

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

* Arte * Arqueología * Historia *

◇ MADRID.—1.º Septiembre 1912. ◇ ◇ ◇

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

ORFEBRERÍA GALLEGA

(Continuación.)

En mi juicio, debió influir en tal acuerdo, entre otras donaciones de gran importancia, la que en ese mismo año de 1393, en que se redactó la escritura de la obra que acabo de mencionar, hizo el francés señor de Coucy y diocesano de Laon, Enguerrand VII, á la Catedral compostelana. Consistía el donativo en una imagen de plata del Apóstol, de 116 marcos, de peso de cuatro onzas cada marco (dos arrobas y tercia). Nada dicen los documentos de si tal imagen era fundida ó repujada; pero fuese como quisiera su tamaño, debía alcanzar grandes proporciones. Esta imagen se deshizo en 1539, y su materia se aplicó á la Custodia que entonces labraba Antonio de Arfe.

He apuntado lo del regalo del señor de Coucy, porque pienso que las obras extranjeras de argentería, como más arriba indico, y especialmente las francesas, las cuales al finalizar el siglo XIV se estimaban en toda Europa por su elegancia y sabia técnica, debían obligar á los plateros de Santiago á un estudio detenido de los rumbos que seguía el arte, así desde el punto de vista estético, como desde el de los procedimientos. Ciertamente que la fluctuación de los artífices (como la de los mismos artistas pintores y escultores) es probable que fuese grande, pues si de la influencia gala puede creerse que pesara sobre ellos, no menos debía pesar la de los países del Norte, sobre todo de Flandes y Alemania, con los cuales venía sosteniendo no tan

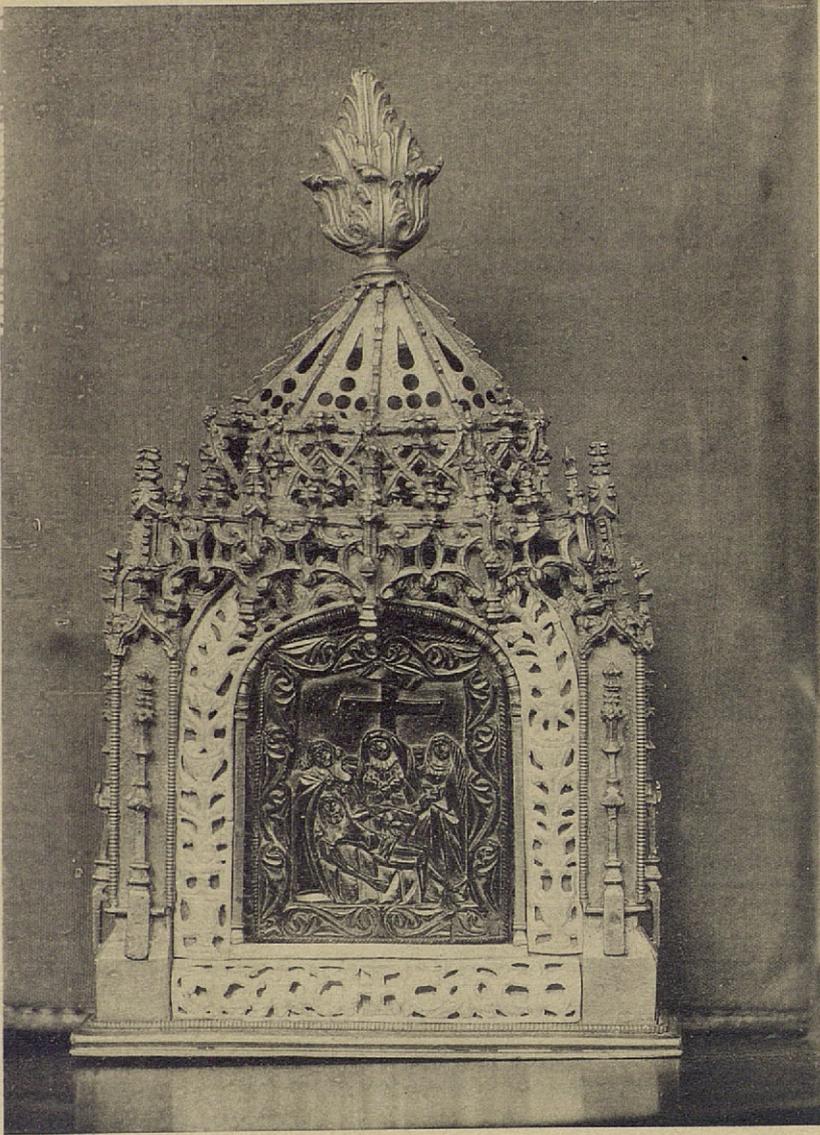
sólo Santiago, sino Galicia, Asturias y la región leonesa, esto es, la Galicia antigua, relaciones de todo género, como lo prueban, á falta de documentos escritos (algunos existen, aun cuando muy pocos y concisos), bastantes pinturas, por ejemplo, las tablas leonesas de la vida y muerte de San Froilán; las murales de más de veinte iglesias de las cuatro provincias de la región; esculturas y retablos cual el de la capilla de San Pedro y San Pablo de la parroquial de Santiago de Betanzos, y obras de argentería que luego estudiaré. En toda esta obra citada se advierte, bien la influencia de las principales escuelas flamencas y alemanas, bien una vacilación que merece la pena de estudiarse (1). Agreguemos á esta influencia indirecta, la directa y permanente de los artistas y artífices extranjeros que, atraídos por la importancia del mercado de la ciudad apostólica, establecían en ella sus talleres. Así vemos que varios de tales artífices ocupaban los lugares predilectos señalados para la venta de alhajas.

En la calle *d'o Portal d'os oulives* vivía el platero francés Pedro, á quien en 2 de Enero de 1444 le prorrogó el Cabildo el arriendo de *aquela casa et tenda que está no portal dos oulives*: casa que le aforaron en 1452 al dicho Pedro y á su mujer Catalina; Juan de Meaes (Meaux?), francés, á quien le arrendó también el Cabildo, en 1.º de Enero del citado año de 1444, *toda aquela casa soldo et sobrado con ua tenda que está cerqua da Plateria dos oulives ena qual suya mourar Tareysa Gonsalez do Portal*; Vicente Framengo, vecino de Santiago, á quien en 16 de Mayo del referido año (1444) se le arrendó por diez, *aquela nosa casa et tenda que está eno portal dos oulives* (2). A estos plateros hay que añadir los nombres de otros del país, como Fernán Rodríguez, á quien se le aforó una casa en 16 de Julio de 1447; Gonzalo Afonso de Miñaes, también forero en ese mismo año.

Debido al auge del comercio de alhajas, vasos sagrados, mobiliarios religioso y profano, medallas y relicarios para la exportación, el Colegio de plateros era cada día más numeroso en Santiago, así como

(1) Es este estudio uno de los que mayor interés ofrecen desde el doble punto de vista histórico y arqueológico, pero hasta el presente puede darse como inédito, á pesar de la buena voluntad de algunos arqueólogos regionales que lo han intentado.

(2) *Tumbo D* de la Catedral de Santiago.—Cópialo en su obra López Ferreiro, tomo VII, págs. 78-79.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega.

Fotografía de Hausser y Menet.-Madrid

Portapaz de plata blanca y sobredorada, fundido y cincelado.
Escuela compostelana. El relieve es de azabache también
compostelano y algo anterior al resto de la alhaja.
Propiedad de los PP. Franciscanos de Santiago
(SIGLO XV)

el de azabacheros, cuyas obras cuasi han desaparecido totalmente. En los últimos años del siglo XIV y comienzos del siglo XV, según hemos visto más arriba, producen los talleres compostelanos numerosas estatuas argénteas que señalan una fase interesante é importante de la escuela, y de las cuales subsisten algunas todavía, además de la citada Virgen con el Niño Dios. De Francia venían á enriquecer el Tesoro de la Catedral otras estatuas, también de plata, como la que en 1430 ofrendó ante el altar del Apóstol un francés llamado Juan, en nombre de los nobles señores Juan de Roucel y su esposa Juana. Representa esta estatuita, bellamente trabajada, á Santiago, que viste túnica y sobretúnica más corta, sombrero con conchas y levantada el ala, burjuleta muy abultada, empuña el bordón con la diestra y en la otra tiene un libro cerrado. La peana es exágona, y por ella corre, en tres líneas y en letra alemana, la inscripción que dice la oferta y los oferentes y su procedencia. De esta misma época es un lindísimo relicario, que también se guarda en la Capilla de las Reliquias, llamado de la Santa Espina. Tiene el punzón de Zaragoza.

Por fallecimiento del Arzobispo D. Lope de Mendoza (3 de Enero de 1445), el Expolio que correspondía á la Cámara Apostólica fué valuado en 2.250 ducados de oro. D. Lope de Barrientos, que en un principio estuvo propuesto para la Sede Compostelana, adelantó aquella cantidad, pero al renunciar á la mitra de Santiago, recibió de D. Alvaro de Isorna, que ocupó la Silla, gran parte de los dichos 2.250 ducados, por cuya razón transfirió á éste todo el derecho que tenía sobre los bienes de D. Lope de Mendoza. Entre los dichos bienes, contábanse ocho imágenes de plata, doradas, *esmaltadas et ben labradas*, de peso en junto de ciento trece marcos, cinco onzas y seis reales, con las que tenía el de Mendoza adornada y enriquecida su capilla. Las imágenes eran: Santa Magdalena (desaparecida), Santo Domingo ó Santo Tomás, San Juan Bautista, San Andrés, San Antonio (desaparecido), dos ángeles (?) y una Cruz *muy ben obrada* (1).

Como se viese el Arzobispo Isorna necesitado de dinero para concluir de pagar á Barrientos y acudir á otros menesteres, resolvió vender las imágenes. Enterado el Cabildo, le suplicó que á nadie las vendiese más que á su iglesia *para solempnizar et ornar a dita sua iglesia*

(1) López Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VII, pág. 177.

et para o altar maor do dito santo Apostollo (1). Pagó el Cabildo por las imágenes 100.000 maravedís *de moeda branca contando duas brancas vellas en tres novas por maravedi*; en 120 marcos *de prata quebrada a Razon de quinentos maravedis de moeda vella por cada marco*. Cree el historiador Sr. López Ferreiro, de quien copio estos datos, que no fuesen las ocho imágenes citadas las únicas que adornasen la capilla de D. Lope de Mendoza, pues debían pertenecerle también (y yo así lo creo, por lo que más adelante diré al estudiarlas) las de San Pedro, San Juan y San Francisco, que se guardan en la Capilla de las Reliquias.

Todas estas estatuitas, cuyo tamaño oscila entre 0'55 y 0'60 centímetros, son notables, y están finamente doradas y esmaltadas. Algunas ostentan lindísimas aureolas ojivales (las primitivas) y no menos lindas peanas. Entre las que yo considero mejor ejecutadas, cuéntanse las de San Juan Bautista, San Andrés y Santo Tomás ó Santo Domingo, pues no está muy claro este particular.

San Juan viste larga túnica de pieles severamente plegada, y sobre ella un manto muy bien dispuesto y de no menos bien entendidos pliegues, que le cruza el pecho, pendiendo de los brazos los extremos, en tan sencilla como artística disposición. Excepto los pies, que no tienen modelado alguno y que asoman por debajo de la túnica, las manos, en cuya siniestra tiene un libro con el cordero en plata blanca, mientras que con el índice de la derecha señala al animal simbólico, y el rostro delicadamente esmaltado como los citados extremos, el resto de la estatua está sobredorada. En el nimbo, que no es el primitivo, se lee, escrito con caracteres alemanes en relieve, *Ioham Bautilta*, y en el pedestal, la siguiente inscripción, también en caracteres alemanes: *Agne Dei, miserere mei, qui crimina tolis*. Mide esta imagen exactamente, con aureola y pedestal, 0'56 centímetros.

No menos bien dispuesto y quizá con más naturalidad y sencillez todavía, está el plegado del manto y de la túnica de la estatuita que representa á San Andrés Apóstol. La actitud del santo es natural. Tiene un libro abierto en la mano izquierda y apoya la derecha en una de las aspas de la cruz en que padeció el martirio. Como la anterior, esta efigie ostenta esmaltados el rostro, los pies y las manos.

(1) Nota 1.^a de la pág. 181.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

San Juan Bautista, estatua argéntea sobredorada y esmaltada.

Pertenece al tesoro de la catedral de Santiago

(SIGLO XV)



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega.

Fotografía de Hauser y Mencl.-Madrid

San Andrés Apóstol, estatua argéntea dorada y esmaltada.
Pertenece al tesoro de la catedral de Santiago
(SIGLO XV)

Respecto á la ejecución, me parece superior la de esta estatua, y obra de distinto artista, muy hábil en el modelar, pues así la boca como la frente, ojos y cabellos están más blandamente relevados y dibujados. Además el rostro tiene más vida que el de San Juan, y su expresión es altamente espiritual y noble. La aureola la considero una joya del estilo ojivo y muy parecida, si no igual, á la que ostenta otra estatua de Santiago peregrino, de que he de ocuparme muy pronto, y á la de San Francisco de Asís. No menos bello es el pedestal, que luce las armas de D. Lope de Mendoza.

Respecto de la imagen de Santo Domingo (algunos creen que es la de Santo Tomás de Aquino) tengo dudas acerca de su procedencia. No la creo producto de los talleres compostelanos, como las anteriores. Ofrece detalles muy bellos, como, por ejemplo, el templo ojival, de pura traza francesa, que sostiene en la mano izquierda. Calza zapatos puntiagudos; tiene bien dibujadas todas las facciones y su rostro es bastante inexpresivo; detalles que, unidos al de la cortedad del tamaño, me llevan á creer en la procedencia transpirenaica de esta imagen, por otra parte bien modelada.

En mi juicio, existe gran parentesco entre esta estatuilla, la de Santiago, regalada por Coquerel, y ya mencionada, y otra también de Santiago peregrino, que, como he dicho, ostenta rica aureola ojival de pedrería, y en el exágono pedestal de exquisita traza, en donde ya se advierte el gusto del Renacimiento, el escudo con las lises de los Maldonados, á cuya Casa pertenecía el Arzobispo D. Alvaro de Isorna (1). Ciertamente existen notables diferencias de mérito en la labor, pero no así de estilo y carácter. La más bella, esbelta y proporcionada de estas tres estatuas, es la más antigua, la ofrecida por Goufrido ó Godofredo Coquerel ó Coqueresce, según se cree «tesorero del Rey en Tolosa hacia el año 1301»; estatuilla que declara la maestría que los orfebres parisienses habían logrado al comenzar el siglo XIV; pero si las de Santo Domingo y esta otra de Santiago peregrino, no alcanzan al mérito artístico de la dicha de Coquerel, ofrecen, sin embargo, caracteres marcadisimos, así desde el punto de vista de la técnica, como de la indumentaria, como de los tipos, de su proceden-

(1) Son tres las estatuas argéneas de Santiago Apóstol que se guardan en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago, y las tres le representan en traje de peregrino.

cia francesa y de pertenecer á escuela también del siglo XIV. Basta con examinar el plegado sistemático, dentro de cierta naturalidad, de las ropas; la posición de los pies, calzados en las tres estatuas con zapatos puntiagudos y de traza exactamente igual; el modelado y dibujo de las manos, cuyos redondos dedos, pero de bastante buen dibujo, en nada se parece al de las estatuitas de San Juan, San Pedro y San Andrés, de indudable procedencia compostelana; y, por último, los tipos, bien claramente extranjeros.

Según pienso, el pedestal y aun la aureola del Santiago peregrino, que ostenta las armas del Arzobispo Isorna, son posteriores á la figura, así como la aureola de Santo Domingo, que es del XVII.

La estatuíta de San Francisco de Asís acusa otra tendencia estética en las estatuas procedentes de los talleres santiaguéses; en ella creo ver el influjo de las escuelas artísticas de Flandes, quizá de la de Brujas, especialmente en la disposición de los pliegues y en el movimiento general de la figura. La peana que la sustenta es exágona, con follajes serpeantes cincelados. Asimismo, muéstrase de un modo claro la influencia flamenca en la estatuíta de San Pedro, sobre todo en el plegado de la túnica, cuyos revueltos paños acusan la manera eykiana, ó mejor aún, la de Van-der-Weyden. Respecto del rostro de esta figura, es de notar su buen dibujo y modelado, así como el de la mano izquierda, la cual contrasta grandemente con la derecha, que, apenas indicada, sostiene un libro (en la izquierda ostenta las llaves). El movimiento de esta imagen es idéntico al de la anterior y ambas me parecen de una misma mano y de una misma época, probablemente de los últimos días del siglo XIV ó primeros del XV. Mide con aureola y pedestal, en el que lucen las armas del Arzobispo Mendoza, 0'60 centímetros.

No existen datos seguros para atribuir tan notabilísimas obras de argentería á los distintos orfebres que por entonces había en Santiago; sin embargo, debemos tener en cuenta, que el platero de D. Lope de Mendoza era Francisco Mariño, y que Diego Eans y Pedro Martínez vivían al comenzar el siglo XV; además, hacia mediados de esa misma centuria trabajaba como titular del Cabildo el famoso Juan da Viña.

Venía siendo preocupación constante del Cabildo, la reparación ó la substitución del célebre baldaquino que regalara D. Diego Gelmírez y que ya se hallaba muy deteriorado. En 13 de Octubre de 1449 se

había mandado pagar á Gil Martíz la obra de latón que había hecho en el citado baldaquino. Por fin, en 1468 (10 de Junio) se comisionó al Cardenal D. Gómez Fernández y al Canónigo D. Juan París para que se entendiesen con *Juan da Viña plateiro para que labrase a plata para o ciborio, enformandose de outros plateiros do que razonablemente ha de aver que labrar eta* (1). Durante largos años se había ido acumulando materiales de oro y plata para esta obra, y asimismo gruesas sumas. El Papa Clemente V concedió indulgencias á cuantas personas contribuyesen á tal objeto.

El baldaquino de Juan da Viña, que se deshizo en el siglo XVII, lo componían cuatro columnas de plata que soportaban una gran pirámide con cúpula; «todo labrado curiosísimamente y adornado con muchas figuras de los misterios de nuestro remedio é imágenes de santos que todo ello representa, y es un riquísimo retablo. De modo que las columnas y pirámide sirven al altar de capilla, cuyo cimborrio ó cielo es un vivo retrato del natural y estrellado según la lindeza y hermosura de sus labores». (P. Oxéa: *Historia del glorioso Apóstol Santiago.*)

De esta época, poco más ó menos, es el relicario de los Santos Félix, Feliciano y Natalia, que recuerdo haber visto, hace años, labrado en cobre al estilo ojival y de muy bella traza. Seguían honrando la tradición de la buena escuela de dinandería, al mediar el siglo XV, Gil Martíz (mencionado), Pedro Tolan, Juan Mariño y Pedro Alfonso. Probablemente á dichos artífices se deben, además del relicario citado, algunas hermosas cruces esmaltadas, como la procesional que se guarda en la Capilla de las Reliquias; tiene los remates flordelizados y la manzana ostenta exquisitos relieves y esmaltes.

Durante el Pontificado de D. Alonso IV de Fonseca, se hicieron muchas obras de platería, no tan sólo para la Catedral, sino también para parroquias rurales. Como detalle que demuestra la abundancia de objetos de plata y oro, que sin cesar salían de los talleres de los *ourives* de Compostela, apuntaré que, entre las docenas de lámparas argénteas que día y noche lucían dentro y fuera en derredor de la capilla del Apóstol, las había cual la mandada construir por el citado Arzobispo en fines del siglo XV, cuyo coste ascendiera á 40.000 ma-

(1) Archivo de la Catedral de Santiago. — *Tumbo G*, folio 25 vuelto. Lo cita Ferreiro en el tomo VII, pág. 321 de su *Historia de la S. I. C. de Santiago*.

ravedis. Tal lámpara estaba exornada con figuras de gran relieve y de todo bulto, además de otros motivos ornamentales. Por entonces, algunas villas tan pequeñas como la de Cée y en la iglesia de Santa María de Junqueira, había verdaderos tesoros en mobiliario litúrgico y vasos sagrados. Por un inventario de comienzos del siglo XVI, se sabe que en la dicha iglesia había una magnífica Custodia de plata dorada, con figuras; seis cálices, de algunos de los cuales se conserva descripción minuciosa por así merecerlo su mérito; una gran Cruz procesional de plata, con Crucifijo y figuras en los extremos de los brazos; un incensario que representaba una fortaleza, y otros objetos más. Asimismo en la villa de Finisterre, pueblo de pescadores metido entre las bravuras de la terrible costa atlántica en los confines de Galicia, contaba la parroquia otro no menos interesante y valioso tesoro religioso. Alguna de las alhajas que lo componían han llegado hasta nuestros días.

Muestras admirables de la orfebrería compostelana de los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI son, la Cruz procesional de la parroquia de San Félix de Solovio, de la ciudad de Santiago, y, entre otros, el cáliz de Santa María *la Grande*, de Pontevedra. La cruz de Solovio es de plata sobredorada, de cerca de un metro de alto. Tiene flordelisados los brazos y el nudo representa una ciudad torreada. En el encaje de los brazos y por el reverso se mira, bellamente repujada, la imagen de la Virgen, sedente, con el niño Dios en los brazos. El Crucifijo, así como ciertos detalles de escasa importancia, son posteriores á la alhaja, y, en mi juicio, restauraciones del siglo XVII. Además de las imágenes dichas, ostenta esta cruz las de Santa Salomé, San Francisco de Asís (1), San Antonio, un santo Obispo, la resurrección de Lázaro y ángeles turiferarios. El fondo de los brazos está exquisitamente repujado, con exorno de follajes. El cáliz de Santa María *la Grande*, de Pontevedra, es también de plata sobredorada y tiene copa semiovoidea, por la que corre en caracteres tortis la siguiente inscripción: *Este cales e de Santa Maria a Grande Gomez Fernandez percurador*. El pie lo forma una estrella de seis puntas, con lóbulos; el tallo es exagonal, y el nudo de anillo con facetas romboidales que conservan restos de esmalte. No menos digno de señalarse

(1) Según he podido saber esta preciosa cruz perteneció á los Padres Franciscanos de Santiago, quienes la vendieron en el siglo XVII.

es el cáliz ojival de la Catedral de Táy: tiene pie semejante al que acabo de describir, y lo mismo la copa ó bebedero, el cual carece de inscripción. Diferénciase en el nudo, que es arquitectónico. Ambas piezas me parecen de una misma mano, así por la ornamentación repujada á martillo, como por la traza y la manera de estar trabajados.

Pero no tan sólo ocupaban á los artífices compostelanos las obras de carácter religioso; el lujo de la burguesía era grande en Santiago, y si de ese lujo no se conservan más que muy pocas muestras (de algunas de las cuales he logrado obtener reproducciones fotográficas), en cambio, existen documentos auténticos que certifican de la abundancia de joyas y vajilla de carácter civil. Por ellos sabemos que existían en la vajilla del Palacio Arzobispal, ya en tiempos de Gelmírez, ricos aguamaniles; copas de Yrac engarzadas en oro y otros objetos no menos ricos, entre los que se contaba «una mesa redonda llamada vulgarmente *intremissa* (aparato con ruedas que circulaba por la mesa para servir algunos manjares delicados), que era de oro»; por cierto, que tal alhaja nada tenía de la escuela compostelana, pues había sido del Rey de Zaragoza, Almostain (1). Por su parte, el Arzobispo D. Juan García Manrique poseía tal número de joyas, que en cierta ocasión regaló al Tesoro de la Catedral treinta anillos de oro y plata con piedras preciosas. De uno de tales anillos es la siguiente descripción que se hace en el *Tumbo II* del Archivo de la Basílica: «It: hua cornelina pequena et hun gaston de ouro chao et ena pedra ten hua fequra de home asentado a mao aberta et antel hua fequra de cabros os geoulllos *fincados*».

Sería prolijo enumerar y mucho más describir la riqueza que en alhajas atesoraban Prelados, Canónigos y altas clases de los siglos XIV y XV, no solamente santiagueses, sino de las otras Sedes y ciudades gallegas; pero creo necesario insistir sobre este punto si hemos de formarnos una idea, siquiera sea somerísima, de la importancia de la orfebrería en Galicia, y especialmente en Compostela. Aun cuando yá bastante conocido por haberlo publicado los señores López Ferreiro y Villaamil y Castro en varias ocasiones (2), doy aquí el inventario de las alhajas que poseía un modesto burgués de San-

(1) Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo I.

(2) Ferreiro: *Galicia en el siglo XV*, tomo II, pág. 333. Idem *Galicia Histórica*. Idem *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VII.

tiago, llamado Francisco Treviño, que falleció el año 1511. Dice así el referido inventario:

«PRIMERAMENTE

Un plato de plata todo llano grande que puede pesar siete marcos poco más ó menos.

Un copete de plata enchesado que pesará un marco y medio poco más ó menos.

Una cinta de plata con su texillo de brocatel con cabo e fibilla e vn chaton dorado.

Otra cinta de un texillo colorado con su cabo e fibilla e trastanes dorada.

Un texillo de filo de oro con quatro tachoncicos.

Una fibilla e cabo de oro de vna cinta.

Un contero grande de abellanas de ponzon que son ciento diez.

Otro contero de abellanas más menudas dela misma manera que puede tener dozientas e vinte abellanas poco más ó menos.

Otro contero de abellanas más grandes de ponzon que son ciento e qatorce.

Iten un contero de abellanas con sus extremas de corales que es vn Rosario entero.

Iten vn collar de alxofar con sus extremas de azebacha y abellanas doradas.

Vn collar de abellanas doradas con un tao que será vinte e cinco piezas por todo poco más ó menos.

Iten diez botones grandes de gran d'amora y otra hechura.

Iten otra abotonadura de diez e seys botones grandes e seys pequenos, y vn anus dey dorado con vn crucifixo en él pegado.

