arte nacional. Colocamos en primera línea, entre otras, la que recientemente ha publicado el asiduo colaborador de este BOLETÍN, D. Vicente Lampérez, trabajo muy digno de aplauso y de inestimable valor, cual es *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*.

Falta que hacer la historia arquitectónica de nuestra Península, pues como dice muy bien este erudito escritor en la *advertencia* de su libro, es «desconocida aún en muchas partes la riqueza monumental del país»; pruébalo el que el mismo Sr. Lampérez y los autores de las obras, que analiza en los *Antecedentes para el estudio de la Arquitectura Cristiana Española*, que hemos consultado la mayor parte, principalmente la de los autores indígenas, no hemos visto mencionados los importantísimos monumentos y restos arqueológicos que existen en una pequeña región del Norte de España, conocida con el nombre de *Valle de Mena*; de aquí que hayamos tomado con interés sumo y amor indecible el estudio de aquellas ignoradas páginas de piedra, satisfa-

ciendo la necesidad de completar en parte la historia artística peninsular y especialmente la del Valle de Mena, que arranca desde la dominación romana, como lo demuestra la calzada y miliarios de los que poblaron aquella comarca en tiempos del Pueblo Rey.

II

El Valle de Mena, escondido rincón de las montañas de Burgos, ameno y pintoresco como las vegas galaicas y los frondosos macizos de las Vascongadas, de cuyo territorio es una natural continuación, amojonada entre las derivaciones de la Cordillera Cantábrica, ha permanecido, como se desprende de lo dicho anteriormente, ignorado de todos, al menos en lo que se relaciona con el mundo de las letras y de las artes, sin que ninguna razón justifique un olvido ó preterición de tanto bulto, siendo así que por su historia y las reliquias artísticas que conserva por obra de milagro, si se tiene en cuenta el lamentable estado de abandono en que hasta aquí se han tenido, puede ser copioso manantial para ilustrar, si no ya para reconstituir, desde el punto de vista de la etnografía y de la política, la Historia general de la nación y fijar por modo gráfico y documentado el laborioso proceso del gusto y estilos porque han pasado las bellas artes en sus más importantes manifestaciones, la Arquitectura y la Escultura más que las otras en la empobrecida región de *Castilla Vieja*, cimiento y carcomido fuste de nuestra heterogénea y zarandeada nacionalidad.

Guarda este rincón, privilegiado por un concurso de felices circunstancias que le han substraído, por decirlo así, á la tormentosa vitalidad de nuestro pueblo, en las dos últimas centurias principalmente, monumentos, recuerdos y vestigios de una grandeza pasada, de la piedad rancia y generosa de nuestros mayores, del régimen feudal, de las luchas, encuentros y asonadas de los *parientes mayores y menores* que en sus guerras de *bandería* asolaran el territorio en los siglos medioevas, del arrogante poder de las grandes milicias de la Iglesia, de la romanización de sus antiguos habitantes, y por fin, de su progenie *celtibérica*, impresa en testimonios indelebles teñidos con la sangre de los primeros pobladores en los castros y agrupaciones *concejiles* que componen el Ayuntamiento del Valle; recuerdos y vestigios que son, según se miren, jalones primorosos del saber humano,

asentados y casi perdidos en ingrato suelo, grandeszas desgastadas por la acción del tiempo que marcan las fases de la lenta y no menos fecunda transformación de la vida del hombre en el decurso de los siglos y miliarios de distintos y sucesivos estados de cultura que interesa divulgar y conocer.

III

No estaría demás bosquejar la historia del Valle de Mena (1), de antiguo autrigón y romano después, como lo manifiesta «la vía militar romana que restauraron los soldados de la legión VII Augusta Gemina pretoriana durante el imperio de Julio Vero» (2) y que comunicaba directamente la región castellana con el puerto de Flavióbriga, hoy Castro-Urdiales, atravesando el Valle de Mena (3); «en tiem-

(1) Las noticias acerca de este Valle, diseminadas en los escritores de remota antigüedad y de tiempos posteriores, se hallaban copiladas en un manuscrito anónimo que poseía nuestro estimado amigo D. Julián de San Pelayo, y que dió á luz con notas y apéndices muy interesantes, sacadas de los documentos que archivaba en su palacio de Nava de Mena; trabajo casi desconocido por los escasos ejemplares publicados. Decimos que las adiciones del citado amigo son interesantes, porque además de consignar todo lo que anteriormente se ha escrito acerca del Valle de Mena, da á conocer documentos inéditos, muchos de ellos propiedad suya, que tenían valor incalculable, y que han perecido con inestimables objetos artísticos en el desastroso incendio ocurrido el día 26 de Enero de este año, perdiendo, por lo tanto, la historia del Valle de Mena, relacionada con la política de esta pequeña comarca con Vizcaya, Castilla y Navarra, que si era desconocida hasta ahora, lo será en adelante. Tócanos también lamentar tan irreparable pérdida, porque, en distintas visitas al derruido palacio de San Pelayo, vimos documentos referentes á las distintas fases que han tenido los edificios cristianos meneses que solicitamos estudiar, no habiendo apuntado en aquellas ocasiones lo que nos interesaba por ofrecerse el Sr. San Pelayo á colaborar en nuestro trabajo, copiando y comentando lo que se consignaba en aquellas páginas, no sólo la parte histórica de los monumentos del Valle de Mena, sino también la política de los parientes de esta región con las provincias colindantes.

(2) *Noticia del Noble y Real Valle de Mena*, provincia de Cantabria (anónimo) con un prólogo, notas y varios apéndices de Julián de San Pelayo. Sevilla, 1892, página 191.

(3) De esta vía romana conservan trozos íntegros, según hemos visto; faltan en estas partes las piedras, á modo de asientos, que sobresalían de las aceras y que servían para montarse; también existen puentes, elevados en la mitad, que han resistido, á pesar del abandono y de la inclemencia del tiempo. La época en que se restauró tan importante calzada, sábase por un monumento hallado en la ermita de San Andrés, junto al pueblo de Santecilla, y es una columna con una inscripción que manifiesta fué dedicado el monumento al emperador César, Cayo Julio Vero Maximino, y á su hijo, y erigido en memoria de la reparación y reconstruc-

po de la Reconquista se halló bajo el señorío de particulares, unas veces dependientes de Castilla, otras de Navarra», como sostiene Labayru (1); más tarde de los Parientes de los Señores de Vizcaya, y en épocas posteriores, desmembrado el Valle de Mena del Señorío de aquella región, se afilió á los Monarcas castellanos. En el curso de nuestro trabajo aparecerá la historia de aquel Valle.

IV

MONASTERIOS DE TARANCO Y BURCEÑA

Desde el siglo III de nuestra Era Cristiana, en que las huestes romanas acamparon en el pintoresco Valle de Mena, y fundaron, quizá, la ciudad *Aurea Paternina* (2), hasta el VIII, en el que se hallaba esta ciudad arruinada y desamparada, se encuentra envuelta la región menesa en la obscuridad de cinco centurias.

Las noticias que nuestro amigo San Pelayo consiguió del origen del *Monasterio de San Medel de Taranco* «concuerdan en que se construyó en un lugar próximo al que había ocupado la ciudad *Aurea Paternina...* en el término ó *Alfor de Flavio*, fuera del muro de la ciudad nombrada» (3). Puédese tener por cierto que el Monasterio de Taranco se fundó en el año 800, según documento auténtico (4), así como

ción de los puentes caídos por su antigüedad (*Marae Pontes tempore vetustati – Collapsos Restituerunt*), cuidando de ello Quinto Decio, Capitán de la Legión Augusta Gémima de los Pretorianos (*Curanteque Q. Decio Leg. C. Aug. G. Pr. Pr.*); Quinto Decio, según el P. Flórez (*La Cantabria*, par. 16, núm. 198), fué Gobernador de la España Tarraconense durante el Imperio de Maximino, y compuso caminos y puentes en Braga y en la parte septentrional de Cantabria.

Hacen mérito de la columna citada, además del Padre Flórez, el Padre Henao y Moret; Javier de Echevarría, en sus *Estudios Históricos bastreños*, págs. 14 y 15, la compara con otra hallada en África, y dedicada á Adriano, para probar que así como los soldados trabajaban en la construcción y reparación de las vías romanas importantes, se efectuó lo mismo en la que, atravesando el Valle de Mena, partía de Castilla y llegaba hasta Castro Urdiales. El anónimo que publicó San Pelayo, reproduce íntegra la inscripción de tan importante miliario.

(1) *Historia de Vizcaya*, t. II, pág. 521.

(2) El P. Flórez y Fr. Gregorio de Argaiz creen que hubo sede episcopal en esta ciudad y que se trasladó al Monasterio de San Medel, donde residía el Obispo aún en el siglo IX. Nada de cierto pudo inquirir acerca de dicha sede el Sr. San Pelayo, negando lo que pretendieron aquellos religiosos.

(3) Obra citada, pág. 188. Cita las palabras del documento que extractamos adelante.

(4) Archivo de San Millán, *Becerro gótico*, fol. 16 v. Esta escritura de funda-

también el de San Esteban de Burceña. Yo Vitulo, abad..., y mi hermano carnal el presbítero Ervigio, nos ofrecemos á mis señores y patronos san Emeterio y san Celedonio, cuya basílica hemos construido con nuestras manos desde los cimientos... en el lugar de Taranco, valle de Mena; y á san Martín, á quien con el favor de Dios también hemos hecho basílica con nuestras manos en la ciudad Aurea-Paternina, territ.^o de Castilla, y á san Esteban, á quien igualmente hicimos por nosotros mismos basílica en el lugar de Burceña, valle de Mena, que Libato y Muniadona, nuestros padres, nos dexaron conformes... (sigue lo que hicieron con sus bienes muebles é inmuebles, donándolos á las iglesias de Taranco y Burceña é invirtiéndolos en obras útiles á la religión y cultura del Valle de Mena.) Damos, pues, á la iglesia de san Emeterio y san Celedonio de Taranco por la presente escritura todos nuestros bienes ya mencionados, y aun las basílicas de san Román y san Esteban para que sirva de auxilio á los siervos de Dios y á los peregrinos huéspedes que viven en comunidad con ellos... Hecha fué la escritura en la era ochocientos treinta y ocho, en el dia séptimo antes de las calendas de Octubre, reymando el principe Alonso en Oviedo...

En el siglo XV, el monasterio de Taranco, dependiente del de San Millán de la Cogulla, pasó á manos de legos, reservándose el Abad de este último «derecho de visita sobre aquél», como consta de la escritura de secularización, de la que guardaba copia el Sr. San Pelayo, y que procedía del archivo de la casa de Vallejo de Parientes Mayores de Mena; escritura de censo que hubo en San Millán entre el Abad, prior, monjes y convento y Juan Saiz de Taranco (1). Consígase en tan estimable documento que *Don Diego... Abad del monasterio... en voz y en nombre del dho monasterio e de nuestros suzesores... ttodo lo damos e traspasamos a bos lo dhos Juan Saiz e Sancho Ortiz para q.e fagades de ello y en ello y en cada cosa e parte de ello... e bos ponemos e asentamos en la tenenzia e posesion de la dhas eredades e de la Iglesia e monasterio...=ffecha estta Cartta en el dho monasterio de SSan Millan a veynte dias del mes de Julio año del nasximiento de nro Señor Jesuchristo de mil y quattro zienttos e ttreynta a.s. ...=* Desde esta

ción reproducenla en castellano el Sr. San Pelayo y el Sr. Llorente, en su libro *Noticias históricas de las Provincias Vascongadas*; el Sr. Labayru (lug. cit.) copia algunos textos latinos. Extractamos lo que es al caso de nuestro estudio.

(1) Publicóla íntegra el Sr. San Pelayo. Obra citada, pág. 252 y sigs. En una de nuestras visitas al derruido palacio tuvimos el placer de leerla.

fecha no se encuentra mención en escrito alguno del monasterio de Taranco ni del de Burceña desde su fundación.

El solitario paraje de una vetusta aceña, venero de riqueza patrimonial, donde en los primeros siglos del Cristianismo hubo una ciudad romana de la que no se encuentra el menor vestigio, pues en la octava centuria los fundadores del Monasterio de Taranco dejaron consignado en la escritura de fundación: *Y en San Martín de Aurea-Paternina encontramos la ciudad arruinada y desamparada, edificamos la iglesia de San Martín y pusimos en cultura y labor toda la heredad comprendida dentro del muro que circundaba la Ciudad,* se asienta hoy el rústico y tristísimo santuario de Taranco, sin exorno alguno que revele la época de su erección. Si este edificio cristiano es el que construyeron los conspicuos hermanos y presbíteros Vitulo y Ervigio, nos induce á creer, por el melancólico y ruinoso aspecto, que estos ministros de Dios pretendieron, sin duda, satisfacer su ferviente piedad cristiana, levantando *con sus manos modestísimo templo en honor de los Santos de su devoción más fervorosa,* y trataron de exteriorizar su ardorosa caridad, edificando pobre albergue *para que sirva de auxilio á los siervos de Dios y á los peregrinos huéspedes.* Nada hemos encontrado del hospital de viandantes. Cantos rodados, esparcidos por una tupida pradera contigua al pequeño templo de Taranco, parecen indicar que allí mismo se levantó el Monasterio y el Asilo de peregrinos que más tarde acogería á los santiaguistas que pasaban por el Valle de Mena.

A la cabecera de la insignificante iglesia de Taranco, y en el exterior, apoyada sobre mezquina cubierta, hay tosquísima espadaña de rudos sillares, á la que se asciende por estrecha escalinata. La puerta única de ingreso, de medio punto, carece de ornamentación, como los sencillos canes que sostienen el saliente de la cubierta. En el interior, lisas y húmedas paredes indican la pobreza que se nota en el exterior. Cuando visitamos este humilde santuario, llamónos la atención una fuente que se halla á cien pasos de la iglesia. Vínenos á la memoria la de San Juan de Baños y las que existen en Santianes de Pravia, en Santa María de Naranco y la de Foncalada. Como éstas se levanta encima de fuerte mural de piedra, en el cual se abre arco de medio punto de grueso dovelaje; cierra el fondo robusta pared de silleria; termina el exterior de la fuente en pontón triangular,

Sale el líquido, como en la de Foncalada, del nivel del pavimento, llenando el reducido estanque. No hemos visto inscripción alguna ni exornos que puedan dar luz acerca de su construcción. ¿La construirían, acaso, los hermanos Vitulo y Ervicio para saciar la sed de los fatigosos transeuntes? El aspecto de antigüedad que manifiestan los sillares, y la analogía con las fuentes mencionadas, inducen á conjecturar fuese erigida la de Taranco por aquellos celosos presbiteros. Además, suponiendo que sea de aquel tiempo, pues la ciudad de Auroa-Paternina ya no era más que un montón de ruinas en que la dejarían los bárbaros del Norte, y desde entonces renació el Arte, debido al poderoso entusiasmo de los Monarcas asturianos que extendieron su reino hasta la Rioja, y el Valle de Mena dependería del gobierno del Rey *Casto*, Alfonso II, como lo revela la escritura de fundación de la casa monasterial de Taranco en estas palabras: *reynando el principe Alonso en Oviedo.*

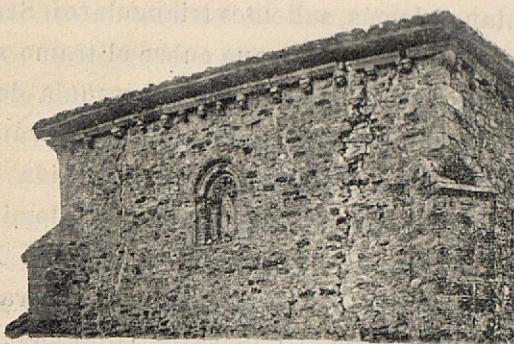
Bien pudiera conjecturarse que la antigua *casa monasterial* de Taranco no es la actual y pobrísima, pues en el siglo XIV los linajes de Mena que con las luchas fratricidas regaron con su sangre esta histórica comarca, destruyeran los monumentos que hasta entonces permanecieron en pie. Que fuese destruido aquel Monasterio por aquel tiempo parece indicarlo, como observa el Sr. San Pelayo, «que en el libro *Becerro de las Behetrías* no se haga mención del *Monasterio de Taranco*», quedando, por lo tanto, en el mayor abandono; más tarde, confederados los encarnizados bandos, se reconstruyese con sus materiales la ruinosa actual iglesia parroquial.

Igual suerte tuvo el Monasterio de Burceña, juzgando por los caracteres artísticos que hoy ostentan sus laboreados sillares. En el siglo XIV, «los solares eran unos de la Orden de San Juan, de Juan de la Peña y de Pero Fernández de Velasco, y los demás de los fijosdalgos sus moradores» (1).

En un recuesto de la parte derecha del Valle de Mena, yendo de Vizcaya á Burgos, se halla asentada, junto á la calzada y puente romanos, la parroquia rural de Burceña, como ermita en despoblado. Rústico porche, en el costado del Norte, antecede á la única puerta de ingreso, de medio punto; dos lisas pilastras á cada lado sostienen otros tantos arcos volteles, ornamentados con círculos rosados, y con

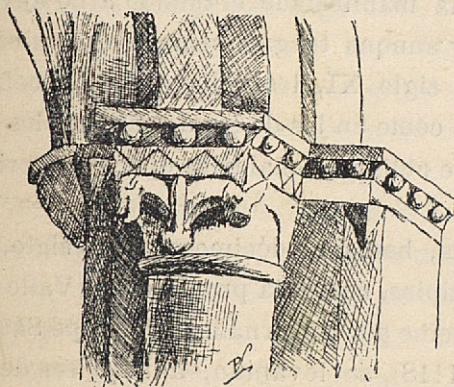
(1) *Becerro de las Behetrías*, citado por San Pelayo. (Ob. cit., pág. 214.)

recuadros el tercero que descansa como el cuarto, de liso baquetón, sobre ménsula poligonal. Agrietado y rectangular ábside, en el Oriente, cerrado con gruesos contrafuertes, ofrece de interés una sola ventana de medio punto; basa ática, lisos fustes y capiteles con hojas de acanto forman las robustas columnas que soportan arquivolta de grueso baquetón; una pilastra interior con imposta de perlas recibe un arco voltel también de perlas; la arquivolta exterior, exornada

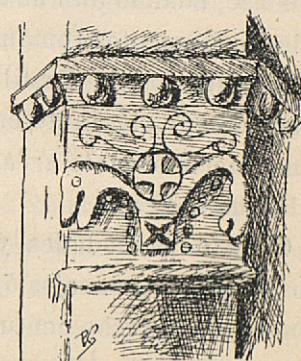


Vista exterior del ábside de San Esteban de Burceña.

con billetes, descansa sobre sencilla imposta; canecillos de variados relieves, como águila real, cabeza de toro, caldera, cabezas de ave trepadora, rosáceas y perlas sostienen los sillares, algunos ajedreza-



Capiteles del interior de San Esteban de Burceña.



Capitel del interior de San Esteban de Burceña.

dos, que circundan, debajo del tejadoz, parte del exterior. En el Poiniente forma cuerpo aparte rústica espadaña como la del templo de Taranco.

El interior de Burceña es un paralelogramo, dividido en dos tramos desiguales: el menor que corresponde al ábside está separado del otro por doble arco toral de medio punto, sobre dos columnas, de basa ática, fuste liso y cilíndrico, capiteles, ornamentados, el de la derecha con cabezas de bichas y el doble abaco con dientes de sierra y perlas, y el de la izquierda, además de las perlas en el único abaco, también de bichas, círculos entresacados, cruz griega y soleos. Las perlas exornan igualmente las pilastras rectangulares de la derecha, que ostentan, además, salientes triangulares. Sencillas repisas sostienen los nervios de la bóveda que cubre el tramo menor.

Desconocida la historia de la humilde parroquia de Burceña, sus relieves manifiestan claramente que no es la que levantaron los hermanos presbiteros Vitulo y Ervigio; acaso destruida en la invasión musulmana, se reconstruyese cuando adquirieron dominio en el Valle de Mena los *Parientes Mayores*, quienes desde el siglo XI al XIII erigieron *casas monasteriales* conforme al estilo que imperaba en Castilla y Navarra y en la colindante provincia de Santander, con cuyos monumentos medievales tienen más analogía los motivos ornamentales de Burceña y los de otras iglesias meneses levantadas, y que hoy subsisten, en las centurias décimosegunda y tercera, según describiremos más adelante.

