

BOLETÍN

Año XVII.—Tercer trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

✻ Arte ✻ Arqueología ✻ Historia ✻

Madrid. — 1.º Septiembre 1909.

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

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

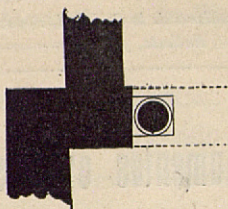
Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

SOPORTES.—PILAR CRUCIFORME.—COLUMNA

En los buenos tiempos de la arquitectura clásica, las columnas estaban separadas de los muros y de las pilastras, como en los pórticos que circuían los templos; y cuando se las quería adosar á los paramentos, se empotraba un tercio del diámetro del fuste para que no resaltara tanto el cornisamento, lo que prestaba belleza al monumento, especialmente en las arquerías abiertas ó simuladas de los teatros, anfiteatros y circos, dando más robustez á las fachadas y mayor resistencia á las presiones de los arcos y bóvedas, sirviendo al par de contrafuerte y de soporte á las impostas y entablamentos. Bajo el imperio de Constantino, el Arte había decaído de su esplendor, como se ve en las grandes basílicas que este emperador levantó en Roma, modelos de las que se alzaron en Occidente en la primera mitad de la Edad Media. En estos templos, las columnas que dividen las naves están generalmente muy separadas, porque sobre ellas no solían cargar arquitecturas, sino arcos; pero las que flanqueaban los grandes torales que comunicaban la nave central con el crucero, tenían los fustes distanciados de las pilastras el espacio del vuelo de las basas y capiteles. Esta disposición de los soportes vémosla en los ingresos de los ábsides de las iglesias asturianas del primer siglo de la Reconquista y parte del siguiente, construídas por arquitectos visigodos, que reproducían las que dejaban en el interior de España, si bien en algunas, como la de

San Juan de Baños y Santullano, al arco no le sostenían columnas, sino pilastras.

A la carencia de fustes romanos debióse, como he dicho, que la separación de las naves de las basílicas asturianas se hiciera con machos rectangulares, y cuando al mediar el siglo IX se cubrieron de bóveda los compartimientos en que se dividió el cuerpo de la iglesia, se elevaron arcos torales y formeros para reforzar los cañones que habían de



Columna del ingreso del ábside en las basílicas asturianas.

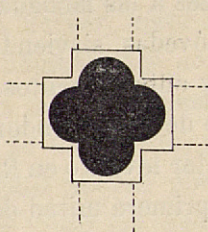


Pilastra de Santullano.

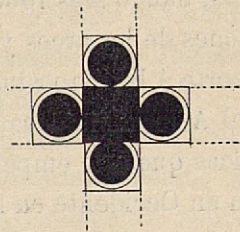


Pilastra de Santianes.

ser sostenidos por columnas adosadas á los frentes de las pilastras, dispuestas de igual modo que en los ingresos de los santuarios. No se encuentra el pilar cruciforme en las iglesias de Asturias levantadas bajo los reinados de Ramiro I y Alfonso III, pero en los comienzos de la siguiente centuria aparece en Santa María de Lebeña, notabilísimo monumento, que marca el progreso á que llegó entre nosotros el arte de construir en aquella Edad. En este templo, á los cuadrados pilares que



Pilar cruciforme de Aurona (Milán).



Pilar cruciforme de Santa María de Lebeña.

separan las naves, se adosan cuatro columnas de monolíticos fustes, empotrados un tercio del diámetro, cuyos capiteles están próximamente á un mismo nivel. Sobre ellos cargan otros tantos arcos formando una cruz; dos paralelos al eje del edificio para sustentar las paredes laterales de los compartimientos del centro, y los perpendiculares á éstos; el del cuerpo del medio sostiene el elevado muro que sube hasta

la clave de la bóveda para reforzarla, y el opuesto sirve de asiento al cañón que cubre la nave pequeña. Este nuevo sistema de agrupación de los soportes, iniciado en los ábsides de las iglesias de Asturias anteriores al reinado de Ramiro I, tiene aquí su completo desarrollo, después de varios ensayos, debida esa transformación á la revolución arquitectónica realizada, como he dicho, en tiempo de aquel Monarca, con el fin de hacer incombustibles las cubriciones de los templos, cuyo más antiguo ejemplo nos ofrecen las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena.

No se ven en los templos contemporáneos del extranjero pilares cruciformes similares á los de Lebeña, por más que el arqueólogo francés M. Dartein quiere dar la prioridad de este tipo á los de la basílica de Auroua de Milán, no existente, perteneciente, al parecer, al siglo VIII, de la que se han encontrado, no hace muchos años, elementos constructivos y decorativos muy interesantes, hoy custodiados en el Museo de Brera de aquella ciudad (1). Con algunos restos de este monumento reconstituye dicho arquitecto los soportes, compuestos de cuatro medias columnas, agrupadas alrededor de un núcleo central de corte cuadrado, coronadas de capiteles cúbicos, de donde partían los arcos, cruzados en sus arranques en ángulo recto, que sostenían las bóvedas de la cubrición. No me parece acertada esa disposición, inclinandome más bien á creer que la basílica, como todas las de aquel tiempo, tendría un techo de madera, en cuyo caso no serían cuatro los arcos, sino dos, juntos y sobrepuestos como los de las arquerías divisorias de las naves y de las archivoltas de las portadas de las iglesias románicas y lombardas del siglo XI (2).

El arquitecto de Lebeña tuvo que dar á la nave central una enorme altura que, como en San Miguel de Lino, es de tres veces su anchura, pero preocupado por la débil resistencia que las bóvedas de las naves laterales oponían al empuje de la del centro, la reforzó con el toral y el

(1) *Etude sur l'Architecture lombarde et sur les origenes de l'Architecture romano-bizantine*, par F. de Dartein, pág. 103.

(2) Dartein pretende demostrar en su interesante libro que la bóveda de cruce-
ría de los monumentos ojivales había sido empleada por los lombardos, apareciendo
en San Ambrosio de Milán á mediados del siglo IX. Para probar su errónea opi-
ni3n, que no merece ciertamente los honores de la refutaci3n, quiere buscar en las
iglesias de Lombardia anteriores á aquella centuria el origen del pilar cruciforme
que cree encontrar en la basílica de Auroua.

elevado muro que sube hasta la clave del cañón, dividiendo en dos compartimientos el cuerpo de la iglesia. Bien pudo ser suprimida esta muralla que quita la vista y la diafanidad al templo, para lo cual no había más que alargar la columna hasta el arranque de la bóveda, haciendo que ésta descansara directamente sobre el arco, y de este modo quedaría resuelto el difícil problema del abovedamiento de la basilica, hecho que no tuvo lugar hasta después del milenario. A esto se debe que las iglesias del tipo de la de San Miguel de Lino, al que pertenecen la de San Pedro de Nave, Santiago de Peñalba, la de Lebeña, y en general todas las cubiertas de bóveda, no hayan sido apenas reproducidas, pues las numerosas *cellas* ó cámaras en que estaba dividida el área, de mínúsculas dimensiones, de dos á cuatro metros de crujía, separadas por arcos bajos ó macizos muros, tristes, sombrías, no podían albergar un gran concurso de fieles ni permitían asistir con comodidad á los oficios religiosos. Cuando bajo el reinado de Alfonso el Magno, y en el transcurso del siglo IX, quisieron hacer templos de mayores proporciones, no hubo más remedio que reproducir la planta de la tradicional basilica latina, cubierta de madera, de tres naves, como la de San Miguel de Escalada, la de San Adrián de Tuñón ó la de San Salvador de Deba.

LA COLUMNA EN LOS MONUMENTOS DEL TIEMPO DE ALFONSO II

Basa.—Las columnas de los templos visigodos procedían de los monumentos romanos, y cuando se agotó aquel inmenso depósito intentaron imitarlos, sin lograr prestarles la belleza clásica del modelo, debido á la barbarie en que cayó el arte en tan oscuro período. Como el orden corintio era preferido por su pompa y riqueza, las basas solían ser áticas, como corresponde á ese estilo, á pesar de lo difícil de la ejecución, apareciendo con los miembros casi en estado rudimentario, con los toros semicirculares, aplastados, sin el gracioso perfil elíptico de los que copiaban; los filetes apenas marcados unas veces, y otras demasiado anchos, y las escocias poco rehundidas ó totalmente suprimidas. En Asturias, donde la columna no tuvo la aplicación que en los templos visigodos, pues sólo se empleaba en los torales de los ábsides, de exiguas dimensiones, para decorar las arquerías de los santuarios y los parteluces de las fenestras, preferían también la basa ática, pero

alternando con la de un solo toro sobre el cuadrado plinto. Se prescindía alguna vez de la basa, sentando directamente el fuste en un dado ó en un trozo de imposta moldurada, y si la columna flanqueaba el ingreso de la capilla descansaba sobre el escalón que separaba esta parte del templo de la nave ó del crucero. Cuando la caña era demasiado larga y de precioso mármol, por no cortar el sobrante se hincaba en el suelo, cual si de él brotara, disposición semejante á la que se observa en la mezquita de Córdoba, que no hace buen efecto.

Fuste. — Ya hemos visto que sólo en la basílica del Salvador y en alguna que otra iglesia se veían columnas romanas, que no habiéndolas en el país, tenían que venir de una antigua ciudad marítima, como las que llevó á Compostela Alfonso III para decorar las portadas y los ábsides del templo del Apóstol. La falta de estos mármoles se suplía con fustes labrados en el país, de piedra común, especialmente arenisca, de fácil talla, monolíticos, como los de los ábsides de Santianes de Pravia, ó formados de varios trozos, como los de Santa María de Naranco. La caña era cilíndrica, y á veces se la daba éntasis, acusando fuertemente la hinchazón en el medio, según vemos en las que se conservan en la citada basílica del Rey Silo (1). Las canales que surcaban verticalmente las columnas romanas de los órdenes jónico y corintio, no aparecen en las asturianas, pero sí las estrías espirales, junquillos y cables, cuyo ejemplo nos ofrece Santa María de Naranco.

Capitel. — El elemento arquitectónico que por sí sólo caracteriza un arte monumental es el capitel. Los romanos, hasta la época de los emperadores Flavios, empleaban indistintamente los cinco órdenes de arquitectura, pero desde entonces prefirieron los estilos más decorativos, como el corintio y el compuesto, cuyos capiteles están cubiertos de una fastuosa y exuberante ornamentación. Mientras que en Occidente, á pesar de la decadencia en que se abismaba el arte, conservaban, aunque alteradas, sus clásicas formas, en Oriente, si bien aparecen reproducidos en las grandes construcciones monumentales, como en Santa

(1) En la monografía de esta basílica que he publicado en el tomo X del *BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES*, me refiero á estos fustes, diciendo: «Los arcos torales que daban paso á los ábsides estaban sostenidos por columnas exentas de acentuada éntasis, de cuyos fustes se conservan trozos, sirviendo actualmente de soportes á las pilas del agua bendita. Existe fuera de la basílica, escondido entre escombros y maleza, un fuste monolítico de 1,26 metros de largo, mutilado por uno de sus extremos, también de exagerada éntasis, que debió pertenecer á uno de los ábsides pequeños.

Sofía, afectan desde los tiempos de Justiniano figuras geométricas de sencilla traza, como el cubo, y con más frecuencia pirámides truncadas, redondeados sus ángulos y caras inferiores para adaptarlos á la curva del fuste, cubriendo sus frentes delicados relieves, cuyo tipo nos ofrece San Vital de Rávena con sus ornatos de menudos tallos entrelazados, cruces y monogramas de fina y acabada ejecución. Escasa ó nula debió ser la influencia que los bizantinos ejercieron en la arquitectura de aquel período, cuando no se ha encontrado en los edificios contruidos con elementos aprovechados de monumentos anteriores un solo capitel semejante á los de los templos de la capital del Exarcado, donde se ven con más frecuencia que en Constantinopla. Conservadores los visigodos de la tradición clásica, en lo que al Arte se refiere, reprodujeron en sus monumentos los capiteles corintios y compuestos, á pesar de la dificultad que ofrecía la talla de sus cardinas hojas, de los caulicalos y volutas de acentuado vuelo, y generalmente de gran tamaño, para que el collarino tuviera el diámetro del fuste romano que iba á coronar.

Los capiteles visigodos que los árabes trasladaron de las iglesias á sus aljamas, especialmente la de Córdoba; los que exhibían los templos mozárabes de la misma época, y los que se encuentran en las ciudades monumentales de Mérida, Toledo y otras, pertenecen á esos órdenes, pudiendo citar como rara excepción el que corona una de las columnas de la mezquita del Cristo de la Luz, de dórica traza. Cuando los musulmanes españoles tuvieron arquitectura propia desde mediados de la novena centuria, imitaron los de aquella forma, que persiste á través de los siglos en la vieja capital del Califato, y especialmente en Sevilla, donde se emplean todavía en las arquerías de los pórticos y en las galerías de los patios. Los arquitectos visigodos que en el primer siglo de la Reconquista y en la primera mitad del siguiente construyeron las basílicas asturianas, tenían necesariamente que reproducir los capiteles de los templos que dejaban en su patria, aunque sin darles grandes proporciones para adaptarlos á los pequeños fustes, y sin prestarles la espléndida ornamentación que ostentan los de la aljama cordobesa ó los de San Cebrián de Mazote, llevados allí por los monjes mozárabes para decorar este interesante monumento. La imitación no podía ser fiel, ya porque en un tambor de exiguas dimensiones, como los que entonces se esculpían, no había espacio bastante para

desarrollar la complicada agrupación de ornatos que exige el orden corintio, ya por ser la ejecución tosca y descuidada á causa de la decadencia del Arte, que se acentuaba cada día más.

Cuando se agotó el rico caudal de capiteles romanos, viéronse obligados los visigodos á rehacerlos, pero no siguieron las reglas de la simetría reproduciendo matemáticamente el modelo en todos los de una arquería, como sucede en los monumentos clásicos, aun en los de la época constantiniana, sino que fueron alterando poco á poco sus formas, haciéndolos, andando el tiempo, completamente diferentes, hasta llegar al período románico, en que al lado de un capitel envuelto en la tradicional hoja cardina, se ve otro iconístico, representando escenas religiosas ó de la vida real. El capitel de los templos del tiempo del Rey Casto tiene doble fila de hojas muy abultadas sin picar, surcadas de rayas para indicar las venas, brotando las primeras de un grueso collarino, generalmente de forma funicular, que acusa fuertemente la separación del fuste. A los caulícalos de complicado dibujo y de difícil ejecución substituyen palmas que parten del centro bajo la rosa del abaco, juntándose y arrollándose en los ángulos, formando graciosas volutas, cuyo ejemplo nos ofrecen la fenestra de la iglesia de San Tirso y las arquerías del ábside de la basílica de San Julián de los Prados.

Abaco.—El capitel corintio romano estaba coronado de un abaco, no rectangular como los de los dos primeros órdenes, sino formados sus frentes de líneas curvas, chaflanados los ángulos para cobijar las volutas, y su sencillo perfil se componía de un simple talón reverso, exornado en el centro de una flor rosácea. En los monumentos bizantinos, en San Vital de Rávena, adquiere proporciones enormes, cual si fuera un segundo capitel, de idéntica figura y ornamentación que el que le sustenta. No emplearon los visigodos y los francos esta clase de abacos, bien poco estéticos por cierto, y aunque tampoco se distinguen por su clasicismo los que coronan las columnas de sus monumentos, quieren recordar, sin embargo, por su saliente vuelo los entablamentos que en las grandes basílicas romanas sustentan las arquerías de las naves y los arcos triunfales de los ábsides. Consérvanse numerosos abacos visigodos en la mezquita de Córdoba y en las iglesias levantadas por los monjes mozárabes en los siglos IX y X, y con raras excepciones, están cortados en bisel, cubiertos de ornatos, como tallos serpeantes, rosas, funículos, cruces y folias.

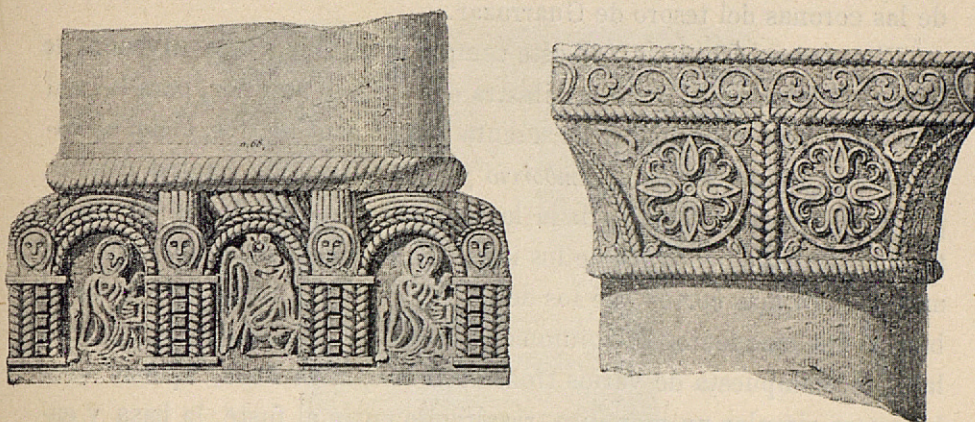
La forma de estos abacos era debida á imposiciones de la construcción, no al gusto ó al capricho del arquitecto. Las columnas de los templos erigidos en Roma y en las ciudades importantes del Imperio, en tiempo de Constantino, tenían grandes proporciones, de igual diámetro que el muro que sobre ellas cargaba, pero los fustes de las naves de las iglesias visigodas y francesas eran pequeños, de treinta á cuarenta centímetros de grueso, y el de las paredes de cincuenta á sesenta, y para que el salmer del arco no sentara una parte de él en el vacío por el escaso vuelo del capitel, se interpuso el saliente abaco, que al par que sirve de corona al soporte, ofrece amplia base al arco que sobre él asienta. No se exhiben estos prominentes miembros en las basílicas asturianas, porque como ya dije, la división de las naves no se hace con columnas sino con pilastras, cuyos paramentos están á plomo de los muros que subían á recibir la armadura de la cubrición. El abaco en los monumentos del siglo IX unas veces se suprime, otras se limita á una sencilla moldura rayada, y en algunos casos se convierte en un plinto tallado á arista viva, exornados los frentes de tallos y otros ornatos de escaso relieve.

LA COLUMNA EN LOS TEMPLOS ERIGIDOS BAJO EL REINADO DE RAMIRO I

La revolución arquitectónica de mediados de la novena centuria no se limitó á alterar la planta de los monumentos religiosos y á proscribir las cubriciones de madera sustituyéndolas con bóvedas, sino que hizo cambiar la disposición y la forma de los soportes, en los que se ven olvidadas las tradiciones clásicas, reflejándose en ellos la ruda imaginación del artífice que creó las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, y las que á su imitación se construyeron más allá de la cordillera en el siguiente siglo. Es preciso hacer el análisis de los tres tipos de columnas que se manifiestan en estos monumentos é investigar la procedencia de sus extrañas formas.

La columna de San Miguel de Lino. — Libre el arquitecto de este templo de todo prejuicio artístico y dejándose llevar de su fantasía, trazó las basas de las grandes columnas de la nave central simulando una arquería de tres vanos sostenidos por cuatro pilastras cuadradas formando cada una un haz de dos ó cuatro columnitas que representan

trozos de cable sin plintos ni capiteles, apoyados en diminutos filetes y coronados de una delgada impostilla. Los arcos semicirculares están bordeados de funículos, sobreponiéndose otros en degradación que suben hasta el fuste, queriendo indicar la cubrición de la galeria ó pórtico. Cobijanse en los tres arcos de cada frente figuras severas en reposadas actitudes, de tan bárbara ejecución como las de las jambas de la portada, cuyo asunto no es fácil descifrar. La del centro parece un ángel de perfil, y las de los lados, simétricas y al parecer arrodilladas, inclinan sus cabezas sobre el hombro, en apariencia mística, cual la de la Virgen en el acto de la Anunciación. Como las pilastras son muy anchas y las impostas de los arcos estrechas, el amplio espacio de la enjuta lo llenan sendas máscaras ó cabezas femeniles envueltas en



Basa y capitel de San Miguel de Lino.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

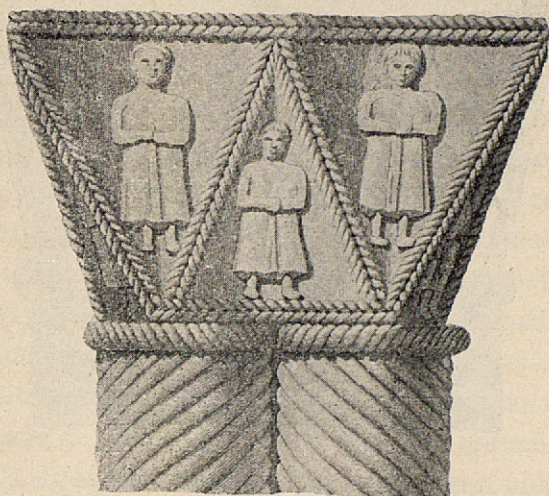
tocas con los ojos cerrados, puestas allí para hacer efecto decorativo. Para que campeara la vasta composición que se desarrolla en la basa, hubo que darle un enorme vuelo, tanto como el diámetro del fuste, lo que altera las proporciones de la columna é interrumpe la comunicación entre las estrechas naves.

Después de la erección del templo, ó acaso cuando estaba en construcción, sufrieron estas basas sensibles mutilaciones, abriéndose en los frentes que miran al crucero unos huecos cuadrados para encajar otras, compuestas de un elevado plinto con el borde funicular y un toro, destinadas al parecer, como he dicho, á recibir una arquería semejante á la de Santa Cristina de Lena, que separaba el espacio destinado á los fieles del reservado á los ministros del altar. A las basas de

las grandes columnas adosadas á uno y otro lado del coro, se les cortó el vuelo que da á la nave para albergar otra de igual perfil que las citadas, conservándose una en su sitio, pudiéndose apreciar la altura del fuste, que debió ser cilíndrico, de mármol, por consiguiente de procedencia romana como todos los de este monumento, pues se ve el muro rozado para empotrar una pequeña parte de su diámetro. Estas arquerías, albergando imágenes de santos, recuerdan los sarcófagos cristianos del siglo V y las que exornan las miniaturas de los códices de la alta Edad Media, sino que aquéllas están separadas por columnas y aquí por pilastras, imitando el tipo de soporte de las basílicas asturianas para la división de las naves, que también se empleaba como elemento decorativo en la época visigoda, cuyo ejemplo nos ofrece una de las coronas del tesoro de Guarrazar.

El anónimo arquitecto de este templo prefirió para la división de las naves la columna y no la pilastra del período anterior, para lo cual tuvo que darle un diámetro de sesenta y ocho centímetros, el del elevado muro que sustentaba el *cimborrio* y una altura de cuatro metros, proporciones semicolosales dada la pequeñez de los fustes de aquel tiempo, no excediendo los de los ingresos de los ábsides de unos dos metros, aún más cortos que los de las basílicas visigodas, que no pasaban de dos cincuenta. La columna es de piedra ordinaria perfectamente labrada, compuesta de varios trozos con las juntas finas, apenas visibles para simular un monolito, resaltando entre el fuste, la basa y capitel un cilíndrico cable que substituye al filete y al collarino. Contrasta la pesadez y abultamiento de la basa con la finura y delicadeza del capitel, que por su cúbica forma guarda alguna semejanza con los del arte bizantino. El paso de la circunferencia del fuste al cuadrado del abaco se hace por medio de una graciosa hoja perfilada de funículos y exornada de menudos relieves, que vuela inclinándose hasta tocar con su aguda punta el ángulo del cimacio. Cada frente ostenta dos medallones redondos circuidos de filetes, separados en el centro por cables pareados, en los cuales se ven cuatro bellas flores treboladas en forma de cruz, de exacto parecido á las que se ven en las monedas de cobre batidas en España en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX. Los abacos no tienen la arista viva sino redonda, simulando menudos funículos, elemento decorativo dominante en este monumento, y entre ellos se desarrollan tallos serpeantes que albergan

en sus ondulaciones hojas de tres lóbulos. Este tipo de capitel ha sido reproducido, si bien alterado, en el arco triunfal de San Salvador de Val-de-Dios y en algunas iglesias asturianas construídas en el reinado de Alfonso el Magno. Poco acierto hubo en la disposición de las demás columnas. Las que sostienen los arcos que dan paso á la subida del coro son monstruosas, con la basa de idéntica traza que las de las naves, el fuste corto y delgado, cargando sobre él y haciendo de capitel un enorme sillar cuadrado de excesiva anchura, surcadas sus caras de estrias horizontales poco profundas, entre filetes, de tosca ejecución, semejantes á las que decoran los contrafuertes de ambas iglesias. Las columnas del coro tienen los fustes de escaso diámetro, exornadas también de canales, y los coronan plintos muy salientes para recibir el muro del



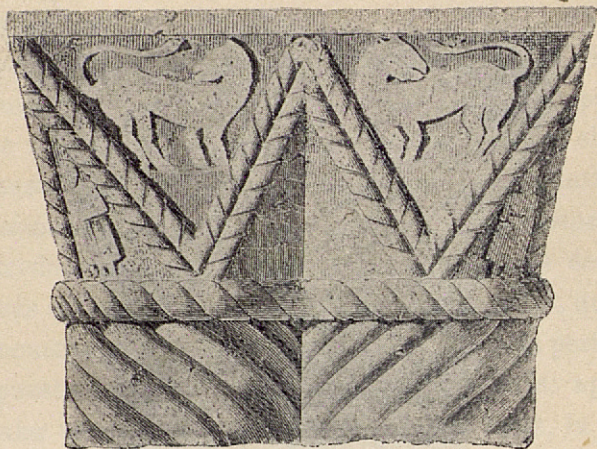
Frente lateral del capitel de Santa María de Naranco.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

cimborrio. Las columnitas pertenecientes al derruido ábside, existentes algunas en el Museo provincial, de procedencia romana á juzgar por la riqueza de los mármoles, ostentaban capiteles corintios del tipo asturiano y lo mismo los parteluces de las grandes fenestras del crucero.