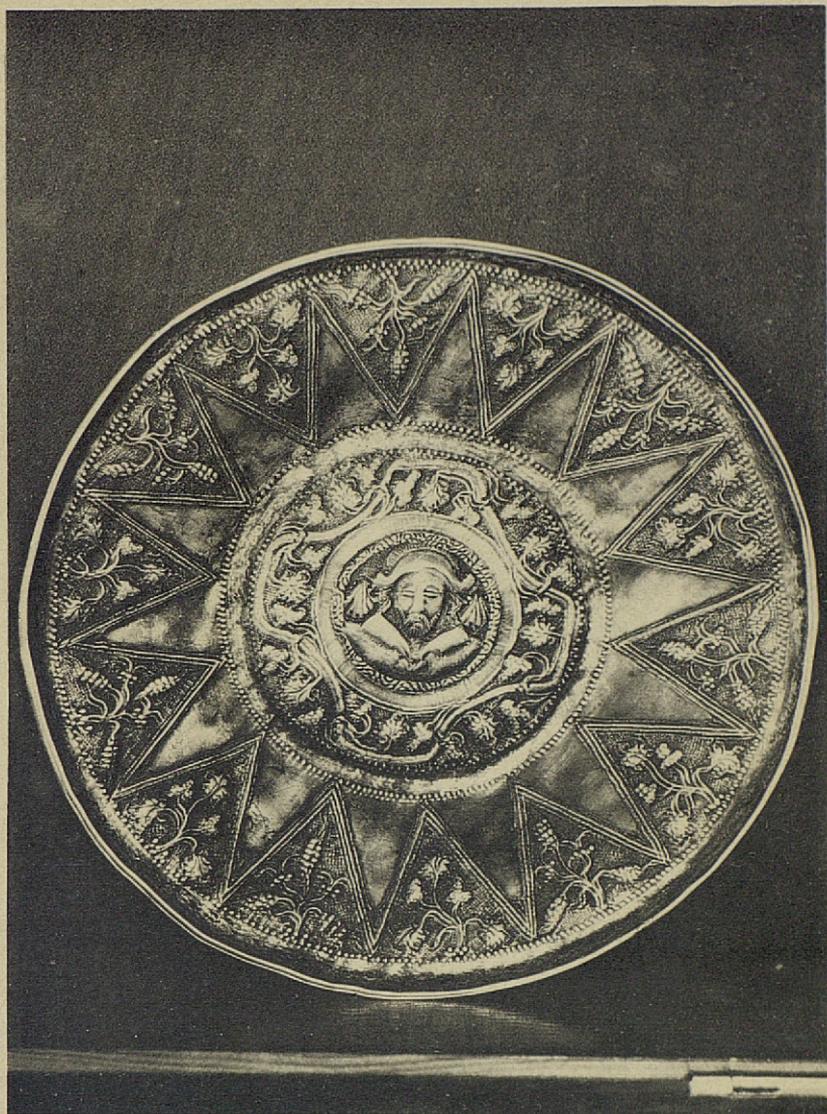
Iten más vna cadena dorada con vna tableta que tiene vn Santiago de vna parte e dela otra parte el descendimiento dela cruz.

Iten más otra abotonadura de honce botones de gran d'amora y otra hechura.

Iten más otra abotonadura de gran d'amora dorada que son treinta botones.

Iten otros ocho botones de gran de amora (1).

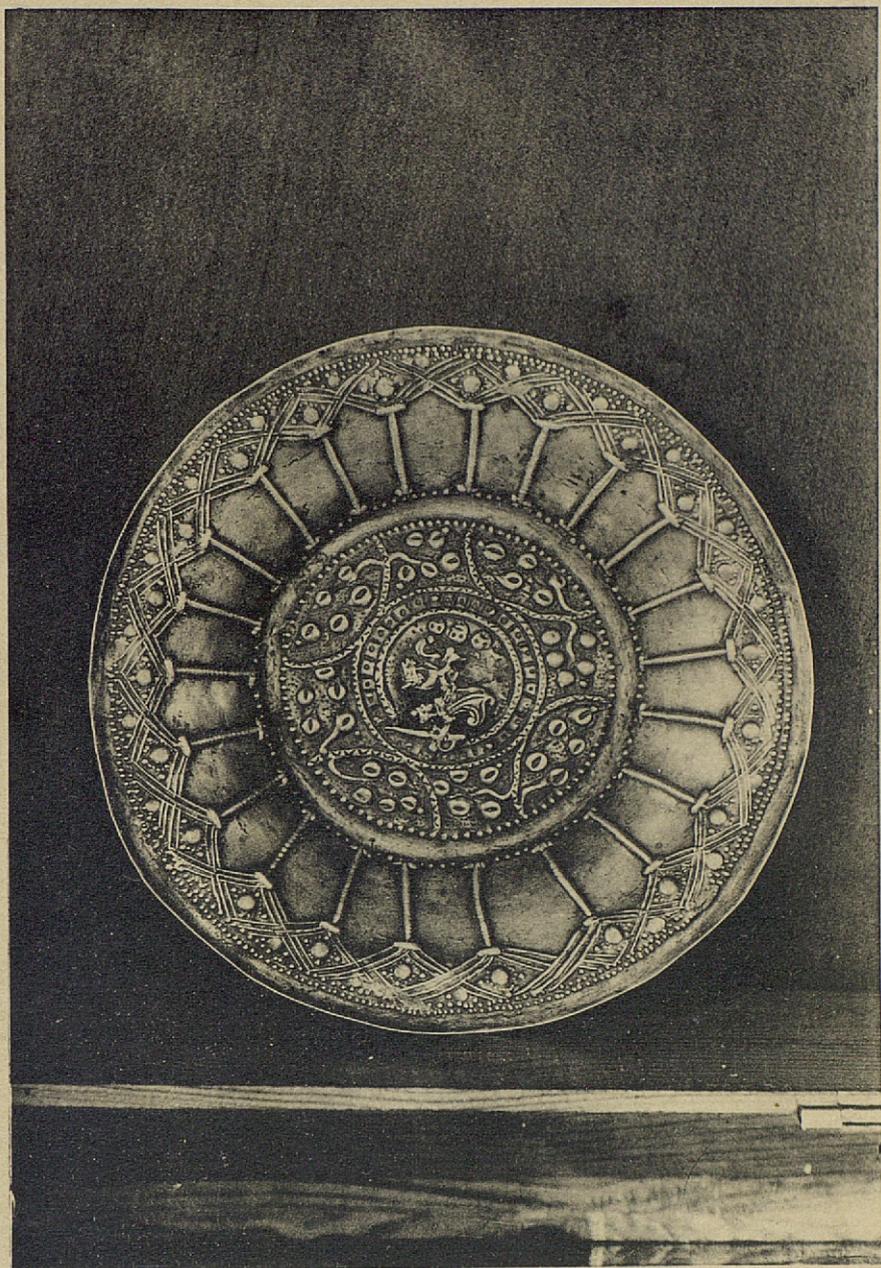
(1) Este *gran d'amora* se hacía con filigrana de Compostela, que difiere de la filigrana padronesa en que es más gruesa.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Plato de plata repujado. Escuela compostelana.
Propiedad de D. Ricardo Blanco Cicerón
(SIGLO XV)



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega.

Fototípica de Hauser y Menet.-Madrid

Plato de plata repujado. Escuela compostelana.
Propiedad de D. Ricardo Blanco Cicerón
(SIGLO XV)

Iten más vn collar de almendrillas que son trece con sus extremas de plata también.

Iten mas otro collar de plata dorado con vn joyel en medio, que son diecinueve piezas con el joyel.

Iten un fillo de plata con vna cruz e vn tao e dos sortijas.

Iten un contero de jaspes.

Iten mas ocho abellanas doradas con vn tao y vna cornellina y otras cositas de anbar.

Iten siete calcedonias grandes e diez pequenas e vnos corales con ellos que están todos juntos.

Iten vna bulia pequeña con cierto coral dentro.

Iten mas vna tableta de oro que tiene de vna parte el Nacimiento de Nuestro Señor y dela otra la Resurrección de Nuestro Señor esmaltada.

Iten tres brincos dorados, dos de gran d'amora y otro de coral.»

Complétase este ligerísimo cuadro con otra nota, también importante para el conocimiento del lujo de la época. Como el Cabildo de Santiago no hubiese pagado la *Cuarta* concedida á Carlos V por el Papa Clemente VII, con motivo de la guerra con los turcos, los Canónigos empeñaron alhajas de su propiedad para satisfacer los atrasos del tal subsidio ó contribución. El Canónigo Rebellón presentó un jarro de plata de tres marcos menos doce reales; otro jarro de dos marcos menos seis reales; una taza de plata dorada *de hechura de cuchara*, unas blancas y otras doradas (?) que tiene en el fondo un pinero (pino) y un león y unas fallas alemánicas; un salero de plata dorada, etc. El Canónigo Vasco Prego presentó un jarro de plata de dos marcos, una taza dorada de hechura de adargas con un esmalte en el fondo que tiene una luna de dos marcos y medio..., y á este tenor los demás Canónigos.

Contó la escuela de plateros de Santiago, en los años que median del de 1470 al de 1506, entre otros individuos, los siguientes: Martín Ares, Juan da Viña (mencionado), Ruy Gómez, Juan Rodríguez, Gómez de Oteiro, Alvar González, Ruy de Mourazos, Jácome Alfonso, Ruy de Figueroa, Esteban Rodríguez, Pedro Martínez, Pedro González, Jácome de Vite, Ruy Fernández de Lugo, García Oanes, Gil García, Gómez González de Requeixo, Rodrigo Acedo, Juan Fa-

riña, Antonio Faxardo, Juan Grolo, *el Viejo*; Juan Grolo, *el Mozo*; Pedro de Mellid y Lope Munio. De muchos de estos orfebres puede afirmarse, que las escuelas flamencas y alemanas ejercían en ellos la influencia que ejerciera la francesa en la mayoría, desde mediados del siglo XIV al primer tercio del XV. En algunas de las estatuillas que he estudiado en las pasadas páginas, hemos visto patente esa influencia del Norte, y en las cruces y cálices que en dichas páginas cito, se atisba también el gusto flamenco, con ligeros alboreos del estilo del Renacimiento. No menos sensible era en las nobles Artes esa dirección estética, proveniente de los citados países, con los cuales, y por efecto de un cambio de orientación política y comercial, sosteníamos activa inteligencia, á partir, sobre todo, de los Reyes Católicos.

TERCERA ÉPOCA

V

Al mediar el primer tercio del siglo XVI sucedieron á los orfebres, cuya nómina doy más arriba, otros muchos, que, como Ruy Fernández, *el Mozo* (uno de los dos titulares de la Catedral), Jorge Cedeira y Alonso Fernández, pueden contarse entre los más notables de entonces. En 1525 hizo Ruy Fernández dos portapazes para la Catedral, y en el siguiente año, seis cetros y tres ánforas para los óleos (1). En 12 de Abril de 1527 entregó las ánforas y, además, seis varas de plata para el palio.

Todavía, y por un fenómeno digno de estudio, se trabajaba la plata por ese tiempo en Santiago (y en toda Galicia) dentro de una modalidad artística y estética que también persistió, aun cuando con carácter distinto por ser más secular, en la Arquitectura. Así como el

(1) En el acta capitular de 20 de Abril de 1526 se lee lo siguiente: «En este cabildo los ditos señores dixeron que por quanto la Ilma. senora Madama Renela hija del xpiltianísimo rey de Francia (Luis XII, casado con Ana de Bretaña) oferesció á esta dita Santa Iglesia vnna ymajen e bulto e fegura de plata de peso de corenta y dos marcos e cinco honzas, la qual estaba delante del Sagrario de la dita santa iglesia y queriendo convertir la dicha ymajen (?) e bulto en mayor servicio de Dios nuestro señor e del glorioso señor Santiago y en utilidad y provecho de la dita santa iglesia y en una perpetua memoria de la dicha Ilma. princesa por ende hordenaron e mandaron que de la santa imajen e bulto se hagan seis cetros. y se espongan y escurpan las armas de la casa de Francia a onor e memoria de la dicha señora Madama Renela.»

románico alcanzaba, en pleno siglo XVI, á influir todavía de un modo bastante directo en la ornamentación y aun en ciertas formas en templos, cual el notabilísimo de Santa María *la Grande*, de Pontevedra, así también la escuela llamada de *Masonería* seguía inspirando á los orfebres regionales. Por otra parte, el escollo de los plateros compostelanos (como con gran sagacidad advierte López Ferreiro) había sido siempre la figura humana. Cierto es esto en cuanto se refiere al conocimiento del dibujo del desnudo; pues en lo tocante á la interpretación de los ropajes, proporciones, expresión de los rostros y aun dibujo y modelado de éstos, parécenme los *ourives* de Compostela maestros quizá un poco rudos, pero enérgicos y originales. Y de tal modo lo creo así, que pienso que no sea fácil la confusión de las obras de este género trabajadas en Santiago, con las análogas de las restantes escuelas de orfebrería nacionales.

Todo esto debió ser tenido en cuenta por el Cabildo Catedral, cuando al proponerse la construcción de una gran Custodia, se la encargó á Ruy Fernández, *el Mozo*, no llegando á realizarse la obra, porque no en vano marchaba el gusto artístico por derroteros completamente opuestos á la tradición dominante entre los *ourives* santiagueses. Así, pues, el Cabildo se puso al habla con Antonio de Arfe, á la sazón en Orense, en donde se hallaba trabajando quizá la famosa cruz de aquella Catedral, y se firmó la escritura de contrato de la dicha Custodia en Abril de 1539, habiendo sido testigos los vecinos (¿plateros?) de Orense Luis Aguiar, Alonso Vital y Martín López de Ballesteros. En esta Custodia, como es sabido, comenzó Antonio de Arfe á usar la manera plateresca, según manifiesta su propio hijo en el libro de *Varia Commensuracion*.

En fuerza de apremios, y después de no pequeña serie de incidentes, entregó el famoso artífice la Custodia. Quince años empleó Arfe en tal obra, con no ser ésta de las mayores que construyera y que aún había de construir. Obra exquisita, debió ejercer tal Custodia influencia grande entre los orfebres compostelanos, brutalmente tratados por el célebre leonés, quien hubo de rechazarlos por ignorantes, cuando el Cabildo escogió como perito á uno de ellos, para que en unión del elegido por Arfe, tasaran la obra. Justo es confesar que, ante Antonio de Arfe, su hijo y su nieto, solamente, y quizá con ventaja en cierto sentido, podían entonces oponerse los Becerriles, sobre

todo Francisco; pero si es cierto que los orfebres compostelanos no alcanzaban á igualarse con los citados, también es muy cierto que se podían codear, incluso con los más afamados de sus colegas de Barcelona, Toledo, Salamanca, Burgos, Sevilla, Zaragoza, etc. A la larga debió Arfe modificar su criterio, pues en 1558 ó 1560 aceptó el formar trinca con Antonio Rodríguez, platero santiagués, y Guillermo de Gante, también platero y vecino de Santiago, para dictaminar acerca de las obras del retablo del altar mayor de la Catedral, descrito por Morales en su *Viaje*, y fundido en el siglo XVII.

El relicario-busto de Santa Paulina, que se custodia en la Capilla de las Reliquias, pone de manifiesto cuánto había variado el rumbo de la platería compostelana en pocos años y la maestría de aquellos *ourives*. Si todavía el rostro de este busto acusa cierta inocencia en el dibujo, en cambio ya las facciones ofrecen gran regularidad; pero en donde Jorge Cedeira (*el Viejo*) (1), autor de esta pieza, demuestra su gran valía, es en el cincelado y repujado del busto, en el de la peana, en los cabellos de la Santa y en la linda corona que le ciñe las sienes. Terminóse este busto-relicario en 1552. No menos bello, dentro de su sencillez, es el brazo de plata que contiene uno de San Cristóbal (1577). La mano es un hermoso estudio realista, así como la manga bien plegada y lindamente cincelada. De este relicario habla también Morales en su citado *Viaje*, página 125.

Otro busto-relicario notabilísimo se debe á Jorge Cedeira, *el Mozo*. Révelase su autor en tal obra como uno de los más artistas y mejores artífices de su época. Representa dicho busto á cierta compañera de Santa Paulina, y como el anterior, se conserva en la Catedral compostelana. El rostro bien modelado (ambos bustos tienen rostro y cuello esmaltados) acusa un adelanto casi definitivo en el estudio del natural, así como el busto. El cincelado y repujado de la corona, de los sueltos cabellos, del justillo, mangas y gorguerín del corpiño, son de una ejecución admirable, y en el justillo hace alarde el artífice de un exquisito buen gusto, en el motivo decorativo, de pura cepa plateresca, que le exorna. El pedestal, más sencillo que el de Santa Paulina, se mira cincelado con finura sin igual y trazado con verdadera elegancia. Se le pagó la hechura á razón de sesenta reales la onza

(1) Son admirables y afamadas algunas de las alhajas que trabajó este platero, y principalmente las cruces, en las que sobresalía por la delicadeza de los repujados.

en 1.º de Julio de 1594. Todavía hubo otros tres Cedeiras, notables plateros, hijos y nietos de los que acabo de citar, llamados Luis, Jorge *el Mozo* y Duarte. De este último hablaré más adelante.

La obra en que ya demuestran los orfebres compostelanos completo dominio de la figura humana, es la hermosa estatua de San Clemente, Papa, que se guarda en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago. A ese mismo tiempo, quizá un poco anterior, pertenece un vaso, de propiedad particular, que tiene admirablemente modeladas y cinceladas en el pie dos figuras de sátiros tenantes. Tal vaso, que en un principio me pareció trabajo francés, examinado con más detenimiento, lo creo compostelano por el carácter de ciertos detalles y el de la ejecución. Es joya digna de contarse entre las mejores que produjo la orfebrería española del siglo XVI.

Descollaban entonces los plateros Francisco Pérez, Rodrigo Pardiñas y Antonio Morales; de este último es la mencionada estatua de San Clemente, de plata sobredorada, cincelada y modelada de un modo exquisito. Según todas las probabilidades, la ejecución de tal efigie debió ser por el año de 1594.

Como nota curiosa citaré aquí la recogida en la colección de *Papeles sueltos*, núm. 169 del Archivo de la Catedral (1). En 1564 el platero Juan de Reixas encargó á su compañero de profesión Diego Fernández un portapaz y dos vinajeras como las que Alonso Fernández (hermano del que recibía el encargo) había hecho para el Convento de Antealtares: *En la Capilla Mayor de la portapaz á de llebar tres figuras: la vna la Trenidad y en la mano derecha de la Trenidad San Sebastián y en la esquerda San Vertolamé apostol y en la Capilla de arriba Dios padre, y todas tres las dichas figuras an de estar echas de cicel.*

Las alhajas figuradas eran tantas cuantas se encargaban. Ya en los últimos años del siglo XV, como he indicado en su lugar debido, se cubrían de figuras las piezas del mobiliario religioso, con profusión verdaderamente grande, como lo prueban la citada cruz de San Félix de Solovio y la notabilísima de la parroquial de Rus, partido judicial de Carballo, provincia de La Coruña. En el primer tercio del siglo XVI, tal decoración adquiere mucha importancia, pues las figuras se hacen mayores y de más relieve. Por entonces labró Jorge

(1) También la cita López Ferreiro en su *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VIII, pág. 367.

Cedeira, *el Viejo*, una magnífica cruz para la iglesia de Salomé (no existe), á juzgar por lo que se lee en la escritura de encargo de otra, para la parroquial de Santa Eulalia de Camba: *A de estar hecha al modo la haspa y Crucifijo, segun e dela manera e con los mismos labores y rromanos y avangelistas que hiço y esta hecha la Cruz de Santa Maria Salomé desta dicha ciudad.* De mediados de este mismo siglo XVI es el magnífico portapaz que figuró en la exposición retrospectiva de 1892 celebrada en Madrid, y que perteneció al Arzobispo Sr. Velázquez (1587).

Paso por alto una serie de notas referentes á obras ejecutadas durante el siglo décimosexto y comienzos del siguiente por los *ourives* de Compostela, para no apuntar más que algunos nombres (1): son estos: Francisco Pérez (1571), Bernal Madera y Enrique López (1584), Francisco Pérez, *el Mozo* (1570), Guillermo *de Gante*, famoso orifice establecido en Santiago hacia el año 1569, autor de varias notabilísimas cruces y otras alhajas y vasos sagrados de mérito excepcional. Creo que la cruz de San Adriano de Lorenzana es obra suya. Sebastián Felipe (de este apellido hubo en Santiago varios pintores) (1581), vivía todavía en 1624; Rodrigo Fernández (1545), de la dinastía formada por Diego y Alonso, arriba citados, y de los que siguen: Marcos Fernández (1565), Antonio Fernández (1568) y Diego Fernández (1567); Antonio de Ozon y Manuel de Araujo (1564), Juan de Goutriz (1537), Enrique López (1584), en 1610 trabajaba una cruz para la parroquia de San Martín de Calobre, Bernal Madera, *el Mozo* (1590), Francisco Pardiñas (1583 mencionado), Miguel Pérez (1593), en 1605 hizo un relicario de plata para colocar una reliquia de San Rosendo con destino á la Catedral de Santiago. Dicho relicario, que es muy sencillo, existe todavía. Jácome de Vargas (1552), Pedro Varela (1567), Jorge López, este platero ejecutó el relicario llamado de San Jenaro, que se guarda en la Catedral. Es pieza muy bella y en mi juicio se advierte en tal obra la influencia del renacimiento alemán (1612).

Aun cuando no toca sino de soslayo á la platería compostelana la historia de los hermosos púlpitos de bronce de la Basílica, ejecuta-

(1) La mayoría de estos nombres están inéditos, y los ha recogido en el Archivo del Ayuntamiento de Santiago mi querido amigo D. Pablo P. Costanti, archivero de dicho Ayuntamiento.

dos por Juan Bautista Celma (1), quien ya residía en Santiago en 1570 y seguía viviendo en la misma ciudad en 1607, quiero apuntar aquí, que los relieves ó *historias* del púlpito de la Epístola, los cuales representan pasajes de la vida del Apóstol, están trabajados en cobre á martillo y son obra digna de competir con los mejores que se hayan repujado en España en todo el siglo XVI. Estos relieves son de mano del platero Duarte Cedeira, según consta en una escritura de concordia fechada en Septiembre de 1584.

En 1616 se hicieron «otras andas nuevas» para conducir las reliquias en las procesiones. De estas *andas* formaba (y forma) parte un baldaquino también de plata, restaurado en siglos posteriores, pero que conserva todavía las columnas primitivas labradas al repujado y muy finamente por cierto. Además se construyó *una curiosa custodia con su beril* (?). En 1610, Don Felipe III regaló unos blandones ó *mecheros* de plata blanca de dos *varas* y *tercia* de alto, ejecutados en Madrid. Además hizo también donación de un relicario (que existe) de plata sobredorada con esmaltes, que contiene un hueso de Santa Margarita. Tal relicario recuerda fuertemente la manera y estilo de Jácome Trezzo. Años más tarde (28 de Julio de 1635) presentó el capellán de honor de Don Felipe IV, Licenciado Serrano de la Sierra, y en nombre de la Reina Doña Isabel de Borbón, y *por la deuocion grande que S. M. tiene al glorioso Apóstol Santiago, reconociéndole por Patrón único destes reinos y defensor desta Monarchia; y para que las armas del Rey Nuestro Señor en las ocasiones presentes se allen favorecidas con la proteccion del Santo Apóstol, abia querido recurrir á su favor enviarle a visitar con una rica ofrenda hes a saver una cama de plata con colgadura de de terliz tafetan.* (En esta cama había dado á luz la Reina al Príncipe Baltasar Carlos en 17 de Octubre de 1629.)

No fué el siglo XVII siglo de fortuna para la Arqueología y la Historia del arte. Importantes, más que importantes, singulares obras de la platería románica y ojival, ya citadas en estas páginas, se fundieron para construir el actual retablo y baldaquino de la capilla mayor de la Basílica. Perecieron entonces el *frontal* y la *tabula retro altaris* que regalara Gelmírez, y el *baldaquino* de Juan da Viña, con otras no menos interesantísimas piezas, únicas quizá en orificería y platería

(1) De este notable artista poseo curiosas noticias inéditas, recogidas por mi amigo D. Pablo P. Costanti y el que suscribe.

nacional. Pero si es deplorable la desaparición de semejantes obras y el gusto de las que habían de sustituirlas, en cambio asombra el número, valor é importancia de las construídas á partir de la segunda mitad de la citada centuria y durante la décimoctava: época brillante de la escuela de platería compostelana, que parece hallar en el estilo entonces dominante, la turquesa apropiada en que moldear su genio.

Entre las obras dignas de recordación de esa época, se cuentan algunas que aún subsisten. Una de ellas es la urna de Santa Susana, que firmó el platero Matías Vieites en 1684, y que costeó el Canónigo D. Andrés Loaysa. Es la tal urna una hermosa pieza de argentería, repujada bellamente á martillo, de amplia y elegante ornamentación de hojas. Por esos mismos años se hizo otra urna casi igual para depósito del cuerpo de San Cándido y que, como la anterior, se guarda en la Capilla de las Reliquias. Ejecutó dicha pieza, por mandato del Arzobispo Sr. Monroy, el platero milanés, vecino de Santiago, José Clemente. Competían con este artífice en el trabajo á martillo ó repujado, los santiagueses Antonio de Montáos, el cual estaba labrando al repujado, en 1694, las gradas de plata del nuevo altar mayor, José Morales y Juan Posse. En 1673 acordó el Cabildo construir la peana, la rosa ó aureola que ostenta el busto del Alfeo y el relicario llamado de Santa Rosa de Lima.

Fué el Arzobispo Monroy uno de los más ricos y espléndidos Prelados que rigieron la Silla compostelana. A él débense magníficas muestras del arte de la platería de su tiempo, desaparecidas gran parte de ellas durante la guerra de la Independencia. Una de las alhajas de verdadero valor artístico que, regaladas por el citado Arzobispo, se conservan, es el frontal de plata construído para la mesa altar del Apóstol. Todo él está repujado á martillo y decorado con ornamentación que recuerda el buen gusto plateresco; á trechos se halla dorado. En el centro ostenta las armas del donante. Tal alhaja la regaló Monroy el 27 de Octubre de 1695, y en 23 de Diciembre de 1697 terminaba el mismo platero Montáos las gradas que para el altar mayor ofrecía el magnífico Arzobispo. Dichas gradas lucen también el escudo prelacial. Por su parte, el Cabildo encargó al mismo orífice el labrado de las restantes gradas. En 1693 había encomendado al milanés Clemente la obra de una esclavina argéntea para la efigie del Apóstol.

