



01 ABR. 2005

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

BOLETÍN

* DE LA *

Sociedad Española de Excursiones



— Arte — Arqueología — Historia. —



TOMO XVIII

— * —
1910
— * —

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

BOLETIN

1910

Sociedad Española de Excursiones

1910

Arte y Arqueología e Historia

TOMO XVII

1910

Reg. 133

no. Calle de la...

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇ ———— ◇ MADRID. — 1.º Marzo 1910. ◇ ———— ◇

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

Don Fortunato de Selgas.

Ha contribuido á la publicación de nuestro BOLETÍN con los interesantes artículos, modelo de investigación artística é histórica, que habrán leído con gusto nuestros lectores, y no contento con favorecernos en tan alto grado, todavía ha tenido empeño decidido en costear todos los grabados que van intercalados en su texto y gran parte de las láminas sueltas que los acompañan.

Como escritor afortunado y muy perito, y como protector generoso de nuestra Sociedad, merece D. Fortunato de Selgas la eterna gratitud de la misma.



Un monumento restaurado.

La iglesia de San Juan de Rabanera en Soria.

Soria, como Avila y otras ciudades castellanas, conserva el sello arqueológico de los días de su pujanza en la Edad Media. Data el engrandecimiento de la ciudad ribereña del Duero de su repoblación por Alfonso VII, que con su fuero y privilegios le imprimió el carácter caballeresco, con el cual llega hasta los tiempos modernos. Ese engrandecimiento se refleja, como el de Avila, en los monumentos, y en los sorianos como en los avileses la característica que lo determina es románica. El estilo románico arraigó de tal manera en esas y otras poblaciones castellanas, que manteniéndose tenaz contra la corriente del ojival, presta á los comienzos de este nuevo estilo y á la consiguiente transición un marcado carácter románico.

Románicas son en Soria la vieja fábrica de la iglesia de Santo Tomé, hoy llamada de Santo Domingo, y la ruinosa de San Nicolás; románica la de San Juan de Rabanera, en cuyas bóvedas, como en las de San Nicolás, ya aparece la sólida crucería del nuevo estilo; románica es la filiación del originalísimo claustro y peregrina iglesia del monasterio de San Juan de Duero; románico también el claustro de la colegiata de San Pedro. En suma: pudo tanto y duró tanto en Soria el imperio del estilo románico, que no encontraréis allí fábrica alguna puramente ojival que competir pueda en importancia y riqueza con las señaladas. Solamente en época muy tardía del Renacimiento se levanta un monumento digno de aquéllos, aunque de índole muy diversa, pues corresponde á la arquitectura civil, el palacio de Gómara. Lo dicho viene á cuento para demostrar que Soria encierra una página interesante del estilo románico.

De ella puede servir de ejemplo la citada iglesia de San Juan de Rabanera, de la que nos ha movido á escribir estas líneas una feliz circunstancia que ha venido á avalorarla singularmente, y es que,

merced al noble esfuerzo de un soriano ilustre, esa fábrica ha sido restaurada de un modo tan inteligente, que su interés artístico arqueológico se ve acrecentado sobremanera, siendo hoy uno de los monumentos sorianos más merecedores de atención y estudio.

El ilustre restaurador de esa iglesia es D. Teodoro Ramírez, individuo de la Comisión de Monumentos de Soria y de la de excavaciones de Numancia, Académico correspondiente de la de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, y autor de un libro titulado *Arquitectura Románica en Soria* (Soria, 1894), prueba notable de su amor á la tierra natal y de su competencia.

Para apreciar su obra de restauración es menester primero hacerse cargo de cómo llegó hasta nuestros días la iglesia de San Juan de Rabanera, desfigurada por los últimos siglos innovadores, XVI, XVII y XVIII. El caso pide detenida noticia y descripción detallada.

I

Hariamos ante todo historia del monumento si ella fuese conocida; pero el silencio de los historiadores eclesiásticos y locales en ese punto y la falta de documentos en el propio archivo parroquial no permiten consignar dato alguno.

El Sr. Rabal, en su libro titulado *Soria* (1) dice que la iglesia de San Juan, situada «cerca de la puerta de Rabanera, en la manzana Norte...», no figura en el censo de las parroquias de Alfonso *el Sabio*, de donde deduce que la fábrica data del siglo XIII al XIV, prestando más fe á un documento en el que acaso se mencione tal iglesia bajo otra advocación, que á la fisonomía artística del monumento, que es dato fehaciente; bien que aun sin esto la incluye entre las treinta y siete parroquias primitivas de Soria y supone que esa primitiva no es la actual.

El nombre *Rabanera* debe ser geográfico, y de los tres pueblos castellanos que vemos llevan ese nombre, apellidados uno de Cameros, en la provincia de Logroño, otro del Campo, en la de Soria al Sur, y otro del Pinar, en la de Burgos, ambos de la diócesis de Osma, no podemos precisar de cuál de ellas tomó nombre el *Arciprestazgo de Ra-*

(1) De la colección España: *Sus monumentos y artes, su naturaleza é historia*, página 264.

banera, de que habla Loperráez en su *Descripción histórica del Obispado de Osma* (1), y de donde verosíblemente se originara la fundación de la iglesia que nos ocupa. Dicho Arciprestazgo confinaba al Norte con el de Burgos, al Sur con el de Sigüenza, al Oriente con los de Campo y Gómara y al Poniente con los de Cabrejos, Calatañazor y Andaluz. Quizá algún investigador de la Historia eclesiástica halle en el archivo catedral de Osma los datos necesarios para precisarlo.

Hasta los días presentes no ha merecido la iglesia de San Juan de Rabanera ser registrada y señalada como elemento importante en la historia de nuestra arquitectura. Hizolo primero describiéndola acertadamente el mismo Sr. Ramírez (2), y lo ha puntualizado incluyéndola en el grupo de monumentos románico-castellano el arquitecto D. Vicente Lampérez en su reciente magistral *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (3).

Uno y otro estudio de la iglesia de San Juan de Rabanera son anteriores á su restauración, y como ésta, por los descubrimientos á que ha dado lugar de partes importantes de la fábrica y trozos decorativos de singular valor, que estaban ocultos, desfigurados ó despedazados, ha venido á devolver su fisonomía primitiva al monumento, de aquí que éste, acrecentado su interés, pida un nuevo estudio que lo declare y que, á lo menos, en esbozo deseamos hacer aquí.

Para puntualizar lo nuevo, menester es tener en cuenta las descripciones de lo anteriormente modificado hechas por los Sres. Ramírez y Lampérez, mas los grabados con que acompaña la suya el segundo, que amablemente nos ha autorizado para reproducirlos, y por los cuales podrán apreciarse la vista que ofrecía el interior y el trazado que presentaba la planta. Todo ello servirá á maravilla para conocer cómo con las mudanzas del tiempo vino á quedar tal fábrica al cabo de las modificaciones, mutilaciones y adiciones en ella introducidas desde el siglo XVI y singularmente en el innovador siglo XVIII, y así poder apreciar mejor el avance que supone, para conocer la pristina fisonomía del monumento, su restauración.

Aun desfigurado como estaba estimóle el Sr. Lampérez como «uno de los más interesantes ejemplares de la ciudad», singularmente por

(1) Tomo II, pág. 170.

(2) *Arquitectura románica en Soria*, págs. 28 á 31.

(3) Tomo II (Madrid, 1908), págs. 508 y 509.

la cúpula semiesférica, al modo bizantino, «cortada por los planos verticales de cabeza de las cuatro trompas», de lo cual hizo particular mención, acompañada de un dibujo suyo (1).

«De planta en forma de cruz latina, escribió el Sr. Ramírez, alza sus muros de sillares, con aparejo medio, á que fueron tan aficionados los artífices románicos. Desembarazadamente se extienden al exterior los brazos del crucero; el del Sur con toda la sencillez con que lo ejecutó el artista del siglo XII, flanqueado por prismáticos contrafuertes, rompiendo la monotonía de su desnuda faz las impostas, en que se apean las gruesas cuñas que cierran en semicírculo el hueco de una ventana, encuadrado por columnitas», y terminando en tímpano, al que sirve de remate un león. Destaca «el hermosísimo ábside semicircular, escribe el Sr. Lampérez, con contrafuertes en forma de pilastras estriadas, de pronunciado sabor clásico, y dos ventanas de arco apuntado, á más de dos huecos ajimezados, cuajados de rosetones y molduras». Y uno de estos huecos, el del Sur, había sido bárbaramente perforado para abrir una ventana cuadrada. El Sr. Lampérez completa su descripción de la parte exterior románica, que es la interesante, del modo siguiente: «Corona el conjunto una linterna cuadrada; su falta de estilo denota una substitución: muy verosimilmente allí lució hasta el siglo XVII una cúpula, acaso con cubierta pétreo escamada». No olvidó por su parte el Sr. Ramírez un detalle interesante románico: una portada que «en el muro Sur se encuentra, tapiada y arrinconada por posterior capilla», con sus archivoltas, una abocelada, otra adornada con arquerías entrecruzadas, ambas archivoltas sustentadas por capiteles de hojas y el tímpano decorado con florones, como es corriente en el románico soriano. «La situación de esta puerta, añade el Sr. Ramírez, en el muro Sur, y no en el de Poniente, á los pies de la nave y en su eje, indica que la iglesia es más moderna que la calle, y que se le dió aquel ingreso para servicio y comodidad de la de los Caballeros, aunque las casas que en ella se encuentran hoy sean todas posteriores».

En cuanto al interior, el Sr. Lampérez creyó darse cuenta cabal de la planta primitiva, por el plano que le remitió el señor Ibáñez, y creyéndola de un solo ábside halló á esta iglesia analogía con las románicas catalanas y estimola excepcional en el grupo castellano.

(1) *Historia*, pág. 372 y fig. 231.

Por lo demás, la descripción que hace se ajusta bien á la estructura de la fábrica. «La cabecera, dice, se compone de un tramo cuadrado, cubierto con bóveda de crucería, y un ábside semicircular, con columnas (una en el eje) que sostienen una bóveda nervada, con plementos gallonados», y en una nota hace la salvedad de que no se atreve á asegurar este extremo y que tal forma no fuese debida á un excesivo encalamiento. ¡Tal estaba la iglesia de desfigurada! «De los brazos del crucero, añade, uno sólo está completo (el del Sur), con cañón apuntado. El mayor de la cruz fué totalmente remodelado con feísimas bóvedas de arista y otros elementos del *greco-romano* más infeliz».

«El crucero constituye, con el ábside, el mayor título al interés que encierra la iglesia. Por trompas cónicas, cuyos trompilonos son capiteles, y cuyos arcos de cabeza están ricamente decorados, se obtiene la planta octogonal, circuída con una imposta: suben ocho planos verticales, apenas amagados, pues pronto se penetran en la cúpula semiesférica, sin nervios. El ejemplar es único por estos caracteres»...

En suma; tal como estaba desfigurada la iglesia, presumían al verla ojos peritos lo que había sido y el interés que ofrecer podía.

II

Hallábase cubierto el ábside por un enorme retablo de talla dorada y pinturas de gusto plateresco, de mediano interés. Viéndolo el autor de estas líneas con sus amigos D. Teodoro Ramírez y el arquitecto D. Manuel Aníbal Alvarez, indicó éste la conveniencia de quitarlo, pues que estaba cubriendo un trozo arquitectónico que de cierto no se hizo para cubrirlo y donde estaban los ventanales, que cegados aparecían al exterior. Para dar luz al altar y retablo debía haberse abierto la dicha ventana cuadrada que había acabado de desfigurar el ábside.

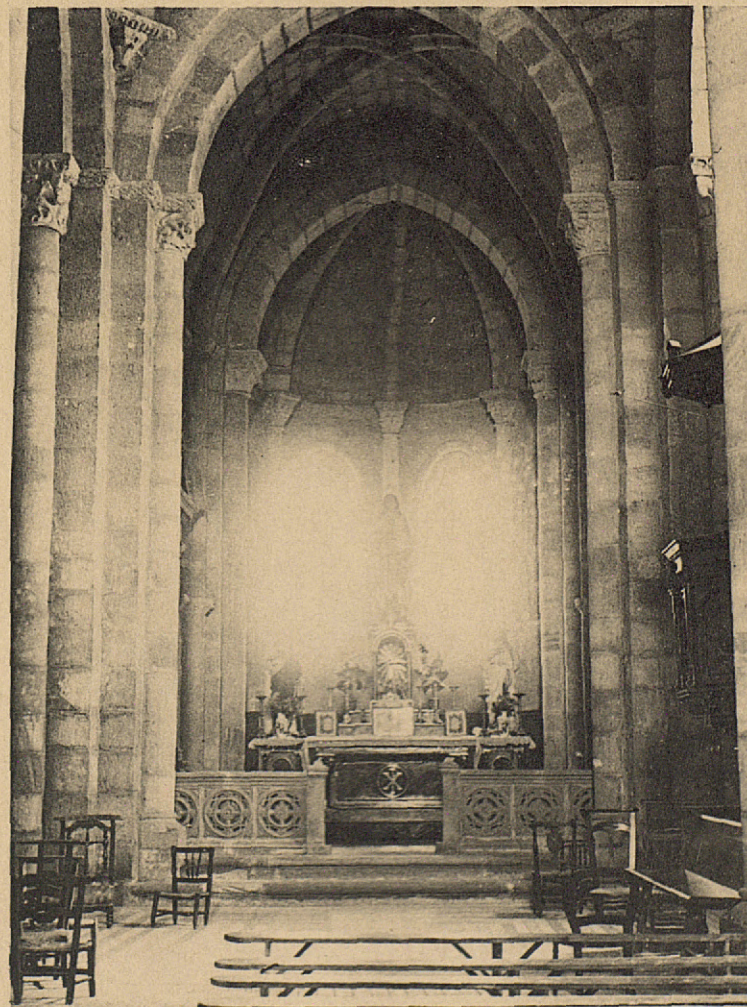
Reconocimos por entre los huecos que dejaba el retablo la arquitectura por él cubierta, y hallamos labradas impostas y otros indicios de que merecía la pena lo cubierto de ser vuelto á sacar á luz.

Encalado todo lo demás hasta la cúpula inclusive; cortadas las columnas de los pilares y apeadas por grandes y feos mensulones,



Fotografía de A. Rioja

Brazo Sur del Crucero



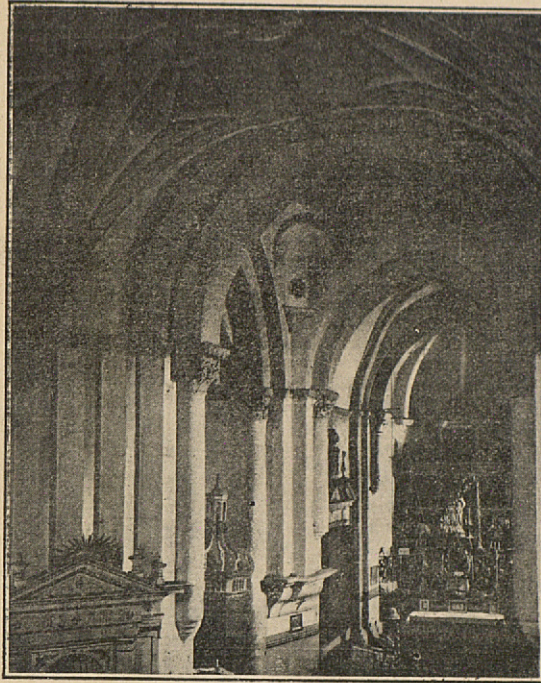
Fotografía de T. Ramirez

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Interior Restaurado

bien apreciables en la vista del interior, causaba lástima tal conjunto y tentaba el deseo de poner manos en la restauración de tal monumento. No bastaron para ello los buenos deseos de la autoridad eclesiástica, por todos nosotros advertida é informada; y pasó tiempo.

El Sr. Ramírez, que siente como pocos el amor á los monumentos de su tierra natal y en especial á San Juan de Rabanera, por haber sido su feligrés, se propuso hace dos años acometer por su cuenta di-



(Fotografía del Sr. Olavarría.)

Interior de la iglesia antes de su restauración.

(De la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, por V. Lampérez.)

cha restauración, y convenientemente autorizado, empezó por hacer limpiar el ala derecha ó Sur del crucero, la cual se conserva más entera que la del lado opuesto, donde en el siglo XVII fué abierta una capilla, y vió, y vimos con asombro los amantes de estas cosas que en Soria estábamos, que cubierto por un retablo y por gruesa capa de yeso había estado oculto y salía á luz un ábside lateral pequeño, cuyo hueco, esbelto y perfilado en elegante arco apuntado, estaba ricamente decorado con una faja de ornamentación exquisita esculpida en la piedra.

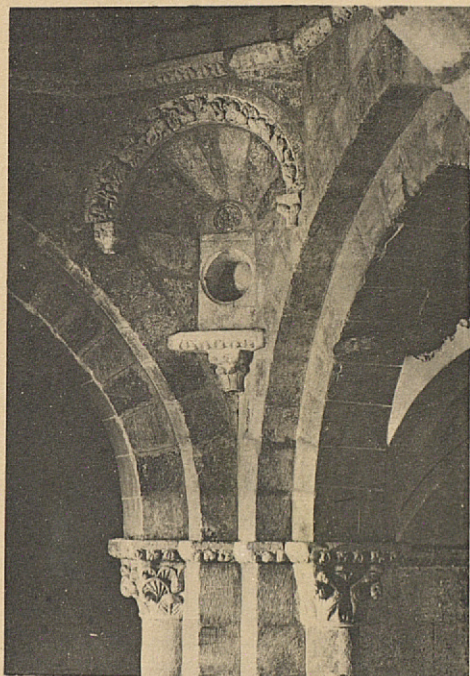
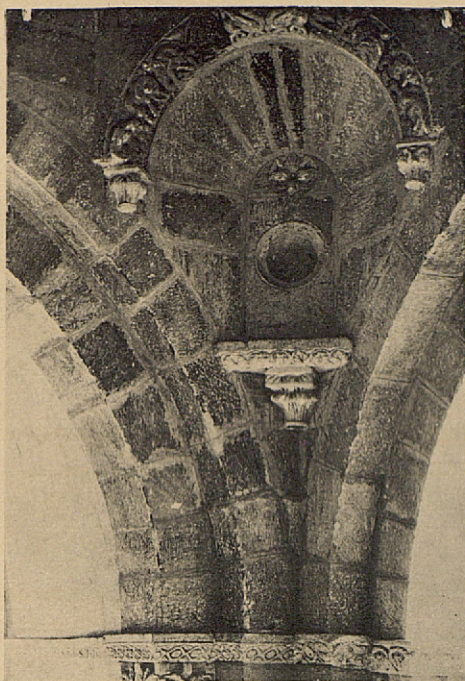
En el mismo muro, en su parte alta y junto á una imposta ornamental, se descubrió un resto de pintura mural de mucho carácter, con tres cabezas de mujer, bien delineadas, cuyo estilo corresponde al pictórico del siglo XIV. Una vez limpia este ala del crucero, trasladó á su liso muro de fondo, cuidando de no tapar la ventana que hay en lo alto, el enorme retablo ya dicho del siglo XVI, que ocupaba y tapaba el ábside principal de la iglesia, apareciendo éste entonces con su fisonomía propia, que cambió por cierto la del recinto.

Dos rasgados ventanales, de antiguo cegados, difundieron nueva luz, y robustas arcadas con sus columnillas de bien labrados capiteles, apoyados en una imposta decorada al modo bizantino, mostraron el interesante conjunto de la traza primitiva. Es un ábside al modo románico, pero construido en los días de la transición de este estilo al ojival, en el siglo XIII. Corresponde, por tanto, á los tiempos en que el retablo era todavía pequeño, á modo de tríptico, que se eleva sobre la mesa del altar, y por lo tanto, los ábsides por donde recibían luz directa las iglesias no se cubrían, como desde el siglo XV, con esos retablos colosales de traza arquitectónica y de varios cuerpos. Con quitar el retablo del siglo XVI había dado el Sr. Ramírez el primer paso para volver la iglesia á su genuino carácter. La bóveda del dicho ábside estaba rellena de yeso. Quitado éste, se vió cómo en efecto su estructura, con profundos gallones entre sus gruesas y robustas nervaduras, era cual presumió el Sr. Lampérez. Continuando las arcadas á que corresponden las dos ventanas, quedaban como al exterior dos huecos ciegos, uno á la izquierda cubierto de yeso, otro á la derecha, en el que, según queda dicho, la piedra había sido bárbaramente perforada en tiempos modernos para abrir la ventana cuadrada, que al exterior cortaba el originalísimo adorno de este lado del ábside.

Limpiado el hueco de la izquierda apareció en él una imagen en relieve policromada, arcáica é importante, del apóstol San Pedro, con aureola radiada.

Al otro lado, una vez tapada la ventana y hábilmente restaurada la ornamentación exterior, pudo ser colocada en el hueco otra imagen análoga, que utilizada como material para un relleno, fué hallada en otro sitio de la misma fábrica.

Todavía, en el trozo de ella que une el ábside con el crucero, fué



Fotografías de A. Rioja

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Trompas de la Cúpula

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

descubierta al lado derecho una arquería, continuación de la anterior, con huecos, que debieran estar asimismo ocupados por figuras de relieve. ¡Lástima que la arquería igual del lado opuesto fuese destruída en el siglo XVI para levantar un monumento sepulcral!

En el curso de la restauración, fué descubierta en el ala izquierda del crucero otra capilla absidal, menos importante, de menos altura su arco apuntado que la del lado opuesto, y la bóveda apuntada del brazo Norte del crucero, oculta por una falsa bóveda de medio cañón.

Prolongadas hasta el suelo las columnas de los pilares que habían sido cortadas y restablecidas sus basas, fueron limpiados los capiteles, en los que el gusto arábigo alterna con el cristiano. Los arquillos de las trompas de labor historiada interesantísima, la imposta ornamentada del octógono de que arranca la cúpula y ésta que apareció lisa contra lo que esperábamos, todo fué cuidadosamente desenjabelgado y limpiado.

III

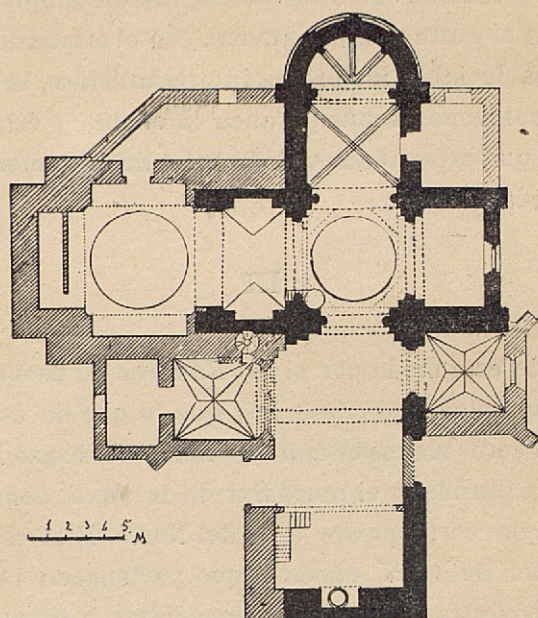
Devuelta de este modo por el Sr. Ramírez su fisonomía primitiva á la iglesia románica, apréciase hoy que lo que de ésta se conserva es: ábside, crucero, menos el muro de fondo del brazo Norte donde se abre la capilla grande, y el muro Sur de la nave, donde está la portada lateral, que corresponde á la del Norte. Esta es harto sencilla y apuntada, del siglo XV, época á que pertenecen también las dos capillas con bóvedas de crucería, inmediatas á estas puertas. Otra capilla hay, la mayor de todas, que se abre al fondo del brazo Norte del crucero, cuyo muro fué deshecho para darle entrada. Dicha capilla, de clásico estilo, con cúpula, debió ser levantada en el siglo decimoséptimo, y en ella se conserva y venera un magnífico crucifijo de talla, que se dice fué traído de Italia, y es, en efecto, obra excelente de algún maestro italiano del Renacimiento.

Una particularidad de esta iglesia románica, bien apreciable desde que se han prolongado y completado pilares y columnas, es que el ábside no está á eje con la nave, lo cual no debe atribuirse al intento de sujetarse á un simbolismo observado en algunas otras iglesias, sino á un defecto de trazado ó de replanteo.

También es de notar que dichas dos capillitas absidales sean dis-

tintas, más importante la de la derecha; y aunque la de la izquierda tenía medio destruidos sus capiteles y picados los adornos de su arco para adaptar un retablo barroco, se ve que el estilo de ambas es el mismo.

Otra particularidad del ábside principal es el de tener dos ventanas en vez de tres, como es corriente, siendo su eje una columna. Las gruesas nervaduras de las bóvedas, ya ojivales, los arcos apuntados, todo ello revela, por contraste con la ornamentación de impostas, fajas y capiteles, en la que se observan hojas, trazados geométri-



(Plano de D. R. Ibáñez.

Planta de la iglesia antes de su restauración.

(De la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, por V. Lampérez.)

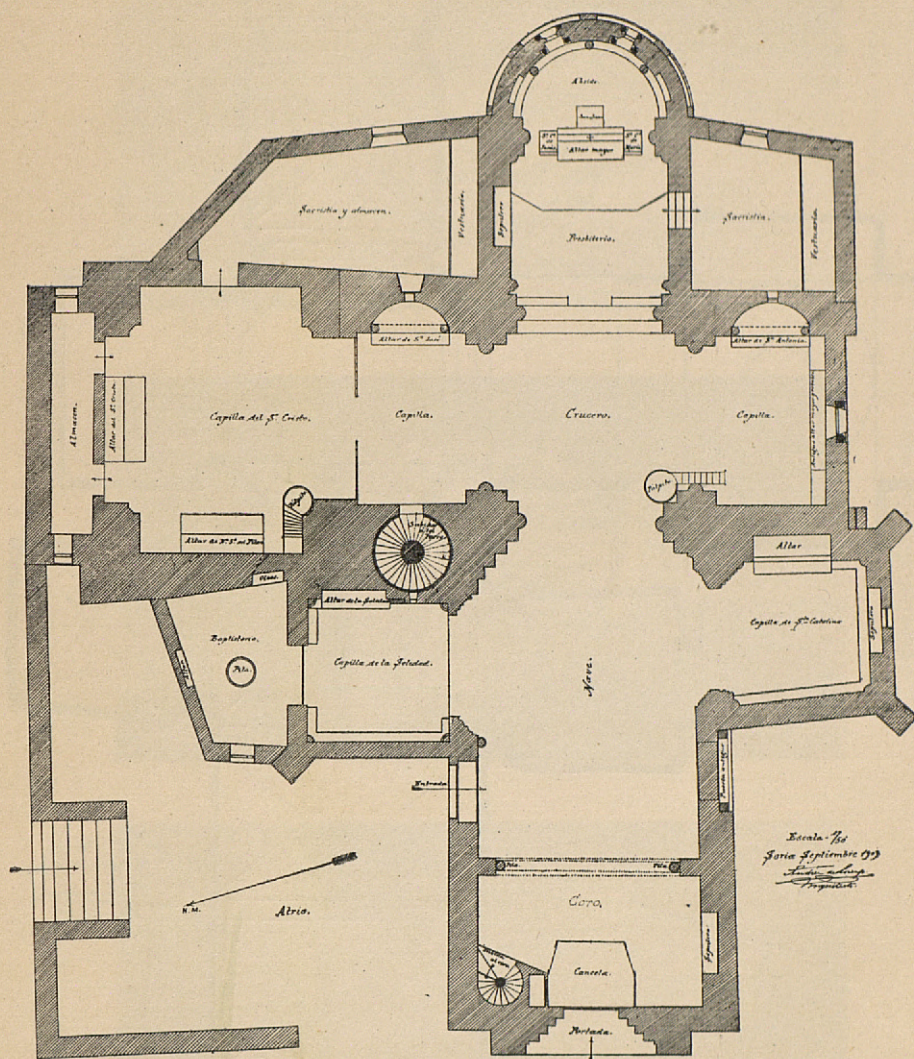
cos, de rombos y ziszás, de carácter románico, que se trata de una fábrica del período de transición del estilo románico al ojival.