La columna de Santa María de Naranco.—Los soportes del interior de este notable monumento, tanto los que sostienen las arquerías simuladas de los muros laterales, como los que separan el ábside y el coro de la nave, tienen una forma extraña y original, no debida al capricho del que los trazó, sino á exigencias de la construcción. Hasta entonces la columna aparecía aislada ó adosada á las pilastras de los

arcos triunfales y á las paredes de las capillas absidales, sirviendo de motivo de decoración, pero ahora había que dar al soporte mayor robustez para sufrir el peso de la bóveda, y no hallando monolitos romanos del diámetro necesario, el arquitecto salió del paso con acierto haciendo una pilastra que afecta un grupo de cuatro fustes que se compenetran, sentados sobre basas de clásico perfil y oxornados de toros espirales en vez de estrias. El capitel no pertenece á un estilo definido, tan lejos del latino como del bizantino, entrando en su composición líneas geométricas, iconos y animales. Tienen la forma poliédrica, marcándose las aristas con doble funículo, siendo trapezoidal la cara que mira á la nave, decorada de dos arquitos pareados y sobrepuestos, tam-



Capitel de Santa Cristina de Lena.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

bién funiculares, cobijándose en ellos leones de escaso relieve, y en los cuatro triángulos de cada lado aparecen figuras humanas en inmóviles actitudes, toscamente talladas. Las líneas rectas del capitel, en su parte inferior, no se amoldan con las semicirculares de los fustes, siendo éstos más salientes en los ángulos, lo que hace un desdichado efecto. Muy parecidos á los de este templo son los de Santa Cristina, como que ambos deben ser obra de una misma mano, pero en el de Lena las columnas no se agrupan en haz, sino separadas, y juntas las dos del muro del testero, haciéndose más fácil la adaptación del capitel al fuste. Los que ostentan los tres ingresos del pórtico de Santa María son de procedencia corintia, de doble fila de hojas, de las que brotan unos tallos

simulando los caulicalos que se arrollan en los ángulos bajo un diminuto cimacio, y en uno de ellos aparece el tambor desnudo de cardinas, surcado de adornos apenas esbozados. El bello ajimez del imafronte, que asoma por encima del tejado de la casa rectoral, es de tres vanos, sostenida su arquería por cuatro columnitas de áticas basas, los fustes cortos, desnudos de estriás espirales, y sus capiteles son de procedencia corintia, recordando el conjunto los de San Tirso y Santullano, prototipos de las fenestras de las basílicas asturianas.

La columna de San Pedro de Nave.—Si en el capitel de Santa María de Naranco predominan las líneas geométricas, ocupando la figura humana y los animales fantásticos un puesto secundario, meramente decorativos, en la iglesia de Nave el icono se sobrepone á la forma arquitectónica, estando los personajes en acción, representando una historia religiosa con leyendas ó inscripciones, cual los que más tarde aparecen en los monumentos posteriores al milenario, por lo que se pueden llamar prerománicos á estos capiteles. Todos nuestros arqueólogos atribuyen la erección de este templo al siglo X, perteneciente al estilo de las iglesias de Naranco; pero el Sr. Gómez Moreno, muy conocedor del Arte de la alta Edad Media, como lo demuestra en interesantes trabajos, afirma en un notable estudio de este monumento, poco ha publicado (1), que fué construido en la época visigoda, á fines del siglo VII ó principios del VIII, años antes de la invasión musulmana, siendo sus capiteles prototipos de los que se ven en las iglesias asturianas del reinado de Ramiro I, y de las que á su imitación se alzaron en Castilla en la siguiente centuria. El Sr. Lampérez, aunque con algunas reservas, se adhiere á su opinión é incluye este monumento en la lista de los pocos que de aquella Edad han llegado á nuestros días (2). Siento no estar conforme con el parecer, que respeto, de tan sabio arqueólogo, y me permitiré hacer algunas objeciones á las pruebas que aduce en apoyo de su aventurada hipótesis.

El rápido crecimiento de Oviedo durante el reinado de Alfonso II exigía la erección de templos, monasterios y edificios públicos, y nada de extraño tiene que la arquitectura sufriera la transformación que

(1) «San Pedro de Nave, iglesia visigoda», por D. Manuel Gómez Moreno. *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*. Mayo de 1906.

(2) *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, tomo I, página 143.

se manifiesta en las iglesias de Naranco, producida más bien por la necesidad de hacer incombustibles los monumentos religiosos, amenazados por la tea de los bárbaros. No es de creer que existiera en la época visigoda y en una localidad desconocida como Nave el modelo de las iglesias abovedadas del tiempo de Ramiro I, porque si así fuera, veríamos reproducida su complicada traza y sus elementos decorativos en los templos castellanos de San Juan de Baños, Hornija y Wamba, que tienen la planta basilical, la separación de las naves con columnas y la cubrición de madera, siguiendo las prescripciones del arte latino, impuesto por los hispano-romanos á los visigodos. La anterioridad de las iglesias de Naranco está demostrada, como he dicho, por los cronistas contemporáneos, especialmente por Sebastián de Salamanca, asistente acaso á su consagración, que manifiestan la admiración que les producía el *arte fornicio*, no empleado hasta entonces en las naves de los templos. La planta rectangular de San Pedro de Nave recuerda la de San Miguel de Lino, con una nave central y otra transversal de tres metros de anchura (uno menos que las de Naranco, Peñalba y Lebeña), formando un crucero, dividida el área en nueve compartimientos, destacándose de los extremos de los brazos dos pórticos cuadrados, y en la cabeza el ábside, salientes como las capillas mayor y laterales de Santa Cristina de Lena, siendo debido el fraccionamiento de la superficie en tantas cámaras á la necesidad de cubrirlas de bóvedas muy pequeñas, de poco peso y de escaso empuje, contrarrestado con débil esfuerzo. La influencia de la arquitectura asturiana se ve claramente en las arquerías de las naves, sostenidas por pilastras rectangulares, que sólo aparecían en las basílicas visigodas en los ingresos de los santuarios, como en la de San Juan de Baños.

Sobre la bóveda del ábside se eleva, á imitación de las que existen en las iglesias asturianas, una cámara cubierta de techo de madera, que no tiene acceso, como aquéllas, por un ajimez, dividido por parteluces en el muro exterior, sino por un pequeño vano situado encima del arco triunfal. Difícil es averiguar el uso á que estaban destinadas estas habitaciones, á las que sólo se podía subir por escaleras de mano. Las causas que he dado al describir la de San Julián de los Prados no me parecen satisfactorias (1). El arte mozárabe se manifiesta tímida-

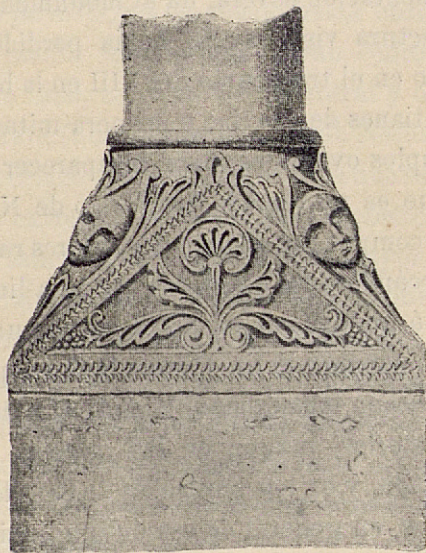
(1) Un arqueólogo francés dice que en las iglesias de Santas Marias del Mar (Bouches du Rhône) existe encima del santuario una cámara que encierra el reli-

mente en este monumento, en la bóveda de arista del crucero, no existente, desconocida en las cubriciones asturianas, y en el arco de herradura que en algunos apenas excede del semicírculo, empleado sistemáticamente en el cerramiento de todos los vanos, cuyos extremos ultrasemicirculares no arrancan del borde del abaco, sino de más adentro, como en el greco-romano, tocando la curva entrante en el muro, al que está adosada la columna, sobre la que no gravita el dovelaje, de modo que se puede desprender el fuste sin comprometer la solidez de la fábrica, puesto que el salmer está incrustado en la pared y su intradós no resalta casi nada del paramento. El perfil incorrecto de estos arcos y su tosca ejecución hace recordar como contraste los de San Juan de Baños, de bella traza, cuyo dovelaje, visible desde el salmer hasta la clave, asienta majestuosamente sobre pilastras y columnas, lo que unido á una ornamentación severa, da al monumento un carácter clásico que la arquitectura visigoda no había perdido al mediar el siglo VII, mantenido en el transcurso del VIII en la basilica catedral del Salvador y en Santianes de Pravia, y primera mitad del siguiente en los numerosos templos ovetenses, para desaparecer en las iglesias de Naranco, de la que es un remedo San Pedro de Nave. Los muros de este edificio están compuestos de grandes sillares rectangulares de una misma altura, marcándose los despieces con una línea fina cual si estuvieran sentados á hueso como en las obras monumentales de los romanos, lo que hace suponer al Sr. Gómez Moreno que su construcción es anterior á la invasión musulmana, cuando el Arte conservaba algún esplendor, y no posterior, porque en las iglesias levantadas bajo la monarquía restaurada, y en las mozárabes de Castilla, las paredes eran de pobres materiales, en general de estructura incierta, empleándose la sillería en los huecos, esquinas y contrafuertes. A pesar de la decadencia del Arte, alzáronse en los últimos días del siglo IX edificios cuyos muros tienen un aparejo idéntico al de Nave, como el pórtico de San Salvador de Val-de-Dios, y semejante al de San Juan de Baños es el de San Miguel de Celanova, del siglo X, según dice la inscripción que se conserva sobre el ingreso, por lo cual no se puede alegar como

cario de las santas. El día de la fiesta se baja dicho relicario á la iglesia por una abertura practicada en la bóveda del santuario. En las bóvedas de los ábsides de las iglesias asturianas no se ven huellas de estos huecos, y si los hubo estarán ocultos por la lanilla. Algunas veces se encuentran restos de las anillas de hierro de las que se suspendían las arquetas de reliquias.

prueba de su procedencia visigoda la estructura romana de sus muros, empleada en todas las arquitecturas que tienen su origen en el greco-romano.

El tipo de la letra de las inscripciones que ilustran la iconografía de los capiteles no ofrece un argumento, como cree el Sr. Gómez Moreno, favorable á la prioridad de esta iglesia, pues guarda completa semejanza con el de las numerosas inscripciones existentes en las basílicas de los siglos IX y X, publicadas por D. Ciriaco Vigil en su *Epigrafía asturiana*, y era natural que en los pocos años que median entre su supuesta erección y la de Santa Cruz de Cangas no haya podido cambiar la forma de los caracteres visigodos, que persiste hasta la undécima centuria, cuando los monjes de Cluny introdujeron en España la letra francesa.



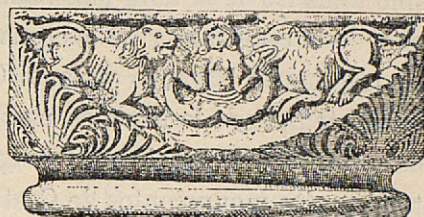
Basa de una columna de San Pedro de Nave.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)

Las basas de las columnas del crucero descansan sobre pedestales cuadrados, muy elevados para que sea más visible la rica exornación que las cubre. Su forma recuerda la del capitel bizantino piramidal colocado á la inversa, y la transición del cuadrado del cimacio á la circunferencia del fuste se hace por dos triángulos decorados de cabezas humanas, de cuyas sienas brotan hojas, y los tres espacios también triangulares del frente y los lados están separados por palmetas que se

destacan de las aristas, entre las cuales se elevan tallos, folias, volutas y otros ornatos. Los fustes son de mármol ordinario, monolíticos, de torpe labra, hechos para esta iglesia, lo que prueba que pertenecen al siglo X, cuando agotadas las columnas romanas tuvieron que reproducirlas, como vemos en los templos asturianos y mozárabes y en las naves de la mezquita de Córdoba construídas por Almanzor. Si hubiera sido erigido este monumento antes de la invasión de los árabes, de seguro que ostentaría, como San Juan de Baños, magníficos mármoles extraídos de antiguas ruinas, trasladados después por los dominadores á sus aljamas.

Los capiteles son notabilísimos, especialmente los dos iconísticos, que representan asuntos tomados de la Biblia. En todos se reproduce el tipo bizantino piramidal con los frentes planos, y esféricos los ángulos



Frente y lado de un capitel de San Pedro de Nave.

Capitel lombardo de la basilica milanese de Atrona.

(Monumentos Arquitectónicos de España.)

en la parte inferior para acomodarse á la curvatura del fuste, decorados de cuatro hojas cardinas sobrepuestas, arrolladas las puntas á manera de volutas, tocando la última en los vértices del cimacio. Están esculpidos en bajo relieve el sacrificio de Isaac, y Daniel en el pozo de los leones, que le lamen los pies, escenas expresadas con frecuencia en las pinturas murales de las catacumbas y en los sarcófagos cristianos. En los frentes laterales de cada capitel campean las figuras de los Apóstoles Pedro y Pablo, y Felipe y Tomás, con libros en las manos, diciendo sus nombres las inscripciones grabadas sobre sus cabezas. El asunto del profeta Daniel se ve representado en una columna de la citada basilica milanese de Atrona, de mediados del siglo VIII, existente con otros restos esculturales de este monumento descubiertos en 1868, en el Museo Brera. El arqueólogo francés M. Dartein ha publicado el di-

bujo de este capitel (1), que reproduzco aquí para compararle con el de la iglesia de la Nave. Ambos coinciden en la forma, que es bizantina, diferenciándose poco en la composición y algo en la ejecución del bajo relieve, que es superior en el lombardo.

Los otros dos capiteles del crucero están cubiertos de tallos, palmetas, hojas y otros ornatos vegetales, alternando con aves fantásticas y mascarillas humanas como las de las basas. Son también notables los que coronan las columnas del arco toral del ábside, que afectan la forma de un abaco visigodo ó más bien la de una zapata mozárabe, no tan ricos de exornación como los del crucero. Hacen de abacos grandes sillares rectangulares de la misma anchura de los frisos, que agobian con su mole el capitel. Ostentan bellos tallos serpeantes que albergan en sus ondulaciones aves zancudas de largo cuello en posturas forzadas, alternando con caprichosas folias, no imitadas del natural, sino tomadas de la flora bizantina, más imaginaria que real. La ejecución de la escultura y de los ornatos es más perfecta y acabada que en las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, lo que hace suponer que el templo de la Nave es posterior á aquéllas, erigido acaso á fines del siglo X ó á principios del siguiente, cuando comienza á manifestarse en los monumentos de Castilla el Arte románico, con cuya exornación tiene mucha semejanza la de los abacos y algunos frisos de esta iglesia, como puede verse en el reverso de la cruz de marfil ofrecida por Fernando I y su esposa Doña Sancha á San Isidoro de León, hoy custodiada en el Museo Arqueológico Nacional.

Si la construcción de este monumento fuera anterior á la invasión de los árabes, de seguro que estos iconoclastas, en los dos siglos que ocuparon esta región, liberada por Alfonso III, lo hubieran destruído ó al menos borrado las escenas y los símbolos religiosos, no siendo probable que en tan largo tiempo pasara inadvertido á las miradas de aquellos bárbaros. Pudiera objetárseme que también en la iglesia visigoda de San Juan de Baños aparecen grabadas en las claves de algunos arcos cruces griegas como la de los Angeles de Oviedo, pero es posible que los musulmanes vieran en ellas un motivo de ornamentación geométrica y no símbolos cristianos; sólo así se comprende que la iglesia del siglo VII se haya preservado de la profanación durante los

(1) *Etude sur l'Architecture lombarde*, pág. 103.

siglos que ha estado en poder de los infieles. El sistema constructivo empleado en San Pedro de Nave, dividida la planta en pequeños compartimientos abovedados y su ornamentación iconística son muy semejantes á los de las iglesias asturianas del reinado de Ramiro I; y siendo éstas más modernas era lógico suponer su filiación de aquélla, pero el Sr. Gómez Moreno no deduce esa consecuencia cuando dice: «Bajo el primer Ramiro se desarrolla en Asturias un arte nuevo, original y avanzadísimo, verdadero prerrománico, al que sería temerario, pero lógico, atribuirle paternidad francesa, ó bien paternidad asturiana á lo francés» (1).

ARCO SEMICIRCULAR Y DE HERRADURA

Los arcos de las iglesias de Asturias de los siglos VIII y IX son de medio punto, y como asientan en pilastras y no sobre columnas tienen un carácter clásico muy marcado que llamó la atención de los historiadores del Renacimiento. De esta forma debieron ser las arquerías de las basílicas construidas por los hispanos-romanos, á imitación de las constantinianas, pero bajo la dominación visigoda, en el transcurso de la sexta centuria se emplea con preferencia el de herradura en el cerramiento de todos los vanos, y en la siguiente domina en absoluto, cuyo ejemplo nos ofrece la citada iglesia de San Juan de Baños. No tiene fácil explicación el hecho de que los emigrantes huidos de la tiranía musulmana, en los numerosos templos que alzaron á semejanza de los que dejaban en su país, no hayan usado esta clase de arco. Dos causas pudieron intervenir, una personal, debida á la influencia de un célebre arquitecto, y otra motivada por exigencias de la construcción. Sabido es que el maestro Tioda, de raza goda, como dice su nombre, levantó los monumentos religiosos y civiles de la naciente capital de la monarquía, dándole tal importancia sus méritos profesionales, que llegó á ser un elevado personaje de la corte de Alfonso el Casto, apareciendo su apelativo entre los de los Obispos y próceres que subscribían los testamentos reales. Las basílicas que trazó este arquitecto, á juzgar por las que nos quedan, como la de San Julián de los Prados, conservada casi intacta, por la disposición de sus elementos arquitec-

(1) «Excursión á través del arco de herradura». — *Cultura Española*, Agosto de 1906, pág. 807.

tónicos, por la severidad y sobriedad de la ornamentación y por la pureza de las molduras, pudieran pasar por construcciones romanas si no acusaran la época en que se hicieron la pobreza de los materiales y la tosquedad de la ejecución. En ellas, dado su clasicismo, no podía albergarse el arco de herradura proscrito por el buen gusto del maestro Tioda, que vería en las ciudades del interior de España numerosas ruinas, entonces existentes, de monumentos del tiempo del Imperio.

Siguió empleándose el arco de medio punto en los templos construídos bajo el reinado del primer Ramiro, y únicamente aparece el ultrasemicircular, como motivo de decoración, en una lámina de mármol perforada de una pequeña fenestra que se ve, con otras de diferentes dibujos, en la arquería que en Santa Cristina de Lena separa el santuario de la nave. En las iglesias abovedadas de este período el arco tiende á alargarse verticalmente, llegando algunas veces el peralte á la mitad del radio, lo que dificultaría el trazado ultrasemicircular con la interposición de líneas rectas entre las curvas de los salmeres y las de las dovelas. La columna carecía casi siempre del saliente abaco visigodo, y en el reducido espacio que ofrecía la cara superior del capitel no podía extenderse la parte del arco que excedía del medio punto. Sea por estas causas ó por otras que desconocemos, lo cierto es que no se manifiesta la forma de herradura en los cerramientos de los vanos de los monumentos de Asturias del siglo IX, y sólo al finar la centuria quiere dar algunas señales de vida.

Siendo el arco de herradura un factor importante en la arquitectura española, cristiana y árabe de la alta Edad Media, creo necesario exponer algunas consideraciones sobre su origen é historia (1). No están conformes los arqueólogos acerca de la procedencia de este arco que caracteriza las construcciones visigodas y musulmanas del Mediodía de la península. Siguiendo la costumbre, muy común, de buscar en los monumentos orientales, especialmente en los pertenecientes al arte bizantino, aquellos elementos constructivos ó decorativos que se ven en los edificios levantados en Occidente, cuando la arquitectura greco-romana había llegado á su mayor postración, desconocidos en los bue-

(1) El lector puede pasar por alto las páginas que dedico al arco ultrasemicircular, escritas años hace, cuya deficiencia reconozco, y le recomiendo el bien escrito é interesante estudio del sabio arqueólogo Sr. Gómez Moreno, «Excursión á través del arco de herradura», publicado en la revista *Cultura Española*, Agosto de 1906.

nos tiempos del arte clásico, creyeron encontrar su origen en las construcciones persas de la época de los Sasanidas, ó en las cristianas de la Siria y del Asia Menor, dadas á conocer por Mr. de Vogüé y otros arqueólogos. Cuando se empezaron á estudiar los monumentos árabes, especialmente los de España, críticos tan eminentes como Hope, Alberto Lenoir y Girault de Prangey, y posteriormente Mr. Couchaud, al ver empleada esta clase de arco en la iglesia de Seleucia y en la de los Incorporales de Atenas, supusieron que fué importado de Bizancio por arquitectos llevados por los emperadores de Oriente. Según Mr. de Choisi, la forma del arco de herradura es evidentemente el recuerdo de un tipo cuyos numerosos ejemplos ha encontrado en la decoración de las estelas sepulcrales de la Frigia, viéndose también en la cúpula bizantina de la mezquita de Damasco (1). Mr. de Texier cita el arco ultrasemicircular del ábside ó bema de la iglesia de Dana, perteneciente al siglo VII, bajo el imperio de Justiniano, los de algunos templos de Armenia y los de las célebres grutas de Urcub en el Asia Menor, que servían de catacumbas á los primeros cristianos (2).

Los arqueólogos españoles participan de la misma opinión que los extranjeros, considerando originarios estos arcos de Oriente. El señor Tubino (3) lo supone procedente de la arquitectura Siria oriental, y el Sr. Madrazo cree que los godos lo trajeron á España por haberlo visto á su paso por el Oriente, lo que no es verosímil, porque aquellos bárbaros, al invadir nuestra península, carecían, como todos los del Norte, de arte monumental, y sólo empleaban la decoración sencilla y elemental que usaban los hombres primitivos para exornar los barro, las armas y preseas con los ornatos que vemos en los restos prehistóricos.

La forma del arco de herradura es tan sencilla y el trazado geométrico tan fácil, que no es de extrañar que en la época de la decadencia y corrupción del arte clásico, cuando el arquitecto tenía libertad absoluta para introducir en los monumentos elementos tomados de otras artes ó creados por su pobre imaginación, se empleara alguna vez, y esto debió suceder al mismo tiempo en Oriente y en Occidente, entre

(1) *L'art de bâtir chez les Byzantins*, pág. 66.

(2) El arco de herradura de la iglesia de Dana es poco acentuado, siendo todos los demás de medio punto. Los tres ingresos de las grutas de Urcub y las arquerías simuladas son ultrasemicirculares.

(3) *Estudios sobre el arte de España*.

latinos y bizantinos, sin que unos y otros lo fueron á buscar á extrañas arquitecturas. Igualmente vemos que ciertos miembros decorativos, como la greca, la trenza y el entrelazo, aparecen en los monumentos erigidos por pueblos como el griego, el chino y el azteca, que no han tenido relaciones entre sí. No porque el arco apuntado aparezca en una bóveda ninivita del canal de Korsabá, ni porque lo emplearan en sus construcciones los coptos del Egipto, de quienes lo tomaron después los árabes para exornar sus mezquitas del Cairo, se podrá decir que los masones franceses del siglo XII lo trajeron de tan remotos países. Era aquí conocido como en Oriente, y si se introdujo en los monumentos no fué por mero capricho, sino para dar al edificio la forma piramidal y ascendente que caracteriza los templos ojivales.

No es, pues, sólo en Oriente donde se encuentran arcos ultrasemicirculares. Ciertamente que no aparecen jamás en los monumentos romanos, debido á que la arquitectura del Imperio estaba sujeta á reglas y preceptos que el arquitecto no podía alterar, y de ahí la unidad absoluta de estilo que ofrecen estas construcciones; pero en las obras meramente decorativas, sobre todo cuando el Arte empezaba á decaer, como pinturas murales, mosaicos, cippos, sarcófagos y bajo relieves, si no estaban trazadas por artistas conocedores de las buenas máximas vitruvianas, entre las muchas libertades que se tomaban, era la principal el empleo de arcos de caprichosas formas, no faltando el de herradura. Para no citar ejemplos lejanos diré que en el Museo Arqueológico Nacional existe una lápida sepulcral romana de los buenos tiempos de la epigrafía clásica, cuya leyenda está entre dos pilastras estriadas, coronadas de capiteles, y sobre ellos carga un arco ultrasemicircular muy acentuado, que recuerda los de la Mezquita de Córdoba; y en el Museo lapidario de León hay otra estela funeraria con dos arcos de herradura semejante á una fenestra gemela de una iglesia visigoda del siglo VII, con su columnita en medio haciendo de parteluz.

Cuando la arquitectura romana llegó á su mayor postración en la sexta centuria, los monjes de Oriente y Occidente crearon un estilo meramente decorativo para exornar los códices, en el cual apenas se encuentran reminiscencias del arte clásico, entrando en su composición elementos nuevos, como los entrelazos de líneas geométricas, folias, tomadas de una flora antinatural y caprichosa, y los simulacros de figuras humanas y de animales quiméricos, que tanta parte habían

de tomar después en las construcciones religiosas de la baja Edad Media. Las imágenes de los santos aparecen casi siempre en estas iluminaciones albergadas en arquerías semejantes á las de los sarcófagos cristianos, y ofrecen la particularidad de que su curvatura suele pasar del semicírculo, como puede verse en el más notable de los códices de esta época, el Siriaco, y en el Emilianense del monasterio de San Millán de la Cogolla, hoy custodiado en la Academia de la Historia.

Ni los bizantinos ni los francos del período merovingio intentaron trasladar esta clase de arcos del libro al monumento, pero sí los visigodos, ó mejor dicho, los hispano-romanos, cuyo más antiguo ejemplo nos ofrece la basilica de Cabeza de Griego y después la de San Juan de Baños, y numerosas fenestras, láminas marmóreas perforadas y otros ornatos que han llegado á nuestros días. No aparece el arco de herradura en estas construcciones solitario, perdido en la masa del edificio, como en la bizantina iglesia de Dana, sino empleado sistemáticamente en el cerramiento de todos los vanos, acusando fuertemente la línea ultrasemicircular. No es de creer, sin embargo, que esta forma haya dominado en absoluto en todos los monumentos entonces levantados; debió coexistir con el de medio punto, existente en las numerosas construcciones del tiempo, entonces no lejano, de la pagana Roma, y en las basilicas erigidas después que el emperador Constantino abrazó la religión cristiana. Era tal la barbarie que reinaba entonces en cosas de arte, que á veces aparecen estos arcos con formas absurdas y monstruosas, como el de la confesión de las cámaras sepulcrales de Cabeza de Griego, de traza oval, con la particularidad de que sus arranques están á unos dos pies del suelo; ó el de una fenestra de Baños, que ofrece en su parte superior una colgante ondulacion de malísimo efecto.