Por acuerdo del Cabildo Catedral de 30 de Octubre de 1687, se mandó que con las sortijas y pectorales que había en el Tesoro se hiciese un *beril de oro con piedras preciosas*. Por buscar piedras preciosas se defirió la obra hasta el año 1701. Esta alhaja, desaparecida en 1808, pesaba noventa onzas de oro, y al artífice (cuyo nombre se ignora) se le dieron un copón de oro antiguo, varios pectorales, una barra de oro y el de una mitra, cinco jacintos, 21 zafiros, 11 esmeraldas grandes, una sortija de oro con una esmeralda, 14 diamantes grandes, otra sortija con un zafiro, otra con una esmeralda, 181 diamantes más y cinco esmeraldas pequeñas.

Una de las manifestaciones más brillantes de la escuela compostelana, y en la que había venido descollando desde sus primeros tiempos, era el trabajo en filigrana. Empleaban esta manera en muchas piezas del mobiliario religioso, como cajas de óleos y de Sagradas Formas, relicarios, coronas de imágenes, etc., pero, sobre todo, en la traza y adorno de dijes y alhajas de que gustaban no tan sólo la dama y el noble, sino también el simple menestral (1). La gente campesina hacía y siguió haciendo gran consumo de joyas de filigrana hasta ha pocos años, en que la bisutería tudesca y francesa, con sus pastas y vidrios relumbrones imitando piedras finas, dió al traste con aquella rama tan lucida y artística de la platería. Por otra parte, las medallas fabricadas á máquina ó simplemente por el procedimiento de la galvanoplastia, han substituído, con desventaja del buen gusto, aquellas medallas, conchas *d'os concheiros* y *santiaguillos*, que ya con la efigie del santo esmaltada, ya simplemente fundida y retocada á buril, pero orlada con preciosa orla de filigrana, se miran en nuestros días como objetos arqueológicos.

Sobresalían, y aún sobresalen, los plateros padroneses en este género de trabajo. La delicadeza de los hilos, perlitos, cordoncillos, florecillas y demás elementos de decoración de las alhajas de filigrana, difiere en la santiaguesa de la padronesa. Es ésta más fina y sutil, y las formas mismas de los objetos son más delicadas que las que salen de los talleres compostelanos, si bien Padrón y Santiago pueden considerarse como formando una misma escuela. Cuando estudie (si tengo mimbres y tiempo) la orfebrería gallega, en general, ya apun-

(1) De filigrana eran muchas de las preseas pertenecientes al inventario que en las anteriores páginas copio.

taré algunos datos y observaciones respecto de las diferencias esenciales que se atisban entre los distintos centros de producción de este arte.

He mencionado ahora la filigrana porque, precisamente en el siglo XVIII, produjeron los plateros de Padrón y Santiago millares de pequeños relicarios, medallas orladas, *santiaguillos*, cajas para óleos y Santas Formas, coronas y marcos para imágenes, pendientes y aderezos (bellísimas joyas de las que muy pronto no quedarán ejemplares), botones y otros objetos de uso corriente. Recuerdo que en la parroquia de Mellid (provincia de Coruña) se conservan dos cajas para guardar Formas, de exquisita labor de filigrana, y en mi juicio procedentes de los talleres de Padrón, y por la traza, labradas en la primera mitad del siglo XVIII. Asimismo, en la tantas veces citada Capilla de las Reliquias, existen algunos objetos de filigrana; pero esta es santiaguesa, y en poder de varios particulares y aficionados, diminutos relicarios, aderezos y pendientes, trabajados durante el siglo XVIII y principios del XIX.

Tal era la labor que ocupó buena parte de los plateros de Compostela, y que en el primer tercio del siglo XVII sirvió de contrapeso á la crisis que hubo de atravesar la platería en toda Galicia, pues de ese tiempo no se encuentran apenas obras notables. Mas, á pesar de dicha crisis, seguían siendo numerosos los *ourives* en la ciudad del Apóstol, descollando de entre ellos Bartolomé de la Iglesia, habilísimo en el trabajo de las cruces.

Al emprenderse, en la segunda mitad de la citada centuria, las grandes obras de argentería señaladas más arriba, vuelve la escuela santiaguesa á recobrar todo su esplendor y sus maestros á mostrar su pericia. Á las apuntadas, hay que añadir los cubos de plata blanca, de puro gusto barroco, que para sostener los ciriales hizo Morales en 1635; las verjas de plata que á uno y otro lado del altar mayor cierran el paso al trasaltar; un copón de oro, también de gusto barroco y muy bello, ciertamente, que acredita como maestro admirable á Juan Posse (últimos años del siglo XVII), y otras alhajas no menos importantes. El magnífico Sagrario de plata que ostenta el altar mayor de la Basilica es obra del platero y vecino de Salamanca Juan de Figueroa, que lo entregó en Santiago en Julio de 1701.

Cito al autor de esta soberbia muestra del arte de la platería, y

he citado varias veces á Morales, porque ambos orfebres hicieron sentir la influencia de su manera y buen gusto, dentro del barroco nacional, á la totalidad de los artífices de la platería gallega. Habían transcurrido dos siglos, durante los cuales, los plateros compostelanos si produjeron obras dignas de gran encomio, sin embargo, éstas no rebasaban en mérito de lo corriente, y aún quedaban obscurecidas por las de otras escuelas del resto de la Península. El arte románico tuviera en los *ourives* de la ciudad del Apóstol, á juzgar por las descripciones y por las pequeñas muestras que de las obras por aquéllos producidas en tales siglos, han llegado hasta nosotros, intérpretes no superados por los de ningún taller monacal ni laico de Europa, si exceptuamos los puramente bizantinos. Del estilo ojival, si ya en descenso la escuela, todavía hemos podido examinar en estas páginas bellas muestras de una originalidad indiscutible; pero preciso es reconocer que ya tal estilo, y, sobre todo, el que le sucede, no encajan por completo en el sentimiento artístico de la región, como lo prueba, entre las demás artes, la Arquitectónica, no dejando apenas muestras notables de la existencia de los dichos estilos. En vano buscarán el viajero, el artista, el arqueólogo, templos ojivales y plate-rescos en Galicia. De ambas evoluciones, lo que existe es híbrido, y lo que no es híbrido, es de escasa importancia. Exceptuando la parte del gran conjunto de edificaciones de la Catedral de Santiago, llamada *el Tesoro*, cuya magna y bella fachada se debe á Gil de Hontañón, dos de los cuatro patios del Hospital de los Reyes Católicos y la portada del Colegio de Fonseca, lo restante de estos edificios y los varios que hacen de Compostela una de las ciudades más interesantes de España, ofrecen influencias retrospectivas curiosísimas, muy bellas y dignas de estudio detenido, pero que atestiguan la persistencia indicada ya en estas páginas, de un arte desaparecido en plena Edad Media.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.

(Concluirá.)

Los grandes retratistas en España.

III

DEL GRECO Á VELÁZQUEZ

Visto queda cómo el estilo formulado por Moro en los retratos produjo, á fines del siglo XVI principalmente, una rama lozana cultivada por sobresalientes pintores españoles, disciplinados al rigor de su perfección técnica, si bien fueran degenerando de unos en otros.

La perfección del detalle acabó por amanerar y empequeñecer aquellas obras, al igual que las demás de pintura producidas en España pasado el gran hervor del Renacimiento, incurriendo en el vicio en que han caído siempre las Artes, cuando se extingue ó adormece el impulso genial que las eleva á los mayores efectos.

Moriría el Arte si al llegar á estos estados no se estuvieran preparando entre tanto reacciones hacia lo sintético y grandioso, que dieran lugar á períodos presididos por otra idea y con nuevas fuerzas de vida. En su época, el detalle de Moro venció al toque magistral y sintético de las concepciones del Tiziano; quizá faltaron á nuestros pintores fuerzas y medios para seguirlas, sobre todo en el retrato, cuyas exigencias son tan imperiosas, pero no por eso dejó de haber quien lo reconociera y hasta acreditara entre nosotros, naturalizándolo definitivamente en el Arte hispano.

Ya hemos notado cómo vino á parar á la Catedral de Toledo el admirable retrato de Paulo III, del Tiziano. El Greco, al llegar á la imperial ciudad, encontróse con tan compendiosa obra, que hubo de sorprenderle y comprenderla mejor que otros, al venir de la propia escuela que la produjo. Su veneración debió ser tan profunda como constante, pues aquellas tonalidades las imitó en numerosas obras y aquella factura la acató en muchas ocasiones.

El Greco fué entre nosotros el verdadero aclimatador de los retra-

tos á la manera tizianesca; de él arranca la nueva savia que ha de nutrirlos en adelante substituyendo al estilo antiguo; á él se deberá la mayor realidad vital y psicología en los retratados, prescindiendo para ello de tanto detalle en la indumentaria, que más servía para distraer que para dar importancia al personaje.

He aquí, pues, al Greco en el cumplimiento de la mayor misión que tenía que ejercer entre nosotros: sin duda la más sobresaliente, la más completa, pues en otros géneros nunca descuella á tanta altura.

La personalidad del Greco, reconocida como eminente por sus contemporáneos y resucitada por la crítica moderna, ha sido tan discutida que bien merece la desentrañemos con algún cuidado.

Hay que reconocer en este pintor un temperamento excepcional para su Arte, pero algo malogrado por deficiencias de sus medios expresivos; hay que admitir en él una ofstalmia que alteraba en gran parte su visión externa, tanto en el color como en la línea. Esta imperfección de su aparato visual está hoy por la ciencia perfectamente definida con el nombre de *astigmatismo miópico*, unido á cierta *retinitis pigmentaria*, muy frecuente en los míopes, que, conservando la visión central, disminuyen notablemente el campo visual, impidiéndoles ver los conjuntos de las cosas (1).

Por ello, cuando pintaba un cuadro pequeño, una cabeza sola, entraba perfectamente dentro de su cono óptico y la obra resultaba de una perfección maravillosa, sin aberraciones ni desentonos; pero cuando trataba de unir estos detalles parciales en un extenso conjunto, faltábale campo de visión y toda armonía escapaba á la unidad que debiera prevalecer en ello. Así todos los cuadros del Greco, en cuanto adquieren ciertas proporciones de tamaño, hay que admirarlos en sus detalles, pero no en su conjunto.

Quizá ayudaba á esto cierta predisposición ideal y étnica que en sí llevaba; mas por esto mismo resultaba intolerable para los demás lo que para él sería sin duda armónico y correcto.

El Greco era un artista oriental, venimos diciendo hace mucho tiempo. Era un pintor de cuadros de Grecia, de composiciones hieráticas, según el cánon de las del monte Athos, rehabilitado por su

(1) Tal es el parecer del eminente Doctor J. García del Mazo, del Instituto Oftálmico de Madrid, á cuya amabilidad debemos este diagnóstico.

perfeccionamiento veneciano. Sus tipos, sus petrificadas expresiones, sus aglomeramientos, delatan siempre este recuerdo originario. No tenía nada de helénico ni latino; era casi un semita; ya que no podía poner á sus cuadros fondos de oro, los llenaba de resplandores inverosímiles, sin gradaciones ni términos. La individualidad abstracta del Oriente, sin relación social ni panteísta, en él se imponía; por eso el retrato tenía que salir de sus manos más triunfante que todo otro género de pintura, concentrando en el rostro todo el interés y prescindiendo de cuanto pudiéramos llamar conviviente con la humanidad del modelo.

Hasta tuvo que desistir de aquel esplendor y lujo veneciano en los indumentos y exornos, pues la severidad exterior de los personajes españoles no le permitía lucir tales contrastes, ayudando también á esta severidad, rayana con la tristeza, la suya propia al encontrarse decepcionado en Toledo, adonde había acudido creyendo llegar á una Corte esplendorosa, hallándola, en cambio, como muerta repentinamente por los implacables desdenes del Monarca, de un Monarca más severo que amable y con el que nunca lograría entenderse.

Llegaba el Greco de Venecia y Roma, dejando toda aquella pompa y grandeza por acudir á la Corte de la nación que la Providencia parecía destinar para ser la nueva reina de los mares, y encontróse con una estrecha ciudad, tradicional y riquísima en Arte, pero sin vida ni movimiento y sin más autorizada entidad que la del Arzobispo y su Cabildo, cuya iglesia, que Navagiero había calificado de *La piu rica della Christiandat*, podía ser su único asilo, como así lo fué ciertamente.

No está aún determinado el motivo y fecha exacta de la llegada del artista á Toledo, ni él lo quiso declarar nunca; pero si retrató á D. Diego de Covarrubias, de edad de sesenta y dos años, como especifica el lienzo que de él existe, esto nos lleva á admitir la fecha de 1574 como la más probable de su llegada á España, y sin duda debería especiales atenciones y gratitud á tan importante personaje, cuando fué su retrato el primero quizá que pintó entre nosotros.

Esta predilección por los hermanos Covarrubias, á los que vemos figurar en otras obras capitales del Greco, nos sugiere la idea de la decidida protección que debieron otorgarle. Quizá D. Diego le cono-



Fotografía de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Meent.-Madrid

FRAGMENTO DEL "ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ" EN TOLEDO
por El Greco

ció en Roma cuando le recomendaba el Cardenal Farnesio, y por mediación de su hermano D. Antonio, Canónigo de Toledo, debió entrar en relación con el Cabildo, y por ello con el Deán, D. Diego de Castilla, que le encargó los retablos de Santo Domingo el Real, valiéndole á seguida, por parte del Cabildo Catedral, el del lienzo de *El Espolio*, tan discutido, pero al cabo aceptado.

A D. Diego de Covarrubias, insigne personaje eclesiástico, Obispo que fué de Plasencia, llegando hasta ejercer el conspicuo cargo de Presidente del Consejo de Castilla, retrató varias veces, con roquete blanco y cruz al cuello, y del otro hermano, D. Antonio, poseemos igualmente varias semblanzas, debiéndose de haber pintado estos lienzos todo lo más por los años de 1574 al 1600. No serían éstos tan sólo los que hubo de ejecutar en sus primeros tiempos de estancia en Toledo.

No tenemos que seguir al Greco en toda su labor pictórica; por lo que limitándonos á los retratos, debemos partir para su mayor fama desde *El Entierro del Conde de Orgaz*, por el que la adquirió y afirmó con títulos sobrados.

Encargo piadoso de los testamentarios de aquel señor, parece fué empezado y terminado en el año 1586, resultando como el compendio de todo lo obtenido en el momento estético más culminante de su autor y respondiendo perfectamente á sus precedentes de escuela. Dispuesto á la manera de las pinturas de Grecia, el lienzo fué dividido en dos partes: una superior, de gloria, y otra inferior, de personajes terrenos con las cabezas en fila.

En la gloria colocó al Salvador, la Virgen y los santos, que recibían el alma, aquí corpórea, del Conde cristiano; en la tierra sus amigos, sus deudos, que presenciaban el prodigio de la aparición de los santos Agustín y Esteban, llegados á enterrar el cadáver del Conde D. Gonzalo Ruiz de Toledo, revestido con su armadura.

En la gloria, no muy luminosa, aparecen los bienaventurados ostentando parciales bellezas, aunque sin lograr producir un maravilloso conjunto; en la parte baja impera la imitación del natural, faltándole tan sólo la perspectiva aérea para que el efecto sea completo. Pero cada una de aquellas cabezas constituye el más acabado modelo á que puede llegar el pincel en su interpretación y expresión de la vida.

Todos ellos participan, sin embargo, de una palidez un tanto villosa que les da aspecto ascético; los trajes negros que visten les convienen tanto por el luto como por la inquisitorial familia á que pertenecen; sólo los personajes eclesiásticos deslumbran por sus indumentos, extraídos para el caso del vestuario del Cabildo Catedral, entre los que aun hoy pueden reconocerse.

Difícil es determinar quiénes fueran los modelos allí tan admirablemente retratados; la indagación histórica sólo ha llegado á identificar á algunos de ellos: entre éstos se supone fuese el párroco de Santo Tomé, D. Andrés Núñez de Madrid, el sacerdote con capa pluvial que oficia en el sepelio, y el mayordomo D. Juan López el que en primer término, con sobrepelliz blanca, se admira del prodigio.

En el acompañamiento distinguese también la cabeza de D. Antonio Covarrubias, que tanta amistad profesó al artista, dispuesto éste siempre á mostrarle su agradecimiento, y también se estima como el hijo del Greco, el niño Jorge, el que arrodillado tras San Esteban lleva un cirio en la mano.

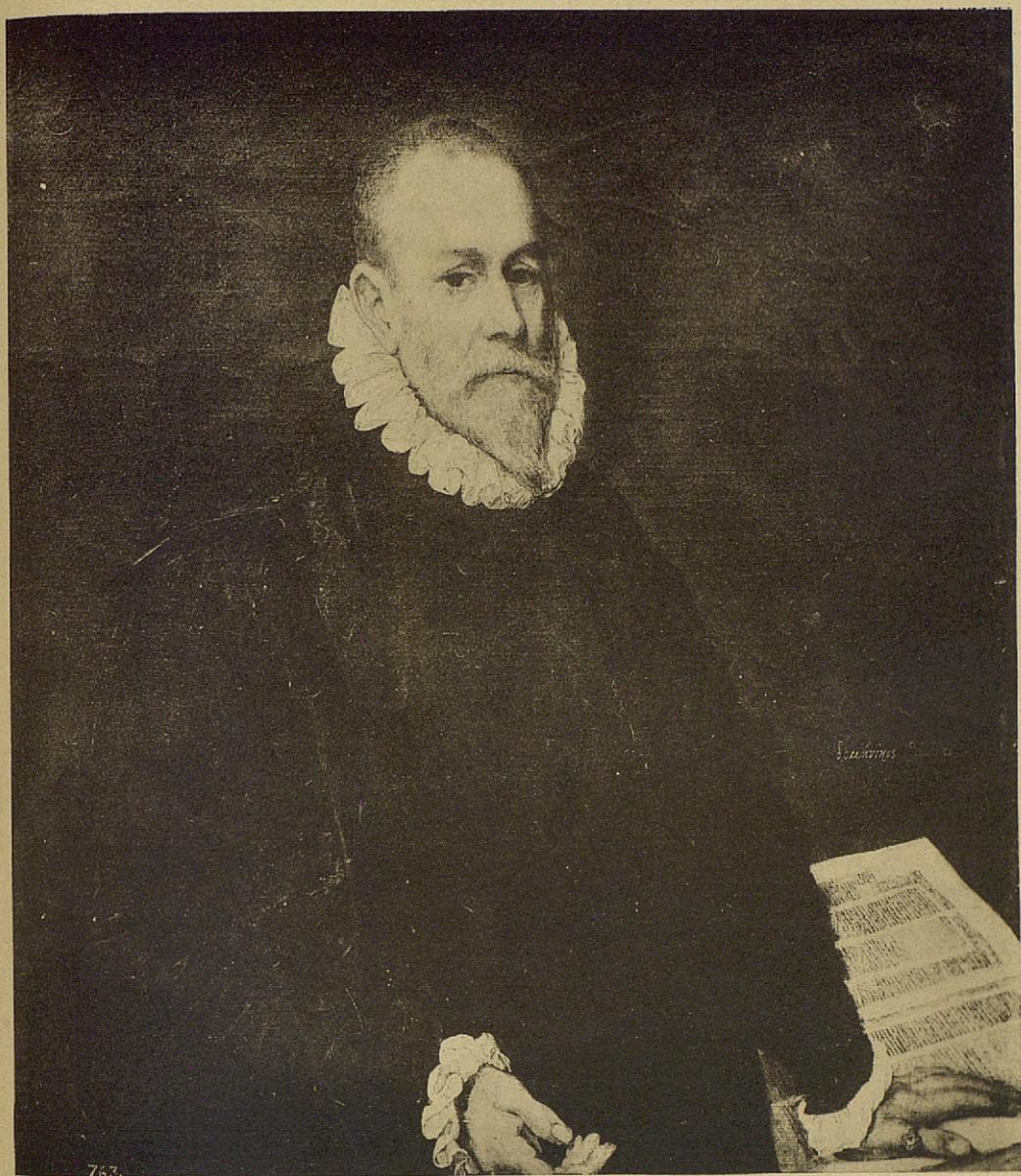
Sospéchase que el propio Domenico debió retratarse en tan importante obra, discrepando por esto los autores; pues mientras unos estiman como tal al que de frente aparece entre las cabezas del párroco y del mayordomo, fisonomía que se repite en éste y otros cuadros suyos, como en el *San Mauricio* de El Escorial, otros creen reconocer al autor en la expresiva cabeza que mira al cielo, por delante de D. Andrés Núñez.

Gran efecto causó aquella obra en sus días, al reconocer tan fielmente representados á todos aquellos personajes, acreditándose por tantos méritos como insuperable retratista (1).

Encargado en 1590 de la dirección de las obras del Convento de Doña María de Aragón, en Madrid, proporcionóle su permanencia en la Corte ocasión de ejecutar algunos otros retratos, comenzando por el del gran Pompeyo Leoni, que representó esculpiendo un busto del Rey Felipe II.

Por entonces debió pintar la mayor parte de los que figuran en el Museo del Prado (números 806 al 813), de personajes desconocidos

(1) Para el conocimiento de muchas curiosas particularidades de este cuadro, véase la tan documentada obra del Sr. San Román, *El Greco en Toledo*, página 34 y siguientes.



Fotografía de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE UN MÉDICO

por El Greco

MUSEO DEL PRADO

casi todos, pero que deberían ser muy apreciados en la Corte cuando merecieron el ser conservados en el sitio real llamado Quinta del Duque del Arco, en El Pardo, donde los vió Ponz y de donde debieron pasar al Museo (1). El llamado de *un médico* (núm. 801), que reproducimos, figuró, no obstante, siempre en el regio Alcázar.

Lástima grande que sólo podamos reconocer entre ellos al anti-pático juez en la causa de Antonio Pérez, D. Rodrigo Vázquez, Presidente de Castilla (núm. 808); pues entre los otros quizá exista el de algún personaje de primera línea en su tiempo, tales como aquel *caballero de la espada*, verdadero Cruzado de su Dios y su honor, y aquel melancólico hidalgo (núm. 806), que tan poco le falta para desvanecerse al calor de sus idealismos, prodigio de conclusión y expresivo carácter.

Pero de todos los que ejecutó en Madrid ninguno más suntuoso ni notable que el de su gran amigo y defensor F. Félix Hortensio Palavicino, prodigioso humanista viviente, que á los siete años de edad traducía el latín y el griego, poeta y orador sagrado elocuentísimo, pero tan ampuloso y un tanto mundano que toda su persona respiraba suntuosidad y elegancia.

Gran amigo y favorecedor del Greco premió con sonetos y diti-rambos la esmerada labor de su retrato, que Palomino estimaba como el más eminente de su autor, siendo, en efecto, de los que lo elevan á mayor altura (2).

Aún Ceán consigna que en el Palacio del Buen Retiro tenía en las galerías varios retratos de Reyes y personajes, sin duda alguno de ellos el de El Louvre, que más parece actor de comedia con corona que Monarca antiguo, aunque como pintura sea maravilloso.

De vuelta en Toledo, para no salir de ella en el resto de sus días, consagró los pinceles á ilustrar sus templos y cumplir los encargos que principalmente recibía de personajes eclesiásticos.

Por estos años, en 1594, murió el Arzobispo Quiroga, del que había hecho el retrato que se guardó en *El Refugio*, por él instituido, y hacia el de 1598 debió ejecutar el del Cardenal Niño de Guevara, amante

(1) V. Ponz, *Viaje por España*, tomo VI, pág. 163: existía también allí la *Barbuda de Segovia*, por Moro.

(2) Véase Cossio: *El Greco*, pág. 489.

de la Pintura y gran admirador suyo, el más suntuoso, sin duda, que salió de sus manos (1).

Formada la génesis entre nosotros de estos retratos de Príncipes de la Iglesia, bien podemos decir que del de Paulo III, del Tiziano, en Toledo, debemos pasar al del Cardenal Niño de Guevara del Greco, para concluir con el de Inocencio X de Velázquez, entre los que se nota un verdadero parentesco y una competencia de méritos en trinidad tan eminente.

El retrato de Palavicino y el del Niño de Guevara son, sin duda, los más sobresalientes del Greco; en este último las galas de su pincel lucen en forma vibrante é insuperable. Desgraciadamente, de ambos hemos sido expoliados, acreditando hoy los méritos de su autor muy lejos de nosotros. Guardemos el pudor de los nombres de la codicia que los entregaron y castigüemos con el silencio la vanidad de sus poseedores.

El último de sus retratos en Toledo parece fué el del Obispo Tavera, fundador del Hospital de San Juan de Afuera, de aquel humilde Prelado que nunca se prestó á lo que consideraba vanidad mundana, pero del que Berruguete debió sacar su mascarilla para colocarlo como dormido sobre su tumba, dando al mármol toda apariencia de realidad al esculpir también en él su testamento artístico.

El Greco, impresionándose en estos motivos, lo ofreció redivivo sobre el lienzo admirable que aún hoy figura en el presbiterio del templo, y que por la falta de la presencia del modelo adquirió el carácter de aparición evocada por el genio.

Ignórase cuándo y dónde ejecutara el tan vibrante del pintor, que hoy figura en el Museo de Sevilla, procedente de la galería del Duque de Montpensier, y cuya personalidad no queda aún completamente identificada. Quién lo ha creído el hijo del artista, el arquitecto y pintor Diego; quién el propio Domenico, sin aducir ninguno fundamento decisivo para ello.

A nadie hemos oído emitir una opinión que ofrecemos también gratuitamente, pero que nos la sugiere el examen de la vida del maestro. ¿Será el de «aquel muchacho de toda su satisfacción», educado en su taller, de aquel Tristán que recomendaba á los Jerónimos de

(1) Véase Cossío, pág. 420.