Atribuimos al siglo XII, en su primera mitad, el pobrísimo templo burcense, cuando aún no se había manifestado el túmido arco ojival en los monumentos románicos, y aunque tengan semejanza con edificios cristianos de Castilla del siglo XI, los relieves de Burceña, hemos observado, tanto en estos como en los de los demás templos de Mena, cierto aspecto arcaico que obliga á señalarlos época posterior de la que indican.

Cuando las ciudades y villas, hacia el décimosegundo siglo, se constituyen en concejos ó municipios, con vida propia en el Valle de Mena que, en dicha centuria, recibe por Gobernador á D. Lope Sáenz por privilegio de Alfonso VII (1118), se levantan, á impulsos de la fe religiosa de sus señores, *gigantes de piedra*, como dijo el Sr. Oliver y Hurtado, que requieren detenido examen. Descuella sobre todos el más exótico y principal, que estudiamos á continuación.

V

ABADÍA DE SANTA MARÍA DE SIONES

Alzase esta suntuosa *iglesia monasterial*, como un joyel de extraño y sorprendente artificio, que ninguna mano aleve ha sido osada bastardear, en un recuesto verde y jugoso del macizo de desnudas peñas que separa el Valle de Mena del de Losa, en la decrepita merindad de *Castilla Vieja*, destacándose en un fondo de maravillosa frescura, donde pródiga la luz vierte á raudales sus colores más brillantes; sobre el Valle central que da nombre al país, dominándole en toda su extensión, y como si dijéramos de linde á linde, trocado en símbolo de paz lo que en días más lejanos fuera señal de pleitesía y vasallaje en el terruño labradoriego y servil, desde la angostura de *Villasana* hasta la garganta de *Vivanco*, y desde la *Peña de Losa*, cuyo tejado flanco le ofrece una defensa inexpugnable, hasta las blandas estribaciones de los montes de *Ordunte* que dividen la tierra de Mena de la de Carranza y Señorio de Vizcaya, al menos en lo que toca á la capitación política y censuaria, si no en la disposición natural y topográfica. Remeda así, con sus facciones apagadas y marchitas por la inclemencia de los años, á una sutil y traslucida aparición de ultratumba, á rica presea engarzada por mano inteligente en las suaves ondulaciones de la roca, cuya blanca, alta é inaccesible crestería, donde el águila busca refugio y el azor esconde su nido, le sirve de majestuoso ornamento, así como magnífico dosel que cobija su incomparable y delicada belleza.

El excursionista que quiera admirar el maravilloso templo de Santa María de Siones, uno de los mejores ejemplares del arte románico, partiendo de Bilbao y tomando el ferrocarril de La Robla, atravesará después de Valmaseda casi todo el Valle de Mena hasta llegar á la estación de Vigo, término de su viaje. Apeándose, extenderá su mirada al fondo del Valle, y enfrente, entre frondosas arboledas, distinguirá como si estuviera á sus pies la silueta de un santuario, el de Santa María de Siones; bajando por pedregosa y pendiente vereda entre cercadas propiedades y humildes moradas, llegará á una tupida planicie, donde se asienta tan hermosísima iglesia, presentándose á

su vista todo el monumento, de esbelto y majestuoso ábside, que le recordarán los análogos de San Isidoro de León, de San Lorenzo de Segovia, de Cervatos y de Santillana en Santander, y de tantos otros que abundan en nuestra Península. Si queda entusiasmado el viajero al contemplar en su exterior tan arrogante y bella fábrica cristiana, sube de punto su admiración al penetrar en el templo que describimos y estudiamos más adelante.

¿Cuál es su historia? Tratando de investigar su origen en documentos antiguos y en las obras tan innumerables que del arte nacional se han escrito, serán inútiles todas las tentativas que se hagan acerca de la fundación de la abandonada iglesia de Siones, de alto valor y de relevante interés arqueológico, tanto ó más que el de las mejores iglesias románicas hoy subsistentes y que son ya del dominio de todos los eruditos (1). No la encontramos mencionada ni en el P. Flórez, ni en la obra *Recuerdos y bellezas de España*, ni en el *Ensayo Histórico* de Caveda, ni en *Ponz*, ni en *Costas y Montañas*, de Escalante, ni en ninguna *Revista* ó *Boletín*, ni en los *Diccionarios Geográficos*, ni en tantas publicaciones conocidas, ni siquiera en la del Sr. Lampérez, donde cita iglesias de menor cuantía, aun de las provincias de Burgos y de Santander.

La primera noticia que hallamos del historial de la Abadía, posterior á su primitiva construcción, es en *Lope García de Salazar* (2). Este cronista, autor de *Las Bienadanazas e Fortunas*, bastardo de Juan López y nieto de Lope García, el famoso progenitor de los *ciento y dos hijos* y facedor de tantas otras extraordinarias hazañas, adquirió el monasterio Siones y toda la heredad de la casa de Vallejo por razón de casamiento con *Doña Toda de Vallejo*, hija de *Fernán Sánchez de Vallejo*, poderoso hombre de armas y el mismo que levantó la primera torre de Vallejuelo, cabeza, más adelante, del mayorazgo de las de su linaje en la sucesión de la rama primogénita de los Marqueses de

(1) Rico é importantísimo debió ser el archivo de la Casa de los Salazares, próxima á la iglesia de Siones. Cuando esta casa-torre pasó á ser propiedad del dueño que en la actualidad la habita, uno de los moradores, según hemos oido á él mismo, «quemó dos carros de libros escritos con oro y con sangre, y deshizo piedras que consignaban hechos memorables». ¿Cómo calificar este acto de salvajismo? No encontramos palabras que mejor lo expresen. Sin duda alguna que en aquellos inestimables códigos se consignaría la historia de la fundación de la pobre parroquia de Siones.

(2) *Bienadanazas e Fortunas*, cap. XXI.

Castro-Fuerte (1). Antes que Lope García de Salazar, que puntualiza la historia de Siones, nos lo había adelantado el *Becerro de las Behetrías* en su relación comprensiva de los lugares de *Castilla Vieja* que pagaban derechos á la Corona; dice así el *Becerro*: *Siones este lugar es monasterio e es de los de la Cerca e que son solariegos. Derechos del rey. Pagan al rey monedas e seruicios cuando los de la tierra e non ay otros derechos. Derechos de los señores. A los señores yantares cada año una vez e dagela el monasterio e non ay otros derechos.* Como se ve, las *Bienandanzas*, lo mismo que el *Becerro*, en sus particulares relaciones de una autenticidad sin enmienda, señalan ya en el siglo XIV á la *Casa de Salazar* como *solariega* del poblado de Siones y *Señora* de su Abadía é iglesia monasterial. En otro lugar del *Becerro* se apunta otra noticia de singular importancia á nuestro objeto, porque podía inducirnos, unidas con la tradición y diversas conjeturas, apoyadas en hechos conocidos, á investigar con mayor claridad el origen y extrañas alteraciones del primitivo carácter del monasterio. Al reseñar el lugar de *Cadagua*, frontero al de Siones, el autorizado *Catastro* hace constar que el Señorío se dividía en esta forma: «Este logar es *dello de la orden de San johan e dello de johan Sanchez de Velasco e de johan sanchez fijo de Lope Garcia de Salazar e dello de Fernant Sanchez Calderon de la misma progenie e de ello del monasterio de exiones*». Y más abajo añade: *e lo del monasterio de exiones que esta despoblado*. Lo que nos hace sospechar de alguna vicisitud ó movimiento que alcanzó á la Abadía, en aquella sazón contemporánea, porque los *Abades de Siones*, seculares y legos, han mantenido asentado en su patrimonio lo de Cadagua, y la casa de Vallejo, hermana entera de sangre de la de Salazar, las demás *porciones diviseras*, hasta días acá bien cercanos á los nuestros. Y más estando poblado como entonces ya estaba todo lo del lugar, exceptuado el lugar del Monasterio (2).

Lope García el de *Muñatones*, tan minucioso en sus relatos de los linajes de Castilla y de las Vizcayas de aquende y allende la frontera, refiere la sucesión del de *Vallejo*, predecesor de los de la *Cerca* en la tenencia de la Casa monasterial, como formado de una hijuela del de

(1) Lugar distante un kilómetro de Siones.

(2) Juan Sánchez, hijo de Lope García, tenía el solariego de Cadagua, por suyerno Pero Fernández de Vallejo, marido de Doña Mayor de Salcedo, muerto ó ausente á la sazón.

Ogazón de Montija, en la forma siguiente: «El linaje de Vallejo ser comienzo ó generacion fué de *Carriego*, el primero que pobló en Vallejo, fuendo ome mancebo e mucho de bien e viviendo con *Jogazon* que era el mas natural ome de montija e mas rico e que mas en ello valia, ubole una su fija legitima e casose con ella e ovo fijo de ella a *Fernand Sanchez de Vallejo* que hizo la primera torre de *Vallejado* e poble alli; este *Fernand Sanchez* obo fijo a *Pero Fernandez de Vallejo* e a *Doña Toda* muger de *Lope Garcia de Salazar* el de *Siones* que obo con ella el monasterio de *Santa Maria de Siones* e obo con ella fijo a *Juan Lopez de Salazar* que fue Abad de *Siones* e a *Lope de Salazar* e a *Gonzalo de Salazar* e a *Ochoa de Salazar* e a *Ruy Sanchez de Salazar*, donde viene su generacion de aquel Solar de *Siones*».

Algo más dice *Lope Garcia de Salazar* que conviene á nuestro estudio, como veremos en su punto, aunque no directamente á lo de *Siones*. Relatando la generación del linaje de *Vivanco*, uno de los cuatro de *Parientes Mayores* del Valle de Mena, escoge un precioso dato, fresco en las memorias de su tiempo, y que hace al caso colecciónar; dice el cronista: «destos el que hay mas memoria fue *Perejon de Lezana*, e por que morio en la pelea de *Villatomín* diole *Fernand Sanchez de Velasco* porque alli lo escapo de muerte el monasterio de *Vivanco* a su fijo e deste suceden los que agora son deste linage». Es de notar que *Fernán Sanchez de Velasco* fué muy privado del Rey *Fernando IV*, y murió como bueno en el cerco de *Algeciras*. Su madre, *D.^a Sancha Carrillo*, una dueña para mucho, como lo celebran las *Crónicas*, hija de *D. Rodrigo Alvarez Osorio* y sobrina de *D. Gonzalo*, el inquieto Obispo de *Orense*, fué aya de la Infanta *Doña Leonor*, hija del Emplazado, y más tarde Reina de Aragón por su casamiento con *Don Alonso*, hijo de *Jaime el Justiciero*. Además, por adehala *Doña Mayor de Castañeda*, mujer de *Fernand Sanchez* y nieta del Almirante *Pero Diaz de Castañeda*, tuvo también por abuelo al Infante *Don Alonso de Molina*, y por este lado y descendencia era deuda propincua de la Casa reinante.

A poco que se hojee el celebrado *Becerro*, llamado así por excelencia, ayudados de nuestro conocimiento del país, se cae pronto en la cuenta del distinto y abigarrado origen de estos monasterios y abadías libres y excepcionadas, propias y peculiares de la región y únicas en su clase, que hoy subsisten en la disciplina de la iglesia de España.

ña. Las abadías de *Santa María de Siones*, de *San Juan de Vivanco*, de *San Julián de Ubilla* y *San Medel de Taranco* en el Valle de Mena; la de *Tabliega Díaz* en la merindad de Montijo, y la de *San Miguel de Rosales* en la vecindad de Medina de Pomar, aquéllas; las de Siones y Vivanco proceden del áspero despojo de los *Templarios*, á juzgar por número de razones que contribuyen cada una á dar cuerpo á esta opinión formada después del prolijo y detenido examen, si la constante tradición no fuese causa suficiente; la de Rosales tuvo probablemente los mismos comienzos; las otras, ó fueron hijuelas de casas de más autoridad y respeto, como la de Taranco, que obedecía á la de las Cogolla, aun después de la secularización de la primera en el siglo décimoquinto, ó anduvieron gobernadas desde el primer dia por familias de fijosdallos, naturales ó originarios del lugar, como las de Tabliega y Ubilla.

Tampoco es una novedad que digamos existieron en la disciplina de la antigua iglesia *muzárabe* estas iglesias libres y secularizadas, de las que se conocen ejemplos en la iglesia de León, y fuera de puertos las vemos reproducidas en auras de la piedad y aun reclamadas por las necesidades del tiempo en *Germania* y *Lombardia*. Y por haberse introducido la práctica, más beneficiosa que nociva, bien considerada la penuria de aquella edad y tiempos recios que se suceden en derredor del *millenario* y la sencilla devoción de los fieles, en nuestra iglesia de León, bajo la influencia de las instituciones y costumbres de los pueblos del Norte, que admitian la propiedad colectiva é individual de los lugares destinados al culto, han subsistido *mediatizadas* al amparo del derecho de *Patronato*, las *abadías legas* de Mena y las demás de la misma *rincónada* de *Castilla Vieja*.

Algunas de éstas se identifican en su origen con una institución de carácter medioeval y arcaico, destruida bajo la acción de los principios jurídicos, que la romanización del *Derecho* trajo consigo la *Adfratatio* ó hermandad artificial y simbólica aplicada al régimen económico de santuarios y eremitorios, singularmente desde el siglo octavo hasta el duoceno en las iglesias de la cabecera de nuestra Península, desde Valpuesta á Braga. Sólo que las que dejamos reseñadas se fundaron y gobernarón bajo el régimen de la hermandad natural ó aguatitia; se mantuvieron y conservaron en la tutela y protección de los grandes monasterios de *San Millán* y *Oña*, y así salvaron su libertad originaria, acomodada á los moldes de la *Adfratatio*, se-

gún hemos visto. En colecciones poco divulgadas, en algún artículo esparcido por las revistas doctrinales se reproducen ó citan frecuentes escrituras de la naturaleza de las que dejamos apuntadas, y entre otros eruditos maestros, el Sr. Hinojosa, con la competencia que se le reconoce, tratando de la materia, expone distintos casos tomados de la iglesia de León, de esta comunidad *adfratitia*, de un presbítero con otro ó con un *casi diácono*, y de presbíteros y diáconos con legos, para el gobierno, administración y servicio del culto.

Junto á la fábrica de la iglesia y erizada á cincuenta eodos, uno más ó menos, sobre el lecho del Cadagua, que corre bullicioso por aquel sitio, ahora, como antes, despeñándose de represa en represa, por entre las vetustas aceñas y molinos que detienen su curso, aceñas memorables de gratos afincados y que fueron veneños de riqueza patrimonial, se erguía en sus tiempos la *Casa conventual*, frontera al monasterio y en comunicación con éste por un alto y angosto pasadizo abovedado y construído con aparejo de refuerzo, al exterior con cantos rodados, y guarnecido el interior con sillares labrados, en los que se apoya una bóveda de medio cañón. Esta galería y uno que otro resto del cimiento, soterrado por los aluviones de centenares de inviernos, siempre inclementes en el altivo paraje, son las únicas reliquias que las mudanzas y caprichos de la suerte nos dejaron de aquella poderosa casa, mitad convento, mitad mansión señorial, y extraña mezcla de piadoso asilo y temerosa madriguera de aquella singular Caballería del *Temple*, cuyo rito sombrío y misterioso nos ha acertado á descubrir y poner en su verdadero punto la voragine curiosidad de nuestra época, y á quien la devoción de los grandes y poderosos de la tierra enseñorearon de la comarca. Porque no era la *Casa de Siones* la única morada asentada en los carneros de la Orden, en las montañas de Burgos, hasta la *costera del mar*, donde todos los *ricoshomes* y grandes señores se procuraban un lugar aparejado para su *conducho*; tenían además los *Templarios*, bien pensando por lo que la tradición y numerosos vestigios nos enseñan, á *San Jorge de Medina*, *San Miguel de Rosales*, *San Juan de Vivanco*, y las más fuertes, aunque de menos fuste y recámara que las de Mena, pero quizás más antiguas, en *Cibdad de Valdeporres* (1), camino de la marina por los puertos de Reinosa y en *Castrurdiales*.

(1) La torre de Cibdat, aún en pie, contenía siete pisos.

Grande debió de ser el patrimonio de los *Templarios* en *Castilla Vieja*, si se tiene en cuenta el territorio que defendían estas casas, con cuyos despojos se enriquecieron las de *Lara*, *La Vega*, la de *La Cerca* y sus hijuelas, y algunos desperdicios alcanzaron hasta la de *Ayala*, sin contar la pingüe heredad que obtuvo en el reparto de aquellos bienes, destinados á mejor suerte, la inclita Orden de San Juan de Jerusalén, que pudo levantar sin empacho, con la ganancia que la cupo en la caída y desastroso fin de la Orden hermana, la rica y antaño floreciente encomienda de *San Llorente de Valleja* (1).

Alguien insinúa que el monasterio de Siones ha estado bajo la obediencia de los *Templarios* (2). El Sr. San Pelayo, al hablar de esta casa monasterial, en su obra citada, niega tal aserto; pero investigando últimamente los valiosos documentos que poseía encontró la peregrina noticia, que en el siglo XIII, un tal Lope Salazar, abad del monasterio, perteneció á la Orden Templaria. Que este instituto poseyó aquella vivienda, lo confirma el que, extinguido en la centuria décimatercera, fué substituido por otro de no menos preponderancia, el de los Caballeros de Jerusalén, que tuvo por principal encomienda la de San Lorenzo de Vallejo.

P. PEDRO VÁZQUEZ,

(Continuará.)

Agustino.

(1) Los datos históricos que anteceden nos los ha suministrado el Sr. San Pelayo, antes del desastroso incendio de su palacio señorial.

(2) Sólo ha sido posible adquirir esta noticia de labios del Sr. San Pelayo, pues cuando preparaba un largo estudio sobre la influencia de los *Templarios* en el Valle de Mena, relacionada con Vizcaya, ha ocurrido el fatal siniestro que ha consumido el arsenal histórico de la polifrica medioeval de estas comarcas.

Retrato del Marqués de la Ensenada

POR D. DOMINGO AMICONI

(DE LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE SANTILLANA)

Esta valiosa colección, digna de la cultura del prócer que la ha formado, constituye hoy una interesantísima galería iconográfica, por la que vamos conociendo á muchos significados personajes históricos, á la par que los méritos de los artistas que los transmitieron á la posteridad.

Entre ellos es muy notable el retrato del ilustre Marqués de la Ensenada, personaje de gran relieve en su tiempo, benemérito por sus esfuerzos en pro de la cultura patria, y aunque en sus últimos años fuera tachado de retrógrado, esto no puede empañar la constante labor que durante toda su vida realizó con el más acendrado patriotismo.

No nos atañe biografiar al retratado ni realzar sus méritos: estudios especiales se han publicado acerca de él, entre otros el tan documentado y definitivo del Sr. Rodríguez Villa, académico de la Historia, por lo que más bien nos compete puntualizar los méritos del retrato como obra de arte y afirmar su atribución al autor expresado.

Su estilo nos delata al punto el de un maestro de su tiempo; su barroco aspecto, estudiada postura, lujosa indumentaria y empaste y entonación pictórica, nos revelan los caracteres propios del arte del color en el siglo XVIII, supeditado principalmente al gusto francés, aunque sus tonos más brillantes nos hagan presenciar el pincel italiano.

Su autor, en efecto, reúne todos estos caracteres. D. Domingo Amiconi, de origen veneciano, pero llamado á la corte de España en 1746, presenta en este retrato todos aquellos genuinos caracteres de los maestros de aquel tiempo, no pudiendo abrigar dudas de la atribución á tal pintor después de examinar el grabado que de este retrato hizo D. Manuel Salvador Carmona, como puede verse en el ejemplar existente en la Colección de estampas de la Biblioteca Nacional, en el que se determina explícitamente que Amiconi lo pintó.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII.



Santiago Amiconi, pintó

Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid

EL MARQUÉS DE LA ENSENADA

Retrato al óleo de tamaño natural

DE LA COLECCIÓN DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE SANTILLANA

Fué este pintor un malogrado artista, que después de ejercer la pintura con gran mérito en Venecia, su patria, y viajar por Flandes é Inglaterra, donde obtuvo gran crédito, fué llamado á la corte de Fernando VI, llegando á España en el año 1747: comenzó por ilustrar con sus pinceles algunas estancias del palacio de Aranjuez, y retratando además á varios personajes, entre ellos al Marqués de la Ensenada, que nos ocupa, murió bien pronto, en el año 1752, por lo que son bien escasas las obras que nos dejó como muestras de su ingenio.