Dueños los visigodos de la Galia meridional, llevaron allí su arquitectura, diferente de la de aquel país, en la que entraba la madera como material preferente de construcción, mientras que los españoles, observadores de la tradición romana, empleaban en sus monumentos la piedra de talla. Entonces debió ser importado en Francia el arco de herradura, y aunque no se conserva ningún templo de la época merovingia que pudiera confirmar mi opinión, existe la citada iglesia de Saint Germiny, del período carlovingio, erigida por el obispo español Teodulfo, en la cual todos los vanos y hasta los ábsides tienen la forma semicircular. Arqueólogos eminentes, como Quicherat y Viollet-le-Duc, al ver el

arco de herradura en este notable monumento y en los códices contemporáneos, suponen que los arquitectos francos lo tomaron de las aljamas españolas y egipcias de la novena centuria: error que se desvanece al verlo en las construcciones visigodas que acabo de citar.

Si el arco de herradura ha sido proscrito de las basílicas asturianas, domina, en cambio, en absoluto en las construcciones levantadas por los árabes españoles al finar el siglo VIII, cuyo primer ejemplo nos ofrece la mezquita de Córdoba, debida á Abderrahmán I (785 á 88). Todas las grandes aljamas de Oriente anteriores y contemporáneas de ésta han sido trazadas por arquitectos cristianos, cuyos nombres se conservan, reflejándose en sus muros el arte dominante en aquellos países: el bizantino en las de Damasco y la Alaksa de Jerusalem, y el copto en las de Medina, Bagdad y de Amru y Tulum de El Cairo. Los historiadores árabes que la describen detalladamente se han olvidado de consignar quién fué el autor. El arqueólogo M. Gayet (1), conocedor del arte monumental de Egipto, la atribuye á arquitectos griegos ó coptos, venidos con Tarik y Muza para levantar aljamas, lo que no es cierto, pues los conquistadores, hasta fines del siglo VIII, ejercían su culto en las basílicas cristianas, siendo esta mezquita la más antigua de las que edificaron en España. Otro arqueólogo francés, Monsieur Adalbert de Beaumont (2), dice que fué trazada por un alarife persa, pero como no expone datos en que apoyar su opinión, no se le puede dar ningún valor. El fundador del Califato tuvo que valerse de un arquitecto visigodo, y si los historiadores árabes callan su nombre, lo dice el monumento, cuyos elementos componentes pertenecen al arte existente en nuestra península en los tiempos de Wamba y Recesvinto. Los fustes son romanos, las basas, capiteles y abacos, visigodos, é igualmente las arquerías ultrasemicirculares que separan las naves, que si fueran trazadas por arquitectos bizantinos, tendrían la forma de medio punto, y si por coptos, dominaría la ojiva, como en las citadas mezquitas del Cairo.

Si bien reconozco en esta aljama la filiación de una basílica visigoda, no me adhiero á la opinión del arqueólogo Sr. Gómez Moreno, que supone «se hizo lo menos posible para transformar en mezquita la iglesia de San Vicente; quizá desmontar las naves de ésta que corren de

(1) *L'art árabe*, pág. 44.

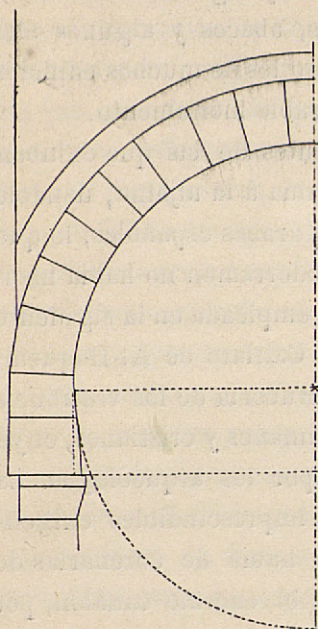
(2) *Revue des Deux Mondes*, 1866.

Este á Oeste y rehacerlas á través aprovechando las paredes» (1). Las arquerías de una basílica latina ó bizantina tienen diferente estructura que las de esta aljama formadas de arcos sobrepuestos, diáfanos, desde el abaco á la techumbre, mientras que sobre aquéllas se elevan robustos y macizos muros, á los que se adosan por el exterior las vertientes de los tejados de las naves laterales, sin más perforaciones que los vanos que prestan luz al templo. Así sería la vieja iglesia destruida *a fundamentis*, pero sus basas, fustes, capiteles, abacos y algunos elementos decorativos fueron aprovechados, como los de muchos edificios romanos y visigodos, para exornar este admirable monumento.

Pudiera creerse que estas arquerías, diferentes de las que exhiben las basílicas cristianas, que prestan belleza suma á la aljama, dándole un aspecto original, fueran debidas á artistas árabes españoles; lo que no es cierto, porque en los días del primer Abderraman no había nacido aquella peregrina arquitectura decorativa empleada en la siguiente centuria, en las ampliaciones hechas bajo el Califato de Al-Haquem, con los bizantinos mosaicos y las cúpulas de crucería de los vestíbulos de Mirab, desconocidas en monumentos musulmanes y cristianos, cuya procedencia no ha sido todavía averiguada por los arqueólogos. La forma de estas arquerías fué motivada por imprescindibles exigencias de la construcción, por la necesidad que había de coronarlas de un muro de una anchura grande para recibir el enorme canalón, por el cual, según cuenta Ambrosio de Morales, podía pasar un carro, con el fin de recoger las aguas pluviales, que si no eran muy abundantes, dada la estrechez de las naves, tenían que recorrer un largo trayecto por una superficie casi horizontal. El arquitecto venció esta dificultad de una manera admirable. El fuste tiene unos cuarenta y dos centímetros de diámetro, y sobre el saliente abaco, por los frentes que miran á las naves, se destacan, sostenidas por graciosas ménsulas, unas pilas-tras que sustentan el arco de medio punto y el muro de coronación, de un metro veinticinco centímetros de anchura, que sirve de asiento á la armadura del tejado y al canalón. Para evitar que el peso de la fábrica comprometiera la estabilidad de las columnas, voltearon arcos de herradura que sustituyen á las vigas tirantes que se ven en las aljamas de Oriente, como la de Amru del Cairo.

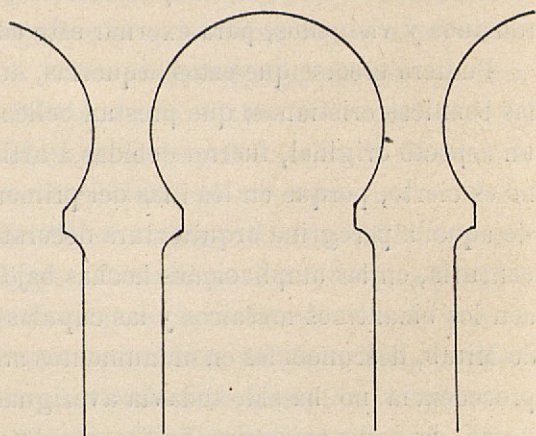
(1) «Excursión á través del arco de herradura». *Cultura Española*. Agosto de 1906, pág. 797.

La mezquita de Córdoba es la más antigua de la España árabe, y ha servido de modelo á las que se alzaron después, dominando el arco de herradura en el cerramiento de los vanos, tanto en las construcciones religiosas como en las civiles, que por sí sólo caracteriza el arte musulmán de nuestra península. Su forma se extiende por Africa, mostrándose en todas las aljamas del Mogreb y de Túnez, como en la célebre de Kairuan, levantada, según Ary Renan, á principio del siglo IX (1). El arco



Arco visigodo del ábside de San Juan de Baños.

(Dibujo de Lampérez).

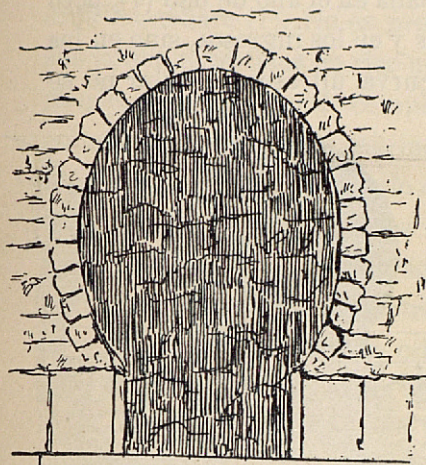


Arco mozárabe sobre zapatas.

de herradura visigodo, á juzgar por los de San Juan de Baños, no excedía su curvatura bajo el nivel del semicírculo más de un tercio del radio, é igual proyectura tienen los de la mezquita de Córdoba, lo que confirma mi opinión de que ha sido trazada por un arquitecto cristiano. Cuando en la siguiente centuria los árabes tuvieron un arte propio, alargaron excesivamente la parte ultrasemicircular, que llega á una mitad del radio, cuyo ejemplo nos ofrecen las puertas laterales de la aljama, del tiempo del Califa Mohamad. Coincide la aparición de la arquitectura árabe española con las grandes persecuciones sufridas por los mozárabes, los cuales, subyugados por la brillante civilización de los conquistadores, se habían arabizado, aceptando su lengua, literatura, artes, indumentaria y costumbres, pudiendo decirse, según cuenta Alvaro de

(1) *Gazette des Beaux Arts*, 1870, pág. 71.

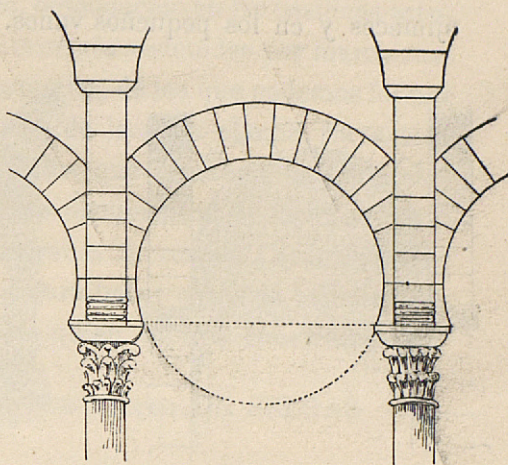
Córdoba, testigo presencial, que no se diferenciaban más que en la religión. Los Califas anteriores á Mohamad habían tolerado que los cristianos restaurasen sus iglesias y las construyeran de nuevo, pero al subir al trono este monarca, cuando arreciaban las persecuciones, mandó derribarlas, aplicando con rigor la ley musulmana. Sus ministros, traspasando con su celo sus mandatos, no solamente derruyeron las basílicas levantadas desde la invasión, sino las erigidas siglo y medio antes de la caída del Imperio visigodo (1).



0 1 2 3 4 5 6 Pies.

Arco visigodo de la cripta de la basílica de Cabeza de Griego.

(Ampliación del dibujo de Cornide).



Arco visigodo de la mezquita de Córdoba.

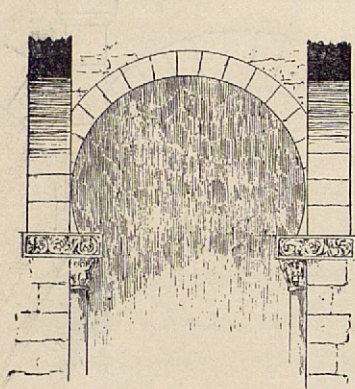
(Dibujo de G. Moreno).

La intolerancia de los árabes fué causa de que huyera allende el Duero alguna parte de la población mozárabe, especialmente los monjes cordobeses, donde fundaron colonias monásticas *levantadas con sus manos*, como la de Samos en Galicia (2) y San Miguel Escalada en León, en cuyos templos se manifiesta la influencia de la arquitectura árabe que en aquellos días tenía carácter propio. En ellos aparece el

(1) Dozy: *Historia de los musulmanes españoles*, pág. 195.

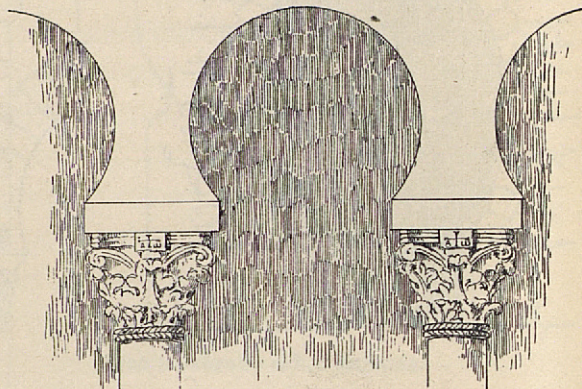
(2) Este convento, fundado por Froila I, fué poblado por monjes del monasterio Agaliense de Toledo por el abad Argimiro en 811. Vinieron á habitarle cuando las persecuciones los abades cordobeses Andofredo, en 852, y Afilón, cuatro años después, á quienes fué vendido en 862 por el rey Ordoño I, en precio de dos talentos de oro.

arco de herradura con un excesivo peralte que fluctúa entre un tercio y un medio del radio ó más, imitando los de los ingresos de la mezquita de Córdoba; y para desarrollar la parte ultrasemicircular hubo que dar enorme vuelo al abaco como en Lebeña y Peñalba; otras veces arranca la curva de un cuadrado plinto (Mazote y Escalada) ó de salientes zapatas (Wamba y Celanova). Al finar el siglo IX aparece el arco de herradura en las basílicas monacales asturianas, cuyo ejemplo tenemos en San Salvador de Val-de-Dios, debida también á una comunidad religiosa venida del interior de España en el año de 883 (1), pero no se exhibe en las arquerías de las naves y en los ingresos, sino en los ajimeces y en los pequeños vanos. La curva ultrasemicircular no se



Arco mozárabe del crucero
de San Pedro de Nave.

(Con datos de G. Moreno).



Arco mozárabe de San Cebrián de Mazote.

(Con datos de Lampérez).

muestra tan acentuada como en las construcciones musulmanas y mozárabes, porque no descansaban sobre abacos sino sobre pilastras, y sólo se acusa fuertemente su curvatura en los cerramientos de las fenestras cuyos parteluces estaban formados de columnitas de abultados capiteles. Esta forma de arco se empleó alguna vez en las basílicas asturianas de los siglos X y XI, mas no fué proscrito el de medio punto, que resurgió como en tiempo de Alfonso II al finar la undécima centuria al advenimiento del arte románico, que con tanto esplendor aparece en este país en la Cámara Santa de Oviedo.

Los elementos prestados por la arquitectura árabe á la cristiana del

(1) El frontoncillo de la espadaña de este pequeño templo está coronado de un merlón semejante á los que se ven en los muros de la mezquita de Córdoba.

Norte de la península debieron ser pocos, á juzgar por los escasos restos decorativos que se encuentran en las basílicas de aquel tiempo. Los datos históricos contemporáneos que tenemos acerca de las relaciones artísticas entre ambos pueblos, dicen que en la construcción de un notable monumento de Córdoba han intervenido maestros cristianos. Cuenta el historiador Abu-Zeid Abdo-rrahaman ben Jaldum en su «Vida de los Beni-Omeya», que en las capitulaciones concertadas entre Abdo-rrahaman III y uno de los reyes de León, el Califa exigió y obtuvo del monarca cristiano *doce maestros de obras* para sus construcciones de Medina Az-zahara (1). No es probable que aquella bella residencia, con sus kobba revestidas de rico mosaico, desconocido en las basílicas asturianas, y sus cúpulas de complicada crucería sostenidas por marmóreas columnas coronadas de originales capiteles, de las que podemos formar idea al recordar el vestibulo del Mirab de la gran aljama, haya sido levantada por los humildes arquitectos que trazaban las modestas iglesias asturianas. En cambio, en otro documento, de fecha no muy posterior, consta que maestros mozárabes fueron de Córdoba á una provincia de la monarquía cristiana para hacer obras de utilidad pública, señal de que no había en el país quien supiera construirlas (2).

FORTUNATO DE SELGAS

(1) Inserta este curioso dato Caveda en su historia de la Arquitectura española, comunicado por D. Pascual Gayangos.

(2) En el *Portugal Renascido* de Fray Manuel Rocha se refiere que en tiempo del abad Primo (978) viniera de Córdoba el maestro Zacarias, llamado por el conde de Coimbra para hacer varios puentes en los ríos inmediatos á la ciudad, á lo que accedió el abad, y llegando ambos á las orillas del río Ichastro, sentaron allí sus reales y mandaron á los hombres de aquella tierra que trajesen carros, piedra y cal para construir el puente. De allí pasaron á Cazhelas y construyeron otro, y además levantaron otros dos puentes en Busaco y en el río Forma.

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Pintor del Rey.

Sin duda alguna, si no en primera línea, hay que incluir al ilustre extremeño entre los maestros más preeminentes del pincel español.

Sin llegar á las geniales alturas de un Velázquez, un Murillo, un Greco ó un Goya, Francisco de Zurbarán, por la firmeza de su dibujo, carácter de sus figuras y efecto del claro-oscuro, nos dejó lienzos que simbolizan mejor que otros nuestro más reconocido temperamento, cuando no llegamos á lo excepcional y transcendente.

A haber evolucionado, á haber sido más progresivo su pincel, hubiese llegado á impresionarnos más hondamente, pues en sus comienzos bien pudo estimarse como rival y émulo de su colega el gran Velázquez; pero cierta rudeza nativa, quizá sostenida por el medio en que constantemente vivió, privóle de alcanzar la más alta comprensión del arte y tocar sus más delicados registros.

Pintor de dura retina no llegó á percibir las más vibrantes notas del color; y su arte todo, más lógico que sentido, no alcanzó ni la expresión de lo patético, ni la dulzura de lo entrañable.

Si relacionáramos los estilos de los maestros sevillanos con los órdenes de arquitectura, diríase que Zurbarán es el pintor dórico de la escuela.

¿Hubo en esto algo de imposición y coacción por la índole de sus encargos y carácter de sus protectores? Quizá alguna vez se sintió seducido por otros ideales; porque cosa extraña: aquel pintor tan ascético, tan severo y conventual, obtuvo señalados triunfos y distinciones, para él muy halagadoras, precisamente por méritos de su pincel aplicados á asuntos y motivos diametralmente opuestos á aquellos que se consideraban como su especialidad y género propio: por pinturas alegóricas y quizá mitológicas, completamente profanas.

A todos sus biógrafos ha llamado la atención que en cierta fecha, cuando aún no había estado en la corte, y en los días que ejecutaba

cuadros tan conventuales, cuales eran los de la Cartuja de Jerez, apareciera signando alguno de éstos con la firma de «*Franciscus de Zurbarán. Philipii regis pictor*, 1638—».

Aquel año y siguiente fueron de gran actividad y producción por parte del artista. Acreditado por sus obras ya realizadas, algunas de tal magnitud, como después no volvió nunca á ejecutarlas, recibía encargos de las más ricas comunidades religiosas para que ilustrara con sus lienzos sus templos y monasterios, y á esta época corresponden sus obras más sobresalientes que lucieron en la Cartuja de Jerez, para la que trabajaba desde años anteriores, pues en uno de aquellos cuadros aparece por vez primera la firma consignada con la fecha de 1638.

También en aquel año debió comenzar algunos de los que tanta fama le proporcionaran, para Guadalupe, porque la fecha del siguiente la ostentan los principales de ellos.

Pero la obra más curiosa á que aplicó sus pinceles, en el de 1638, fué la decoración de un famoso regalo con que los sevillanos quisieron obsequiar al Monarca, y que obtuvo la mayor estimación en la Corte gracias á la belleza de su decoración, debida á la pericia de Zurbarán, en esta ocasión dedicado á los asuntos profanos.

El Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla y Tesorero de la Casa de Contratación, D. Antonio Manrique, imaginó que sería de gran efecto para solaz del Rey y agrado del privado, el Conde-Duque de Olivares, enviarles un navío en el que el lujo de las construcciones navales de aquel tiempo hubiese apurado sus primores, á fin de que en él pudiera pasear el Rey de las Españas por el extenso estanque del Retiro, recién construído, figurándose que surcaba los mares circundantes de sus extensos dominios.

El navío se construyó á todo lujo en los talleres del Alcázar de Sevilla, y de su ejecución y coste nos da circunstanciada noticia el Sr. D. José Gestoso en curioso folleto titulado *El navío «El Santo Rey Don Fernando»*, que publicó por el año 1890.

Una figura del conquistador de Sevilla, que esculpida lucía en la proa del barco, le daba el nombre á tan peregrina nave.

Concluída bajo la dirección del capitán Lucas Guillén de Veas y con la colaboración de los mejores artistas sevillanos para su exorno y aderezo, entre ellos Zurbarán en primer término, fué botada al agua

en el Guadalquivir, en uno de los primeros días de Junio de 1638, y después transportada á Madrid, verificándose su entrega al Rey por mediación del Conde-Duque en los primeros también del mes de Julio inmediato.

El capitán Lucas Guillén escribió varias cartas dando cuenta del magno efecto causado por el navío en la corte madrileña al verlo lucir en el estanque del Retiro con todo su aparejo de velas, jarcias, flámulas, cañones, estandartes y faroles, admirándose además del gusto y perfección de sus detalles, entre estos principalmente sus pinturas, encomendadas á la pericia de Alonso de Deza y *Francisco de Zurbarán*, habiendo recibido éste 914 reales por las que había ejecutado por su mano en el famoso navío.

Debían de ser estas pinturas alegorías y muy bien entonadas, cuando llamaron tanto la atención que impulsaron al Rey á dar el título de su pintor al artista; y no sería extraño á esta determinación el gran Velázquez, que en toda ocasión estuvo dispuesto á favorecer á los pintores sus paisanos, como lo demostró con cuantos á él acudieron, quedando siempre agradecidos á su amabilidad y amparo.

Zurbarán no pudo venir á la Corte con el navío, como él sin duda quisiera, impidiéndoselo quizá en parte el mal estado de salud de su primera mujer, D.^a Beatriz de Morales, que murió á poco, en el año de 1639; pero mucho debió satisfacerle el título obtenido de pintor del Rey, cuando aprovechó la ocasión de estamparlo en el primer cuadro que concluyó después de haberlo recibido; desde entonces su nombre quedó acreditado en la Corte, y el arte sevillano reconocido como excelente en todos sus detalles.

Buena prueba de ello fué que á los pocos meses, por consejo de Velázquez, escribía á Zurbarán el Marqués de la Torre, Superintendente de los Reales Alcázares, pidiéndole que remitiera de Sevilla doce oficiales doradores, para que ejecutasen todo lo concerniente á su arte en el exorno del salón principal del Alcázar, que entonces se estaba aderezando bajo la dirección del gran pintor.

La carta contestación de Zurbarán dirigida al Marqués de las Torres en el momento que los oficiales partían de Sevilla, se conserva entre los legajos de cuentas de «El Pardo y sus agregados», del Archivo de Palacio, y por ella, escrita en muy buena letra y ortografía, se ve que Zurbarán se esmeraba en complacer á sus favore-

cedores de la Corte, con los que mantenía cordiales relaciones. La carta dice así:

CARTA DE ZURBARÁN AL MARQUÉS DE LAS TORRES

Por lo que deseo cumplir las órdenes de V. S.^a y servirle en algo y dar gusto al Conde de Salvatierra, que con tanto cuidado acude á sus obligaciones, digo yó que van no más que once oficiales y que el uno cayó malo al tiempo del partir, y no se pudo por luego inviar otro por estar todos a caballo. Del dinero que se recibió que fueron 1 mil, 900 duc. de plata que reducidos al vellon á 40 por 100 hacen 2 mil, 660 duc.

A los de las mulas se dió 1 mil 400 reales de vellon y entre los doradores se repartió lo demás, que fueron a 114 duc. cada uno, que hacen 1.260 ducados, que junto con los 1.400 de los de las mulas suma la dicha cantidad de 2.660 duc. Los oficiales que van, para que V. S.^a los conozca, son los siguientes:

Pedro Montero.

Geronimo de la Fuente.

Francisco Baretto.

Francisco Fonseca.

Francisco Leal.

Juan Hamariz.

Sebastian de Rivas.

Baleriano.

Pedro de Armijo.

Manuel de Aguilar.

Geronimo Sanchez.

Estimaré mucho que V. S.^a se digne de mandarme muchas cosas de su gusto, a que acudiré con el que debo = Guard. Dios a V. S.^a largos años como sus servidores deseamos. Sevilla y Octubre 8 de 1639.

Francisco de Zurbarán.

Los oficiales dichos son pobres y tendran necesidad de que en llegando V. S.^a los mande socorrer luego, porque el dinero solo les basta para el camino.

Otras varias cartas que vinieron con ésta confirman en un todo el texto de la de Zurbarán, dirigidas, igualmente, al Marqués de las Torres (1).

Once, pues, y no doce, fueron los oficiales que emprendieron el viaje, por la razón que se expresa, los que á los once días estaban ya en Madrid, según se colige del contexto de otros documentos.

La impresión del estilo de Zurbarán como pintor decorativo perduró en el ánimo de Velázquez hasta el punto de que once años más tarde le hacía venir á la Corte para que pintara *Los trabajos de Hércules*, que habían de exornar un salón del palacio del Buen Retiro,

(1) V. Índice de personal del Archivo de Palacio.—Zurbarán.

asuntos tan extraños á los que él había interpretado siempre, pero que se explica ocurrieran á Velázquez por los que sin duda había ejecutado en el navío.

Entonces ya pudo venir, y pintando ante el Rey, como le sorprendiera éste firmando un cuadro con el título para él tan estimable de «pintor del Rey», el Monarca dijo le añadiera «y rey de los pintores».

De nuevo aparece en Madrid ocho años más tarde, en 1658, fecha en la que testificó en las pruebas del curioso proceso para que Velázquez obtuviera el deseado hábito de Caballero de Santiago, nunca al cabo obtenido por completo por el gran artista (v. nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 123), y en la Corte permanecía aún en 1664, cuatro años más tarde del fallecimiento de Velázquez, según deja aclarado el Sr. Rodríguez Marín en artículo que ve la luz pública á la par que éste (1).