Fotografía de J. Lacoste.

Fototipia de Hauser y Mencl.-Madrid

RETRATO DE UN PINTOR
por El Greco
MUSEO DE SEVILLA

la Sísila para que ejecutara los encargos que él ya se excusaba de cumplir, y á quien después reprendía por lo poco en que estimaba su propio trabajo? Pues, aunque no sea muy muchacho el retratado, bien podía considerarlo como tal el viejo Domenico, cuando lo recomendaba para que le substituyera, demostrando por esto su gran aprecio, expresado también al hacerle su retrato.

Otros muchos pintó el Greco, contando el Sr. Cossío cincuenta en total, en su notable obra sobre tan interesante autor; pero desde entonces acá ha aumentado el número de los conocidos; casi todos de hombres, pues los encantos femeninos no fueron los mejor interpretados por tan reconcentrado artista.

Pasa, sin embargo, como suyo el precioso é interesantísimo de *La dama del armíño*, que parece representar á su toledana amiga (1), pero no habiendo podido hacer el examen de tan extraño cuadro no nos atrevemos á emitir opinión alguna sobre el mismo. Otros familiares en que figuran mujeres no presentan en verdad atractivas bellezas.

También han aparecido en estos últimos tiempos algunos en miniatura, de gran perfección, como era natural, dada la miopía que afectaba á su vista.

Tan original y sobresaliente artista tenía que ocupar por derecho propio un lugar preeminente en el estudio que hacemos, pero no debe envanecerse la erudición moderna de haber reconocido primeramente sus méritos. El Greco fué estimadísimo en su tiempo, si bien su permanencia en Toledo le privara de figurar entre los más halagados en sus días. Su amargado carácter lo retrajo de la Corte, pero cuantos lo conocían lo estimaban en sumo grado.

Tratadistas de su tiempo, tan rigurosos como Pacheco y Carducho, se rinden ante el efecto de sus cuadros, entonces, sin duda, más intenso, debiendo sintetizar su crítica con aquellas palabras epigráficas del P. Sigüenza, al decir que «á cambio de ciertas extravagancias hizo cosas excelentes».

El estilo del Greco impresionó á varios pintores españoles, que más ó menos conscientemente trataron de imitarlo, considerándose por ello como sus inmediatos discípulos á Tristán y á Mayno.

Del primero sólo se consigna el retrato del Cardenal de Toledo,

(1) Véase San Román: *El Greco en Toledo*, pág. 15.

D. Bernardo de Sandoval; entre los demás de Arzobispos de la Sala Capitular en la Catedral Primada, y al segundo se viene atribuyendo el que posee el señor Marqués de Cerralbo, que reproducimos, y en el que se nota gran acatamiento á las máximas del maestro, aunque sea más equilibrado que los suyos, careciendo además de aquellos exóticos acentos que se patentizan siempre en los del cretense. Por ello lo presentamos como castizo ejemplar de retrato español antiguo. Asimismo lució Mayno sus condiciones de excelente fisonomista en el cuadro de la *Alegoría de la recuperación del Brasil por D. Fadrique de Toledo*, núm. 885 del Museo del Prado.

A alguno de estos autores pudiéramos aplicar el retrato identificado como de D. Antonio de Acuña, Conde de Uceda, que figura en las salas de los Condes de Valencia de Don Juan, en el Museo Arqueológico Nacional, pues por su estilo entra perfectamente en el grupo y momento artístico de los retratos españoles que ahora nos ocupan.

El retrato seguía tomando incremento en el arte hispano, tanto aislado como formando composiciones de carácter conmemorativo ó representación de hechos y personajes verdaderamente históricos.

En este mismo sentido iconográfico debemos considerar como de mérito sobresaliente aquella notable obra pictórica, que hoy ya podemos volver á contemplar entre nosotros, debida al pincel del insigne Antonio de Pereda, pues tal calificativo merece este artista que floreció con gran prestigio en la corte, y por el que sentimos una predilección marcada.

Oriundo de Valladolid, vino á Madrid muy joven, cuando fué trasladada aquí de nuevo la Corte por Felipe III, y favorecido muy especialmente por el Marqués de la Torre, arquitecto mayor de Palacio, á él debió sin duda que el Conde-Duque le encargara el cuadro del *Socorro á la ciudad de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz*, en 1625, que figuró en el gran Salón del Buen Retiro, al lado de los *Lanzas* y los demás de los mejores pintores de su tiempo.

Tan notable cuadro, del que hacen relación cuantos se ocuparon del artista y de los que decoraban el Salón, fué llevado á Francia



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

FR. JUAN B. MAINO
Retrato de personaje desconocido
(COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE CERRALBO)

por el General Sebastiani, permaneciendo después mucho tiempo en paradero ignorado. Hoy, gracias al desprendimiento de su último comprador, el Sr. Nemes, de Budapest, podemos contemplarlo de nuevo entre nosotros y reconocer sus grandes méritos.

Asombra considerar que esta obra puede ser de un autor novel, pues ofrece tales excelencias de pincel, tal seguridad y maestría en su concepción y ejecución y tales alardes de paleta en sus detalles, que bien se comprende la sorpresa con que fué recibida en su tiempo.

La escena que Pereda quiso representar fué la que se ofreció á las puertas de Génova cuando en aquella guerra, llamada de la Valtelina, cercada por los franceses al mando del Duque de Saboya, apareció el segundo Marqués de Santa Cruz, D. Alvaro de Bazán, de igual nombre y valor que su padre, mandando una escuadra de noventa velas, é hizo que los contrarios levantasen el cerco y dejaran libre á la ciudad italiana; episodio de la triste historia de aquella nación que aún padecía su falta de unidad política, tan cara para ella durante tantos siglos.

El Dogo de Génova, que conservaba una sombra de su autoridad antigua en la República, recibió á su libertador y aliado en forma parecida á como lo representó Pereda, ejecutando éste con tal motivo tan magistral obra, interesante no sólo por sus grandes méritos artísticos cuanto por su iconografía, por la propiedad histórica de los trajes y armas, tan fielmente representadas, que aún se pueden reconocer en las que hoy se conservan (1). Poco importa que en el fondo no trazara el panorama exacto de la ciudad que desconocía.

No es fácil determinar quiénes sean los personajes que acompañan á los protagonistas, pues Céspedes, tan puntualizador en su *Historia de Felipe IV* de los que intervenían en las empresas, sólo nombra en ésta, á más del Marqués de Santa Cruz, á D. Gabriel de Salazar, capitán de un tercio auxiliar, que bien pudiera ser el que de perfil aparece. Palomino sólo dice que son retratos de personas conocidas.

Encargado Pereda con otros pintores de formar la galería icono-

(1) La armadura que lleva del Marqués de Santa Cruz existe en la Armería Real. Según la autorizada opinión del Sr. Florit, es la de Felipe II, con la que le vistió Moro, en el retrato de El Escorial citado, *conforme andaba en San Quintín*.

gráfica de los Reyes de España en el Palacio Real, de la que daremos á su tiempo debida cuenta, ejecutó el del Rey godo Agila, de cuerpo entero, y que ha venido á parar al Museo de Lérida, donde hoy figura, al que habrá que añadir otros dos más compañeros que, según noticias, existen en la Universidad de Granada; pero estos retratos, como otros muchos de varias galerías, fueron puramente convencionales.

A Eugenio Caxés (1577-1642) hay que reconocer especial talento para ello al ejecutar el hermoso cuadro de la *Defensa de Cádiz, atacada por los ingleses, por D. Fernando Girón*, núm. 656 del Museo del Prado.

En este gran lienzo, el interés iconográfico predomina sobre el histórico. Es más bien una apoteosis de aquellos heroicos personajes, que una representación del hecho conmemorado.

D. Fernando Girón, impedido y enfermo, es conducido al lugar del combate, y desde su silla lo dirige, rechazando á los ingleses, gracias á sus acertadas disposiciones. D. Diego Ruiz, Teniente de Maestre de Campo, recibe de pie sus órdenes, y detrás de éste, el Corregidor de Jerez, Luis Portocarrero, conversa y delibera con el Duque de Fernandina, con el de Caprani y con Roque Centeno. El caballero que está detrás de D. Fernando Girón, es reputado generalmente como representando al Duque de Medinasidonia, gran auxiliar de la empresa.

Este cuadro, con otros semejantes, tales como el perdido del *Marqués de Cadereta mandando una flota*, del propio autor, formaban la decoración del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro (1).

En este mismo sentido iconográfico hay que considerar los demás cuadros de asuntos históricos que llegaron á decorar el principal salón del Palacio del Buen Retiro, y entre los que figuraban, á más de los Caxés consignados, los dos de José Leonardo, el *Marqués de Spínola recibiendo las llaves de la plaza de Breda*, que después habría de tratar el gran Velázquez de manera muy distinta, pero en el que tuvo que retratar al protagonista y al Marqués de Leganés, este último con singular carácter, y el de la *Toma de Acqui por el Duque de Feria*, cuya fisonomía nos inspira gran confianza en su parecido.

(1) Véanse artículos del Sr. Tormo en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año de 1911.

También Vicencio Carducho demostró sus condiciones como retratista del Duque de Feria en los dos grandes cuadros en que le representó, de la *Expugnación de Rheinfeld* y el *Socorro á la plaza de Constanza*, y en el de la *batalla de Fleurus*, donde representó con enérgico pincel á D. Gonzalo de Córdoba, bisnieto del gran Capitán, dirigiéndola, teniendo que conceder iguales méritos á Félix Castelo respecto á D. Fadrique de Toledo en su *Desembarco en la bahía de San Salvador* y en el de *D. Juan de Haro rechazando á los holandeses en Puerto Rico*.

Presentásenos asimismo por esta época, como consumado retratista, Fr. Juan Rizi (1595-1675), hermano de Francisco, del que es sobresaliente el de D. Tiburcio de Redin y Cruzat, aquel apuesto Maestre de Campo de la infantería española, que efecto de sinsabores producidos por su dependencia del virrey de Pamplona, profesó de capuchino por el año de 1637, pasando después misionero á América, donde murió en 1650; tal consta por la inscripción que lleva al pie tan gallarda imagen, por lo que nos queda perfectamente identificada y biografiada la persona que representa.

Lo único que no dice la inscripción es precisamente lo más interesante; el nombre del autor del cuadro, lo que ha dado lugar á diferentes opiniones, habiendo sido atribuido en los Catálogos del Museo á J. B. del Mazo; pero que hoy, con más depurado criterio, se aplica á Fr. J. Rizi, resolviéndose así el cálculo de la edad en que pudo ejecutarlo su autor, no habiendo por ello dificultad en admitirlo como copia directa del natural, siendo el epígrafe lo que pudo ponerse después. Debiendo de haber sido pintado este cuadro en Cataluña hacia el año 1635, se llega á reconocer en él, por la comparación con otras conocidas obras de Fr. Juan Rizi, aquel *estilo abreviado* que notaba Ceán en las obras de este pintor; y aunque por su edad resulta un contemporáneo de Velázquez, más que discípulo de éste, pudiéramos estimarlo, por sus tendencias manifestadas desde sus primeras obras; quizá sugeridas por su maestro Mayno, discípulo á su vez éste del Greco, como un precursor, un adivinador de aquella manera velazqueña de interpretar la visión del natural. Nada, sin embargo, sabemos de la procedencia de este cuadro (1).

(1) Véase Beruete: *The School of Madrid*, pág. 159.

Injusto sería omitir los nombres de otros ilustres retratistas de este tiempo, cuyas obras, si pudieran descubrirse, formarían la patente más gloriosa de su fama.

Aún se conservan memorias, pero no obras, de un pintor llamado Pedro Vidal Antonio, el que, según documentos que obran en Palacio, no solamente retrató al Rey Felipe III, obra que le valió la cantidad de mil y quinientos reales de plata, sino también al Príncipe heredero, después Felipe IV, poco antes de subir al Trono, en 1617, así como al Príncipe Victorio de Saboya (1).

A Fr. Agustín Leonardo, que algunos confunden con Jusepe, dedicó D. Gabriel Bocángel, cronista del Rey Felipe, un soneto al retrato que le había hecho, en el que lo equiparaba con su viva persona, pues ante él se haría difícil determinar «cuál el pintado es ó cuál el vivo».

Otro modesto artista, Fr. Juan de la Miseria, se ejercitó también entonces con más piedad que acierto, según parece, en la representación de la figura humana; napolitano de origen, peregrino á Compostela, eremita en Hornachuelos de Córdoba, discípulo de Sánchez Coello y profeso carmelita, relacionóse con conspicuas señoras de la Corte, entre ellas con D.^a Leonor Mascareñas, en cuya casa hizo el retrato de Santa Teresa, y aunque Palomino dice con enfónica frase que la santa lo permitió por obediencia á su confesor, no parece quedara muy satisfecha de la obra, según aguda frase que se le atribuye.

En la provincia de Córdoba, en Bujalance, floreció también un eminente retratista, Antonio Contreras, discípulo de Pablo de Céspedes, tan excelente para los retratos, que algunos señores cordobeses hacían el viaje á la villa de su domicilio para ser por él retratados. En Córdoba hemos visto algunos excelentes que pudieran ser de su mano.

Bien podemos cerrar este período de retratistas citando á Juan Vanderhamen, elogiado por Lope de Vega, aunque para los críticos de su tiempo adoleciera de cierta sequedad de colorido, como en efecto se nota en los retratos que de él conocemos.

Pero el que realmente formó el lazo de unión entre los castizos retratos españoles y los que había de realizar el coloso del género, el gran Velázquez, fué el propio Pedro P. Rubens, que cuando estuvo

(1) Véase Madrazo: *Viaje Artístico*, pág. 81.

por segunda vez en España, retrató repetidas veces al Monarca y personas reales, de los que aún algunos lienzos se conservan.

El principal de ellos fué uno ecuestre del Rey Felipe IV, que lució en el Salón de los Espejos del Alcázar, al lado del de Felipe II, del Tiziano, de la *Expulsión de los Moriscos*, de Velázquez, y tantos otros escogidos entre los mejores. Este lienzo pereció en el incendio del Alcázar en 1734, con otros cuya pérdida aún es llorada. De los otros más pequeños, hechos entre nosotros, recordamos el Felipe IV, de medio cuerpo, de la Pinacoteca de Munich, contando además, en la nuestra, con el incomparable de María de Médicis (núm. 1.685), sin duda el más sobresaliente de cuantos salieron de sus manos, aunque este último no lo ejecutara entre nosotros, ni se tenga noticia de donde vino.

Rubens se aisló del trato de los pintores españoles, admitiendo sólo la amistad con Velázquez; éste, joven aún, sacó gran provecho de los consejos del maestro; por él marchó á Italia; por él se inició en muchos secretos del color que habian de serle tan provechosos, pero su mérito obscureció al de todos, y al encontrarnos ya con su nombre, hay que poner punto para tratarlo en capítulo aparte.

Antes de terminar éste nos parece oportuno dar cuenta de la aplicación que tuvieron los pinceles de ciertos artistas distinguidos en el retrato, aunque bajo un aspecto el menos á propósito para demostrar sus aptitudes, por lo que hubieron de resultar sus obras bastantes deficientes.

En aquellos días formáronse en Madrid varias galerías iconográficas. La principal de ellas fué la de los Reyes de España en el Palacio de los mismós, para la que se ejercitaron los pinceles de varios artistas, si no de primer orden, de aquellos que comenzaban á adquirir alguna fama, por encargo del Conde-Duque de Olivares, unos en el Alcázar y otros en el Palacio del Buen Retiro.

Vicencio Carducho ejecutó el del primer rey visigodo Ataulfo, siendo, después de los de Pereda, encomendados los restantes de aquella Monarquía á Diego Polo, pintor burgalés, discípulo de Patricio

Caxés, al que debió sin duda este encargo. Su hijo, del mismo nombre, ejecutó los de Ramiro II y Ordoño II; dice de él Ceán que algunos de sus cuadros fueron celebrados por Velázquez, y que á no haber muerto tan joven hubiera sido uno de los mejores pintores de la Corte.

Francisco Fernández, un discípulo de Vicencio Carducho, fué asimismo escogido para ejecutar algunos de estos retratos hoy desaparecidos, muriendo joven aún en riña contra su amigo Francisco Varas, maestro de primeras letras.

También Francisco Camilo ayudó á completar esta galería regia, pintando, á la edad de veinticinco años, algunos lienzos al óleo de los que Palomino cita; los de Don Alonso VI y su nieto el VII del mismo nombre; el de Don Juan II y Don Enrique IV, y en la alcoba del Rey, Don Silo y Doña Adosinda, y en otro lienzo, Don Fruela y su mujer, la Reina Doña Munia, todos éstos en el Palacio del Buen Retiro. Arias Fernández representó, según Palomino, á Alfonso VI y Doña Urraca, y además los de Carlos V y Felipe II.

¿De cuál de estos autores serán los que aparecen en nuestro Museo del Prado con los núms. 632 y 633 modernos? Dificilmente podría determinarse. Atribuídos generalmente á Alonso Cano, no acabamos de ver en ellos los caracteres de su tan delicado como valiente pincel, ni la nobleza que sabía imprimir á sus personajes. A Arias de Miranda, antes de amanerarse, pudieran atribuirse, observando la «diestra y larga manera de pintor de gran fuerza» que en ellos se nota; pero sean de quien quiera, si todos eran como los que vamos conociendo, poco sintieron nuestros pintores la majestad de la realeza.

Interés especial inspira también la colección iconográfica formada por D. Ambrosio de Spínola, de sus Generales y Maestros de Campo, hoy la mayor parte en el Senado, constituída por 34 grandes lienzos, de los que entre los ecuestres sólo se han identificado los del primer Marqués de Balbases, ó sea el propio Spínola; el de su hijo Felipe, primer Duque de Sexto, y el de D. Diego de Lassevere (1), apareciendo entre los de figura sola los más famosos capitanes de aquel tiempo.

También debieron constituir galería iconográfica de especial inte-

(1) Véase «Catálogo de la Exposición de retratos de 1902», números 337 y 499.

rés los de la colección del Consejo de Indias, pero éstos sólo en busto, de los que creemos ver un resto de ellos en el de Colón, el de Hernán Cortés, Pizarro y otros que figuran hoy en varios Centros.

Ahora, pues, si en el siglo propiamente del Renacimiento los nombres de un Tiziano y un Moro compendiaban entre nosotros las dos tendencias que en el género del retrato se desarrollan, en el XVII encuentran aún representantes que con opuesto efecto las cultivan; pues mientras la de Moró se va debilitando con sus imitadores, la del Tiziano, gracias al Greco principalmente, se acrecienta y fortalece de conformidad con el sentido realista que en todas las manifestaciones artísticas se iba suponiendo, efecto de aquella amplia visión sintética exclusiva de la mente europea, capaz sola de elevarse por la propia observación y la experiencia á los más altos conceptos del antropomorfismo.

Tal es el cuadro que ofrecía la pintura de retratos entre nosotros cuando vino á sublimarla con los mayores méritos el gran genio que en ellos no ha sido superado, pero preciso era que existiese tanto ejemplo de observación y tanteo para que éste sobre tan sólida base pudiera darnos la fórmula definitiva de lo que debe ser la imagen exacta del sér viviente, interpretada en su mayor compenetración posible con el medio en que vive y la naturaleza de que forma parte.

(Continuará.)

N. SENTENACH.

NOTA BENE

El redactor encargado de dar cuenta de las publicaciones extranjeras en *The Burlington Magazine*, la emprende duramente contra mí, en uno de los últimos números, al citar el artículo anterior á este hoy publicado, por entender que debía á la señora Celia Nutal el descubrimiento de quiénes fueran las inglesas retratadas por Moro, que figuran en nuestro Museo del Prado, habiendo cometido por ello la incorrección de no declararlo así.

Mucho sentiría se molestase por esto la señora Nutal, á la que debo los mayores respetos y atenciones, pero al explicar lo ocurrido comprenderá que no soy culpable de tal delito.

Apareció esta señora, hace meses, en el Museo Arqueológico en los momentos en que se hacía la reinstalación de la sección americana en los salones á que había quedado reducida, y bien puede decir que todas sus indicaciones, discretísimas, como resultado de sus profundos conocimientos sobre el americanismo, fueron atendidas y tomadas en consideración y aprecio.

Incidentalmente me habló de que tenía que ir á Zafra, pues le interesaba mucho todo lo relativo á la señora Harinton y á su prima la Duquesa de Feria, cuyos retratos por Moro creía que figuraban en el Museo del Prado. Nada más hablamos del asunto, que para mí era completamente conocido.

Quizá debí no pecar por tan callado en aquel momento, pero como precisamente tenía ya en la imprenta el original que tan pronto habría de aparecer, no le pedí ninguna explicación, que pudiera haberse estimado al cabo como indagatoria, ni sentí gran contrariedad por ello.

Desde que en 1906 publiqué los pliegos correspondientes á mi obra *La Pintura en Madrid*, hice ya referencias de la relación de Argote de Molina, y transcribí la parte dedicada á los retratos que había en El Pardo (pág. 45), relación que por cierto vi después publicada como inédita en una Revista extranjera. En ella aparecían juntos los retratos de «Madame Margarita, inglesa» y «Milora Dormer, inglesa, Duquesa de Feria».

De la estancia y vicisitudes de estas señoras en Zafra tenía noticias hacía muchos años: lo sabía por Ponz, que transcribe el epitafio de Margarita Harinton, en el tomo VIII, pág. 185 (edic. de 1778), y por el Sr. Vivas y Tabero, que también lo transcribe y comenta en su obra *Glorias de Zafra ó recuerdos de mi patria* (1901), en su pág. 215; y, últimamente, por el *Catálogo monumental de la provincia de Badajoz*, por el Sr. Mérida, que había tenido que leer, con toda detención, al haberme tocado el ser ponente para su informe, y en el cual el señor Mérida ilustraba y comentaba la buena fotografía que de la estatua y el epitafio había sacado.

La asociación de estas señoras, con las retratadas por Moro, del Museo, no requería ser un lince para haberlo sospechado y hasta aceptado, dados estos antecedentes, y estando interesado en ello.

Vea, pues, el redactor del *Burlington Magazine* cómo al ocuparme

de este asunto no me podía «expresar como de cosa cuya información debiera á otra persona», como él dice, pues hacía años que estaba al tanto de todo ello, admirando yo, por mi parte, su penetración para notar tal circunstancia, y no otras que debiera haber estimado.

Sólo pudiera decirse que faltaba el distinguir entre sí las dos señoras retratadas, pero esto, á más de lo que yo ya pensaba, lo encontré tan resuelto y corriente, debió ser tan reconocido por todos, cuando la señora Celia examinó los cuadros en el Museo, que hasta el dependiente que me vendió la fotografía sabía distinguirlos y reconocerlos.

Y, sin embargo, aún le guardo un secreto á la señora Nutal: un detalle que ella observó por vez primera en el retrato de Mme. Margarita, y que por esto se lo reservo y no revelo.

Quizá lleguen estos renglones ante su vista, y si esto ocurre, sepa también, que sus dudas y sospechas sobre los vasos de la colección Oñate que tanto llamaron su atención en el Museo Arqueológico, pueden hoy darse por dilucidadas; pues gracias á un acaso ocurrido, á ese acaso tan oportuno ó inoportuno, según se mire, después de tanto trabajo como se tomó para clasificarlos, hoy puedo asegurarle que sólo son americanos los correspondientes al grupo de los que calificó con tanto acierto, como de Guadalajara de Méjico, pues todos los demás son peninsulares, completamente españoles, según he tenido ocasión de comprobar en expedición que he emprendido este verano exclusivamente con este objeto, llegando en mis viajes, por cierto, hasta muy cerca de Zafra. Creo que será noticia que me estimará le comunique.

No vale además la pena de que el articulista se enfade tanto conmigo por cosa de tan poca relativa importancia. Estoy tan acostumbrado á verme redescubierto en mis propias apreciaciones, que más me produce sonrisa que enojo el observar la codicia con que persiguen muchos estos detalles.

Si fuera á anotarlos contaría cosas peregrinas, y solamente he protestado de ello por la nota humorística puesta al texto de la pág. 94 de *La Pintura en Madrid*, por la que cedía todos mis derechos.

Pero al César lo que es del César. No es cosa de frustrar las ilusiones de una señora que de tan buena fe venía á hacer sus descubrimientos. Sepan, pues, cuantos esta nota vieren, cómo la señora Celia Nutal, por sus propios estudios, seguía una huella muy certera al relacionar los retratos de Moro del Museo del Prado con las señoras tan amigas que figuran en la iglesia de Santa Marina de Zafra...; pero á las que ya tenía el gusto de conocer mucho antes que á ella.

Aprovecho esta ocasión para salvar una errata que se deslizó en el artículo, por la que se altera el sentido del epitafio. Donde dice (pág. 108) «cuando le *faltaron* tantos títulos de nobleza», léase, cuando le *faltaran*, etc.

El Maestro Egas en Guadalupe.

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCION

El trabajo de investigación histórica que van á leer á continuación los lectores, comunicado por mi, en extracto, á sabios extranjeros como Mr. Bertaux, Catedrático de Lyon, y el Dr. Mayer, de Munich, ilustres historiadores del Arte ambos, ha sido calificado, como yo ya pensaba, de notabilísimo entre los más notables descubrimientos histórico-artísticos. Es Anequín Egas Coiman, no sólo un distinguido arquitecto en Toledo (que es lo que de él sabíamos), sino, así en Guadalupe como en Toledo mismo, acaso el más grande de los escultores flamencos de pleno siglo XV que desde ahora podrá conocerse, y desde luego, por su larga residencia en España, uno de los nombres que van á ser más prestigiosos en la Historia de la Escultura Española. Pero el descubrimiento hecho en Guadalupe ofrece además la singularidad, quizá única en Europa, en lo referente á un gran escultor, del Norte éste, de ofrecérsenos á la vez y subsistentes, estas tres cosas: los contratos, los dibujos originales para ellos y la obra escultórica acabada correspondiente.