Fué de origen iglesia de una nave y tres ábsides; siquiera los laterales son ya no más una indicación de ellos.

La prolongación de pilares y columnas y el rebajado del piso nos da hoy en el conjunto una proporción más alta y gallarda de iglesia, que lo que antes parecía.

Reconocidas hoy todas estas particularidades, el interés del monumento ha aumentado considerablemente, y con más razón se afirma

la conclusión del Sr. Lampérez de que por la planta, «de abolengo oriental, por la cúpula y por el gallonado del ábside, San Juan de Rabanera es uno de los jalones de esa estela de bizantinismo que señala la cuenca del Ebro», y se extendió por Castilla.

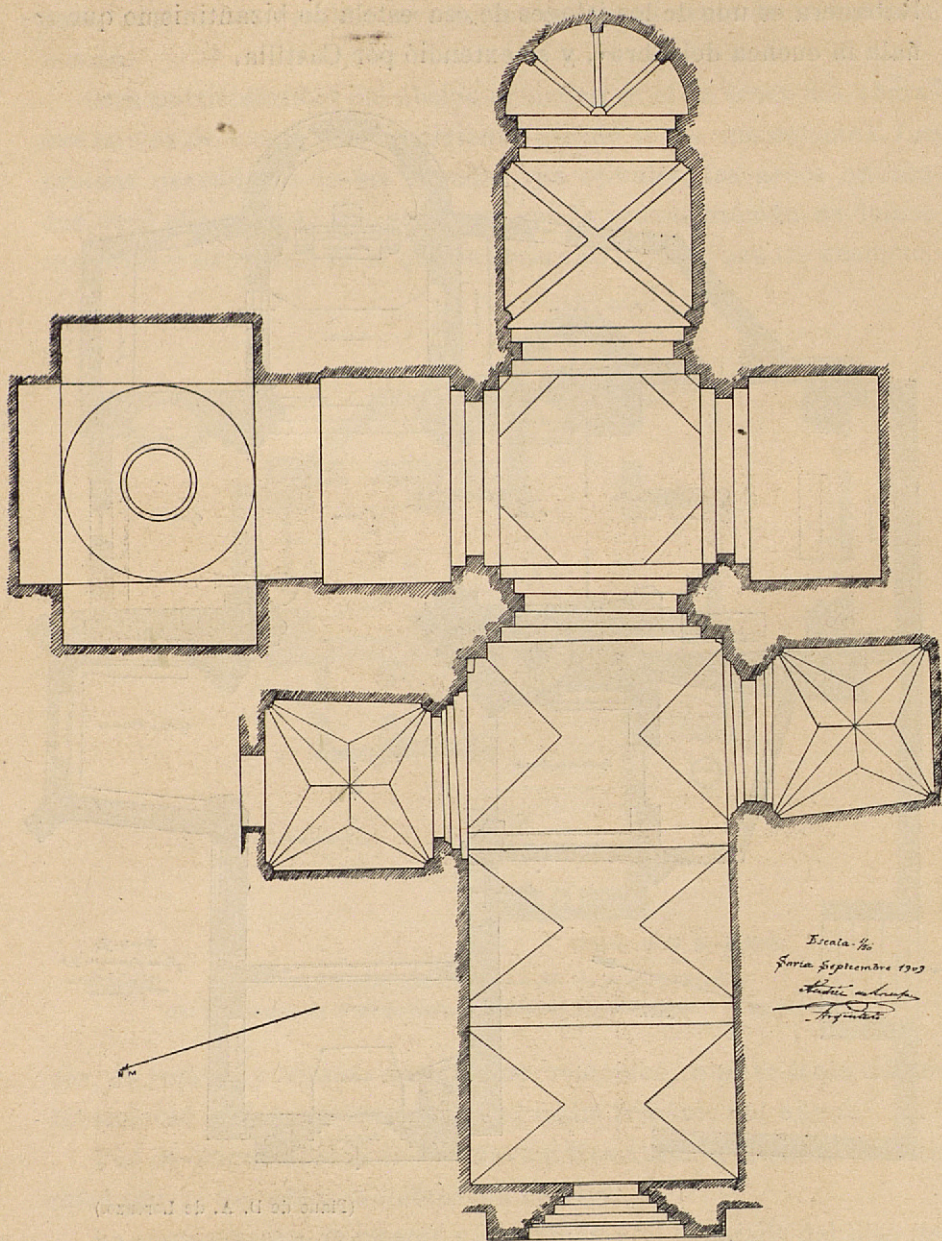


(Plano de D. A. de Lorenzo.)

Planta de la iglesia después de su restauración.

Los detalles nunca como ahora han podido ser estudiados. También en ellos se observa diversidad de gustos y de manos que da á entender la intervención de artistas de distintas procedencias, cada

uno de los cuales trabajaba con arreglo á la tradición y estilo en que se había formado.



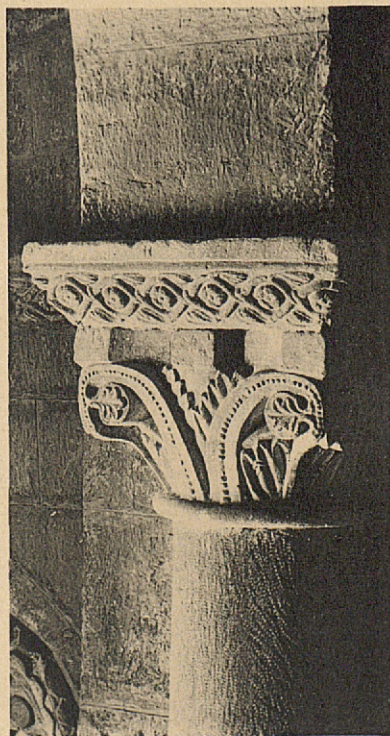
(Plano de D. A. de Lorenzo.)

Trazado de bóvedas de la iglesia.

La imposta que corre por bajo de las columnas del ábside y la que se ve por bajo de la arquería simulada, que oculta por gruesa capa



Fotografías de A. Rioja



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Capiteles del Crucero

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

de yeso fué descubierta en el lienzo del Norte, correspondiente al tramo cuadrado, está compuesta de una serie de cruces nimbadas ó inscritas en círculos, motivo evidentemente bizantino. En las impostas que corren sobre los capiteles predomina un festón de rombos encadenados con un floroncillo dentro de cada uno. Tallos serpeantes con hojas se ven en la faja que decora la archivolta del arco absidal del brazo Sur, y por fin hojas gemelas, dispuestas á modo de palmeta, decoran las impostas del arranque de las trompas y dibujan el octógono de la cúpula, todo ello de puro estilo románico.

Las dichas trompas son tan interesantes por su estructura ya indicada, como por su decoración. En el fondo del arco abocinado que forma cada una hay un plano con un hueco circular, y encima, en el medio punto, véanse en uno perfilados tres arquillos, y en los otros tres esculpidas sendas rosas, motivo que se repite en las respectivas claves de ábside y cúpula. Pero el principal embellecimiento de las trompas está en la archivolta de sus arcos, que sustentadas, como las dichas molduras del arranque, por capiteles de hojas, desarrollan en serie figuras de esfinges, sirenas, cisnes, leones y monstruos afrontados por parejas, una escena de cacería en otra y caballeros justadores.

Los capiteles de las columnas ofrecen asimismo singular variedad. Son los del arranque del ábside cortos, de anchas y perfiladas hojas, y los tres que separan los macizos en que las ventanas se abren están decorados con cigüeñas. Más importantes los del crucero, unos están compuestos de hojas talladas á bisel en que se quiebra la luz, produciendo duro efecto, y grandes volutas encerrando palmetas del tipo románico fantaseado del corintio; otros de muy distinta técnica con hojas planas y prolijamente grabadas dispuestas en voluta, con piñas, tipo de origen árabe, cual se ve en Santa María la Blanca, en Toledo, y sin duda labrados por mudéjares, que dejaron otras muestras en la misma provincia de Soria, cual se ve en la antigua sala capitular de la Catedral de Osma y aun también en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos; otros, en fin, son decorativos, cual de sirenas, cual de águilas, como se ven igualmente en Silos, y uno, interesantísimo, en el que se suceden las imágenes de Sansón en lucha con el león, un ángel y un personaje durmiente, y junto á otro personaje de ropa talar un monstruo ó diablo que parece dominarle ó aconsejarle,

todo lo cual encierra, sin duda, un simbolismo semibíblico de la tentación, la lucha con el mal y su vencimiento, conforme al modo de la imaginería románica.

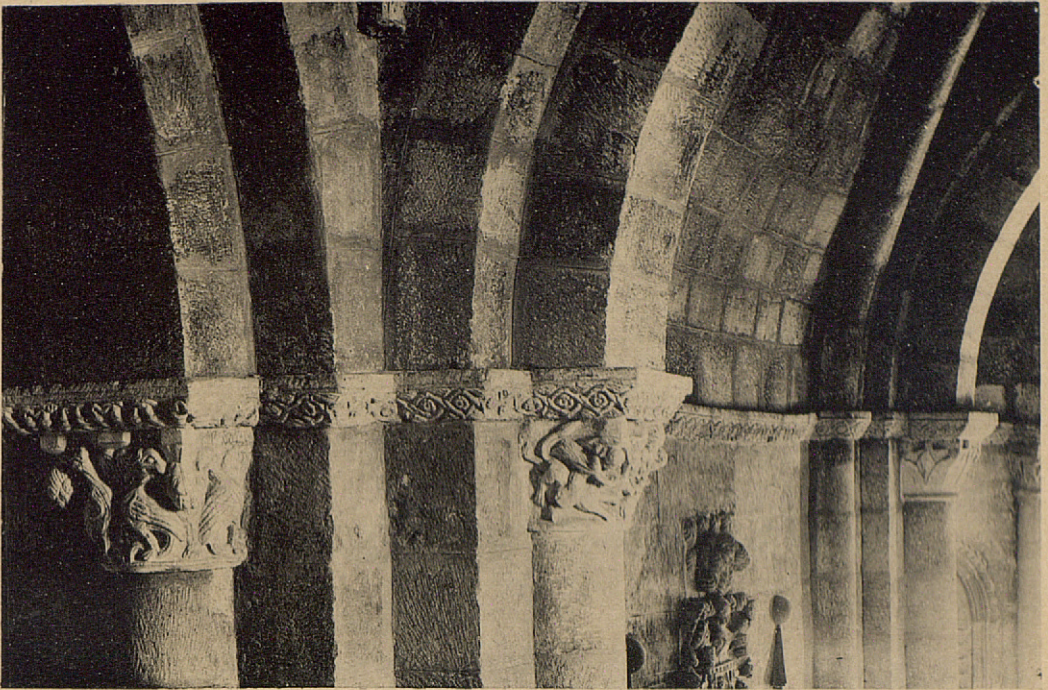
En los capiteles de los ábsides pequeños únense á las flores octifolias las finas volutas de los capiteles.

La arquería que decora el lienzo Sur, de que arranca el ábside grande, está decorado de un modo bien singular. Los capiteles son de tipo corintio, tres de ellos con dos órdenes de hojas y otro con uno solo de hojas lisas. Los huecos cintrados y festonados con un ziszás debieron contener imágenes, posiblemente las de los cuatro Evangelistas, dos á este lado, por dicha descubierto, y dos al de enfrente, cubierto por el enterramiento.

Una de estas imágenes, posiblemente de las arrancadas del lienzo Norte, pues parece natural mirasen las cuatro figuras al altar, debe ser la que hizo colocar el Sr. Ramírez en el hueco de la derecha del ábside para formar juego con la de San Pedro, descubierta en su sitio, que es el hueco de la izquierda.

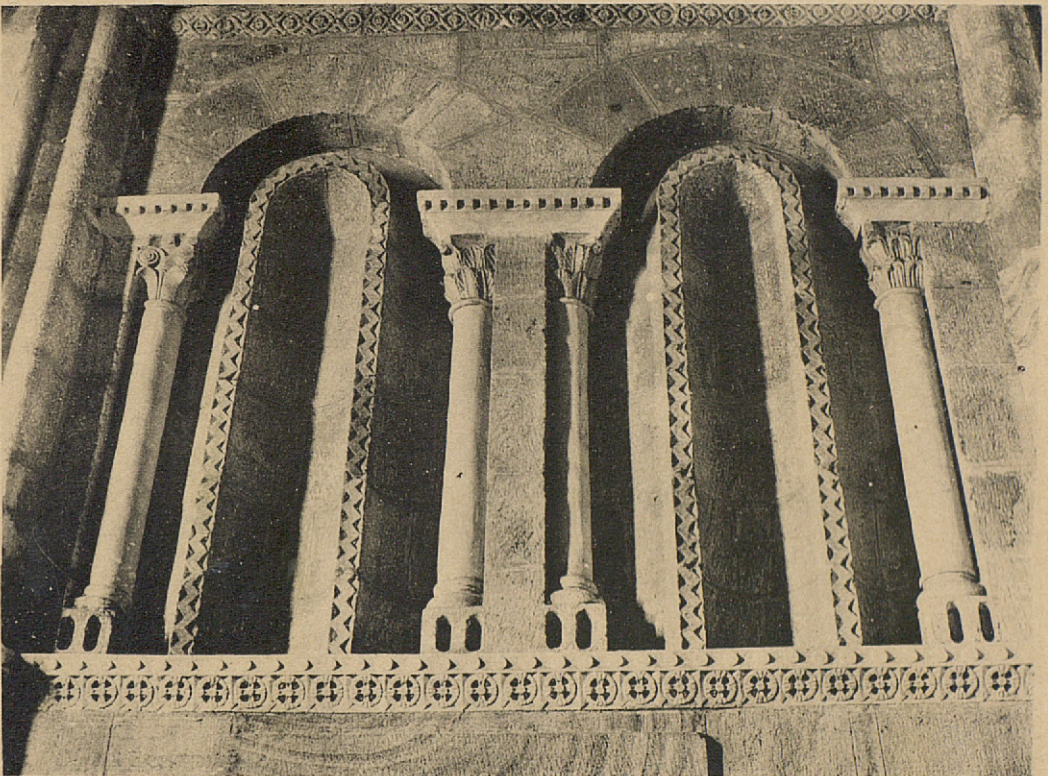
Dicha figura, más estrecha que ésta y poco menos alta, da las proporciones adecuadas á las estrechas hornacinas de las citadas arquerías. Carece de símbolo particular como Evangelista, mas tiene sujeto con la mano izquierda por bajo del manto un libro, en el que señala con la diestra. Barbado, vestido de túnica y manto, en el que va envuelto, es una figura de marcado arcaísmo, en la cual se ven prolijamente ejecutados todos sus detalles, singularmente el plegado de las ropas, que recuerda el modo griego, según lo conservó el arte bizantino.

El mismo estilo románico y posiblemente de la misma mano es la otra figura, de San Pedro, que murada por gruesa capa de yeso pareció en su sitio primitivo, ó sea en el arco ciego del ábside, á la izquierda. Aquí la característica iconográfica es completa. Reviste el Apóstol sobre la túnica ó *stola*, que forma también en su caída arcaicos pliegues á la griega, la primitiva casulla ó sea capa cerrada que viene de la *pénula* de los antiguos, levantada ó recogida por los bordes sobre los antebrazos. En la mano diestra tiene las simbólicas llaves y con la izquierda retiene sobre el pecho un libro. A diferencia de la imagen anteriormente descrita, que lleva sandalias, calza ésta, del primer Pontífice de la Iglesia, puntiagudos zapatos, y como



Fotografía de A. Rioja

Capiteles del Crucero



Fotografía de T. Ramírez

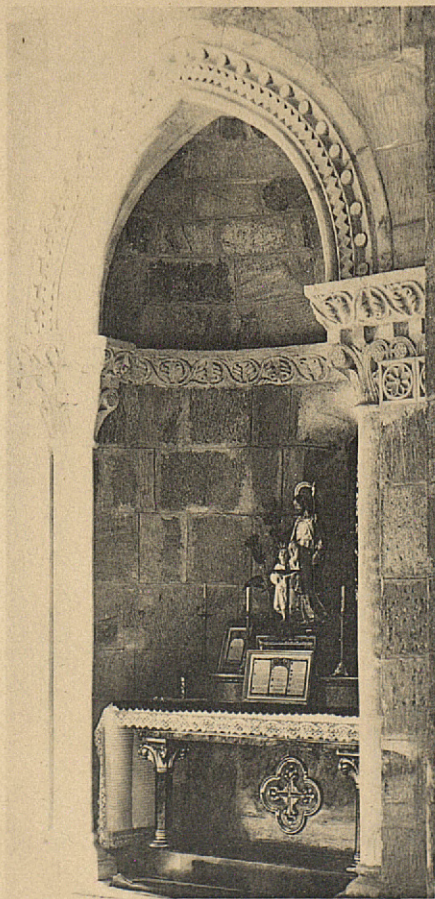
Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Arquería correspondiente al tramo anterior al Abside
IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

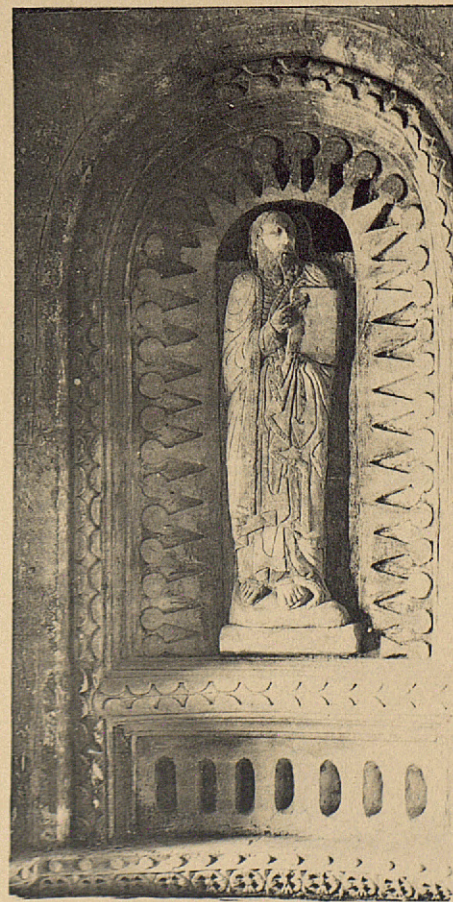


Fotografías de A. Rioja

San Pedro



Absidal del Norte



Fototipia de Hauser y Menel. — Madrid

Evangelista

aquélla aparece barbada. Tiene además la escultura de que venimos hablando la particularidad de conservar su policromía, y así la casulla ó *pénula* conserva color azul, como algunas que se ven en las miniaturas del viejo Códice de los *Testamentos*, de Oviedo, y la túnica le conserva rojo.

Ambas imágenes son de alto relieve y algo planas, grabados más que esculpidos sus detalles del plegado de paños, con la sequedad propia del *arcaísmo*.

El San Pedro ocupa el centro de la aureola radiada, y su cabeza nimbada destaca sobre un hueco dejado de intento en el medio punto, y cuya sombra le presta el debido realce.

Faltaba, como queda dicho, la imagen compañera, que debió ser la de San Pablo, quitada y sin duda bárbaramente destruída para abrir la ventana antedicha cuando con el enorme retablo fueron tapadas las dos del ábside.

Policromadas debieron estar las otras cuatro imágenes de los *Evangelistas*, de las que tan sólo queda una, colocadas en los huecos de las arquerías inmediatas, y policromadas debieron estar capiteles, molduras y verosímilmente los muros del templo, cuyo efecto de conjunto, con tal riqueza decorativa, debió ser magnífico.

El único resto descubierto de la decoración mural, en la enjuta del arco absidal del brazo Sur, consiste en tres cabezas de mujeres con tocas blancas, acaso las tres *Mariás*, bien dibujadas, en un estilo que revela el perfeccionado estilo del siglo XIV.

Al exterior la única figura es la de león, que corona el tímpano del brazo Sur del *crucero*. Es un león que tiene vencido á sus pies un hombre, simbolizando sin duda la lucha con el pecado.

IV

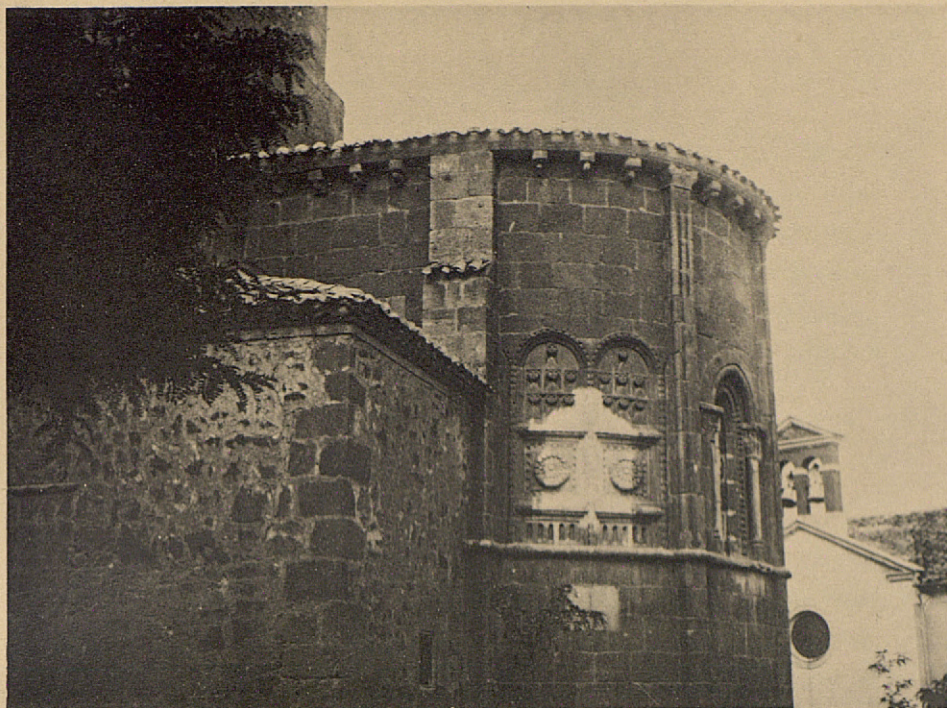
Volviendo á la ornamentación y al particular estilo de esta iglesia, debemos hacer notar que en la arquería del lado Sur, antes descrita, se ven en las molduras que hacen de ábacos corridos de los capiteles, y en las cuales apoyan los arcos, unos huecos cuadrados que dan á los macizos intermedios aspecto de *mutulas*, como los que adornan los cimacios del orden clásico corintio y en los zócalos de las columnas unos acanalados que traen á la memoria los *triglifos* del

orden dórico. Repítese este motivo por bajo de las hornacinas de los arcos ciegos del ábside, los cuales están bordeados por molduras con series de semicírculos resaltados, que dan la impresión de las láureas de algunos recuadros clásicos. Hablan todos estos motivos del arte clásico, que contrasta por cierto con el medieval predominante en aquel interior. Y si pasamos á examinar el mismo ábside por la parte exterior, observamos que dicha moldura se repite allí en los arcos de todos los huecos, y que en los ciegos son dobles; que dentro de éstos se suceden unas series de roleos ó volutas, como los caulículos del capitel corintio; que por bajo, en dos compartimientos encuadrados por molduras francamente clásicas, campean sendos rosetones, y en los dos compartimientos inferiores se repiten los acanalados que hemos visto en el interior. Obsérvase también al exterior que los estribos se han convertido en pilastras estriadas, con capiteles de hojas que recuerdan el corintio.

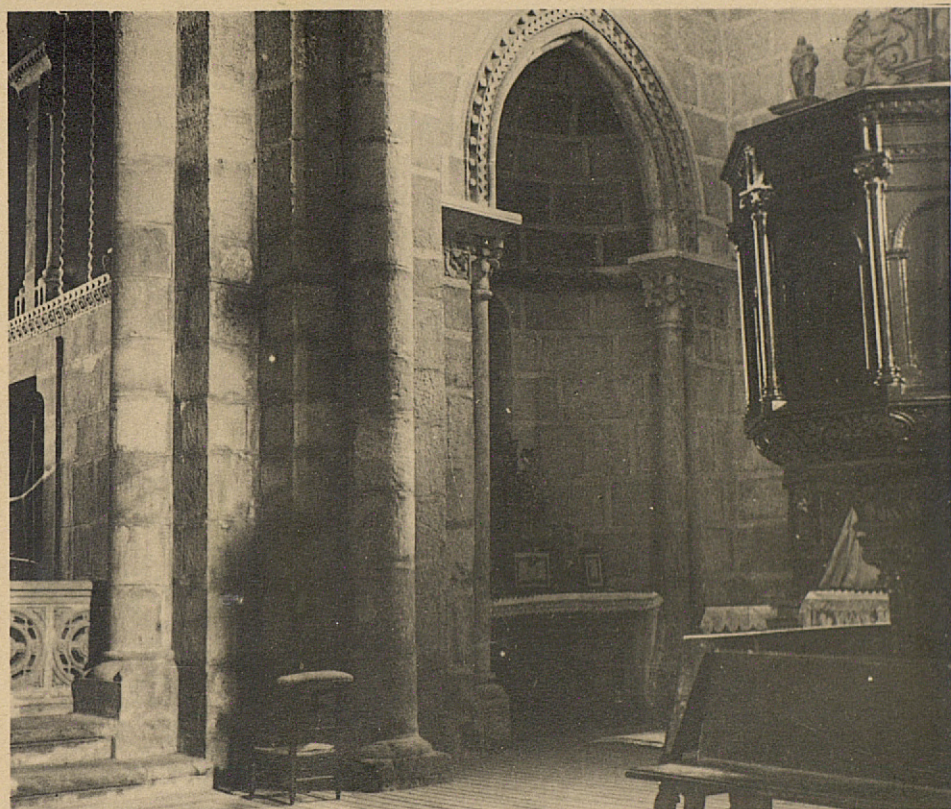
Es cosa tan nueva hallar elementos clásicos en un monumento de la Edad Media, que ello basta para señalar el presente como excepcional; y al tratar nosotros de buscar al hecho una causa y una filiación, al momento nos acordamos de que en un monumento de Soria, por demás extraño y peregrino, el monasterio de San Juan de Duero, en el claustro, buena parte de sus arcos entrelazados, que no tienen semejante en España, apoyan en pilares acanalados también, de sabor clásico. Esta extraña arquitectura del monasterio, de San Juan de Duero, fundación de los Caballeros de San Juan de Jerusalén, tenemos dicho (1) que tiene su semejante en la Catedral de Amalfi y en Ravello, en el mediodía de Italia, y que acaso sea importación de los Santos Lugares, pues que sus arcos apuntados guardan semejanza con los de la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén. Y pues tales elementos clásicos comunes á San Juan de Rabanera y á San Juan de Duero no se ven en los demás monumentos románicos de Soria, debe pensarse, á nuestro juicio, que artífices extraños, de los que vinieron á trabajar en el claustro de San Juan de Duero, debieron tomar parte también en la construcción del ábside principal de San Juan de Rabanera.