Desgraciadamente no queda ni rastro de aquella peregrina embarcación que tanto gustó al Monarca de Ambos Mundos, el que por otra parte tan pocas veces surcó los mares; nada existe por donde podamos apreciar el mérito de aquellas pinturas que tanta estimación valieron á su autor, tan ufano por su parte en cuanto recibió la prueba de ello, pero que bien fueron para él provechosa lección de cuánto valen y cuán grande es la transcendencia de los buenos hechos; pues nada ensalza más á los hombres que los aciertos, haciéndose siempre justicia al cabo á los verdaderos méritos, debiéndose por ello á los detalles al parecer insignificantes las consecuencias más transcendentales.

Hay que reconocer también, que rescatado Zurbarán en sus últimos años de las conventuales austeridades sevillanas produjo en Madrid sus obras más acabadas y simpáticas, experimentando su ánimo aquel ensanche que el ambiente de la Corte produjo siempre en los verdaderos ingenios.

En todo ello cabe además la gran nota de afectividad y nobleza del maestro del pincel por excelencia, pues á las bondades de Velázquez, exento siempre de la más ligera sombra de envidia ni malquerencia, debieron tantos artistas franca protección y amparo por parte del Rey de las Españas, labrando muchos su suerte gracias á la generosidad del maestro de los maestros.

N. SENTENACH.

(1) V. *La Revista de Archivos*.



Frente



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Conjunto

FRAGMENTO HALLADO EN LA CATEDRAL DE CUENCA

Un fragmento curioso.

Inconsciente y bárbaramente, y en los usos más humildes, los re-constructores y alteradores de los monumentos de la Edad Media utilizaron en sus obras fragmentos de las que destruían; y hoy, al derribarlas, salen á luz, sirviendo de jalones, con enorme interés, para la restauración. La del claustro de la Catedral de Burgos me ha dado tal número de estos *datos*, que nada he tenido que poner de mi cosecha; el derribo de la fachada barroca de la Catedral de Cuenca me proporcionó también importantes elementos para el proyecto de la nueva.

En el interior de las fábricas, metidos brutalmente como simples mampuestos, he encontrado trozos de estatuas, doseletes, claves y dovelas. Bien recientemente, cuando la casi terminación del derribo hacía creer agotado el filón, aparecieron varios fragmentos, tan curiosos á mi ver, que merecen una *nota* en estas páginas.

Son restos de un gran arco, compuesto de dovelas y enjutas. De aquéllas, una sola está entera, y de éstas, un trozo único conserva apreciable el dibujo. La dovela en cuestión es la más interesante.

Trátase de una piedra de 0,40 de largo, 0,25 de ancho y 0,35 de tizón: la curvatura de sus caras indica sin género de duda que es una dovela. El elemento arquitectónico á que perteneció era un gran arco resaltado, ó sea adosado á un muro ó á otro arco, pues lo muestra bien el tizón ó cola de la pieza, que está simplemente desbastado. La parte inferior está labrada con uno á modo de cupulín ó concha, lo que indica que formaba un doselete cobijando una estatuilla. Es decir, en resumen, que el arco á que perteneció debía ser en estructura y composición, como uno de los anillos que forman las puertas abocinadas góticas, en los que se suceden la serie de doseletes que cubren una estatua y sirven á su vez de peana á otra. Respecto al detalle, con sólo observar las adjuntas reproducciones vendrá el lector en conocimiento del objeto, sin grandes análisis de mi parte.

La *composición* es la de una de esas pequeñas arcadas góticas, con gablete, pináculos y *crochets*, cobijando una figurilla, de las que la ar-

quitectura, los sepulcros, las cajas y trípticos de marfil, las arcas de madera y las pinturas y bordados nos dan, desde el siglo XIV, incontables ejemplos. Pero si todo ello es gótico, la *mano* que hizo la piedra de Cuenca lo tradujo al arte mahometano. Son característicos de éste las zapatas en que se apoyan los arcos; éstos, de herradura, lobulados y festoneados; las hojas de castaño, tan típicas de las obras granadinas y toledanas, en que se convirtieron los *crochets*. ¿Y las figurillas? Los *santos* góticos se cambiaron aquí por unos personajes, de rodillas ó sentados, empuñando sendos espadones, con fisonomía en la que la apuntada barba y los ojos oblicuos parecen caracterizar, intencionalmente, una etnografía distinta de la nuestra.

La enjuta, hallada al par que esta dovela, contiene una estrella curva, cuyos radios forman exteriormente una caprichosa lacería sobre un fondo de hojas de igual tipo y factura que las que adornan el gablete descrito.

La evidente mezcla de artes cristiano y mahometano clasifica estos fragmentos entre los del llamado mudéjar. Cuenca tuvo una de las más poderosas *aljamas*: sus artistas fueron famosos, como sucesores de aquellos que en el siglo XI labraban la arqueta de Palencia, y al comenzar el XIII hacían en las Huelgas de Burgos las capillas interiores. La génesis, pues, de los fragmentos de que se trata aparece clara. Lo que no lo es tanto, es la razón de existir en la antigua fachada de la Catedral ó en algunas de sus capillas adyacentes, un arco de ese arte, y que debía constituir un importante y singularísimo ingreso.

Respecto á la época á que pertenece el fragmento, y por lo tanto la obra, opino que puede ser los principios del siglo XV, fundándome en el uso del gablete (en la parte cristiana) y por la hechura de los arcos y de las hojas (en la parte mahometana).

No creo engañarme al ponderar el interés de este fragmento arquitectónico: lo tienen todos los de este arte españolísimo: lo aumenta la escasez de obras de piedra á él pertenecientes, y más aún si se considera la magnitud é importancia que debió alcanzar ésta. Por todo ello la he dedicado estas líneas.

VICENTE LAMPÉREZ, *Arquitecto*.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

IV

La escultura en el siglo XVII.

Pasó el siglo XVII en la comarca madrileña por tantas alternativas y estuvo sometido á la influencia de tendencias y gustos tan diversos, que no es de extrañar el carácter abigarrado de las producciones en estas tierras, lo mismo que el del conjunto de las esculturas que se reunieron por aluvión de diferentes procedencias.

Lo grandioso y lo nimio, lo genial y lo amanerado se asociaron en nuestro tesoro artístico del periodo sin caracterizar las fases con que pudiera constituirse una ordenada serie de transformación, y así han venido á depositarse en diferentes templos ó colecciones el hermoso Jesús yacente de El Pardo, el San Bruno de la hospedería del Pualar, el Cristo de Montserrat, el que subsiste en la Secretaría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el San Miguel de El Escorial, la Santa María Magdalena del convento de la Visitación y varias efigies más de muy variadas facturas y grados de belleza.

Hay obras que marcan un real y positivo progreso en la imaginaria religiosa; existen otras que representan opuestamente grandes decadencias. La indisciplina en todo de nuestro carácter nacional, tan perjudicial para unos fines y tan beneficiosa para otros, se refleja en ésta como en las demás esferas de la vida, y cuando se examinan despacio todas las imágenes que poseemos y se recuerda la fecha de cada una, resulta imposible sostener la doctrina comunmente admitida y sostenida con ingenio por un historiador de la Escultura española (1), de que son hermosas las creadas por artistas que tienen su raíz en el siglo XVI y malas las que aparecen alejadas de estas condiciones.

(1) D. Fernando Araujo.

En términos generales es sí la décimoséptima centuria un período en que van disminuyendo gradualmente el buen gusto y la fecundidad creadora; en que se camina á la decadencia, tal al menos como nosotros entendemos hoy esta palabra; en que se olvidan las líneas de las más bellas formas naturales, y no hay en cambio ese ideal que se traduce en excelencias del espíritu sobre formas bastante incorrectas. No es, por lo tanto, este período uno de esos que pueden ser mirados con amor por los sectarios de ninguna escuela, ni por los realistas, ni por los románticos; pero estas mudanzas se producen á saltos, no en ordenada serie.

Hay opuestamente y como compensación del movimiento general en el siglo XVII, destellos de genio, tanto más dignos de ser admirados cuanto se producían en medio de una mala atmósfera social y política: Alonso Cano, que le pertenece por completo, porque nació en sus mismos comienzos, 1601, residió en Madrid á fines de la primera mitad, 1647, y por entonces producía sus mejores obras, y falleció al terminar su segundo tercio, 1667, supo buscar elevadas inspiraciones, acudir en demanda de enseñanza á las bellas formas clásicas, separar bien su personalidad de la de su maestro Montañés, lucir su genio dentro de su modo de hacer á la altura de los primeros escultores de imágenes piadosas, pintar con la misma inspiración que esculpía, ocupando por derecho propio un puesto en la línea de los primeros artistas. Le podrán sólo discutir su fama aquellos que llevan un molde de belleza único en una fantasía estrecha y que tienen como criterio llamar bueno á lo que cabe en él y malo á lo que está puesto en otras condiciones y otros límites: los que juzgan de las cosas por sí mismas, tendrán que estimar en alto grado su labor.

Se produjeron, es claro, en el curso de la centuria muchas imágenes llenas de insipidez, la mayoría; pero esto es lo mismo que ha pasado en los períodos de mayor inspiración, tanto más altos cuanto están más alejados, porque como hay siempre interés en conservar lo superior, esto ha llegado hasta nosotros y lo demás se ha destruido. Haciendo una selección análoga podrá verse que, después de todo, para tratarse de una sola época y de una sola población, no estuvo mal representada en Madrid la iconística piadosa desde el 1600 al 1700, y que sólo en los últimos años se anunció ya en las obras ese momento de sueño ó muerte con que comenzó también en la comarca la

décimoctava centuria, y que había de durar afortunadamente muy breve espacio de tiempo: entre las postrimerías del reinado de Carlos II y los comienzos de la nueva dinastía.

Son dignas de estudiarse aquí tres grandes manifestaciones de fecundidad en el período de 1600 á 1700: las obras de Gregorio Fernández, las de Manuel Pereyra, las de Alonso Cano y Pedro de Mena. Conviene examinarlas una por una con algún detenimiento, é intercalar luego las suficientes indicaciones para conocer los demás escultores que se unieron á este movimiento, los que ocuparon con su labor las postrimerías de la décimoséptima centuria y los extranjeros que aumentaron con el envío de esculturas el caudal artístico madrileño.

Las obras de Gregorio Fernández ó Hernández no son aquí, por desgracia, muy numerosas, aunque sí hay una que le declara tal como fué en los momentos de mayor inspiración; las de Manuel Pereyra abundan, presentándole como uno de los escultores más identificados con la región; Alonso Cano está muy pobremente representado en la escultura, en contraste con el brillante conjunto de los lienzos que se guardan de su mano, y Pedro de Mena nos ha legado en cambio algunas de sus mejores obras. En Sebastián Herrera Barnuevo, imitador de aquél; en el otro discípulo de Cano, José de Mora, y en lo creado por Luisa Roldán se aprecian bien las condiciones del final del período. Los nombres de otros artistas responden á personalidades sueltas de mayor ó menor altura.

Muchos más trabajaron en la comarca artística madrileña, reducida por entonces á la ciudad y su provincia, porque aún estaba distante la creación de la Granja: unos, como Juan Sánchez Barba, Manuel Gutiérrez y Manuel Delgado, siguiendo más ó menos fielmente las tradiciones de los anteriores; otros haciendo por sí una obra sencilla y de buen gusto, como Pedro Gómez ó Antonio de Herrera Barnuevo, de la que han quedado, por desgracia, muy pocas muestras.

Hay algunos, como los dos Gamboas ó Francisco Generico, que trabajaron en la sillería del coro de El Escorial, en los estantes de la Biblioteca ó en el Panteón, debiendo pasar, más que por escultores, por tallistas en madera, pulimentadores de piedra ó fundidores del metal. Juan Antonio Ceroni se distingue entre los restantes de este

grupo haciendo los ángeles de bronce del panteón de Reyes, y se acredita además de artista notable esculpiendo el martirio de San Esteban en el ingreso de la iglesia de este mismo nombre en Salamanca, que luce en su altar mayor el mismo asunto pintado por Claudio Coello.

Alcalá de Henares agrega otro nombre á la lista de los colaboradores modestos en el movimiento escultórico español de la décimoséptima centuria. Hay en su Universidad un patio de este período, que es el de ingreso, y en lo alto dos relieves que representan al fundador del centro docente, el Cardenal Jiménez de Cisneros, y uno de sus colegiales más ilustres, que lo fué Santo Tomás de Villanueva. Ambas son obras de Francisco de la Dehesa, que hubo de ejecutarlas en el año de 1673.

El P. D. Martín Galíndez inició el trabajo de este siglo, haciendo en el mismo año de 1600 diversas tallas en el Paular, y Antonio de Herrera Barnuevo, á quien ya hemos citado, padre de Sebastián y nacido en Alcalá, dió muestra de su maestría labrando en los comienzos también de la centuria varias esculturas para la antigua cárcel de casa y corte, y, al parecer, el busto de Lope de Vega que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y está hoy colocado en su biblioteca.

Pedro Gómez, á quien hemos nombrado en uno de los párrafos anteriores, esculpió la imagen de la Virgen con el Niño y ángeles que estuvo en la portada del convento de la Victoria, distinguiéndose por su buen estilo y sencillez en el segundo cuarto del XVII, y con esta obra, única suya que puede citarse de seguro, contrasta por fecha y estilo el retablo que compuso para el Buen Suceso Pedro de la Torre.

Juan de Bejarano, Domingo de Rioja, Jerónimo Ferrer, Eugenio Guerra, Alonso Carbonel y Juan de Revenga llenaron los templos de Madrid de retablos y efigies que no se pueden colocar á la altura de las que vamos á estudiar por separado, ni caracterizan bien los diversos períodos de la labor reunida en la corte, mereciendo quizá citarse de un modo especial Manuel Contreras como autor de una estatua de San Lázaro que estuvo en la iglesia del convento de Antón Martín. Pocos y mucho más oscuros son los que podrían añadirse á estos nombres si fuera nuestro propósito formar una lista.

La escultura pequeña, los que pudieran estimarse como delicados

juguetes de este arte, se multiplicaron también en diferentes momentos del siglo XVII. Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, modelaba figuritas de cera que eran el encanto de sus contemporáneos, y Luisa Roldán en los últimos años las hizo de barro. Del primero se guarda en el camarín de Santa Teresa de El Escorial, el San Jerónimo con vestiduras cardenalicias de diez y seis á diez y ocho centímetros de altura, y es en él muy linda, muy expresiva y bien dibujada la cabeza (1).

Fué este un período muy castizo y muy español en el mundo literario y en la pintura que nos conservaban ante el mundo la personalidad brillante que íbamos perdiendo en el campo de la política, muy divorciada en aquella como en otras épocas de lo que formaba el cuerpo robusto de la Nación; y ha sido necesaria la general preocupación de lo antiguo y clásico en la escultura, para que creyéramos el movimiento de esta bella arte, profundamente separado del arte hermana, cuando se producía en la misma dirección, con el mismo sentido y expuesto también á las mismas vicisitudes de comienzos á fines del siglo.

Estudiando las imágenes de la décimoséptima centuria en sí mismas, en la relación de lo dibujado en la fantasía del artista con lo hecho, y en dependencia con las necesidades y aspiraciones de aquella sociedad, sin compararlas con las Venus ó Apolos, es como podremos designar el lugar que cada escultor ocupa en la historia y formarnos clara idea de su mérito real.

GREGORIO FERNÁNDEZ Ó HERNÁNDEZ EN MADRID. — Hemos trazado ya la característica y los rasgos salientes de la obra completa de este gran escultor en la ojeada general á la escultura castellana de diversos períodos con que encabezamos estos estudios; debemos señalar ahora las imágenes que la representan en la comarca madrileña.

El Cristo yacente de El Pardo, que ha de ponerse en primer lugar entre las pocas que en la corte guardamos de su mano, es digno de la fama de Gregorio Fernández, y digno también de colocarse á la altura de sus mejores creaciones. Hay en él mucho que recuerda al que descansa en el regazo de la Virgen en el grupo de la Piedad de Valladolid, y mucho también que le da carácter propio.

(1) Hemos podido verle despacio gracias al buen deseo de los Padres Agustinos por favorecer todo lo que son investigaciones de arte.

Empleando el lenguaje usado en la literatura, podría decirse de él que es clásico y romántico á la vez, tendiendo á realizar el ideal humano que se coloca siempre más alto que todas las escuelas que pretenden servirle. Es clásico en gran parte de sus líneas, en aquel conocimiento que se revela en él de la Naturaleza y de la Anatomía, sin que el dato erudito obligue á copiar servilmente. Es romántico en los reflejos que se ven todavía en la faz, ya muerta, del dolor sufrido y del ideal porque se ha sufrido voluntariamente; en la expresión profundamente conmovedora y dramática de aquel rostro á la vez divino y humano. Como cuerpo, es un hombre hermoso en que ha encarnado la divinidad. El escultor ha puesto en él cuanto podían poner la fe de la fantasía y la maestría suprema de la mano. Es para el ideal cristiano de un acierto tan grande como muchas de las buenas estatuas antiguas para el ideal de griegos ó romanos.

Hay, quizá, un poco de artificio, ó mejor que artificio, sobra de estudio, en el modo de distribuir los cabellos sobre el almohadón en que descansa la hermosa cabeza; pero el éxito ha coronado de tal modo el aparente esfuerzo, que hay en él una belleza más que añadir á las muchas que avalora esta escultura. El reposo de la figura entera es el que debe ser, sin esas contracciones antireales y antiartísticas que se ven en otros Cristos yacentes; y tanto el modelado como la proporción de partes es de un notable acierto, demostrando las altas cualidades que reveló en sus mejores obras el autor. Por eso no tuvo discípulo alguno que se aproximara siquiera á su altura, porque la organicidad en el sentir y en el ejecutar, que identificaba indudablemente lo visto en la fantasía con lo tallado en los leños, es siempre una cualidad personalísima imposible de transmitir.

La obra se encargó por Felipe III en 1603, y quedó ya expuesta al culto en 1606. No hay para qué averiguar si correspondió al momento de las mejores inspiraciones y mayor maestría del autor, porque ella lo declara, y por ella se pueden señalar aquellos años como los más felices en la labor de Gregorio Fernández. Fué presente del Monarca á una Comunidad, y el escultor se encargó de hacerle regio dentro del arte; para hacer dramática y augusta esta figura no necesitó más que sentirla como sentía cada una de sus obras; la mano en el gran artista fué en sus creaciones de mayor empeño dócil servidora de la voluntad. No se declara en ellas el violento esfuerzo que re

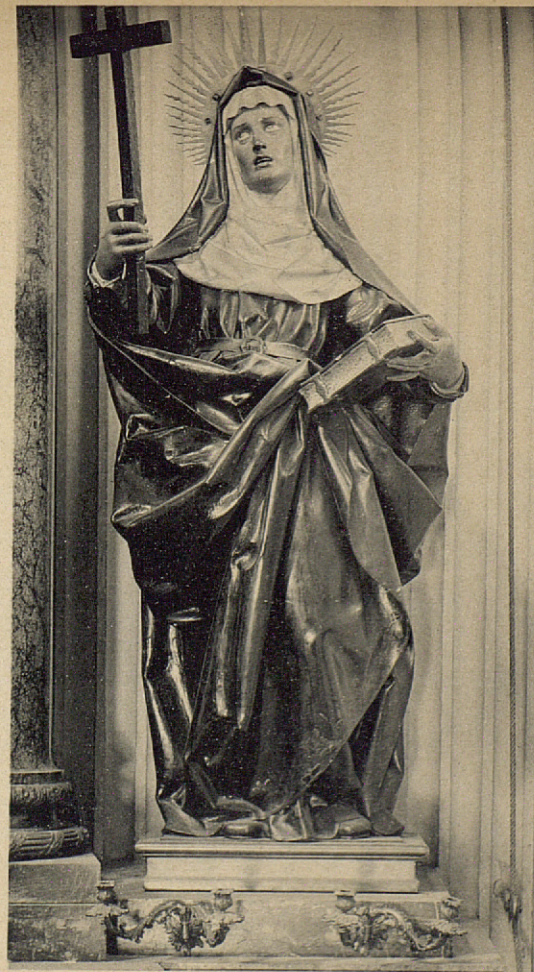


Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

CRISTO YACENTE
por Gregorio Fernandez
(EL PARDO, CONVENTO DE CAPUCHINOS)



SAN AGUSTIN



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SANTA MÓNICA

atribuidas á Gregorio Fernandez

MADRID: IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN

velan otras para pensar en una cosa en la que no se pensaba espontáneamente. Otro Jesús yacente del mismo estuvo en San Felipe Neri, y debe ser el que ahora se halla en el Buen Suceso.

En la iglesia del convento de la Encarnación, á derecha é izquierda del altar mayor, tenemos en Madrid otras dos imágenes que también se le atribuyen, entre varias guardadas en alguna iglesia más: San Agustín y Santa Mónica, que reproducimos juntas en una lámina. Figuras hermosas en el conjunto, tienen, sin embargo, en algunos detalles algo que las separa de las que tomamos como típicas en la labor total de su real ó supuesto autor, sin que esto nos mueva á rechazar en absoluto su paternidad, ni á aceptarla tampoco, porque esta cuestión de las inclusiones ó exclusiones con arreglo al ideal que se ha formado cada crítico del genio por él estudiado, está produciendo continuos y repetidos fracasos á los que han entrado por tan aventurado y áspero camino.

Obsérvase, desde que se inspeccionan de cerca las dos efigies, que han sido repintadas, y que la expresión exagerada de los saltos de ojos de San Agustín no es la que tienen la mirada de la Virgen de la Piedad en el grupo guardado en el Museo de Valladolid; en el rostro de Santa Mónica se ha cambiado bastante menos por el color la que debió ser su faz primitiva. No favorece á las dos representaciones piadosas la policromía actual, muy distinta de aquella policromía de sus tallas de que cuidaba con tanta solicitud Fernández, y descontando lo que ésta aminorar el mérito de las mismas, y estudiándolas al través de los retoques, las dos cabezas aparecen bastante bellas, y más sentida, más delicada, como es natural, la femenina que la de su compañero, á la que la falta algo para presentarse más varonil y más mística á la vez que ruda y tosca.

Tienen las dos esculturas el acento de la escuela de Gregorio Fernández, y son muy superiores á todas las que conocemos de sus diferentes discípulos. Bien pudieran ser suyas, según asegura Cean Bermúdez, que debió consultar documentos fehacientes para afirmarlo así, y no haber sido ejecutadas con el amor y el empeño con que trabajó el Jesús yacente de El Pardo. Otras hay en distintas poblaciones auténticas de su mano que no parecen superiores á éstas. Las ropas sacerdotales que viste el Santo Padre de la Iglesia y el amplio hábito agustiniano que lleva su madre, no son de las que se prestan

á lucir un dibujo suelto ó á dibujar de un modo pudoroso las líneas del cuerpo y á partir de un modo airoso los paños; debe decirse, sí, que las de Santa Mónica producirían mejor impresión con menor número de pliegues.

No representan mal, á pesar de sus defectos, estas efigies el comienzo en el siglo XVII de la escultura en nuestra comarca. Se las ve con agrado, producen una simpática impresión, nadie las estimará obras de un imaginero adocenado, y al lamentar sus indiscretos repintes, se declara al mismo tiempo que sin ellos ocuparían un lugar preferente en la iconística del período.

A regular distancia de estas creaciones aparecen todavía en Madrid reflejos bastante debilitados de la escuela de Gregorio Fernández: la Virgen con San Simón Stok, que ocupa el altar-mayor del Carmen Calzado en la calle del mismo nombre, tiene algo de su filiación artística. Hízola Juan Sánchez Barba, y quizá por estas reminiscencias que se observan en sus obras se cree que debió ser discípulo de algún discípulo del insigne escultor vallisoletano.

Sábese muy poco del autor y se conoce también escaso número de obras suyas. La citada y una Concepción á la que se da culto en la misma iglesia, es lo indiscutible que poseemos hoy de su mano. Que nació en las montañas de Burgos, que se estableció en Madrid á mediados del XVII y que falleció aquí en 1670, es lo que puede afirmarse de su vida.

Hizo para la iglesia del convento de los Agonizantes de la calle de Fuencarral una efigie de Jesús en la Cruz, que los historiadores del arte en principios del siglo XIX que alcanzaron á verla califican de muy notable: á ella se refiere una sospecha ó una hipótesis que formularemos más adelante.

Trabajó por los mismos años en que trabajaban aquí Pereyra y Pedro de Mena á la vez, y en su labor se refleja esa indecisión del que ha pugnado en vano por llegar á tener personalidad bien determinada y se ve impulsado inconscientemente á componer lo que ha recibido por educación con lo que le impone el medio en que luego vive.

MANUEL PEREYRA Y LAS NUMEROSAS OBRAS QUE DE ÉL SE GUARDAN EN LA CORTE. — Hacia mediados del siglo vino á establecerse aquí Manuel Pereyra, y aquí trabajó durante bastantes años hasta su



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN BRUNO

por Manuel Pereyra

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

fallecimiento, acaecido en 1667, el mismo año en que murió Alonso Cano. Había nacido en Portugal, pero de tal modo llenó de santos de piedra las portadas de las iglesias y de imágenes de madera los altares de Madrid, que bien puede considerársele como un escultor de esta región artística.

Sobre la puerta de la parroquia de San Andrés colocó el Apóstol titular, y en una de las de entrada á la capilla de San Isidro la efigie de la Virgen; puso á San Antonio sobre el ingreso á la iglesia de los Alemanes del mismo nombre, y varios santos también de piedra en las hornacinas del presbiterio de San Isidro el Real, hoy Catedral, presididas en el altar mayor por el santo que la da nombre.

De sus manos tenemos también el San Antonio del interior del templo antes citado, los religiosos Benitos de la antigua iglesia de San Plácido, el Cristo del Perdón, en su capilla de la iglesia de la calle de la Flor, y varios más, hallándose en las proximidades de Burgos, en la sala capitular de la Cartuja de Miraflores, la que se estima más inspirada, la del fundador de las Comunidades de aquella Orden, la que ha hecho decir á algunos observadores que «no habla porque es cartujo».

Guárdase hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que entre las madrileñas, y de piedra, ha de estimarse mejor y con mayores aciertos en su ejecución; la que estuvo en la calle de Alcalá sobre el ingreso de la Hospedería de otra Cartuja, la del Paular; la que según se cuenta, gustaba tanto á Felipe IV, que mandaba ir despacio á su cocheró cuando pasaba delante de ella para saborear bien sus bellezas. No faltan á lo que se ve, leyendas y frases ingeniosas para demostrar el entusiasmo excepcional que produjeron en su tiempo las sucesivas estatuas de Pereyra.