Firman este trabajo de investigación las modestas firmas de dos frailes de San Francisco, los rebuscadores de aquella ruina de archivo, los paleógrafos atinadísimos de la lectura de los hallados documentos, y los entusiastas obreros en la restauración y repristinación (pura y sin amaños de restauración) de parte de aquellas encaladas y sucias á la vez que hermosísimas esculturas. La humildad franciscana les llevó al empeño de que fuera yo quien aprovechara y me diera el gusto de publicar el descubrimiento. Cuando en los últimos Carnavales visitaba yo otra vez el maravilloso Guadalupe de mis recuerdos, necesité todo calor, y la ayuda de mis compañeros de excursión, y la autoridad moral del cabeza de ella, D. Antonio Maura, para, sin convencer á los dos buenos frailes, lograr que el Prior les impusiera la orden de ser ellos, y bajo su firma, quienes tuvieran la gloria, que merecían, publicando el descubrimiento; yo les ofrecí las páginas de nuestro BOLETÍN, seguro de la benévola acogida de nuestro querido Presidente, D. Enrique Serrano Fatigati, que la ha dado gustosísimo, á la vez que les ofrecí prestarles los elementos bibliográficos

que necesitaran para conocer cuanto sabíamos y medir bien cuanto de Anequin Egas ignorábamos antes del descubrimiento.

Cuando en 1905 visité yo por primera vez Guadalupe, y cuando en 1906 redacté mi modesto y afortunado libro "El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán", algo de rebusca hice en el desmantelado y semiperdido Archivo, que, como la magna Biblioteca y otras riquezas muebles del más rico, poderoso y artista de los Monasterios españoles creados antes de El Escorial—hijuela suya, en particular en las industrias artísticas de la miniatura, el bordado, etc.—, sufrió horrorosamente en viajes de ida y vuelta á la capital lejantísima de la provincia (Cáceres), cuando la exclaustación de regulares y la desamortización eclesidstica. Los carreteros y muleros, es fama que aligeraban las cargas en el camino de Guadalupe, sembrando el camino de incunables, legajos, libros de miniaturas, etc. Por eso no extrañé yo hallar vacío en los estantes del Archivo la caja X, que, á tenor del letrero, había de contener dibujos, plantas y proyectos de la obra. Hoy los frailes han podido recoger lo que verán los lectores, por hallarse entre papeles de diversa clasificación y acaso por referirse á obras no retribuidas por el Monasterio mismo, si no por encargo de personas extrañas.

Su hallazgo dice tanto en honor de los modestos frailes Menores, como la magna empresa de restauración de las dependencias del convento en que se han metido. A la Orden más rica y al Convento de Jerónimos más opulento de toda España ha venido á suceder, hace unos cuatro años cortos, la Orden "pordiosera", pobre de solemnidad, del cordón de San Francisco. ¡Y llevan ya gastados 60 ó 70.000 duros en el rescate del aula capitular, y del patio hermosísimo llamado de la botica, y en la restauración de las partes hundidas de todo el magno edificio monacal! Milagros son de la limosna y de la virtud mendicante franciscana.

Con tales obras y con estas rebuscas histórico-artísticas, satisfechos pueden estar cuantos porfiaron por llevar á Guadalupe á los observantes franciscanos: S. M. el Rey, D. Antonio Maura, el Marqués de la Romana, Diputado á la sazón por el distrito, y el difunto Cardenal Sancha, que, como diocesano, decretó la entrega. Cuando en 1906 acababa yo con el Claustro gótico mudéjar "de la botica", la descripción de las maravillas de Guadalupe, decía que acaso era yo el primero y el último en describirle "de visu", y las tres fotografías el único recuerdo gráfico que de la inminente ruina iba á salvarse. Los frailes, con limosnas de todo el mundo—por ejemplo, de Bilbao, como no querían recordar, por modestia, D. Fernando María de Ibarra y su distinguida señora, compañeros en mi última excursión—, compraron el claustro, sacaron de sus ruinas toda una población de bohemios y millones de millones de exápodos de complicada fauna, y hoy es aquella otra de las grandes bellezas arquitectónicas salvadas, para el buen nombre de España.

De España, si, pues es seguro que antes de pocos años, Guadalupe, á pesar de su extraordinario arrinconamiento en bellissimo y lejantisimo valle, lleno de corrientes aguas, de arboledas, de amenidad y de carácter, va á ser uno de los atractivos mayores del excursionismo europeo. A pesar de la escasa tirada de mi libro (230 numerados ejemplares, creo) son numerosas las cartas del extranjero que recibo, pidiendo itinerario y noticias. Ya hay, al fin, carreteras, y ya hay servicio, al menos, de diligencias (dos ó tres trasbordos, además de la bajada del ferrocarril), y ya (sobre todo) tienen allí los forasteros un hospedaje en la hospedería á la moderna de los frailes (hasta con cuartos de baño). En automóvil, á 240 kilómetros de Madrid, el viaje es una delicia.

Sin tales comodidades visitó Mr. Bertaux á Guadalupe y quedó encantado, y en muchos de sus escritos desborda su entusiasmo, haciéndole decir, en el prólogo magnífico de la última edición de la "Guta Joanne de España y Portugal", estas palabras, que recuerdo y traduzco de memoria: "Quien quiera buscar por los rincones de España las desconocidas obras de arte, es seguro que no hallará tesoro como el de los Zurbaranes del Monasterio de Guadalupe. Eso sí, á dos jornadas de distancia de la estación de ferrocarril más próxima. Pero si admite esas penalidades, y está relativamente seguro de su estómago y de su conocimiento del castellano, piense que el viaje á Guadalupe es no menos que todo un viaje resumen por el arte de Europa, y toda una excursión al Oriente á la vez."

La nueva vida de Guadalupe, con frailes guardianes, cual los que son profesionales custodios de los Santos Lugares de Palestina, va á ser esplendorosa. El libro de firmas, desde 1909, está ya lleno de grandes nombres, incluso de eruditos y potentados extranjeros. Pero bueno es saber que allí, además, se estudia y se restablece la historia del pasado artístico de España, con descubrimientos como los de los Padres Acemel y Rubio, que por cierto me propongo completar—tarea facilísima ya—en otro estudio, examinando las otras ya indiscutibles obras de Anequin Egas, que se han de unir á las que, como suyas, los documentos acaban de delatar. Me refiero á las grandes tallas de madera de las estaciones del propio claustro de Guadalupe, las grandes estatuas de piedra de la puerta de los Leones de Toledo (la Virgen del Parteluz, los seis Apóstoles, las Marias...) obras maravillosísimas de que tanto gozaba D. Emilio Castelar; los relieves de la Muerte de la Virgen y la "Judiada", en el dintel exterior; el árbol de Jessé, hermosísimo, en el interior, con muchas más obras de discípulos: en San Juan de los Reyes del mismo Toledo (estatuas del crucero, calvario de la puerta del convento), acaso en Córdoba (relieve de la Descensión de la Virgen á San Ildefonso), etc., etc. El descubrimiento de los frailes es fácilmente prolífico, porque el estilo escultórico del maestro Egas es personal é inconfundible. — ELIAS TORMO.

I

Finalidad del presente trabajo.—Desarrollada notablemente en España la afición á los estudios artísticos, en cuya tarea trabajan con noble empeño hombres prestigiosos y eminentes que vulgarizan cada día el conocimiento de las obras maestras que en todos los órdenes y estilos ha producido siempre el arte nacional, han sacado y sacan con frecuencia á la luz pública los nombres de muchos maestros insignes, que, si bien viven inmortalizados en sus maravillosas producciones, sus nombres, sin embargo, dormían el sueño del olvido entre los empolvados documentos de nuestros solitarios Archivos.

Los Padres Franciscanos, desde el momento en que les fué confiada la custodia del gran Monasterio de Guadalupe, todo él un verdadero y selecto museo en que campean con extraordinaria perfección todas las Bellas Artes, propusímonos dedicar con gran interés el tiempo que nos permiten nuestros sagrados ministerios á contribuir también por nuestra parte, y según el alcance de nuestras fuerzas, á este glorioso movimiento artístico nacional, dando á conocer las numerosísimas obras maestras del célebre Monasterio, desempolvando el ingente montón de antiguos y maltrechos documentos de su saqueado Archivo, para buscar los nombres de sus distinguidos artífices, procurando de este modo allegar también nuestro grano de arena á la hermosa obra de reconstrucción histórico-artística de nuestra Patria, tan felizmente hace algunos años iniciada. Para ello tenemos ya terminada la *Guía ilustrada del Monasterio de Guadalupe*, y á este mismo fin dirígese la publicación del presente trabajo.

Servir á la historia del Arte nacional.—Comprendemos demasiado que ningún mérito nos asiste para intervenir y terciar en esta empresa, pues nuestro nombre no figura ni merece figurar en la lista honrosa de los que, con méritos relevantes y propios, ocupan un lugar distinguido entre los amantes del Arte; pero como los documentos que tenemos el honor de ofrecer y dar á conocer tienen valor extraordinario, independientemente de nuestra nulidad, y como á pesar de ésta, aquéllos pueden de por sí mismos favorecer en gran manera á la historia del arte patrio y servir en mucho á los críticos y eruditos en achaques artísti-

cos, por eso, despreciando nuestra cortedad, nos hemos decidido á publicarlos.

Relaciones entre los artistas de Toledo con Guadalupe.—Sabíamos desde luego, como afirma el Sr. Lampérez, que los Alfonsos habían formado en Guadalupe una gloriosa generación de maestros y artistas; como la constituyeran los Egas en Toledo; conocíamos perfectamente por los manuscritos de este Archivo las constantes y estrechas relaciones que mediaron entre los monjes de Guadalupe y los más afamados maestros de Toledo en todos los tiempos; es asimismo notorio el especial interés que siempre mostraron los Jerónimos de aquí en imitar en sus obras de Guadalupe las grandes construcciones de Toledo, y aun á ser posible superarlas, contratando para ello á sus mejores maestros sin reparar en costosos sacrificios. Pero, salvo algunos que otros nombres citados incidentalmente en el siglo XVI, y excepción hecha de los maestros y artistas que en el siglo XVII trabajaron en la Capilla Mayor de este templo y construyeron su magnífico retablo, y los que en el XVIII realizaron las inoportunas reformas de la iglesia, no se conocía ni hallaba documento alguno de contratos, dibujos, ni firmas que contribuyesen á ilustrar suficiente y satisfactoriamente la historia y autenticidad de otras muchas obras magníficas que acusan la paternidad y experta mano de los primeros artistas del siglo XV.

Pesquisas practicadas en el Archivo.—Las obras existen, nos dijimos; era, por tanto, necesario trabajar por descubrir claramente á sus autores. Y aunque el cajón del Archivo en que se conservaban las trazas, dibujos y contratos con los artistas ha desaparecido totalmente, arrebatado por manos profanas y atrevidas, y esta falta algo nos desalentaba, sin embargo, firmes en nuestro propósito, no desmayamos del todo y emprendimos la ardua tarea de revisar uno por uno todos los documentos que, en revuelto é informe montón, yacían empolvados, esperando que alguno que otro hubiera escapado á la rapacidad de los expoliadores.

Hallazgo de preciosos documentos.—Nuestras esperanzas no quedaron del todo fallidas. Vagas noticias primeramente, halladas de cuando en cuando, nos alentaban á proseguir hasta el fin; después, documentos preciosos iban llegando á nuestras manos, que leíamos con avidez, y al mismo tiempo que nos causaban satisfacción inmensa, coronaban con el éxito más lisonjero el solícito trabajo de nuestra inquisición cons-

tante, logrando descubrir documentos auténticos y originales nada menos que de *tres obras diferentes* del famoso Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, *Egas*, Anequín. Primeramente los del sepulcro y capillita del Ilmo. P. Fr. Gonzalo de Illescas; después los preciosos y valiosísimos *dibujos autógrafos firmados por el mismo Egas* del magnífico sepulcro de D. Alonso de Velasco, con los contratos, recibos, etc., tocantes á dicha obra, y, por último, algunos otros documentos, también autógrafos, juntamente con el hallazgo del sepulcro del nobilísimo caballero de Talavera, D. Fernando Alvarez de Meneses, todos del maestro Egas, en el Monasterio de Guadalupe.

Proyecto de publicación.—Entusiasmados con el hallazgo y penetrados de la excepcional importancia de documentos tan preciosos, quizá los únicos de su clase, recogimoslos con cariño para ordenarlos, proyectando desde luego darlos á la estampa en alguna de las Revistas consagradas á estos trabajos para que no permanecieran por más tiempo ignorados en la región bochornosa del olvido, á fin de que pudieran aprovecharse de ellos los eruditos y contribuyan á llevar nueva luz á la historia de las Artes españolas.

Visita del Sr. Tormo á Guadalupe.—Entre tanto, tuvimos la satisfacción de recibir en estos Carnavales pasados la grata visita del eminente guadalupófilo D. Elías Tormo, que acompañaba á los señores Maura é Ibarra en su excursión á Guadalupe. Dimosle cuenta de nuestros trabajos y del feliz hallazgo, quien, profundamente entusiasmado, nos animó decididamente en nuestro ideal, prometiéndonos facilitar, mediante sus valiosos oficios, la publicación de los mismos en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES como uno de los más á propósito para este género de publicaciones.

Porqué se publican en el BOLETÍN.—Aceptando, agradecidos, la galante invitación y generoso ofrecimiento del Sr. Tormo, ordenamos el presente trabajo, adicionándole un resumen de todas las noticias históricas (cuya mayor parte también debemos á la amabilidad del mismo Sr. Tormo) sobre los Egas con las de otros insignes maestros sus contemporáneos, algunos de los cuales, reducida la diversidad de nombres con que son conocidos, bien pudieran quizá identificarse á fin de que, reunidas esas noticias con los nuevos documentos que presentamos, otra ú otras plumas, más eruditas y versadas en la materia, puedan realizar más fácilmente esa interesante labor crítica para el

más aquilatado y exacto conocimiento de la historia de los artistas españoles de aquella centuria.

Orden de los documentos.—Ordenamos el presente trabajo sobre las obras de Egas conocidas hasta hoy en Guadalupe, disponiendo los documentos relativos á cada una de las tres, empezando por la del ilustrísimo Padre Illescas, después los de Fernández de Velasco y últimamente los referentes al sepulcro de Fernando Alvarez de Meneses, añadiendo asimismo la genealogía conocida ó supuesta de los distintos Egas para deducir, por último, á cuál de ellos deban atribuirse los dibujos y trabajos existentes en Guadalupe.

II

EL SEPULCRO DEL ILMO. P. ILLESCAS

Autor del dibujo.—No fué, como era de suponer, el maestro Egas autor del dibujo ó plano, que diríamos hoy, del sepulcro del ilustrísimo P. Illescas, sino otro artista no menos famoso que el primero, aunque hasta el presente menos conocido. Coetáneo del P. Illescas, aunque más joven, había en Guadalupe un religioso lego, conocido de todos por el nombre de Fr. Juan «el platero» (él se firmaba siempre «Fr. Juan de Segovia») y tan famosísimo en este arte de la orfebrería en toda España, como lo demuestran las muchas obras que de diversas partes le eran encomendadas. A este famoso artista, hermano suyo por la misma profesión, fué á quien el antiguo Prior de Guadalupe, P. Illescas, encomendó el plano de su sepulcro.

En el año de 1458, por carta dada en 25 de Agosto, firmada de su propio puño y sellada con el sello mayor de sus armas, había el ilustrísimo Prelado legado al Monasterio cuantiosas mandas para sus hospitales, capellanías y diversas obras que en el mismo y hospitales debían ejecutarse, entre las cuales enumera la de su propio sepulcro.

Cláusula referente al dibujo de Fr. Juan «el platero».—No es en la carta citada donde se encuentra la cláusula que vamos á transcribir, sino en otra carta también original y firmada del mismo, pero no sellada, que dirigió, como la anterior, á los Padres Fr. Pedro del Algaba y Fr. Diego de Pardiñas, en el mes de Octubre inmediato siguiente. He

aquí el encabezamiento, cláusula 5.^a al caso, y final de la dicha escritura:

«Fray p^o del algaua e fray diego de paradinas, hermanos mucho amados nos el obpo de cordoua vos rrogamos que gastedes e despendades la pecunia que vos dexamos en las cosas syguientes».

«Iten, ya sabedes commo nuestra entencion e voluntad es de nos sepultar en esta casa e monesterio en la claustra con nuestros padres e hermanos en el lugar que esta sennalado e diputado: por ende mucho vos rrogamos que de la dicha pecunia tomedes lo que fuese nescesario (1) para la dicha sepultura e bulto que se ha de faser de alabastro por la forma e manera que esta ordenada e fray juan platero lo tiene debuxado con todas las otras cosas anexas e conexas e pertenescientes a la dicha sepultura...» Dice luego que lo hagan labrar lo antes posible, y después de otra cláusula termina:

«Esta escritura fue fecha en Guadalupe quinse dias de Octubre Anno de mill e quatro cientos e cinquenta e ocho Años». — «Fr. G. Eps. Cor-duensis».

El contrato con Egas.—*Descripción del documento.*—El contrato entre Egas y el Ilmo. Illescas, que hoy se conserva en el Archivo de Guadalupe, no es, por desgracia, el texto original, cuyo paradero ignoramos; es nada más que una copia simple ó especie de minuta sacada por el propio escribano ante quien la escritura se otorgara, para entregarla probablemente á los Padres del Algaba y Pardiñas, encargados de hacer ejecutar las mandas del Ilmo. Prelado; pero, á pesar de no ser nada más que una copia simple, tiene con todo la grandísima ventaja de haber sido hecha por el mismo escribano y de su propio puño y letra, como él nos lo dice por dos veces en la misma, cuanto á lo primero, y se deduce lo demás de la simple confrontación de otras firmas suyas auténticas con la doble repetición del propio nombre en la copia de que tratamos. Más, el encabezamiento de esta copia que dice: «Recabdo del sennor obpo de cordoua» está subrayado por la misma rúbrica notarial que dicho escribano, Pedro González Gigante, que fué ante quien se otorgó, suele usar para autorizar todos los folios de cuantas escrituras pasaron «por ante el», como entonces acostumbraban decir.

Copia del documento.—El contrato es del tenor siguiente: «Domingo

(1) Para esta obra señala treinta mil maravedís.

cinco dias del mes de nouiembre Anno del nascimiento de nuestro Sen-
 nor jhu xristo (Jesucristo) de mill e quatrocientos e cinquenta e ocho
 annos egas coman (1) vesino de la cibdad de toledo se obligo de faser al
 Sennor don fray gonzalo de yllescas obispo de cerdoua vn bulto de ala-
 bastro bueno e fino e blanco en el qual este la persona del sennor obispo
 con su mitra e baculo segund e por la forma e maña que esta debuxa-
 do en un papel el cual el dicho egas tiene e esta firmado del nombre
 del dicho Sennor obispo e del nombre de mi p^o gonsales escriuano,
 e que lo faga e de fecho e acabado bien e complidamente a vista
 de maestro en el qual dicho papel estan estas cosas que se siguen:
 vna peana en que estan a los pies e a la cabeza las ymagines de
 sant jeronimo e de sant agustin con sus asentamientos e casamen-
 tos e en medio de la peana vn angel en vn casamente con vn es-
 cudo en que esten las armas de dicho Sennor obispo; E entre el angel
 e las ymagines de sant Jeronimo e de sant Agustin en aquellos espa-
 cios que estan en sus casamentos vnos leones con sus rotulos; e esto
 todo que este fondado sobre vna piedra prieta de tres dedos en gordo
 con un desuan, o media canna segund esta debuxado en la dicha mues-
 tra debuxada (*sic*). E arriba del vulto de dño Señor obispo ha de estar
 una nuue con nuestra Señora en medio della con su fijo en brazos e de
 cada parte de la ymagen de nra. Señora que ponga cinco angeles con
 sus Rotulos cada vno, e allende desto que ponga en cada cabo de la
 dicha sepultura de la parte de arriba vn angel con sendos escudos en
 las manos q^e tengan las armas de dicho Señor obispo e que en cada
 escudo tenga su capel con sus cordones encima e las letras que han de
 estar en cada escudo son las siguientes. Aquí yase el muy Reverendo
 yn xpo. (Christo) padre e Sennor don fray gonzalo de yllescas obispo
 de la muy noble cibdad de Cordoua e del consejo del Rey nuestro Sen-
 nor prior que fue de este monesterio, El qual fallescio en tal lugar en
 tal dia de tal mes e en el año etc; El qual se obligo de lo dar acabado
 segund dicho es desde el dia de todos santos pxmo. pasado fasta un
 anno primero siguiente cumplido; e el dño Señor obpo se obligo de le
 dar por ello dies e seys mill mrs. e que le de luego los syete mill mrs.,

(1) La lectura de «egas coman» es clara y evidente, y dentro de los rasgos del mismo documento, confirmada por otras muchas palabras escritas del mismo modo y cuya lectura no puede dudarse, porque es evidentísima. como «obpo de cordoua»...

e acabado de desbatar para traher aqui que le de cinco mill mrs. e acabado de faser que le de los otros quatro mill maravedis fincables; e diole e pagole luego los dichos syete mill mrs. de los quales se otorgo por pagado etc. Sobre lo qual renuncio excepcion de *Innumerata pecunia* e las dos leyes del derecho que fablan desta Rason etc; El qual dho. señor obpo. que le de mantenimiento a el e a los que consigo traxiere para labrar el dicho bulto, e casa en que esten, e que el dicho señor obpo sea obligado a lo traher a su costa desque estouiere desbatarado, E que el dho. egas sea obligado a traher la dicha muestra que le ha sy (do) da (da) en que esta debuxado el dho. bulto e por onde lo ha de faser la qual el lieua; E quando truxiere la dicha obra para afinar e apurar e asentar donde ha de estar asentado, la qual va firmada segund dicho es del nombre del dicho señor obpo. e de mi p^o gonsales escriuano.

» Prometieron anbas partes de lo asy conplir segund de suso se contiene so pena del doblo obligaron a sy e a sus bienes, dieron poder a las Justicias Renunciaron las leyes e derechos otorgaron cartas firmes de fecho e derecho etc...

» E yo Juan Ruis de cordoua mayordomo del dicho señor obpo e diego Ranjol secretario del dho. señor obpo e Diego Gonsales capellan del dicho señor obpo vecino de la dicha cibdad de Cordoua».

¿Siguióse la inmediata labra del sepulcro después del contrato? Todo nos indica que así debió de suceder; porque no era pequeña la prisa que el Ilmo. P. Illescas ponía á todos en que esto fuese cuanto antes, «porque non sabemos quando plasera a nuestro Señor de nos llamar», como decia á los ya referidos Padres Pedro y Diego; ni menos lo exigían las condiciones tan precisas y urgentes del contrato, y sobre todo el primer pago hecho á Egas, como queda en él referido y del que ya se había otorgado correspondiente recibo. Por lo tanto, creemos muy fundadamente que para el año de 1460 había terminado Egas su trabajo, y que el año de 1464, cuando murió el Ilmo. P. Illescas (1), ocupó su cadáver tan hermoso mausoleo.

(1) El célebre é Ilmo. P. Fr. Gonzalo de Illescas fué queridísimo de los Reyes de España, y uno de los más grandes Piores de Guadalupe; fué confesor del Rey Don Juan II, de su Consejo, Obispo de Córdoba, y á la muerte trágica del favorito D. Alvaro de Luna sucedió á éste en compañía de D. Lope de Barrientos, Dominico, Obispo de Cuenca, en la gobernación general de los reinos de España. (*Hist. ind. de Guadalupe*. Parte II, cap. VIII, é *Hist. gal. de España*, por D. Modesto Lafuente. T. 6, pág. 51. — Imp. Barcelona, 1888.)

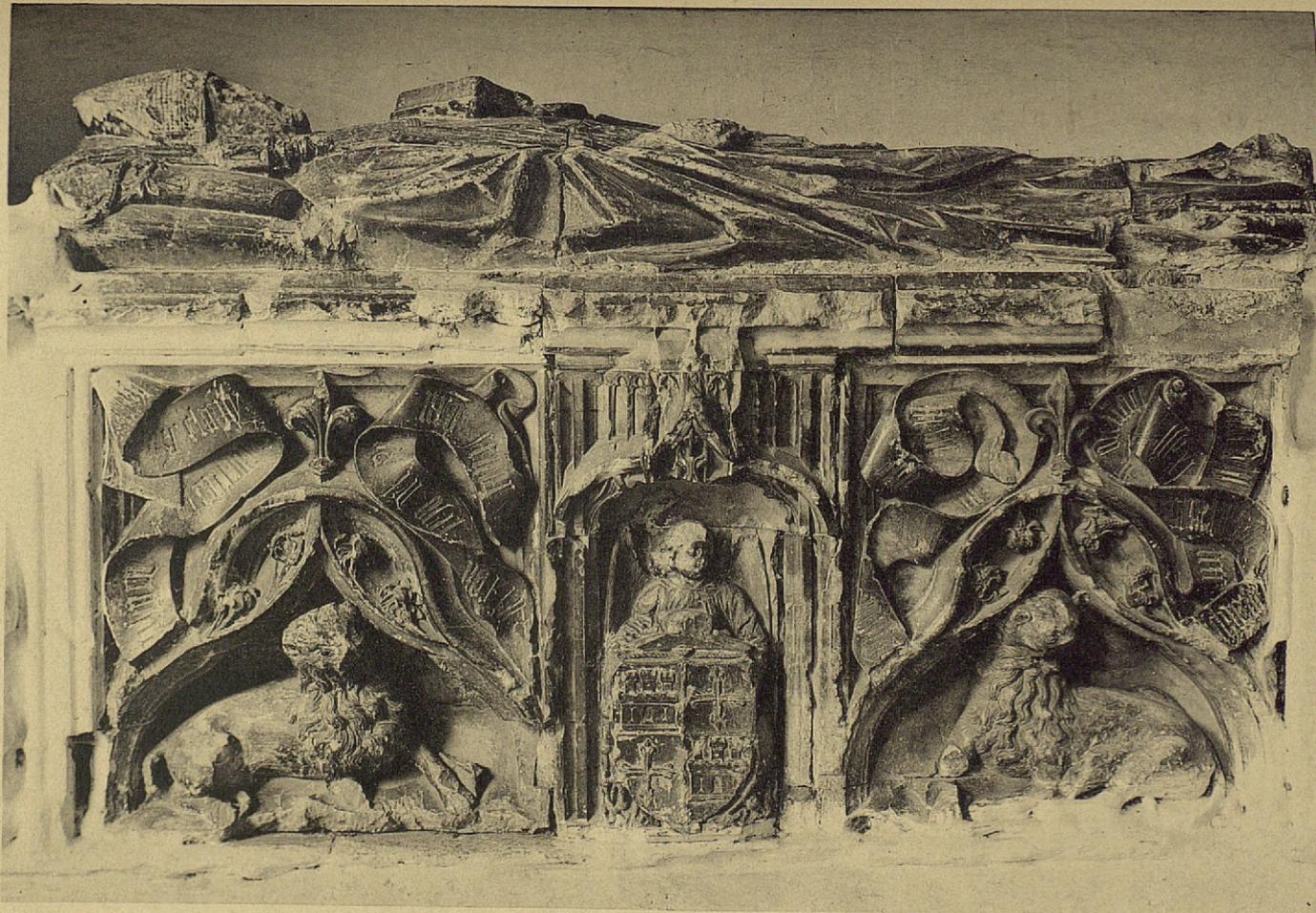
Su estado actual.—Dos son las partes de que consta el sepulcro del Ilmo. P. Illescas: una que constituye el sepulcro propiamente dicho, y otra el exorno del lugar donde el mismo se halla situado. De la primera, sobre cuya ejecución versó el transcrito contrato entre el famoso artista y célebre Obispo de Córdoba, si bien todavía nos queda la parte más esencial, que es el túmulo ó arca funeraria, labrada en finísimo alabastro y sobre ella la estatua yacente del venerable Prelado, se encuentra todo ello tan maltratado, por la incuria de los hombres, que apenas muestra miembro alguno entero; sin embargo, queda lo suficiente para admirar los hermosos plegados del ropaje de la estatua y demás figuras, y sobre todo, la finura de la ejecución en todos sus detalles, principalmente en el labrado admirable del bordado con que se halla todo el hermoso pontifical que viste el señor Obispo lujosamente recamado.