Ceán cita además cuatro grandes lienzos alegóricos de las *Cuatro Estaciones*, que han desaparecido, y que decoraban el palco del rey en el teatro del Buen Retiro, en uno de cuyos salones dejó también otro lienzo grande con un pasaje de *La Jerusalén libertada*, del Tasso, consignando también en la Granja una *Santa Faz* y su *Retrato de la Reina de Cerdeña*.

En el Catálogo del Museo del Prado figuran como suyos tres lienzos, señalados con los números 10 al 13.

También hace años corrió entre los tratantes de objetos de arte un precioso abanico representando en su vitela las bodas de un Príncipe, pintada por Amiconi.

Su colorido, según la gráfica frase de Ceán, «aunque tiene alguna sal del veneciano, es muy distinto de la que dejaron en aquella República Tiziano y sus discípulos», como que se asimila más á las tonalidades de Tiépolo, aunque más duras y menos transparentes, pudiéndose asimilar, en cuanto al carácter general, á los autores franceses, especialmente con Laucret, con el que ofrece muchos puntos de contacto.

Por todo ello es muy interesante el poder contemplar obra tan notable como característica del primer pintor de cámara de Fernando VI.

Retrato de Doña Isabel María Díaz de Morales

POR CARREÑO

PROPIEDAD DEL SEÑOR BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

Doña Isabel María Díaz de Morales Muñiz de Godoy Aguayo y Manrique estuvo casada con su tío D. Juan Francisco Díaz de Morales y Henestrosa, Caballero de Calatrava, Capitán de Caballos Corazas y paje de Felipe IV.

La casa de los Muñices, bien conocida en Córdoba, fué, á poco de celebrada la boda de Doña Isabel, teatro de un ruidoso suceso. Un mozo galán y atrevido, que había venido pretendiéndola, mal hallado con aquel enlace que ponía término á sus aspiraciones, sobornando criadas, penetró una noche en el aposento de Doña Isabel, pretendiendo por la fuerza lo que de otro modo le fuera imposible. Dió voces la dama, y acudiendo gente, el mal aconsejado galán hubo de huir precipitadamente. Mas no quedó su osadía sin castigo, pues en el momento de salir por la puertecilla del jardín, cuya llave había comprado, tropezó con D. Juan de Morales, que al ver salir de su casa á deshora un hombre, le hizo frente, y obligándole á defenderse le dió mortal estocada.

Viuda de D. Juan de Morales, casó después Doña Isabel con el Conde Gabia, y en terceras nupcias con D. Carlos Wssel de Guimbarda, Corregidor de Córdoba (1).

Tal es la nota biográfica de la señora representada en el lienzo que reproducimos, propiedad de nuestro consocio el Sr. Barón de la Vega de Hoz, y que á no llevar la imagen al pie el epígrafe que la identifica, sin duda no sería posible asegurar á quién representara.

Como retrato español es por todos conceptos notable, tanto por su tipo como por su indumentaria, y aunque por el estilo de su pincel y belleza de sus tintas está calificado como de mano de Carreño, nos atrevemos á sospechar si, tratándose de una dama cordobesa, no sería éste uno de los pintados en la ciudad andaluza por aquel Alfaro que tanto molestó á Castillo cuando volvió de la corte, donde estudió á los grandes maestros, y del que todos celebran las bellezas de su colorido; de ello son buena muestra las pinturas del monumento de Semana Santa en la Catedral cordobesa.

N. S.

(1) Noticias comunicadas por nuestro consocio el Sr. D. R. Ramírez de Arellano.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII.



Carreño, pintó

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

D.^a ISABEL MARÍA DÍAZ DE MORALES MUÑIZ DE GODOY
AGUAYO Y MANRIQUE

Retrato al óleo de tamaño natural

DE LA COLECCIÓN DEL SR. D. ENRIQUE LEGUINA, BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

La Pintura aragonesa cuatrocentista

y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general.⁽¹⁾

VI

Una anónima personalidad muy acentuada aparece visible en las tablas de Aragón, dentro mismo de la escuela del *Maestro del Prelado Mur*, pero con notables diferencias de factura y de estilo, á más de las técnicas ó de procedimiento. Bien visibles las puede evidenciar la comparación en el Museo Arqueológico de Madrid de las dos notables creaciones de uno y de otro anónimo: el San Vicente de La Seo de Zaragoza, y el S.º Domingo de Silos de Daroca, pues al autor de esta última creación es al que me refiero ahora.

Es una figura sedente, imponentísima, del Prelado regular que dió nombre al famoso monasterio benito de tierra de Burgos; sentada en riquísimo sillón, todo dorado, de complicada talla gótica simulada,

(1) Véase el BOLETÍN, número del primer trimestre de este año, págs. 57 á 75.

En aquel lugar debí haber dicho, á saberlo á tiempo, que en Aragón se conservan huellas del arte del gran pintor cuatrocentista valenciano *Jacomart*, y no solamente en el retablo de Rubielos de Mora, villa de tierra de Teruel, próxima á la raya de Valencia, sino en un retablo de la misma Zaragoza, cuya noticia debo á la amistad de nuestro consocio, el estudioso amateur D. Juan Allendesalazar, y que he ido á Zaragoza (Mayo de 1909) de propósito, á estudiarlo, en las monjas de Santa Catalina.

Conste, sin embargo, que el tal, importantísimo retablo, no es de la mano de *Jacomart Baçó*, pero sí de un fiel discípulo suyo, y me atrevo á decir que de un colaborador, quizá el mismo colaborador que se acierta á ver en la predela del retablo de Santa Ana ó del Papa Calixto III en la Seo de Játiva (estudiado por Bertaux en la *Revue de l'Art*, y por mí en *Vida Intelectual*).

Tiene, pues, gran importancia la obra, acrecentada por la circunstancia de que, ya que no firmado, está fechado al menos: ANY MILL CCCCLIII, y que la fecha, por el detalle ortográfico de la N escrita en catalán, NY, indica que el artista era valenciano, catalán ó mallorquín, pero no aragonés.

La nave gótica grande y fea de Santa Catalina es de la época de su fundación por Doña Ermesenda de las Cellas, tía de la Reina de Aragón Doña Teresa Gil de Vidaure, en 1234; pero es quizá anterior á la restauración general del templo en el año 1645, pregonada en otra senda inscripción, el arreglo en estilo arquitectónico Felipe III (talla) del retablo de la tercera y penúltima capilla del lado izquierdo ó

en el que se ven estatuítas policromadas de las virtudes cardinales y teologales (1).

Esta obra capital en nuestro estudio la creo yo posterior al San Vicente, y á su anónimo autor lo diputo por continuador del arte del *Maestro del Prelado Mur*, perfeccionador de la técnica: por el uso más decidido de las veladuras al óleo á la moda de Flandes, y perfeccionador, nimio en demasia: en el modelado, en lo cálido de las coloraciones, que son más intensas y obscuras y en todo detalle y en toda menudencia de la ejecución. Su manera supone porfia por la perfección, ansia noble de acabamiento minucioso, conciencia artística muy escrupulosa y una elección en los tipos, en las cabezas (recordando la del canónigo Paele de *Van Eyck*), que le aparta mucho de las figuras que fueron la predilección fácil del *M.^o del Prelado Mur*.

Y, sin embargo, les une á los dos un innegable parentesco de escuela, única; sin contar con los detalles (uso del oro, estofados, tamaños, etc.) que demuestran que uno y otro eran retableros de un mismo país y casi de un mismo tiempo.

Repite que la prioridad cronológica la doy al *Maestro del Prelado*

del Evangelio, en que se aprovecharon todas las tablas del de 1454, que sería de esa ó de otra capilla del templo.

Me dijeron que el titular era San Bernabé, pero no corresponden á la vida del apóstol las escenas allí representadas. Lo indudable es que San Miguel y San Onofre acompañan al Santo titular, fraile benito (?) muy limosnero, consagrado obispo por un Papa (Papa no santo), apostolizador en su predicación y al fin martirizado en la hoguera: cuatro escenas de la predela, y en el centro de ella el Cristo doliente sostenido por ángel sobre el santo sepulcro y María y Juan inclinándose hacia él, como escena quinta. El primero, el titular, vestido de pontifical, ante la silla episcopal, centro de la parte principal del retablo (en la que está la letra de la fecha), los segundos en el mismo altar, en dos grandes tablas flanqueantes, de punta en blanco, victorioso, San Miguel Arcángel, y San Onofre de aspereza eremítica vestido, con la letra *contemptus mundi* (?).

Los tres titulares están de pie, y en sus respectivas tres grandes tablas de desigual altura (por ser algo mayor, de alta, la del centro), apeaban las otras tres tablas altas que ahora están en el ático del orden arquitectónico del retablo seiscentista, con el entierro de San Onofre, el milagro de San Miguel en el Monte Gárgano (trastocados ambos asuntos, en su colocación) y el Calvario (once figuras) que era de rigor en lo alto-centro ó espina de los retablos de batea.

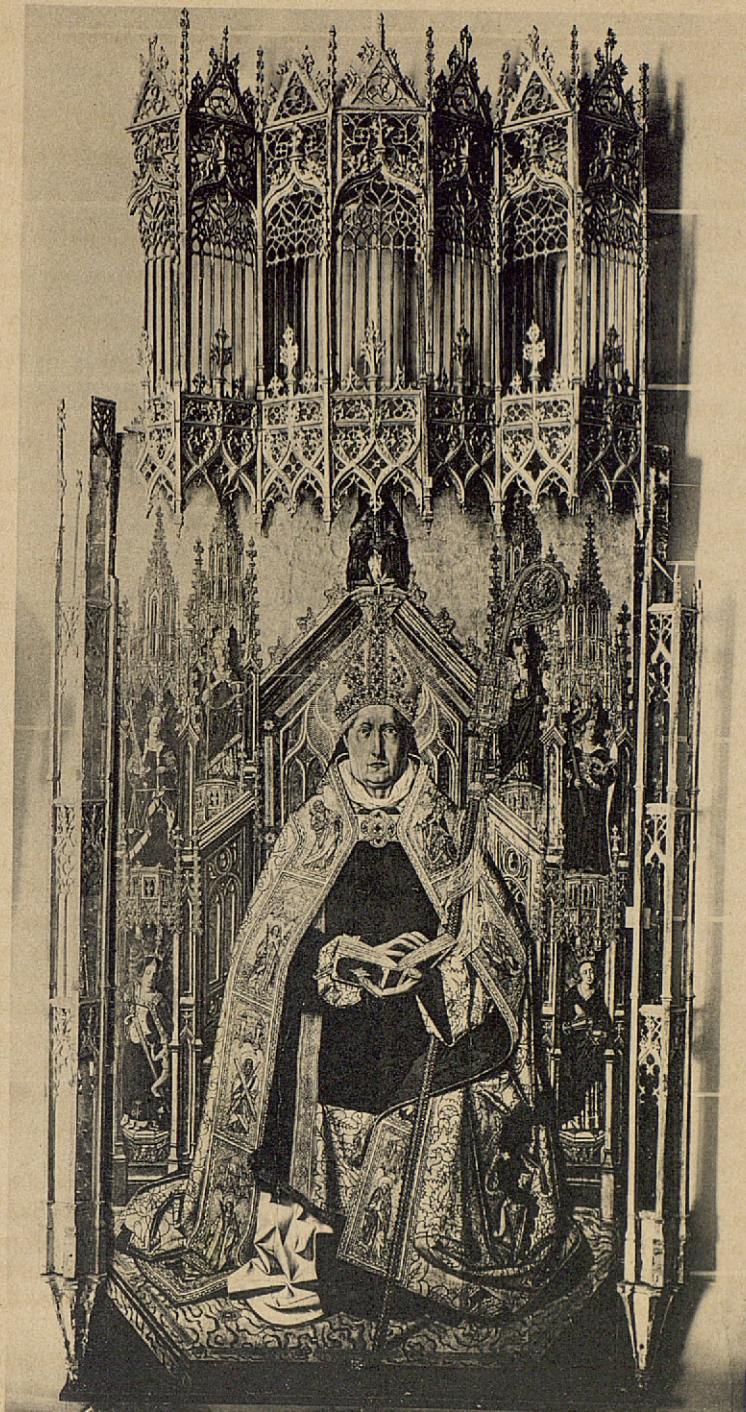
Esta ha desaparecido, pues dos tablitas del estilobato (dados de pedestales) aunque puestas al lado de las cinco tablas de la predela primitiva, son de pintura del siglo XVII y muy malas.

(1) La tabla lleva el número 1.729 en el Museo Arqueológico Nacional. Fué reproducida y estudiada por D. Toribio del Campillo en el t. IV del *Museo Español de Antigüedades*. Mide 2,45 × 1,47.

TABLAS ARAGONESAS.—ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XV

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII



Fotografías de J. Lacoste

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

MAESTRO ANÓNIMO (Pedro de Aponte?)

su obra típica

Santo Domingo de Silos, retablo de la Iglesia
del Santo en Daroca

(MUSEO ARQUEOLÓGICO, MADRID)

Mur sobre el *Maestro del S.º Domingo de Silos de Daroca*; pero no sin temor de que á otros parezca caprichosa esa mi firme convicción.

La fundo en el convencimiento de que de Valencia y, sobre todo, de la corte aragonesa de Nápoles se fué extendiendo á Cataluña y después á Aragón poco á poco, gradualmente y ya en la segunda mitad del siglo XV, el elemento flamenco que había de transformar las escuelas locales de más indígena raigambre:—donde esa transformación fué posible, pues en varios lugares y por varios artistas se mantuvo franca y victoriosa la rebeldía.

El flamenquismo de los Estados de Aragón no fué fidelísimo y casi servil, como alguna vez en la Castilla coetánea; fué el valenciano, catalán y aragonés, el siciliano también, hijo de encontradas influencias fundidas en una ú en otra fórmula *híbrida*. Exceptúo al primero, á *Luis Dalmau*, que quizá por imitar demasiado á los flamencos no tuvo en Cataluña todo éxito, manteniéndose vigorosa la tradición local de los *Huguet* y los *Vergós* años y años, décadas y más décadas después de la obra hermosa, pero demasiado eyckiana del pintor de los *Concelleres*.

El maestro *Rodrigo de Osona, padre*; el cordobés de Barcelona, *Bartolomé Bermejo*; el *Bartolomé Rubeus*, que yo no identifico con el anterior y que trabajó para pueblo de Valencia; el incomparable *Maestro Alfonso*, de San Cugat de Vallés—incomparable sino tuviera un verdadero *alter ego* en el súbdito del Rey de Aragón, *Antonello da Messina*, cuyo mérito iguala ó supera,—y con ellos otros anónimos, en especial de los aragoneses, cuyas obras vamos á examinar, representan una tan españolizada escuela flamenquista, que comprueban sus obras lo gradual que fué la influencia de Flandes en Levante y que no fué óbice á la espontaneidad personal de nuestros pintores del Casal de Aragón.

Pues el menos sometido á ese influjo del arte neerlandés, al aprovecharse de sus secretos y al imitar algo de su primorosa ejecución, fué el anónimo *Maestro del S.º Domingo de Silos de Daroca*.

A él mejor que á otros podría pensarse en atribuir, en consecuencia, las fechas casi legendarias de Pedro de Aponte—antes de 1479, si fué pintor, como dicen, de Juan II, muerto en ese año, alcanzando el de 1491 como supuesto pintor de Fernando V en el real de Santa Fe, frente á Granada—, y á él mejor que á otros aquellas especies que con-

servó Jusepe Martínez, cuando dice en su libro que «viendo venir de Flandes y de Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó á este ejercicio», — no al de la pintura que dijo antes Jusepe Martínez que la aprendió en Italia, sino, si yo no entiendo mal, al de la imitación del color y el uso del óleo—«de manera que dentro de poco tiempo las igualó; y en particular en retratos»—especialidad de los flamencos, facilitada por el óleo—, «fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisiera retratar por su mano». Y luego: «Fué el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de sus majestades, haciéndole merced de pintor suyo», etc.

Bastaría ver el gran cuadro de S.º Domingo de Silos para darse cuenta de que por primera vez entre los retableros aragoneses estamos delante de un pintor capaz de ser un verdadero y famoso retratista; pues á eso lleva, caracterizando individualidades, el modelado escrupuloso, porfiado (y tanto que se recae en dureza), que caracteriza á su anónimo autor. En la Exposición se ven otras obras que son de su mano y que tal opinión confirman, aunque dejemos los textos de Martínez en su justo y muy relativo valor, y muy en duda la identidad, meramente conjetal y verosímil, entre el casi legendario *Pedro de Aponte* y el sólido, solidísimo, pintor aragonés anónimo cuyas obras estamos examinando.

La más indiscutible de éste en la Exposición es una tabla expuesta por D. Rafael García Palencia, representando á San Bruno (?) en actitud de ser abrazado y recibido por el Duque de Borgoña (1). Pero entiendo que son suyas también (ó al menos son de su escuela; pero me inclino á lo primero) otras cuatro, compañeras entre sí, procedentes de la colección Carderera, expuestas por el Museo de Huesca (S.º 1.º Aº) y que representan en sitiales sentados á los Santos Orencio, padre de San Lorenzo; Esteban, Pedro de Verona y Domingo de

(1) Sala 2.º Bº, núm. 57.—El dueño ha hecho hacer tarjetas postales en que se reproduce esta obra, pero con cliché retocado á mi ver, atrayendo al cuadro la nota de dureza que el original no merece — si no me engaño la distancia, pues estaba colocado muy en alto.—Con ocasión de corregir las pruebas de este artículo, he podido estudiar esta obra de cerca. La dureza es innegable, pero es, con todo, cuadro de gran efecto y muy característico. Damos reproducción en la que ciertos detalles no se ven: el halcón ó neblí que lleva uno de los cortesanos, el dorado integral del sombrero del príncipe, cuyo cuadrículado se logra con el mismo oro rayado en dos direcciones distintas..., etc.

TABLAS ARAGONESAS.—ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XV

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII.



Fotografías de J. Lacoste

San Orencio, padre de S. Lorenzo

(MUSEO DE HUESCA; ÓDEL RETABLO DE LA
IGLESIA DE S. LORENZO?)



MAESTRO DEL SANTO DE SILOS DE DAROCA (Pedro de Aponte?)

San Bruno recibido por el Duque

de Borgoña

(PROPIEDAD DE D. RAFAEL GARCÍA DE PALENCIA)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

San Pedro de Verona

(MUSEO DE HUESCA; ÓDEL RETABLO DE LA
IGLESIA DE S. LORENZO?)

Guzmán (1). Su mérito no alcanza al de la obra maestra del autor en el Museo Arqueológico de Madrid, y creeré además que Carderera las restauró demasiado (2).

Entre los pintores coetáneos de los Reyes Católicos que conozco ó que rastreo en España (españoles ó flamencos), á ninguno tanto como

(1) Sala 1.^a A^a núm. 32 (9 en el Museo), el San Orencio; 39 (6), el San Esteban; 49 (8), el San Pedro de Verona, y 51 (7), el Santo Domingo de Guzmán.—Lamento que no se hicieran fotografías de estas tablas, interesantes, mas que algunas otras reproducidas.—Puede ofrecer reproducciones el BOLETÍN por haber fotografías de tales obras, entre los fondos especiales de propiedad hoy de la casa Lacoste, aunque no trabajadas con el cuidado que pone la casa en sus propios trabajos. Dichas fotografías se hicieron en 1893, y reproducíense en ellas todas las tablas del Museo de Huesca.

(2) D. Valentín Carderera dió como supuesto que conocía el estilo, y en consecuencia obras auténticas de *Pedro de Aponte* en el prólogo de la edición académica del libro de Jusepe Martínez, *Discursos Practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (pág. 22). Pero después en nota (pág. 31) declaró la dificultad que hallaba, afirmando, por último (págs. 104 y 157), que perdido en general el retablo de San Lorenzo de Huesca, que Jusepe Martínez dice que pintara *Aponte* por encargo del Rey Católico, él había encontrado dos tablas grandes procedentes del mismo y aun otra obra del pintor, de todo lo cual, añadía, daría cuenta al publicar las adiciones que al Diccionario de Ceán Bermúdez preparaba. Estas adiciones son el fondo principal (casi único), del Diccionario del Conde de la Viñaza, pero no trae éste lo prometido sobre las obras auténticas en el artículo de *Pedro de Aponte*.

Con este incierto precedente no se puede aventurar juicio. Pero conociendo la genialidad de Carderera, yo no puedo menos de creer que pondría alma y vida en la adquisición de las dos grandes tablas, y que no habría en su amada Huesca quien le pujara precio ni quien le obligara á extremar el desembolso, aun caso de exigírselo. Ya tendría cuidado D. Valentín en disimular la transcendencia histórica y el interés vivísimo en la adquisición. Por todo lo cual me parece verosímil que las tablas de San Lorenzo de Huesca fueran á parar á la colección Carderera.