Han llegado hasta nosotros las obras en número suficiente para que podamos justipreciar el mérito del que las hacía y reconocer los rasgos distintivos y las excelencias de sus creaciones. Al quedarse ciego, pocos años antes de su muerte, diseñó como pudo la estatua que estuvo tanto tiempo en el exterior de San Juan de Dios, encargándose de ejecutarla su discípulo Delgado; han podido apreciar los madrileños hasta el valor de la que podríamos llamar su memoria testamentaria, de la efigie en que puso sólo su espíritu y no su mano.

El San Bruno que hoy guarda la Academia es una buena escultu-

ra, y Cean Bermúdez la estima al mismo nivel que las producidas por los grandes escultores de la décimosexta centuria, por el buen partido de paños, reposo, dignidad en la actitud y austera expresión; y si hay algo de poco preciso en el establecimiento del paralelo, no hay nada de exagerado en los elogios de los elementos, que son merecidos. Están muy bien entendido en ella cómo han de tratarse el modelado de las efigies destinadas á ser vistas á cierta altura.

Al lado de todas las excelencias que la ponen en el grupo de las creaciones bellas se observa, sin embargo, en ella un detalle que declara el amaneramiento que de cuando en cuando padecía el autor y aminoraba en parte el mérito de sus labras. El hábito cae por la parte izquierda, cual si se hubiera enredado en las puntas de la mitra que tiene á sus pies, y este recurso nimio y trivial, empleado muy probablemente con el fin de destruir la que él estimaría quizá monotonia de líneas, defecto que no existe en la bella imagen, es poco digno de aquella labra, y se explica sólo por cierto imperio del mal gusto en la atmósfera general; no se comprende que haya caído en tales pequeñeces quien irguió majestuoso aquel cuerpo de místico y le coronó con aquella cabeza apergaminada por la penitencia.

De este defecto adolecen asimismo casi todas las demás obras de Pereyra, unas en mayor grado y otras en menor, porque este artista estuvo tan desigual en su extensa labor total, que si no fueran seguros los datos sobre su historia y fuera tan conocido lo que él hizo, nadie podría creer que habían salido de la misma mano la efigie de la Hospedería del Paular y el San Andrés de la portada de la parroquia; el San Bruno de Miraflores y las imágenes de San Plácido; el San Antonio del ingreso á la iglesia de los Alemanes y los santos labradores del presbiterio de la Catedral. Sólo en los defectos tienen notas comunes; en las excelencias ninguna.

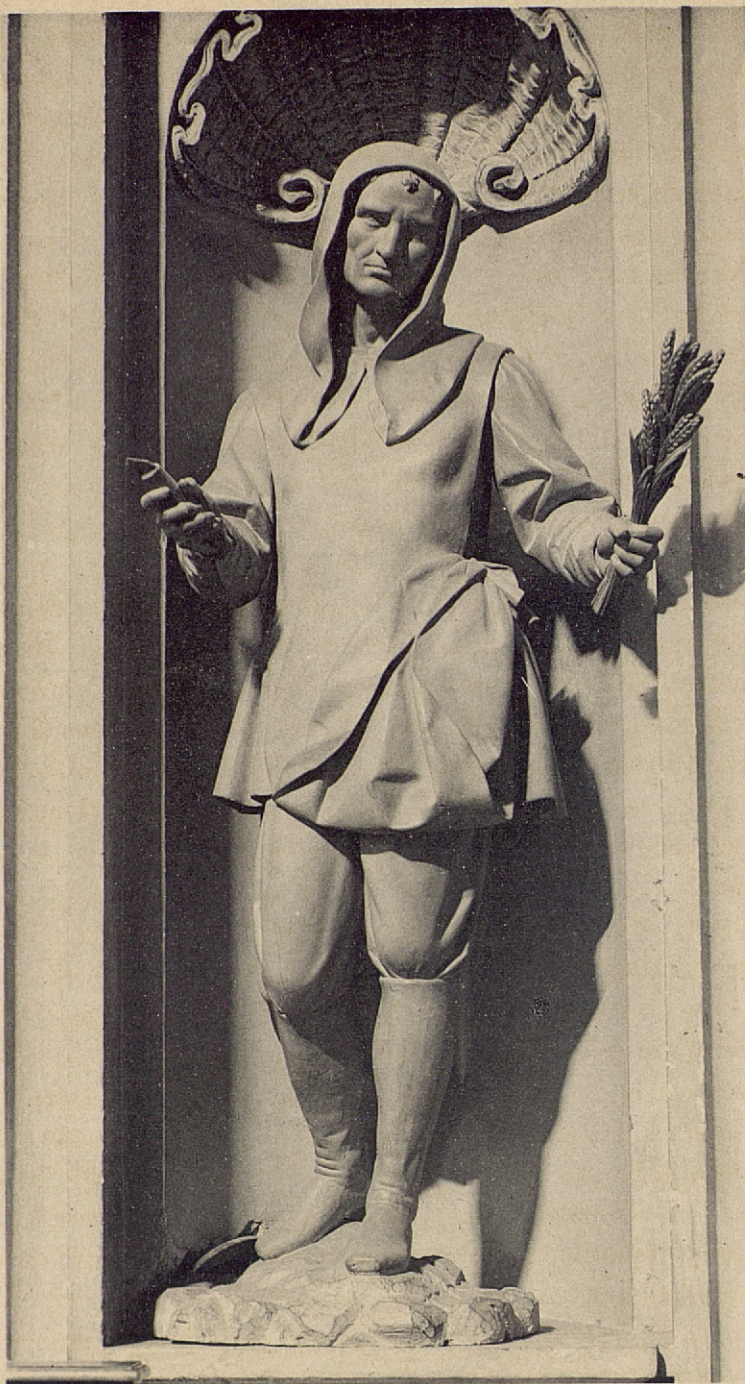
El San Antonio colocado en el altar mayor de la iglesia de los Alemanes que reproducimos en una de nuestras fototipias, tiene una cabeza bien modelada, expresiva, de mirada dulce y acertada de detalles y conjunto, en contraste con unas ropas sobrado rígidas y duras. El Niño-Dios aparece demasiado bien nutrido, sin duda para corresponder á la copla popular que á este grupo se refiere, y los ángeles que completan la composición debieron ser agregados por algún ayudante del escultor y no de los mejores. La imagen es, sin embargo,



(Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid)

SAN ANTONIO
por Manuel Pereyra

MADRID: IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SAN ESTEBAN LABRADOR

por Manuel Pereyra

MADRID: CATEDRAL DE SAN ISIDRO EL REAL

una de las buenas que aquí lucen en los templos, y si no llega en mérito á las de Gregorio Fernández, Cano y Mena, es, sí, muy superior á las que se hicieron por los demás escultores de la misma centuria.

De los santos labradores en piedra que lucen en las hornacinas del presbiterio de San Isidro el Real reproducimos el San Esteban, muy naturalista en el carácter y expresión del rostro, tipo del de los campesinos de la comarca. Presenta asimismo algo de los antes criticados indicios de amaneramiento en la túnica, que se ha querido representar recogida en la cintura por su lado izquierdo, y excelencias indiscutibles en el dibujo y modelado. No es digna de aplauso la rigidez de ropas y algo de repetido en muchas efigies en la actitud de presentar en su mano izquierda la espiga de trigo y en la derecha la hoz, que está rota, hallándose, sí, en cambio, empuñada por las manos bastas y fuertes de un labriego castellano que dan á la figura un gran acento de verdad.

Reconocidos los defectos de detalle, justo es también que se vea en la impresión total de esta imagen y de las otras cinco que la acompañan bien declarado en Pereyra el deseo de tomar por modelo para ellas la misma naturaleza, de buscar la fuente de sus inspiraciones en la realidad, de ser los amaneramientos de que podría acusársele y los artificios en que varias veces cayó detalles pegadizos que buscaba como transacción con algunas de las malas tendencias que se dibujaron repetidas veces en todo el curso del siglo XVII y acabaron por preponderar al final, mientras que sus amores y su espontaneidad de artista le llevaban á buscar otros ideales con menos brío, es cierto, que los buscaron Alonso Cano y Mena, haciéndose muy superiores á la atmósfera que primero respiraron.

Ha sentido bien en estas efigies el vigor, la robustez sana del cuerpo, la frescura y la inocencia de espíritu de los hombres de trabajo elevados á los altares, y con su cincel dedicó ya en el siglo XVII un himno á la labor humana, en la misma época en que hidalguillos empobrecidos y hambrientos pretendían hacer título de nobleza de la pereza y de la holganza.

En esto estriba precisamente el mérito y la grandeza de cada genio; no ha existido época alguna en que el ambiente general no haya sido de la natural vulgaridad, hallándose las masas más inclinadas á admirar lo chocarrero que á aplaudir lo bello y delicado. El instinto

del utilitarismo prosaico que arrastra á todos los hombres, no puede llevarles fácilmente y de primera intención á comulgar con los sentimientos altos é impersonales que sólo mueven á unos cuantos. Por eso los espíritus inspirados necesitan siempre luchar, sobreponerse á lo que se les pide, y á veces se les exige, producir una verdadera obsesión en el público con los destellos de su genio y triunfar arrastrando á las gentes adonde ellas no querían ir. Por eso aténúan tanto menos sus ideales por las necesarias transacciones, cuanto más enérgica es su fantasía y más dispuestos se hallan, si es preciso, hasta el sacrificio.

Se han mirado muchas veces las obras de pintores, escultores y músicos como reflejos idealizados de lo que se sentía y pensaba en su tiempo; y esto es cierto á condición de que no se considere como sociedad activa de cada período más que la sociedad culta, la sociedad fecunda y la compuesta de los que piensan y escriben; porque ellos, en unión de los que forman el mundo del arte, son los motores, no los voceros, y cuando una época da pocas de estas personalidades, las masas son masas inertes, en las que abundan las pasiones groseras y falta el alma llamada popular.

Fácil es ya fijar la nota característica que distinguía á Manuel Pereyra de los demás escultores sus contemporáneos. No formó entre los adocenados, ni pudo llegar adonde por los mismos años en que él trabajaba llegó Alonso Cano. Fué más realista, quizá, que éste, y más sólido, por lo menos en algunas de sus producciones, y menos clásico, en el mejor sentido de la palabra, menos equilibrado, menos brillante. Siguió en la concepción de sus obras más excelentes la buena dirección de inspirarse en la Naturaleza, y no supo hacerse superior á la tendencia de amanerarlas luego añadiendo detalles nimios. No puede regateársele el título de buen artista, ni desconocer el importante papel que jugó en uno de los períodos de la historia de la Escultura en la corte. Por esa expresión en alguna de sus obras del tipo de las tierras madrileñas ocupa un preferentísimo lugar; bajo este aspecto nadie pasa delante de él y es para él también un título de gloria el haberse unido al sentido general de este pueblo que ha tomado como angélico patrón un campesino, un hombre de trabajo, lo que hoy constituye el más alto timbre de las poderosas sociedades modernas.



SAN ELIAS



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN JUAN BAUTISTA

por Manuel Gutierrez

MADRID: IGLESIA DEL CARMEN CALZADO

Manuel Pereyra no careció como Gregorio Fernández de discípulos que merezcan citarse, independientemente de Manuel Delgado, que ejecutó la estatua de San Juan de Dios, por él diseñada; tuvo otros, como Manuel Gutiérrez, que han dejado obras apreciables en Madrid, por más que siguieran más al maestro en las tendencias al amaneramiento que en su estudio de la Naturaleza.

De este último son el San Juan Bautista y San Elías que se ven á derecha é izquierda del altar de San José en el brazo del crucero del lado del Evangelio de la iglesia del Carmen Calzado en la calle de Madrid á que da nombre. Juntos los reproducimos en una de nuestras fototipias: San Juan predicando en el desierto; San Elías con el libro abierto en la mano izquierda y blandiendo con la diestra sobre su cabeza la flamígera espada.

No falta energía en estas figuras, ni excelencias de dibujo y modelado; hay al lado de estos aciertos imperfecciones en la anatomía de las porciones desnudas del Precursor de Cristo y bastantes pliegues convencionales en los paños del profeta. Cosas dignas de aplauso con otras que han de ser necesariamente censuradas andan revueltas en las dos efigies. La expresión de cólera demasiado mundana en el segundo, hace su cabeza menos simpática que la del primero, en que Manuel Gutiérrez ha querido reflejar el fuego del convencimiento y de la fe. Entre las obras que no han de colocarse en primera línea son estas de las más apreciables. Con un carácter menos teatral, habiéndolas hecho más naturales, que es en las artes gráficas la difícil facilidad del teatro, valdrían mucho y honrarian mucho también á su autor. Son, si, estas imágenes de las que deben citarse de un modo especial para representar la sucesión artística de Manuel Pereyra.

ALONSO CANO Y SU DISCÍPULO PEDRO DE MENA MEDRANO. — Se consigna por todos los autores antiguos, tomándolo de los archivos eclesiásticos, que Alonso Cano hizo un Crucifijo para el templo de Monserrat; y resulta de las averiguaciones que hemos practicado en estos últimos tiempos con el auxilio de autorizadas personalidades (1), que este Cristo pasó con su Cofradía á la iglesia de Santa Isabel, y es el que reproducimos en la fototipia correspondiente; esta es, por

(1) El sabio Auditor de la Rota D. Enrique Reig.

lo tanto, la única escultura que en unión de muchos lienzos representa hoy la obra en Madrid del pintor y escultor granadino.

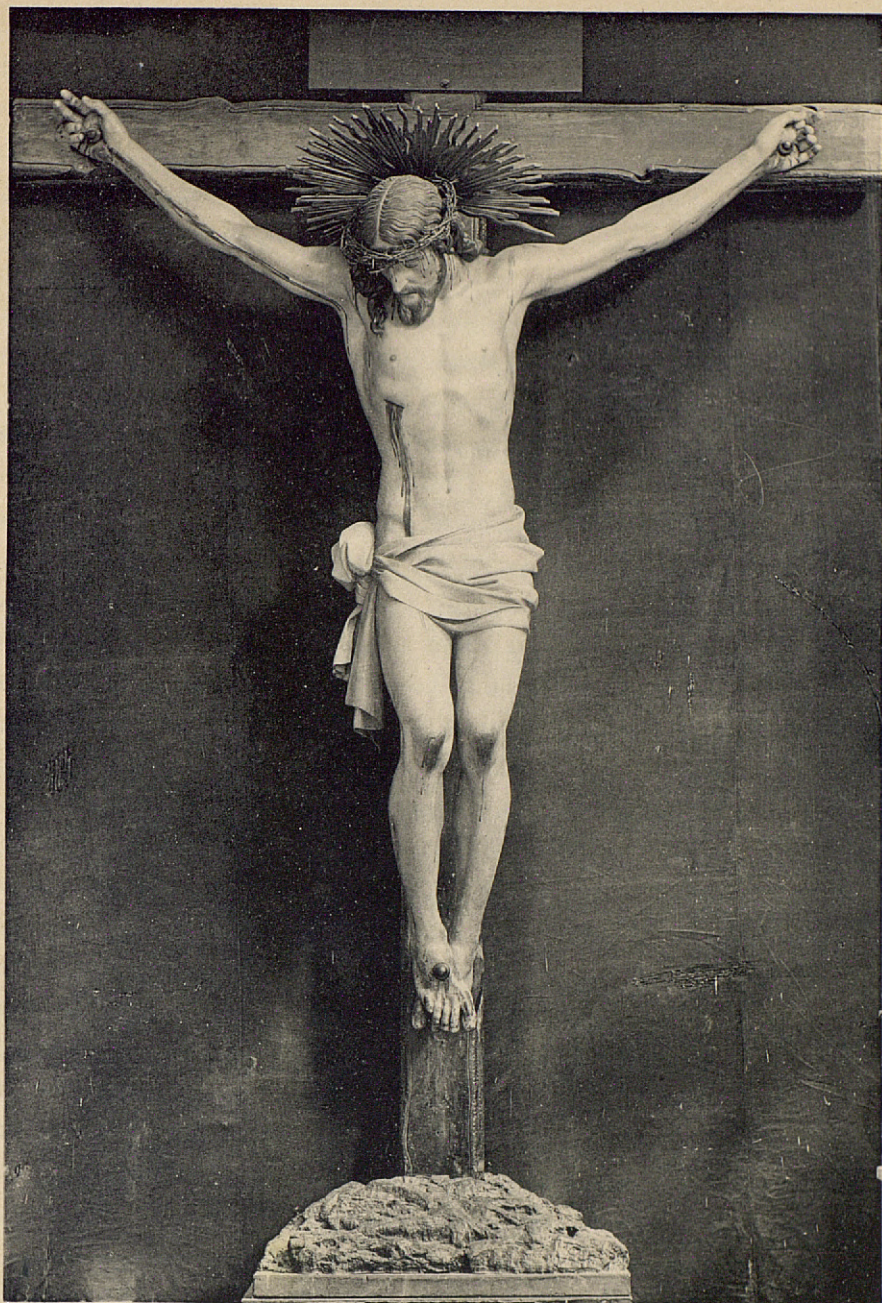
Comparando la susodicha talla con el cuadro donde se ve á Jesús en la Cruz en la antigua sala de juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obra auténtica de Cano, se hallan entre las dos diferencias y semejanzas; el tipo de las cabezas no es el mismo, no es parecida tampoco la expresión de los rostros; los pies, que están separados en el lienzo, se hallan uno sobre otro en la escultura; hay en aquél mayor ambiente de poesía y mayor dulzura que en ésta. Las líneas generales del torso y esa expresión de inocencia del cuerpo de Jesús son bastante semejantes en ambas obras.

Hay además un detalle muy pequeño que no debe despreciarse cuando es necesario acudir á todo para fijar una filiación. En un Crucifijo de su discípulo Mena, de que hablaremos después, y en otro de su imitador Sebastián de Herrera Barnuevo, reproducidos ambos en las fototipias que acompañan, se ven los pies dispuestos de un modo no igual, sino tan idéntico, que podrían juzgarse los de los tres como formas salidas de un mismo molde. Parece esto declarar que discípulo y seguidor ponían en ella una á modo de firma de escuela durante un cierto período, y si separándose de lo demás reprodujeron en esto una forma que les había agradado y les imponía algo de amaneramiento, es claro que el detalle copiado sólo podía proceder del maestro del uno y espejo para las producciones del otro. Estas consideraciones llevan á una consecuencia mejor determinada que la que resulta de la comparación con el lienzo de la Academia, y á considerar á Cano como el autor de la talla.

Nuestra impresión es que en ésta, que no es una imagen vulgar y que ha de ser considerada, deficiencias aparte, como una obra bella, puso realmente sus manos Alonso Cano, y no las puso en uno de los momentos ni en una de sus épocas de mayores aciertos é inspiración.

Hay también otro Crucifijo en la Secretaría de la Academia de San Fernando, que no en libros publicados, pero sí en nota manuscrita atribuyó Cean Bermúdez á Alonso Cano. Se ve en él un pedacito de papel con letras del carácter de las del principio del XIX, que dice: *Soledad* (1); y á esta indicación no parece corresponder otro

(1) Sobre este papel había otro que decía *Monserate*, escrito de letra de Cean Bermúdez, que con este pequeño artificio quiso dar fuerza á su opinión de ser el



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

CRUCIFIJO

atribuido á Alonso Cano

ESTUVO EN MONTSERRAT Y SE HALLA HOY EN LA IGLESIA DE SANTA ISABEL
DE MADRID

templo, si es que á templo y no á simple altar ó capilla se refiere, que el edificio independiente que formaba la capilla de la Soledad, unida al antiguo convento de la Victoria, donde estuvo la famosa Virgen de la misma advocación, de Gaspar Becerra, hoy guardada en la Catedral, que es imagen de vestir. De este recinto no se cita Crucifijo alguno y á un altar de la Soledad y no á templo debe referirse por lo tanto la nota.

Obsérvase desde luego que este Crucifijo más que para estar colocado á la altura de los fieles, debió hacerse para coronar un retablo. Es casi colosal; sus líneas están trazadas con amplitud; bien entendida, sin exageración, la anatomía, á pesar del acento barroco que en él domina; con cabeza muy bella y de acertada expresión; hermoso en su conjunto y revelador de una mano maestra.

¿De quién es? Difícil es decirlo. A Alonso Cano parece imposible atribuirle, á pesar de la autoridad de Cean Bermúdez, porque no tiene su especial sello de dulzura, á veces algo melosa, ni revela en nada su típico modo de hacer. Hay en él algo de las tradiciones de Becerra, sin que se acentúen tanto como se acentuaban en este autor los arranques miguelangescos, y no lleva tampoco por el camino de esta atribución el carácter que presentan la imagen de creación del siglo XVII. No es la que se observa en él la manera de hacer de Pereyra, á quien podría aproximársele por el modo de tratar las cosas que han de verse á distancia, y se aleja mucho de las producciones de Mena en la forma del torso y en el carácter con que están hechos los detalles anatómicos.

Tiene, en cambio, bastantes líneas que recuerdan las de las imágenes análogas de Gregorio Fernández, como el Crucifijo que dejamos ya publicado en una fototipia, sin hallarse identificado con ellas por completo, y recuerda filiaciones de esta escuela sin declarar de un modo preciso la mano del maestro. ¿Será este Crucifijo el que hizo Juan Sánchez Barba para la iglesia de los Agonizantes? La obra es muy superior á las demás que nos han quedado aquí del susodicho artista; pero todos los que conocieron la efigie venerada por aquella comunidad, dicen que en ella se excedió á sí mismo Sánchez Barba, luciendo un momento de inspiración felicísima, revelándose en ella

Crucifijo obra de Cano, arrancado por el inteligente empleado D. Tomás Cordobés, apareció debajo el puesto indudablemente cuando la imagen vino á la Academia.

como escultor de grandes vuelos. Este y el Cristo de Recoletos son los únicos de escultores notables del XVII que pueden hallarse en la Academia, porque todos los demás siguen destinados al culto. El de Recoletos era de Mena y no tenía los caracteres de éste.

De no atribuir la bella imagen á alguno que hubiera recibido más ó menos directamente influencias de Gregorio Fernández, no sabemos á quién atribuirle, y de los que se hallaban en estas condiciones sólo á Sánchez Barba pudiera ser adjudicada. Antes de formular hipótesis y tener que perseguir por tanteos la solución del problema, hemos buscado antecedentes en el archivo de la Real Academia de San Fernando, hallando muchos documentos curiosos que nos servirán más adelante, pero no el que nos hubiera descubierto el secreto del caso presente. Veremos si andando el tiempo somos más afortunados.

Mejor representado que Alonso Cano está en Madrid por varias de sus obras su discípulo Pedro de Mena. La imagen de la Magdalena que estuvo en San Felipe de Neri, y hoy se guarda con amor en el convento de la Visitación, es una escultura de un gran realismo, templado por la expresión acertada de sentimientos piadosos.

Es esbelta, bien proporcionada, de brazos bien modelados, dedos afilados y largos de mujer elegante, pies dignos de los que hacía Alonso Cano, frente despejada, cabeza hermosa enriquecida por un largo cabello que cae sobre el pecho, hombro y espalda, ojos rasgados y expresivos, nariz partida con delicadeza, labios gruesos, pómulos ligeramente acentuados, mejillas algo hundidas, todo lo que revela en ella antiguos hábitos cortesanos convertidos luego en ardiente ascetismo.

Mira con fervor la imagen del Cristo que tiene en su mano izquierda, luciendo aquella mirada mucho más con el amor divino que pudo haber lucido con el fuego de las pasiones terrenas; y en la faz, tan bella, ha sabido el artista escribir la historia y poner un fiel reflejo de un cuerpo entero ajado primero por el mundo y consumido luego por el arrepentimiento y la penitencia. Se ve allí el espíritu que triunfa sobre el cuerpo, como tarde ó temprano se reconcentra en sí mismo y se purifica en todas las almas no vulgares.

Es, por lo tanto, esta efigie una forma hermosa que corresponde á



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SANTA MARÍA MAGDALENA

por Pedro de Mena

MADRID: CONVENTO DE LA VISITACIÓN

un ideal de artista más hermoso todavía, y no es de extrañar que los poetas se sintieran inspirados al mirarla, y que Francisco Bances Candamo la dedicara sus conocidos versos, porque esta estatua de una santa en la que se asocian lo muy humano y lo muy místico á la vez, es más para sentida en el gran acierto de su conjunto que para analizada por una crítica fría de erudito sin corazón, aunque en este mismo terreno hayan de serle favorables los juicios que se formulen sobre la obra.

La policromía es sobria y no destruye, como en otras imágenes, el efecto de las líneas. El color de las carnes debió ser algo más céreo en el momento de su aplicación y ha adquirido una cierta pátina que quizá sirve mejor al efecto total. Los labios son todavía rojos, y sobre las mejillas se extiende un tinte rosado que más anuncia por su coloración el que da la fiebre que la salud normal.

Mide esta escultura desde el punto más alto de la frente cincuenta y un centímetros hasta la cintura, y desde ésta hasta los pies ciento diez y siete, dando una altura total de ciento sesenta y ocho. Tiene de hombro á codo treinta y uno, y de codo á muñeca veintisiete, y bien se ve en estas cifras cuán justa es de proporciones, sentidas sin necesidad de medidas por el artista, que las medía sólo en su inspiración, como declara la factura.

Está bien conservada en poder de la comunidad, que la cuida con esmero, y sólo tiene una resquebrajadura en la parte inferior de la esterilla con que está vestida la imagen.

Sentenach, que adivinó esta imagen con intuición de artista sin haberla visto, señala sus caracteres, por las que estimaba réplicas de la misma y traza un cuadro de todas las numerosas efigies que se han tallado inspirándose en ella (1); tal fué la influencia que ejerció esta acertada creación en los escultores de su tiempo y en los de tiempos posteriores que casi han llegado á nuestros días. *Sentenach* fué también el que nos indicó que, según resultaba de las averiguaciones últimamente practicadas, debía hoy hallarse en la clausura de las Salesas Nuevas ó convento de la Visitación, y allí hemos podido verla despacio, apreciar sus aciertos, que obtuvieran los fotógrafos de la

(1) Narciso Sentenach: «Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año III de la tercera época, núms. 8 y 9, página 509.