Súmense por consiguiente en este monumento, con el estilo romá-

(1) J. R. Mélida.—*Soria artística. San Juan de Duero.* Artículo inserto en *El Correo*, de 28 de Julio de 1908.



El Abside de costado, con su restauración



Fotografías de T. Ramírez

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Absidal del Sur

IGLESIA DE SAN JUAN DE RABANERA EN SORIA

nico-bizantino predominante en su estructura, elementos decorativos del románico castellano, elementos arábigos ó mudéjares, y los dichos elementos clásicos que parecen una manifestación bizantina ú oriental, hablando en términos generales. Y lejos de desmerecer por esta amalgama de distintos elementos el monumento de que tratamos, ellos le dan fisonomía propia y singular importancia en la historia del arte español.

V

No solamente ha restablecido el Sr. Ramírez á su pristino estado y fisonomía esta iglesia, hasta donde lo han permitido las vejaciones que en los últimos siglos sufrió, sino que llevado de su deseo de realzarla y hacer cuanto en su mano estuviera en favor del arte, ha hecho trasladar y colocar á los pies de la iglesia, para darle mejor entrada, la portada de la derruida iglesia de San Nicolás, sita en la histórica calle Real del mismo Soria.

Figura esta iglesia entre las antiguas parroquias de dicha ciudad. Era, sin duda, notable monumento (1) del mismo estilo románico de transición; pero más uniforme y rico de decoración á juzgar por los capiteles del costado Sur de la nave y las robustas arcadas del ábside, que es lo que se conserva con la vetusta torre cuadrada y la portada del Norte, que es la trasladada de que tratamos. Deseosa la comisión de monumentos de Soria de salvar éste tan notable, solicitó sin fruto, tiempo ha, fuese declarado nacional.

La portada, el trozo más notable y precioso de la derruida fábrica, ofrecíase medio abandonado y expuesto á todo linaje de injurias en la dicha calle Real; y el Sr. Ramírez, dolido como el que más de tan triste espectáculo, y temeroso como todos de tal peligro, resolvió para salvar la portada y dar buen ingreso por el cabo de la nave, ó sea por Poniente, á la iglesia de San Juan de Rabanera, trasladar á tal punto dicha portada.

El muro que al efecto ha tenido que perforar ofrecíase con señales de haber sido recompuesto, y cortado por la reconstrucción efectuada en el siglo XVIII. Solamente conserva de su origen los caneci-

(1) Véase D. Eduardo Saavedra. — *Iglesia de San Nicolás, en Soria.* — *Revista de Obras públicas*, tomo IV, pág. 277.

llos en que apoya la cornisa. Por bajo de ellas se perfila hoy el arco con rica bordura de hojas de la portada, cuyas archivoltas se desarrollan lisas, menos la que bordea al tímpano, que ostenta un motivo de arquillos entrelazados.

Dicho tímpano contiene en relieve una composición relativa á San Nicolás de Bari, Obispo de Mira, cuya imagen aparece en medio, en el momento de recibir unos regalos del Emperador Constantino, consistentes en un Evangelionario escrito en aureas letras, un incensario enriquecido con pedrería y dos candelabros de oro, todo lo cual le ofrecen unos personajes que á los lados aparecen. Siete son las figuras de este tímpano, juntas y derechas, formando serie uniforme al modo bizantino. De frente y sentado el santo, sobrepuja, sin embargo, á las demás: diferencia de tamaño con que el imaginero, siguiendo la tradición oriental, quiso expresar la superioridad del personaje principal. Bendiciendo, con báculo en la izquierda mano, revestido de casulla en figura de capa cerrada ó pénula, como se dijo, y con mitra, en la que aparece incrustado un pedazo de cristal que reluce, denotando la riqueza de esta composición cuando estuvo policromada, el santo Obispo tiene toda la solemnidad que su importancia iconística requiere. Mirándole los seis personajes de los lados, con ropas tales, y los dos más inmediatos á él, revestidos también, completan el conjunto con el carácter decorativo necesario. La ejecución fina y el estilo menos arcaico que en el San Pedro y el Evangelista antedichos revelan mejor mano y un período más avanzado del arte.

Son asimismo interesantes los historiados capiteles de esta portada. Sus asuntos fueron interpretados, como el del tímpano, por el señor Rabal (1), y rectificándole en muchos puntos los ha interpretado recientemente en obsequio nuestro el señor abad de la colegiata de Soria, D. Santiago Gómez Santa Cruz, correspondiente de la Academia de la Historia. Es de notar, ante todo, que los asuntos del lado izquierdo ó del Evangelio son los cuatro milagros del Salvador, y los del lado derecho son otros tantos milagros de San Nicolás. Contando, pues, de izquierda á derecha los ocho capiteles, la sucesión de sus asuntos, conforme las notas del Sr. Santa Cruz, es como sigue:

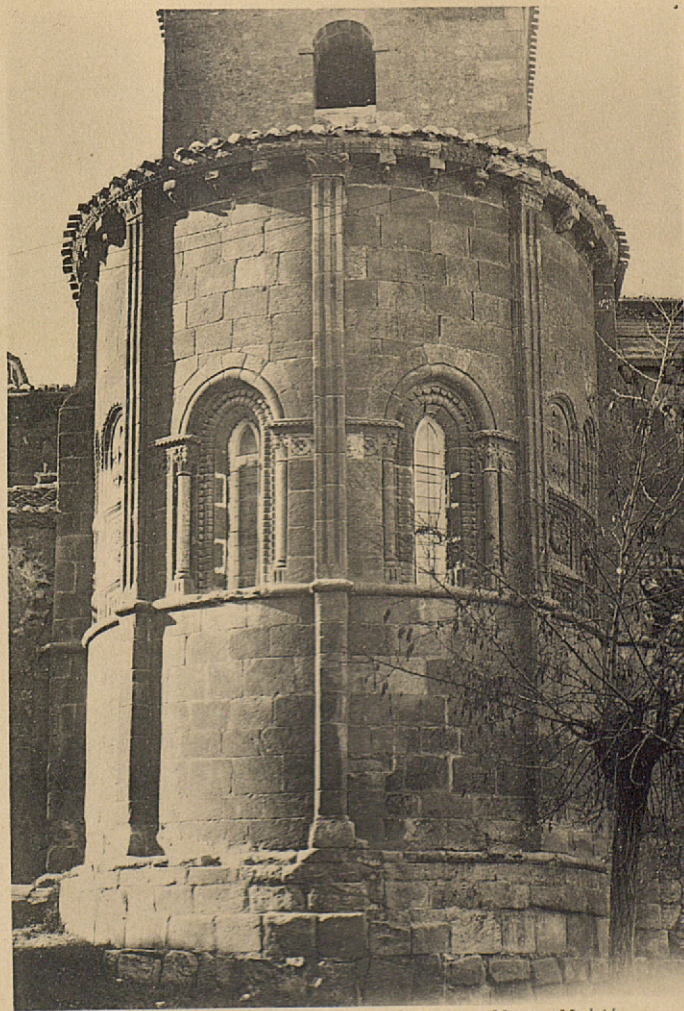
1.º (Según Rabal, La Cananea de Tiro á los pies de Jesús.) Representa la aparición del Señor, después de resucitado, á la Magda-

(1) *Soria*, págs. 253 y 254.



Fotografías de A. Rioja

Portada de San Nicolás



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Abside

lena, la cual, postrada á sus pies, quiere abrazarlo y El la detiene, diciendo: *Nolli me tangere*.

2.º (Según Rabal, Jesús asistido de ángeles.) El Angel sentado sobre el sepulcro, cuya losa aparece removida, anuncia á las tres Marías que el Señor había resucitado.

3.º La Magdalena ungiendo los pies del Salvador en el banquete con que le obsequió Simón. (Igualmente lo interpreta el Sr. Rabal.)

4.º (Según Rabal, la capa de José.) «Ver y creer». El Señor se aparece á sus discípulos después de resucitado é invita á Santo Tomás á que toque con su mano la llaga de su costado para que quede cierto es Él, y el Apóstol arrodillado palpa y cree.

Este capitel y el siguiente son los mayores, pues sobre ellos descansa el tímpano.

5.º (Según el Sr. Rabal, agresión de soldados contra la ciudad de Lictici, que logró contener el santo.) San Nicolás aparece en sueños al Emperador Constantino y le conmina á revocar el decreto que había expedido condenando á tres oficiales inocentes.

6.º (Según el Sr. Rabal, el santo en medio de su Cabildo.) Los tres oficiales en la prisión.

7.º El santo salva la vida á tres habitantes de Mira condenados á muerte por el prefecto Eustaquio, que á sus pies implora perdón. (Esta es la interpretación del Sr. Rabal, con la que coincide la del Sr. Santa Cruz, que dice son aquellos inocentes condenados tres aldeanos.)

8.º Milagro de la multiplicación de los panes, por el santo, para alimentar á los monjes de su monasterio. (Es la misma interpretación del Sr. Rabal.)

La factura fina y el estilo de transición en estos capiteles son idénticos á los del tímpano.

Debemos añadir que el Sr. Ramírez no se ha contentado con hacer esta restauración artística y restitución del templo á su carácter arqueológico, sino que para conservar éste, al suprimir ó quitar el gran retablo que cubría el ábside y dejar éste descubierto, ha puesto en él un nuevo altar exento, construido en estilo que con aquel armoniza, por los Sres. Albareda, de Zaragoza; ha puesto sobre el altar una

imagen nueva de San Juan Evangelista, titular de la iglesia; ha puesto en los ábsides pequeños sendos altares é imágenes; ha puesto en los dos ventanales del ábside y en el del brazo Sur del crucero vidrieras de colores, construidas en los talleres de León; ha hecho construir un nuevo púlpito, y en fin, ha reparado las cubiertas, pavimentando la iglesia é introducido en ella otras mejoras, y todo ello lo ha hecho á su costa, gastando considerable suma.

En la parte técnica de la obra ha tenido eficaz auxilio el Sr. Ramírez en el inteligente arquitecto municipal de Soria D. Andrés de Lorenzo, y en la parte decorativa le auxilió también el distinguido profesor de la Escuela de Artes é Industrias de Granada D. José Alfonsetti.

Exigía la restauración una mano diestra, sobre todo para la parte ornamental, que supiera completar molduras y capiteles, reproduciendo motivos varios con todo carácter, y esta mano ha sido la de un modesto operario soriano, D. Guillermo Benito, que debe sus enseñanzas á la Escuela municipal de Artes y Oficios de aquella población, y el cual hase acreditado con estos trabajos de verdadero artista.

A la cultura y á la generosidad de ese hombre benemérito que se llama D. Teodoro Ramírez, debe España haber recuperado un notabilísimo monumento que estaba desfigurado.

Para perpetuar tan alto ejemplo de patriotismo, varios sorianos entusiastas han mandado hacer y colocar en San Juan de Rabanera una lápida que lo consigna en estos términos:

EN EL AÑO 1908, SIENDO OBISPO DE LA DIÓCESIS
EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON JOSÉ M. ESCUDERO
DON TEODORO RAMÍREZ ROJAS
Y SU ESPOSA DOÑA ANGELA CALAHORRA DE LA ORDEN
DESCUBRIENDO LOS ÁBSIDES VENTANALES Y DECORACIONES
QUE EL GUSTO DE OTRAS ÉPOCAS OCULTÓ Y MUTILÓ, RESTAURARON ESTE TEMPLO
ENRIQUECIÉNDOLO CON LA PORTADA DE LA DESTRUIDA IGLESIA DE SAN NICOLÁS
AGRADECIDOS DE SU LIBERALIDAD SUS AMIGOS LES DEDICAN ESTE RECUERDO

A. M. G. D.

El Gobierno debiera corresponder por su parte premiando al señor Ramírez como se merece, y declarando monumento nacional esa interesantísima iglesia.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses.

(Conclusión).

CONSTRUCCION

Siendo la arquitectura asturiana sucesora de la visigoda, los elementos constructivos tenían que ser los mismos, si bien la premura del tiempo con que se levantaron los templos erigidos en los dos primeros siglos de la Reconquista, para proveer á las necesidades religiosas de los emigrantes, la carencia de recursos y el temor de que fueran destruidos por los árabes, y más tarde por los normandos, no permitían el empleo de materiales ricos y de grandes dimensiones. Los historiadores francos cuentan que los visigodos, dueños de la Galia meridional, hacían los muros de los monumentos que allí erigieron de grandes sillares, imitando, aunque toscamente, el gran aparato de los romanos, hecho que vemos confirmado, no sólo en los escasos restos de edificios que quedan de aquella edad en el Centro y Norte de Francia en donde llegó á dominar esta manera de construir, sino en los de nuestro país, como San Juan de Baños, si bien existen basílicas de aquel tiempo cual la de Cabeza de Griego formada la mayor parte de minúsculo sillarejo que tiene la apariencia de la obra reticulada de los romanos. No se encuentra en los pocos muros que se conservan de construcciones visigodas el *opus spicatum* que se ve en algunos templos franceses del período carolingio, en los que alternan los lechos de mampostería con hiladas de ladrillos dispuestos en forma de espina de pez, prestando agradable decoración á las fachadas, que recuerda la bella vestidura de las iglesias mudéjares toledanas.

Ya he dicho que las construcciones levantadas por los romanos en Asturias no tenían carácter monumental, siendo los pocos muros hallados en las ruinas, pertenecientes á castros ó presidios militares ó á las villas de las colonias agrícolas, formados de mampostería incierta, á cuya ejecución se prestaba la excelente piedra esquistosa, delgada y

de buen encame á la que se adhiere fuertemente el cemento. De tan pobre estructura son los muros de los templos asturianos, de los que se excluye siempre de los macizos la piedra de talla que aparece únicamente en las esquinas, en los contrafuertes y en las espadañas, de bien labrado sillarejo. De este material eran las pilastras que separaban las naves y las que sustentaban los torales de los ábsides y cruceros, compuestos generalmente de dos ó tres sillares rectangulares, con las juntas muy finas para simular un monolito. Aunque abunda la caliza en el país, era preferida, por la facilidad de la labra, la arenisca, y aún más la piedra blanca, que por su blandura se talla con instrumentos de carpintería, de la que se hacían los frisos, las mesas de altar, los antepechos de los ábsides y las lápidas de las inscripciones, cuyo ejemplo tenemos en la iglesia de San Juan de Pravia, fundada por el rey Silo. Aunque dominan en las basílicas asturianas los materiales pobres, no deja de haber algunas, como la de Santullano, en la que los paramentos están formados de piedras de dimensiones de un grueso aproximado, tendidas en lechos horizontales que hacen un efecto tan bello como si fueran de sillarejo; mientras que los de San Tirso, ya porque las naves tenían poca altura y sus bajos muros no necesitaban tanta solidez, son de un material ínfimo, informe y mal encamado, sin perpieños que los traben, viéndose en algunos trozos las huellas de restauraciones.

La estructura cimenticia de las construcciones romanas, compuesta de piedras pequeñas y mortero, no solía emplearse en los edificios del tiempo de la monarquía por la mala calidad de los cementos y su descomposición por la humedad del terreno, llenándose las zanjas de las fundaciones con grandes mampuestos sentados á hueso. Por igual causa no se hacían las bóvedas de esa estructura, y además su enorme peso cargando sobre débiles muros comprometería la solidez de la fábrica. El ladrillo, material preferido por los romanos, aun en las construcciones monumentales, apenas se encuentra en las basílicas asturianas, usándose únicamente en los arcos de descarga de los vanos, y algunas veces en las bóvedas, aunque era preferida la toba, tanto por su liviano peso como por la mayor adherencia de los cementos. Las ruinas de las villas romanas, abandonadas por la despoblación del país después de la caída del imperio, sirvieron de cantera para levantar las construcciones de los siglos VIII y IX aprovechando especialmente el adrillo, viéndose todavía en algunos las huellas del primitivo cemen-

to (1). Cuando los primeros historiadores de la monarquía, cuentan que las pequeñas iglesias de la octava centuria eran de *luto*, de barro, no quiere decir que la estructura de sus muros fuera de *tapia*, fortísima argamasa de tierra apisonada, de la que estaban hechos los edificios de Castilla, sino de greda, abundante en el país, empleada como mortero para llenar los intersticios de las piedras, de muy poca duración por descomponerse pronto con la humedad del clima y el transcurso del tiempo. Sólo las *cellae* ó pequeñas capillas podían ser hechas con tan deleznable cemento, sin consistencia bastante para sufrir las presiones de los arcos absidales y de las arquerías de las naves.

Contrafuertes.— Un elemento constructivo muy importante en la arquitectura asturiana es el contrafuerte ó estribo que da un carácter especial á los edificios religiosos de este país. Los romanos no los emplearon en sus construcciones monumentales, aunque pueden pasar por tales las columnas empotradas un tercio del diámetro entre las arquerías, porque daban á los muros la robustez necesaria para sostener sin su ayuda moles tan gigantescas como la cúpula del Panteón. Usáronlos en las obras de utilidad pública, como acueductos, muros de contención, puentes, cisternas y calzadas. Las grandes salas de las termas estaban cubiertas de bóvedas de arista, cuyas presiones eran contrarrestadas por enormes contrafuertes, más bien muros, situados dentro del edificio, dejando libres las fachadas para decorarlas arquitectónicamente. Latinos y bizantinos siguieron empleando el mismo procedimiento en sus monumentos, no acusando al exterior los contrarrestos, ocultándolos á la vista, y con razón, porque, como las arbotantes de los templos ojivales, no tenían nada de estéticos. Las cubriciones de madera de las basílicas y los cascarones de los ábsides gravitaban verticalmente, por lo cual, los muros de las naves laterales y de los cruces no necesitaban refuerzos ni interior ni exteriormente, apareciendo lisos y desnudos sus paramentos. A pesar de ser innecesario el contrafuerte en los templos no cubiertos de bóveda, vémosle en algunas basílicas francesas de la época de la primera y segunda raza, y especialmente en las visigodas, como la de San Juan de Baños y en la mezquita

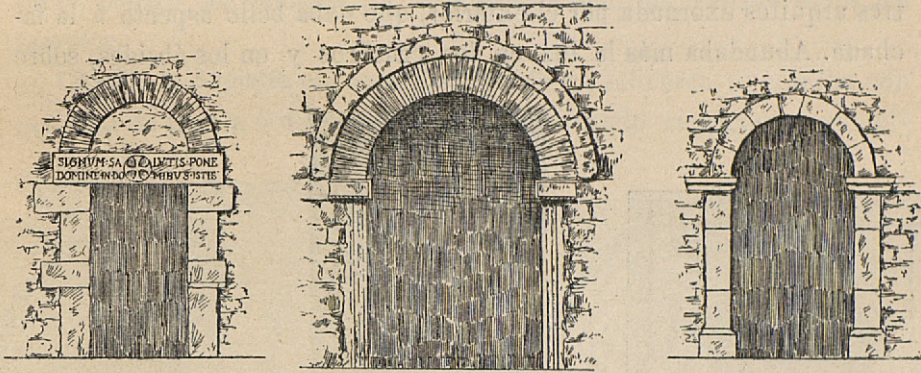
(1) El rey Silo habitó en Santianes de Pravia una villa romana, cuyas ruinas, según cuenta el historiador Bances, eran aún visibles á mediados del siglo XVIII, y de allí extrajeron los vecinos de las casas inmediatas gran cantidad de ladrillos para hacer los hornos de cocer el pan.

de Córdoba. El arquitecto mozárabe que levantó la parte antigua de esta aljama, resaltó de los muros estribos elevados á la altura de la cornisa, que resisten el empuje de las arquerías de sus múltiples naves. Si el autor de las trazas fuera bizantino, copto ó árabe, de seguro que hubiera albergado los contrafuertes en el interior, como hicieron los que alzaron las dos grandes mezquitas de Amru y Tulum del Cairo, anterior la una y contemporánea la otra de la de Córdoba.

Que los visigodos emplearon en sus templos los contrafuertes exteriores, por lo menos en el transcurso del siglo VII y comienzos del siguiente, está demostrado al ver lo numerosos que aparecen en los monumentos asturianos erigidos por los emigrantes cristianos, que reflejaron en ellos los que dejaban en el interior de España, debido sin duda á que siendo los muros, como he dicho, de pobre construcción, delgados y unidos por cementos poco adherentes, quisieron reforzarlos con estribos de material resistente, como el sillarejo, y muy juntos, para aumentar la solidez de la fábrica. El estribo acusa al exterior la presión de un arco, pero en las iglesias asturianas, aun en las de planta basilical en que exceptuando los arcos torales de los ábsides todas las fuerzas actúan verticalmente, prodiganse estos miembros, que se convierten de constructivos en decorativos, hecho consignado por los cronistas contemporáneos como el Albeldense, que dice del templo de San Tirso, que estaba exornado de muchos ángulos, causando la misma impresión en nuestros días á la gente del país, que cuenta que en Santa Cristina de Lena hay tantas esquinas como días tiene el año. No se elevan los contrafuertes á la altura de la cornisa, como se hizo más tarde durante los periodos románico y ojival, lo que aumentaría su resistencia, terminados en talud, que les preserva de las filtraciones. En las iglesias de Naranco construídas con más lujo, el estribo aparece surcado verticalmente de canales ó estrías, que le dan el aspecto de una anta ó pilastra clásica exornada bellamente por la moldurada imposta funiculada que lo corona. No huelgan en estos templos los contrafuertes, pues cada uno contrarresta el esfuerzo de un arco interior, viéndose, aunque en estado rudimentario, en la estructura de las bóvedas y en los medios de equilibrar las fuerzas, el procedimiento seguido siglos después cuando el arte cristiano alcanzó su completo desenvolvimiento.

Vanos: Puertas.—En los templos de pequeñas dimensiones, y aun

en los de tres naves, no solía haber más que un ingreso situado en el imafrente, pero á veces se abrían en los muros laterales, debido á la disposición del terreno (Santa María de Naranco); por estar destinado el narthex á cámara sepulcral (la iglesia del Rey Casto), ó por impedirlo inmediatas construcciones (San Tirso de Oviedo). Si la basilica tenía crucero, perforaban sus brazos dos puertas próximas á los santuarios, reservadas para los ministros del altar y á los grandes señores, según vemos en Santianes de Pravia, San Julián de los Prados y la Catedral del Salvador. Los vanos más modestos eran de sillarejo, y el dintel le formaba una larga piedra, que para preservarla de la rotura estaba descargada por un arco semicircular de ladrillo. En las basilicas de construcción más esmerada, las jambas eran de grandes silla-

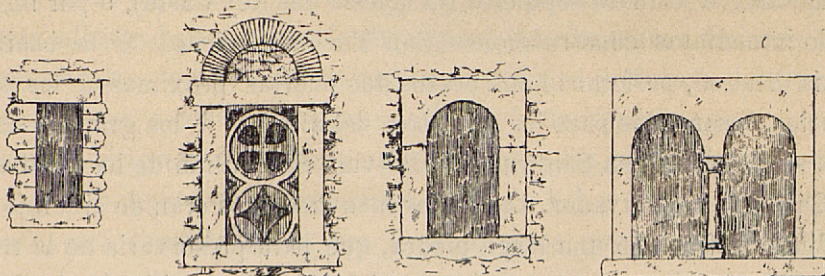


Modelos de puertas de iglesias asturianas (siglos VIII y IX).

res, semejantes á las pilastras que separan las naves, sustentadas por zócalos y coronadas de impostas lisas ó molduradas sobre las que arranca el arco de medio punto, de dovelaje de sillería tallada á arista viva, desnuda de ornatos. También se empleaba el ladrillo dispuesto en doble fila, orillando la curvatura exterior una impostilla de pocas líneas, que no dejaba de prestar belleza al ingreso, como en San Miguel de Lino. No decoran las arquerías de los monumentos asturianos los materiales policromos, alternando las dovelas de piedra y las de ladrillo que debieron exornar las naves de las basilicas visigodas, de quienes las tomarían los árabes, reproduciéndolas en la mezquita de Córdoba.

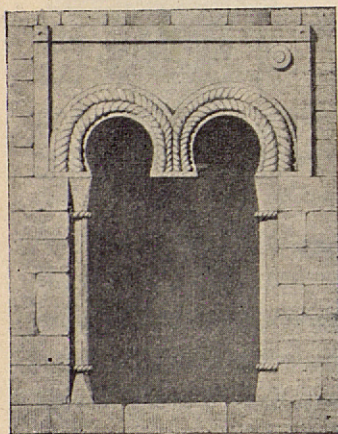
Ventanas. — Las iglesias de Asturias estaban débilmente alumbradas por pequeñas ventanas abiertas en los muros de la *cella* ó de la nave

central bajo la armadura del tejado, de forma rectangular ó cerradas de arquillos de medio punto, siendo muy pocas las que tenían parte-luces y láminas perforadas que protegieran el interior del viento y la



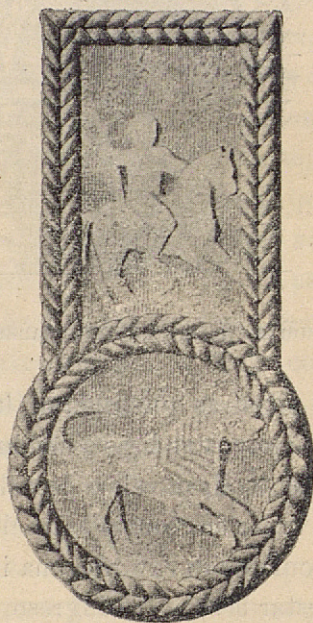
Modelos de ventanas de las iglesias asturianas.

lluvia. Si existía coro alto se le alumbraba con una fenestra de dos ó tres arquitos exornada por el exterior, que daba bello aspecto á la fachada. Abundaba más la luz en los cruceros y en los ábsides, sobre



Fenestra de San Salvador
de Val de Dios.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)



Medallón de Santa Cristina
de Lena.

(*Monumentos Arquits. de España.*)

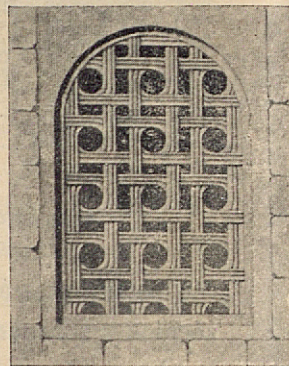
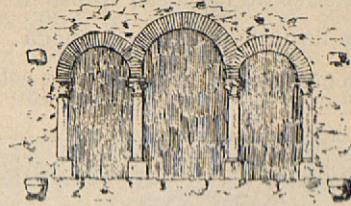
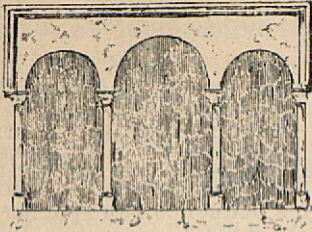


Lámina perforada de San Sal-
vador de Val de Dios.