Al devolver á Huesca D. Valentín, para formar el Museo provincial, las tablas que fueron de Huesca, debieron ir allá las del retablo de San Lorenzo de *Pedro de Aponte*. Y yo creeré que la tabla de San Orencio, padre de San Lorenzo, examinada en el texto, y sus tres compañeras (quizá aserradas en cuatro las que en el retablo formarian sólo dos piezas de madera), sean las que acompañaran á la principal del titular, que bien indica Carderera que no era de las conservadas y halladas por él.

Escribo esta nota y formulo y pienso todas estas conjjeturas dos meses después de tener redactado el texto, en el cual atribuia yo al *Maestro del S.^o Silos de Daroca* las dichas cuatro tablas oscenses por pura razón de estilo; al redactar la nota idéntica en la misma Exposición, otro mes antes, no sólamente no pensaba en *Aponte* y en los textos de Carderera y Martínez, sino que los tenía del todo olvidados y apartados de mi memoria.

He llegado, pues, gradual é inesperadamente al *rapprochement* de las tablas de San Orencio y sus tres compañeras con el S.^o Silos, primero; de unas y otras tablas al óleo por artista retratista de temperamento (á ojos vistas) con el tradicional *Pedro de Aponte* después; y hoy, finalmente, al *rapprochement* del dato de Jusepe Martínez aprovechado por Carderera con las dichas cuatro tablas. Relaciones, en-

al estilo de este anónimo maestro creeré que se pueda referir el verdaderamente auténtico retrato de Miraflores de Doña Isabel la Católica, conservado, de la herencia de Doña Cristina, en el Real Palacio de Madrid, hurtado á todas las miradas, del cual existen copias varias (1). Esta atrevida é hipotética relación de estilo, sería bastante, á ser ella cierta, para dar por casi comprobada la identificación del *Maestro del S.º de Silos de Daroca* con el *Pedro Aponte* de la tradición literaria—; tradición literaria, por cierto, la de Dormer, Uztarroz y Martínez, todavía no confirmada por un solo documento de archivo.

VII

El Museo de Huesca posee otras varias tablas seguramente aragonesas del Alto Aragón, pero cuya procedencia calló D. Valentín Carderera, donador de ellas, y no se dice en el Catálogo de aquella Galería provincial. Me refiero á varias tablas muy particularmente relacionadas entre sí con verse varias manos de pintores, que por lo

laces y conjeturas que sólo muy conjeturalmente me llevan (á mi también!) á proponer la siguiente personalidad de pintor «*Maestro del S.º Silos (Pedro de Aponte?)*» pero así puesto, con interrogante y todo.

No he de ocultar, al tomar pie, en interpretación mía, de las frases y reticencias de Carderera, que de él mismo debió de ser la inspiración del autor del Catálogo del Museo de Huesca, y que en éste, con ligereza imperdonable, se habla una vez de cabezas (del cuadro de la Mujer Adúltera) que participan de la escuela de *Pedro (Pablo, dice por errata!) de Aponte*, con no atribuir á éste franca y paladinamente nada en todo el Museo. Las tablas de San Orenco y compañeras las da como atribuidas á algún aventajado discípulo de Aponte, y solamente las más arcaicas de la colección, ó sea el S. Vicente Mártir en trono y la Gran Crucifixión, dice que se supone sea su autor *Pedro de Aponte*.

Si, pues, Carderera llegó á conocer bien el estilo y la labor auténtica de *Aponte*, se llevó al sepulcro una vez más la documentación ó razonamiento de sus asertos, nunca menoscabables, sin embargo, en mi opinión.

(1) Véase el notable trabajo de investigación y crítica (en donoso estilo, cuando el caso lo exige), que D. Angel M. Barcia, intitulándolo *Retratos de Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores*, publicó en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año de 1907.

No desconozco en manera alguna que las cabezas de las tablas religiosas modeladas muy en duro por el *Maestro del S.º de Silos*, se truecan en modelado «en fino, poco perceptible por lo rebajado de las medias tintas» en el retrato de Doña Isabel. Pero este es evidente que fué obra de empeño tomada del natural, y que D.ª Isabel parece que fué muy blanca; y yo creeré además, dentro de la hipótesis, que *Pedro de Aponte* pudo perfeccionar en Castilla su técnica, haciéndola más flamenca, al contacto con los pintores flamencos de la Corte: *Juan Flamenco, Michel Sittium...*, y que debió castigar bastante su gusto nativo, algo bravío.

menos son dos, y quizá sean tres, pero unidas en uno ó en otro encargo de retablo.

Creeré que el secreto de ello lo declara una gran predela de retablo perdido, que tiene no menos de cinco compartimientos con Santa Catalina, la Virgen Dolorosa, Cristo (al centro) doliente (y muy sentido), el Evangelista Juan y Santa Lucía por último (1). Esta obra, muy importante, está pintada al óleo y quizá en demasía barnizada y retocada, pero nos muestra en las tres tablas centrales una obra que creo auténtica del cordobés de Barcelona, *Bartolomé Bermejo ó Vermeyo*, tan traído y tan llevado estos últimos años al identificarle unos y no identificarle otros con el *Bartolomeus Rubeus*, autor famoso de la tabla de San Miguel de Tous (Valencia). Nuevamente aquí, como antes en otros impresos míos, he de sostener la segunda opinión, la de que son dos artistas diversos, aunque haya entre ellos relaciones de escuela y quizá de parentesco también, con la consiguiente igualdad de apellidos (dígase en latín, dígase en castellano). Consecuente con mi opinión, añado que el centro de la gran predela intacta del Museo de Huesca, de que nos estamos ocupando, es de lo más característico del estilo de Bermejo, y la veo obra tan suya como lo es la tabla firmada de la Catedral de Barcelona, pintada para el canónigo Desplá en 1495. Con decir esto puedo ahorrarme el estudio escrito de la obra, pues está tan estudiado y examinado el estilo y la manera del pintor de la Piedad de Desplá. Sólo señalaré el efecto de extrañeza y de mal gusto que nos ofrece la cabeza del Cristo, que en realidad, aunque acentuado, es el efecto mismo de extrañeza y mal gusto que nos delataba antes la tabla firmada del autor.

Aún añadiré cierto paralelo entre el flamenquismo del *Bermejo* de Huesca y Barcelona con el del *Maestro del S.º de Silos*. Este, en ricas profundas coloraciones, imita los efectos del esmalte, combinándolas con el oro, y perfilando en modelado exagerado y muy nimio el bulto de las carnes, como para grandes efectos de riqueza á distancia. Es, por lo demás, español, aragonés y de la escuela del *Maestro del Prelado Mur*, cuya escuela continúa en evolución progresiva.

(1) S.º 1.º Aº núm. 47; en el Museo lleva el núm. 17. Damos reproducción tomada de fotografía de los fondos especiales de la casa Lacoste, antes aludidos en nota. Aunque las cinco composiciones de la predela están en una sola pieza, de $0,65 \times 3,25$, en la reproducción las damos, como si estuviera esa pieza partida, en dos planos: téngalo presente el lector.

Por el contrario, el *Bermejo* de la gran predela de Huesca quiere prescindir del oro, trata cuidadoso el paisaje, busca la más directa imitación flamenca—que no logra—, va rebuscando las medias tintas y no tiene la decisión en el reparto del color vivo por masas francas, encontrando, en definitiva, un efecto monótono, que á distancia falta del todo y de cerca exige examen atento, no del todo compatible éste con los detalles amanerados del autor—uno de los cuales es lo recortado y en círculo de la línea del rojo de los labios, y otro el pliegue del párpado superior como expresión de dolor—. De todas maneras, bien se ve, aun en *Bermejo*, que su flamenquismo no es el fidelísimo de algunos artistas castellanos y andaluces del siglo XV (y el mismo de *Rubeus*), sino el de amplia libertad que se aceptó en los Estados de Aragón, con ser *Bermejo* en Cataluña, como antes *Rodrigo de Osona* en Valencia, un maestro de la pintura al óleo al modo flamenco.

He tenido buen cuidado de decir que *Bermejo* pintó las tres tablas centrales de la predela entera del Museo de Huesca; supongo que en la misma predela las dos tablas extremas de la derecha é izquierda (*Santa Catalina* y *Lucía*) son de mano de un colaborador que en ellas imitó á *Bermejo* y que las pintó al óleo, aprendiéndolo quizá al lado del peritísimo maestro. Muestran esas tablas, á verlas solas con las otras tres, una mano menos firme y más amanerada. Pero además es evidente que en la Exposición tienen, y en el propio Museo de Huesca, otras tablas compañeras de la misma mano y manera, pero no pintadas al óleo de la misma guisa que lo están éstas.

Me refiero primero y directamente á los compartimientos de otra predela, no entera, sino en tablas sueltas, que son cinco en Huesca, y sólo cuatro en la Exposición de Zaragoza por no haber traído la quinta. Tablas que representan: una Santa mártir con el donador, San Cosme, Cristo (al centro) doliente, San Damián y otra Santa mártir (1). En especial por ser idéntico y bastante amanerado el tipo femenil en esas tablas y en la parte extrema de la predela entera se puede demostrar que son de una misma mano, que alguna vez por lo visto fué colaboradora de *Bartolomé Bermejo*, pintando al óleo al modo flamenco en tal caso, cuando en otras ocasiones (y antes de ello, verosímilmen-

(1) S.^a 1.^a A^a, las cuatro primeras, núms. 55, 68, 56 y 69; en el Museo números 12, 10, 20 y 11, y la núm. 14 que fué la única tabla del Museo de Huesca que no se llevó á Zaragoza.

te) pintó más integralmente al temple, pero repitiendo la una vez y la otra vez los mismos tipos.

A este *colaborador de Bermejo*, de más arcaica educación artística, pueden ser atribuidas otras tablas expuestas en Zaragoza. A saber, otra de D. Mariano de Pano, centro de predela perdida, con el cuerpo doliente de Cristo (1), y en especial cuatro interesantes de la vida del Bautista, sin duda las laterales de un retablo perdido, que no creo que sea el mismo de la predela de tablas sueltas, aunque una y otras sean del mismo arte y autor, y procedan una y otras de la Colección Carderera, hoy del Museo de Huesca. Representan la Visitación, la Natividad de San Juan, la escena del Bautismo de Cristo, la predicación del Bautista ante Herodes y Herodías y su martirio (2), con más una quinta (tercera en el orden de las escenas) que se ha quedado en Huesca, y representa el Bautismo de Jesús en el Jordán (3). La fantasía de alguien, y con cierta verosimilitud iconográfica muy problemática, hizo ver que el Herodes y la Herodías eran retratos de los padres del Rey Católico, de cuyo tiempo son ciertamente estas tablas. También creyó ver más gratuitamente todavía en el San Cosme, médico, de la dicha predela suelta, un verdadero retrato del Príncipe de Viana con aureola y todo, como personaje santificado por el infortunio, y por sus secuaces tenido en los altares. Alguna de estas especies se repite en los Catálogos de la Exposición y del Museo.

Estas obras que acabamos de señalar tienen carácter aragonés bien poco pronunciado, y se aproximan bastante á las castellanas de la época, mucho más que á las creaciones de la escuela del *Maestro del Prelado Mur* y del *Maestro del S.º de Silos de Daroca*; época esa de transfusión interregional de nuestros pintores, como hay tantas pruebas en los archivos y algunas en las colecciones. Semejantes á esas tablas, pero con carácter regional más pronunciado, nos puede ofrecer este mismo BOLETÍN dos obras de la notable colección de don Pablo Bosch: dos escenas de la traslación del cadáver del Apóstol Santiago (4).

(1) S.º 2.º Aº núm. 2.

(2) S.º 1.º Aº núms. 60, 73, 74 y 59, en el Museo núms. 15, 21, 13 y 22.

(3) Allí lleva el núm. 19.

(4) Véanse el tomo y año XIV (1906), pág. 189.—Representan la escena del embarque en Joppe, del cuerpo degollado del apóstol en la naveccilla milagrosa, y el

Carácter estrictamente aragonés tiene, mucho más inconfundible una tabla, última de las aragonesas interesantísimas del Museo de Huesca que hemos ido examinando. Es una de las de tamaño mayor, y se nos ofrece aislada, sin ninguna otra por compañera. Representa á la mujer adultera acusada por los fariseos ante el Salvador. El Catálogo de la Colección nota las bellas cabezas (señalando el mal dibujo de las manos), y dice que participan mucho de la escuela de Pablo (*Pedro*, quiso decir) de *Aponte*, á todo lo cual me adhiero con decir que pienso yo que la notable producción corresponde á la escuela del *Maestro del S.º Silos de Daroca*, pero ya transformada é influida por la de *Bermejo* (1).

Prescindo de algunas tablas cuyo carácter cuatrocentista aragonés no acierto á comprobar, acerca de cuya clasificación debo confesar mi ignorancia.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ

Noviembre, 1906.

(Continuará.)

milagroso amansamiento de los dos toros bravos que malignamente ofreciera á los discípulos de Santiago aquella reina Lupa, de Padrón, que en vida le persiguiera antes. Fueron en el BOLETÍN clasificadas como de escuela aragonesa por indicación mía. A ellas me he referido en otra nota.

(1) Sala Aº, 1.º núm. 4; en el Museo núm. 18. Medidas 1,80 × 1,08.—Está muy graciosa la pecadora con su extraño tocado característico. Es muy de lamentar que de esta tabla no se haya sacado fotografía.—La tiene Lacoste, en la serie dicha.

BOL. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XVII.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

RETRATO DE ANCIANO

Pintado por Tristan

MUSEO DEL PRADO

Luis Tristán.

En el período comprendido entre la mitad del siglo XVI, hasta igual época del XVII, ó sea de los años 1548 á 1669, florecen en España una pléyade de pintores que, inspirándose en el natural, realizan una evolución en la pintura española, determinada por los dos grandes maestros Greco y Velázquez. Marcan esta evolución, entre otros varios, Maino, toledano y discípulo del Greco, que si en alguna de sus obras se dejó influir por su maestro, en otras, como en la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo del Prado), procura copiar la naturaleza tal como la ve; le siguen luego Roelas, Llaño (llamado el *Pequeno Tiziano*), Bartolomé González, Pacheco, Carducho, Eugenio Caxés, Pereda, etc., etc. Entre todos ellos (á mi juicio) merece especial mención, como tal realista y precursor de la escuela madrileña, Luis Tristán, injustamente olvidado; pero que no por eso fué inferior á los otros; y tanto es así, que al visitar el gran Velázquez la ciudad de Toledo y ver las pinturas ejecutadas por Tristán, cuentan hizo de ellas grandes elogios y produjeronle profunda admiración. Debiéndose indudablemente el no ser muy conocido, más que á nada, á la circunstancia de que sus mejores obras fueron pintadas con destino á lugares hoy poco frecuentados por aficionados y viajeros y al haberse extraviado algunas de ellas.

Es Luis Tristán, fuera de toda duda, el mejor entre los discípulos del Greco, el más apreciado por aquel extraño maestro y el que supo apropiarse sus buenas cualidades sin incurrir en las exageraciones características de la mayoría de los cuadros, debidos al pincel de Domenico Theotocopuli.

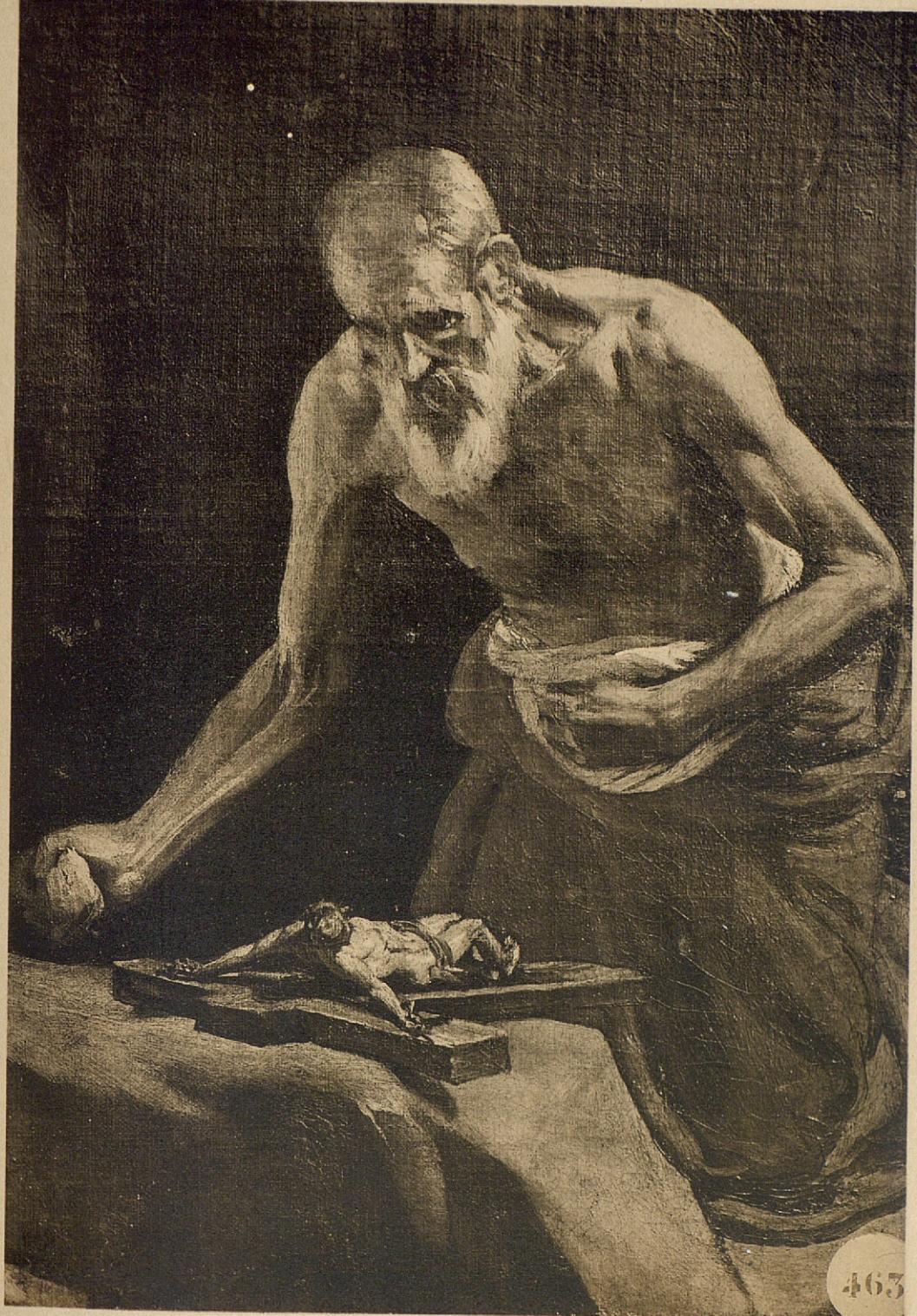
Dos son, únicamente, las obras que de nuestro pintor toledano conocemos en Madrid, y con no ser de las mejores, puede muy bien apreciarse el mérito del artista; una de ellas figura en el Museo del Prado con el número 1.048 del Catálogo general (se hallaba en el antiguo Palacio Real cuando ocurrió el incendio del año 1734); mide 47 centímetros de altura por 34 de ancho y representa un retrato (en

medio cuerpo) de un anciano caballero, de serena y altiva fisonomía, vistiendo ropa negra con lechuguilla de lienzo y cuello alto. Está ejecutado con gran sobriedad, y al contemplarlo se piensa sin querer en los célebres retratos de su maestro.

Es la segunda obra que citamos un poco más conocida, por haberse reproducido anteriormente en algún tratado sobre la pintura española, aun cuando no con la exactitud que hoy lo hacemos por medio de la fototipia; se guarda en la Real Academia de San Fernando y es también de escasas dimensiones, puesto que únicamente mide el lienzo 28 centímetros por 40 y tiene por asunto la imagen de *San Jerónimo* haciendo penitencia arrodillado ante un Crucifijo y dándose golpes sobre el pecho con una piedra; está dibujado el santo asceta con gran soltura y energía, y su factura es sencillísima, como puede muy bien apreciarse en la reproducción, viéndose está inspirada en el natural y tratado con muy pocas pinceladas, verdaderamente abocetado, sin perder por esto en expresión. El color es castizo y más verdad que el del Greco, pero recordándolo algo. Este cuadro ha de ser el que había en el convento del Carmen Calzado y que según noticias pasó á la Academia, al mismo tiempo que otro representando á San Dámaso fué al antiguo Ministerio de Fomento (convento de la Trinidad) y cuyo paradero ignoramos, como el de tantos otros, que irán apareciendo el día que el inventario artístico y monumental de España sea un hecho.