Casa Menet (1) la excelente reproducción sobre la que se ha hecho la fototipia que publicamos, y estudiarla á conciencia, gracias á la eficaz mediación empleada con excepcional interés por el Auditor de la Rota D. Enrique Reig, á la benevolencia del sabio Obispo de la diócesis y al buen deseo, ni un momento desmentido, de la Superiora y demás religiosas de aquella comunidad, tan digna de guardar la preciada obra de arte. Sin el estudio y reproducción de esta piadosa efigie carecerían las indicaciones de la escultura en Madrid del ejemplar que puede darlas mayor interés.

Cean Bermúdez atribuye también á Mena otra imagen de la misma santa, pequeña, guardada en San Martín, *parroquia* y convento de Benedictinos, colocada en el altar de Santa Gertrudis. Examinándola se ve que se ha alterado su policromía de un modo lastimoso; en los repintes adquirió su faz una expresión de vulgaridad y los ojos el carácter de los de las muñecas no muy delicadamente hechas. La talla que se adivina al través de aquellos parches de diversas tintas es infinitamente superior á la policromía, pero no parece presentar tampoco los caracteres de las efigies de Mena.

El Cristo de Mena, que reproducimos en otra de nuestras láminas, estuvo primero en la iglesia de la Virgen de Gracia, y al destruirse ésta fué trasladado á la capilla de San Isidro unida á la parroquia de San Andrés, donde hoy se le guarda; es el que cita Cean Bermúdez entre las obras hechas para la capital de España por el mejor discípulo de Alonso Cano.

La hermosa cabeza, tan expresiva y tan dramática, le hace digno de la fama que goza, porque no es inferior en su género, ciertamente, á la celebrada del San Francisco que se guarda en el tesoro de Toledo y es por su tamaño obra de mayor empeño. En el resto de la figura, muy bella también, hay algo á que puede oponer objeciones la crítica fría y severa, estimando que es excesiva la extenuación que representan las costillas saliéndose casi de la piel y un poco excesivo también el movimiento del cuerpo.

No destruyen, sin embargo, estos defectos la excelente impresión que produce la imagen; es de las que emocionan á los que sienten las obras de arte respirando esos destellos de mística poesía, cuya fuente

(1) D. Adolfo Pérez y D. Juan López.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO

por Pedro de Mena

MADRID: CAPILLA DE SAN ISIDRO

no siempre encuentra el análisis de los competentes. Se expresan en su faz, á la vez, el agudo dolor del hombre y la grandiosa resignación del que sacrificaba su vida por la redención de la humanidad; es el héroe y el mártir divino que se dibujó primero en su fantasía un escultor inspirado y supo luego modelar con mano maestra. Esta concordancia entre lo visto idealmente y lo ejecutado, avalora las creaciones de Mena.

Reconociendo todas las bellezas de esta imagen y lo justo de su renombre, hay que reconocer al mismo tiempo que no llega á la altura de la Santa María Magdalena de las Salesas Nuevas; es más dramática, más romántica quizá, pero no tan orgánica ni tan justa de expresión como la que reproduce á la que de mujer mundana pasó á ser piadosa penitente llena de amor divino (1).

Las demás obras de Mena, la Virgen, San Juan y la Magdalena al pie de la Cruz que hay en una de las capillas de la Catedral, son hoy imposibles de juzgar; tal es el número de repintes y retoques con que se las ha desfigurado, dejando en ellas apenas un ligero reflejo de su primitiva belleza; en su anterior estado no debieron ser tampoco, á juzgar por las líneas generales, tan hermosas como la Magdalena y el Cristo.

Bastan, sin embargo, las dos imágenes descritas para dar excepcional importancia á la intervención de Mena en la labor escultórica total de la comarca madrileña. Si Alonso Cano aparece apenas en ella como un reflejo muy atenuado de la luz que dió su talento en otras ciudades, su discípulo predilecto suple la falta de obras del maestro y pone aquí á gran altura la representación de aquella escuela que se compuso casi exclusivamente de sus dos personalidades y representó en la misma Andalucía una reacción y desviación de la escuela seguida por Montañés y otros artistas de la región.

Con el conocimiento que ahora tenemos de las principales obras que hizo para la corte y el de los años en que fueron hechas, es ya posible fijar de un modo seguro el lugar que debe ocupar en la historia de la escultura en la comarca madrileña y describir bien la característica del artista.

(1) *Narciso Sentenach* ha estudiado el Cristo de Mena en el artículo «Tres Crucifijos españoles», publicado en la *Ilustración Española y Americana*, número correspondiente al 8 de Abril de 1906.

Francisco de Bances Candamo dedicó uno de sus romances á elogi-
ar la imagen de María Magdalena labrada por aquél, y esto ha pro-
ducido en algunos la obsesión, muy natural á primera vista, de unir
estos dos nombres, de considerarlos como personajes de la misma
época. Basta, sin embargo, fijarse en que el poeta pone á su composi-
ción el siguiente epígrafe: «A una más que peregrina imagen de Santa
María Magdalena, del insigne escultor Pedro de Mena, hijo de Grana-
da y vecino de Málaga, *donde está sepultado*», declarando estar escri-
ta en fecha posterior al fallecimiento del artista, ocurrido en 1693,
y recordar al mismo tiempo que las obras de Mena en Madrid hubie-
ron de hacerse en años anteriores al de 1670 para ver que entre la
efigie y su elogio transcurrió el cuarto de siglo que fué más decisivo
en la mayor de las crisis por que han pasado las artes españolas.
Mena y Candamo no son, por lo tanto, *personajes que respirasen la
misma atmósfera*.

Que las obras del escultor en Madrid, las mejores quizá por él pro-
ducidas, se hicieron antes del 1670 es hecho que demuestran de con-
suno todos los datos que de su vida se conocen. Mena vino á Madrid
antes necesariamente de 1667 en que se fija la muerte de su maestro,
porque en vida de éste visitó la corte. En 6 de Mayo de 1663 le nom-
bró su escultor el Cabildo de la Catedral de Toledo, para donde hizo
el inspirado San Francisco, dato que anticipa más la fecha de sus tra-
bajos en toda esta comarca de Castilla la Nueva. D. Juan de Austria
le encargó una obra para regalarla á la Reina madre, y esto debió
realizarse en el corto tiempo de 1665 á 1668 en que estuvieron en rela-
tiva paz los dos personajes y el Príncipe se hallaba en Madrid. Doria
le encomendó aquí la ejecución de un Crucifijo, y por los mismos años
antes citados fué cuando el noble genovés visitó á España. Sábese
también que el escultor se marchó después á fijar su residencia en
Andalucía buscando un clima que conviniera más á su salud, y en 1672
firmaba nuevas obras en Málaga y en 1673 pasaba á Córdoba para
ejecutar otras.

Fué, por lo tanto, un artista que se formó en los días de Felipe IV,
simultaneando su trabajo con el de Alonso Cano en los momentos más
espléndidos del desarrollo de la pintura española ó en los que le si-
guieron muy de cerca, que produjo ya parte de sus mejores obras
dentro de aquel reinado y otras en los primeros tiempos de la mino-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA CONCEPCIÓN
por José de Mora

MADRID: CATEDRAL DE SAN ISIDRO EL REAL

ría de Carlos II, en que todavía no se habían determinado bien las condiciones en que iba á transcurrir el Gobierno ó sombra de Gobierno de este Monarca. Bajo ningún aspecto puede, por lo tanto, mirársele como escultor de su época.

Pocas cosas hay que puedan señalarse tan bien como los rasgos característicos que diferenciaron las artes gráficas de los días del último Felipe de las de su hijo. Sólo algún pintor como Claudio Coello pasó de un reinado á otro y perpetuó con su pincel admirable un asunto del segundo, interesándose por hechos en él realizados, al mismo tiempo que resistía con vigor la decadencia, cual le ocurre al que habiendo respirado primero atmósferas muy puras, toma luego todas sus precauciones para no sufrir las malas influencias del aire de un país infestado. Entre las creaciones de Mena y las que luego hicieron para Madrid Luisa Roldán y los que fueron nombrados escultores de Carlos II hay de distancia, no los veinticinco ó treinta años que transcurrieron realmente, sino más de un siglo de tiempo artístico.

Las obras de Alonso Cano con las de Pedro de Mena Medrano representaron aquí en Madrid, y representaron á grande altura, el segundo Renacimiento en el siglo XVII de la escultura policromada genuinamente española. Sus creaciones no tuvieron el mismo carácter que las de Gregorio Fernández ó Hernández que había llevado á su apogeo en los comienzos de la misma centuria esta expresión nacional del arte humano. Presentan las obras de aquél mayor sello de fe sincera y de impersonalidad en el fin perseguido, al mismo tiempo que por contraste tienen impresa mayor personalidad en la factura; pero en cambio hablan más muchas de Cano y Mena á la fantasía y se despierta más pronta y más espontánea por ellas la emoción estética.

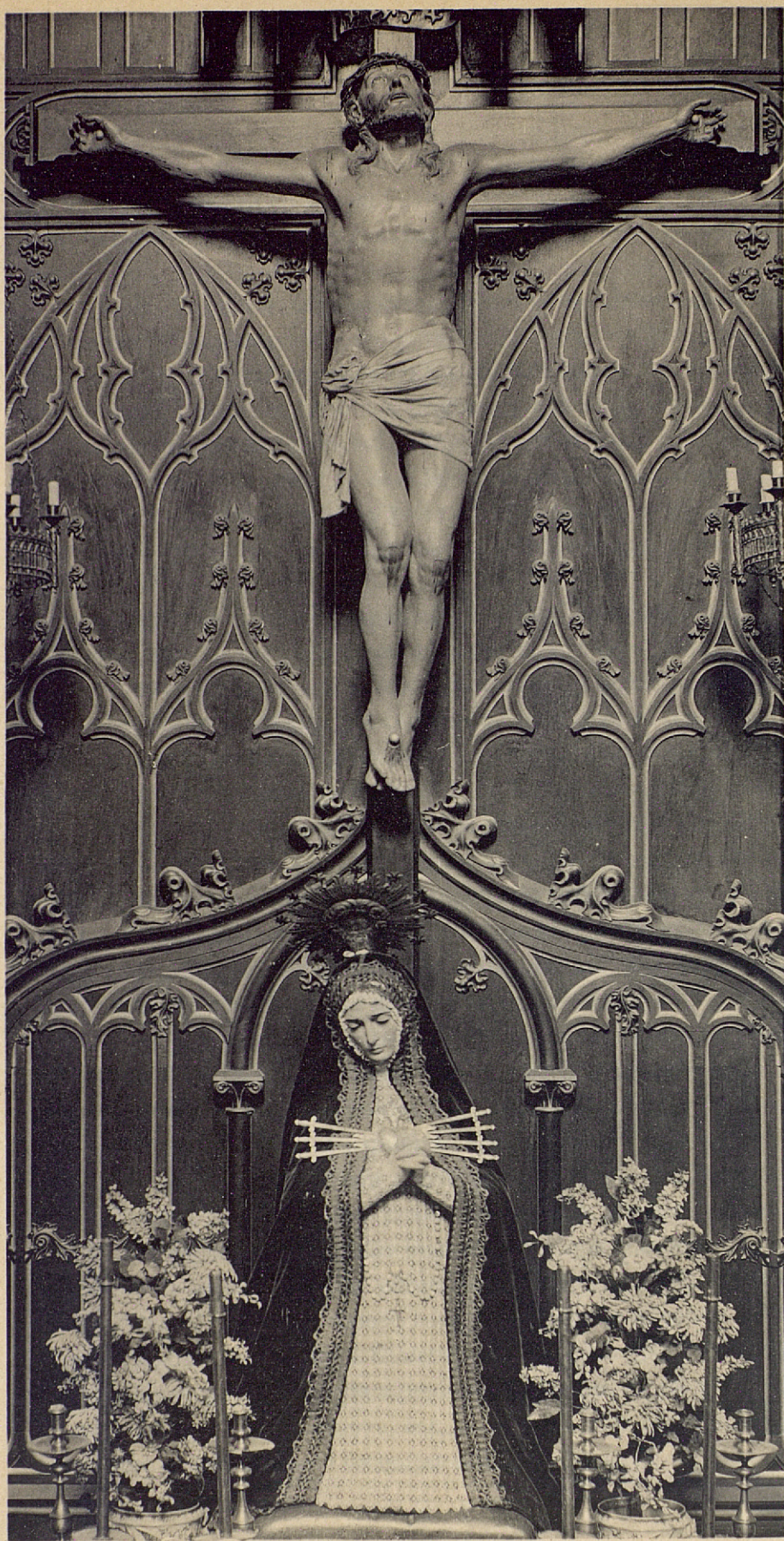
RÁPIDA DECADENCIA DE LA ESCULTURA EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII.—El otro discípulo de Alonso Cano que trabajó en Madrid nos ha dejado obras que no pueden competir ciertamente ni con las del maestro ni con las de su compañero Pedro de Mena Medrano. *José de Mora* nació en Mallorca en 1638 y murió en 1725, abarcando con su larga vida dos tercios de la centuria décimoséptima y un cuarto de la décimoctava, y con sus obras el último reflejo muy atenuado de un buen momento en la escultura y mucho, en cambio, de los horro-

res artísticos que imperaron en Castilla en años próximos anteriores y posteriores al 1700 y hasta la creación de la Academia de San Fernando.

Al venir á la corte le proporcionó trabajo *Sebastián de Herrera Barnuevo* y poco después obtuvo para él el honroso título de escultor del Rey, que por aquel entonces era Carlos II. Cean Bermúdez señala como obras de Mora, en términos precisos y que no se prestan á interpretaciones, la imagen de la Concepción que se halla en una capilla del lado del Evangelio de San Isidro el Real y unos ángeles con atributos de la Pasión que no se ven ya en la llamada de los Dolores, colocada al mismo lado en la iglesia de Santo Tomás, hoy parroquia de Santa Cruz.

Reproducimos en una de nuestras fototipias la susodicha efigie de la Virgen, como muestra de lo que había caído una escuela años antes tan brillante y tan inspirada en sus producciones, y que es además una demostración de lo mucho que representa en el arte el fuego sagrado de cada individuo para aprovechar ó no aprovechar las buenas lecciones. La cabeza carece de expresión, la actitud es bastante amanerada, el plegado de las ropas confuso; apenas se adivinan en ella algunas líneas en el rostro y cuello y en la caída de los cabellos que declaran con quien se educó Mora, y las pocas excelencias que hacían de esta imagen una obra positivamente superior á las que se labraron después, han sido en gran parte destruidas por una vulgarísima policromía que suponemos de tiempos más cercanos.

Su protector, *Sebastián de Herrera Barnuevo*, que nació en 1619 y falleció en 1671, imaginero también de Carlos II, aunque muy de los comienzos del reinado, es el autor del Cristo y la Dolorosa que ocupan todavía el altar de la capilla de Santo Tomás ó Santa Cruz en que estuvieron los ángeles con atributos de la Pasión, de José Mora. Tenía Herrera Barnuevo una buena tradición á la que no fué muy fiel: su padre y maestro Antonio hizo el ángel que corona todavía el Ministerio de Estado, antigua cárcel de casa y corte, y las estatuas de las Virtudes, que hace tiempo fueron quitadas de aquella fachada cuando el edificio se destinó á Ministerio de Ultramar, por creerlas sin duda emblema poco propio de aquella dependencia. Ángel y Virtudes de Antonio Herrera Barnuevo, son obras muy superiores á las que luego hizo el hijo tratando de imitar á Alonso Cano.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO Y SOLEDAD

por Sebastián de Herrera Barnuevo

MADRID: IGLESIA DE SANTO TOMÁS, HOY PARROQUIA DE SANTA CRUZ

En otra de nuestras láminas pueden verse esta Dolorosa y este Crucifijo que guarda Santa Cruz y apreciarse allí una expresión del rostro no desacertada en la primera, que es imagen de vestir, y hasta donde se ha llegado en el segundo á reproducir en parte las líneas de Cano, sin lograr dar á la imagen aquellos acentos de clasicismo; aquella delicadeza é inocencia de formas en el cuerpo de Jesús, que le hacían á la vez, en sus imágenes, tan humano y tan divino; aquella dulzura con majestad augusta; aquel buen modelado de extremidades que caracterizaba las creaciones del gran escultor granadino. Fué Sebastián Herrera Barnuevo anterior en sus obras á Mora y á Luisa Roldán, de que hablaremos luego, y no se acentúa tanto en ellas la decadencia de éstos.

Comparando los tres Crucifijos que aquí publicamos, salidos, respectivamente, de las manos de Alonso Cano, de Pedro de Mena y de Sebastián de Herrera Barnuevo, se advierte, no sólo cómo decrece rápidamente el mérito de los dos primeros al tercero, si que también cómo varía profundamente la expresión de esta piadosa imagen al pasar de unos á otros. Domina en el primero, á pesar de sus deficiencias, la majestad severa; luce en el segundo lo conmovedor de lo profundamente dramático; salta á la vista en el último el esfuerzo hecho para suplir la inspiración con el trabajo; así se preparaba ya rápidamente antes de finalizar el siglo XVII la transformación del arte en el oficio mecánico del desbastador de leños por encargo y por contrata.

Con la labor de éstos coincide la de una artista, escultora también de Cámara de Carlos II, mujer de positivo ingenio y condiciones excepcionales, anuladas en gran parte por la atmósfera que respiraba, á quien dedicaron grandes elogios los críticos por sus obras pequeñas, que aquí han desaparecido, y que no merece tantas alabanzas por las de mayor empeño que han llegado á nosotros en las tierras madrileñas, á pesar de haber tenido también poetas que las cantaran.

El San Miguel de Luisa Roldán, llamada *La Roldana*, guardado en El Escorial, es una obra de tamaño natural *grandioso*, que mide un metro 46 centímetros desde la visera del casco hasta la extremidad del pie izquierdo (1).

(1) El Rector de El Escorial, M. Rdo. P. Rodrigo, y los demás Padres Agustinos de aquella casa nos han facilitado todos los medios para estudiar bien esta escultu-

Su actitud es excesivamente movida; echa hacia atrás la pierna derecha cual si hubiera corrido para lanzarse sobre el demonio vencido, á quien amenaza con su espada; de suponerle en reposo sobre el cuerpo del enemigo sería muy difícil el equilibrio de la figura.

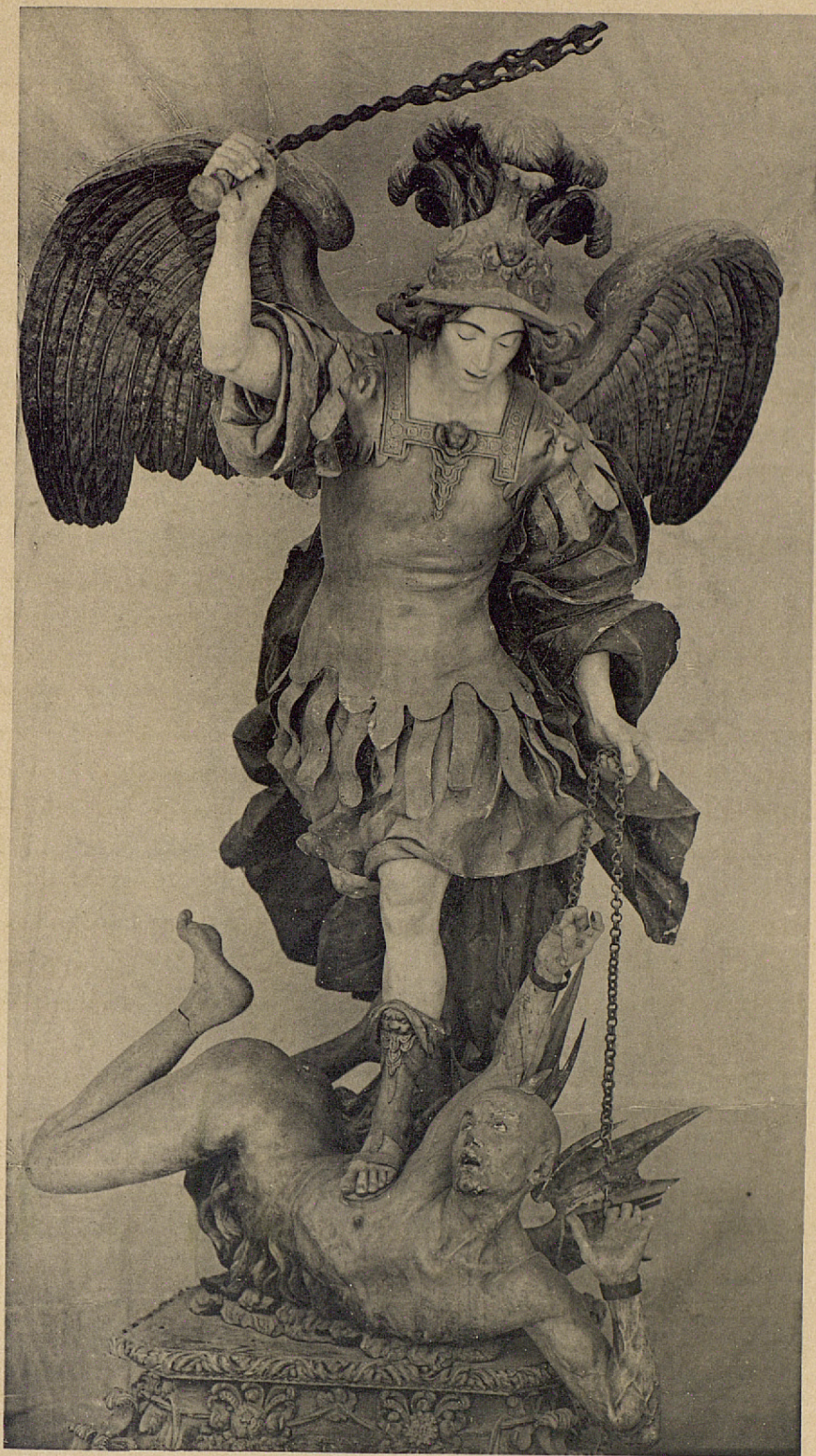
El rostro resulta en cambio poco expresivo; nada dice, ni la serenidad del que tiene conciencia de su fuerza, ni lo digno de la misión desempeñada, ni la indignación contra las malas artes del tentador que revelan otras imágenes, ni el calor de la lucha, de las que se han hecho con tendencia á la expresión realista de pasiones humanas. La faz no carece de belleza, podría pasar á los ojos de muchos por un hermoso mancebo, pero adolece del defecto de insipidez, de algo que acusaría en una persona falta de alma, de voluntad, de energía, de sentimientos altos.

Están bien modelados muchos de sus elementos, acreditando á *La Roldana* como artista que no se obscureció en el montón, y sí se marca en la efigie el imperio de la decadencia en la iconística sagrada, que no se ve en las magníficas esculturas de Gregorio Fernández, ni en las bellas imágenes de Alonso Cano, ni en las de su discípulo Pedro de Mena. La aplicación del color no iguala tampoco á la que se aprecia en las obras de los grandes maestros; peca de convencional, uniforme é indecisa.

La impresión general ante el San Miguel de la renombrada sevillana es muy semejante á la que producen las figuras pequeñas de cera que tanto se hacían por el mismo tiempo, cual si en cada grupo de creaciones se impusieran los rasgos que llevan en común las que proceden de un mismo material.

El monstruo que el Arcángel tiene á sus pies dista mucho en formas y en expresión del que pisa el Emperador en el famoso grupo de Pompeyo Leoni. Su cuerpo se disloca bastante y su excesiva morbilidad forma contraste con las líneas que parecen apropiadas á lo que representa el espíritu en que se sintetizan todas las malas tendencias. En el rostro no luce la expresión de la rabia impotente y el furor contrariado. Lo mismo podría ser aquella figura Satanás que la de un equilibrista descoyuntado.

Entre las creaciones artísticas de la Escultura española no puede ra, y F. Manero, de la misma Orden, ha hecho la excelente fotografía de que está tomada nuestra fototipia.



Cliché de Fr. E. Manero

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SAN MIGUEL
por Luisa Roldán
REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL

citarse ésta como una de las figuras que la avaloran y acreditan; pero si tiene interés para su historia, para seguir la dirección del movimiento general que llevaba á las alturas y hacia descender luego á lo común y vulgar, como tipo de una de las etapas recorridas en el continuo flujo y reflujo de lo sublime á lo amanerado.

En las llanuras castellanas, pero fuera de esta región artística, se conservan sí otras obras de Luisa Roldán, como el Jesús Nazareno tan admirado y tan piadosamente servido en el convento de monjas de la villa de Sisante (1); pero no se tienen en cambio ya noticias del paradero de las figuritas pequeñas de barro calificadas de lindas y graciosas que hizo para diferentes puntos de Madrid, como las que formaban los nacimientos en dos capillas de la iglesia de la Cartuja del Paular. En las cosas menudas, del género lindo, bonitas, no hermosas, lucía más el buen gusto y la delicadeza de *La Roldana*, como puede verse, ya que no aquí, en otras localidades y en diversas colecciones particulares.

Como última manifestación de lo que aún podía llamarse en Madrid escultura á fines del XVII, tienen importancia las creaciones de esta mujer; todo lo que la siguió hasta la invasión de la escultura francesa en el XVIII y hasta la restauración del arte más tarde por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, no puede ser mencionado en estudios sobre las producciones de los que merecen el nombre de artistas, más altos ó más bajos. No hay para qué recordar que Salcillo trabajaba en otras tierras y que su influencia no llegó á las nuestras en la medida que hubiera sido de desear para impedir numerosos atentados.

OBRAS DE ESCULTORES EXTRANJEROS ENVIADAS Á MADRID EN ESTE PERÍODO.— Mientras se realizaba este movimiento nacional llegaban aquí á producir también, ó enviaban obras con que enriquecer el tesoro escultórico madrileño, otros artistas extranjeros, no como Pereyra, que ha de considerarse entre los españolizados, sino de los que se conservaron fieles á su carácter y á las inspiraciones del país donde se habían educado y de donde procedían.