Las figuras de los lados, de San Agustín y San Jerónimo, han sido bárbaramente descabezadas y embadurnadas de cal; los dos ángeles que con «sendos escudos», como decía el contrato, había á la cabeza y pies de la estatua yacente, han desaparecido, y toda la parte superior del sepulcro, de que hace mención el referido contrato, ó nunca existió ó si de hecho fué labrada, debió desaparecer á los pocos años, cuando en los dos trienios seguidos en que gobernó el Monasterio (1469-1475) el P. Fr. Juan de Guadalupe, el viejo (1), se pusieron las cuatro Estaciones del Claustro y se labró, por lo tanto, la capillita que hoy se ve encima del sepulcro, y cuyos caireles del arco son de aquella misma época (2).

El exorno del lugar que ocupa el sepulcro, consistente en una bovedilla gótica policromada á modo de templete, y cuyos tímpanos están curiosamente labrados, fué construida al mismo tiempo del sepulcro y sólo para él, como se desprende de la siguiente cláusula tomada de la carta original otorgada por el Ilmo. Prelado en 25 de Agosto, ya antes citada, y que, literalmente copiada, es como sigue: «Iten por

(1) R. Blanco y Sánchez. *Para la Historia del Monasterio de Guadalupe*. Madrid, 1910 (pág. 15).

(2) Las estatuas que al presente se ven dentro de esta capillita, las de San Pedro y Santiago, proceden de sus antiguos altares del siglo XV que hubo en la iglesia, en los lugares que hoy ocupan los nuevos, y la de San Sebastián, que fué la titular de su cofradía, existente ya en la mitad segunda del XV, procede también de su antiguo altar, que estuvo junto á la capilla de San Gregorio.



Fot. de Fr. A. Gómez

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE
Sepulcro del Ilmo. P. Illescas por Aneguin Egas,
dib. de Fr. Juan «el Platero»

quanto nuestra entencion e voluntad es de nos sepultar en la claustra... a la puerta de la iglesia que entra en el claustro en el qual (el lugar señalado) se han de faser ciertos arcos e otras obras a modo de vna capilla con su sepultura de alabastro...» ¿Intervino, por ventura, Egas en esta parte del sepulcro? Nada se dice en el contrato; sin embargo, no sería extraño que todo se hubiese hecho bajo su dirección, y principalmente los hermosos capiteles de piedra, sobre los cuales apean los arcos del pequeño templete, cuyos angelitos tienen bastante parecido con algunos del sepulcro de los Velasco.

III

SEPULCRO Y CAPILLA DE D. ALONSO DE VELASCO Y D.^a ISABEL DE CUADROS, SU MUJER

Los dibujos de Egas.—Tres son los dibujos auténticos de Egas referentes al sepulcro y capilla de la familia Velasco en Guadalupe: el sepulcro de D. Alonso, la estatua y doselete de la entrada á la capilla de Santa Ana, y, por último, el ornamento de su bóveda. Los tres autógrafos, y autorizados no sólo por su propia firma «egas cueman» (1), sino también por la del escribano público de Guadalupe «Pecho gonsales Gigante», como luego se verá.

Dibujo del sepulcro.—Está hecho á pluma y en folio y medio pegados de papel de marca «la balanza» y tiene de dimensión 45 por 21 centímetros, alcanzando el dibujo unos 40 centímetros de altura.

¿De cuando puede ser este dibujo de Egas con la estatua yacente de Velasco? Ignoramos por completo su fecha precisa, de la cual no hemos encontrado aún vestigio. Sin embargo, aprovechándonos de las fechas que por los documentos copiados, y que aún nos restan por copiar, conocemos, se podrá fácilmente conjeturar la fecha aproximada en que Egas trazara el presente dibujo. La primera de estas fechas es

(1) La presente lectura de «egas cueman», ya que no la demos por completamente segura, la juzgamos, sin embargo, la más probable, no solamente por precederla la del contrato con el Ilmo. Illescas «egas coman», que es evidéntísima, según queda ya apuntado, sino porque no es imposible admitir en los rasgos del propio Egas, según el único autógrafo que del mismo á la vista tenemos, la lectura de «egas alemán», y menos aun la de «egas aieman», pues nunca, que sepamos, fueron así llamados en España los alemanes.

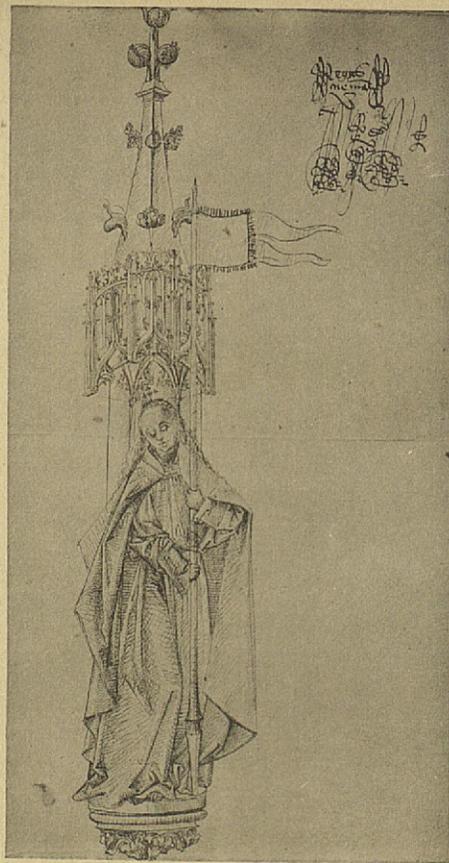
la del contrato con el Ilmo. Illescas en 5 de Noviembre de 1458, en la que indudablemente vino Egas por primera vez á Guadalupe, y la segunda, la del contrato de Velasco para labrar su sepulcro, tal como hoy lo hemos encontrado, en 12 de Septiembre de 1467.

Muchos años había que la familia Velasco mantenía íntimas relaciones con el Monasterio de Guadalupe, donde habían fundado y dotado la capilla de Santa Ana (1), y en cuya Puebla, por especialísimo privilegio, quizá á ningún otro de los nobles por entonces concedido del Prior del Monasterio, debieron haber morado largas temporadas; porque se conservan minutas en este Archivo, por las que se ve el suministro diario que de alimentos debía hacer la comunidad á D. Alonso y familia con la cantidad en maravedís que, por ello el mismo, había de pagar al Monasterio. Por lo tanto, pensando dichos señores labrar su sepultura en esta su capilla de Santa Ana, y habiendo trabajado Egas en el sepulcro del P. Illescas á satisfacción de todos; visto por ellos el trabajo del artista, debieron pensar desde luego encomendarle los planos de sus propios sepulcros.

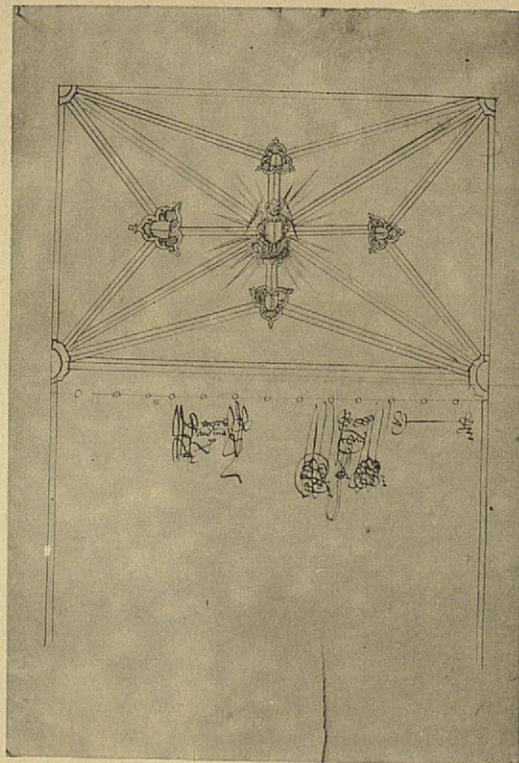
Según esta conjetura, podemos ya casi señalar la fecha del dibujo. No debió ser mucho antes del 64, fecha en que murió el Ilmo. Illescas, y cuando lógicamente debemos dar por enteramente terminado su sepulcro, ni tampoco mucho después, porque entre la primitiva idea, como muestra el dibujo de labrar el sepulcro sólo para D. Alonso (poniendo quizá en este caso el de su mujer al otro lado del altar), y la que luego maduró y fué objeto del contrato, otorgado á 12 de Septiembre de 1467, por el que se labró el sepulcro más suntuosamente y para ambos esposos, debieron mediar algunos años, por ventura fueron bastantes, si se tiene en cuenta que probablemente debió recaer contrato sobre este primer proyecto expresado en los dibujos autorizados

(1) La capilla de los Velasco no comprende toda la nave que al presente lleva el título de Santa Ana, sino solamente el primer tramo, donde está el altar, hasta la verja; aunque creemos que con motivo de dicha fundación, que debió hacerse mucho antes de las fechas conocidas en la presente cuestión, se cerraron los cuatro arcos externos que dieron acceso á la nave cuando ésta sirvió de atrio del templo, trasladando en este caso las puertas, que estaban en el gran arco que comunica esta nave con la iglesia, á los sitios donde ahora se hallan colocadas.

Según nos aseguran todos los historiadores de la casa, la nave de Santa Ana fué edificada á fines del siglo XIV ó primeros años del XV, por el primero de los Piores Jerónimos, V. P. Fr. Fernando Yáñez de Figueroa.



Fot. de Fr. A. Gómez



Fototípia de Hauser y Menet.—Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE
Dibujos para el sepulcro y capilla de los Velasco
por A. Egas (primer proyecto)

por el artista ante escribano público. Contrato que, si realmente existió, no se llevó á cabo por la mudanza que hubo en la familia acerca del mismo. Para todo lo cual se necesita tiempo y nuevas consultas, no sólo con el artista para las trazas de los nuevos planos, si que también con la Comunidad, sin cuyo parecer nada en esta obra ejecutaron los Velasco.

Están hechos también estos dibujos á pluma en la misma clase de papel y dos folios, respectivamente, de á 30 por 21 centímetros de dimensión.

Las estatuas y ornato de la bóveda.—¿Pertenecieron estos dibujos al proyecto primitivo? No es fácil dilucidarlo, y menos sentenciar con acierto en tan embrollada cuestión. Porque ni los presentes dibujos convienen por completo con el contrato, y menos aún éste con las estatuas que luego Egas dejó labradas, quedando, sin embargo, en todos tres un fondo esencial que retrata siempre lo que en todos quiso expresarse. Con todo, nos inclinamos á creer que, citando el contrato «las demuestras» por ante escribano público firmadas por ambos contratantes, no estándolo los presentes dibujos, lo mismo que el del sepulcro por D. Alonso de Velasco, deben pertenecer al primero de los proyectos, si no es que hecha la principal modificación en el sepulcro, que era lo más importante, quedaron los otros dos planos sin tocar, sirviendo para el contrato, y luego más tarde para la ejecución, con aquellas variantes que al artista le fuera visto á última hora conveniente introducir.

Lo cierto es que, los dibujos ofrecidos hoy á los amantes del arte patrio son de verdadera importancia, al menos para el conocimiento del primero de los Egas en España, que, con su arte y escuela, llenó nuestros monasterios é iglesias de inmortales bellezas. Y son más interesantes aún por ser los únicos auténticos que hasta ahora han sido hallados de aquel gran maestro.

CONTRATO ENTRE EGAS Y D. ALONSO DE VELASCO

Descripción del documento.—Es el presente documento un cuaderno de cuatro folios, en cuyos dos primeros está el contrato, y en el tercero, pues el cuarto está en blanco, una cuenta con Egas, de que luego daremos razón.

Tampoco este documento, como el del Ilmo. Illescas, es el original, el cual, si alguna vez con las «demuestras» ó dibujos á que el mismo se refiere estuvo depositado en este Archivo, ha desaparecido de él, juntamente con las demás trazas ó planos del Monasterio. Lo que hoy tenemos es también una copia simple que debió quedar á modo de minuta en poder del Prior del Monasterio y de Fr. Alonso de la Rambla, mayordomo entonces de la Comunidad, quien, como veremos luego, hacía en el año 68 diferentes pagos á Egas juntamente con el propio D. Alonso de Velasco. No fué escrita esta copia, como la del contrato anterior, por el escribano Pedro González Gigante, sino por alguno de los numerosos amanuenses que entonces tenía el Monasterio. Pero debió servir como de contrato oficial para el Mayordomo y Prior del Convento, á cuya responsabilidad, en ausencias de Velasco, corría, como es evidente, la obra que Egas iba ejecutando. El documento, por consiguiente, tiene las suficientes garantías para ser recibido con la misma autoridad que si fuera el mismo texto original.

Su copia literal.—A modo de título tiene el siguiente encabezamiento: «La obra que ha de faser egas en la capilla de Santa Ana de la yglesia de guadalupe para Alfonso de Velasco e para doña ysabel su muger es esta que se sigue».

Comienza la descripción de la obra: «Primeramente ha de abrir un arco en la pared de la dicha capilla que esta a la parte del altar donde se dise el evangelio e esta agora vn postigo fecho, el qual arco ha de ser de medio punto e ha de aver en luengo de hueco nueve palmos e en ancho tres pies e en alto... pies, e este arco ha de leuar toda la ymagineria e cresteria que esta fecha en la demuestra que esta sennalada del nombre del dicho Alfon de Velasco e del dicho egas e del escriuano por ant quien paso por la manera que esta otorgado ant dicho escriuano. E en este arco ha de faser una delantera que cierre el arco todo de luengo que sea de altura de quatro palmos e esta delantera ha de leuar al derredor sus molduras e en medio de esta delantera ha de nacer un follaje que tome toda la dicha delantera á la una parte e á la otra en el qual dicho follaje han de yr enbueltos dos escudos de armas uno de las armas de dicho señor e otro de las armas de dicha señora cada escudo end fecho de su bulto e encima de esta delantera sobre el pauimento della que ha de yr ygual por todo el hueco del arco, Se han de asentar dos bultos de ymagines puestos de Rodillas

cada vno de altura de vn onbre comunal, el vno ha de ser de onbre e el otro de muger e han de estar entranbos vestidos e han de tener cubiertos sendos mantos largos que Rastren por el suelo con vnos collares baxos de altura de vn dedo plegados para arriba debaxo del collar de guisa que se vengan á cerrar cada vno dellos con vn rrico firmalle en los pechos; e la figura de onbre ha de tener su cabelladura bien fecha que llegue fasta el mismo cuello e ha de tener en la cabeza vna carmeñola fendida enderecho de las orejas la part delantera del todo leuantada e la çaguera vn poco mas cayda e derrocada; e el bulto de la dueña ha de estar tocada de dos tocas llanas vna mas baxa que llegue cerca de las cejas e la otra vn poco mas alta e amas (*sic*) a dos que lleguen cerca de los onbros en tal manera que non cubran mucho el manto; e ha de tener su reboço por debaxo de la barua en tal manera que cubran bien la garganta e la barua quede descubierta e salga por debaxo del Reboço vna cadenita con vna gruseta pequeña que venga a caer en medio de los pechos. E estos dos bultos han de estar puestos de cobdos sobre cada vna almohada e vn paño de seda de damasco que ha de venir tendido debaxo de las almohadas por encima de la delantera que cuelgue vn poco sobre ella con su flocadura al derredor e las almohadas asy mesmo han de tener sus botones e borlas e franjas al derredor e encima dellas ha de uenir en derecho de cada bulto vn libro abierto con sus coberturas de seda con sus borlas e botones a los cantos e con sus cerraduras Recias; e los bultos han de estar de tal continencia conno si estouiesen Resando por los dichos libros con las manos juntas e bien puestas cerca dellos.

»E sobre estos bultos se ha de faser la buelta del arco conno esta en la demuestra debaxo del qual en la pared frontera detras de los dichos bultos han de estar dos angeles que tengan el vno las armas de vn bulto e el otro las del otro segund estan pintadas en las demuestra. E a los costados de esta sepultura han de estar dos pilares quadrados que suban altos con sus finestres e archerías e fillolas muy bien obradas de sus molduras e maçonería segund estan en la demuestra debuxadas en los quales postes han de ser cauadas e asentadas las letras que mandare el dicho señor Alphon de Velasco e de las basas de estos dichos dos pilares ha de nacer el arco primero de que de suso se fase mencion en el qual ha de aver toda la grusería e ymaginería con la ymagen de nuestra Señora e con todo lo al que esta en la demuestra.

»otrosy ha de labrar e asentar sobre la boca de la sepultura que ha de estar en el suelo vna piedra negra bien polida e llana sin obra ninguna en la qual ha de aver vna qrus llana de piedra blanca tan ancha conmo quatro dedos que alcance e abarque todos los fines de la dicha piedra afuera la raya que ha de tener por perfil, la qual dicha piedra ha de tener dos aldabones de fyerro bien Resios vno alto e otro baxo para con que se pueda quitar e poner.

»iten han de faser en arco con sus pilares al comienço de la dicha capilla de sta. Ana, el qual ha de ser de piedra negra todo de corlas desde los capiteles arriba e ha de tener en la clase de las dichas corlas vn escudo de piedra blanca de las armas de dicho señor Alfon de Velasco.

»otrosy han de poner en los dichos dos pilares de la entrada de la dicha capilla dos angeles destatura de vn onbre cada vno con su peana e tabernacle labrados de maçoneria segund esta en la demuestra, tengan en las manos sendos Rotulos con las letras que el dicho señor querra los quales esten uestidos con sus aluas e estolas atados los cabellos con sus trensas e qruces e sus alas bien puestas conmo han de estar, vestidos de sus aluas e almaticas de damasco con sus qruces e los Redropios e bocas de las mangas de brocado.

»otrosy han de poner en la boueda de la dicha capilla en los qruce-ros de arriba en la Repisa de enmedio vn angel de tres pies de luengo con vn escudo en las manos de dicho señor e en las otras quatro de los otros qruce-ros han de poner quatro filateras, las dos con las armas del dicho señor e las otras dos con las armas de la dicha señora de la manera que estan debuxadas en la demuestra.

»Por toda esta obra ha de dar el dicho Alfon de Velasco al dicho egas cinquenta mill maravedis pagados por tercios en esta manera: el primero tercio antes que la dicha obra se comience e los otros dos tercios que los de el dicho señor Alonso de Velasco al mayordomo fray Alonso de la Ranbla para que le pague al dicho egas: ha de dar fecha y acabada perfectamente a vista de buenos maestros fasta en fin del mes de abril primero que viene que sera en el año de sesenta e ocho primero que viene so pena del doblo de todo quanto Rescebido oviere a sason (?) del dicho señor Alfon de Velasco.

»Sabado dose dias de setiembre anno del nascimiento de nuestro señor jhu xristo de mill e quattrosientos e sesenta e syete años. El dicho

señor Alfon de Velasco e el dicho egas otorgaron e se concerto segund e en la manera que en el se contiene e se obligaron de lo conplir segund en el dise so pena del doblo. E obligaron asy e a sus bienes dieron poder a las justicias. Renunciaron las leys e derechos. Otorgaron cartas firmes de fechos e derechos etc...

»testigos juan Duran e pero garcia de aviles e benito garcia de carrion familiares de este monesterio e gonçalo de nogales escudero de dicho señor Alfon de Velasco».

Pagos á Egas.—En 12 de Septiembre de 1467 firmóse el contrato entre D. Alonso de Velasco y el maestro Egas, teniendo éste la obligación de darlo terminado para «fin de abril primero que viene que sera el año de sesenta e ocho primero que viene», como acabamos de ver en el documento recientemente transcrito. Y efectivamente, Egas debió desde luego comenzar la obra con verdadero entusiasmo, porque para Mayo del siguiente año, y á pesar de haber añadido bastante en ella sobre lo pactado, vemos que había recibido ya casi el total de la cantidad contratada, 38.460 maravedís, como consta de la cuenta que, según queda ya apuntado, hay en el folio tercero del cuaderno en que se hallan los presentes documentos.

La cuenta está concebida en los siguientes términos: «Los maravedis que egas tiene Rescebidos de alonso de Velasco son los syguientes:

»Primeramente que Rescibio de fray alonso de la Ranbla seys mill mrs.

»Iten Rescibio en otra ves del dicho alonso de Velasco en veynte doblas (de oro) que montaron quatro mill e ocho cientos mrs.

»Iten Rescibio otra ves del dicho alonso de Velasco en veynte florines a ciento e ochenta e cinco mrs. que monto tres mill e setecientos mrs.

»Iten Rescibio mas en seys enriques que montan dos mill e quarenta mrs.

»Iten Rescibio mas en dies e syete de março de sesenta e ocho de fray alonso de la Ranbla en quatro enriques e treynta e dos quartos que montaron mill e quinientos e veynte mrs.

»Rescibio en este dicho dia del dicho alonso de Velasco quarenta enriques que montaron trese mill seys cientos mrs.

»En veynte e quatro de mayo de sesenta e ocho Rescibio el dicho egas de alonso de Velasco en veynte enriques a trescientos e quarenta mrs. que montan seys mill e ochocientos mrs.»

Todo lo recibido por Egas, según la misma cuenta, hace un total de «38.460 maravedís».

¿Por qué no recibió Egas lo restante hasta los 50.000 maravedís que nos dice el contrato? Parece de los documentos que aún nos faltan que transcribir, que el artista no debió quedar muy satisfecho cuanto al precio que por su obra se le había señalado en el contrato, ya por haber sido añadidas algunas cosas sobre lo pactado, sin que sepamos por parte de quién estas cosas fueron añadidas, ya porque la obra le resultase más cara de lo que en un principio hubiese creído. Lo cierto es que entre los Velasco y el artista hubo sus diferencias, que no debieron ser muy graves, pero sí enojosas, y por lo mismo Egas, aprovechando quizá alguna de las muchas ocasiones que para ausentarse habrían de presentársele, partió de Guadalupe con ánimo de no volver más á la obra del sepulcro comenzada, mientras aquellas dificultades no se solucionasen según lo creía justo y equitativo. Esto es lo que parece desprenderse de la carta que inmediatamente vamos á transcribir, no sin antes hacer constar que dicha suspensión duró unos ocho ó nueve años, como luego veremos.

Carta de D. Alonso al Prior de Guadalupe.—La carta es original y toda escrita de mano del mismo D. Alonso; no está fechada más que cuanto al día y mes, sin año, como por entonces se acostumbraba en cartas de intimidad, aunque en ellas tratasen asuntos de transcendental importancia. Sin embargo, por el sobrescrito, que va dirigido «al reverendo mi special señor e mui amado padre el padre prior de guadalupe fray dyego de paris», podemos calcular la fecha de la carta.

En el año de 1475, antes del mes de Junio por lo menos, comenzó el priorato del P. Fr. Diego de París, que fué Prior del Monasterio hasta 1.º de Julio del 83. La presente carta fué escrita muy poco después de haber entrado dicho Padre en el gobierno del Monasterio, según se desprende de lo que en la misma D. Alonso le dice: extrañándole sobre manera que en su anterior (del Prior á D. Alonso) nada le haya dicho del memorial que le había enviado con un tal Fr. Ambrosio «de todo el oro que auia enviado (D. Alonso) alla al padre prior vuestro antecesor». Por lo que es de creer, dicho memorial debió ser enviado luego de sabida por él la noticia de la elección del P. Fr. Diego de París, y por lo mismo creemos que el año de la carta es el mismo de 75 en que comenzó el gobierno de dicho Padre: un año antes del testamento de D. Alonso.