(*Monumentos Arquits. de España.*)

todo en el central, donde se celebraban con mayor esplendor los Oficios divinos y se hacía la lectura de las Sagradas Escrituras. Recuerdo aquí lo que he dicho al describir las basílicas ovetenses, acerca de la dis-

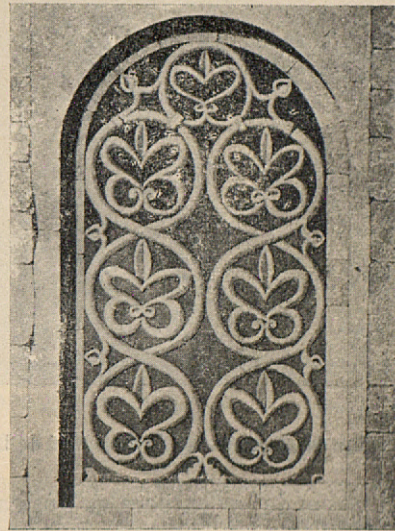
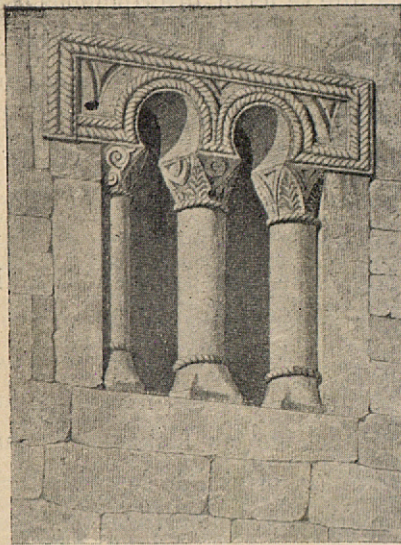
posición de las ventanas con sus arquiteos de medio punto separados por columnitas, mayor el del centro que los laterales, cerradas al exterior con hojas de madera, pues como se alzaban á poca altura del



Ventanas de iglesias asturianas (siglos VIII y IX).

suelo, podían ser fácilmente franqueadas por los violadores de los templos.

Cuando la fenestra era rectangular ó de un solo arco, se cerraba con una losa de piedra ó mármol perforada, afectando caprichosas combi-

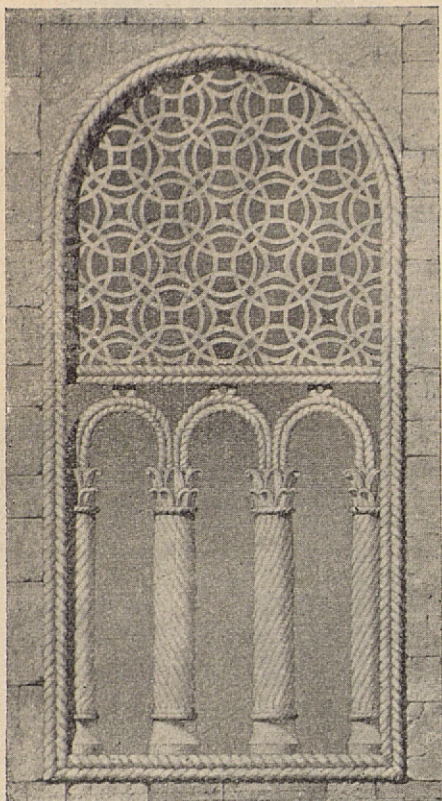


Ventana de San Salvador de Val de Dios. (*Monumentos Arquits. de España.*)

naciones de líneas geométricas trazadas á compás, ó tallos albergando en sus ondulaciones folias y otros ornatos. Las grandes ventanas del crucero de San Miguel de Lino ofrecen la particularidad de estar divididas en dos zonas: la inferior formada de tres arquillos separados por

columnitas, y la superior, de múltiples círculos intersecantes que simulan un delicado encaje. Las piedras especulares translucidas, que al par que dan paso á la luz preservan el interior de las inclemencias del vendaval, no aparecen en las iglesias asturianas, ni se ven en las perforaciones de las losas trozos de vidrio, arte industrial romano olvidado en aquella decadente época.

El extradós de los arcos no estaba circuido de una impostilla como se



Ventana del crucero de San Miguel de Lino.

hizo después durante el período románico, sino que se incluían los tres pequeños vanos dentro de una moldura rectangular, cuyas líneas verticales descendían hasta el nivel de los capiteles de los parteluces, dando al hueco el aspecto de un arrabaa árabe. Esta moldura solía ser doble, dejando entre ambas una ancha faja, en la que se leían inscripciones con los nombres del santo titular y del fundador, la Era de la consagración y la obligada leyenda de los monumentos asturianos: *Signum salutis*, como puede verse en las bellas ventanas de San Martín de Salas del siglo X, á dicha conservadas en la moderna iglesia. El ojo de buey (*oculus*) prodigado por los francos en los piñones de las fachadas de sus templos, origen de las gigantes-

cas rosas de las catedrales góticas, no aparece en las basílicas de Asturias, y sólo podemos citar uno de poco diámetro en el cimborrio de San Miguel de Lino.

Pavimento.—Desde la undécima centuria los fieles, en su ardiente deseo de dormir el sueño eterno lo más cerca posible de los altares donde se guardaban las cenizas de los santos, abandonaron los cementerios que circuían los templos, para lo cual destruyeron los antiguos

pavimentos, substituídos con la tierra de las fosas, constantemente removida con los enterramientos. Sólo en las iglesias de alguna importancia se cubrían las tumbas de l pidas, en las que se leían los nombres de los allí yacentes, generalmente levitas   monjes. Cons rvanse los suelos de los templos que tienen cripta, como la Cámara Santa y Santa María de Naranco, por la imposibilidad de abrir zanjas, y en algunos ábsides laterales de las baslicas, como en Santullano. San Miguel de Lino perdió el primitivo pavimento al convertirse, no se sabe cuándo, de capilla palatina en iglesia parroquial, sirviendo, por consiguiente, sus pequeñas naves de enterramiento   los feligreses.

Ambrosio de Morales alcanzó   ver el suelo de uno de los ábsides del primitivo templo del Salvador de Oviedo en la sacristía vieja, donde aún se mantenian enhiestos dos antiguos altares, siendo este pavimento de idéntica estructura que el poco ha descubierta bajo el magnifico coro ojival desafortunadamente destruido en nuestros días. El hormigón de estos suelos, el más pobre y modesto que emplearon los romanos en sus edificios, está compuesto de fragmentos de piedra caliza y cachos de ladrillo   teja amasados con cemento, que después de endurecido se pulimentaba, dándole la apariencia del mármol de almendrilla.

Paramentos interiores. — Los muros de las iglesias asturianas acusaban por el exterior su pobre estructura, pero por el interior estaban revestidos de blanca capa de cal, sobre la que aparecían pintadas decoraciones policromas, figuras de santos y hasta escenas religiosas, citadas por los historiadores del Renacimiento, que lograron verlas, perceptibles todavía en algunos templos, como la Cámara Santa, y especialmente San Miguel de Lino. También estaban exornadas de pinturas murales las estancias del aula regia de Alfonso el Casto, según cuenta el Albeldense, representando acaso hechos históricos, mientras que en las baslicas los asuntos eran místicos. Dicho cronista al referir los elementos decorativos que embellecían los monumentos de la capital imitando los de la ciudad de los Concilios, no cuenta el mosaico; y en efecto, no se han encontrado nunca en los pavimentos y en los ábsides los pequeños cubos marmóreos de que se componen esos admirables tapices de piedra, prodigados por los romanos en sus edificios civiles, exornando después las fachadas, los suelos, las paredes de las naves, los arcos triunfales y los cascarones de los santuarios de las baslicas constantinianas.

En España se conservan restos de mosaicos cristianos, como el del pavimento citado de la Viña del cenobio de los Agustinos de Palma, el recientemente descubierto en Elche y el sepulcral de Denia, que representa la figura yacente de una mujer, vestida de rica indumentaria; pero después de la invasión de los bárbaros su uso se fué limitando, ya por la postración en que cayó el arte del diseño, ya por las dificultades que ofrecía su ejecución. El lugar preeminente del mosaico era el cascarón del ábside, de sección de esfera, en cuya curvatura aparecían simétricamente alineadas los simulacros del Salvador, de los santos y de los ángeles, perfectamente visibles desde la nave. En las iglesias visigodas del siglo VII y en las que á su imitación se hicieron en Asturias, el gran vano del testero rectangular situado en el centro del muro, impedía que campeara en aquel sitio la figura culminante de la composición, de mayores proporciones que la de los lados, sentada en silla curul, rodeada su cabeza de aureo nimbo. La bóveda de medio cañón del santuario no era lugar á propósito para la exposición de un mosaico, porque no se le podía contemplar, por la mala perspectiva, desde el cuerpo de la iglesia, dificultando también la vista los reflejos de la luz de la ventana. Las basílicas francesas de ambos periodos merovingio y carlovingio tenían, como hemos visto, ábsides curvos, y á eso se debe probablemente la conservación de tan hermoso arte en el cascarón de la citada iglesia de Saint Germigny-des Près, y en la grandiosa cúpula del domo de Aquisgrám.

Cubrición. — Las armaduras de las cubriciones de las basílicas civiles romanas y de los templos se ocultaban á la vista con magníficos artesonados horizontales de casetones cuadrados ó poligonales, simulados en las cúpulas, como la del Panteón, en las bóvedas de medio cañón y en las de arista de las grandes salas de las termas. Las basílicas constantinianas exhibían también espléndidas techumbres, si bien algunas, como la Ostiense, no las tenían, debido á la pobreza de la construcción y á la decadencia del arte en aquella época. Los francos, hábiles en las obras de madera, según cuentan los historiadores contemporáneos, solían cubrir sus basílicas de artesonados, llevando muchas el nombre de *Dauratas* por el oro que brillaba en las molduras de las traves y en los florones de los artesonos (1). También los visigodos citan el dorado techo del templo emeritense de la Virgen Eula-

(1) En el siglo VIII el Papa Adriano, queriendo restaurar los techos de la basí-

lia, erigido en el siglo VI, del que se conservan algunos capiteles y restos decorativos. El arquitecto cristiano que trazó la mezquita de Córdoba cubrió sus naves de aureos artesonados desconocidos en las aljamas más antiguas del Egipto, como las de Amru y Tulum del Cairo, anterior aquélla y contemporánea ésta de la erigida por el primer Abderramán.

Los templos levantados por los visigodos en Asturias, de pobre construcción, carecían de techos planos, acusando interiormente la armadura de la cubrición y las aguadas del tejado, labradas toscamente las maderas que solían ornamentar, especialmente las vigas tirantes, de líneas geométricas trazadas con la regla y el compás, que aún se ven en algunas piezas de las basílicas de Santullano y de Santa Natalia de Tuñón. Este notable templo, debido á la piedad de Alfonso el



Madera decorada de la cubrición de Santa Natalia de Tuñón.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

Magno, y restaurados sus altares por el Obispo é historiador D. Pelayo, ofrece la particularidad de que la nave central no se eleva sobre las pequeñas, cobijando á las tres una cubrición de dos aguadas, como sucede en algunas basílicas románicas del siglo XI, siendo alumbradas por ventanas abiertas en los muros laterales. El tiempo y el fuego han consumido las antiguas cubriciones, de las que sólo quedan algunos restos que han sido renovadas, conservando la primitiva estructura empleada por los romanos, como dice Vitrubio, diferenciándose poco de la de nuestros días. El palacio de Alfonso el Casto era una reproducción de la aula regia visigoda, *nisi Toletó fuerat*, visitado por el Albeldense, cuyas estancias estarían decoradas de artísticos techos, en los que no brillaría el oro, pero sí los colores, *atque picturis*, como cuenta

lica de San Pedro de Roma, pidió á Carlomagno que le enviara oficiales de carpintero para ejecutar aquella obra. (Jules Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire.*)

el citado cronista. Los tejados de los edificios religiosos del siglo VIII y primera mitad del siguiente no tenían aleros salientes que protegieran los muros de la lluvia, y á juzgar por los restos que se conservan, eran sencillas cornisas de madera apoyadas en zapatas de piedra que más adelante fueron substituidas por tejarcos de tres ó cuatro hiladas de imbrices sobrepuestas y escalonadas hacia fuera, que todavía se emplean en las construcciones modestas del país. La teja plana que se encuentra con frecuencia en las ruinas romanas de Asturias no se conocía ya en los tiempos de la monarquía, usándose indistintamente la de forma curva, *imbrex*, sirviendo de canal y de cobija como en nuestros días.

ORNAMENTACIÓN

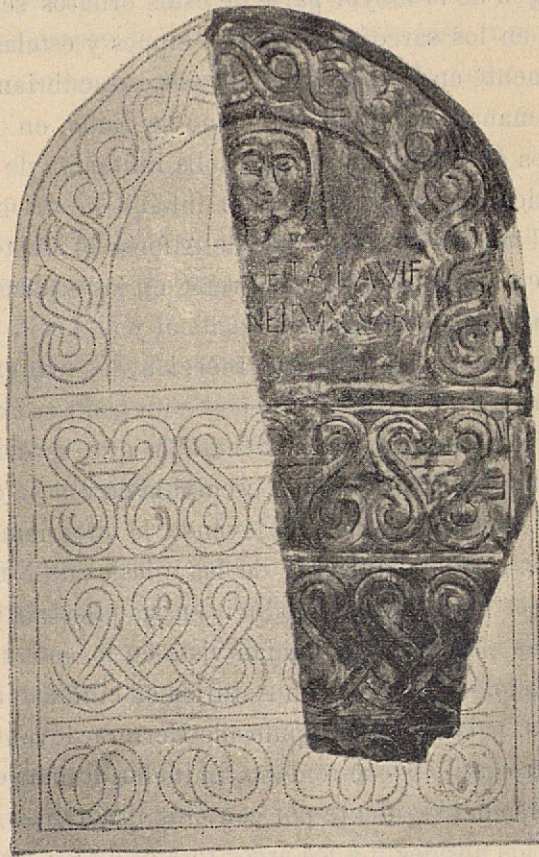
Los arqueólogos modernos, al fijarse en algunos elementos constructivos y decorativos de las basílicas del siglo IX, que no aparecen en los monumentos romanos de la decadencia y en sus sucesores los visigodos, quieren hallar su origen en el arte bizantino; y si allí no lo encuentran van á buscarle á la Asiria ó al Asia Menor, como si el arquitecto que trazó las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena conociera el arte de aquellos lejanos países. No porque el arco de herradura, como he dicho antes, domine en las construcciones visigodas hemos de creer que procede de Oriente, como tampoco se debe suponer que las bases de las columnas del crucero de San Pedro de Nave, de caprichosa forma, porque pudieran tener alguna vaga semejanza con las de una iglesia copta ó armenia, han sido aquí reproducidas, deduciendo de este erróneo hecho la existencia de relaciones artísticas entre tan opuestas regiones. Esas investigaciones no pueden conducir á una conclusión, como si el que encontrando en un prado una delicada flor de jardín quisiera averiguar si la semilla había sido allí transportada en el abono, por el aire ó por un pájaro. Cuando se estudian los monumentos del reinado de Ramiro I suele prescindirse de un factor importante: la inventiva del arquitecto, el cual, olvidando con frecuencia las tradiciones del pasado y excitada su ruda imaginación, altera la planta de los templos, cambia el sistema de las cubriciones, inventa capiteles y combina los viejos elementos decorativos con otros debidos á su fantasía, por todo lo cual el edificio religioso adquiere un carácter artístico diferente del que antes tenía.

La ornamentación de los monumentos visigodos y asturianos, si se parece á la bizantina, se debe á que unos y otros proceden de un arte común: del greco-romano degenerado, diferenciándose en la ejecución más esmerada en las construcciones orientales que en las de Occidente. En éstas, los motivos de la ornamentación son casi idénticos, siendo difícil distinguir un friso francés del período merovingio de otro español de la misma época, ó de los lombardos trazados por los *magistri comacini*. El origen de la mayor parte de estos ornatos se encuentra en los mosaicos, en los sarcófagos, en los cippos y estelas sepulcrales y muy especialmente en las pinturas murales que cubrían las estancias de las casas romanas, reproducidas, como he dicho, en los atrios episcopales y en los ábsides de las basílicas. La imitación de un modelo ornamental clásico hecha por la mano inhábil de un mal labrante de sillería, sea del tiempo de Augusto ó de Alfonso el Casto, tiene siempre el mismo carácter, como puede verse en las citadas lápidas funerarias de los museos arqueológicos Nacional y de León, que si no dijieran las inscripciones á qué época pertenecían, las juzgaríamos visigodas ó asturianas. El que esto escribe posee un gran trozo de una enorme losa sepulcral romana, la más notable que se conserva en este país de tan lejana edad, toscamente esculpida en ella la cara de la mujer allí yacente, que á no ser por la leyenda la creeríamos contemporánea de las bárbaras esculturas de las iglesias de Naranco (1). Los arquitectos godos intentaban reproducir en las pilastras de las basílicas ovetenses las molduras que habían visto en los monumentos romanos, y un hecho análogo acaece en Asturias en el Renacimiento. Maestros montañeses, paisanos y discípulos de Herrera, levantaron algunas iglesias de severo estilo greco-romano, imitadas al finar el siglo XVII y en el transcurso del siguiente por canteros ignorantes, que dieron á los ingresos de los ábsides y á los arcos torales de los cruceros las formas de los de la novena centuria, extraña anomalía que ha confundido á algunos arqueólogos.

En las basílicas construídas durante el reinado de Alfonso II, la or-

(1) No existe más que la mitad de la inscripción, que dice: ...AE TALAVI F... NEI VXSORI. El nombre de *Talavo*, padre de la yacente, aparece en algunas inscripciones sepulcrales del Noroeste de España, propio de los aborígenes del país. Hübner la supone del siglo primero por la carencia de las letras D. M. S. Estaba esta piedra sirviendo de dintel en la puerta de una casa en Cornellana, y allí se conserva un trozo ornamentado, aprovechado para antepecho de una ventana.

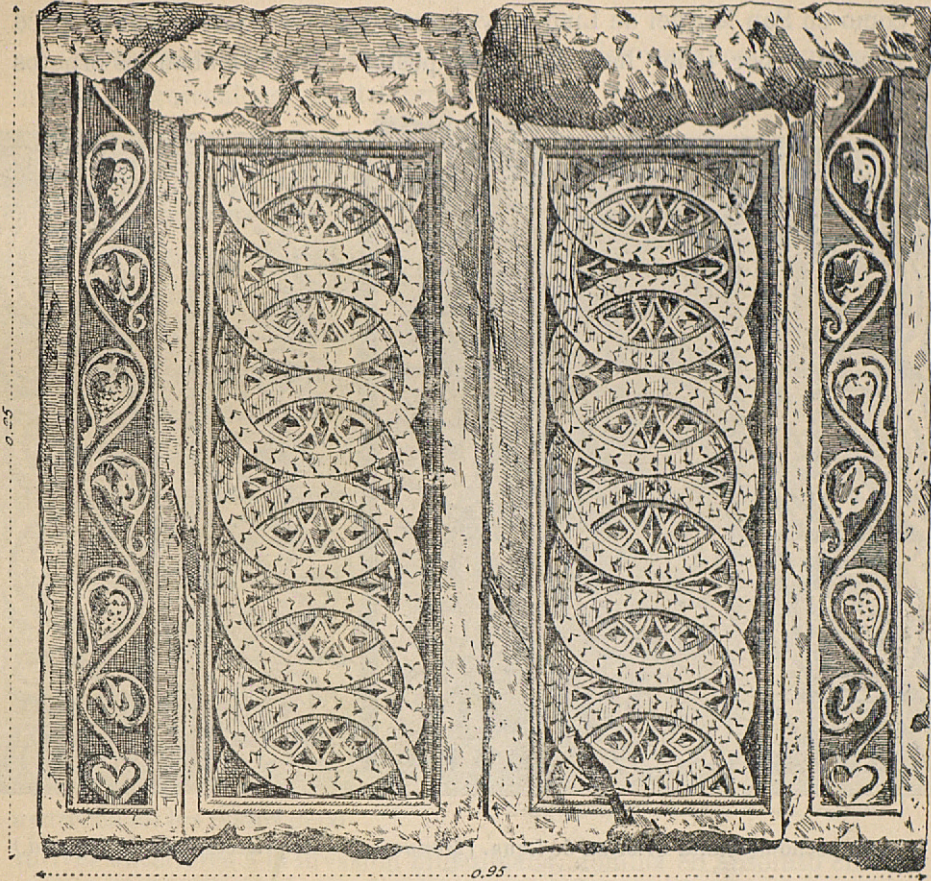
naumentación es parca, pero muy prodigada en las del tiempo del primer Ramiro y del rey Magno. Los paramentos exteriores de los muros están desnudos de ornatos y sólo se ven alguna vez en las fenestras de las fachadas y en los testeros. Contrasta la severidad de las paredes de las naves con la riqueza de los ábsides decorados de arquerías simuladas, separadas de las bóvedas por molduradas impostas ó por anchos frisos. Las mesas de los altares formadas de grandes losas cuadrilongas



Lápida sepulcral romana de Asturias.

monolíticas, sustentadas por pedestales de sillería ó de mampostería, no solían estar ornamentadas como la de Santianes de Pravia; pero en algunas, cual la de Santa María de Naranco, las leyendas grabadas en los cantos estaban orilladas de franjas y galones é igualmente los ángulos de la cara superior y las tapas de los huecos donde se guardaban las reliquias, en las que aparecen cruces con los símbolos de los Evan-

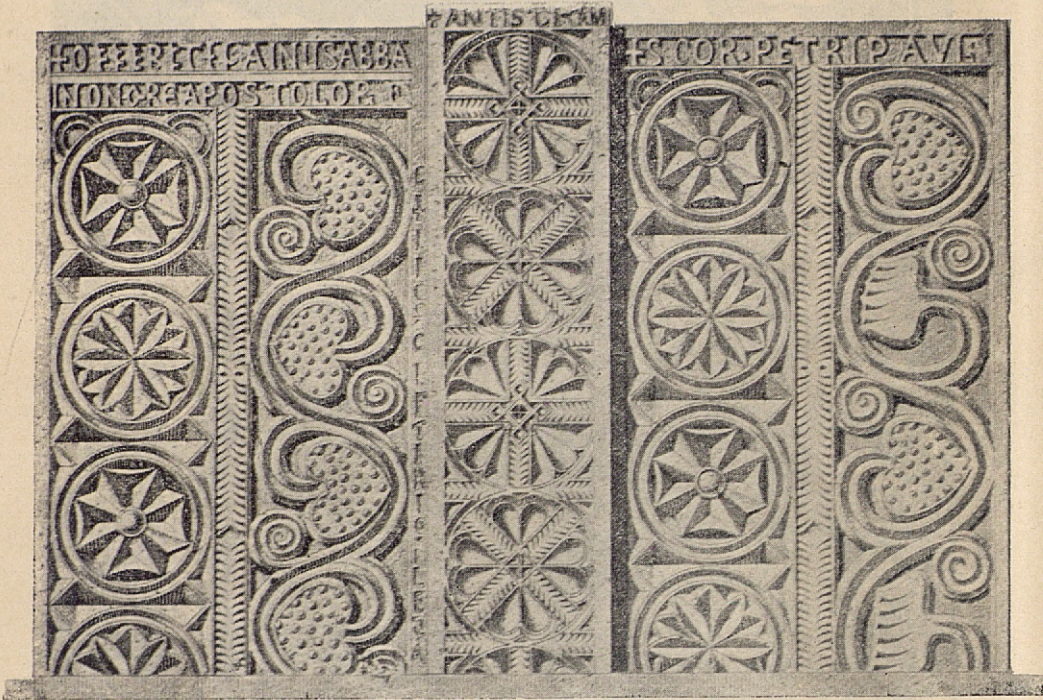
gelios rodeados de cenefas imitadas de la indumentaria religiosa. Donde se agotaban los primores de la ornamentación era en las cancelas ó vallas de piedra que separaban las capillas de las naves y cruceros, semejantes á las *transennas* de las basílicas latinas. Alzábanse aisladas sobre el escalón del ábside, quedando entre ellas y las columnas ó las



Antepecho de Santianes de Pravia (dibujo del autor).

pilastras de los arcos torales los dos ingresos del santuario, cuyo ejemplo tenemos en las de Santa Cristina de Lena y Santianes de Pravia, hoy custodiada en una iglesia poco distante de la fundada por el rey Silo. Si las losas eran delgadas, para mantenerlas estables se encajaban sus bordes laterales en las ranuras de dos pilarotes, hincados en el suelo. Como su altura y anchura eran próximamente las del altar, que

estaba detrás y á poca distancia, quedaba éste oculto á la vista; y cuando en el siglo XII se introdujo el rito latino y se adosó la sagrada mesa al muro del testero, para que los fieles pudieran ver sin obstáculo las ceremonias del nuevo culto, fueron suprimidas estas cancelas, de las que sólo queda la de la citada iglesia de Lena. En las ruinas de los templos de aquel tiempo se han encontrado fragmentos de estas losas, como en San Miguel de Lino, cuya procedencia se conoce por su poco grueso y por tener lisas las caras posteriores. Formaban los ornatos



Antepecho de Santa Cristina de Lena. (*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

estrechas fajas verticales de variados dibujos, semejantes á las cenefas de las vestiduras, separadas por anchos filetes en los que se leen los nombres de los santos patronos del templo, el del fundador y el del Obispo consagrante y la Era de la erección.

Otro motivo de ornamentación muy generalizado en los monumentos visigodos, era la pilastra ó anta de un solo frente, de material mármreo coronado de un capitel, que recuerda por sus sobrepuestas filas de hojas cardinas el orden corintio y cubierta su superficie de variada exornación. Son modelos de este género las que flanquean el ingreso

de la cisterna romana del conventual de Mérida y otras existentes en el museo de aquella ciudad, y estaban destinadas á servir de jambas á los grandes vanos y de soportes á los arcos triunfales de los ábsides. Por sus cortas dimensiones eran fáciles de transportar, y de alguna localidad importante del interior llevó el Rey Casto las que se ven en el santuario central de San Julián de los Prados, descritas al estudiar aquel notable monumento.

La ornamentación de los frisos de los templos romanos, formada de ondeantes guirnaldas, candelabros, símbolos de los sacrificios, como crateras y pateras, no se encuentra en las basílicas visigodas, tanto por la dificultad de la talla, como porque recordaba el proscrito culto pagano, y en cambio se prodigan otros exornos, también de procedencia clásica, como el contario, la ova y la posta que apenas se reproducen en los monumentos asturianos. Las molduras de perfil semicircular, entre las que se distinguen el tondino y el toro, labradas en forma de cable que con tanta frecuencia aparecen en los restos deco-



Antepecho de San Miguel de Lino.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

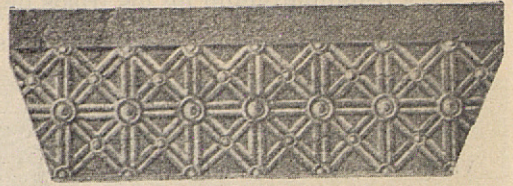
rativos anteriores á la invasión musulmana, domina en absoluto en las construcciones de la época de la monarquía, especialmente en las del reinado de Ramiro I, cuyas basas, fustes, capiteles, impostas y frisos ostentaban ese ornato, que según los arqueólogos era entre los primeros cristianos símbolo de maceración y de penitencia. La cruz no aparece en los monumentos religiosos solamente como signo de la Redención, sino como elemento artístico, sobre todo la de brazos iguales terminados en flores treboladas, brotando de medallón central y llenando los espacios que hay entre ellos tallos entrelazados y filetes funiculares. La talla era tosca y descuidada, como sucede siempre cuando las artes

del diseño llegan á su mayor decadencia; y exceptuando los capiteles, que por su forma corintia tenían que ser abultados, los demás ornatos acusaban escaso relieve con los filetes rectangulares, redondeados los tallos y cortadas en bisel las hojas y las flores.