En el monasterio de la Orden de Santiago en Uclés hay otro lienzo representando también un *San Jerónimo* penitente que creemos sea debido á su pincel, aun cuando de época posterior, pues su factura recuerda más las pinturas de Pereda que las del Greco. Está el cuadro muy sucio y arrugado, por lo cual no nos ha sido posible reproducirlo; pero á pesar de ello no dejan de apreciarse un correcto dibujo, gran estudio anatómico y un rostro expresivo. Aparece el santo pintado en tamaño natural, de cuerpo entero, arrodillado en el suelo y en actitud semejante al anterior, siendo las principales diferencias el que la pierna izquierda la tiene desnuda, el Crucifijo está en el suelo y la cara está escorizada mirando á lo alto y con la barba corta, en vez de ser larga como en el anterior, y la mirada dirigida al suelo.

Fué Tristán un excelente retratista, y en tal concepto merece figurar entre los primeros, habiendo efectuado con éxito feliz los re-



463

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN JERÓNIMO PENITENTE

Pintado por Luis Tristán

ACADEMIA DE SAN FERNANDO

tratos de varios Prelados toledanos que se colocaron en la Sala Capitular de la Catedral, entre los que figura uno muy interesante del Arzobispo D. Bernardo de Sandoval, pintado el año 1619, en vida aún de su maestro (1) y cuando estaba en lo mejor de su vida, pues contaba unos treinta y tres años. Este retrato, que según P. Lefort merece ser comparado con los mejores de la escuela veneciana, es de un modelado perfecto y gran nobleza de expresión.

* * *

Con las obras mencionadas bastaría para acreditarse Luis Tristán como excelente pintor, pero además de ellas se tiene noticia de que ejecutó otras muchas, todas dignas de él.

Para la Catedral de Toledo pintó un *San Antonio Abad*; para la iglesia de Santa Clara unos lienzos del altar mayor, que se colocaron entre los de su maestro; para San Román un cuadro colocado en el pórtico de la iglesia; otro para el Hospital del Refugio, junto á San Nicolás; en uno de los ángulos del claustro de San Pedro Mártir hubo un cuadro suyo representando á *San Luis, Rey de Francia, dando limosna á los pobres*; para Capuchinos pintó el *Apostolado*, que se colocó en la sacristía, y se trasladó al Museo de Toledo; para San Bartolomé de Sonsoles, la *Degollación de San Juan Bautista*; para las monjas de la Reyna, cuatro lienzos colocados en el altar mayor, que tienen por asuntos: la *Epifanía, Resurrección del Señor, Nacimiento y Venida del Espíritu Santo*; para la Trinidad, un *Cristo en la Columna*, colocado próximo á la puerta de la iglesia (pasó al Museo Provincial); en la iglesia del Monasterio de Uclés (antes citado), hay cuatro grandes cuadros formando el frente de otros tantos altares; habla de ellos Ceán Bermúdez diciendo que había en la nave de la iglesia cuatro cuadros grandes pintados por Tristán, pero no sabemos si serán éstos ó se trasladarían á Madrid en la época que se llevó el archivo y demás tesoros artísticos pertenecientes á la Orden de Santiago. No hay señal ni recuerdo de haber existido más cuadros grandes que los cuatro mencionados, cuyos asuntos son: *San Joaquín y Santa Ana, San Agustín, Santiago y la Visitación*. Los cuatro son del mismo tamaño, dos metros y medio de altura; están en buen estado de conservación,

(1) Falleció el Greco en Toledo, 1625.

aunque muy sucios, y de ser obra de Tristán, pertenecerían á su última época, pues ya no se ve en ellos al discípulo del Greco, y sí á un pintor naturalista de la escuela madrileña del siglo XVII.

Cita Ceán, también, un cuadro grande representando á *Moisés haciendo brotar agua de la peña*, que pintó para D. Nicolás de Vargas (Madrid), y otro para D. Pedro Roca, que tenía por asunto *La disputa de Jesús con los doctores*, hablando igualmente de una *Trinidad* firmada en el año 1626, que figuraba en su colección, y de la que se ignora el paradero, por lo que creemos pudiera ser la misma que está en la Catedral de Sevilla, y hasta hace muy poco tenida como del Greco, debiéndose el descubrimiento del verdadero autor á la iniciativa y trabajos del erudito escritor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, D. José Gestoso, que secundado y auxiliado por otros distinguidos artistas y escritores, han llevado á cabo la tarea de descolgar y limpiar los cuadros que en la hermosa Catedral Hispalense había colocados en lugares oscuros ó difíciles de estudiar.

Al limpiar el mencionado cuadro, cuyo asunto es la *Santísima Trinidad*, y que hasta hoy habíase tenido como obra del Greco y como tal publicado en la obra de Paul Lefort, *Historia de la Pintura Española*, vióse con extrañeza estaba firmado de manera indubitable:

LUYS TRISTÁN FACIEBAT.

TOLETI, 1629.

Mide el lienzo 1'50 m. por 0'98, con figuras de tamaño natural y una composición análoga á la del cuadro del Greco que con el número 239 del Catálogo figura en el Museo del Prado.

Lefort en su obra, publica un grabado del cuadro en cuestión, pero atribuyéndolo al Greco y diciendo está en el Museo del Prado. Nuestras investigaciones no nos han permitido encontrar en el citado Museo ni en los Catálogos de Madrazo más cuadro de Domenico Theotocapuli con el mismo asunto que el que reproducimos hoy al lado del de su discípulo, y que parece fué adquirido por Fernando VII, comprándolo al escultor Salvatierra el año 1832 (1). Sus dimensiones son tres metros de altura por 1'79 de ancho y el título con que figura es: *Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno*.

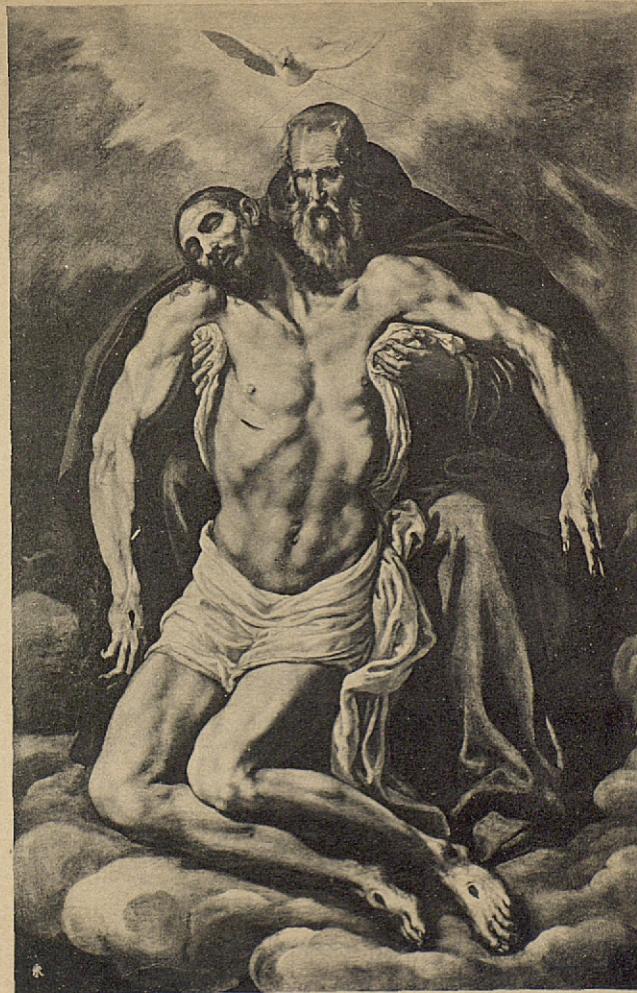
(1) Con este asunto pintó el Greco un cuadro para el convento de Santo Domingo de Toledo, que tal vez sea el mismo.



LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Cuadro del Greco

MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Cuadro de Tristan

CATEDRAL DE SEVILLA

Las diferencias entre el cuadro del maestro y el del discípulo, aparte del color (que desde luego es bien distinto), aprecianse bien en la fototipia; la técnica es muy diferente y se separa ya más de la del maestro que en los retratos y pinturas anteriores al fallecimiento de aquél.

En la composición se ve que se ha inspirado Tristán en el cuadro del Museo, por más que presente la Trinidad sin estar rodeada del grupo de los seis ángeles mancebos y estar el Padre sin la mitra ni capa pluvial. En la factura hay menos soltura, y dominan también las formas alargadas, aun cuando sin tanta exageración como en el otro, y desde luego sin parecerse á la *Santísima Trinidad* que, pintada por el Greco, guarda el inteligente colecciónista D. Pablo Bosch, y con la tan conocida de Velázquez, del Museo del Prado, que parece inspirada en aquella.

En la parroquia de Cuerva hay también una capilla cuya pintura es debida á su pincel, y para la iglesia del Carmen Descalzo, de Madrid, pintó dos Apóstoles y un *San Jerónimo*, que pasaron al exconvento de la Trinidad ya citado de Madrid.

Y, finalmente, P. Lefort cita dos cuadros de la colección Salamanca, *Cristo en la Cruz* y un *Ermitaño*, cuyo destino ignoramos, y estarán en poder de algún particular, sin saber á quién atribuirlos; mencionando Madrazo un retrato de Lope de Vega (Museo l'Ermitage) y los que figuraron en la Galería del Louvre, vendidos en 1853 á varios aficionados ingleses.

Vemos, pues, cuán extraño resulta que un pintor tan fecundo y buen ejecutante sea tan poco conocido por sus obras, debido quizá á que muy pocas de ellas han ido á parar en manos de extranjeros que le den el *cartel* suficiente para ponerse á la altura de su maestro el Greco.

* * *

Respecto al pueblo ó ciudad en que viera la primera luz este pintor, tan injustamente olvidado, sólo sabemos que nació por el año 1586 en un lugar de la provincia de Toledo, muriendo en la capital en el 1640, cuando tenía cincuenta y cuatro años de edad, según dice D. Lozano Díaz del Valle, y en el 1649, según Palomino.

En conjunto fué un excelente y fecundo pintor regional muy apre-

ciado en sus tiempos, que evolucionó lo mismo que su condiscípulo Maino y que merece estudiarse con detenimiento por la moderna crítica, como así creemos sucederá cuando algunos de sus cuadros sean más conocidos, no alcanzándoseles el porqué nuestro amigo y compañero Sr. Sentenach en su notable obra *La Pintura en Madrid* ha dejado sin citar siquiera á un pintor que tiene obras en Madrid y que Velázquez reconoció como maestro. Y por hoy terminamos esta reseña biográfica, copiando de Ceán Bermúdez el relato de un interesante episodio de su vida artística que refleja su modestia á la par que el carácter extravagante de su maestro.

Según parece, cuando el Greco no quería ejecutar alguna de las obras que le encargaban, cedíala á Tristán como discípulo predilecto, y una de estas hubo de ser un cuadro para el refectorio de San Jerónimo de Sisla, representando la *Sagrada Cena*. Fué terminada esta obra á gusto de la comunidad, pero á los frailes parecióles excesiva la cantidad de 200 ducados que pidió por ella, considerando la poca edad del pintor, por lo cual hubieron de acudir al maestro para que señalara él la cantidad que se había de dar; y cuentan que el Greco al ver el cuadro, en presencia de la comunidad y del autor, dirigióse á éste con el bastón en alto, llamándole pícaro y deshonra de la pintura; detiénenle los frailes diciéndole se tranquilizara, que ya él se conformaría con lo que tasara el maestro... «En efecto, dijo el Greco, no sabe lo que ha pedido, y no dándole 500 ducados, que lo arrolle y lleve á mi casa». Con tan inesperado arranque quedáronse atónitos los Padres, y después de algunos debates hubieron de conformarse dando al pintor lo que pedía.

Resumiendo: fué Tristán un buen pintor naturalista digno contemporáneo de Pacheco, Caxés, Pereda y otros que, como dice muy bien Madrazo, sin contagiarse con las falseadas teorías de las escuelas romanas y boloñesa, supo asimilarse las buenas prácticas de las venecianas.

PELAYO QUINTERO ATAURI,

Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

III

Los dos Leoni y Juan Bautista Monegro.

Las obras de uno y otro Leoni que atesora esta comarca presentan entre sí acentuadas diferencias en el carácter de sus representaciones más que en el mérito y en la factura.

Son las del padre eminentemente cortesanas: representan, en su gran mayoría, bultos de Emperadores, de Reyes, de Príncipes, en arrogante actitud, en la plenitud de su existencia y de su autoridad, destinadas á enriquecer salones ó á deslumbrar en los sitios públicos.

Dominan en las del hijo los elementos piadosos y las estatuas funerarias orantes de los antes citados personajes, cual si al suceder en el imperio del Arte el segundo al primero hubiera pasado la espléndida corte de Carlos V de las alegrías de la vida al melancólico recuerdo de lo pasado.

León fué en sus inspiraciones, en su factura y hasta en sus mismas costumbres y actos un artista del Renacimiento italiano. Pompeyo, educado por aquél y conservando en gran parte su modo de hacer, se muestra ya un poco más adaptado al ambiente español que respiró durante tan largo tiempo.

Las creaciones de León declaran mayor grandeza en su conjunto, más espíritu, mayor energía, y son más primorosas en sus detalles, así como las de Pompeyo se caracterizan por mayor reposo. En el grupo de Carlos V dominando al Furor se revela la fuerza de un héroe antiguo y la majestad de un Soberano; en la del mismo Príncipe, de las tribunas del presbiterio de El Escorial, tiene el rostro la grave expresión del que procura olvidar las vanidades mundanas, pensando en los ulteriores destinos del alma.

En el sentido estricto de la palabra, fué más escultor el padre, más maestro y más lleno á la vez de esa emulación que le hacía pen-

sar en cada una de sus obras, en los medios de hacerla superior á las de sus rivales; tuvo, en cambio, el hijo mayor fastuosidad en unas obras y mayor minuciosidad de recursos en otras, aunque no dejara por eso de ser fiel muy amenudo á las tradiciones de raza.

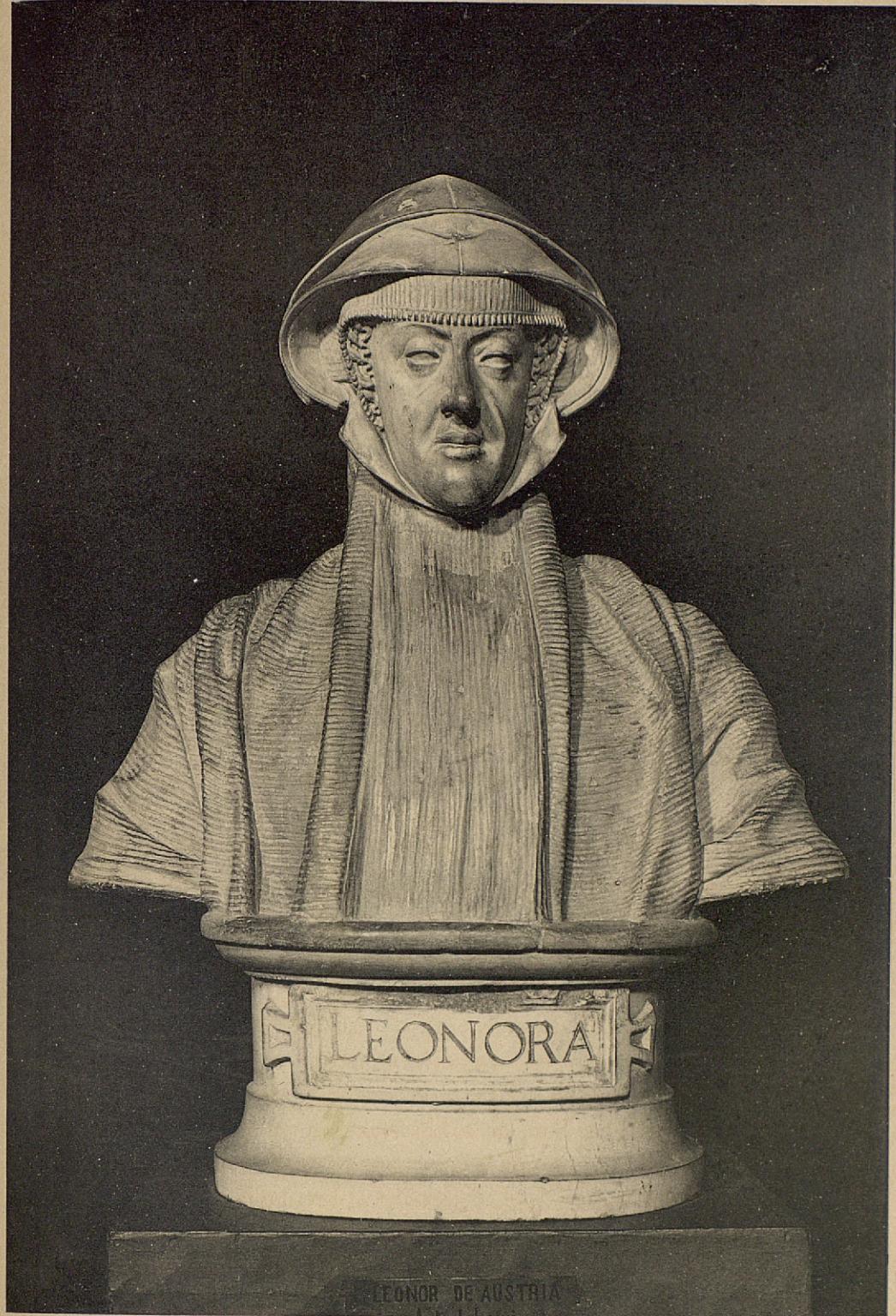
Estableciendo un paralelo entre lo legado por uno y por otro, se demuestra una vez más en la obra del hijo, de entre los millares de ocasiones en que puede demostrarse en las obras de otros, esa vigorosa influencia ejercida por el medio artístico español sobre todo cuanto en él llegaba á colocarse, hasta lo de procedencia más extraña á nuestro común modo de ser.

Poseemos de ambos muchas estatuas y bustos en bronce y algunas de mármol que merecen examinarse aún más detenidamente que las anteriores, por apreciarse en ellas el valor de su trabajo de un modo inmediato. Por su estudio se dibuja claramente la importancia que tuvo en sí misma la obra del padre y del hijo, y la poca influencia que ejerció por su carácter exótico en el movimiento general del arte español.

Para la obra de León Leoni es Madrid un museo, no una patria artística ni una escuela. En el nacional del Prado han llegado á reunirse muchas de las estatuas y bustos que hizo por encargo de Soberanos, de Príncipes y de personajes al servicio de España, y allí debían colocarse lógicamente las que son joyas de nuestros tesoros de producciones bellas y no expresión de la genialidad del país ni fruto siquiera de su influencia de adaptación sobre la labor extranjera.

Examinando una tras otra las más bellas esculturas salidas de aquellas manos, se aprecia como hecho singular el de que merezca colocarse en lugar preferente alguna de mármol, cuando las tradiciones de León Leoni y su educación le dan el carácter de un artista del metal. Espléndidas son las estatuas fundidas en bronce de Carlos V dominando el Furor, de la Emperatriz y de Felipe II, que á la grandiosidad del conjunto unen el primor excepcional de los detalles; pero no se siente ante ninguna de éstas el perfume de verdad que da el busto pétreo de Doña Leonor, la mayor de las hermanas del Emperador, que fué sucesivamente Reina de Portugal y de Francia, nacida en 1498 y muerta sesenta años después.

Aquel rostro expresivo, que acusa ya en ella el comienzo de la



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BUSTO EN MÁRMOL DE D.^a LEONOR DE AUSTRIA

por Leon Leoni

MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Haussr y Menet. — Madrid

ESTATUA EN BRONCE DE LA HERMANA DE CÁRLOS V.

REINA DE HUNGRIA

por Leon Leoni

MUSEO DEL PRADO

vejez, y tiene todos los rasgos de un fiel retrato, no ha sido excedido en obra alguna del mismo autor, ni igualado siquiera en la mayor parte de las que aquí poseemos. De retrato le acreditan también, además de sus rasgos, los resultados del paralelado que puede establecerse entre sus líneas y las de una tabla guardada en las Descalzas Reales de Madrid, en que ha representado la pintura la fisonomía de la misma Princesa. A los detalles de la toca y ropas, bastante ingratos en sí mismos, han sabido darles excepcional belleza el genio, idealizándolos en la fantasía, y la maestría de la factura. Lástima que se observen en esta labra bastantes deterioros que no afectan afortunadamente á la impresión de conjunto.