Han de contarse en este número Rutilio Gaxi, caballero distingui-

(1) El señor Alcalde de Sisante nos ha comunicado en atenta carta que no ha sido posible hasta ahora sacar una buena fotografía de dicha imagen.

do y escultor que trazó los diseños de algunas fuentes de Madrid (1), Juan B.^a Morelli, que hizo el *Ecce-Homo* y los niños con atributos de la Pasión que estuvieron en el guardajoyas del Real Palacio, y Pedro Tacca, que terminó la estatua ecuestre de Felipe III, diseñada y comenzada por su maestro Juan de Bolonia, é hizo por sí la de Felipe IV, colocada hoy en la plaza de Oriente.

Esta es la breve lista de los conocidos y de los que están representados por obras de filiación conocida, y aunque éstas no sean muy numerosas, son, sí, sobre todo las del último, lo suficientemente importantes para que se declare en ellas el mérito del autor.

Hay además en nuestro Museo dos bustos en bronce de este período, fechados respectivamente en 1643 y 1648, de bien marcada procedencia italiana, que representan al Conde-Duque de Olivares y á Don Juan de Austria, y para los cuales plantean un problema algo complicado las indicaciones de autor y año que llevan grabadas y una referencia de que hablaremos después.

Son dos bustos que á primera vista parecen gemelos; las líneas generales, los adornos de las armaduras y el bordado de las ricas bandas, el medallón con la Inmaculada que se destaca en su pecho son iguales. Separan sí á una de otra obra algunas diferencias de detalle: el peto que en el Conde-Duque es redondeado por la parte inferior, acaba en punta en el de Don Juan de Austria; la gola redonda y colocada sobre la parte superior del cuello en aquél, es en éste cuadrada y cae más sobre el pecho; en los dibujos de la aldeta de la hombrera izquierda del primero se ve un trofeo con casco, media armadura, bandera y lanza, observándose sólo en el segundo la común ornamentación de un renacimiento avanzado; del cuello de Don Juan pende la Cruz de Malta, que no presenta su compañero.

Hállase mucho más acentuada la personalidad en la cabeza del Conde-Duque que en la del Príncipe, y todo el mundo al verla adivina en ella al hombre pretencioso y nada vulgar al mismo tiempo, acentuándose en la expresión del rostro la altivez un poco teatral que se hallaba tan generalizada en los nobles é hidalgos de la época. Nada de esto dice la de Don Juan de Austria, es un tipo de adolescente bien dibujado y análogo al de otros muchos de su edad y de su tiempo.

(1) Véase el estudio sobre este artista por D. Adolfo Herrera. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XIII, págs. 57 y siguientes.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BUSTO DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES

MUSEO DEL PRADO

En el catálogo de nuestra sección de escultura describe su autor, D. Eduardo Barrón, el busto del Conde-Duque en las siguientes líneas:

CONDE-DUQUE DE OLIVARES (GASPAR DE GUZMÁN).—Busto de tamaño natural, en bronce, con basa de mármol blanco veteado de oscuro, representando al primer ministro de Felipe IV.

Viste rica armadura, al cuello valona de encaje, y cruza su pecho con una banda bordada, que anuda al lado izquierdo. En el centro del peto hay en relieve una pequeña imagen de la Purísima Concepción.

El trabajo está realizado con esmero, tanto en su modelado cuanto en la fundición, repaso y cincelado.

Bajo la hombrera derecha de su armadura, en el borde externo del peto, en pequeños caracteres, hay la siguiente inscripción: IO: MEL: PERES-F 1643.

Alto, 0,99; ancho, 0,64; fondo, 0,31.

A juzgar por los anteriores datos la obra debió ser ejecutada en el mismo año de la muerte del personaje, cuando éste se hallaba abatido por haber caído de la privanza, al llegar á los cincuenta y ocho de su edad, ya que D. Gaspar de Guzmán había nacido en 1585; los rasgos de la fisonomía y aspecto de su rostro no parecen concordar bien con estas condiciones que debía tener el original.

El de Don Juan de Austria se describe á su vez así en el mismo inventario:

DON JUAN J. DE AUSTRIA.—Busto de tamaño natural, en bronce, con basa de mármol blanco veteado de oscuro, que representa al hijo natural de Felipe IV.

Viste rica armadura, y sobre ella un gran cuello de encaje, cruzando su pecho una banda bordada que anuda á su lado izquierdo, y lleva al cuello, pendiente de un cordón, la Cruz de Malta. En el centro del peto se ve, en relieve, la imagen de la Inmaculada.

En un borde del lazo de la banda, y en muy pequeños caracteres, se lee: IOVANI • MELCHIOR • PERES • FECIT • IN • NEAP-1648.

Juan Ribera pintó en Nápoles, el año 1642, un retrato á Don Juan J. de Austria cuando éste contaba diez y nueve años. Como el busto de que se trata le representa, al parecer de la misma edad, viste igual y está hecho también en Nápoles, pudiera haber servido aquella pintura para realizarlo. A que fuera hecho por el natural, acaso

se opone el estar firmado seis años más tarde, pues como decimos, la edad del personaje parece la misma en ambos retratos.

Trabajo de gran ejecución y fundición esmerada.

Alto, 0,80; ancho, 0,51; fondo, 0,30.

En esta descripción hay en cambio un error de fechas que es necesario deshacer. Don Juan de Austria nació en 1629; así lo dicen todos los historiadores y así lo confirman al hablar de su muerte, acaecida en 1679, *cuando había llegado á los cincuenta años*, dato que concuerda perfectamente con el anterior. Contaba por lo tanto diez y nueve años cuando se hizo el busto en 1648, y no cuando Ribera hizo su retrato, y si es que realmente le pintó tal como aparece en las esculturas no pudo retratarle seis años antes, en 1642, en que sólo tenía trece, sin que entre cuadro y escultura se advirtieran las naturales diferencias de todo el que pasa de la niñez á la adolescencia.

Existe además la referencia á que antes aludimos, que complica el problema de fechas y el de autor. Entre los papeles viejos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encontró el año pasado un ejemplar de un inventario de las obras de arte que allí se guardaban, impreso en Madrid en 1824 por Ibarra, impresor de Cámara de S. M., y redactado por una Comisión de la cual fué el ponente y el alma Cean Bermúdez (1).

En este libro, pág. 20, se lee: «Bustos vaciados en bronce...—8. El del Conde-Duque de Olivares, por *Pedro Tacca*, autor de la famosa estatua ecuestre de Felipe IV que se conserva en los jardines del Buen Retiro.—9. El de Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV, por el dicho *Tacca*», y hay fundados motivos para sospechar que estos son los mismos que hoy se encuentran en el Museo, porque á éste pasaron desde la Academia con otras varias esculturas, y algunas en bronce, de las mejores de León Leoni. Con este dato se resolvería la cuestión del autor; los bustos serían del célebre escultor florentino y muy dignos de su mano, y ese Juan Bartolomé Peres, tan desconocido, sería sólo el fundidor que poniendo en ellos su nombre satisfizo más su vanidad que sirvió á la historia y á la justicia.

Da valor á la indicada solución del problema la gran autoridad de Cean Bermúdez; pero se tropieza aquí de nuevo con otra dificult-

(1) Le encontró en un cesto el celoso conserje de la Academia, D. Francisco Tudela.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BUSTO DE D. JUAN DE AUSTRIA

Hijo natural de Felipe IV

MUSEO DEL PRADO

tad muy difícil de salvar, y es que Pedro Tacca murió en 1640 y si pudo ser el autor del modelo del busto del Conde-Duque en el momento en que éste le representa, fundido en bronce más adelante, no pudo hacer el de Don Juan de Austria, que sólo contaba once años en el momento en que fallecía el artista.

¿Representa realmente el otro busto al hijo natural de Felipe IV y de la célebre actriz María Calderón? No han faltado observadores que extrañando la presentación en obras análogas de dos personajes tan distintos se inclinaron á creer que el segundo podría ser de un hijo de D. Gaspar de Guzmán y no del Monarca antes citado; mas el tipo de la cabeza y la insignia que ostenta obligan á rechazar en absoluto tal hipótesis, acreditando la personalidad de Don Juan de Austria. La escultura fué fundida en 1648; en 1647 había nombrado al Príncipe su augusto padre generalísimo de los ejércitos de mar y poco antes se le había hecho prior de San Juan de Jerusalén; á nadie, por lo tanto, podía representarse con los emblemas de tan elevados cargos con que á él se le representa.

En la designación de los personajes no hay equivocación. ¿En la atribución de autor, quién dice la verdad, la leyenda grabada en las obras, que parece dato fehaciente, ó Cean Bermúdez, que pudo estudiar el asunto detenidamente el largo tiempo que los poseyó la Academia de San Fernando antes de donarlos por recomendación superior para formar la actual colección de escultura? Si la afirmación de Cean tropieza, como hemos visto, en una dificultad de fecha, la admisión de lo que dicen las letras grabadas en los bustos no es llana tampoco por otras consideraciones.

Es extraño que no sea muy conocido el autor de unas obras que revelan todavía más maestría que genio, que no han podido ser, por lo tanto, el fruto de la inspiración de un momento, saliendo por ellas Juan Melchor Peres de la obscuridad y volviendo á ella una vez producidas. Hay además en las mismas leyendas algo que las hace sospechosas; ni están grabadas con la misma letra, ni del mismo modo, ni en el mismo sitio, contra las costumbres corrientes en el modo de firmar los autores. En uno de los bordes del nudo de la banda del Príncipe se lee con todas sus letras: «Iovani Melchor Peres in Neapoli Fecit 1648», y en el borde inferior derecho del peto que viste el Conde-Duque está escrito con letras mayores y desiguales: «Io. Mel.

Peres F 1643». Parece lo natural que se firme con todas las letras en las obras más antiguas, y que suponiendo conocida ya del público la firma se abrevie ésta en las modernas; pero aquí ocurre todo lo contrario, sin que sea fácil explicárselo, á menos de no suponer que la segunda leyenda carece de autenticidad.

La comparación con la estatua ecuestre de Felipe IV no da toda la luz que fuera de desear para resolver con acierto el problema. Son, sí, ésta y las otras dos que estamos analizando obras de la misma dirección y de la misma escuela; y aquí acaba el parecido, porque los detalles á que antes hemos descendido para comparar los bustos entre sí no aproximan la representación del Monarca á la de su favorito, y sólo la identifican con la del Príncipe en el aire de familia. Lo que si se conoce, cuando se comparan un día y otro el Conde-Duque con Don Juan de Austria, es que está hecho el primero con más libertad, de un modo más espontáneo, con más brío y mayor seguridad, y que en el segundo domina algún acento de imitación parcial del busto de Conde-Duque, pudiendo pensarse que aquél fué el modelo por donde se hizo éste.

¿Hizo Pedro Tacca el busto de D. Gaspar de Guzmán cuando éste contaba los cuarenta años que en él representa, es decir, hacia 1625, y al llegar el Príncipe á las más altas dignidades se pensó en dedicarle otro que resultara digno de su persona y á la altura de lo que hubiera podido hacer el gran escultor florentino de haberse contado con su inspiración y su maestría? ¿Al fundir el busto hecho por el imitador de Tacca les puso su firma Juan Melchor Peres y luego la grabó también en el primero al verle sin ella por un sentimiento de vanidad y espíritu de rapiña que se ha repetido, por desgracia, varias veces en la historia de las artes?

Mediante las hipótesis formuladas ú otras análogas podría explicarse que Cean Bermúdez, engañado por la analogía de la factura y olvidando por un momento fechas, atribuyera los dos bustos á Tacca, y que sólo el primero se deba realmente al escultor citado.

Triste es no poder llegar á una solución definitiva, ya que la severidad en la investigación y el culto de la verdad prohíbe formular juicios por simples indicios que son siempre aventurados; pero bueno es, por lo menos, plantear el problema y declarar que lo que se daba como cosa sabida no lo es.

Lo que sí puede afirmarse es que estos dos bustos, en unión de la estatua ecuestre de Felipe IV, son las tres obras más hermosas en bronce y de procedencia extranjera que vinieron en el siglo XVII á unirse á las producidas en el país y enriquecer los tesoros artísticos madrileños, que no resultan tan pobres cuando se les estudia como parecen cuando se les desconoce.

CARÁCTER DE LA ESCULTURA EN LA COMARCA MADRILEÑA DURANTE TODO EL SIGLO XVII.—Fué muy propio y muy característico de esta centuria el casi exclusivo imperio de la escultura religiosa. Imágenes comenzó haciendo Gregorio Fernández en los primeros años del siglo; continuaron tallando imágenes de madera ó esculpiéndolas en piedra Manuel Pereyra, Alonso Cano, Pedro de Mena, al mediar el mismo; efigies piadosas hicieron en las postrimerías José de Mora y Luisa Roldán.

Los bultos orantes de enterramientos dentro de los templos que en otras ciudades diversificaron la atención y la labor de los artistas, fueron aquí mucho menores en importancia, han desaparecido de los sitios donde se hallaban, yendo á amontonarse en una sala del Museo Arqueológico, y se tienen de ellos tan pobres datos que no se les cita ni recuerda el nombre de sus autores en los diccionarios de los escultores que trabajaron en la corte. De entre los que fundaban conventos y costeaban estatuas de santos para ellos, fueron pocos los que aquí pusieron empeño en pasar á la posteridad haciendo reproducir en mármol las líneas de sus cuerpos, en relación con el gran número de personajes que en la corte había.

Reducidas á siete las estatuas orantes de este período trasladadas desde los conventos derruidos al Museo Arqueológico, componen, sin embargo, un cuadro interesante de la escultura de este género en Madrid. Estudiándolas se adivinan las influencias de Castilla la Vieja y otros puntos que aquí llegaban, y se lee en ellas cómo cambiaron las modas en el curso de la centuria.

Son las más antiguas las dos que representan á un noble matrimonio enterrado en el convento de las Mercedes, los marqueses del Valle, descendientes de Hernán Cortés. Con un dibujo general más basto y con menos primor de factura y de detalles se parecen por su actitud é indumentaria á las de los Calderones en Portaceli de Valladolid. No tiene la dama aquel rostro encantador de la Marquesa

de Sieteiglesias, ni es la cabeza del varón como la de D. Rodrigo ó la de su padre. Llevan sí la gola encañonada que pasó á los primeros años del siglo XVII desde los días de Felipe II, la media armadura y las demás prendas de vestir que armonizan con ella, y se ve tanto en éstas como en aquéllas el reflejo de la influencia que ejercieron sobre sus formas los bultos de la tribuna de El Escorial que están al lado de la Epístola.

Siguen á éstas las de D. Juan de Solorzano, su mujer D.^{ña} Juana Paniagua y otra aislada que concuerda con ellas en caracteres generales llevando la ropilla que llevaban los hidalgos por los años de Felipe IV, y el mismo cuello sencillo, rígido, rebasando de la superficie del cuerpo, como un pequeño tablero que se ve también en la estatua ecuestre de aquel Monarca, y que marca un cambio en la indumentaria desde dos reinados anteriores. Por los rasgos típicos de estos bultos corresponden á la época en que trabajaban en Madrid Manuel Pereyra y sus discípulos, pero su factura dista mucho de la del famoso autor de San Bruno, y hace imposible atribuirlos á ninguno de los artistas que entonces gozaban de algún crédito. En medio de cien defectos gráficos tienen, no obstante, aquellas cabezas bastante personalidad y se lee el propósito de hacer de ellas retratos. Se hallaban en el convento de las monjas del Caballero de Gracia.

Ocupan el último lugar en serie cronológica las del Marqués de Mejorada y su esposa, que proceden del convento de Recoletos. El título fué creado por Carlos II en 1673, y al reinado de este Monarca pertenecen por su indumentaria y carácter artístico, cerrando el período que inauguran las estatuas orantes antes indicadas del convento de las Mercedes. Luce en ellas toda la fastuosidad exterior que ocultaba la falta de fondo y los artificios artísticos á que se acudía para disimular la falta de sencilla inspiración.

La Marquesa ostenta una rica cabellera, de un dibujo muy tosco, que se parte desde su frente y cae sobre los hombros y espalda. Va escotada, luciendo sobre la tumba vanidades terrenas, y lleva corpiño rígido, mangas exageradamente abullonadas y rica joya al pecho pendiente de un collar con doble hilera de perlas. Falta la prolongación de la falda detrás y tiene delante los restos de un reclinatorio.

El Marqués lleva también partida la cabellera en forma análoga y con dibujo idéntico al de su mujer. La ropilla, con aquel exceso de

botones que era característico de la época, cuello sencillo, rígido y saliente, y presenta en el pecho, sobre un medallón, la Cruz de Santiago.

También estas dos cabezas tienen personalidad dentro de lo defectuosísimo y decadente de su dibujo y modelado, también parecen retratos de personajes de la corte en sus últimos y peores momentos. No habían adquirido los rostros digna naturalidad y faltaba ya en ellos hasta la teatral altivez de los hidalgos del período anterior.

Fácil es ver en las estatuas de los santos labradores de Pereyra y en alguna de tiempos posteriores, que ni aquellos ni éstos rasgos alcanzaban á la masa común de los españoles, que dió muestras de cualidades muy diferentes cada vez que intervino en los acontecimientos nacionales y de mayor virilidad.

La casi totalidad de las demás esculturas del 1600 al 1700 no piadosas ni funerarias que atesoran hoy las colecciones madrileñas ó adornan alguna plaza pública son de manos extranjeras. Las fuentes con Endimion, Diana y otras figuras que se veían, y aún se ve alguna, en diferentes puntos de la villa, fueron diseñadas por Rutulio Gaxi; la estatua ecuestre de Felipe III que se levanta en el centro de la Plaza Mayor fué comenzada por Juan de Bolonia y concluida por Pedro Tacca; á este último se debe la muy hermosa de Felipe IV que estuvo en los jardines del Buen Retiro y hoy preside sobre un artístico pedestal de tiempos posteriores la Plaza de Oriente; de Italia vinieron también los dos bustos del Conde-Duque de Olivares y de Don Juan de Austria, hiciéralos quien los firma ú otro artista cualquiera. Apenas si se las puede agregar alguna como el busto de Lope de Vega, atribuido á Antonio Herrera Barnuevo, de la Academia de San Fernando, y otras de menos importancia.

Estos rasgos distintivos de la labor general de los escultores que trabajaron en la comarca, separa profundamente al siglo XVII del XVI, en que los ideales piadosos andaban mezclados con las formas del renacimiento pagano, y del XVIII, en que volvió á imperar la plenitud y variedad en las direcciones artísticas.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

La Pintura aragonesa cuatrocentista

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

VIII

Entrado ó no entrado el siglo XVI, pero por autor francamente prerrafaelista-cuatrocentista, se debió de pintar el grande retablo del Monasterio de Damas Sanjuanistas de Sijena (Huesca), cuyos recuerdos de visita son quizá en mí, como en tantos otros excursionistas, lo más típico é imborrable de nuestros recuerdos por toda España.

D. Valentín Carderera, que consiguió las cuatro grandes tablas de dicho retablo, con ellas hizo entrega al Museo de Huesca de la noticia de su origen, caso único en tan reservado y reticente coleccionista.

Debió á la vez dictarles á los autores del Catálogo su apreciación personal de tales obras, suponiéndolas de escuela italiana. Yo no las tengo por españolas, ni á su autor por aragonés de probable educación, aceptando de afuera también el influjo del estilo ornamental italiano (más bien prerrafaelista que posterior) y alguna cosa tomada de tablas flamencas. Sin embargo, el sabio catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Lyon, M. Berteaux, ha dado en sus postales á dos de las tablas por él reproducidas, esta nota: «tabla aragonesa, principio del siglo XVI».

Representan el abrazo de Joaquín y Ana ante la puerta dorada, el Nacimiento de María, la Anunciación (acompañada la Virgen de siete damas, que son las Virtudes teologales y cardinales) y la Visita-

(1) Véase el BOLETÍN, números del primero y segundo trimestre de este año, páginas 57 á 75 y 125 á 134.

La fototipia á que se aludía en la nota de la página 131, no pudo lograrse por las condiciones de la fotografía.

ción á Santa Isabel (1), y por el boato y los detalles arquitectónicos quizá, mucho más que por mérito pictórico intrínseco, parece que han gozado, y veo que gozan de una casi innmerecida fama.

Y digo innmerecida, al menos si se trabajaron en el siglo XVI, pues el valor arqueológico y aun el valor histórico-artístico de una obra de arte no se puede aquilatar bien si no se le conoce la fecha, pues á todo crítico le cabe la sospecha de confundir la obra-ensayo con la obra-repetición, amanerada, aun entre las pinturas de un mismo autor, y no de otra manera se confunden, salva la perspicacia genial de algún que otro crítico eminente, los avances juveniles, generosos, sinceros y simpáticos de una escuela, con las rapsodias posteriores de la decadencia de la misma, todo amaneramiento, repetición y desmayo rutinario.

Enfrente de las creaciones de los grandes maestros, esas dudas y vacilaciones de los críticos casi no son excusables, pero lo son mucho ante las obras de pintores de segundo y tercer orden, menos personales, más imitadores y poco convencidos de su propio ideal personal.

¿El anónimo *Maestro de Sijena* es un pintor de segundo orden, pero de escuela juvenil, ó un pintor de tercer orden de escuela en decadencia? Contestar á esta pregunta es como aquilatar el mérito y la importancia de las tablas que Carderera sacó de Sijena y que él mismo devolvió á Huesca.

No sé contestar á esa pregunta, y voy á explicar mi opinión. El *Maestro de Sijena* tiene una gran semejanza de escuela con los preclaros artistas florentinos, inmediatos precursores de Leonardo y Rafael. Me refiero muy en especial al grupo de los pintores, orfebres á la vez, en especial á *Verrocchio*, á *Ghirlandajo*..., al *Botticelli*, sin tener, ni de cien leguas (!), el vigor del modelado del *Verrocchio*, la composición y la belleza de los tipos del *Ghirlandajo*, ni la ternura apasionada,

(1) Fueron expuestas en la Sala A^a 1.^a—El abrazo, con el núm. 28; núm. 1, en el Catálogo del Museo; núm. 126, en el de la Exposición Histórico europea ó colombina de Madrid, Sala 14. (No reproducida). Mide 1,45 X 1,14.

La Natividad de Maria, con los núms. 12, 2 y 127, respectivamente. (Postal número 9; fotografía H. y M., núm. 112). Mide 1,50 X 1,14.

La Anunciación, con los núms. 26, 3 y 128, respectivamente. (Postal núm. 10; fotografía H. y M., núm 115). Mide 1,54 X 1,32.

La Visitación, con los núms. 17, 4 y 117, respectivamente. (Fotografía H. y M., núm. 113). Mide 1,54 X 1,32). Reproducimos ésta en fototipia.

hiper-estesiada de *Botticelli*. Perteneciendo, sin embargo, á esa escuela, floreciente en 1480, si de alguno de ellos lo supusiera discípulo, le trataría, en justa consecuencia, de adocenado, de semibárbaro, de aragonés, ó en general español, indigno de la educación florentina que recibiera.

Pero voy á suponer, por el contrario, que en vez de continuador, es precursor, ó es discípulo de los precursores de *Verrocchio* ó de *Ghirlandajo*, ó condiscípulos de estos al menos; que ha aprendido su arte de *Bennozzo Gozzoli*, por 1460, casi en la vejez de éste (pues no dejan de señalar también las sendas obras una cierta remembranza y aleación de estilos), y que enseguida se ha venido á España, si era florentino, ó se ha vuelto á España, si por ventura era español... Pues en ese caso, la importancia del anónimo *Maestro de Sijena* se acrecentaría mucho, y adquiriría, por lo menos en la Historia del Arte español del siglo XV—que es una Historia provinciana, estando como estuvieron en Brujas y en Florencia localizadas las metrópolis del Arte—una muy singular importancia.

Y aquí se comprenderá la importancia que tendría el conocimiento de la fecha del retablo de Sijena. ¿Imagináis la de 1510? Pues el *Maestro de Sijena* es un adocenadísimo prerrafaelista florentino, indigno de codearse con los suyos allá, y solamente memorable por hallarlo acá, en nuestra Península. ¿Imagináis la fecha de 1470? Pues es un prerrafaelista de los más antiguos, digno de gloria y de general prestigio y estimación.

Su nombre no puede rastrearse. Las iniciales I E N que se leen en la clave del arco, en el cuadro del Abrazo de San Joaquín, no es seguro (aunque quizá sea probable) que se refieran á su persona, pero no hallo que coincidan con algún nombre de los conservados por Vasazi, ó por otras memorias, entre los de artistas de segundo y tercer orden de allende, sin que dejemos de pensar que fuera de aquende el pintor, que de todas maneras nos muestra en Aragón, lo que no es frecuente en la España de su tiempo, la influencia de los prerrafaelistas florentinos mezclada con notas propias del arte local (1).

(1) En la clave del arco de la puerta de la primera de las tablas es donde se ven las iniciales I E N que no acierto á interpretar como firma de pintor de nombre conocido. A un crítico distinguido (creo que con error), le recuerdo el estulo de *Botticelli* la tabla de la Anunciación; á mí, en general, algunos *graffitti* sieneses de los que guardo recuerdo vago. Entre los pintores que conozco sólo por reproduc-

De este *Maestro de Sijena*, último cuatrocentista aragonés (trabajara antes ó después de 1500, á cuya fecha es más probable que se pueda referir la obra), se ve en la Exposición alguna otra obra, pero de menos importancia: San Cosme y San Damián, bustos, en una tabla expuesta por la parroquia de Alcañiz (1).

IX

¿Tuvo en Aragón eco y arraigo la escuela flamenca pura, la directamente importada desde la patria de Memling?

Para contestar afirmativamente no basta ver en la Exposición muchas tablas y trípticos flamencos, notables y aun notabilísimos. De tales obras se hizo en España gran comercio en los tiempos de los Reyes Católicos, y las naos y carabelas, la arriería y las ferias medievales transmitieron á los españoles en número extraordinario la delicadísima mercancía artística de la escuela flamenca, hechizo de nuestros antepasados. No de otra manera de como se traían las tapi-
cerías de Arras y de Bruselas más tarde, y las brillantes armaduras de Milán ó de Augsburgo en el siglo siguiente en especial.

No viéndose en el certamen conjuntos, retablos grandes á la española, puede decirse que la escuela flamenca purista de fines del siglo XV y principios del XVI no estuvo arraigada en Aragón.

En Castilla misma estamos estos últimos años asistiendo perplejos á un problema. Son innumerables las tablas de escuela flamenca que

ciones fotográficas, hallo grandísimo parecido entre nuestro maestro y el úmbrico (por 1490) *Francesco Melanzio*.