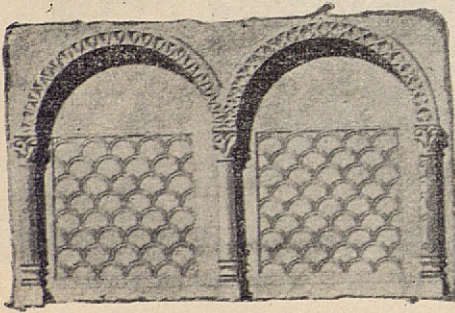
La ornamentación geométrica, de fácil ejecución por ser trazada con la regla y el compás, era muy prodigada en los frisos, formando



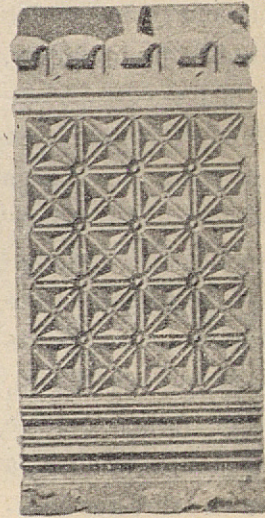
1.



2.



3



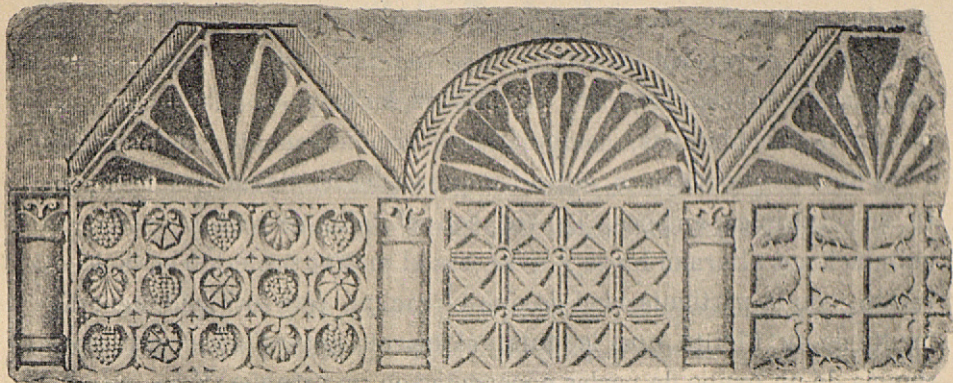
4

1, 3 y 4. Frisos visigodos de Mérida. — 2. Abaco visigodo de Córdoba.

(*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

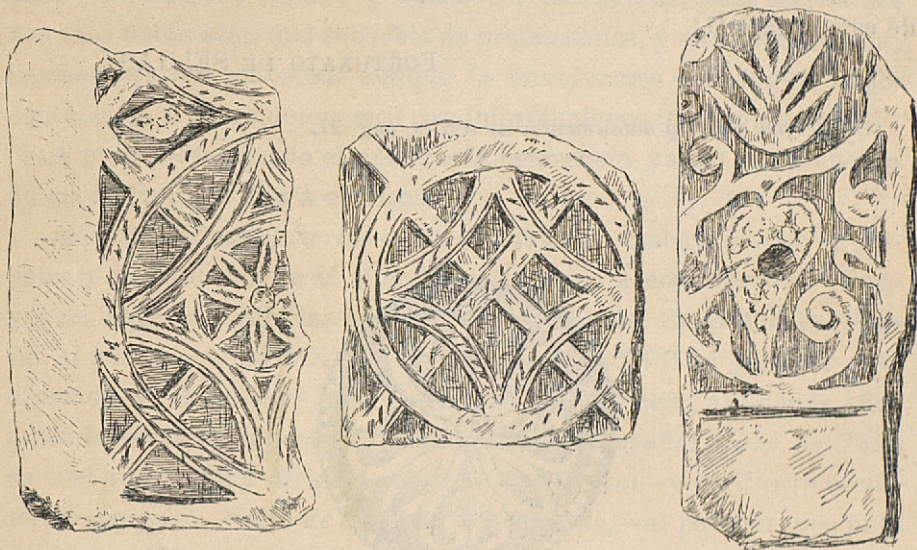
con la línea recta cuadrados, exágonos, octógonos y demás polígonos regulares. Pero la figura que se prestaba á las más variadas combinaciones es el círculo que entrelazado producía estrellas de cuatro ó seis rayos y otros caprichosos dibujos que abundan en la exornación visigoda y aún más en la asturiana, cuyo ejemplo tenemos en las ventanas de San Miguel de Lino. La dificultad de dar á la figura humana movimiento y expresión hizo que no se tomara como motivo de deco-

ración y sólo aparece en las iglesias de Naranco, Lena y Nave, ya imitando asuntos clásicos creyéndolos cristianos, como el díptico consular de Lino, ó los misteriosos personajes, reales ó simbólicos, de los ca-



Friso visigodo de Mérida. (*Monumentos Arquitectónicos de España.*)

piteles y medallones de los citados templos. En cambio se reproducían con gracia y soltura los animales, especialmente los quiméricos entrelazados con tallos, galones y flores como el del antepecho del santuario



Restos de frisos visigodos. (*Museo Arqueológico Nacional.*)

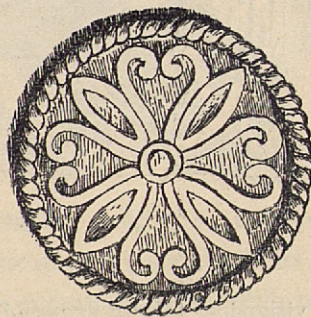
de Lino, y sobre todo, los de los frisos de San Pedro de Nave que parecen de una portada románica del siglo XI.

La arquitectura prestó á la ornamentación sus más importantes

elementos, como la pilastra, la columna, el arco y la jamba que se ven en las coronas votivas de Guarrazar y en las basas del crucero de Lino. La ornamentación industrial está representada por la trenza, el entrelazo, el disco, la cinta, el galón perlado y otros exornos del arte textil empleados en la orfebrería y en la indumentaria religiosa, en los frontales y velos que envolvían los altares. Los vegetales con sus vástagos, flores y frutos cubrían los frisos, las jambas, las impostas, las basas y capiteles de las columnas, combinándose armónicamente con los filetes y las figuras geométricas, entre las que se desarrollaban graciosamente en múltiples enlaces. La vid con el tallo serpeante, en cuyas ondulaciones alternan hojas y uvas, era el motivo preferido en la decoración, con la particularidad de que el racimo está orillado generalmente de un filete que le quita el aspecto natural dándole la apariencia de un grupo de perlas encerradas en un estuche. Esta extraña forma se repite en las basílicas asturianas del siglo IX y en sus antecesoras las visigodas, y se ve en la cancela de Santa Cristina de Lena, en el de Santianes de Pravia y en el friso de San Francisco de Avilés; y citando ejemplo más lejano en el de San Eleucadius en la basílica de San Apolinar in Classe de Ravena, lo que muestra el origen bizantino de este ornato (1).

FORTUNATO DE SELGAS.

(1) *Origen, fuero y monumentos de Avilés*, pág. 27.



Medallón de San Miguel de Lino.

El escultor cincocentista Naccherino

y sus obras en tierra de Burgos.

Incidentalmente me hube de ocupar en nuestro BOLETÍN del hermosísimo *putto* del Museo de Burgos, firmado por *Miguel Angel Naccherino* (1).

No debí dar las cuartillas á la imprenta, ó al menos no debí corregir las pruebas, sin antes ver en los libros de Historia del arte italiano lo que decían del escultor, supuesto que yo reconocía en su obra un clasicismo tan grande cual el de tantas obras del siglo XVI que han pasado por clásicas, por romanas, y clasicismo tan apurado no se suele encontrar fuera de Italia.

Pero esas son las ventajas de nuestra publicación; entre consocios cabe confesar los olvidos y reconocer los errores, pues escribimos con más noble afán que soberbia de pretensiones; y dada una noticia, hemos merecido alabanza aunque la envolvamos con algún juicio equivocado ó las relacionemos con informaciones incompletas (2).

A poco de publicado el número de referencia ya caí en la cuenta de mi olvido, que ahora confieso.

Michelangiolo Naccherino es un escultor que trabajó mucho en Nápoles y en Palermo, no sé si en relación directa con nuestros Virreyes de Nápoles y Sicilia, como es muy probable. En el Sur de Italia fué al finalizar el siglo XVI y al comenzar el XVII el escultor más afamado y el maestro que llegó á formar escuela, allí donde años antes lucieran su ingenio un gran arquitecto español, *Juan de Toledo*,—el que después dirigió la obra de El Escorial—y un ilustre escultor zaragozano, *Pedro de la Plata ó del Prado*,—al parecer discípulo del insigne *Giovanni Merliano da Nola*, de quien tan hermosa obra conservamos en Bellpuig, cerca de Lérida.

(1) Véase el número último de 1909, pág. 292.

(2) Rectificándome y ahora contra la opinión de Madrazo (*Viaje*, pág. 90, nota) creo que es *Miguel Leoni* el *Michael Angel* de El Pardo.

Entre los trabajos de *Nacherino* en Nápoles se cuentan dos sepulcros, uno de ellos de un apellidado Mallorca, en la iglesia de los españoles, y se le atribuye el de Alfonso Sánchez en la Anunciada.

Se le tenía por napolitano. Para imaginar que pudiera ser español, indicando como indica su nombre, Miguel Angel, el entusiasmo artístico de los padres que al bautizarle se lo impusieron, tenía yo la idea vaga de que pudiera ser hijo del famoso escultor español, entusiasta renaciente, *Andrés de Nájera*... Pero de poco tiempo á esta parte se ha averiguado que *Nacherino* fué florentino y discípulo del francés *Jean Boulogne* en Florencia, antes de establecerse en Nápoles (1).

El hallazgo de obra suya en España, como la recogida en el Museo de Burgos, no basta á hacernos suponer que viniera á nuestra península, aunque siempre es más rara la emigración de las esculturas, máxime si no viajaron para acrecentar las colecciones de los *amateurs* y se destinaron á los templos, como verosímilmente es el caso del *putto* de Burgos.

Pero ¡aquí de la utilidad de los estudios de nuestro BOLETÍN!

A la lectura de mis notas sueltas incidentales, contestó un querido consocio nuestro dándonos noticia de otra obra de *Nacherino*, firmada, conservada en Castilla la Vieja, y hasta hace poco absolutamente desconocida.

¡Y he aquí cómo, burla burlando, á base de un juicio mío á la vez incidental y precipitado, nos hallamos hecho un trabajo ilustrativo bastante completo!

Dice así la carta de D. Eloy García de Quevedo Concellón, hoy dignísimo Catedrático de Literatura del Instituto, en Burgos, su patria:

«Cuando pensaba escribir á usted... llegó á mis manos el número de nuestro BOLETÍN DE EXCURSIONES con su... carta al Sr. Serrano Fatigati. Viendo en ella una indicación referente á la estatua de nuestro Museo de *Nacherinus*, obra que siempre me ha gustado sobremanera, que no había visto citada ni alabada nunca hasta ahora, y recordando que yo debía tener una nota acerca de otra obra del escultor autor de ella, decidí no escribirle hasta encontrarla, y hoy que lo he logrado lo hago...»

(1) La obra burgalesa de *Nacherino* la creo superior á cuanto hizo *Juan Boloña*: más pura y clásica.

La noticia es detallada. No la copio por referirse á gestiones oficiales del Gobierno Civil de Burgos, con la Comisión de Monumentos, con el Sr. Obispo de Osma, en relación con un proceso criminal sustanciado por los tribunales de Londres sobre supuestos robos de obras de arte, con las cuales se pretendía que estaba relacionada la estatua de *Nacherino* de que va á dar noticia. El proceso se sobreseyó, y la obra se conserva incólume en su primitivo destino, además,...

Basta extractar de la carta, que se trata de otro *putto* de mármol, semejante al del Museo de Burgos, que se conserva en la iglesia parroquial de Sinobas, diócesis de Osma, provincia de Burgos, pero legítimos de esta última ciudad (1). Chamarileros *de extrangis* es verdad que habían ofrecido cantidad crecidísima.

El *putto* de Burgos está firmado así: «Michael Angs Nacherinvs faciebat», en bellas mayúsculas. El de Sinobas de esta otra manera: «Michael Angel Nacharinus, Florentia faciebat». Y el estar firmado en Florencia nos declara dos cosas: la primera, que debe corresponder á la mocedad del artista, antes de su establecimiento en Nápoles, y la segunda, que no nos queda por ahora excusa ni resquicio para suponer que el autor viajara por España, cuando una de sus dos obras está firmada en Italia, siendo también la otra, la de Burgos, de mármol de Carrara,—ó «de Génova», como acá decíamos antes.

Diré para terminar que *Nacherino* nació en 1535 y que falleció muy anciano, de ochenta y siete años, en 1622. Sus obras llegarían á España en pleno siglo XVI con mayor probabilidad.

¿Quién las trajo?

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

(1) El pueblo de Sinobas no tiene Ayuntamiento. Corresponde al de Aranda.

LA COLEGIATA DE BAYONA (Pontevedra).

Adiciones y correcciones á la «Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media».

El meritísimo arqueólogo D. José Villa-amil y Castro en su libro *Iglesias gallegas* (Madrid, 1904), pág. 217, consigna:

«La iglesia de Bayona data de 1278, si en efecto dice E : M : CCCXVI : MS APRILIS la inscripción de la fachada en lo alto, y á la izquierda de la entrada principal, según leyó el P. Sarmiento..... ó de 1310, si hay exactitud en lo que publicó, así como de pasada, D. J. Barcia Caballero.»

En la pág. 224 añade: «Más tarde fué erigida la Colegiata de Bayona por el Obispo de Tuy, D. Diego de Muros, en 1482.»

Sigue en el libro citado una exacta, pero muy sucinta relación, hecha, á lo que se ve por ciertos detalles, hoy modificados, antes de la restauración de 1888; y un comentario: «La ornamentación del edificio es, tras de tosca, tan variada y extraña, que envuelve un verdadero problema artístico arqueológico.»

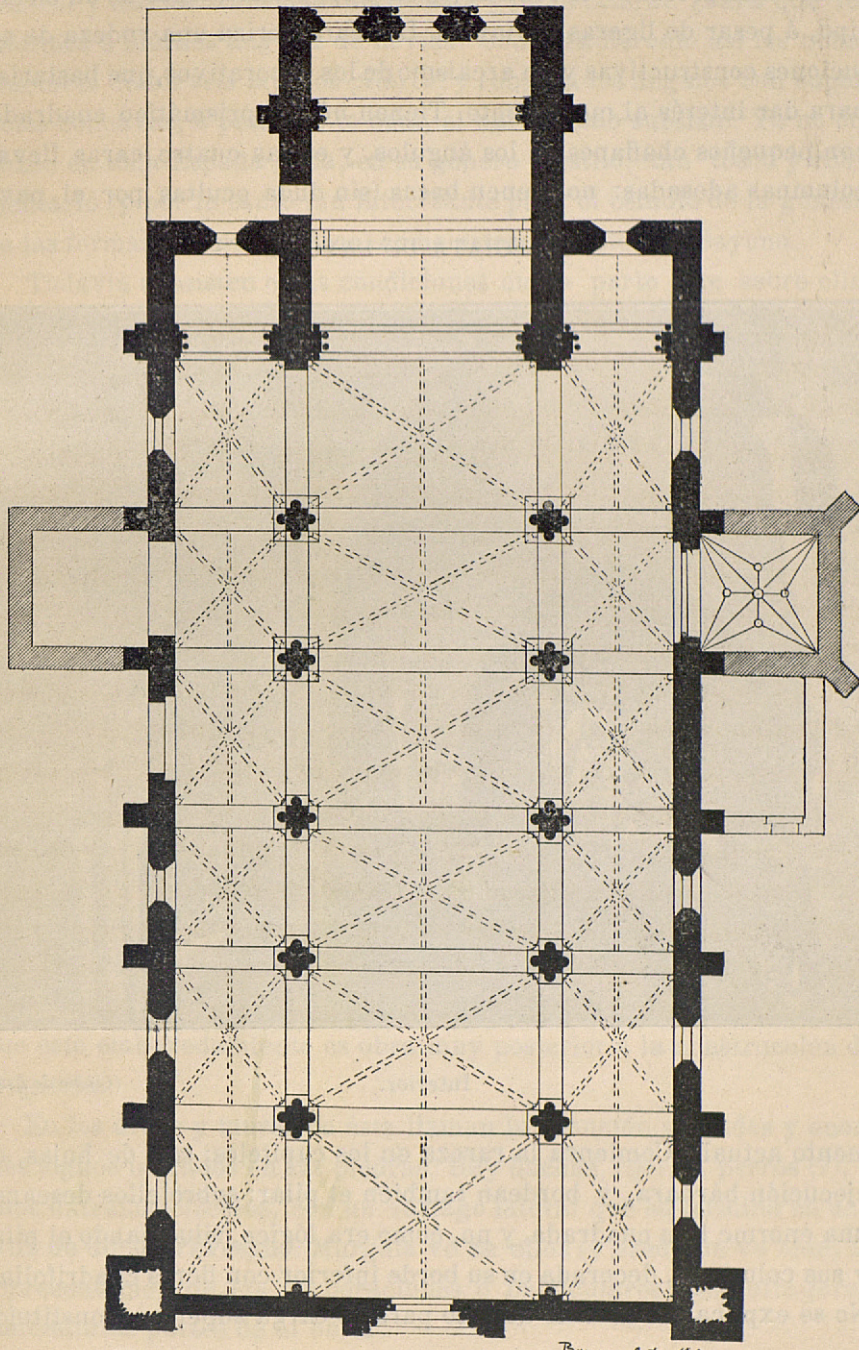
El historiador Murguía, en su *Galicia* (Barcelona, 1888), si es más prolijo en la descripción detallista, comete errores de bulto (afirma que la iglesia «está cubierta por un techo de madera»), á pesar de lo cual, ve claro, en mi sentir, respecto á ser la de 1278 la fecha de construcción, y á ser románico-transitivo y muy regional el estilo de la iglesia.

No basta todo esto, sin embargo, para la clasificación y análisis del monumento. Por confiar en ello, sin conocerle, publiqué en mi *Historia* la errónea nota que va en la pág. 303 del tomo II. Hoy que lo he visitado, he de ampliar y rectificar lo dicho con mis observaciones y dibujos.

Sentemos como jalones fundamentales dos fechas interesantísimas: la de 1278 para la construcción de la iglesia de Bayona como simple parroquia, y la de 1482 para su elevación á la dignidad colegial.

La Colegiata de Bayona es una grande y larga basilica de tres

COLEGIATA DE BAYONA



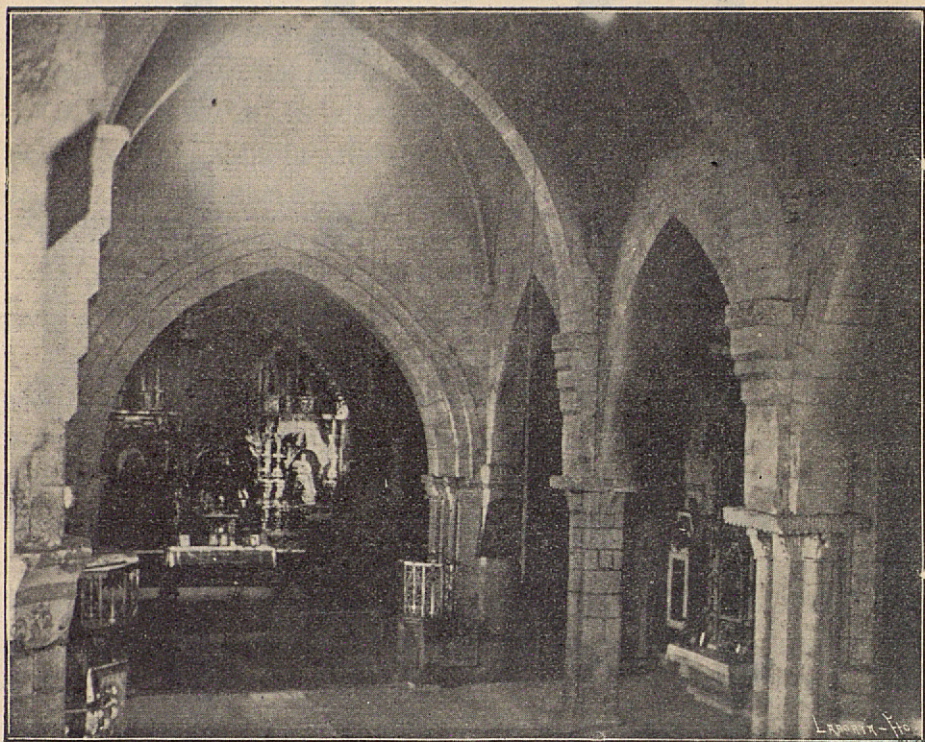
Bayona 5 de 1161
Lampérez

Planta.

(Croquis del autor.)

naves con seis tramos, sin crucero, y tres ábsides de cabecera plana, mucho más profundo el central (1). Los apoyos son todos de un mismo tipo, á pesar de ligeras variantes. Los caracteriza una rudeza de soluciones constructivas y un arcaísmo de los decorativos, que bastarían para dar interés al monumento. Tienen núcleo prismático cuadrado, con pequeños chaflanes en los ángulos, y en las cuatro caras llevan columnas adosadas: no tienen basas (sin duda ocultas por el pavi-

COLEGIATA DE BAYONA



Interior.

(Ulché de Estens.)

mento actual). Comienza la rareza en los capiteles; son de hojas, de ejecución bárbara, y bordean también el pilar; sobre ellos descansa una enorme losa cuadrada, y no, como era lógico, silueteando el pilar y sus columnas, decorada en su borde inferior con flores cuadrifolias. No se explica ese enorme asiento para la carga superior, constituida

(1) En este detalle está equivocada la descripción del Sr. Villaamil, pues dice que las tres capillas «mueren en un muro continuo».

por sólo los cuatro arcos de la techumbre: los dos formeros de la nave central y los dos transversales de ésta y de la lateral. ¿Para qué los enormes é inútiles ángulos de la losa? Comprendieronlo así los constructores de los seis últimos pilares, y robaron los ángulos con superficies cóncavas, á pesar de lo cual, el barbarismo subsiste. Yo no conozco en toda España nada, en su género y estilo, tan tosco y rudimentario (y por lo tanto tan interesante para el estudio de la génesis de las formas arquitectónicas) como estos capiteles de Bayona.

Todavía subsisten estas condiciones en la parte que sobre ellos carga. Los cuatro arcos son apuntados, sin molduras, y los transversales de la nave mayor vuelan sobre ménsulas formadas por rudas piedras voladas, sin más transiciones que un chafán, la última de las cuales lleva labradas á bisel círculos con estrellas de radios curvos, con extraño acento de cosa antiquísima, casi visigoda.

En la capilla mayor, los pilares de embocadura y los de uno de los dos arcos de refuerzo, son de composición más sabia; esquinados con columnas en los codillos; pero en el otro véense también enormes y rudas ménsulas, con más decoración que la de las citadas, mas no menos tosca.

Sirven estos arcos para apoyar y reforzar el cañón apuntado que cubre esta capilla, y de igual clase son las bóvedas de los ábsides laterales.

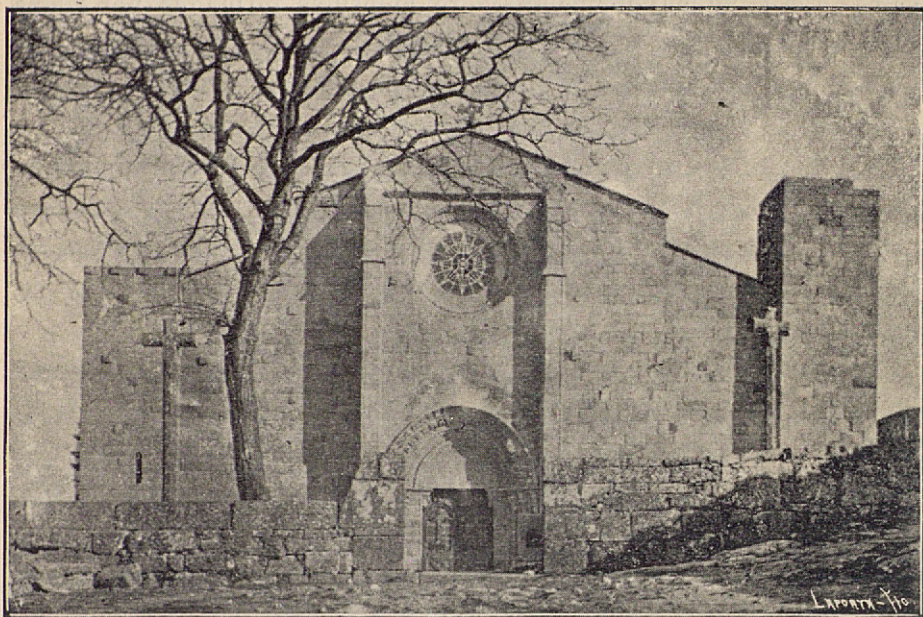
Las naves del cuerpo de la iglesia tienen bóvedas de crucería, con nervio de espinazo y plementería de grandes losas. Basta ver la falta de preparación de sus nervios, que salen de unas mensulitas esquinadas, á gran altura sobre los capiteles de los pilares, y la finura de molduración de esos nervios, para afirmar, sin género de duda, que este embovedamiento es obra muy posterior á la construcción de la iglesia.

En los arcos y muros de ésta llaman la atención variados y enormes signos labrados en las piedras. Hay hachas, tijeras, perros (?), y unos extraños círculos, con un vástago lateral que se termina en una cruz de doble travesaño. Murguía ve en ellos (y creo que ve bien) la representación de las corporaciones ó particulares que sufragaron las distintas partes de la obra.

El exterior de la Colegiata de Bayona se goza casi completo. La fachada principal tiene dos torretas laterales, con uso defensivo, muy

semejantes á las de San Martín de Noya; muros lisos con vertiente indicadora de las cubiertas y un tramo central, con dos contrafuertes (mal colocados respecto á los empujes interiores), entre los que se abre la puerta, abocinada, de arcos ligeramente apuntados sobre columnas, con tímpano (hoy desnudo) y decoración de florones que quieren ser *compostelanos*. Encima hay una ventana circular, que debió tener tracería, y en el piñón la característica acrotera gallega: un cordero con una cruz encima.

COLEGIATA DE BAYONA



Fachada principal.

(Cliché de Estens.)

Por detrás luce en el ábside central una bella y triple ventana del tipo románico. Lateralmente se ven las fachadas de las naves bajas, con ventanas, y la de la alta, lisa, con cornisa de canecillos y tableta. Son aquellas de tipo románico en la cabecera, pero en los pies tienen arco apuntado y una tracería de piedra, elementalísima y nada bella.