Las demás obras en mármol de León Leoni que aquí se le atribuyen, no rayan á tanta altura; se revela sí en todas el dominio del genio sobre la materia, tienen muchos rasgos bellísimos, se separan también algunas en diferentes detalles del modo de hacer del célebre artista aretino, induciendo á duda sobre su atribución; parece leerse en ellas un impulso inicial dado por aquél y un trabajo terminado por otras manos.

Dos estatuas de tamaño natural grandioso de Carlos V y de Doña Isabel de Portugal, su esposa; dos cuadros con las cabezas de los mismos y ornamentación de avanzado renacimiento; un busto del Emperador y otro de Doña María de Austria, la Reina de Hungría, son las seis obras que se encuentran en las condiciones que acabamos de indicar y se han prestado á que se las refiera á distintos orígenes.

La ornamentación de la base del busto de la Soberana de los húngaros no revela la labor de León Leoni, y la cabeza de la misma parece en cambio una repetición de la de una figura de cuerpo entero que la reproduce en bronce y se halla colocada en la misma sala, y es indudablemente del citado artista. Debe advertirse, sin embargo, enumerando todos los elementos necesarios para formar un juicio exacto sobre esta obra que la susodicha base está labrada en el mismo trozo del busto; que en la unión de la porción superior con la inferior se destaca la cabecita de un serafín; que dos medias figuras desnudas que descansan en estípites enriquecen los ángulos, datos todos que llevarían á admitir que busto y base son de la misma mano, y que hay también allí, en cambio, esfinges, una guirnalda y varios

detalles ornamentales, más lindos que primorosos, que son poco semejantes á los que acumuló León Leoni en alguna de sus obras. Parece esto indicar que respecto de León Leoni, como respecto de otros artistas, carecemos de una característica amplia que abarque de verdad sus distintas facturas.

La estatua de la Emperatriz presenta á primera vista el carácter de una reproducción en piedra de la en bronce de la misma dama,

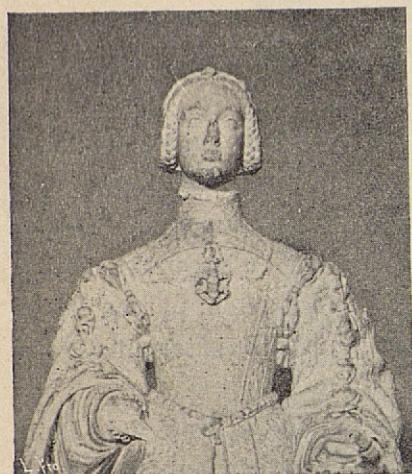
hecha algo más deprisa ó algo más borrosa en el dibujo de sus elementos decorativos, así como la del Emperador dista mucho de la grandiosidad, del carácter heroico, de la finura de los rasgos, del conjunto en la composición y del esmero con que está trabajada la fundida en bronce, por más que se aprecien en aquélla numerosas bellezas.

Deteniéndose á establecer paralelos de un modo más minucioso entre algunas de las diversas obras que acabamos de enumerar y aquellas con quienes se las compara, se

recogen detalles artísticos en el dibujo y en la copia de elementos que nos cuentan algo que algunas veces cuentan también, y otras no, los datos eruditos cosechados en las cartas al Obispo de Arras, del Gobernador de Milán al Soberano y otros preciosos documentos.

Las estatuas de bronce y mármol de la Emperatriz Isabel guardadas en nuestro Museo, no sólo difieren bastante en los ornamentos de las ropas, como observa oportunamente Plon, si que también en los rasgos más salientes de la fisonomía y la expresión de la misma, siendo sólo análogas en la actitud, el dibujo general y las proyecciones. El que las observe detenidamente verá que estas diferencias no proceden sólo del peor estado de conservación de la labrada en piedra respecto de la fundida en metal.

Es mucho más expresivo y más inteligente el rostro de la segunda y tiene algo de falso de alma el de la primera con su mirada puesta



Museo del Prado.—Estatua en mármol de la Emperatriz. (Detalle.)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA EN BRONCE DE LA EMPERATRIZ D.^a ISABEL
DE PORTUGAL

por Leon Leoni

MUSEO DEL PRADO

en el vacío. A las cejas bajas y casi rectilíneas de la cabeza metálica se oponen las altas y fuertemente arqueadas de la marmórea, y hay en esta un trenzado de pelo menos bello y más amanerado que los lindos bucles en que cae el cabello de la compañera. En los detalles de la ornamentación del corpiño, falda, sobrefalda, alhajas y tocados no hay porqué insistir, porque el primor con que están hechos los de bronce los pone á gran distancia de los demás.

Si León Leoni esbozó la estatua de mármol, cosa que parece deducirse de sus cartas, bien puede deducirse también, en cambio, del estudio directo que esbozada la dejó para que la terminara otro artista, su hijo Pompeyo, que es á quien parecen corresponder las indicaciones de los restos de inscripción que hay en ella: P..P... NI. F. 1572. Si con las objeciones que pudieran hacerse á esta atribución se llegara á demostrar que no era de Pompeyo, habría de atribuirse el acabado de la obra á otro de los continuadores del gran maestro; ponerla en la cuenta de las suyas nos parece poco fundado, á pesar de hallarse expresamente citada en una de sus cartas.

Los cuadros de mármol con las cabezas de los mismos personajes se incluyen en la lista de las obras de León Leoni por Eugenio Plon y el erudito conservador de la Sección de Escultura del Museo Nacional (1), entendiendo que deben ser *los dos grandes y bellos cuadros de mármol*, que cita aquél en su carta de 14 de Agosto de 1555 al Prelado de Arras. A Pompeyo los atribuye, en cambio, en su *Diccionario*, Ceán Bermúdez, que los vió colocados en Aranjuez dentro del jardín llamado de los Césares. Valentín Carderera formuló después otra opinión muy distinta, afirmando que las porciones ornamentales pudieran ser de *Leoni* hijo y los rostros de los Soberanos del Borgoña, por encontrarlos alguna semejanza de factura con sus creaciones.

Difícil es decidirse entre opiniones tan opuestas, autorizadas todas, y mucho más cuando resulta casi imposible recoger elementos seguros de juicio, ni de los documentos, ni del examen artístico, á menos de no adivinar en aquéllos lo que no dicen, interpretándolos con excesiva buena voluntad, ó prescindir en éste de la comparación con otras producciones de los mismos artistas, de la mayor ó menor semejanza

(1) Véase «Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura formado por Eduardo Barrón, conservador de esta sección», ilustrado con 32 láminas en fototipia, 1909, págs. 194 y 211.

de los rasgos fisionómicos y de bastantes detalles de la indumentaria.

Empecemos por los escritos. El texto italiano de la carta de 14 de Agosto de 1555 al Obispo de Arras, dice así en el único párrafo que nos interesa examinar: «Il remanente, *parte abbozzato, e parte al fine,* imbarcare a Genoua sopra quela barca che ha caricati i tanti marmi per la Mta. de la Reina; che partendosi l'armata de queste parti, fara uella per Fiandra. Sarebbe il remanente *due grandi e bel quadri, quasi à la fine, de marmo;* et la statua del naturale, pur de marmo, de l'Imperatrice; et uno pezzo di marmo, pur atto e bozzato per fare una mezza statua de la detta Imperatrice...»



Museo del Prado.—Cuadro de mármol con el busto de la Emperatriz.

La indicación de los dos grandes y bellos cuadros de mármol, *casí acabados*, que iba á embarcar León Leoni en Génova con destino á Flandes, sin otras más detalladas que la corroboren, no nos parece lo suficientemente explícita y clara para que se afirme sólo por ella que éstos son los mismos que se encuentran hoy en el Museo de Madrid; su lectura despierta, al contrario, la sospecha de que ó no se refiere á ellos,

ó no los dispuso León en la forma en que hoy se encuentran. En todas sus cartas expresa León Leoni con minuciosidad suma el destino de cada objeto, y no pierde ocasión de citar los que representan á Príncipes y Soberanos; en el mismo párrafo que analizamos procede así al hablar *de un pedazo de mármol esbozado que ha de convertirse en una media estatua de la dicha Emperatriz*; ¿cómo no añade al ocuparse en los dos cuadros que llevan en medio cada uno un busto de los Soberanos? Y si se admite que él hizo sólo los marcos y las cabezas las dibujó otro, nos encontramos en frente de un supuesto diametralmente diferente al formulado por Carderera, y muy distinto de la doctrina sustentada por Plon.

Es digno de notarse también que el sabio francés sigue criterios diversos para la interpretación de los variados incisos del susodicho párrafo; estima los cuadros, ó por lo menos las cabezas reales, como de León Leoni, á quien considera aquí bajo su aspecto de grabador de medallas, y dice en cambio que *cita sólo por memoria*, entre las obras del mismo, la estatua en mármol de la Emperatriz que aquí poseemos, porque ésta debe incluirse entre las obras de Pompeyo que la hizo casi por completo, siendo muy de notar en cambio que León la cita también en la misma carta como suya y cual si estuviera completa, al no introducir las restricciones que para otras obras introduce.

¿Prescinde aquí Plon para sentar su doctrina de los documentos que reproduce y acude al examen puramente artístico? Veamos ahora los datos que éste y la indumentaria suministran. Padre é hijo reprodujeron sucesivamente el bulto de Doña Isabel de Portugal en dos obras que hay que atribuirles al uno y al otro sin género de duda; el primero en la estatua de pie derecho guardada hoy en el Museo del Prado; el segundo en la orante de una de las tribunas del presbiterio de El Escorial, obra hecha cuando ya había muerto su progenitor. ¿A cuál se aproxima más la cabeza que hay en uno de los cuadros de mármol cuyo estudio nos ocupa?

La expresión del rostro y el perfil de frente á nariz, boca y barba son los de ésta y no los de aquélla; pero como pudiera pensarse que en la susodicha afirmación han de influir mucho los puntos de vista personales, conviene descender á otros detalles de indumentaria, insignificantes en sí mismos y decisivos, en cambio, en este caso. Desde

que se representó á la mujer del César español en la majestuosa actitud de la estatua de bronce de las colecciones madrileñas, hasta que se la puso de rodillas en las tribunas del Panteón real, había cambiado bastante la moda femenina, y los artistas no supieron resistir á las exigencias de los tiempos. Lleva aquella figura cuello de encaje ú otra materia blanda y flexible, y la parte alta de su busto, y también en parte este mismo, se descomponen en zonas meridianas ricamente decoradas; tiene la orante de El Escorial gola encañonada, que descansa en anillos paralelos que se extienden desde ella hasta



Escorial.—Estatuas orantes de Carlos V y su familia. (Detalle.)

el pecho. Estos dos modos de vestir las imágenes de las damas responden en España á dos épocas distintas y sucesivas, concordando con el segundo la indumentaria del busto contenido en el cuadro de mármol. Es más, las citadas representaciones no corresponden sólo á distintos cortes de las mismas prendas y sí á prendas realmente diferentes. Es la primera la unión de una rica camiseta flexible y fina, con el jubón encorsetado de espléndidos bordados. Es la segunda el cuerpo unido, abrochado hasta la parte superior y con la rígida gola.

Las golas encañonadas, y encañonadas exactamente en la misma forma que las del bajo relieve del cuadro de mármol que vamos analizando, las puso también Pompeyo en la efigie orante de Felipe II y en la de Doña Juana, su hermana, de las Descalzas Reales de Madrid, en



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRUPO EN BRONCE DE CÁRLOS V. DOMINANDO EL FUROR

por Leon Leoni.—Lámina II.

MUSEO DEL PRADO

contraste con los cuellos flexibles que ponía el padre en las que mejor pueden atribuirsele. Los elementos ornamentales aproximan también mucho los corpiños que viste la Emperatriz en el bulto de El Escorial y el busto de bajo relieve. Para nosotros no queda duda que éste y su compañero son obras del Leoni hijo, y de que no se hicieron en 1555, que es la fecha de la carta al Obispo de Arras, sino bastantes años más tarde.

Las cuatro grandes estatuas en bronce que contiene nuestro Museo son precisamente las obras de León Leoni que más se han estudiado, de las que se conocen más datos documentales y para las que mejor se ha fijado el carácter. Con no ser en excesivo número hay en ellas de todo: grandiosidad en la figura de Carlos V dominando el Furor, majestuosa actitud y primor de detalles en la Emperatriz Isabel y Felipe II, rasgos fisionómicos que acreditan al maestro en la cabeza de la Reina de Hungría y descuido en sus ropajes, hechos muy á la ligera.

Las cartas de León revelan cuándo fué hecha y fundida cada una; su verdadera génesis artística se refleja bien en muchos de los párrafos de sus escritos. La fecha de 1564 parece indicar el año en que fueron retocadas y concluidas, y el nombre de Pompeyo, unido al de su padre, descubre quién fué el que se encargó de este trabajo. Por el estilo debería pensarse que la labor del segundo no había sido muy extensa; de otros datos ha de deducirse, al contrario, que el hijo se vió obligado á retocar mucho por los frecuentes deterioros que las obras de arte sufrían con los transportes; de la asociación de las primeras á las segundas observaciones parece sacarse en consecuencia que hubo momentos en que Pompeyo procuró adaptarse por completo á las inspiraciones y modo de hacer de León y otros en que comenzaba á acentuar su personalidad.



Escorial.—Estatua orante de Felipe II.
(Detalle.)

Carlos V, con el Furor á sus pies, forman el grupo alabado sin tasa por los más renombrados criticos. Los ligeros convencionalismos que puede apreciar en él un examen excesivamente minucioso, palidecen al lado de cien bellezas y ante el rostro del Emperador, modelo de expresión verdaderamente humana y de serenidad, en contraste con el del monstruo, en que se refleja la cólera impotente. Vence aquél por la fuerza de su grandeza, y sucumbe éste, sucumbiendo con él las peores pasiones; la victoria del Soberano es en la feliz representación de León Leoni el triunfo del bien sobre el mal. El genial escultor supo armonizar en esta obra un gran perfume de realidad á las idealidades de un alto simbolismo. Por eso es tan profundamente humana y tan espiritual á la vez, resultando doblemente hermosa.

En el desnudo se observan algunas líneas de esa dureza, ó mejor diríamos, de esa rigidez que es tan difícil de evitar en las efigies fundidas; y han de elogiarse, en cambio, sin reservas, la verdad anatómica digna de los más inspirados artistas en mármol ó en madera, y el movimiento amplio, amplísimo, aunque sin exageraciones ni violencias, que hay en las dos figuras. La armadura con que se puede cubrir el cuerpo del Príncipe, y está casi siempre colocada sobre su torso en nuestro Museo, y los trofeos revueltos sobre la basa, son modelo de primor en la ejecución de los detalles y de buen gusto en sus numerosos elementos decorativos.

Ha publicado Plon en su magistral obra, y son ya muy conocidos, todos los datos relacionados con esta hermosa creación de León Leoni. Desde que fué fundido el bulto de Carlos V hasta que salió de los crisoles el del Furor transcurrieron más de dos años. Aquél quedó ya dispuesto para la afinación de sus superficies en Julio de 1551; éste no llegó á igual estado hasta los últimos meses del año de 1553. Pasó primero por Flandes, y su llegada á España coincidió ya con el momento en que el César iba á retirarse á Yuste; cuando éste olvidaba sus ensueños de triunfos llenándose su fantasía de melancólicas ideas, le contemplaron los españoles en el bronce lleno de fuerza y de vigor.

En los datos referentes á la efigie de Felipe II advertimos, en cambio, algunos que pudieran parecer anacronismos. Fué fundida, según la carta del artista al Obispo de Arras en 2 de Noviembre de 1551, y se sabe por la de Gonzaga al Emperador, que en 28 de Diciembre

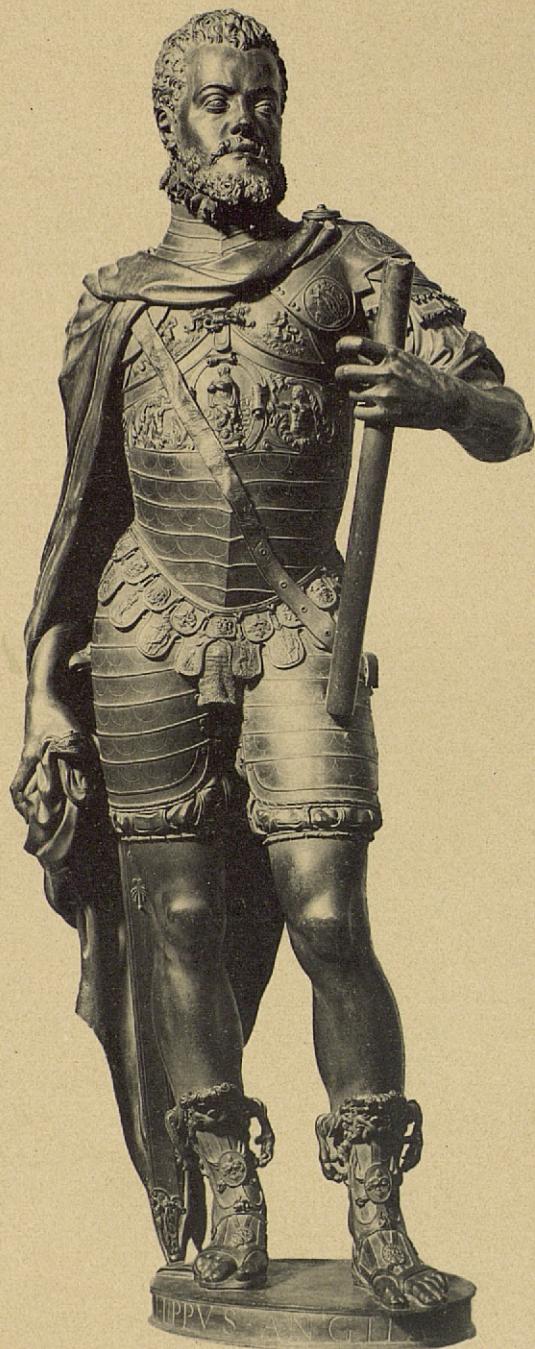


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRUPO EN BRONCE DE CARLOS V. DOMINANDO EL FUROR

por Leon Leoni.—Lámina I

MUSEO DEL PRADO



Fototipia de Haussr y Menet. — Madrid

ESTATUA EN BRONCE DE FELIPE II

por Leon y Pompeyo Leoni

MUSEO DEL PRADO

de 1553 estaba ya retocada; lleva como segunda fecha la de 1564 unida al nombre de Pompeyo, que debió hacer en ella bastantes reparaciones; la expresión del rostro y el perfume de juventud no corresponden al estado en que se hallaba el Príncipe dos años antes de subir al trono por la abdicación de su padre, y el zócalo lleva la leyenda *Philippus * Angliae * Rex * Caroli * V * F*, que sólo puede corresponder al periodo comprendido entre el 1554, en que se firmaron en Enero las capitulaciones y se realizó pocos meses después su boda con María Tudor, y el de 1558, en que falleció ésta. Modelada y fundida por el padre, rehecha indudablemente en parte por el hijo, según declaran algunas de sus líneas y algún detalle de indumentaria, es ésta una de las obras bellas de nuestra colección y una de las que ponen también muy alto el nombre de los Leoni.

Hay también en nuestro Museo un busto de Felipe II que se ha atribuido siempre á Pompeyo Leoni y que aparece ahora atribuido á León en el Catálogo de las salas de escultura que acaba de publicar su conservador, D. Eduardo Barrón, siguiendo para afirmarlo inspiraciones de Eugenio Plon. Fúndase para ello el sabio francés en una cita del Vasari y opina que ésta debe ser una de las obras hechas para el Duque de Alba, ó de las encargadas por D.^a María de Austria, la hermana del Emperador y Reina viuda de Hungría. La interpretación de los documentos deja para éste como para otros casos bastante duda en el ánimo y ha de acudirse á la comparación del busto con otras esculturas.

Se ve en él representado al monarca en actitud reflexiva; no tiene la arrogancia de la cabeza de la estatua; su frente parece cargada, por el contrario, de graves pensamientos. ¿Era ya Rey de España cuando así se reprodujo su cabeza? La edad que puede calcularse induce á creerlo, y que el busto es de fecha posterior á la estatua es dato que demuestra el Toisón que lleva aquél en su cuello y que no presenta la segunda. El Toisón está dispuesto del mismo modo que en las efigies de Carlos V.