Por mi parte, no pude menos de pensar, trayendo dos ó tres decenios hacia nosotros la época de la pintura, en que fuera *Tomás Pelegret* el autor de esas tablas; pero rechacé luego enseguida la idea. A *Pelegret* se le supuso discípulo de *Baltasar Peruzzi* y de *Polidoro da Caravaggio*. El gran Arquitecto *Peruzzi*, es verdad que antes de convertirse como pintor al estilo de Rafael, fué un cuatrocentista manierista como otros retardatarios de la escuela de Siena: por este lado no ofrecería dificultad el caso, máxime parangonando las tablas de Sijena con muchas de las del Museo local de Siena. Pero *Pelegret* con *Polidoro* tuvo que enamorarse del grutesco, y precisamente la pintada ornamentación arquitectónica de las tablas de Sijena es plateresca itálica, pero no grutesca. *Pelegret*, por último, para poder ser discípulo de *Polidoro* tuvo que ir á Italia tardíamente para podernos explicar el estilo arcaico de las tablas de Sijena. Cuando pudo aprender con *Polidoro*, ya *Peruzzi* y todos sufrían la soberana influencia rafaellesca, de la cual no se ve rastro ninguno en el retablo sijenés.

(1) Sala 2.^a A^a, núm. 31.

se hallan casi á diario en España, pero contadísimas las auténticamente personales que deban atribuirse á firmas sonoras de los flamencos primitivos; y no es posible decidirse por una de estas dos soluciones: ó la existencia de una numerosísima escuela de flamenquistas españoles imitadores, algo adocenados y algo y algos bastotes, del ideal finísimo del arte flamenco, ó la importación especial para España de las tablas de los artistas flamencos de segundo y tercer orden, y aun de cuarto orden, que se pintaran especialmente para dicha exportación, como género á *bon marché*...

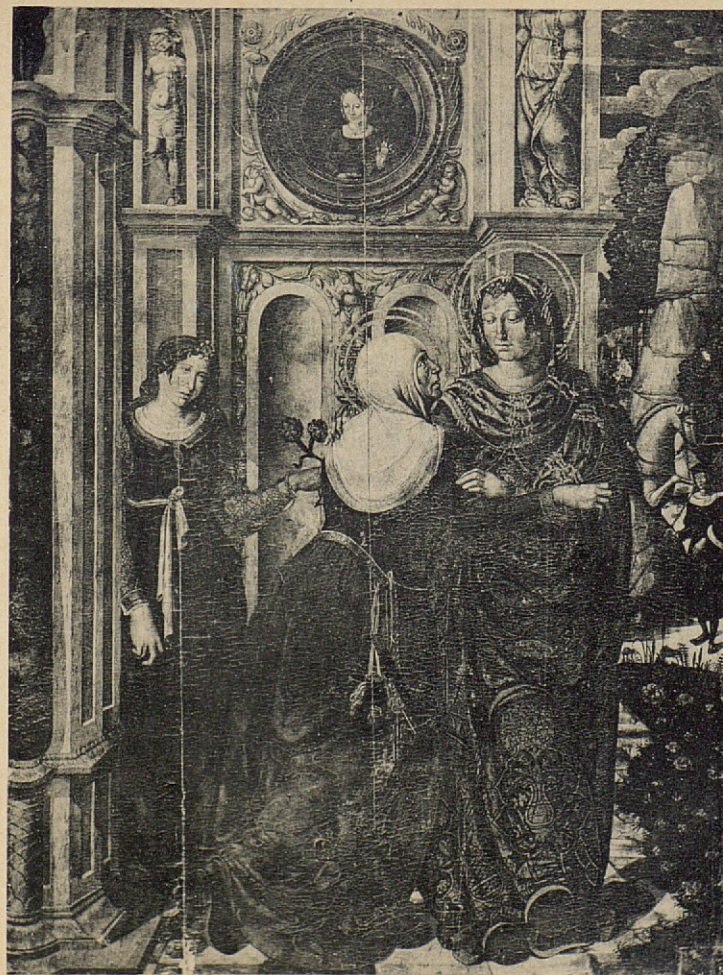
Puede que la verdad asista á una y á otra hipótesis, y que entre las innumerables tablas flamencas que se descubren en España, las haya importadas y las haya pintadas aquí á la flamenca, por inmigrantes de raza flamenca, y también por españoles, educados á la flamenca allá ó acá.

En la Exposición de Zaragoza hay mucha tabla flamenca, de más y de menos mérito, de primera, de segunda y de tercera mano, de finura delicadísima y de basta y adocenada factura... Y como aun en las peores tablas, copias como son, todavía resplandece un destello de lo original y de primera clase, el entusiasmo del público es á veces infundado, con ser el goce de la contemplación indudable.

No debo extenderme aquí en la ingrata tarea de separar lo que me parece más selecto de lo menos delicado, debiendo advertir que en tablas cuatrocentistas flamencas no veo nada digno de las cinco ó seis grandes firmas—*Van der Weyden*, el supuesto *Daret*, *Bouts*, *Van der Goes*, *Memling*, *Ouwater* y *Van Sint Jan*: de todos los cuales se puede asegurar que ha habido obras en la Península ibérica—, y que si se ha querido atribuir á *Memling* una notable Anunciación, yo la tengo por obra de menos alta alcurnia, quizá de las trabajadas en Castilla por aquel segundo Weyden (por la fuerza de la imitación indiscernible) que llaman nuestros archivos *Juan Flamenco* (1).

(1) S.^a 4.^a n.^o 5.—Fot.^a H. y M. n.^o 96. Propiedad de D. Román Vicente, catalogado como de Memling. La Virgen vestida de rojo, todo verde el lecho, de blanco azulino la túnica del Angel y sus alas y la atmósfera y vidrieras; el Espíritu Santo en un halo tornasolado. Insisto en sostener que sea esta obra de mano de *Juan Flamenco*, el de Miraflores, pintor del cual muy de propósito me he ocupado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año 1908, núm. (de Noviembre) 71, en un trabajo mío titulado: «El tríptico de Juan II, obra de Roger Vander Weyden, y otro del Bautista, atribuido al mismo, ambos en el Museo de Berlín, procedentes de Miraflores de Burgos». En ese estudio creo dejar demostrado que el «trip-

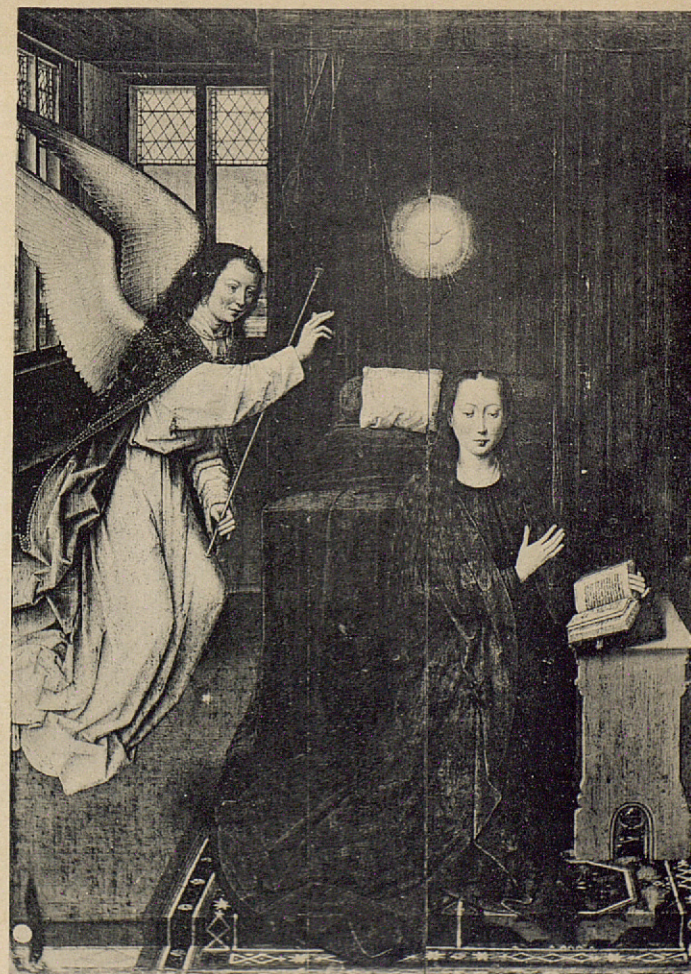
TABLAS ARAGONESAS.—POR 1500(?)



LA VISITACIÓN

Del Retablo mayor del Monasterio de Sijena

MUSEO DE HUESCA



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA ANUNCIACIÓN

De Juan Flamenco(?), el de Miraflores

PROPIEDAD DE D. ROMÁN VICENTE

De este pintor creeré que sea una tabla expuesta por D. Francisco Urraiz Cerezo, representando á la Virgen y al Niño (1).

Entrada la centena del siglo XVI, pero en sus primeros años, hubo en Flandes gran número de artistas cuyos estilos personales no se han separado todavía en general (excepciones notables hay), y hubo en España, todavía más que en el siglo XV, arraigo de esa escuela, flamencos trashumantes que por acá se quedaron, y artistas españoles flamenquistas.

De los primeros veinte ó treinta años del siglo XVI, sí que nos ofrece buena cosecha la Exposición. Un maravilloso libro de miniaturas que para el prelado palentino y burgalés D. Juan Rodríguez de Fonseca iluminaron las más delicadas manos flamencas (2). La famosa serie de tablitas de El Escorial (después del Salón Gasparini del Palacio de Madrid), que se han atribuido malamente antes á *Durero* y á *Altdorfer*, y que parece que los documentos declaran como de la mano de uno de los pintores flamencos de los Reyes Católicos, sea *Juan de Flandes*, sea *Miguel Sittium* (3). El tríptico del monasterio

de la vida del Bautista de Berlín, tenido como obra maestra de *Van der Weyden* es el retablo que *Juan Flamenco* pintó en Miraflores de Burgos en 1496-1499, por la cantidad de 26.735 maravedís. Sobre esa base, y por comparación, es como me permito formular la atribución de la tabla de Zaragoza. Para mí no hay duda. Véase la reproducción en fototipia adjunta.

(1) S.^a 2.^a B.^a n.^o 15. La Virgen con túnica roja y manto blanco azulino, adora al Niño, desnudo sobre sus rodillas. Está sentada en el césped sobre un tapiz, y dos ángeles, de túnicas amarillas, le tienen un tapiz á las espaldas. Es muy bello el país que se ve á uno y otro lado. La obra, sea ó no de *Juan Flamenco*, parece de primera mano. De escuela flamenca, por 1480, pero copia coetánea de segunda mano, me pareció otra Virgen y el Niño del mismo expositor, S.^a 2.^a B.^a n.^o 17.

(2) El preciosísimo manuscrito, de miniaturas flamencas de primer orden, contenía en varios lugares el escudo de los FONSECAS: se le sustituyó por el del Cardenal Benito Odescalchi, pero hubo olvido en alguno de los escudos pequeños y además se nota en los grandes el primitivo dibujo á punzón de las cinco estrellas de la famosa familia prelacial española. En el siglo XVIII pasó la espléndida obra á ser propiedad de españoles otra vez, y el famoso ministro Roda, con otras piezas de su propiedad, la dejó en testamento al Seminario sacerdotal de San Carlos, institución sucesora de los jesuitas en su principal iglesia y edificio conventual de Zaragoza, cuando la expulsión de aquéllos.

El libro de oraciones merece una monografía y la reproducción en colores de su contenido, no menos que el famosísimo Breviario Grimani, al que con toda verdad puede ser dignamente parangonado.

Expuesto S.^a 5.^a n.^o 141 (vitrina 7.^a de pupitre). Reproducidas dos páginas en fototipia H. y M. 126 y 127, y una de esas mismas miniaturas y otra diversa en las postales núms. 5 y 6.

(3) Esta serie ya reproducida antes por la casa Laurent (hoy Lacoste), ha sido

de Casbas, con la Sagrada Familia, y dos santas y dos ángeles músicos en las portezuelas, semejante á otro que procedente de España tiene Mr. Cook, antes atribuido á *Gossaert* y después á *Metsys*, que en la reciente Exposición de Brujas no hubo crítico que se atreviera

ahora fotografiada por entero (salvo uno de los quince cuadritos, el de la Coronación de Espinas) por H. y M. núms. 71, 72, 73, 92, 93, 94 y 95, á dos tablitas en cada cliché. En la Exposición llevaron todas un mismo n.º, el 46, en la Sala 10.ª De ellas dos reproducimos aquí en una sola fototipia.

Esta serie del Evangelio debió de ser numerosa: pudo ser de treinta ó cuarenta tablas, á juzgar por las escenas, nada comunes, que nos conservan las quince conservadas que representan La Transfiguración, El milagro de la multiplicación de los panes y los peces, La Magdalena ungiendo los pies de Cristo, La resurrección de Lázaro, Jesús calmando la tempestad, Jesús ante la persecución de la mujer adúltera, La entrada en Jerusalén, Cristo ante Pilatos, Cristo abofeteado, La Coronación de espinas, Cristo en el Limbo, Las tres Marías en el sepulcro, *Noli me tangere*, El castillo de Emaus, La Pentecostés. Tamaño de cada una, muy pequeño.

Antiguamente se atribuían estas tablas á *Alberto Durer*, y á *Alberto Altdorfer* después: á nombre de este pintor alemán están puestas las fotografías Laurent, y á él las refiere Araujo Sánchez en su libro *Los Museos de España* (1875). Estaban entonces en El Escorial, en la Casita de abajo, de donde se trasladaron al Palacio Real de Madrid. De él fueron á contadas Exposiciones á que concurriera la Real Casa. En el catálogo de la colombina de Madrid (1892) se leen estas palabras dictadas por el Conde de Valencia de Don Juan, tan benemérito: «de mano, al parecer, de Juan de Flandes, pintor flamenco al servicio de los Reyes Católicos. Sin tiempo para comprobar la cita, hemos sabido, añade, por autorizado conducto, que existen antecedentes de que dichos monarcas poseyeron esta colección, entonces más numerosa, y que en una partición testamentaria pasaron á manos de la Princesa Doña Margarita de Austria, viuda del Príncipe Don Juan. En efecto, el Inventario publicado por Michelandt los comprende y describe entre los bienes de aquella señora, y de esta suerte queda averiguado que volvieron á España por herencia del Emperador Carlos V». Esta referencia la hallo ahora rectificada, antes de verla documentada, en texto reciente del Sr. Gómez Moreno, hijo. Dice así en *Gazette des Beaux Arts* (XL, tercer período, p. 308) hablando de pintores de los Reyes Católicos: «En cuanto á *Miguel* (el flamenco Michel Sythium, citado en nuestros documentos desde el año 1492), que luego fué pintor de Margarita de Austria, se citan obras suyas en los antiguos documentos que no se han logrado identificar. Sin embargo, se le debe dar, por lo menos, una parte de la serie de cuadritos de escenas del Evangelio que fué vendida por los albaceas de la Reina Católica y de la cual en el Palacio Real de Madrid se conservan quince. La mayor parte de estos cuadritos se asemejan á las obras de Juan de Flandes: por ejemplo, las Marías ante el sepulcro, son hermanas de las mártires pintadas en el único cuadro subsistente del retablo de Salamanca (pieza descubierta por el mismo Gómez Moreno, hijo, á la vez que el documento en que se demuestra su obra de *Juan de Flandes* en 1505-08); parecenme obras de muy diverso estilo y pudieran ser de Michel»...

Yo no acierto á ver esa diferencia de estilo en las tablitas hispano flamencas, y frente á la opinión de Justi creo que si *Maestro Michel* trabajó las dos tablas de la Ascensión y la Asunción, deben de ser suyas todas las de la serie. Para atribuirle esas dos, sin embargo, no creo que baste el Inventario de Doña Margarita de Austria, que habla de un diptico. Pero de todas maneras la atribución es de una extre-

EXPOSICIÓN DE ZARAGOZA DE 1908



NOLI ME TANGERE

Del Maestro Michiel Sittium(?), pintor de Isabel la Católica



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA ENTRADA EN JERUSALEM

á designarle el autor (1). El tríptico de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, con la Anunciación, y en las portezuelas San Juan Evangelista y San Jerónimo, quizá de otro flamenco de los que vinieron á España, que Mr. Berteaux no se acaba de atrever á atribuir á *Met de Bles* (2). El tríptico sacra del Descendimiento, de la Catedral de Zaragoza, que me pareció copia de *Gerard David*, quizá de manos de su viuda y discípula *Cornelia Cnoop*... (3).

No pudo menos de llamar mi atención el hecho de ofrecerse en la Exposición una composición repetida en varias copias. Es una Virgen de tamaño natural, pero no de cuerpo entero, teniendo desnudo en sus brazos, besándole, al Niño Jesús (como de tres años de edad).

No sé de qué arte personal es, pero sabe á flamenco por 1520, como de un continuador de *G. David*, ya influido de italianismo. En la Exposición retrospectiva he visto tres, que creeré copias las tres: una

mada verosimilitud, porque dicho pintor, ilustre entonces y desconocido ahora, pintó mucho para los Reyes Católicos y para Doña Margarita, de quienes heredaron (de los unos ó de la otra), nuestros monarcas la colección de tablitas. Más creo que de los primeros, pues en una de ellas, La Pesca milagrosa, ondea, al palo de la barca, el pabellón de Castilla y un *Vive le roy* que no sé si es Felipe I, pero que tiene solo los cuarteles reales de la Corona de Castilla, sin los de Aragón y sin los de Borgoña-Austria. *Maestro Michel* fué pintor de Doña Isabel la Católica, de asiento, de plantilla, desde principios de 1492 hasta la muerte de la Reina en 1504; alguna vez lo encargó la soberana copias de cuadros, como las que hizo de originales que poseía el Arzobispo Talavera. Por eso yo, no viendo la mano de *Juan de Flandes* en esas tablitas y creyendo que no fueron citadas en los inventarios de Doña Margarita, llego todavía á la misma solución, atribuyéndolas á *Michel Sittum*.

(1) También está en íntima relación su estilo con el del tríptico anónimo conservado en la capilla del Condestable en Burgos, demostrándonos las tres obras la existencia probable en España de otro ilustre anónimo pintor de la escuela flamenca ó hispano flamenca.

El de Casbas está en la S.^a 1.^a A.^a n.º 25; se reprodujo en postal n.º 7, diciendo equivocadamente que era del Museo de Huesca, y por H. y M. n.º 61.

Este tríptico es cosa deliciosa y me maravillará que subsista mucho tiempo en el pueblo de Casbas (Huesca)

(2) S.^a B.^a 2.^a n.º 64. Postal n.º 2. Fot.^a H. y M. n.º 83. Cerrado (no reproduciendo) contiene la Misa de San Gregorio y la correspondiente escolanía. Abierto la Anunciación, y en las portezuelas San Juan en Patmos y San Jerónimo en el desierto. Son apagadas las coloraciones, pero muy fina la factura y extremadamente ricas las arquitecturas, de ese estilo que me atreveré á llamar plateresco flamenco.

No conozco obras de *Jean Bellegambe*, pero más que en *Met de Bles*, en él pensaría ó en *Cornelis Coninxloo* en presencia de ese tríptico, que ya tuve hace tiempo ocasión de examinar en Santo Domingo de la Calzada.

(3) S.^a A.^a 2.^a n.º 18. Fot.^a H. y M. n.º 88. Dudo que no sea sino de mano española, pues tuvo grande eco entre nosotros el arte de *Gerard David*.

de pintor manierista del promedio del siglo XVI (1); otra menos buena pero más antigua (2), y una tercera bastante repintada (3). En el pabellón de la Exposición mariana creo haber hallado el original, digno de *Isebrandt* desde luego, y en el mismo se veía una copia seiscentista, hecha con algunas libertades (4). ¿No cree el lector que es digno de llamar la atención el caso de una composición de la que por lo visto se enamoraron tanto los aragoneses de antaño (por razones de entusiasmo artístico, ó por razones de especial devoción piadosa) que en la Exposición, de cinco procedencias diversas, aparece cinco veces repetida? (5).

Ya entre españoles netos, parecióme ver la mano de un discípulo ó imitador directo del desconocido maestro hispano-flamenco del tríptico de Casbas y del de Cook, en otro tríptico de la Exposición que representa en el centro á la Virgen de la Rosa coronada por ángeles, con otros, músicos, á los lados, y Santas Catalina y Bárbara en las portezuelas, obra expuesta por el Museo de Huesca (6).

El tríptico que expone el Seminario de Belchite (7), es de estilo flamenco por la década 1510, y representa en el centro la Epifanía y la Adoración de los pastores y la Huida á Egipto en las portezuelas.

Aún citaré dos tablas expuestas por D. Román Vicente. Una la Virgen con Santa Ana y el Niño, de estilo de *Bellegambe* acaso (8) y

(1) Puede verse, alta, al rincón, en una fotografía de H. y M. de vista de la Sala 5.ª, y en otra igual de Coyue, de la que se han vendido tarjetas-fotografías, la del n.º 15.—S.ª 5.ª n.º 56, del convento de la Enseñanza, de Zaragoza. Mal catalogada, como de escuela alemana.

(2) S.ª 2.ª Aª 25. De D. Evaristo Sanz, de Zaragoza.

(3) S.ª 4.ª Aª 14. De D. Román Vicente.

(4) La tabla que creo original por razón de estilo, tenía la parte alta con el dibujo de contorno moldurado y medio punto al centro. Ignoro la procedencia de los dos ejemplares del pabellón mariano, cuyo catálogo no poseo, si se ha publicado.

(5) También el Museo del Prado, aunque mediana, tiene otra copia del mismo original, catalogada con el n.º 2.202 C (1,16 × 0,77), como de «Escuela Germánica indeterminada, siglo XV».

(6) S.ª 1.ª Aª n.º 66 (n.º 5 en el Catálogo del Museo), tamaño 1,30 × 1,08 cerrado. Postal n.º 22; fot.ª H. y M. n.º 60.

En la colección Chabrière-Arlés, de París, hay un tríptico que creeré procedente de España (entre otras razones, por los trece roeles y los seis tortillos del escudo coronado del donador) y que tiene relación de estilo con el tríptico de Huesca, á juzgar por la reproducción que veo en *Les Arts*, n.º 39.

(7) S.ª Aª 2.ª n.º 16. Fot.ª H. y M. n.º 85. No puedo ver en él una mano flamenca, aun con ser excelentes algunas tintas (morados y rojos).

(8) S.ª 4.ª n.º 20.

una Crucifixión que parece copia de mejor original (1). También mencionaré una muy interesante tabla de la Adoración de los pastores y ángeles, de arte hispano davidico (2) y una Pietà ó Descendimiento hispano-flamenco, que expuso (como la anterior) D.^a María Perales (3), que expuso como de Van Eyck (*Van Dyck*, por errata en el catálogo) otra Virgen, que más recordaba el estilo de *P. Christus* (4), sino su propia mano, pues era cosa excelente.

Y ya remontado otra vez el siglo XV, no quiero dejar de citar entre lo hispano flamenco un tríptico de la misma expositora zaragozana que parece de la escuela de *Luis Dalmau*, de mano quizá de un brillante continuador suyo: representa á la Virgen y el Niño rodeados de ángeles en el centro, y en las portezuelas á San Jorge y San Jerónimo, de Cardenal, en pie, con las sendas bestias á los pies, y Gabriel y la Anunciada, en las mismas portezuelas cerradas (5). Esta obra tenía más bien señalado su lugar en el artículo anterior, con ser su estilo bien diverso del de *Bermejo*.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

Diciembre 1908.

(Concluirá).

Una joya artística en peligro.

Los hermosos frescos de Goya de San Antonio de la Florida se ennegrecen rápidamente.

El humo de las numerosas velas que han de encenderse necesariamente en las solemnidades del culto parroquial, y el humo del incienso, van depositando sobre ellos una capa de hollín cuyo espesor, ya respetable, ha podido apreciar la Comisión compuesta de los señores Avilés, Lozano, Arbós y Villegas que los ha inspeccionado en aquel templo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha dado enseguida la voz de alarma, y tanto el digno Prelado de la diócesis como las autoridades civiles se muestran animados de los mejores deseos para salvar las bellas pinturas.

Que se traduzcan pronto en hechos es lo que debemos desear.

(1) S.^a 4.^a n.^o 18.— (2) S.^a 2.^a B.^a n.^o 44.— (3) S.^a 2.^a B.^a n.^o 71.— (4) S.^a 2.^a B.^a n.^o 76.— (5) S.^a 2.^a B.^a n.^o 75.

NECROLOGIA

D. José Ibáñez Marín.

Fué nuestro consocio y podemos declararlo con orgullo.

Era un sabio que estudiaba sin descanso nuestra Historia militar y las reformas más acertadas que se introducían en los Ejércitos extranjeros, y á la cualidad de sabio unía la de hombre de acción, recorriendo al frente de la Sociedad de Excursiones Militares las montañas de las diferentes comarcas, visitando los más escondidos rincones, formándose clara idea de las defensas naturales que han de asegurar eternamente la independencia de la Península.

Su ciencia y su acción eran España. Alma ardiente de patriota, para la Patria vivía, y en su engrandecimiento soñaba á todas horas, y por la Patria ha muerto como héroe y como mártir. Hemos perdido una hermosa personalidad, sirviéndonos sólo de consuelo que su obra queda y, como los movimientos del mundo físico, se propagará de espacio en espacio sin anularse jamás, fortaleciendo á los entusiastas y vivificando á las almas frías con el calor de sus ideas.

Descanse en mundos mejores, como descansan los inmortales.

Rdo. Padre Vázquez.

Hemos perdido otro compañero de trabajo, obrero silencioso de la civilización española.

Pertenecía á la Orden Agustiniiana, tan amante de las letras y de las artes y que tanto trabaja revolviendo los manuscritos de El Escorial en el desarrollo de la ciencia española.

Colaboró con fe en nuestro BOLETÍN, dando á conocer muchos monumentos antes ignorados, y contribuyendo eficazmente á formar la historia del trabajo español. Formaba parte de la Comisión de monumentos de Vizcaya, y allí redactaba una revista, órgano de la misma, en unión de otras personalidades tan excepcionalmente cultas como laboriosas.

Después de haber investigado mucho como científico, ha muerto como justo.

Descanse en paz.