La torre, que carga sobre el ábside del Evangelio, si es la primitiva, nada tiene hoy de notable. La completa y buena restauración de 1888 no alcanzó á esta parte.

La Colegiata de Bayona es uno de los más completos é interesantes monumentos de la arquitectura popular gallega en el estilo románico arcaizante regional. Lo gótico vino después. En efecto, yo veo en este monumento un ejemplar que en su tipo general *era*, como todos los de la región oceánica de Galicia, desde La Guardia hasta Las Mariñas de La Coruña, una iglesia de tres naves, con cubierta de madera sobre arcos de piedra y sólo abovedados los ábsides, y sin más luces que las ventanas de las naves bajas. Fué así la construcción comenzada en 1278, en estilo románico, con rarezas y arcaísmos singulares, como son el tosco sistema de capiteles detallado, y que yo atribuyo á tosquedad técnica ó ignorancia del constructor, y la ornamentación con motivos que parecen copia de otros más antiguos, acaso visigodos, hecho este último no único (1), y ambos, tales, que no autorizan á dar mayor antigüedad al monumento, aunque sí especialísimo valer. Dentro de esta construcción románica hay también dos épocas marcadas por las diferencias, mencionadas ya, de los pilares interiores y de las ventanas laterales.

Al ennoblecerse la iglesia, en 1482, con la categoría de Colegiata, debió parecer pobre la techumbre de madera y se pensó en abovedarla. A esta época pertenecen las crucerías de las naves, tan claramente distintas del resto de la fábrica y tan inopinadamente nacidas (y acaso las tracerías de las ventanas).

De este cambio de estructura, que *desregionalizó* el monumento no me cabe duda. Y con él resultó, á la postre, la Colegiata de Bayona, un ejemplar singularísimo, digno de concienzudo estudio y de especial lugar en la historia de la Arquitectura gallega, y completo y visible íntegramente hoy, para honra de Bayona y del arte.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,

Arquitecto.

Bayona-Madrid, Agosto 1909.

(1) Idéntico se ve en la iglesia de Monasterio de Rodilla (Burgos), monografiada en la pág. 480 del tomo I de mi *Historia*.

LEQUEITIO

(RECUERDO DE UNA EXCURSION)

Mi rápida visita á Lequeitio y Guernica fué en Septiembre de 1907. Son vivos los gratos recuerdos que guardo de la excursión, y algunas brevísimas notas de mis cuadernillos contribuyen á devolverme en la memoria la *visión* apagada de las cosas vistas. Al llegar á Madrid, en Octubre de aquel año, las cuartillas para nuestro BOLETÍN no estaban escritas precisamente, pero faltaba poco más que el trabajo de la mano. Pensando en las ilustraciones, un consocio querido, uno de los más entusiastas y cultos (y más modestos, sin embargo), D. Juan Allendesalazar, puso en mis manos la interesante fotografía del gran retablo de Lequeitio, y con el libro de Cavanilles, la noticia documental de su ignorado autor, un gran escultor desconocido de los primeros años de la centuria XVI.

Gracias á las bondades del amigo y al trabajo ignorado casi ú olvidado de Cavanilles, iba á lucirme en el BOLETÍN á bien poca costa, cuando pensé más seriamente, que fototipia y noticias (al fin publicadas) debían dejarse al P. Vázquez, que precisamente por entonces comenzaba á publicar en el BOLETÍN una serie de estudios acerca de los poco conocidos monumentos vizcaínos, que la muerte ha venido á interrumpir, por desgracia nuestra. El estudio arquitectónico de la iglesia mayor de Lequeitio, que yo hice, levantando un esbozo ó mal croquis de su plano, metro en mano, también pensando en el P. Vázquez, quedó muy justamente inédito, y debe seguir escondido entre la balumba de mis papeles y apuntes, ahora más que nunca, porque en el trabajo monumental y magistralísimo de D. Vicente Lampérez, el consocio ilustre, se da al tomo II, pág. 332, el estudio hecho en perfecta, sobria síntesis analítica (si se permite la paradoja), con el plano del templo y las secciones transversal y longitudinal (un tramo), trabajados por el Sr. Anasagasti, y en la pág. 327, al fotograbado, la vista de la fachada del templo, tomada desde las escalinatas de enfrente, dejándose ver los sutiles arbotantes, de tan desnuda rampa, que muy pintorescamente caracterizan el monumento.

¿Qué queda, pues, que decir de él, escribiendo para nuestros conciosos, que tienen seguramente á la mano ese imponderable tesoro del excursionista español, que es el libro ya clásico de Lampérez, viático para toda excursión á hacer, recuerdo vivo de toda excursión realizada? (1).

Solamente decir que la casi igualdad del ancho de las naves, y lo muy corto, relativamente, de ellas, son en verdad, como él dice, características de la escuela ojival vascongada, pero que de más honda preferencia deben de arrancar esas plantas de salón—á las lonjas de tres naves del mundo aragonés, Barcelona, Palma, Perpiñán, Valencia y Zaragoza, es á lo que más se parecen las iglesias vascas—, pues la raza eúscara siguió siempre ese ejemplo de su ojival en sus grandes, amplísimos, hermosos templos del Renacimiento y modernos, como las iglesias columnarias de Guernica (de ocho columnas jónicas), de Eibar (corintias), de Azcoitia, Azpeitia y Motrico (columnas toscanas), por no citar sino grandes monumentos visitados en los mismos días.

El efecto exterior del monumento lequeitiano, con su excesiva horizontalidad, se aminora además por hallarse situado á la vera del puerto, en el fondo, rodeado de barrios y edificios, bastante más altos, por dos ó tres de sus lados, y tener que bajar por escaleras á las plazoletas ó compases que lo rodean. Por la parte del mar, el gran pórtico ojival moderno le roba la atención, siendo como es en apariencia, más que otra cosa, *logia* que preside, á cubierto de la intemperie, la gran plaza y jardín que allí se ha formado ganándole terrenos al mar.

Olvidándonos de tanta hermosura de paisaje, penetrando en el templo (2), cuatro ó cinco joyas solicitan la atención. Las dos famo-

(1) La *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, ha tenido hasta el éxito de librería, pues hace meses que se habían vendido ejemplares por valor de unas 20.000 pesetas.

(2) Como el plano del Sr. Anasagasti no tiene escala, diré que la nave central tiene (tomé medidas en el tercer tramo) nueve metros de ancha (sin contar los baquetones de los pilares, sin los cuales tienen éstos un metro) y 7,70 cada una de las laterales (sin contar los pilares adosados, es decir, hasta el pasamento). Total ancho de las tres naves, 26,40.

En el interior del ábside los lados miden 2,90, por lo cual deduzco que el ancho (en curva) del retablo vendrá á ser de algo más de nueve metros (y algo menos de nueve metros la flecha de esa curva).

No tengo las medidas del alto del zócalo en que apoya el retablo, de la gradería

sas laudas sepulcrales de bronce, el gran retablo de escultura que reproducimos como inédito, otro notable retablo pequeño de escultura, un tríptico flamenco... Es lo que recuerdo, y creeré no olvidar nada (1).

El tríptico está en la sacristía, colgado alto; dicen mis notas que representa á la Virgen de pie, el cadáver de Cristo, San Juan y una de las Marías en el centro, Nicodemus y la Magdalena en las puertas, y dice mi memoria que lo juzgué (?) obra similar á las de *Marcelo Coffermans*, de quien tiene D. Pablo Bosch una hermosa Magdalena.

Las dos laudas parecieronme de arte también neerlandés, pero en un siglo y medio más viejos. Las creí de los primeros años del siglo XV, por su arte, y se refieren á personas fallecidas en el siglo XIV. No las estudié en detalle por saberlas conocidas y examinadas ya, y sólo de paso tomé nota de algunas de sus fechas, notando ahora que la Era «de mil et CCCCXX» en la fecha de óbito de Johan Peris de Omaegui, tiene en el libro de Cavanilles una *C* de menos que en mis notas, en relación con la fecha de la muerte de su mujer D.^{ra} Auria Martínez de Cenanga, que dice falleció en la Era MCCCXIX—y yo no tomé de ella nota—. En la otra lauda conservada, la de Mary Ibáñez

del presbiterio, ni del triforio al cual se excede, y sólo me atrevo á conjeturar si tendrá unos doce metros de altura la parte escultórica del mismo.

Aún añadiré al plano del Sr. Anasagasti que las bóvedas del pórtico y girola son ojivales, sin otros baquetones que los diagonales. En cambio está equivocada la bóveda de la cuarta de las capillas del lado de la Epístola, que tiene tercerones en la forma más conocida y sencilla.

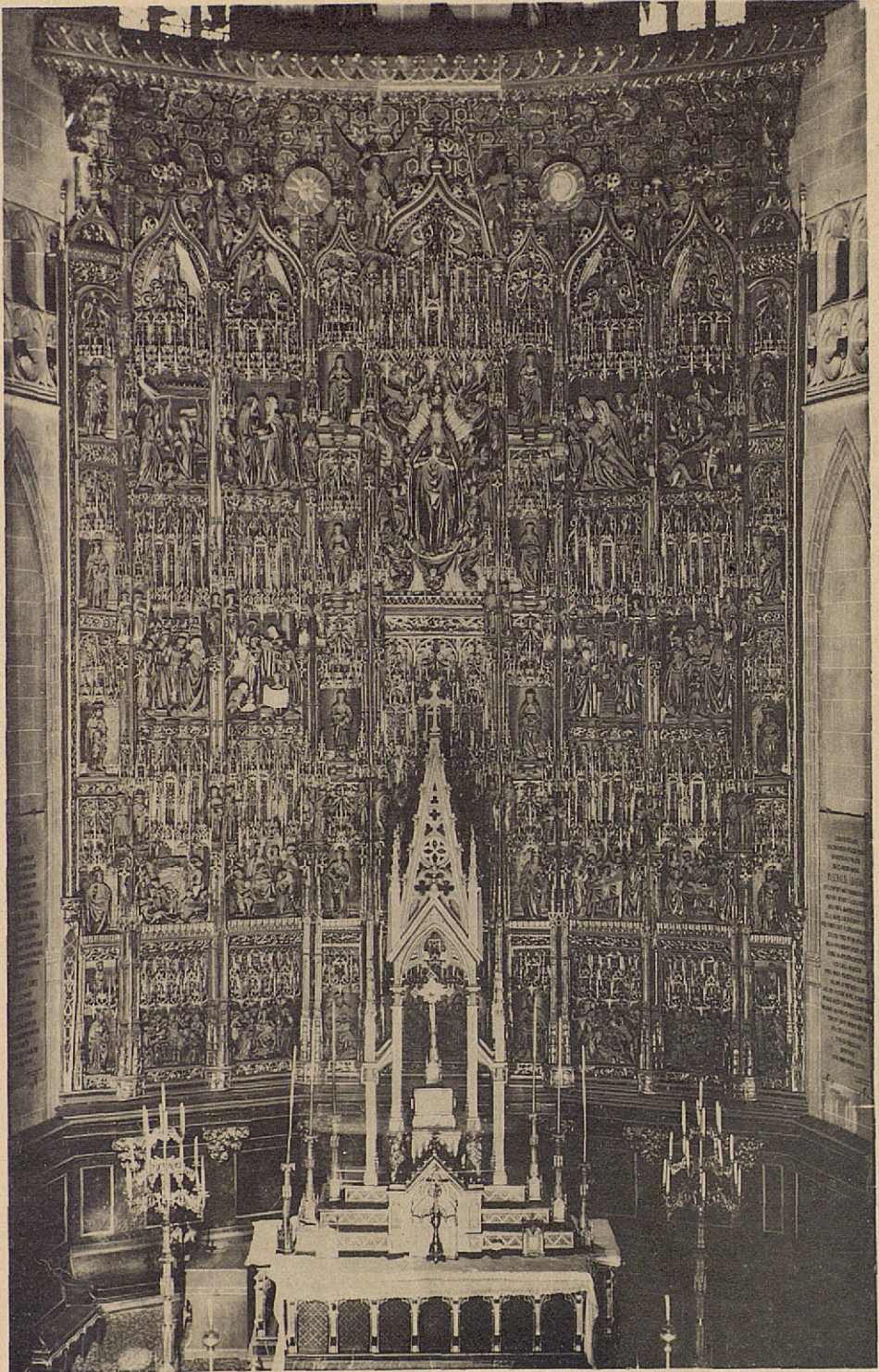
Completaré asimismo el estudio arquitectónico del Sr. Lampérez, diciendo que los ventanales del ábside son más antiguos que los de la nave (que los tiene sólo al lado del Mediodía). Estos de dibujo flamígero (aunque otra cosa diga el dibujo de la sección longitudinal), y los del ábside á base de círculos. En éste no hay arbotantes.

Los arquitos del balconaje del triforio son ocho en cada tramo de la nave central y tres en los del ábside.

Es muy rara y curiosa la clave central en la bóveda del ábside, con la Anunciación. Hay en el templo algún sepulcro de gablete: los aludidos por Amador de los Ríos.

Todo el cuerpo de las naves de la iglesia corresponde á los años 1488-1508. Lo del ábside veo que es lo que respetó el incendio de 1442, pero no procede del templo consagrado en 1287, sino de alguna de sus ampliaciones ó reformas.

(1) D. José Amador de los Ríos publicó en la *Revista de España*, año 1872, unos estudios sobre toda la Arqueología de las Vascongadas, al parecer detallados. En Lequeitio positivamente no estuvo, pues no supondría de otra manera de fines del siglo XIII el templo actual—ni parte mínima del mismo—y porque citando sepulcros de pared, góticos, no tuvo idea de las laudas, de los retablos, ni del tríptico.



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

LEQUEITIO

Retablo mayor de Santa María

OBRA DE JUAN GARCIA CRIAL (1510)

de Uribarren, no se puede leer el mes (ya no lo leyó Cavanilles), pero tampoco ahora la *M* del mil y lo que hubiera después de las tres *CCC* que copió el mismo escritor. El cual dice que hubo otra tercera lauda ya perdida en su tiempo, y que las dos restantes estaban en el suelo al lado de la Epístola. Donde yo las vi en 1907 fué, la una al lado del Evangelio, en la pared, entre capillas, próxima á la girola, y la otra en una pieza alta de trastero, puesta de cara al suelo y teniendo sobre ella el peso de muy variados objetos, entre ellos una imagen de la Virgen, de estilo ojival, en madera, según atisbo á recordar. Entre el sacristán y yo removimos la balumba, llenándonos de polvo. ¡Cosa indigna de población tan culta, tan rica y tan bien administrada!

Guardo con escasos recuerdos una gratisima impresión de un retablo, colocado alto en frente del altar en una de las capillas laterales del lado de la Epístola. Creo recordar que me pareció obra hermosa de la escuela escultórica burgalesa, influjo alemán, y veo en mis notas que contiene las escenas siguientes: Los azotes á la columna, La cruz á cuestras, El Descendimiento, El santo Entierro y no sé si La bajada al Limbo (1).

Por último, y sobre todo, la importancia del templo de Lequeitio la redondea el magnífico retablo que mis lectores tienen á la vista, aunque en reproducción sumamente reducida. Llena todo el ábside central, con su titular, las diez y ocho escenas de la vida de la Virgen, las veinte estatuas aisladas, las cuatro de arriba, las cuarenta estatuitas embebidas en las riquísimas tallas góticas, con la corona mudéjar en la cornisa por último. Aunque ignoro si al construirse de reciente toda la girola se desarmó, me da á entender que sí el demasiado alto zócalo sobre el que asienta (2).

La titular es la Asunción, que bien se acierta á ver en la fototipia, y las diez y ocho escenas son (de izquierda á derecha y de arriba abajo) la Anunciación, la Visitación, la *Pietá* de la Virgen y la Resurrección; la Ofrenda de Joaquín rechazada, la Natividad de la Virgen, su Presentación y los Desposorios; el anuncio á los pastores, su adoración (tras del Tabernáculo, la Virgen entre dos santas), la Pu-

(1) Las cinco escenas están como confundidas en una sola composición.

(2) Extraña mucho en este retablo la falta del Calvario en lo alto, que en escena ó en estatuas exentas más arriba, no suele faltar nunca en los retablos españoles de la época. Pensé si lo habrían quitado en ocasión de obras, pero no vi rastro de él.

rificación y el cántico de Simeón; otra (!) adoración de los pastores, la de los magos, (tras del Tabernáculo, la Muerte de María), la matanza de los inocentes y Jesús disputando con los doctores. De las sesenta y cuatro estatuas y estatuillas no tengo nota, ni tuve tiempo para formarlas.

Esta inmensa, hermosísima creación, obra maestra de la escultura peninsular, es obra de un español, de un artista desconocido para Ceán Bermúdez, para el conde de la Viñaza, para todos. Para todos, porque en este siglo de las imprentas también lo impreso se pierde, aun siendo libro tan serio, tan agradable, tan bello como el *Lequeitio en 1857*, del concienzudo escritor valenciano, paisano mío, D. Antonio Cavanilles (1).

Dice el texto, á la pág. 40 á 41.

«La Iglesia es gótica, grande, con tres naves; de considerable altura la de en medio. El retablo del altar mayor es muy notable por su dibujo y la delicadeza con que está ejecutado. Lo construyó en 1510 Juan García Crial, por 610.235 maravedises, á los que se agregaron 20.310 importe de la madera. Costó dorarle 18.545 maravedises. Representa en seis medallones sucesos de la vida de la Virgen, tiene varios santos, y en el centro la Asunción de Nuestra Señora. He oído que este retablo se hizo al mismo tiempo que el de la iglesia de Avilés, que se sortearon y tocó á Lequeitio el que estaba destinado para Asturias. Se ignora el coste de la Iglesia».

Antes de conocer este texto y de tener idea de las curiosas noticias documentales que nos revela, al ver el retablo de Lequeitio me asaltó el recuerdo vivo del gran retablo de la Catedral de Oviedo, parangonándolos con la imaginación.

Ese parangón bien lo puede hacer ahora el lector del BOLETÍN al ofrecerle en fototipia el de Lequeitio, pues en otra igual, al tomo X de nuestra publicación, tiene reproducido el de Oviedo (2). Especialmente la Asumpta y los ocho ángeles que la llevan, es decir, el tema

(1) Impreso en Madrid, imprenta de J. Martín Alegría, en 1858, dedicado al bienhechor de Lequeitio—su sepulcro lujosísimo vi yo en la antigua iglesia de Jesuitas—D. José Javier de Uribarren, y escrito después de una estancia de dos meses en la pintoresca y culta villa. D. José Amador de los Ríos no conoció el bello librito de Cavanilles, á pesar de que ambos escribían en el mismo citado año de 1872 en la *Revista de Madrid*.

(2) Tomo X, año 1902, pág. 176.

central de ambos retablos es muy parecido, indicando unidad de estilo ó de escuela al menos (1).

De Avilés, en cambio, no recuerdo haber visto cosa semejante, siendo obra de alabastro el retablo de la capilla de los Alas en San Nicolás, del cual no tengo exacta idea, ni reproducción fotográfica. El de Oviedo calculo que no será de proporciones diversas al de Lequeitio, llenando entrambos, hasta muy alto, todo el ábside de nave central bastante proporcionada (2).

Hay que rechazar la idea legendaria que nos cuenta Cavanilles, sobre todo por no parecer verosímil que en trabajos de tal importancia no se singularizaran las obras por los asuntos elegidos, por las escenas obligadas, por detalles significativos—por ejemplo, el retrato de un Obispo orante en la Asumpta de Oviedo—, por la forma poligonal de los ábsides — unas veces octógona, decágona, regular, irregular...—por la diversa altura de los ventanales, de los zócalos, etc., etc. Obras tan considerables, no parece puedan prepararse en los talleres de los escultores, sino muy aposta, con las exactas medidas por base, con la lista de asuntos é imágenes preferidas por norma.

Y que es considerable el trabajado para Lequeitio, bien lo dice el precio; pues el retablo mayor de Toledo en toda su escultura importante (obra de *Copin* y *Sebastián Almonacid*)—dejando á cuenta aparte las tallas arquitectónicas de *Peti Juan* y tantos otros—importó por los mismos años una cantidad de 610.000 maravedises, igual á la suma

(1) La historia documental del gran retablo de Oviedo anda equivocada por suponer los autores que las noticias documentales se refieren durante casi un siglo á la misma obra. Examinada ésta se vé que obedece á un estilo y que no pudo hacerse parte alguna del retablo muchos años antes que el resto. Precisamente era entonces época de incesantes cambios artísticos que el retablo no acusa. Entiendo, pues, que se labrarían sucesivamente dos retablos, que se quitaría quizá el primero para lograr una gran obra, y que los artistas que se supone acabaron tan sólo la labor secular, lo que harían es entallar toda la obra hoy subsistente. Son estos el entallador *Giralte* y el imaginero *Valmaseda* (...1525,... ...1528) habiendo trabajado también *Bingales* y *Picardo*, suponiéndose que se comenzó en 1414. Fué pintado y dorado malamente en el siglo XIX, por acuerdo de mi paisano el Obispo Sr. Sanz y Forés. Dicho retablo merece muchas más alabanzas que las que le regateó Quadrao; en nuestro BOLETÍN todavía pecó de rígida la excelente crítica de méritos que con detallado examen hizo nuestro director Sr. Serrano Fatigati. Creeré que la pintura moderna descalifica obra de arte tan importante.

(2) El retablo mayor de Oviedo es del Salvador, y las escenas las menos confundibles con las que son más propias de un retablo de la Virgen.

total del retablo de Lequeitio, y ¡cuidado si vale la escultura del toledano inmenso! (1).

El mérito de la obra de Lequeitio es también muy grande, y mucho siento no haberla estudiado con aquella detención y prolijidad á que me hubiera arrastrado el conocimiento de la noticia documental, pues de una manera más vaga se examinan las obras de arte del todo anónimas, y de otro modo, con excepcional interés, las que nos revelan, como el retablo de Lequeitio, á uno de los ignorados y grandes escultores españoles de aquella hermosísima escuela hispano-flamenca é hispano-rhiniana que tuvo en Burgos su principal, pero no ciertamente su único asiento en la Península.

Esa notabilísima primera escuela de la gloriosa gubia española—primera en el orden de tiempo—exige un trabajo importante que está por hacer; y está por hacer, entre otras razones, porque se acrecientan las dificultades de su estudio al faltarnos también el cabal y exacto conocimiento de las escuelas de escultores de talla de los Países Bajos y de Colonia, cuya influencia en Castilla fué considerable, enviándonos á veces á sus mejores artistas que ahincaron en España. Sobre los muchos nombres conocidos, hay alguno, uno de los más gloriosos de Flandes, que trabajó en España, en las provincias vascongadas precisamente. El Sr. Allendesalazar cree que se conservan aún algunas obras suyas, de *Guyot de Beaugrant*, el autor de los relieves de la muy famosa chimenea del Palacio de Brujas (2).

(1) El retablo de Toledo tendrá como un tercio más de ancho que el de Lequeitio, y proporcionalmente de alto.

(2) En Flandes no sé que existan Museos ni colecciones sistemáticas de su Escultura, que tanto padeció con las guerras de los protestantes iconoclastas. Tampoco en el Rhin, en Colonia, llevan ese estudio muy adelantado, al menos si se compara con Nuremberg, única escuela de escultores góticos entalladores que comienza á conocerse bien. En número, importancia y hermosura de las obras, las nuestras de la misma época no ceden á las alemanas y flamencas, y si no podemos gallear suponiendo á nuestro arte de la gubia gótica á fin del siglo XV original y del todo nuestro, no es porque sepa á cosa del Norte—que ya sería un argumento—sino porque nuestros documentos están llenos de nombres de artistas flamencos ó tudescos y sabemos que tenidos como los maestros principales: *Colonia* en Burgos, *Copin* en Toledo, *Dancart* en Sevilla..., pareciéndonos españoles los gloriosos discípulos suyos, como *Gil de Siloé* en Burgos, *Almonacid* en Toledo, *Nufro Sánchez* en Sevilla, respectivamente y por no citar sino tres y tres.

Entre otros hechos curiosos, no deja de ser raro, ya al comenzar del siglo XVI, que los dos más importantes sepulcros de la época en los Países Bajos sean los de favoritos de Carlos V que mucho tuvieron que ver con España: el del Arzobispo de

Lequeitio se encuentra situado en una ensenada rodeada de peñas, pequeñas playas, islas, entradas y salidas del Cantábrico. Le apartan del resto de Vizcaya y de todo el interior una elevada y muy complicada cordillera que baña el mar á todo lo largo de la costa abrupta. Salvan tan formidables obstáculos á toda comunicación terrestre tres carreteras, una de las cuales, la costera del Este, vive de la benevolencia del mar á pesar de lo mucho que costó, y tiene sus alternativas, según las veleidades de las olas; cuando yo visité la población el mar se había sorbido algunos trayectos de tan pintoresca vía y era imposible el tránsito por ella. Las otras carreteras suben enormes pendientes—suavizadas y *civilizadas* algunas, con nuevo trazado y más desarrollo de ziszás, por la Diputación vizcaína que las construyera—, gozan de la vista del mar, que se aparece, en apariencia engañosa, por ser lejano, por encima de las crestas de los cerros, como si estuviera más alto, sobre el horizonte racional; y bajan después rápidamente como despeñándose á la población, que se percibe achicada al fondo, sobre todo si se llega á ella desde el Oeste, procedente de Guernica.

Yo hice el viaje al revés, llegando desde Deva en automóvil del servicio público y saliendo á la tarde camino de Guernica en otro chisme semejante. Con ese que la Condesa de Pardo Bazán apellidara «artilugio crepitante» y que Calderón de la Barca hubiera llamado «hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento», el viaje á Lequeitio se ha hecho posible gracias á varios ricos vecinos que establecieron el servicio más por patriotismo que por empresa.

A la ida volví á gozar de la vista de la pintoresca villa de Motrico—donde tan hermoso Cristo de Zurbarán se conserva (1)—, de la linda playa de Saturrerán y de la animada vista de Ondárroa, antes de emprender la subida. A la vuelta, después de la bajada loca, se ve el hermoso castillo de Arteaga, propiedad señorial de la Emperatriz Eugenia, que lo hizo restaurar á Viollet-le-Duc,—á la vez que restauraba, también por encargo suyo, el famosísimo de Pierrefonds, que visité en 1900.

Todavía la tarde de aquel largo día dió de sí una excursión en

Toledo D. Guillermo de Croy, en Enghien, y el de Enguelberto de Nassau y su mujer, en Breda. El autor de éste un *Tomás Vicente*, italiano.

(1) Me ocupé de él en *Cultura Española*, año 1906, pág. 1.140.

ferrocarril á la ría de Mundaca, un paseo al fondo de ella, atravesando un puentecillo de más de cien metros y subiendo por sesenta ó setenta gradas á gozar de una hermosa vista de puesta de sol en el restaurant de la isla de Chacharramendi, habiendo visitado antes las iglesias, la Casa de Juntas y el árbol de Guernica.

La mañana de ese mismo día, madrugando sobremanera, habíamos hecho en Alzola la cura de aguas. La mañana siguiente, aunque muy tarde, hicimos también en Alzola la cura de agua, todavía en ayunas, soñolientos, pero no tanto que en uno de los dos empalmes no aprovecháramos media hora de espera visitando el pueblo y la iglesia de Amorebieta, que no tiene nada de particular. Al buen excursionista no arredran fatigas ni el tiempo tasado; unas y otro parece que son la salsa del viaje, excitando y despertando ó aguzando más la atención y el placer estético (1).