La obra puede calificarse de buena, sin llegar en la factura general ni en varios detalles á la altura de las demás obras de ambos Leoni. Aquel rostro dista mucho de la expresión del Emperador; los adornos de la armadura no igualan á los del traje de la Emperatriz que hizo el padre, ni á la riqueza de los paños de las efigies orantes

de El Escorial en que tanto lució sus primores el hijo. Hay dureza en las líneas y el trabajo peca de bastante liso, de poco acabado.

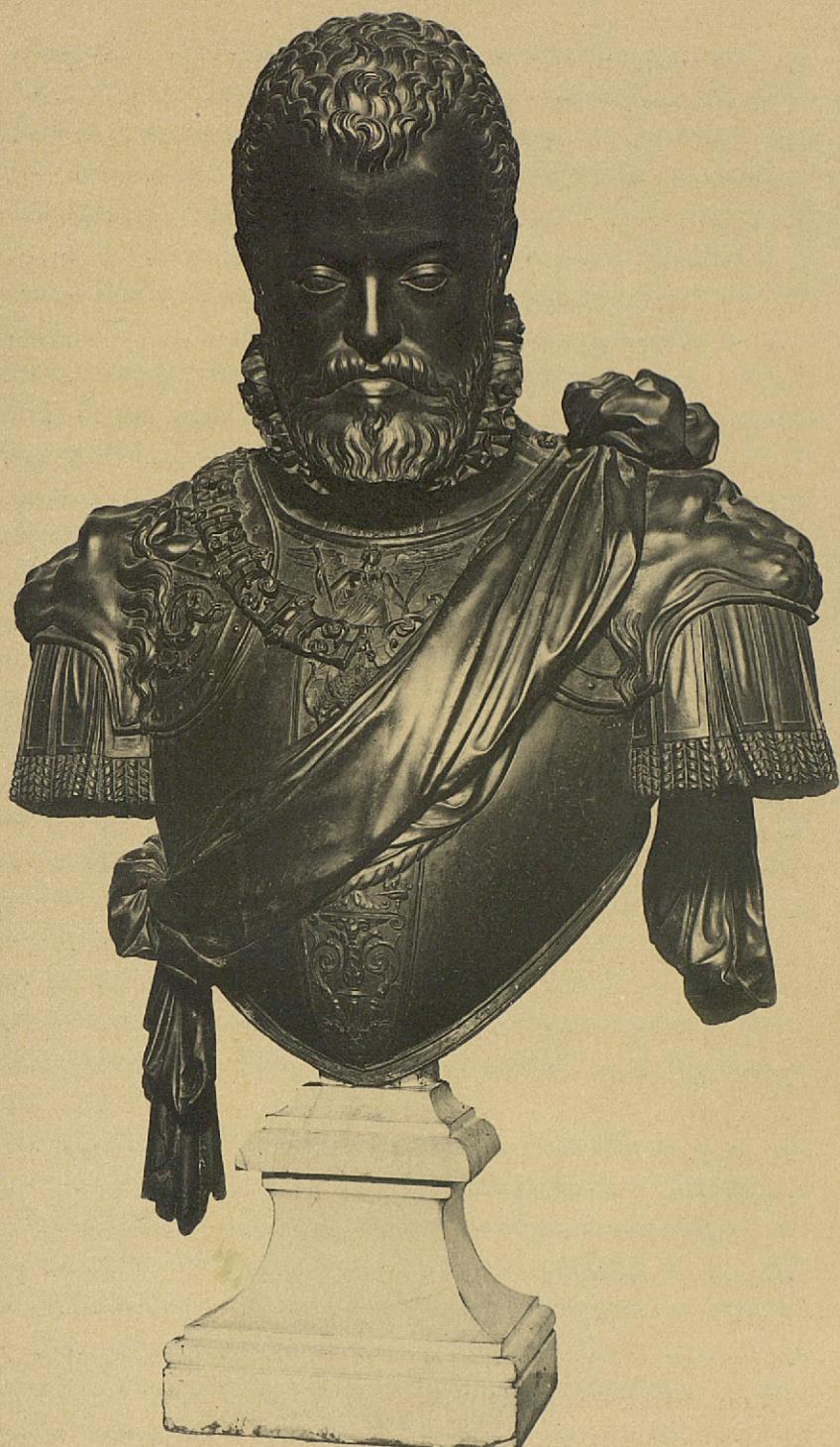
Un detalle curioso relaciona este busto con las estatuas de mármol y de bronce del Emperador que se ven en la misma sala. Las tres armaduras tienen sus hombreras en forma de mascarones y si el dibujo no es en todos éstos el mismo, se pasa, sí, por singulares enlaces de unos á otros. En el busto son aquéllas cabezas de león; cabezas del mismo animal son también en la efígie de mármol, que pisa con su pie una máscara monstruosa de distinto tipo, y ésta es la que se repite con idénticas líneas, lo mismo sobre los hombros de la estatua de bronce que en la delantera del casco revuelto con los demás trofeos que hay sobre la basa y que parece pertenecer al Furor vencido, de cuya cabeza debió desprendérse al caer bajo su vencedor.

La barba y los cabellos del busto que estudiamos se hallan asimismo dibujados como los de los rostros de Carlos V, aunque con mayor amaneramiento y dureza, asociándose varias razones para aceptar en principio la atribución de la obra á León Leoni, á pesar de los muchos rasgos en que difiere de su factura en las creaciones más espléndidas y no tener el aspecto de haberse hecho para la misma colección á que se destinó el busto en bronce del Emperador, cuya artística base y otros elementos le alejan mucho de la seca basa y expresión del rostro del de Felipe II. No figura en los inventarios de las obras de los dos Leoni de 1582 y 1608 y esto unido á las susodichas durezas, impone alguna reserva en su clasificación definitiva.

La personalidad de Pompeyo, el escultor de Felipe II, se dibuja con rasgos mucho menos marcados que la de su padre, que tanto trabajó para Carlos V, y en la mayor parte de sus obras es más difícil discernir lo que realmente se debe á sus manos de lo que han puesto en ellas la labor ó las inspiraciones extrañas.

Los bajo relieves de los Soberanos, colocados en los famosos cuadros de mármol tantas veces citados y desde tan diversos puntos de vista discutidos, le acreditan de un buen grabador de medallas que ha expresado allí fielmente la educación recibida de su antecesor y las largas tradiciones de familia.

En la estatua de la Emperatriz, copiada en piedra de la espléndida de bronce de León Leoni, reproduce la actitud y se separa bastante del modelo en la expresión del rostro, disposición de los cabe-



Fototipia de Hauser y Menst.—Madrid

BUSTO DE BRONCE DE FELIPE II

por Pompeo Leoni

MUSEO DEL PRADO

llos y adornos de los ropajes, aunque no ciertamente con ventaja.

No sigue tanto las mismas tradiciones en el monumento funerario dedicado al inquisidor Fernando Valdés, en Salas de Asturias, y se ven en él revueltos recuerdos de líneas miguelangescas con inspiraciones lejanas de Leonardo de Vinci en el grupo de la Fe y la Heresia, facturas de Sansovino y de Donatello en las demás estatuas de la Esperanza, de la Caridad y de las Virtudes Cardinales, como ha dicho acertadamente Plon, al citar los documentos que le permiten atribuir esta obra á Pompeyo. Los elementos decorativos de la capa pluvial del Prelado tienen igual carácter que los del bajo relieve de la Emperatriz y la estatua en mármol de la misma.

Las efigies de santos del gran retablo del templo de El Escorial fueron diseñadas y fundidas en Milán en presencia de León, á quien su hijo fué á consultar la magna obra con permiso del Rey, y en la cuenta de aquél han de apuntarse mejor que en la de éste, revelando más que las inspiraciones del escultor de Felipe II las de los últimos momentos del artista de Carlos V.

Quedan para caracterizar las creaciones de Pompeyo los dos hermosos grupos de á cinco bultos orantes de Príncipes que se ven en las tribunas funerarias á derecha é izquierda del presbiterio de El Escorial. Le ayudaron también en la obra otros artistas: su hijo Miguel, de labor poco conocida; un sobrino de *Jacobo Trezzo*, que llevaba este mismo nombre, haciendo los escudos de los mantos con mosaicos de mármoles preciosos, y alguno más ya como dorador ó ya en los retoques; pero la inspiración aquí es suya, suyo el pensamiento director, y en ellos se refleja al genio propio honrando á la dinastía de los Leoni.

Contrató y emprendió estas obras después de la muerte de su padre y cuando ya la admiración por la grandeza de su progenitor no habían de impedirle el desarrollo de sus iniciativas personales. En las diez efigies de Carlos V, Felipe II y ocho personas de sus respectivas familias que componen los susodichos grupos, se observa también un rasgo de sus comienzos de adaptación al ambiente nacional. Dice Plon que aquellas actitudes devotas de personajes en oración con las manos juntas las copió Pompeyo de las muchas estatuas españolas de los siglos XIV y XV que pudo ver en iglesias del país, acertando con su afirmación en el principio afirmado y equivocando-

se en los detalles. Tuvo Pompeyo Leoni, es cierto, muchos modelos que copiar en las estatuas orantes que se iniciaron aquí á fines del siglo XV y continuaron luego en tiempos subsiguientes, no en ninguna del XIV, porque el bulto de Don Pedro el Cruel que cita el sabio francés recuerda si la imagen del Soberano que vivió en la décimocuarta centuria, pero fué hecho, en cambio, á más de siglo y medio de distancia, como hubiera reconocido con su competencia artística si le hubiera visto en nuestro Museo Arqueológico.

En estas mismas diez estatuas funerarias de El Escorial se observan todavía enlazadas tradiciones paternas á la creación personal y propia de Pompeyo. Dió á Felipe II el carácter del personaje que había idealizado en su fantasía con las líneas del ser real que había tenido tantas veces á su vista; creó por sí las figuras de las tres esposas que acompañan al Monarca y del Príncipe Carlos; acentuó las diferencias que venían separando sus representaciones de las de León en la imagen de la Emperatriz y usó su particular modo de ornamentar los ropajes distinto del anterior; pero al colocar al lado de Carlos V sus hermanas, Leonor y María, no encontró nada mejor para caracterizarlas que reproducir las formas que su progenitor había dado á los bultos en mármol ó en metal de una y de otra princesa. Tal era la influencia que el genio del padre había ejercido sobre el hijo; por eso es tan difícil separar en muchos períodos la obra de cada uno, á menos de no atender á detalles relacionados con la época en que más trabajaron respectivamente ya aquél ó ya éste.

Para los diez bultos orantes de las dos edículas funerarias del Real Monasterio de San Lorenzo están afortunadamente resueltos todos los problemas. Se sabe la materia en que se fundieron: en bronce las mandó hacer Felipe II, y en su ordenanza de 1.^o de Junio de 1593 manda dar á Pompeyo «cincuenta ducados que montan diez y ocho mill setecientos y cincuenta mrs. cada mes, para su entretenimiento todo el tiempo que se a ocupado en este Reino y en Milan en la obra de bronce que ha echo para el retablo custodia y entierros del dicho monasterio»; de bronce se los califica en todos los documentos en que se habla de ellos y de bronce han parecido á cuantos los han examinado de cerca (1).

(1) Gracias á la benevolencia del tan culto quanto modesto D. Gonzalo Martín, Administrador del Real Patrimonio en El Escorial, y al interés que tomaron en

De cómo se entendía la palabra bronce y cómo se componía esta aleación por aquellos años, nos da cuenta una exposición que en época anterior habían dirigido al Rey *Jacopo da Trezzo, Pompeyo Leoni y Battista Comane*, y en la cual le dicen que el *bronze* que se emplea en las figuras del retablo es muy costoso, porque entra en él «mucho cobre, latón fino y estaño». No tiene, por lo tanto, fundamento alguno la afirmación hecha por algunos de que los bultos de santos y Príncipes de El Escorial son de cobre porque este metal se presta á mejor modelado.

Se hicieron primero las cinco estatuas de Carlos V, su esposa, su hija y sus dos hermanas que están al lado del Evangelio, y luego las otras cinco que se hallan al lado de la Epístola, fundiendo en ellas por separado los cuerpos y los mantos y poniendo, por último, las piedras que á modo de mosaico de mármoles componen los escudos polícromos que los enriquecen.

En el convenio ajustado entre Felipe II y Pompeyo Leoni el 3 de Mayo de 1597 se lee... «que por quanto el dicho Pompeo Leoni se a encargado por mandato de Su Majestad de hacer las dichas diez figuras y dos sitiales conforme á la orden que Su Majestad le ha mandado dar, y las cinco de ellas con el vn sitial que se han de poner á la parte del euangelio estan ya fundidas y reparandose..., se obliga que las otras cinco figuras que se han de poner al lado de la epístola... las dará fundidas de bronce en toda perfección... dentro de diez y ocho meses... asimismo se obliga que el manto de la figura del Rey nuestro señor, que es vna de las cinco que faltan por hacer, le dará fundido de bronce en todo el mes de mayo... para que puedan yr labrando y ajustando las piedras que se han de poner en él, y se gane en ello el tiempo que se pudiere».

Comparando entre sí las diversas esculturas se advierte que en la del Emperador conservó el carácter con que la venían representando desde las primeras obras de León; la de la Emperatriz tiene en su rostro las reminiscencias del retrato del Tiziano, y en sus ropajes, corte y adornos comparables á los del bajo relieve del cuadro de mármol tantas veces citados; las de Leonor y María son reflejos, como ya

nuestra pretensión los Rdos. Padres Agustinos del Colegio de Alfonso XII, hemos podido estudiar detenidamente estas esculturas subiendo á la tribuna, poniéndonos en contacto con ellas y examinando detalle por detalle.

se ha dicho, del busto y estatua trabajados por su padre; la efigie de Felipe II tiene todo el carácter de un retrato tomado del natural, y entre los detalles de indumentaria figura la gola encañonada que entonces se usaba y Pompeyo puso en sus principales personajes; en las efigies de las tres mujeres del Soberano y en la del Príncipe Don Carlos ha de admirarse el esmero puesto en hacer fisionomías individuales llenas de verdad.

¿Le pertenece asimismo la hermosa estatua orante de mármol de la Infanta Doña Juana que se conserva en el templo del convento de las Descalzas Reales de Madrid, que la debió su fundación? A Pompeyo se había atribuido siempre hasta que Martí y Monzó suscitó en sus estudios de Valladolid una duda sobre la legitimidad de dicha atribución, fundándola en el hallazgo de un documento donde se consigna que Juan de Arfe fué el encargado de buscar los mármoles para la hornacina, y parecerle extraño al erudito castellano que este gran escultor aceptara un papel tan secundario y no hiciera también la estatua.

Así quedaba planteado el problema en estos últimos años, después de publicados los susodichos estudios históricos y artísticos de Valladolid, cuando el Sr. D. Cipriano Barreira, antiguo empleado de las Descalzas Reales, descubrió la firma de Pompeyo Leoni, que reproducimos aquí reducida á la mitad de una infronta:

POMPEIVS·L·F.

La firma se halla en la caída de la manga del brazo derecho, y estaba oculta bajo una capa de polvo que no había permitido encontrarla á los muchos que la habían buscado. El Sr. Barreira comunicó el hallazgo á D. Eduardo Barrón, el conservador de la colección de escultura nacional, y éste tuvo la amabilidad de transmitirnos la noticia con el mejor deseo de que nos sirviera en nuestros estudios.

El bulto de Doña Juana es muy bello, á despecho de lo que desentonan en él las manos, procedentes indudablemente de mal entendidas restauraciones, y algún detalle más. Son sí dignas de notarse las proporciones alargadas de aquel cuerpo, que tanto se separan de



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

ESTATUA ORANTE DE LA INFANTA D.^a JUANA

por Pompeyo Leoni

MADRID, DESCALZAS REALES

las aceptadas para otras figuras del mismo autor y que parecen una adaptación á lo piadoso y lo místico de cien esculturas españolas. El rostro tiene la expresión que el conocimiento de sus actos pone en la dama representada, y tanto el tocado como los ropajes revelan aciertos que caracterizan bien el país y la época. La estatua tiene reposo á falta del arranque de que dió pruebas Pompeyo en algunas de las efigies decorativas de Salas y en las mismas imágenes de Fernando Valdés y de sus capellanes, que son las que con mayor seguridad se le pueden atribuir.

Para verle, no como se revela hoy en la región madrileña y si como hubiera podido revelarse en el cuadro total de su labor, faltan, por desgracia, objetos que hubieran agregado á su fisonomía artística rasgos muy interesantes, mostrando su fácil adaptabilidad á los diversos géneros de trabajos, como las demás obras la demuestran para las más variadas inspiraciones.

Para el Príncipe Don Carlos, que lo destinó al convento de Atocha, hizo un calvario de latón, en el cual descansaba un crucifijo de oro con corona esmaltada de verde y tres clavos. Al trabajo del oro y del latón hubo de agregar el de la plata dorada con que fueron modeladas dos cabezas de muerto y catorce huesos que completaban la composición.

La Princesa Doña Juana, hermana de Felipe II, la fundadora de las Descalzas Reales de Madrid, le encargó una cabeza de plata que tendría quizá un carácter votivo. Documentos fehacientes demuestran que tanto este objeto como el anterior salieron de sus manos, y de ambos puede afirmarse también que no se sabe dónde han ido á parar, si fueron destruidos ó forman parte de alguna ignorada colección.

Del zafiro grabado que se le mandó hacer y del jacinto en las mismas condiciones á que alude el artista en una de sus cartas, se conservan, al parecer, las improntas, é igualmente se ha perdido el espejo de cristal de roca «alto de un tercio y ancho de un cuarto», que estaba guarnecido de cuarzo y tenía diez engastes de oro, esmaltados de diversos colores y con un rubí cada uno, según la descripción que de él se hace en otro documento.

Fué en estas obras orfebrero, como lo habían sido sus antepasados, como lo fueron Arfe y otros artistas españoles que le ayudaron,

andando el tiempo, en sus empresas, y sería interesante buscar en muchas de estas labores varios de los rasgos característicos de las más grandiosas, el secreto de algunas rigideces de líneas y el del primor de muchas minuciosidades. Faltando aquí todos los objetos relativos á una de las direcciones de su trabajo, ha de quedar necesariamente imperfecto el perfil de su imagen artística.

Al final de su vida vuelven á imperar las mismas dudas sobre las atribuciones de sus últimas obras. Durante largo tiempo se estimaron salidas de sus manos la mayor parte de los bultos de bronce que enriquecen diversos templos castellanos, y entre muchos, los de los Duques de Lerma, de San Pablo de Valladolid. Corriendo los años descubrió Carderera un nuevo documento y rechazó, á su vista, la atribución anterior de Ceán Bermúdez reivindicando la paternidad de las obras para Juan de Arfe. Plon deduce opuestamente del examen de los mismos escritos, que Pompeyo debió hacer los modelos y Arfe ejecutar las estatuas, y Martí y Monzó, en presencia de contratos fehacientes, ha demostrado al fin la exactitud de la doctrina del investigador francés, con la adición de un dato nuevo, el de haber terminado las efigies Lesmes Fernández del Moral y no ninguno de los dos escultores cuyos nombres figuraban en el litigio, y autores el primero de los diseños y el segundo de la mayor parte de la obra.

Dedúcese así fácilmente de la enumeración que acabamos de hacer porque resulta en el fondo tan indecisa la personalidad artística de Pompeyo Leoni; era un hombre en quien el vigor de las iniciativas no rayaba á la misma altura que en su padre, siendo, en cambio, grande en su espíritu la flexibilidad, el don de apreciar lo bueno en la obra ajena y el poder de adaptación á los medios en que vivía. Combinó en todo los rasgos del artista que habían formado en él las tradiciones de familia con los de la personalidad que iban formando las influencias diversas que llegaban hasta él, recogiendo la luz que producía el ambiente de época y el del pueblo en que se estableció. Compuso con tan variados elementos una obra total, y esta fué bella y rica en matices á falta de ser excesivamente singular ó muy propia de su fantasía. En Madrid y su región parece un continuador de León, que cambia acomodándose en algunos puntos á la atmósfera española. En Salas se presenta realizando sincatismos de los diferentes genios italianos, dando al sepulcro de Valdés el aspec-

to de un rincón de Museo donde pudieran establecerse paralelos entre las inspiraciones de Miguel Angel, Donatello y Sansovino de ser realmente suyas todas las esculturas que enriquecen este monumento (1).