Cláusula de la carta relativa á Egas.—«... de lo que me escriuistes señor que egas auia de uenir ay a acabar esa mi labor para el primero dia de agosto me plase mucho sy asy fuere que segund sus mañas (maneras) byen lo deue onbre dudar sy ende i señor uiniere pido uos por merded no lo dexeys partyr en ninguna maña (manera) fasta que esa obra dexe acabada y mandalde señor pagar sy la acabare de ese oro que ende esta todo lo que ha de auer que creo que son dose o trese mill mrs. de todo lo principal el dyse que ha de auer mas por algunas quantas asi que dice que ha fecho en esta obra mandaldas señor uer que por el rrecaudo de la oblygacion que el fyso ant pero gonsales gigante parecera a lo que es oblygado por la primera ygualança todo lo que pareciere que demas y allende aquello ha fecho yo señor lo rremito todo a vuestra conçeýençya y dyscreçyon que le mandeys pagar por ello lo que sea rraçon y aun algo mas tanto que la obra quede byen fecha y acabada y acuerdesenos señor de las corlas que se an de poner prietas e blancas en el arco de la entrada de la capylla donde agora esta la red la qual se ha de sacar un poco afuera asy mismo de los angeles que se an de poner en los pylares con sus basas e capyteles e tabernacles conmo estan debuxados en la demuestra que yo tengo que alla se fyzo. y asy mesmo señor mandad luego faser el cañuto de la dryllo que uos señor e yo mandamos que se fysyese donde solia estar el carbon de la sacristania para donde se pongan los cuerpos en sus caxas vno cabe otro por que no quede por faser y acuerdesenos señor que la entrada de este cañuto ha de ser por el callejon que pasa del altar de sant yago y de sant agustin a la mesma capylla de sta. ana. y en todo uos pido señor mucho por merced que mandeys dar grand priesa porque se acabe que sabe onbre quando sera menester y todo lo que fuere para ello menester pagese (*sic*) de eso que alla esta como dycho es y escriuase lo que se gastare... de sevilla a XII de agosto— aqui señor uos embio otro tal memorial como el que uos inbie con frey anbrosio por donde uereys la cuenta de todo lo que alla he inbiado a vuestro antecesor.

» Vester humilis et deuotus filius ad omnia mandata paratus.— *Alfonso de Velasco.*»

EGAS Y EL TESTAMENTO DE D. ALONSO DE VELASCO

Otro documento de gran interés para la presente cuestión es el testamento de D. Alonso de Velasco, otorgado en Sevilla en el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista en el mes de Abril (el día quedó en blanco) de 1476, escrito del propio puño y letra del mismo D. Alonso, como dice el traslado autorizado por escribano público, que hay en este Archivo.

Cláusula relativa á Egas.—«... mando... (que)... me lleven a enterrar... al monesterio de Señora Sta. maria de Guadalupe a la capilla de sta. ana donde yo e doña ysabel mi muger tenemos nuestro enterramiento tomado... que non toquen cosa alguna de mi cuerpo mas que lo llien todo enterro (*sic*) a sepultar al dho. monesterio de guadalupe en la dicha capylla de sta. ana que yo tengo dotada para mi enterramiento e de la dha. mi muger en la sepultura que para mi e para ella en la dha. capylla esta fecha...

»E mando que se fagan en la dicha capylla de sta. agna a la pte. donde se dise el euangelio en la pared donde esta el postigo el arco de la dha. mi sepultura e todas las otras cosas e obras que yo tengo ordenadas de faser en la dha. mi capilla e sepoltura e estan ygualadas e avenidas con egas *cuyman* (1) maestro mayor de la *ig̃lia* de toledo que lo ha de faser con dos bultos vno mio e otro de la dha. mi muger y con toda la otra ymagineria e maçoneria que esta ordenada de se faser en la dicha capilla y sepoltura segund esta otorgado por ant P^o gonsales Gigante escriuano pub^o de la dha. villa de Guadalupe, al qual dicho egas mando que se acaben de pagar todos los maravedis que le quedan

(1) La lectura «egas cuyman» corresponde á las de los dos documentos anteriores de «egas coman» y «egas cueman»; por lo tanto, aunque en la cláusula testamentaria no sea completamente segura esta lectura, es, sin embargo, probabilísima; especialmente en confrontación con otra palabra en todo semejante y de lectura segura, al hacer una manda á *nuestra señora de las «cuevas»*, de que pocas líneas más abajo habla. Además, porque la lectura «egas *cujman*» que, caso de no admitirse la primera, sería la única admisible, es imposible; primero, porque el rasgo de la *i* en forma de *j*, aunque se da algunas veces en el documento, no abunda, y sólo en circunstancias especiales que aquí no existen; y segundo, porque la *y griega* es bastante clara y abunda el documento en otras mil de más dudosa factura y de su género, pero de lección evidente, y finalmente, que tampoco, en el siglo XV, fueron conocidos en España los alemanes por el nombre de *animan*.

por pagar de la dha. obra fasiendola e acabandola el perfectamente conmo deue y es obligado a lo faser segund que todo aquesto esta asentado por ante el dho. p^o gonsales gigante».

El traslado del testamento de Velasco fué sacado «en dose dias de Setiembre año del nascimiento de nuestro señor jhu xristo de mill e quatro cientos e setenta e syete años», necesariamente después de acaecida la muerte del otorgante, confirmada por documentos de sus testamentarios fechados en el mes siguiente al de la fecha del traslado. Por consiguiente, en el año anterior todavía el enterramiento no estaba terminado; pero muerto D. Alonso, no es de creer que Egas se hiciese por «más» tiempo el remolón, como parece indicar la carta antes citada, y lo concluiría prontamente, pagándosele cuanto se le debía para que el sepulcro pudiese ser cuanto antes ocupado por el cadáver de quien con tanto «amor» lo había encargado. Esto mismo parece indicar lo que inmediatamente vamos á ver sobre las pinturas que en él se mandaron hacer por D.^a Isabel de Cuadros, su mujer.

Pintura del sepulcro.—Como complemento á todo lo hasta aquí escrito y confirmación de lo que hemos dicho anteriormente que, á raíz, sino fué antes de la muerte de Velasco, quedó terminada por Egas la magnífica obra de su sepultura, queremos añadir aquí otro documento verdaderamente curioso é importante. Trata de cómo habían de pintarse todas y cada una de las partes del sepulcro, tan por menudo que hoy podría de nuevo repetirse la pintura tal como estuvo en su primitivo estado. Además nos mueve á publicarlo el saber, que si bien es de todos conocida la policromía de la Edad Media en los grandes conjuntos escultórico-arquitectónicos de portadas, sepulcros, etc., sin embargo, creemos que son muy escasos, si por ventura hay alguno, los documentos hasta el día conocidos, que describan la policromía de alguna obra de verdadera importancia. Y porque juzgamos también no ser de escasa importancia la intervención de Egas en la pintura del sepulcro y capilla de los Velasco; pues también á la capilla se extiende el citado documento. No es fácil resolver satisfactoriamente esta cuestión; primero, porque no hay rastro alguno de ello en el contrato anteriormente transcrito, y en el que ahora vamos á transcribir ni una sola palabra se nos dice con relación al gran maestro, pero tampoco se habla de ningún otro, y esto nos inclina más á creer que Egas realmente llegó á intervenir en dicho asunto; no obstante, nada que sepamos se

ha dicho hasta el presente de él en este sentido, y aunque no sería extraño que hubiera manejado también el pincel como otros grandes maestros de la época, con todo debemos en esto ser cautos y no adelantar juicios y conjeturas; pero sería importantísimo dilucidar esta cuestión, porque resuelta en favor del gran maestro, se engrandecería más y más su figura con nuevos é ignorados timbres de gloria.

Sea de esto lo que quiera, y dejándolo para que los hechos y el estudio lo decidan, nosotros sólo apuntaremos que aunque por sus propias manos no hubiesen sido ejecutadas dichas pinturas, es de todo punto increíble que Egas haya sido completamente ajeno á las mismas, sino que á ejemplo de otros grandes maestros, en toda la Edad Media, que por sí mismo dirigian, como el maestro Mateo en el pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, las pinturas con que se abrillantaban sus grandiosas obras de arquitectura, debió él también dirigir más ó menos directamente las que, para mayor adorno del sepulcro propio y de su marido, había dispuesto D.^a Isabel de Cuadros.

Copia del documento.—El documento no está ni en forma de contrato ni de escritura, sino solamente en la de sencillo memorial, que debió servir como pauta para la ejecución de las pinturas. El encabezamiento dice así: «Lo que mando faser la Señora doña ysabel en el enterramiento del Señor Alfon de Velasco que dios aya e suyo».

Luego comienza del modo siguiente: «Primeramente el manto del Señor Alfon de Velasco que sea pardillo escuro e la ropa debaxo sea morado escuro, el collar del jubon brocado negro, la carmeñola que sea morada escura e sy fuere bonete que sea negro, el joyel de oro e las piedras de color de piedra fina; la cinta prieta la feuilla e cabos dorada e lo que paresce del almohada que sea verde de seda e las borlas de oro el Rostro e manos encarnados los cabellos castaños escuros.

»El bulto de la Señora doña ysabel el manto negro lo que paresce del balandran pardillo escuro la cadena e crus e joyel sea dorada, las piedras las colores que se requieren, el texillo prieto e feuilla e guarnicion de oro; el Rostro e manos encarnadas e las tocas blancas con el Reboço, el almohada de seda morada, las borlas de oro con vn cairel de oro la del e della.

»Dos fasistores que se han de faser en que han de estar las almohadas e libros de Resar que sean dorados e las almohadas blancas de da-

masco las borlas e caireles sean de oro los libros el vno azul e el otro verde e los cantos de las fojas de oro.

»los pajes las Ropas blancas de damasco e los jubones verdes de brocado Rostros e manos encarnados los cabellos Ruuios las cabezas moradas los zapatos naranjados e los enforros pardillos las espadas las vaynas negras las guarniciones doradas los paños de clemesin

»los dos angeles que tyenen sendos escudos de armas, las blancas los entrepies e mangas de brocado e el vno morado e el otro verde cabellos e estolas de oro e los Rostros amitos los enforros azules, los Rotulos blancos escriptos que digan *Requiescant In pace*, las alas de oro paunadas, las armas de sus colores e oro e plata donde fuere menester lo blanco sea plata e amarillo sea oro e el azul sea fyno

»las puertas de color de madera fagueadas de moldura, las Aldas doradas al derredor de la puerta fagan vn desuan con sus molduras e fojas fasiendole vn floron encima de blanco e prieto que parezca de talla, todo el otro campo fagan una cortina abierta que faga sus enveses de azul fino brocado de oro el enves de clemesyn

»al papo (*sic*) del cerco faga al Rincon un desuan de blango e prieto labrado con sus boceles por medio del desuan vnas Rosas Repartidas con vn bastago de oro

»del papo del cerco y descendidas fasta abaxo sea de azul fino brocado de oro

»el paño que cuelga delant con flocaduras que sea de damasco blanco purpurado de oro e la flocadura de oro e toda la claraboya con los pies de los pilares e la peana fasta do mueuen los cinbres sea negro las fojas que tyenen las couletas (*sic*) e todas las adreces la baxa e la alta que sean de oro e el bastago que va por el desuan baxo sea de oro e las fojas blancas el campo de azul e las armas como las otras de oro e plata e azul fyno

»otrosy los pilares desde el asiento prieto fasta arriba sea todo de oro los finistrages asules

»en la delantera del cerco en el desuan de azul fyno con vn bastago Rosas de oro el bocel e anbas cejas sean de oro el bocel de baxo con la ceja llana sean de oro fasta abaxo e otro desuan verde e el otro desuan en que estan las perlas con los respaldos en que estan los Rotulos sean de clemesyn las piedras e sus engastes de oro ellas de sus colores sea asimismo las puertas de los Rentorlos los niños encarnados, los cabe-

llos de oro los Rentorlos blancos e escripto en ellos *maria mater gratie mater misericordie*; las cabezas do mueuen los Rentulos con listé que va de tras de los Rentulos fasta abaxo sea de oro, el tras dos de donde estan los niños verde

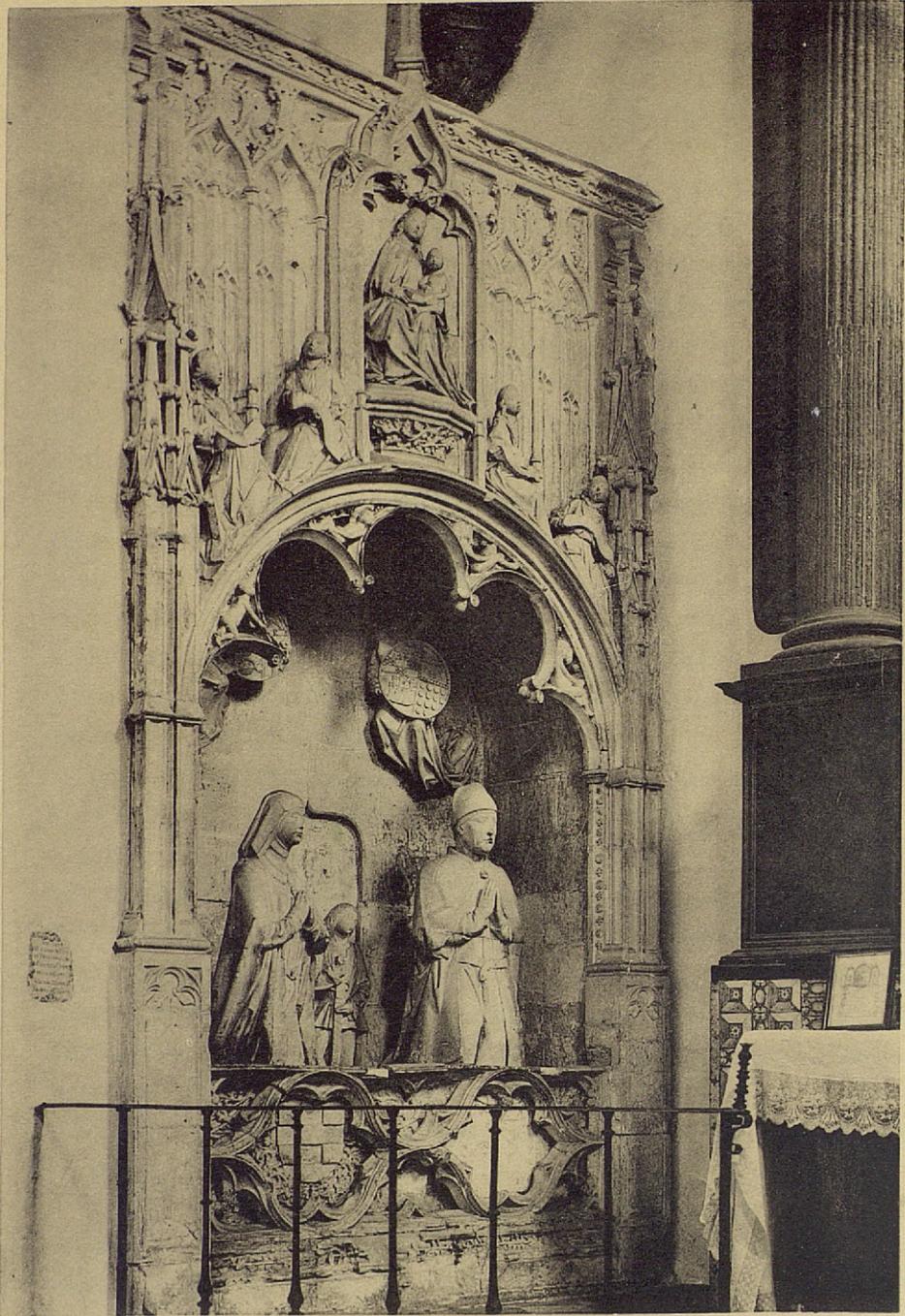
»el manto de Santa maria sea de azul fyno la saya morada escuro el canto del libro sea de oro Rostros e manos sean encarnados e los cabellos de oro el campo de la ymagen sea de vn damasco negro purpurado de oro, la repisa, el bocel e las dos cejas sean de oro e el desuan verde las fojas de oro el campo de azul fyno e desuan de abaxo sea verde, el bocel con sus peanas e fojas e coletas e floron sea de oro el Respaldo do van las fojas sea el vno morado e el otro verde e el desuan de dentro sea de azul fyno

»los quatro angeles que sean las aluas blancas los Rostròs e manos encarnados los cabellos dorados las estolas verdes e asules las flocaduras doradas los entre pies e mangas e amitos de brocado las alas de colores enplumadas

»otrosy que desde la puerta fasta el Retablo a peso del altura de los pilares faga un paño negro de damasco con su barra e feuilla e cayado que paresca que esta colgado

»mas los angeles dos que tyenen las varas de la vanderá e estandarte los Rostros e manos sean encarnados los cabellos de oro, arneses e gocetes e falda de plata las orlas de la malla e guarniciones del arnes todo dorado e las correas negras e los zapatos naranjados color de manroq, los mantos vno verde e otro de carmesin e los enveses trocados e los freses de oro e los cordones de oro, los targones en el vno las armas e en el otro la deuisa las alas de sus colores de plumas pauonadas las armas de los targones de oro e plata e azul fyno e las traseres coloradas e las fojas de las repisas blancas e el verdugo verde los bordones sobre que estan puestos sean jaspados verdes e parescan mármoles».

Este es el documento relativo á las pinturas del sepulcro verdaderamente curioso, y que nos hace volver la imaginación hacia esta hermosa obra, cuando abillantada por el oro, plata y otros mil combinados y finos colores, harían subir su mérito, mediante la excitación de la fantasía, á un grado incalculable.



Fot. de Fr. A. Gómez

Fototipus de Hauser y Menet.-Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE
Sepulcro de los Velasco por A. Egas

ESTADO ACTUAL DEL SEPULCRO Y CAPILLA DE LOS VELASCO

El sepulcro.—La obra maestra de Egas en Guadalupe es, sin duda, el magnífico sepulcro de los Velasco, labor de un conjunto admirable, armónico, delicado y elegantísimo que roba la atención del artista é irresistiblemente atrae hasta al más profano é indiferente en materias de arte.

Trece figuras, además de las estatuas principales, todas en perfecto estado de conservación, componen la parte decorativa viviente, si así puede llamarse, que animan con suave y mística melancolía esta hermosa mansión de los muertos, animados ellos (sus estatuas) también de rodillas, llenos de fe y en plácida y santa contemplación, y en medio de este conjunto humano-celeste, allá en lo alto, como cerniéndose sobre aquel cuadro de fe y esperanza en la vida futura, que debajo de aquella arcada, tan hermosamente cairelada, se está desarrollando en artística y *monísima* capillita, sentada sobre saliente y adornada repisa, la que es Madre de Dios, con rostro virgen, lleno de vida, dulzura y esperanza, con aquella característica inclinación de cabeza en las figuras más salientes de la Edad Media en su más tierna y dulce expresión, con el Hijo sentado en su regazo presentándole y como invitándole á hojear un libro..., el de la Vida, para que en él registre, sin duda, los nombres de los que allí yacen sepultados. ¡Hermoso conjunto, tierno y sublime ideal!, y todo dentro de aquellas filigranas elegantísimas, sutiles, labradas en la piedra, cuya dureza obedece al cincel del inspirado artista con mayor prontitud que los puntos de la pluma á dejar grabados en el papel los signos del pensamiento del que esto escribe.

No se conserva en mal estado el sepulcro; sólo en sus partes bajas se halla algo deteriorado, especialmente el escudo perteneciente á don Alonso, que ha desaparecido por completo, y algunos pequeños trozos que hay movidos, pero de muy escasa importancia; lo demás se conserva todo íntegro, excepción hecha de los reclinatorios y libros que ante sí cada «bulto» tenía, que serían movibles y acaso de madera, y han desaparecido. Lo restante, si no es el pequeño y gracioso postigo con sus dos pajecillos, uno á cada lado, se encuentra tal y como nos lo describe el documento arriba copiado del contrato entre Egas y don Alonso de Velasco.

Las estatuas de la entrada.—Junto á la verja que separa la capilla de Santa Ana, cuyo patronato tuvieron los Velasco, del resto de la nave, se hallan colocadas las dos estatuas ó ángeles de que nos hablan los documentos transcritos, tanto el contrato como el mandamiento de D.^a Isabel sobre las pinturas, y que también son objeto de uno de los dibujos citados.

Hoy estas dos hermosas estatuas, con sus doseletes y repisas, se hallan bárbaramente enjalbegadas con buen número de manos de cal, de tal modo, que bajo tan blanca como inoportuna capa quedan encubiertos todos los detalles más delicados del trabajo á cincel; sólo después de haberlas cuidadosamente limpiado es cuando podremos apreciar lo delicado del detalle que todavía sobre la misma cal se sospecha.

Por lo demás, se encuentran en perfecto estado de conservación, y varían del dibujo y contrato en que no visten albas ni amplios mantos (las estolas) ni llevan estandartes (los rótulos) en sus manos, sino trajes cortos, con sus cotas, etc. (visten de guerreros) y grandes escudos en las manos; las alas son de madera.

Este es al presente el estado de la obra principal de Anequin Egas en Guadalupe, digna de un estudio verdaderamente concienzudo, por ser ella hoy el punto de partida para la búsqueda de otras del mismo autor y aun para la comprobación de cuantas hasta el día se le han atribuido.

IV

SEPULCRO DE DON FERNANDO ALVAREZ DE MENESES

Ignorado.—Satisfechísimos con los descubrimientos realizados de las dos obras precedentes del insigne maestro, nunca pudiéramos imaginar que nuestros intentos pudieran desear ni buscar más éxitos, ni creyéramos jamás que el célebre artista nos daría nueva materia en que ocuparnos, aunque por otra parte nos hubiese sabido á gloria. ¿Acaso no sería una *verdadera temeridad y osadía* querer hallar en Guadalupe más obras del maestro que en el mismo Toledo, de cuya Catedral fué Maestro Mayor durante tantos años? Además, ya no nos quedaba rincón alguno del Monasterio que examinar, ni tampoco quedaban ya á la vista otras obras trabajadas en piedra de aquella época dignas de especial interés.

Papelito intrigante.—Pero, héte aquí que, un insignificante y arrugadísimo papelillo, que por su mal aspecto parecía no merecer los honores de la lectura, vino á intrigarnos completamente y á sacarnos de quicio, como suele decirse. Era nada menos que... *¡un recibo del maestro!...*, firmado por el mismísimo Egas, que copiado á la letra dice así: «Conosco yo egas pedrero que Rescebi del Sennor padre fray joan de aviles mill mrs. para en quenta de la obra del Sennor obispo de çamora. E porque es verdad fyrme aqui mi nombre, fecho a syete de março de setenta e ocho annos, egas». Rubricado.

El documento es auténtico y original, no hay duda, nos dijimos. ¿Pero quién es ese señor Obispo de Zamora? ¿De qué obra se trata? ¿Por qué hace dicho pago el P. Juan de Avilés? De esto último no nos extrañamos mucho, porque sabido es, como consta en multitud de documentos de este Archivo, que durante las revueltas políticas del siglo XV, Guadalupe fué el lugar sagrado, donde casi todos los personajes más ilustres y célebres de todos los bandos, incluso los Reyes, aun los Católicos, tenían depositados sus caudales y alhajas más estimables, como seguro intangible donde los pudieran recuperar íntegros en caso de adversidad ó triunfo de los partidos contrarios. Por eso había siempre alguno ó algunos Padres beneméritos encargados de la custodia de tales depósitos, á quienes los dueños á veces ordenaban hacer ciertos pagos de esos dineros. Por esa época eran encargados de los depósitos los Padres Juan de Avilés y Alonso de la Rambla, y como por entonces trabajaba Egas en el sepulcro de Velasco, bien pudiera ser, juzgábamos nosotros en un principio, que aprovechara el señor Obispo la estancia de Egas en Guadalupe para realizar el pago de su obra á cuenta del dinero que aquí tenía depositado. Esta fué la explicación más racional que queríamos dar al hallazgo del citado recibo, no atreviéndonos por entonces á creer que se tratase de otra obra de Egas en Guadalupe, pues por ninguna parte aparecía.

Una cuentecilla importante.—La ansiosa curiosidad que despertara en nosotros el interesante papelito hizo que nuestras inquisiciones se multiplicasen, y ya no se escapaban á nuestra vista ni aun los trozos de papel más insignificantes, por rotos é ilegibles que apareciesen; cuando otra cuartilla, que era un pedazo de antigua carta que no hace al caso, aparece en nuestras manos, en cuyo dorso tenía ordenada una pequeña cuenta, que también leímos. Era una minuta de las cantida-

des que los Padres Juan de Avilés y Alonso de la Rambla habían sacado del depósito del mismo señor Obispo, para hacer otros pagos á Egas á cuenta de la citada obra. Y porque es curiosa é interesante queremos trasladarla aquí. Lleva al margen en mayores caracteres la palabra «Obispo», y después el título y razón siguientes:

«estos dineros son del sennor obispo de çamora para la sepultura de su padre.

»Sacaronse destos dineros del obispo ccc mrs. para egas que le dio el padre fray Joan de aviles en xvij de febrero de lxxvij.º.

»Sacaronse mas vlmij que fray Alonso de la Rambla avia prestado.

»Sacaronse mas de aqui cccl.º.

»En xxvj de febrero di al dicho egas MM destos dineros.

»En vij de março dio fray joan de aviles a egas M.

»En xxj de março de lxxvijº di a egas MMD.»

Pero esta cuenta, aunque en ella se afirme más la existencia de la obra de Egas, tampoco nos daba definitivos horizontes para su búsqueda.

Sin embargo, algo nuevo nos ofrece el título de la minuta, pues por él ya sabemos que se trata de una sepultura, no del Obispo, sino de su padre.