Vaya desde aquí, para finalizar, un saludo á los amigos de Lequeitio, el vicario D. Benigno Bengoechea y el digno ex-alcalde don José Félix Eguilior.

ELÍAS TORMO.

(1) Por sendas de montañas (antes de haber carreteras) se contaban cuatro leguas de Lequeitio á Deva, y dos y media de Lequeitio á Guernica. El circuito de la excursión, además, comprendió en trayectos diversos de ferrocarril hasta 82 kilómetros.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

VI

Comienzo de la reforma escultórica en el siglo XVIII.

Las condiciones en que vivió la escultura en la comarca madrileña, no son las mismas en que se desarrollaba en general la escultura española. En Levante con Salcillo, había un movimiento muy típico y digno aún de mayor encomio por la atmósfera artística que se respiraba en aquel período; en la corte y sitios cercanos no se producían obras que puedan colocarse á la misma altura, ni en los últimos días del siglo XVII ni en los albores del XVIII.

Salcillo tuvo en su favor para no precipitarse del todo en la decadencia, y para crear lo bello, su intuición fecunda que le llevaba á tomar por modelo á las gentes de su comarca, conservando en su espíritu el perfume de la realidad; aquí se repetían una y otra vez con la gradual degradación las mismas formas, y los escultores extranjeros venían poco más ó poco menos en iguales condiciones, siendo los repetidores de modelos ya gastados.

Ni los que trabajaron en La Granja procedentes de Francia, ni los llegados de Italia para ejecutar obras de encargo, traían en su mente ese fuego sagrado, ese poder de crear, esa energía de pensamiento que son siempre necesarias para imponer sus ideales y detener una sociedad en el camino del mal gusto, y lo que no tenían para sí no podían cederlo á los demás para levantar de su postración al arte español.

Tan convencionales como eran las representaciones de dioses paganos en La Granja, eran las efigies de santos en Madrid. Algunos de aquellos escultores conocían los secretos de una factura aceptable, y en cambio ninguno sentía vivas esas inspiraciones que habían llenado el alma de Gregorio Fernández, de Cano y de Mena. Esta es una de las diferentes ocasiones en que se ha demostrado plenamente que

la maestría de mano y el dominio de la técnica no bastan para crear arte hermoso y perdurable, si están puestas al servicio de un alma donde el arte no vive de verdad.

Así pasaron algunos años degradándose cada vez más las formas hasta producir la serie de leños industrialmente desbastados, que parecen todavía remedos de grandes obras, hechos por gente en estado primitivo. Crucifijos sin formas y de incorrecto dibujo, llenos unos de violentos retorcimientos y sometidos otros á una pasividad insulsa en contraste con los primeros; efigies de ojos saltones y ropajes de cartón; cabezas con cabello y barba, cual pelucas y añadidos de barbería barata; manos y pies de dedos sin articulaciones; actitudes de cómico casero con energías de gañán en el rostro, ó dulzuras de suma insipidez, es todo lo que salió de pecadoras manos en el transcurso de aquellos años que precedieron á los primeros trabajos, de los que algo más tarde habían de propulsar la creación de la Academia de San Fernando.

Carecían de vigor los escultores del país y no podía estimulársele con las importaciones de otros pueblos; sólo el buen sentido, el amor siempre vivo en muchas almas desinteresadas á lo que ellas no pueden realizar, y el aprendizaje por el camino de lo docente, podía formar generaciones de jóvenes que unos tras otros fueran elevándose á mayores alturas.

Este movimiento se produjo en la segunda mitad de la décimotercera centuria con la creación de la Real Academia de San Fernando.

Nació ésta en medio de una atmósfera de simpatía como necesidad vivamente sentida en el país y satisfecha por las acertadas decisiones de Príncipes y magnates, movidos de noble patriotismo. Estos impulsos bienhechores deciden en la mayor parte de los casos del éxito de las empresas, porque cuando las corporaciones son blanco de la hostilidad envidiosa ó interesada, tienen que emplear en defenderse gran parte de los esfuerzos que podrían emplear en el amplio desarrollo del fin que persiguen.

Con gran tino en muchos momentos y con menor acierto en alguno, la Academia abordó desde su primer concurso los géneros más variados, con la única excepción del embellecimiento de los hechos, al parecer insignificantes, de la vida social ordinaria, porque esto no estaba en aquel período en la mente de los artistas ni en la mayoría

de los escritores. El Evangelio, la Historia patria, la de los tiempos clásicos y la Mitología suministraron innumerables temas, lo mismo para los que optaban á los premios de diferentes clases, que á los que solicitaban el grado de académicos de mérito.

Guárdanse en su casa numerosos relieves que se hicieron como expresión gráfica de estos asuntos y en ellos se lee los esfuerzos generosos que en noble emulación hacían para formarse muchos jóvenes que fueron, andando el tiempo, notables escultores. De la labor de algunos quedan brillantes muestras fuera del solar académico, ya en Madrid, ya en otras ciudades españolas, ó ya también en alguna urbe extranjera. De la realizada por otros da sólo idea lo poco que allí ha podido guardarse. Hay también nombres incluíbles en un tercer grupo que sólo figuran en las actas del tiempo y de los cuales no queda señal alguna en obra realizada.

Al lado de las obras de los alumnos más distinguidos de aquella escuela que se presentaban á los concursos, figuran las de los numerosos artistas nacidos en ésta ó en extrañas tierras que optaban al grado de académicos de mérito. Se guardan en el archivo expedientes incoados por personalidades que habían trabajado en los palacios reales, por las que lucían su ingenio en diferentes provincias, por individuos que ostentaban ya el título de miembros de la Academia de San Lucas, en Roma, y por los que lo solicitaban desde París, acreditándose en todo ello con pruebas fehacientes el gran prestigio que supo adquirir la Corporación en breve espacio de tiempo y lo fácilmente que su fama pasó las fronteras.

A los que aspiraban á premios en los diferentes concursos que se fueron realizando desde 1753 y á los que deseaban sentarse al lado de los profesores, se les exigía un trabajo detenidamente hecho con arreglo á los *temas* llamados *de pensado* y otro que se esbozaba en breve tiempo como medio de demostrar que el primero había salido realmente de sus manos; sólo fueron dispensados en alguna rara ocasión de tales pruebas los que con sus creaciones en iglesias ó palacios de Madrid estaban mostrando públicamente y todos los días hasta dónde llegaban la fecundidad de su genio creador y la maestría de sus manos.

Cumpliendo soberanas disposiciones é impulsada por los altos funcionarios que ejercían los cargos de Protector y Viceprotector, la

Academia estimuló todo lo que era digno de estímulo, premiando con largueza los que eran verdaderos aciertos y hasta la promesa en germen de los que habían de serlo. En rudo contraste reprobó más de una vez con justicia ejercicios, y desengañó á aquellos que, no teniendo aptitudes, declaraban pretensiones; así pudo evitar en parte la formación de los descalificados del arte, que pasan su vida en el eterno tormento del quiero y no puedo, siendo en ésta desgraciados, cuando en otras direcciones podrían ser útiles.

Esta disciplina, necesaria y conveniente en los comienzos de las organizaciones, se quebrantó luego en el momento oportuno de las espontaneidades, dulcificándose primero y desapareciendo por completo luego aquella imposición de reglas definidas que orientan al principio y son después una tiranía cuando se despliega ya plenamente la vida de la fantasía, y hay energía en muchas almas con que perseguir en opuestas direcciones el culto de la belleza y realizarla cada uno á su modo en uno de sus infinitos aspectos.

Cinco artistas españoles y dos extranjeros figuraron á la cabeza de aquel movimiento que produjo, en primer término, la creación de la Academia de San Fernando é influyó á la larga de un modo tan decisivo en la regeneración del arte español. Fueron los primeros Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, Felipe de Castro, Francisco Gutiérrez y Manuel Alvarez, y procedían los segundos, uno de Francia, Roberto Michel, de quien ya hemos hablado en el capítulo anterior, y otro de Italia, Domingo Olivieri.

Juan Pascual de Mena era de tierras toledanas. Nació en 1707, en Villaseca de la Sagra, y fué uno de los que más sufrieron en su primera edad la influencia de los que habían hecho estatuas para La Granja y muy particularmente la de Demandre y Pitué. Cumpliése para él afortunadamente la ley de adaptación inmediata al país de cuanto en él se importa, que se ve bien demostrada en todos los períodos de nuestra historia, y aquellas exageraciones anatómicas, aquel predominio de las redondeces en los desnudos, aquel aspecto de actores afectados y no de personajes reales que tienen en común los dioses mitológicos del Real Sitio, son defectos que se acentúan menos en las obras de Mena.

En una de las extremidades del paseo del Prado se alza valiente sobre su carro la figura de su Neptuno. Está llena todavía de imper-



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

MADRID

Fuente de Neptuno en el Prado
por Juan Pascual de Mena

fecciones criticables; se adivinan bastante en sus formas los vicios de la escuela de donde procede; pero el alma que hay en ella, el relativo reposo con que se presenta, la impresión de algo majestuoso que produce en el espectador y el acento varonil que en su gesto y actitud es imposible no reconocer, la colocan á gran distancia de aquellos otros Neptunos que se destacan sobre las aguas ó están rodeados de grandes masas vegetales en los jardines de San Ildefonso. Se educó en una dirección falsa que imprimió en parte y desgraciadamente su sello en sus principales obras; pero supo reaccionar contra ella, cosa que en cualquier hombre declara una gran energía, y supo propulsar por buen camino los trabajos de la Corporación que llegó á ponerle en preeminentísimo lugar, haciéndole Director general en 1770.

En los setenta y siete años de su vida hizo Juan Pascual de Mena un número tan extraordinario de imágenes, que tanto de éste como de Salcillo y de Luis Salvador Carmona cabe preguntarse si además de escultores que hacían obras de su propia mano no eran directores de talleres, de los que salía un arte industrial como el que va invadiendo muchos palacios y muchos templos en los tiempos que corremos. Trabajaba indistintamente en madera policromada, siendo en esto genuinamente español, y en mármol sin policromar, mostrándose en este género de obras más maestro, como una consecuencia de su educación.

Entre aquellos que más personalmente han de considerarse como sus discípulos no se pueden citar nombres de esos que alcanzaron fama universal ó despertaron, por lo menos, grandes entusiasmos en su país y en su tiempo. Parecían animados, en cambio, todos ellos de un espíritu invasor y de propaganda, y se encargaron de ir á llevar á diferentes comarcas, algunas muy lejanas, la buena nueva de las corrientes artísticas, como los discípulos de Jesús. José Arias, natural de Madrid, llegó á ser Teniente-Director de la Academia Mejicana de San Carlos; José Pujol, valenciano, alcanzó el alto puesto de Director general de la Academia de su país. Ninguno de ellos dejó obras notables en esta comarca.

Castellano también como Mena era Luis Salvador Carmona, que nació en Nava del Rey dos años más tarde que aquél y murió diez y siete años antes; su vida fué bastante corta, y por eso es aún más extraño que se le atribuyan unas quinientas estatuas de diferentes

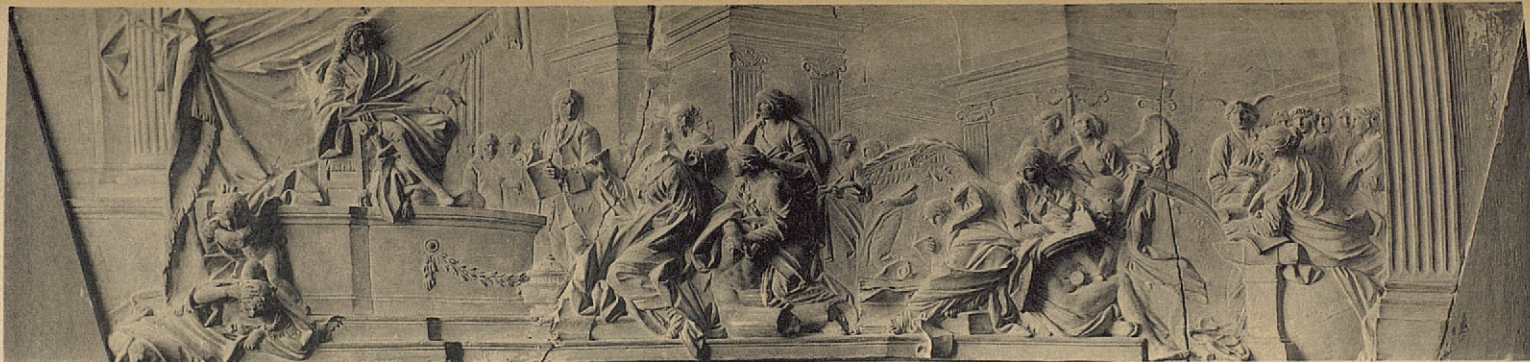
géneros y mérito también muy diferente. Por lo que en Madrid se encuentra más á la vista del público no puede ponérsele al mismo nivel que su compañero de profesión; ni el San Fernando de la fachada del Hospicio, ni el San Isidro y Santa María de la Cabeza del puente de Toledo valen lo que el Neptuno del Prado. Varias de sus efigies policromadas son superiores, en cambio, á las de Mena, sin llegar á las correspondientes de Gregorio Fernández.

Cuéntase en casi todas sus biografías que Carmona hacía desde pequeño imágenes sirviéndose sólo de una navaja, como hacen con cuchillos jugueteros los leñeros de las selvas alemanas. No tuvo excepcional fortuna al educarse en Madrid en la escuela de D. Juan Ron, porque este maestro, que era concienzudo en el trabajo, no podía comunicarle los arranques geniales de que jamás dió muestra en sus obras personales. Carmona tenía en su fantasía más fuego sagrado que Ron, y así pudo llegar por propio impulso adonde por educación no hubiera llegado jamás.

Descúbrese en sus obras esa tendencia á las líneas onduladas, esos constantes indicios del amaneramiento que imponían las escuelas imperantes, esa falta que en unos y otros detalles se descubre de un cabal sentido de la realidad, y hay, sin embargo, que alabar sin tasa en él que dentro de las malas condiciones de época su modelado fuera menos convencional que el de otros muchos, más franca su labor, más suelta la mano que manejaba el buril. Consagró sus esfuerzos á alejar cada vez más á los jóvenes de las deficiencias que él mismo padecía y favoreció con energía los progresos de la Academia de San Fernando. Al valor innegable de sus obras ha de agregarse el de la persona, porque fué uno de los que se desvelaron por regenerar el arte patrio.

En lugar más preeminente que los dos anteriores había de colocarse en este movimiento de la reconquista del genio español Felipe de Castro.

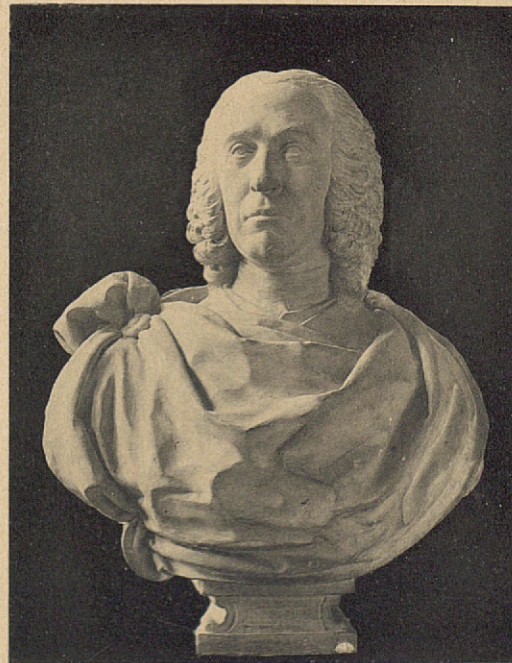
Fué éste en su tiempo una personalidad de gran relieve y digna de ser más conocida de la generalidad de las gentes. Nacido en Noya en 1711, quiso amaestrarse allí mismo para la escultura con Diego de Sande, y buscando en seguida horizontes más amplios, pasó á Santiago á trabajar con Miguel Romay. No se había perpetuado en Galicia la raza de los grandes artistas que en remotos tiempos dejaron en ella



Relieve simbólico de la Creación de la Academia



ALFONSO CLEMENTE DE ARÓSTEGUI
Primer Vice-Protector de la Academia



JOSÉ CARVAJAL Y LANCASTER
Primer Protector de la Academia

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

Obras por Felipe de Castro
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

tantas muestras de su genio y los primeros maestros de Castro no llegaban á la altura del célebre maestro Mateo del Pórtico de la Gloria.

Se hallaba, por lo visto, su alma llena de ese fuego sagrado que se aviva á veces con las influencias que á primera vista parecen más insignificantes y no podía satisfacerse con los pobres elementos que recogía en su comarca natal y de ella pasó á Lisboa más para sufrir nuevas decepciones que para adelantar algo en su camino. En esta peregrinación del ansia de lo bello nunca satisfecha fué por fin á Sevilla; hizo allí las estatuas de San Leandro y San Isidoro, en que se ven los primeros chispazos de su genio sin reconocerse la que había de ser maestría de sus manos y trató á Fremin, que ya que no pudo comunicarle la gran fecundidad creadora que él no tenía, le dió sí el buen consejo de que «fuera á Roma, donde podría hacerse un buen escultor».

A la Ciudad Eterna marchó el joven Castro y en ella se encontró desde el primer momento tan en el medio apropiado á las exigencias de su espíritu, que sus ideales germinaron no como primeros destellos de algo que nace, sí como creaciones de una fantasía adulta.

A cada artista hay que juzgarle no sólo por sus obras sino por el medio en que las ha realizado: creaciones hay que apreciadas en sí mismas parecen nada más que aceptables y que reflejan, sin embargo, una grandiosa individualidad en su autor, un poder personal para sobreponerse en parte á la atmósfera respirada, ideal purísimo y fecundidad creadora, fe en su arte y amor sin límites á lo bello. Esto es lo que puede y debe decirse al juzgar á Castro; nos ha dejado en la Academia hermosos bustos y bien compuestos relieves y en ellos se descubre un alma más grande que las mejores de sus labras.

Felipe de Castro fué el primer director de la Academia, y al inaugurar ésta sus sesiones en 1752 dejó esculpido el hecho en la forma que se ve sobre el ingreso á sus salones. La memoria en que se describe esta solemnidad y la parte que cada uno de los fundadores tomó en ella resplandece con ese perfume de inocencia que estimarían casi infantil los estómagos gastados y descubre en cambio la buena fe con que se acometía la regeneración de nuestro arte por gentes generosas en las que no habían hecho mella ni las corrupciones de época, ni la inapetencia, signos de degeneración, aún más peligrosas, que siguieron á la libertad de costumbres.

En el acta de aquel día está descrito del siguiente modo el histórico relieve.

«En un elevado Trono se ve sentado el Rey nuestro señor vestido á lo heroico, entregando los Estatutos de la Real Academia de San Fernando, de las tres bellas Artes del diseño, á su Ministro de Estado y protector de la misma Real Academia, el Excmo. Sr. D. José de Carvajal y Lancaster, quien arrodillado en la grada del mismo Trono, con los Estatutos en la mano, recibe de S. M. la orden para publicarlos y hacerlos practicar, y para mayor expresión de este acto se señala por S. M. en el último término la Real Casa de la *Panadería*, donde reside actualmente la Academia.

»La Fama, ansiosa de celebrar la soberana resolución de S. M., toma el vuelo para ir á dar parte de estas glorias á la Reina nuestra señora, representada con justa propiedad en la figura de Minerva como diosa protectora de las tres Artes, por lo que se registran éstas postradas á los pies de S. M., logrando expresar de esta suerte su más rendido y glorioso vasallaje.

»La Escultura, como Arte divino de Palas (según canta Virgilio) ofrece en un busto del Rey eternizar en mármoles y bronces la imagen de su augusta persona.

»No con menos decoroso intento procura manifestar la Pintura igual empeño, corriendo el pincel en paredes, tablas y lienzos.

»La Arquitectura ofrece en el plan de un edificio erigir suntuosos templos y palacios, populosas y hermosas ciudades, puertos y fortalezas que contribuyan al mayor decoro de la Majestad y lustre de la Monarquía.

»Y como estas tres Bellas Artes se comprenden en la nueva Real Academia, ésta las asiste, representada en una matrona coronada, con la lima en una mano y varias coronas de granado en la otra, simboliza la perfección á que deben aspirar sus profesores, el premio á que se proporcionan y la celosa unión de sus tareas.

»Asiste al Real Trono Hércules (como Fundador de la Monarquía de España), cubierto con la piel de león y descansando sobre la Clava; denota la tranquilidad que hoy goza este Reino, como el desierto de los vicios, teniendo á sus pies por trofeo al can Cerbero, último blasón de sus trabajos.

»La Gloria, colocada sobre el Trono del Rey, corona á S. M. con el



FERNANDO VI



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

BARBARA DE BRAGANZA

Bustos por Felipe de Castro
(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

laurel de la inmortalidad, por la utilísima fundación de esta Academia, y compitiendo en su celebridad la Fama, corona al mismo tiempo á la Reina nuestra señora.

»Asiste asimismo al Real Trono el Honor y el Decoro, que resultan al público de tan útil establecimiento, cuyos progresos afianza el Genio de las tres Artes, simbolizado en un joven con el hasta y escudo de Palas.

»La Historia escribe sobre las espaldas del Tiempo tan glorioso asunto, concluyendo toda la composición con el grupo de dos figuras, que representan el Mérito de las referidas Artes, el cual, armado con el escudo y lanza de Palas, arroja y persigue á la Ignorancia.»

Los cuatro bustos principales de Felipe de Castro se hallan colocados sobre sus correspondientes pedestales al terminar la doble escalera que lleva al piso principal y son una historia abreviada de la fundación de la Academia. Representan al rey D. Fernando VI, á la reina Doña Bárbara de Braganza, al primer protector y Ministro de Estado Carvajal y Lancaster y al viceprotector Clemente de Aróstegui, que unidos al relieve antes descrito constituyen la forma plástica y gráfica de los recuerdos más queridos para la Corporación. Prescindiendo de criterios especiales y de sentido exclusivista de escuela han de calificarse de muy hermosos y es sólo criticable en ellos la desdichada ocurrencia que tuvo algún fanático de la pulcritud externa de pintar la piedra y de que hayan podido creerse durante algún tiempo vaciados en yeso.

Mirando juntos los cuatro bustos se forma idea más alta del autor que cuando se examinan por separado. Cada uno de ellos acredita un alma de artista y una mano de maestro; reunidos declaran genio para acusar bien las distintas personalidades que tanto se encomia en los retratistas de la moderna escuela alemana, y el buen gusto para detallar mucho en algunos, dejando lucir en los demás la severidad de las líneas generales.

Bárbara de Braganza lleva sus joyas que armonizan con su belleza, ya que no la realzan; el Monarca ostenta el *Toisón de Oro* al cuello y la corona de laurel en la cabeza; Carvajal y Lancaster y A. Clemente de Aróstegui presentan por único adorno la distinción y lo expresivo de sus fisonomías, rasgos característicos que los denuncian como personalidades que se destacan mucho del montón de los indivi-

duos de segundo y tercer orden que se agitan en todas las épocas en las proximidades del poder.

Las cuatro cabezas tienen mucha personalidad, acreditándose de retratos de esos en que se realiza el difícil acierto de reflejar en las líneas físicas bien reproducidas el carácter moral del personaje. La Reina es la dama hermosa todavía, para la que ha pasado ya la frescura juvenil. Se acusa en su rostro y en su cuello la tendencia á la excesiva obesidad, como consecuencia de una vida demasiado pacífica y sedentaria, y hay en su expresión esa dulce serenidad que mantuvo tan sincero y constante amor en el corazón del Rey.

El Monarca declara en su fisonomía la bondad de su alma y de sus intenciones. Se adivina el personaje más deseoso de ahorrar sangre y luto á sus súbditos que de alcanzar brillantes éxitos ó conquistar grandes reinos, empresas en las que había gastado tantas vidas españolas Isabel de Farnesio. Asegurando la paz en sus dominios satisfacían los augustos consortes á su propia naturaleza, y la calma de su expresión concordaba con la calma de las ambiciones y la de los hogares castellanos que supieran asegurar para bien del país.

Fundando un centro de regeneración para las artes gráficas y rindiendo culto á la música en la persona de Farinelli, que supo aliviar con ella muchas horas de amarga melancolía, adquirió el Príncipe para su persona la alta representación de una primera aurora del despertar de la Nación para la cultura moderna. Él sembró en germen elementos que habían de llegar á su pleno desarrollo muchos años después. A la belleza de las líneas se une en este busto la simpatía que necesariamente ha de despertar el representado en los amantes de la humanidad.

Los bustos de Carvajal y Lancaster y de Clemente de Aróstegui menos enriquecidos en detalles no les son ciertamente inferiores en mérito. No se ve en ellos nada que corresponda al Toisón que pende del cuello de Fernando VI, ni á las hombreras que se acusan mostrándose en sus bordes internos por bajo del manto. Sus ropajes son sencillísimos; el conjunto de su indumentaria austero.

Cuando Castro representaba á Carvajal en aquel busto lleno de vigor y con una expresión en que se leen sus nobles propósitos, el Ministro estaba ya muy cercano al término de su vida; los grandes trabajos de la Academia por él propulsados habían comenzado



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA BATALLA DEL SALADO

Relieve por Felipe de Castro

(REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO)

en 1752, y en Abril de 1754 fallecía llorado de verdad por los artistas.

Cinco años después, en 1757, hizo Castro otro relieve, el de la batalla del Salado que se guarda también en la Academia; es obra de empeño, de ese género que se ha llamado por algunos escultura pictórica; tiene sus elementos de simbolismo y sus tendencias á lo clásico, revelan fantasía, bastantes detalles, y se acusa en la mayoría su mano de maestro; pero á pesar de todas las excelencias de composición y dibujo, no se colocaría á Felipe de Castro á tanta altura por esta obra como por los cuatro bustos que decoran la escalera, y merecerían ser colocados en lugar más preferente de no carecer de espacio para ello.

Aparece en primer término un hombre desnudo vuelto de espaldas y recostado en parte sobre un ánfora de la que se vierte el agua, conocida y repetida representación de los ríos con que aquí se recuerda aquel en cuyas orillas vencieron las tropas de Alfonso XI á las huestes de los invasores benimerines. Hay en el modo de entender la anatomía de esta figura más reminiscencias de las exageraciones del siglo XVI, que fiel inspiración de los tiempos clásicos. Es expresivo el rostro y bastante natural la actitud.

Inmediatamente detrás combaten cuerpo á cuerpo infantes islamitas y cristianos, sin que en ninguna de las luchas parciales dejen de aparecer victoriosos los segundos. En el lado izquierdo se adelantan un Cardenal y un guerrero, que pudiera ser el Monarca, sobre corceles de la misma raza de los que ocupan los cuadros de Velázquez, y en último término, carga briosamente la caballería castellana sobre la mora, que huye sin combatir.