Aun descontando de la obra total de Pompeyo alguna parte de las figuras del mausoleo del severo inquisidor y gran protegido de Felipe II, todavía quedan en pie las mismas dificultades para fijar de un modo preciso su carácter sin volver de nuevo á la misma afirmación: la de componerse de las sucesivas creaciones de un italiano enamorado de la genial producción del suelo en que nació, impulsado en una dirección especial dentro de este ambiente por la personalidad robusta de su padre, que había de enmascarar durante largo tiempo la personalidad del hijo, dándole, en cambio, mucho del vigoroso espíritu que en aquélla había, y adaptado por fin en parte de sus manifestaciones al suelo en que se instaló por completo en el segundo período de su vida, hallándose dispuesto siempre á aceptar colaboraciones y hasta retoques de hermosos bultos orantes de El Escorial, que para otro cualquiera de los orgullosos escultores de la época hubieran sido altamente molestos.

Lo que sí puede afirmarse, en conclusión, es que si Pompeyo Leoni recibió en parte, al menos como la recibían los demás, la influencia del medio español, él no dió, en cambio, gran impulso á nuestro arte; realizó creaciones que admiraron, sí, muchos, pero que siguieron muy pocos y durante muy breve espacio de tiempo. Pasados los dos Leoni la escultura española siguió en su tendencia de las imágenes de madera policromas.

(1) Véase Eugéne Plon. *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche, Leone Leoni, sculpteur de Charles-quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II.* En la página 407 y siguientes publica los documentos que le han servido para atribuir á Pompeyo Leoni el monumento funerario de Valdés, en Salas. En el contrato entre Julio Sormano y dos carreteros para transportar desde Aleas, jurisdicción de Beleña, cerca de Guadalajara, hasta León, y á ser posible hasta Salas, el sepulcro de Fernando de Valdés, se habla sólo de *una estatua y piedras de alabastro*. En el traspaso á Julio Sormano del poder que había otorgado á Cornelio Carnago se vuelve á hablar sólo del *bulto y piedras del dicho Arzobispo D. Fernando de Valdés*. En las dos cartas de pago de Cornelio Carnago á Alonso de Dóriga se habla, al contrario, de los *bultos*, en plural, y entierro de Valdés, sin precisar cuáles sean aquéllos, y de su transporte á Salas. Es, por lo tanto, seguro que Pompeyo contrató el enterramiento de Valdés é hizo la estatua orante del Prelado, y por analogía de estilo, las de los familiares que le acompañan, como dice Plon, pero no puede afirmarse con igual seguridad que labrara de su mano las demás estatuas de virtudes que allí figuran, por más que el susodicho sabio francés no introduzca esta restricción á su doctrina.

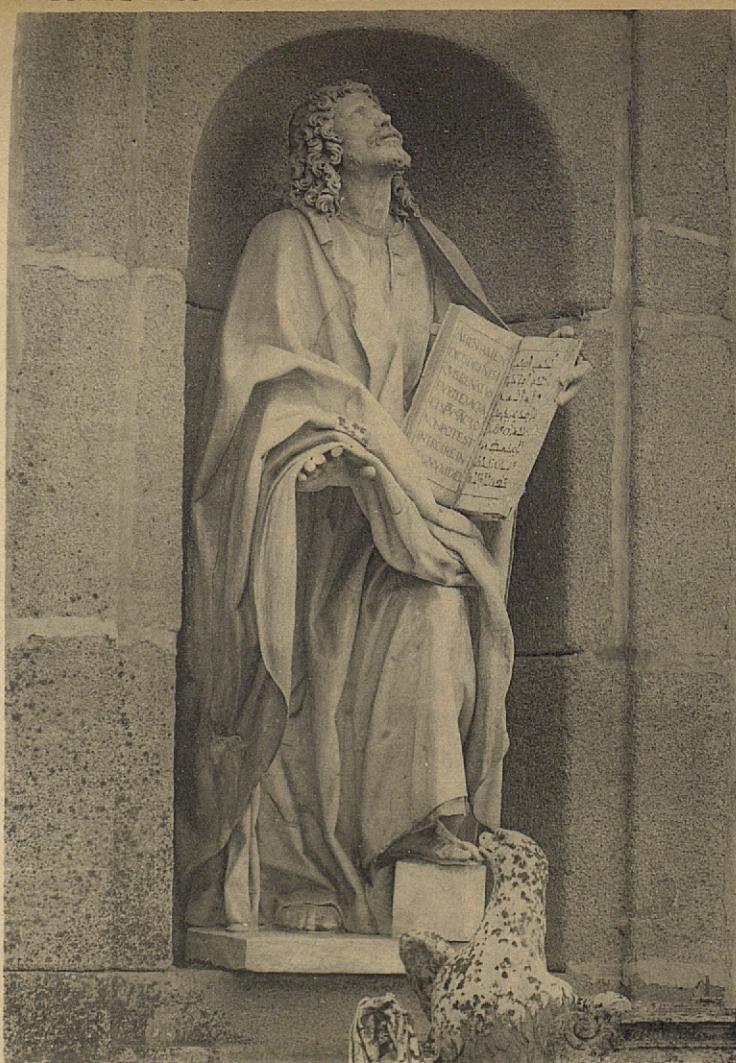
Conviene, sin embargo, añadir que nuestra afirmación no puede tomarse en un sentido absoluto; insistimos en que la influencia de las obras de los dos Leoni fué muy pequeña y no determinó aquí una dirección artística, no debiendo, sin embargo, deducirse de esto que fuera en absoluto nula. Que algo se propagó lo demuestran primero esas estatuas de los Duques de Lerma, que diseñó, como antes se ha dicho, Pompeyo, hizo en gran parte Juan de Arfe y se encargó de terminar Lesmes Fernández del Moral; en segundo lugar la del Arzobispo de Sevilla, Sandoval y Rojas, que se debe al segundo, y existe en Lerma, y en término algo lejano la de Enrique Peralta, de la Catedral de Burgos, y alguna obra más.

Es digno, sin embargo, de notarse, comparando las diversas esculturas que acabamos de enumerar, cómo tenía siempre nuestro arte á volver á su cauce natural apenas se alejaba algo de las invasiones que más poderosamente habían tendido á desviarle de su camino. En la efigie del Cardenal Peralta del templo burgalés se presentan ya de nuevo la tendencia á policromar y el tipo de nuestros personajes.

Por los mismos años en que creaban los Leoni, creaba también en una dirección muy distinta un artista castellano. Tiene Juan Bautista Monegro en El Escorial las imágenes de San Lorenzo y de seis reyes bíblicos en las fachadas del monasterio y del templo, y las de los cuatro Evangelistas en el patio del mismo nombre. De todas ellas son las últimas las que mejor pueden estudiarse para caracterizarle, porque están hechas para vistas de cerca, en tanto que las otras presentan el carácter decorativo y no se ha puesto tanto empeño en acabarlas.

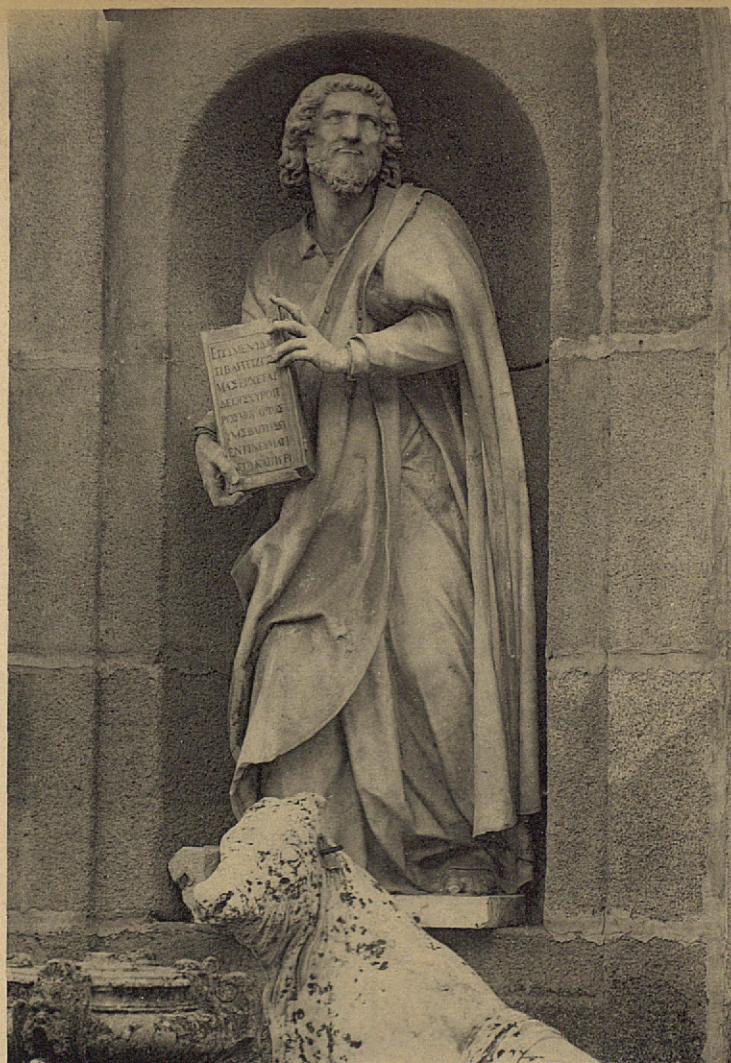
Las estatuas de los cuatro Evangelistas fueron labradas en un mármol de Génova, cargado indudablemente en la cantera de compuestos ferrosos que se han ido sobreoxidando al aire libre, tiñéndola de una pátina ocracea. Los seres del tetramorfo que los acompañan están trabajados en mármol sacaroideo, sin alteración visible en sus superficies, hallándose sólo recubiertas algunas porciones de éstas de líquenes de un tono pardusco. Aquéllas y éstas proceden por lo tanto de diferentes yacimientos de rocas y parecen haberse ejecutado en dos épocas también distintas.

Artísticamente revelan las susodichas efigies de santos la mano



Clichés del Fr. E. Manero

San Juan



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

San Lucas

ESCORIAL: PATIO DE LOS EVANGELISTAS

Estatuas en mármol de Juan Bautista Monegro

de un artista experto, maestro en su arte, aunque no muy genial, ni menos inclinado á dar perfume de verdad á sus creaciones. Son las cuatro teatrales, hay poca naturalidad en sus actitudes y en la expresión de sus rostros, son producto de un arte muy poco espontáneo y de un escultor que sólo se preocupó á medias en el estudio de lo real, sin que esto quiera decir que carezcan en absoluto de mérito. Son bastante buenos su dibujo y proporciones y los paños están bien plegados y partidos. El autor no se dejó influir por la invasión extranjera de los bultos en metal de personajes celestes, sin llegar, sin embargo, á la factura de las obras tradicionalmente castellanas ni españolas.

No estuvo tampoco á la misma altura en la interpretación en piedra del carácter de los diversos Evangelistas. La actitud más digna y la de mayor reposo clásico es la de San Marcos, y en su faz se lee algo de esa idealidad despertada por la creencia en un hombre tosc, que debía distinguir á los piadosos personajes. Quiso hacer Monegro soñadora la figura de San Juan, y aunque no fracasó ciertamente con su intento, le resultó en conjunto bastante forzada. El gesto de San Lucas es adusto y malhumorado más que severo. La cabeza de San Mateo, que estaba bien orientada en su dibujo y expresión, no quedó terminada, y procede indudablemente de una restauración que hubo de realizarse en tiempo próximo á aquel en que fueron hechos el águila, el mancebo, la ternera y el león, porque no está tan patinada como las demás, y de ellas se diferencia también en dibujo general, en algunos detalles y en la disposición sobre el cuello.

Los cuatro seres que componen el tetramorfos tienen en su factura un carácter que puede calificarse de heráldico ó de simbólico, aunándose en ellos una labra que los pone al parecer en época más moderna que los Evangelistas, á un dibujo que recuerda en parte el que tiene el mismo tetramorfos en códices ó esculturas medioevales, que debió indudablemente ver su autor en la magnífica colección de manuscritos del Monasterio, ó reproducirle, siendo aconsejado con tendencias piadosas por algún respetable erudito y teólogo. Ni estas labras ni la cabeza de San Mateo pueden ser anotadas con seguridad en la cuenta de Monegro.

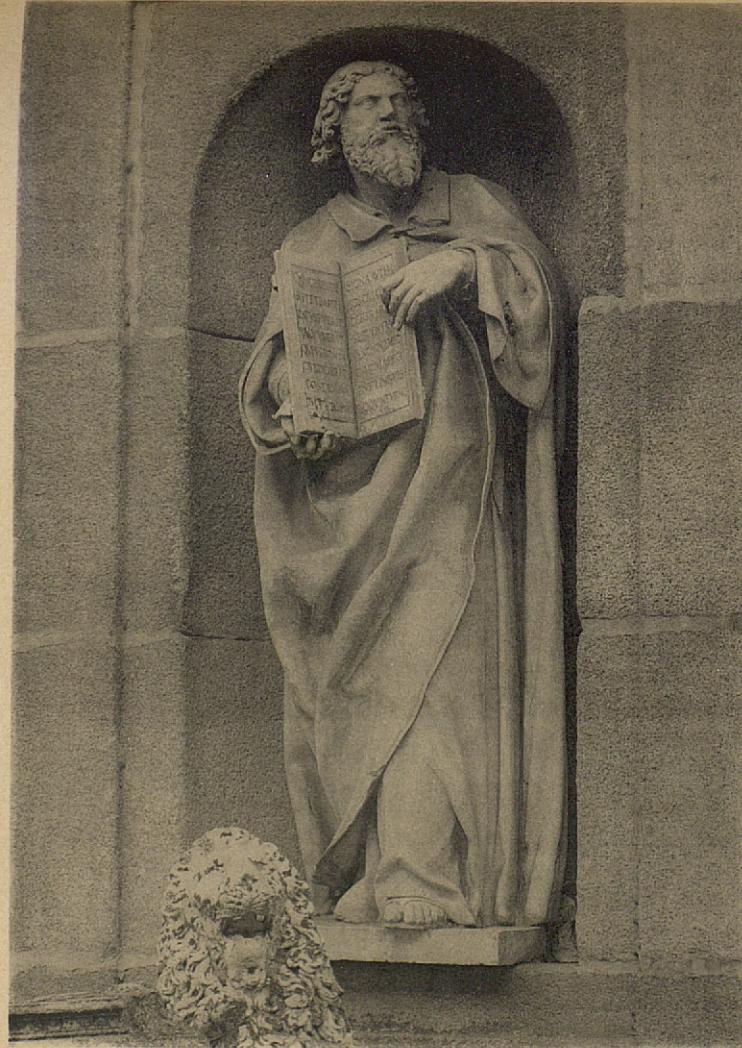
No son, por lo tanto, las creaciones del susodicho escultor modelo de grandiosidad ni de muy acertadas inspiraciones, y tienen, sin em-

bargo, excepcional interés. Revelan lo que era capaz de hacer un artista en un medio de influencia muy distinta de las que habían formado su fantasía, y reflejan la tenacidad para conservar una personalidad más alta ó más baja, sin dejarse arrastrar por el brillo de los éxitos de los grandes escultores italianos que creaban por sus mismos años (1). No fué, sin embargo, como ya lo hemos dicho y repetido, muy genuinamente español en su modo de hacer, ni se adivina en sus efigies las altas condiciones que habían de tener poco después las en madera y policromadas de Gregorio Hernández ó Fernández.

Parecen llevar consigo en la iconística religiosa anuncios de decadencia que afortunadamente se quedaron sin cumplir, porque no transcurrió siquiera un cuarto de siglo sin que se elevara la bella rama del arte á la mayor altura que pudo alcanzar en nuestra Patria, compensando en idealidad, en acierto, en casticismo de las imágenes lo que pudiera haber disminuido en ella el brillo y la genialidad que lucían en las obras de Berruguete y de sus demás coetáneos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

(1) En 18 de Agosto de 1583 mandó el Rey que se dieran á Monegro 900 ducados más sobre el precio de ajuste de estas estatuas, lo que indica que en dicha fecha estaban ya hechas. Ceán Bermúdez dice además, que el 21 de Marzo del mismo año se colocó en la portada principal la de San Lorenzo, y que el 8 de Agosto de 1584 se pusieron en el patio de su nombre las de los seis Reyes.



Clichés del Fr. E. Manero

San Marcos

ESCORIAL: PATIO DE LOS EVANGELISTAS

Estatuas en mármol de Juan Bautista Monegro



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

San Mateo

BIBLIOGRAFIA

Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya.

Los Boletines de las Comisiones provinciales de Monumentos prestan á la cultura general y al arte patrio importantísimos servicios, no tan apreciados como merecen serlo por la generalidad de las gentes.

El interés local despierta por un lado el amor hacia los edificios que subsisten de los pasados siglos, y con él se fortifica el sentimiento de la personalidad nacional y se completan los datos para trazar la historia del trabajo, que es la historia de los esfuerzos hechos por la humanidad entera á través de los siglos.

Aumentan, por otro, el caudal de los detalles y atesoran ricos elementos con que perfeccionar las síntesis; así como éstas, por incompletas que sean, son también de inapreciable valor, porque descubren hasta en sus lagunas y deficiencias en qué sentido hay que dirigir con fruto las nuevas investigaciones.

El Boletín de la Comisión de monumentos de Vizcaya responde ampliamente á estos múltiples y grandes fines, como responden también los publicados en Orense, Cádiz y alguna localidad más. Ha dado vida al de Bilbao un grupo de hombres ilustres por su saber y por la fe, unida á la energía que ponen en su empresa, y los nombres de los Sres. Echegaray, Chávarri, Achúcaro, Power, Bastera, Ampuero, Garasco, Plaza, Olascoaga, San Pelayo, Amézola, Olaso, Eguilior, Marqués de Fola de Gaytán y R. P. Vázquez, que tanto colabora en nuestro BOLETÍN, deberán citarse como los de otros tantos campeones de la propaganda artística en nuestro suelo y de entusiastas defensores de lo que nos caracteriza y nos da personalidad ante los demás pueblos cultos.

Llevan publicados en los dos números que han llegado á nuestras manos importantes trabajos sobre monumentos de la comarca, documentos curiosísimos, investigaciones muy bien orientadas, numerosos elementos con los que ha de llegarse al conocimiento amplio y completo de la Historia y del Arte en el solar vascongado y en los puntos próximos que con él han sostenido tantas y tan múltiples relaciones en diversos siglos.

Reciban los fundadores y mantenedores de la excelente Revista, nuestra sincera enhorabuena; sólo por el mucho exceso de original no dedicamos mayor espacio á enaltecer las bien probadas bondades de su obra.

EXCURSIONES

En el curso de este trimestre ha visitado nuestro Presidente:

- 1.º Híjar, Puebla de Híjar y Alcañiz.
- 2.º El Escorial, para subir á las tribunas de Reyes y estudiar en el patio de los Evangelistas las esculturas de Monegro.
- 3.º El Monasterio de Piedra, donde se está haciendo alguna excavación.

HÍJAR tiene dos iglesias, una con ábside mudéjar, y un castillo muy destrozado y repartido en casas de vecinos.

ALCAÑÍZ conserva varias construcciones artísticas.

La Colegiata guarda un sepulcro policromado muy interesante de los *Ram de Viu* en una de las capillas de la nave de la Epístola; retablos de Tomás, M.^a Lobet y de Ferrer, que honran á la moderna escultura aragonesa, y varias imágenes.

El Arco de San Pedro, cerca del castillo, es el único resto muy característico del XII de la iglesia de aquel nombre; los arcos de la Lonja son de fines del XV y dan un bello aspecto á la plaza; la casa del *Cucharón* marca la transición del XV al XVI.

Acompañaron á nuestro Presidente en Alcañiz, con una amabilidad que nunca agradecerá bastante, un señor sacerdote de la Colegiata y el escultor Ferrer, nieto del célebre académico de San Fernando del mismo nombre, que no desmiente la filiación en las varias obras hechas para diversas iglesias de la ciudad.

En *El Escorial* se estudiaron, poniéndose en contacto con ellas, las diez estatuas orantes hechas por Pompeyo Leoni, gracias al buen deseo de favorecer todas las investigaciones del señor administrador del Real Patrimonio, D. Gonzalo Martín, que acredita en su gran cultura la herencia de su padre el célebre autor del Ponos, y de los Padres Agustinos del Colegio de Alfonso XII.

En el Monasterio de Piedra es digno de notarse, entre otras cosas, la gran analogía de su sala capitular con la de las Huelgas de Burgos y la portada del templo.