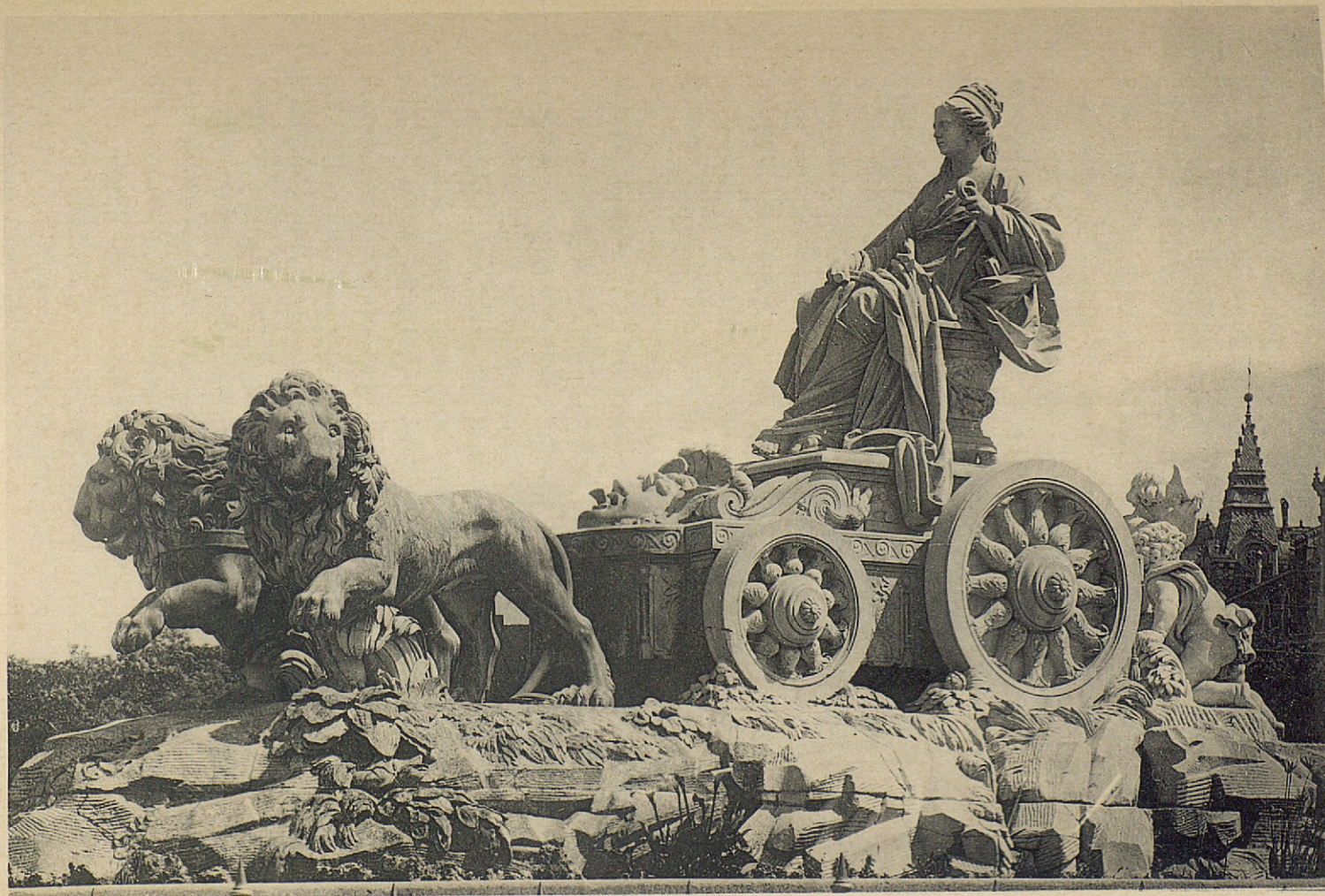
La indumentaria es aquí esa indumentaria impropia y caprichosa con alardes de una incompleta erudición que caracterizaba á las obras artísticas de aquel período, y se prolongó en pleno siglo XIX hasta los tiempos de D. Sabino Medina y D. Ponciano Ponzano; los atavíos y cascos romanos alternan con las piezas de armadura de las centurias diez y seis y diez y siete, y con sombreros chambergos vistosamente adornados con plumas. Podría pensarse que el ejército del hijo de Fernando el Emplazado se había reclutado sacando de su sepulcro á clásicos legionarios y reuniéndolos á los que dos siglos después de la batalla del Salado habían de combatir bajo el Emperador Carlos V, y á los que algo más tarde militaron en los Tercios de Flandes.

Todo esto es lo que en revuelta confusión se designaba hace años con la frase de *á la antigua española*, y á la antigua española vestían los artistas las figuras de sus cuadros y relieves, así como los actores caracterizaban los personajes de las comedias en que intervenían, sin preocuparse mucho en distinguir qué prendas correspondían á las ropas y armaduras de los siglos XIV ó XV, y cuáles á la décimosexta ó décimoséptima centuria. En la misma Academia se guardan dos relieves de época muy posterior, que ya estudiaremos, y en ellos ostentan damas y galanes todas las galas de los años del Emperador Carlos V en un episodio de nuestra historia que se realizó en la minoría de Alfonso XI.

Francisco Gutiérrez, discípulo de Luis Salvador Carmona, representa con sus obras otro paso más dado en el trabajoso camino de nuestra regeneración artística. Era de San Vicente de Arévalo, y nació en 1727. Trabajó en Madrid con su maestro hasta 1749, en que pasó pensionado á Roma, y en 1761 volvió de Italia habiendo aprendido mucho ante los buenos modelos para adelantar por el camino del buen gusto y conservando íntegro su espíritu español y el vivo deseo de hacer arte genial en estas tierras despertando el alma dormida de sus pobladores. En el campo del arte se preludiaba ya la resurrección nacional que había de estimular vigorosamente en justa reacción una invasión extranjera.

En el bello sepulcro de Fernando VI que luce en el lado de la Epístola del templo de las Salesas Reales de Madrid, puso Gutiérrez el escudo de armas, las estatuas de la Abundancia, la Justicia y el Tiempo, así como los niños que lloran, y lo que estas obras se destacan en medio de las demás labras de Juan de León, y lo superiores que resultan comparadas con las de la tumba de D.^a Bárbara de Braganza, debidas al último, declaran desde luego el gran mérito del discípulo de Carmona y cuánto había de brillar su figura en medio de las de sus compañeros de profesión.

Mas á la vista del público hay otras obras de Gutiérrez enlazadas á obras de Roberto Michel. Es una la estatua de la Cibeles y el carro, tirado por los leones que hizo el artista francés; la Cibeles es una figura llena de encanto y majestad, muy alejada, sí, en sus líneas de las que hoy la daría un escultor de nuestro tiempo, muy bella entre las creaciones del momento en que se hizo; en el carro se descubre



Fotografía de Hauser y Wertz.—Madrid

MADRID

Fuente de la Cibeles en el Prado
La Diosa y el carro por Francisco Gutierrez
los Leones por Roberto Michel

la imitación no perfecta de los carros clásicos, y han de calificarse si de primorosos sus detalles. Al lado de los trofeos trabajados por Michel para la puerta de Alcalá, que son los que miran á la ciudad, puso Gutiérrez los suyos, dando frente al campo, además de la Fama y el niño con el escudo que preside á todo el monumento, coronando su arco central. También se debieron á sus manos los adornos de la hoy suprimida puerta de San Vicente.

Esculpió asimismo imágenes, ángeles y medallones para diferentes templos de Madrid: el friso con festones y niños que se ve en la cúpula de la Encarnación; parte del altar mayor de San Antonio de los Portugueses; los relieves de la Esperanza y la Caridad de San Isidro el Real; las imágenes de San Elías y Santa Teresa para las monjas de las Maravillas; dos grupos de ángeles en San Francisco y algunas otras, en su gran mayoría de estuco, que no son obras de tanto empeño como las hechas de piedra que hemos citado en primer término y como superiores.

Caveda, que estuvo tan injusto en su apreciación del mérito de Gregorio Fernández porque no sentía, indudablemente, lá muy castiza escultura en madera policromada que tanto nos caracteriza en la historia del arte, anduvo más acertado al juzgar á Francisco Gutiérrez, porque destellaban en éste los reflejos del mundo clásico. Dice de él que ya que no fué vigoroso y enérgico, supo ser comedido y circunspecto; que dió buenas proporciones á sus estatuas, siendo además sencillo sin frialdad; le critica que no fuera más puro en las formas, y le concede que plegaba bien los paños á la moda de su época. Cuando Gutiérrez sea estudiado en sus creaciones por los críticos que se ponen ante todo en el medio en que el artista ha trabajado, será colocado á más altura y no resultará calificado de *discreta medianía*, que es como en resumen se le califica en los párrafos del antes mencionado escritor.

Por la misma fecha en que nacía Gutiérrez en San Vicente de Arévalo, nacía en Salamanca Manuel Alvarez, el que había de ser el discípulo predilecto de Castro y uno de los escultores más notables de aquel período. La necrología que publicaron las actas de la Academia al dar cuenta de su muerte, declara la alta estima en que se le tenía, las principales obras que hizo y el sentido artístico imperante en la época. Dice así:

«En 13 de Marzo de 1797 falleció, á los setenta años de edad, el Sr. D. Manuel Alvarez de la Peña, estatuario, que si en nuestros tiempos ha podido tener iguales, superior ninguno. Era natural de Salamanca, de donde vino á estudiar la Escultura á la dirección de D. Felipe de Castro. En la primera distribución de premios que hizo la Academia, que fué en el año de 1752, ganó el segundo de la primera clase. Pasados dos años se celebró otra distribución de premios en 22 de Diciembre de 1754, y concurriendo Alvarez ganó el primero de la primera por aclamación general, y allí mismo lo declaró la Academia por digno de ser enviado con pensión á Roma sin necesidad de oposición. No pudo entonces pasar á Italia por sentirse achacoso en su salud, y después siempre quedó en España. Según aquellas buenas señales fueron en adelante sus progresos. El trabajo sin fastidio, la atenta observación del natural y la comparación del natural con el antiguo hacían el fondo de su continua ocupación. Poseía este artífice, no precariamente, sino como por título legítimo, la paciencia en la obra. Los que creen que los antiguos griegos llegaron á la perfección de las obras, supuesta la ilustración y costumbres por sólo el medio de la meditación y la paciencia, cuya opinión parece la más verosímil, reconocerían al ver este moderno en su taller que desde luego tomó el mismo camino que aquellos antiguos tomaron y que insistió en las mismas pisadas ó vestigios que ellos dejaron. No estudiaba el Académico español las estatuas de los antiguos para hacer una cosa que en apariencia denotase haberse atendido á los antiguos, porque esto sería copiar, que puede ser una de las causas de la decadencia de las artes. Sabía muy bien que en las artes de la Pintura y Escultura no hay más oráculo que la naturaleza sola. En las obras de los antiguos, que con tanto cuidado examinaba, no buscaba Alvarez la ley, sino el intérprete. Bien conocía que para efecto de criar en las artes ninguna nación había interpretado justamente el lenguaje de la naturaleza sino los griegos; pero en los griegos buscaba el maestro, no el juez; quería oír desde la cátedra, no desde el trípode; pedía lección, no respuesta. Cuando por Real orden se mandaron hacer modelos de estatua ecuestre del Señor Don Felipe V, uno de los encargados fué Alvarez. Pensó en esta ocasión dar idea de un caballo perfecto. Vió todos los caballos de las Caballerizas Reales, y en lugar de tomar una parte bella de uno, otra parte bella de otro como



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

DESEMBARCO DE COLÓN EN LAS INDIAS

por Manuel Alvarez

RELIEVE PREMIADO EN EL PRIMER CONCURSO CELEBRADO POR LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

hacen los que trabajan por el método colectivo, reuniendo bellezas dispersas, como dicen, del natural, vistos todos eligió solamente uno que la naturaleza había criado sin el menor defecto y con todas las perfecciones de su especie. Obtenida la felicidad del hallazgo se puso el artífice á estudiar el *Aceitunero*, este era el nombre del caballo. Semejante estudio no debía terminar en copiar fielmente aquel objeto, pues en esto no podía hallar dificultad alguna la vista ni la mano de un tan hábil diseñador. Todo el fin de su fatiga era deducir la regla de la perfección de aquella especie por las perfecciones numéricas que veía en el animal. Era, pues, su estudio una requisición importuna á la gran Madre para que le dijese el plan de reglas que se había propuesto en la educación de aquel cuerpo viviente para que hubiese de causar por necesidad la sensación interna de la belleza en cuantos lo mirasen suelto en la dehesa ó gobernado por su dueño. En suma: era criar el arte, pues como el entendimiento humano consiste en reducir los particulares á universales, y en la formación de un arte se ocupa sólo el entendimiento, aspiraba á escudriñar la regla, digámoslo así, primigenia de la belleza de aquellos cuerpos para que después le fuese fácil la producción de ideas de caballos perfectos. En este sentido pudiera tenerlo bueno la frase de los poetas cuando cantan que el arte es émula de la naturaleza. De modo que el modelo del caballo del Director Alvarez es un producto riguroso del arte y un original, aunque hecho por la simetría ó medidas del *Aceitunero* y por solas sus formas.

»Al artista correspondía el hombre moral. Con la ciencia contrastaba maravillosamente la virtud. Una modestia singular, una humildad profunda, una liberal profusión de lo que sabía en las artes, una benevolencia común y sin límites era lo que todos veían desde el primer momento en que empezaban á tratarlo. En su disposición al ejercicio de las virtudes sociales parecía que la naturaleza había hecho el coste sin tomar nada del almacén de la reflexión. Cuanto era el noble artificio de sus obras, tanta era la simplicidad de sus costumbres. En el memorial que dió á la Academia con fecha de 26 de Febrero de 1785 pidiendo la plaza de Director general, cuando le tocaba ya por su turno, vertió sin pensarlo la idea que de su ánimo debe formarse, tan ajustada como la que por un retrato muy parecido pudiera tomarse de la fisonomía de un sujeto. En aquel memorial, que

indubitablemente es suyo por ser de su letra, se pone á los pies de la Academia y le va recordando todos los beneficios que de ella había recibido sin mérito alguno de su parte; no cita obra alguna de escultura que hubiese hecho, y con esto está concluida toda su relación de méritos. Hablaba Alvarez en este memorial, no aquel Director de escultura venerado en toda la profesión, creado Director actual ó de ejercicio un año antes por todos los votos de la Academia sin faltarle uno y sin haber solicitado á ninguno. La Academia que en su abertura solemne, celebrada en 13 de Junio del año de 1752, presentó al público de la corte al discípulo Manuel Alvarez (1) para que durante la celebridad de aquel acto modelase en un plano de barro la estatua del Mercurio volante, colocada para este efecto en el centro de tan ilustre concurrencia, y que después lo había conducido por los grados y honores académicos, decidiendo por la sinceridad de sus dictámenes y fiando de su magisterio la más esmerada enseñanza, no podía desear otra cosa que consultarlo á S. M. para que estuviese á la cabeza de todo el cuerpo de profesores, que es lo que denota la dirección general. Así se hizo; y por voto común hubiera sido vitalicio, si no fuera por la alternativa de las artes en este cargo.

» Aunque el género heroico no debe fiarse con facilidad á la juventud, no obstante D. Felipe de Castro confió enteramente al joven Alvarez, estando todavía de discípulo en su estudio, las dos estatuas colosales de los Reyes godos Wiala y Witerico, que se hicieron en serie para la decoración del Palacio.

» En las alegorías y figuras metafóricas y simbólicas, que es un ramo frecuentado de los modernos, es suya una esfinge de piedra blanca de Colmenar que hay en la casa de los Duques de Liria. La figura de la Fe, que está al lado del Evangelio en la iglesia de San Isidro el Real de esta corte. La medalla que representa al Consejo de Guerra. Y las figuras destinadas á adornar la fuente que llaman de Apolo, en el Prado. Esta última obra es de una piedra ingratisima de Redueña, que apuró muchas veces toda la paciencia de Alvarez y con la paciencia toda su herramienta. La idea del adorno superior de aquella fuente consiste en las figuras de las cuatro estaciones del año, presididas de la de Apolo. Por lo que hace á las figuras de las

(1) En la relación de la abertura de la Academia, impresa en el año de 1752, á la página 16 se lee con error Manuel Suárez, léase Manuel Alvarez.



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Fuente de las Cuatro Estaciones

Ultima obra de Manuel Alvarez

estaciones se hallan enteramente concluidas y en estado de colocarse; pero el Apolo quedó sin concluir por muerte del autor. En cuanto al mérito comparativo de las cuatro estaciones, la figura del viejo, que representa el invierno, es la mejor á juicio de su autor, lo que denota que fué la que más estudió. Para suplir la estatua del Apolo de piedra se puso aquella que dura todavía en el remate de la fuente y es un vaciado de yeso por el molde del Apolo Pitio que hay en la Academia.

»Imágenes de objeto sagrado hizo muchas, y tantas que no podía sujetar su número con exactitud á la memoria. Aquellas de que ciertamente se acordaba son: la Concepción de Nuestra Señora que hay en la capilla de Palacio, y en la misma Real Capilla tres de los cuatro querubines de estuco y dos niños que están en las enjutas de la ventana que hay sobre la puerta. El San Norberto que hay en la fachada de la iglesia de los Padres Premonstratenses de esta corte. Aquel trono de nubes con ángeles que sostiene la imagen del Salvador en la iglesia del oratorio, calle Ancha del San Bernardo, y otros dos mancebos en lo alto del retablo. Un San Juan Nepomuceno en el oratorio del Caballero de Gracia. Toda aquella obra de la capilla de Belén en la parroquia de San Sebastián. Una imagen pequeña de San Francisco Javier para el oratorio del Duque de Béjar y una Concepción para el del señor Arzobispo de Toledo. Un Santiago peregrinando para D. Francisco Campomanes, y esta imagen se atribuyó con error en otro tiempo á D. Felipe de Castro. En la capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza tres medallas de mármol de Carrara, que representan el Nacimiento, Presentación y Desposorios de la Virgen. En la fachada de la misma capilla un San Jerónimo, un santo Obispo, dos mancebos y dos niños que están en el tragaluz, todo de estuco. El San Antonio de Padua, extramuros de Villaluenga, del Arzobispado de Burgos, y el que hay en la iglesia de Colmenar de Oreja. En la iglesia de clérigos menores de Salamanca el San Francisco Caraciolo y otro que sale en las procesiones. En los jesuitas de Cuenca San Ignacio y en la parroquial de Barajas Nuestra Señora del Rosario. Todas estas obras ceden, según el común juicio y fama, á la gran medalla de Nuestra Señora, poniendo la casulla á San Ildefonso, que ejecutó en mármol de Carrara y se colocó en la capilla de Canónigos de la Santa Iglesia de Toledo. Obra insigne de

sólo cuatro años de trabajo, capaz de inmortalizar su nombre aun cuando no hubiera hecho otra cosa en su vida.»

Por lo dicho en los anteriores párrafos se ve que Manuel Alvarez supo encarnar plenamente el ideal de su época, llegando adonde podían llegar los primeros en las condiciones de su tiempo. Juzgadas sin apasionamiento de escuela, y sin los prejuicios de cada momento, que se padecen hoy como se han padecido en todos los periodos, han de calificarse de muy bellas muchas de las obras de este artista, y singularmente, entre otras, el susodicho medallón de San Ildefonso.

De Roberto Michel hemos hablado ya en el capítulo anterior presentándole como el representante de otra escuela francesa diferente de aquella á que pertenecían los escultores de La Granja: les era superior bajo más de un concepto. La Academia posee su retrato, bien pintado, por Ranc, y en él se le ve con una cabeza de Venus en la mano, que quizá le sirvió de fuente de inspiración para sentir con gusto clásico cabezas de figuras muy diferentes.

Juan Domingo Olivieri, natural de Carrara, estuvo primero como artista al servicio del Rey de Cerdeña. Andando los años le trajo á España el Marqués de Villarias, y aquí se naturalizó movido del amor á estas tierras y del tenaz empeño que puso en propagar la escultura y en regenerarla. No contento con propulsar como uno de los primeros, y valiéndose de su influencia con el Monarca, la fundación en Madrid de la Real Academia de San Fernando, fué también el creador de otros centros docentes análogos en Barcelona, Valencia y alguna ciudad más. Deseosa la Academia de significarle de algún modo material la gran estima en que tenía sus servicios al país, le dió en 1758 una medalla de oro con el retrato de Fernando VI.

Como personalidad que llena de fe y nobles entusiasmos propulsó el desarrollo de las artes en España, valía Olivieri más que como autor de estatuas y relieves. Dejó, entre otras obras, y sobre el ingreso á la portería del convento de las Salesas Reales, un grupo de la Sagrada Familia, que es de una frialdad rayana casi en la insipidez. Puso en la fachada del templo de esta misma casa un bajo relieve con la Visitación, las tablas de Moisés, una Cruz y unos niños, y en la Academia se guardan suyos un busto de Fernando VI y un medallón de D. José Carvajal, que son obras más acertadas que las anteriores, aunque no llegan á las de Castro.

Era hombre tan lleno de buenos deseos como escaso de fuego sagrado, pero hizo tanto en beneficio de la educación de la juventud y supo dirigirla de tal modo hacia los ideales que él había sólo servido de un modo deficiente, que bien pudiera aplicársele la frase puesta en boca del padre del Cid: «Si yo no vencí reyes, engendré quien los venciera». Por eso se repite su nombre con veneración y fué llorada de verdad su muerte en 1762.

Dado el impulso por estas obras, el movimiento de desarrollo y transformación se fué acelerando cada vez más, aumentando de día en día el número de artistas que llenaron con sus nombres concursos celebrados después.

De todas las comarcas españolas llegaron escultores que hacían ya esfuerzos para distinguirse y jóvenes que comenzaban llenos de fe sus trabajos, aunándose todos para colaborar en esta grandiosa empresa de fundar un centro de donde irradiara luz de inspiración y fecundidad creadora. La obra de la regeneración de nuestro arte fué, por lo tanto, una obra eminentemente nacional, no de ésta ó aquella comarca, y aun contribuyó á darla un carácter universal y humano el concurso de tantos extranjeros como aspiraban á honrarse con el título de miembros de la Academia de San Fernando.

Que empezó con vigor excepcional lo dicen los datos sobre los numerosos concursos que se celebraron en toda la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera de la décimonovena centuria; que fueron grandes sus resultados es hecho que pregonan los millares de estatuas y relieves que se extendieron por toda España, invadiendo asimismo diferentes ciudades extranjeras. Si Italia nos dió muchos elementos, como dió á otros países con la educación de jóvenes de las más diferentes nacionalidades, nosotros la demostramos con nuestra labor en la misma Roma que aprovechando buenas lecciones sabíamos luego interpretarlas con un sentido propio.

Es, por lo tanto, de excepcional interés para la historia de nuestro arte el estudio concienzudo de este período, del cual es legítimo hijo el movimiento escultórico moderno, sean las que sean las direcciones variadas que haya tomado, porque lo mismo se demuestra el vigor de las acciones cuando mueven á imitarlas que cuando engendran fuertes reacciones. Sólo lo anodino es lo que no propulsa en uno ni en otro sentido. Sin aquella diversidad extraordinaria de asuntos que se

sometían al trabajo de los educandos y sin la amplitud que luego fué adquiriendo la espontaneidad de los artistas, hubiéramos llegado dormidos á nuestro siglo ó en aptitud sólo de copiar mejor ó peor modelos de otros países.

Tenemos una filiación escultórica muy brillante que ha dado destellos de genio en todos los períodos de la vida nacional, y sólo por un desconocimiento de lo que hemos producido ó la costumbre de mirarlo de prisa y con ojos cegados por la preocupación, ha podido afirmarse alguna vez que no habíamos trabajado y lucido tanto en este arte como en el arte hermano de la pintura. Cuando comenzábamos apenas á perfeccionar las miniaturas de nuestros manuscritos, levantábamos ya el pórtico de la gloria de Santiago, mirado como excelsa maravilla por cuantos críticos le estudian. De centuria en centuria se han ido acompañando en sus desarrollos, aunque no siempre en riguroso paralelismo, las dos artes gráficas.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

Educación patriótico-artística en las escuelas.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, á propuesta de nuestro Director, que es el Secretario general de aquella Corporación, ha elevado al señor Ministro de Instrucción pública la siguiente moción sobre este importante asunto:

«Manifestaciones aisladas de escasa importancia, afortunadamente, que han podido observarse en alguna ocasión, demuestran, sin embargo, hasta qué punto es necesario y urgente atender con solicitud suma á la educación de todos los niños españoles en el cumplimiento del deber y el santo amor de la Patria, según se practica en los demás pueblos adelantados, así como los heroicos hechos realizados en la campaña de Melilla y en otros de los últimos tiempos, prueban también hasta la evidencia cuán fácil es arraigar y mantener despiertos tan nobles sentimientos en el corazón de cuantos nacen en estas tierras si se pone tenaz empeño en ello.

»Para despertarlos con vigor en la primera edad, conviene que se asocien desde la escuela á imágenes amables de esas que se graban bien acusadas de líneas, en las almas infantiles, y que persisten luego en ellas durante toda la vida. Hay que enlazarlos á elementos artísticos é intuitivos, porque con ellos se identifican el patriotismo y la aspiración á lo noble, hasta el punto de formar sangre de la sangre y esencia del espíritu de cada ciudadano. Los que pudieran poner en duda la gran importancia de esta obra, que vuelvan su vista á Alemania, á Inglaterra, á los Estados Unidos, á Francia, á Italia y á otras naciones más pequeñas, y verán con qué interés se atiende al empleo de estos medios y los excelentes resultados pedagógicos que con ellos se alcanzan.

»Los cantos que más se han repetido en la infancia; los primeros cuadros, láminas ó estatuas que se han contemplado, son, con los panoramas del pueblo en que se nace, más que cosas que despiertan la natural aspiración del hombre á la belleza del arte y de la Naturaleza,

impresiones que se incorporan á su alma y que determinan los rasgos característicos de su ser. ¡Cuántas veces la reproducción gráfica de un hecho noble ó heroico que ha excitado con fuerza la fantasía mueve, andando los años, á la voluntad! Por eso es tan fácil la propaganda de los amores locales, y por eso es deber inexcusable de los Poderes públicos hacer que se empleen inteligentemente en las escuelas los mismos recursos para crear sentimientos comunes y hacer que prepondere sobre aquéllos el amor nacional.

»Como medios posibles de realizar tan altos fines, la Academia eleva á la superior consideración de V. E. los siguientes:

»1.º Abrir en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la protección del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y con los recursos suministrados por éste, dos concursos: uno para premiar el mejor *cántico patriótico escolar* y otro la mejor *colección de láminas, reproduciendo hechos contemporáneos muy heroicos ó muy nobles*.

»2.º Abrir un tercero en las mismas condiciones en la Real Academia Española para obtener una *colección de leyendas patrióticas contemporáneas*, análogas á las tan acertadamente redactadas por Amicis y otros escritores.

»3.º Que una vez celebrados con éxito los tres concursos, se declaren por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes obligatorio en todas las escuelas las leyendas y el canto patriótico que ha de ser entonado á las entradas y salidas de clase, como se hace en Alemania, desde los centros docentes más elementales hasta grados ya bastante elevados de la enseñanza.

»4.º Que la colección de láminas se reproduzca por cuenta del Estado, ya por el grabado ó ya por los modernos procedimientos industriales, y que se repartan estas reproducciones á todas las escuelas donde tendrán obligación los maestros de fijarlas en sitios preferentes y llamar sobre ellas la atención de los niños.»—Madrid, 5 de Marzo de 1910.—*Enrique Serrano Fatigati*.