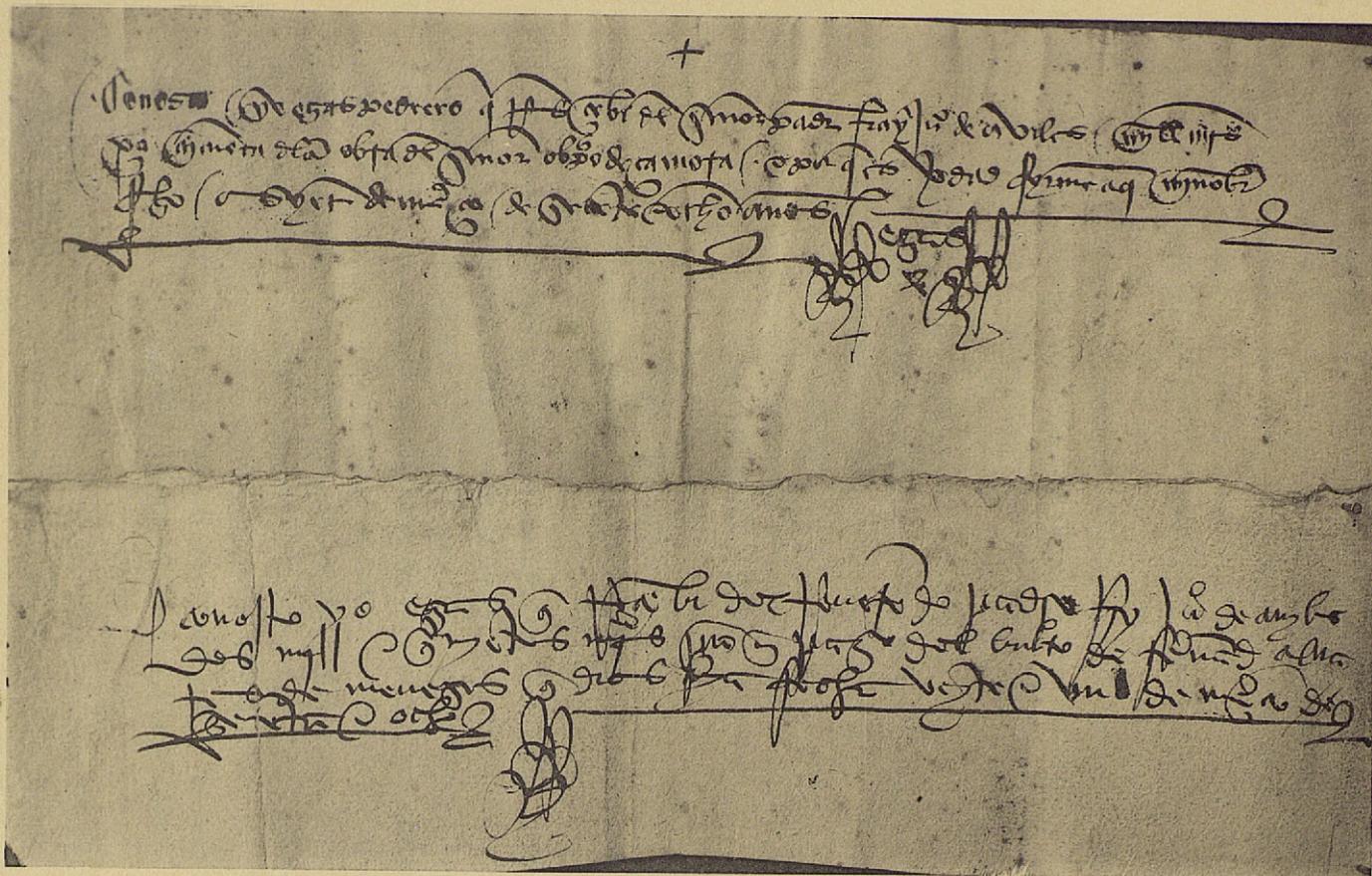
El interés del asunto crecía, y nos aguijoneaba de tal manera que llegaba á emocionarnos la sola idea de poder hallarla.

Otro recibo de Egas.—Un nuevo papelillo, tan insignificante y despectivo, pero tan precioso é importante como aquél, por ser también auténtico del maestro, vino á aumentar nuestro entusiasmo, por lo que queremos asimismo dejarlo aquí consignado, y dice como sigue:

«Conosco yo hegas que Rescebi de vos fray Joan de aviles dos myll seis çientas e noventa mrs, en compljimento delos diez myll mrs que el obispo de çamora vos dio para la obra de su padre, fecho á xxv de março anno de myll e quatroçientos e setenta e ocho annos, egas». Rubricado.

Tampoco este documento nos prestó más luz que los anteriores. Nuestra ansiedad aumentaba por instantes.

Busquemos al Obispo de Zamora.—¿Qué hacer en vista de que estos documentos eran tan parcos en noticias? ¿Desistir? De ningún modo; porque conociendo la existencia de esa obra de Egas, y apoyados en



Fot. de Fr. A. Gómez

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

esos reducidos datos, era necesario proseguir hasta agotar los últimos recursos de inquisición, á fin de dar con su paradero, aunque sea fuera de Guadalupe.

Mostramos también estos documentos al Sr. Tormo en su visita, y él, lo mismo que nosotros, hubimos de convenir, desde luego, en forzar las pesquisas necesarias. A Zamora, pues, con nuestra orientación. Pero á los pocos días nos escribe el Sr. Tormo, que habían resultado estériles todas las indagaciones realizadas en dicha ciudad; también á nosotros nos contestaron que del registro practicado en los Archivos y Bibliotecas de Zamora no había podido sacarse noticia alguna que esclareciese nuestros intentos. Los datos eran insuficientes para ello, y quizá les hubiéramos dado falsa orientación. Casi llegamos á desmayar en nuestra empresa.

Documento del Obispo.—Entretanto, no por eso cejábamos nosotros en rebuscar por todos los rincones hasta los más pequeños y sucios papeles. Entre otros, cogimos una carta que, plegada, media cinco por siete centímetros, la cual estaba hecha una lástima y desastre, por las manchas de moho y herrumbre que la cubrían, dirigida al P. Alonso de la Rambla, uno de los depositarios del señor Obispo. Es de la época, á ver la firma, la firma... creyendo encontrar por doquiera en nuestro anhelo al interesante señor Obispo... ¡y, emoción! Estaba suscrita con estas palabras: *Ad Vra. beneplacita Joannis electus zamorensis*. Aquí está, aquí está, pronunciamos al unísono. Leímosla con avidez emocionante; pero nada decía del sepulcro ni de su padre. Sólo trataba de cincuenta marcos de plata que para él había labrado el famoso artista del Monasterio, Fr. Juan de Segovia (el Platero) y pedíala por estas palabras: «... e envyamos por Ella el levador desta, criado de meneses mi hermano, pidovos de graçia que gelos mandeis luego dar...»

¿Quién es el Obispo de Zamora?—La citada carta está fechada y firmada en Talavera á 7 de Noviembre, sin cita del año; y aunque nada dice de su padre ni del sepulcro, aporta nuevos datos muy interesantes para proseguir más orientados y seguros en nuestras pesquisas, y son: Que el Obispo se llamaba Juan y que tenía un hermano que se apellidaba Meneses, y, por tanto, él debía ser Juan de Meneses. Todo lo cual se confirma por un recibito que, al dorso de la misma carta y como escondido entre sus pliegues, dejó escrito el dicho criado, dando fe de haber recibido la plata pedida, y es como sigue: «Cognosco yo

martin, criado de Francisco de meneses en esta carta contenido que Rescebi de vos fray Joan platero, profeso de Sennora Sta. maria de Guadalupe çinquenta marcos de plata labrada, para levar al Sennor obispo de çamora, la qual le habian dado de ayn de casa para en pago de çiertos dineros que á su hermano françisco de meneses aviamos de dar de çierto pan que se compro para este pueblo del prior de sant... E porque es verdad dexevos este albala firmado de mi nombre en esta carta del dicho Sennor obispo. fecha x dias del mes de noviembre anno del Sennor de mill e quatrocientos e setenta e ocho annos. martin de tallavera.» Rubricado.

Tenemos, pues, la noticia cierta del Obispo de Zamora, porque como se ve, este recibo del criado, escrito tres días después de la carta del señor Obispo, lleva la fecha del mismo año que la minuta y recibos de Egas ya citados.

Se descubrió el enigma.—El padre del Obispo.—Con estos datos seguros podíamos ya dirigirnos de nuevo á Zamora para practicar, con más felicidad que antes, los trabajos en busca de la personalidad del padre del Obispo, y dirigir la investigación para la del sepulcro. Pero no hubo necesidad de aguardar el resultado de la misma, porque persistiendo nosotros escrupulosamente en el rebusco del Archivo hasta el fin, con paciencia benedictina y con el interés y ansia que el asunto requería, topamos con el último papelito de la materia, tan desmejorado como sus hermanos, pero de tanta eficacia que nos resolvió el asunto del padre del Obispo, y era otro recibo, todo él escrito del propio puño y letra del maestro Egas, que dice así:

Otro recibo del maestro Egas.—«conosco yo egas que rescebi del Reverendo padre Fry. Joan de aviles dos mill e quinientos mrs. para en pago del bulto de Ferrand alvarez de meneses que Dios faya: fecha veynte e uno de março de setenta e ocho.» Cerrado con media de su rúbrica.

Respiramos, llenos de satisfacción inmensa; habíamos encontrado ya al tan buscado padre del señor Obispo, cuya búsqueda tanto tormento nos diera, si bien gratisimamente soportado por nosotros. Sabemos, por tanto, que el padre se llamaba Fernando Alvarez de Meneses. Pero...

¿Dónde está el sepulcro?—Teníamos ya la satisfacción de haber hallado todos los datos necesarios para identificar las personas del señor

Obispo de Zamora y de su padre por documentos preciosísimos del citado señor Obispo, de Egas y de los Padres depositarios. Nada nos restaba ya que hacer sobre los mismos. Pero faltábanos dar con el principal objetivo: esto es, descubrir el sitio donde se hallara, cualquiera que él fuese, la obra de Egas, el ansiado sepulcro; era, pues, necesario proseguir.

El libro de sepulturas.—No era absolutamente nuevo para nosotros el apellido Alvarez de Meneses, porque *nos sonaba*, como suele decirse, por haberlo quizá leído revolviendo papeles viejos del Archivo, sin que pudiéramos acertar en cuales había sido, á causa de la enorme balumba que origina la lectura de tantos y tan diversos escritos hacinados en disparatada confusión. Después de agotados todos los recursos, relejendo de nuevo multitud de documentos para buscar algún horizonte acerca de la sepultura, no nos quedaba ya otro que recurrir al libro de sepulturas del Monasterio, aun á trueque de favorecer nuestra *osadía*, de querer suponer esa obra de Egas en el Monasterio, porque si en dicho libro se encontrara, necesariamente debía estar en Guadalupe. A ver, pues, el citado libro.

Con timidez y desconfianza tomamos el libro en nuestras manos, abrimoslo y leímos por donde empieza la enumeración de las sepulturas, que dice: «Comienza el cuento de los arcos de la pared de la nave de Sant pedro». Arco primero de la puerta del Claustro, nada. Arco segundo, nada. Arco tercero, nada tampoco. «*Arco cuarto es de fernand alvares de meneses*», en magnífica y clara letra gótica, y sigue después en letra pésima: «*el qual fallescio en j de junio de Mcccc°xxxj annos.*»

Era en Guadalupe.—Como lanzados por mágico resorte, sin poder contener la emoción, nos levantamos súbitamente y fuimos á la Iglesia, contamos los arcos de la pared en la nave de San Pedro, y nuestros ojos dirigieron su mirada á un azulejito de Talavera, puesto en el muro de la nave sobre el zócalo de mármol, que leímos apuntando con el índice, llenos de extraordinaria satisfacción y contento, y dice: «*Hic Jacet D. Fernando Alvarez de Meneses, Natural de Talavera de la Reina, Corregidor de ella y Nobilissimo Caballero.*»

Un sacrilegio artístico del siglo XVIII.—Con la ansiedad y expectación consiguientes, procedimos á su descubrimiento, y conforme con los datos consignados, allí estaba el arco correspondiente, abierto en el grueso del citado muro, conservando en su intradós las antiguas pinturas que lo adornaban, pero el sepulcro... ¡ay! había sido arrancado

de allí, sin que se vislumbren rastros siquiera de su paradero. Sólo queda el lugar sobre el que hay levantado un fuerte citarón, macizo desde su asiento hasta el promedio de dicho arco, dejando entre aquél y éste un vacío como de 40 centímetros de ancho y el resto vano hasta la clave de su ángulo, envueltos entre el material de construcción los huesos de un cuerpo de hombre juntamente con los de un niño, que bien pudieron ser los de una niña que en la misma sepultura fué enterrada á 1.º de Abril del 1514, hija de Ana Teresa de Meneses, llamada Ana Elvirita, de edad de ocho años, como consta del libro de sepulturas.

Grande y fría fué nuestra desilusión y desencanto al encontrarnos el lugar sin el sepulcro, como grandes habían sido también nuestras satisfacciones al ser conducidos á dicho sitio de sorpresa, en sorpresa por los mismos documentos auténticos.

Bien es verdad que, durante todo este interesante proceso, más de una vez nos había asaltado la terrible duda de que pudieran haber hecho con este sepulcro las mismas profanaciones artísticas que ejecutarán con otras muchas obras, cuando las reformas de la Iglesia que realizó D. Manuel de Lara Churriguera en la mitad del siglo XVIII; en ese siglo nefasto de bandidaje artístico, que parecía haber declarado odio á muerte á las obras de orden y estilo clásicos, lanzándose sin orden ni concierto al campo del capricho y de la arbitrariedad, y emparchando al mismo tiempo los monumentos más notables, especialmente las del estilo gótico. Pero nunca pudimos llegar á convencernos del todo que hubiesen profanado aquellos que no estorbaban á los planos visibles; aquellas que pudieran quedar ocultas, sin destrozarlas, por las malhadadas reformas; por eso, á pesar de lo bárbaro del procedimiento, podíamos suponer que, edificando sobre el sepulcro, pues se trataba de una pequeña citara, todavía pudiera hallarse oculto y envuelto entre el nuevo material, y, por tanto, nos quedaba ese rayo de esperanza. Pero no fué así desgraciadamente. Aventajó la barbarie del siglo y de aquellos arquitectos á nuestras benévolas suposiciones, y sin necesidad alguna para conseguir sus fines reformistas, destruyeron el sepulcro del gran maestro, que hoy pudiéramos satisfechos admirar y añadir ésta á las demás obras del insigne Egas. Con todo, ahí quedan estos documentos dando fe de su antigua existencia, y ya que no podamos admirarla, valgan al menos para ilustrar y esclarecer algo más la monografía del celebrado maestro.

V

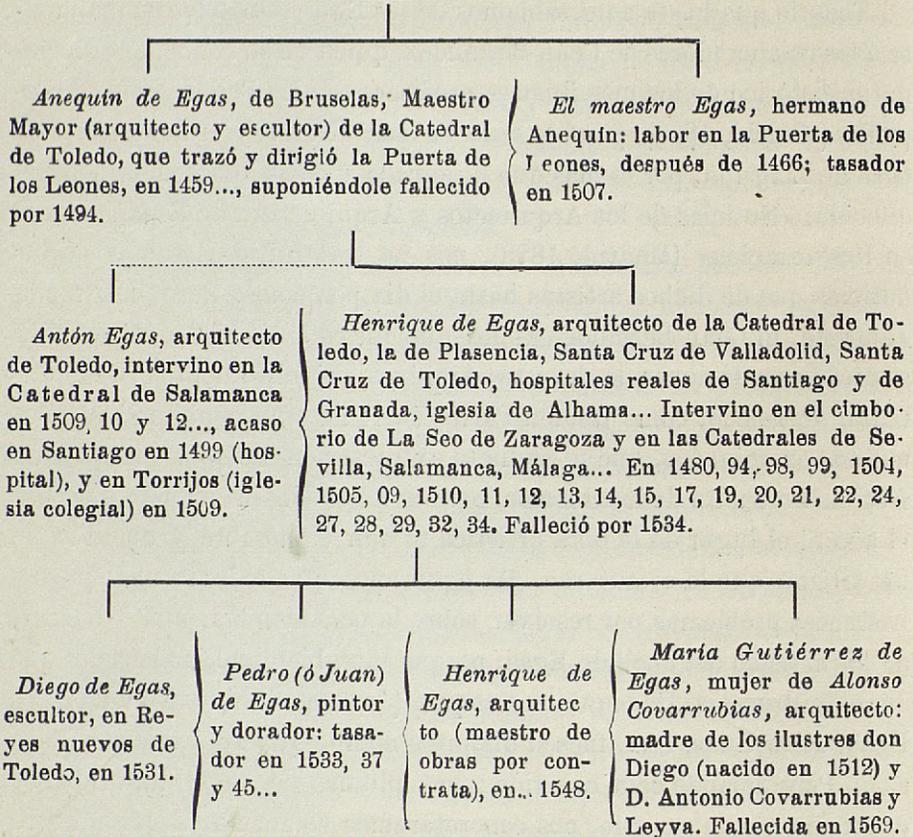
Quién es el Egas de Guadalupe.—Terminado el objeto principal de nuestro humilde trabajo, solamente nos resta ya dejar establecido, cuál de los artistas del apellido Egas, cuyos nombres han venido sucesivamente revelando los Archivos, sea el que durante tanto tiempo y en tan diversas ocasiones trabajó en el Monasterio de Guadalupe.

Todo lo que hasta aquí sabíamos de los Egas se debe principalmente á los colaboradores de Ceán Bermúdez, quien en su conocido «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España» (Madrid, 1800), y sobre todo en sus «Notas y Adiciones» á la obra de Llaguno, por él más que duplicada y considerablemente enriquecida, «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración» (Madrid, 1829), nos ha transmitido las más de las noticias que de dichos artistas hasta el día poseemos. Pero, desgraciadamente, ni Ceán Bermúdez ni los que luego le siguieron en sus diligentes pescudaciones de nuestros Archivos, principalmente el de la Catedral de Toledo, como Ramón Parro, Parreño, etc., copiaron los documentos examinados, que ni siquiera extractaron, dando á veces algún fragmento suelto de los mismos, pero muchas sin mencionar siquiera el año ni el lugar de la obra artística ni aun el nombre y apellido de los artistas que la ejecutaron. De aquí nace que todavía nos queden bastantes problemas por resolver sobre la personalidad, una ó diversa, de los artistas del apellido Egas; porque muy bien pudiera suceder que Juan de Bruselas, Hanequín ó Anequín (Juan en diminutivo flamenco) Egas, Juan Guas, etc., fuesen distintos nombres dados á una sola persona. Pero dejando esta cuestión para plumas de mayor autoridad y erudición que la nuestra, nos concretaremos solamente á dar nuestro humilde parecer sobre cuál de los Egas hasta el día conocidos pueda ser el Egas Cuemán de Guadalupe.

Aceptando, pues (aunque no creamos en ella) la diversidad de las personas antes dichas, vamos á reducir á unidad lo referente á los varios artistas del apellido Egas, descartando desde luego todos los demás, según las citas en las que inconfundiblemente (á juicio de los dichos escritores) se menciona á uno ú otro Egas en los documentos por ellos registrados. La unidad la traducirá un árbol genealógico, en el que marcaremos con trazo pleno los parentescos que Ceán Bermúdez

dió como comprobados, aunque no aduce los documentos probatorios en general. Por trazo interrumpido pondremos el parentesco comprobado por documentos que no conoció Ceán Bermúdez, señalando las tres generaciones de artistas del apellido Egas que conocemos en España, nacidos todos de un mismo tronco, del bruselés Anequín probablemente.

GENEALOGÍA DE LOS EGAS



Identificación de Egas Cuemán.—Según esto, y teniendo en cuenta que Anequín de Egas y su hermano Maestre Egas (si es persona distinta) no aparecen en Toledo hasta mediado el siglo XV, y que la primera fecha verdaderamente fija y segura es la del año 59, en la que Anequín aparece trabajando en la famosa puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, cuyo Maestro Mayor era á la sazón, y que precisamente un año antes, el de 58, hallábase el Egas *Comán* de Guadalupe trabajando el sepulcro del Ilmo. Illescas, y que el propio Egas *Cuemán*

dibujó y concertó más tarde, en el año de 68, la labor del sepulcro y Capilla de los Velasco, y, en fin, que de este mismo Egas *Cuyman* se dice en el testamento de D. Alonso de Velasco, otorgado el 76, que era maestro de la Catedral de Toledo, debemos desde luego concluir, constándonos además, que dicho Anequín no murió hasta por los años de 94, que el Egas Cuemán de Guadalupe no es otro más que el Anequín de Egas de Toledo. Ambos son escultores y trabajan desde mediados del siglo XV; los dos, maestros de la Catedral de Toledo y vecinos de la misma ciudad, y no es de creer que viviendo Anequín hasta el año de 94, el Egas que trabajara en Guadalupe por los años de 78 en los sepulcros de Fernán Alvarez de Meneses y D. Alonso de Velasco fuese Maestre Egas, hermano del Anequín, porque esto supondría gravísimos trastornos entre el primero y el Cabildo de Toledo, de lo cual nada nos induce ni aun siquiera á sospecharlo.

Todo lo cual queda plenamente confirmado, teniendo á la vista el catálogo que Ceán Bermúdez formó de los Maestros Mayores de la Catedral de Toledo, que es el siguiente (Llaguno, I, pág. 253):

«1. Alvar Gómez, aparejador, en 1425.—2. Anequín Egas de Bruselas, Maestro Mayor, en 1459.—3. Martín Sánchez Bonifacio, en 1481. 4. Juan Guás, en 1494.—5. Henrique Egas, en 1494.—6. Alonso Covarrubias, nombrado en 15 de Octubre de 1534, jubilado en 1566, vivía en Enero de 1570.»

Por este presente catálogo vemos, que Anequín fué Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, por lo menos hasta el año de 1481 en que aparece Martín Sánchez Bonifacio. Pero si tenemos en cuenta que Ceán olvida en esta lista lo que antes había dicho de Enrique, que había sucedido á su padre inmediatamente, queda todavía más firme nuestra conclusión de que Anequín conservó hasta su muerte el título y dirección de las obras de la Catedral de Toledo; pero sea de esto lo que quiera, por lo que al caso presente interesa, conste que todo esto nos confirma en nuestra identificación cuanto al Egas Cuemán de Guadalupe, con Anequín de Egas de Toledo, padre de todos los demás artistas que en España, por más de un siglo, hicieron tan celebrado y famoso el hoy gloriosísimo apellido de los *Egas*.

Nota biográfica de Anequín de Egas.—Todo lo que sabemos de Anequín hasta el día ha sido bien poco, pues del mismo solamente nos hablaron los citados Ceán Bermúdez y D. Ramón Parro.

Todo lo que Ceán nos dejó consignado en las «Noticias de Arquitectos» de Llaguno y Amírola, es lo siguiente (t. I, pág. 119): «*Anequín de Egas*, de Bruselas, fué Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo. Dirigía en 1459 su aparejador Juan Fernández de Liena, que fué también arquitecto muy acreditado, la fachada de los Leones, que es una de las dos del crucero de aquel gran templo. Está enriquecida con muchas estatuas y adornos de gran mérito».

Don Sixto Ramón Parro, en su utilísima obra de dos tomos «Toledo en la mano» (t. I, págs. 66 y 67), dice: «En seguida (de Alvar Gómez ó González... á principios del siglo XV (?)...) se menciona como tal Maestro Mayor de este templo (primacial) á Anequín Egas, que á mediados de dicho siglo, esto es, hacia 1459 á 1460, dirigió la construcción de la preciosa puerta y fachada de los Leones ó de la alegría, como entonces la llamaban; tras de éste viene un Juan Guas, que lo debía ser por los años de 1470, y acaso fué este Maestro Mayor quien dispuso el cerramiento de las últimas bóvedas con que se coronó la obra de nuestra insigne Catedral en 1493; sino se debió verificar esta operación en tiempo de su sucesor Enrique Egas, que consta lo era ya antes de 1500, como tendremos ocasión de observar en la descripción de varias partes de este templo que se labraron bajo su dirección.»

Debió de sufrir el ilustre Parro alguna confusión en su diligente pescudación de los papeles del Archivo, porque la fecha de ser Anequín Maestro Mayor de la Catedral, desde principios del siglo XV, como parece seguirse, si sucedió inmediatamente á Alvar Gómez, nos parece fecha un tanto lejana, no sólo cuanto á la primera vez que, como tal, en el 59, aparece trabajando en la fachada y puerta de los Leones, sino también y con mucha mayor razón para la fecha de 84 á 85 en que trabajaba los relieves y estatuas de parte del presbiterio en la misma Catedral.

No comprendemos tampoco cómo trabajando Anequín Egas en dicho periodo, fuese desde 1470 Juan Egas el Maestro Mayor de la Catedral, con quien entonces, acompañados de Martín Sánchez Bonifacio, hicieron aquellos trabajos y los de las bóvedas de la Capilla mayor. Todo lo cual nos induce á sospechar, y no sin fundamento, que todo cuanto el citado Parro refiere de Juan Guas y Anequín Egas es perfectamente atribuible á una sola personalidad, padre é inmediato antecesor del famoso arquitecto, Henrique de Egas.

En la página 125 del mismo tomo añade el citado autor: «Según apunte que conservo sacado de papeles y documentos de la obra y fábrica, se hicieron estos bajo relieves (las estatuas de parte del presbiterio primada, junto al púlpito del lado del Evangelio) y esculturas por Martín Bonifacio, Juan Guas y el Maestre Egas (Anequín), que fué Maestro Mayor de la Iglesia precisamente por este tiempo. Las estatuas, ó al menos varias de ellas, se conoce que son algo más antiguas por su defectuosa escultura; pero también se advierte que fueron con el tiempo mejorando los artistas que las trabajaban...; «...conjetura luego sean el Papa Paulo II ó Sixto IV que gobernaron la Iglesia desde 1465 á 1484», en cuyo período se terminó la obra de cerrar la Capilla mayor (antigua) con estos adornos y bajo relieves».

Más adelante, en la pág. 135-136, añade: «Ahora bien, si estas observaciones no son del todo infundadas, cuando por otra parte yo conservo, entre otros apuntes sacados de documentos auténticos, uno que dice que, después de la construcción de la torre principal y de la torre del reloj, «siguió la obra de cerrar la capilla mayor con bajo relieves y adornos que ejecutaron Martín Bonifacio, arquitecto, maestro Egas y Juan Guas», si se recuerda que el maestro Egas es el Anequín que dirigió la construcción de la puerta de los Leones hacia 1460», etc... Como se ve, pues, de lo recientemente copiado, más bien sufrió el ilustre Parro una ligera confusión en sus apuntes, que no un verdadero error, al poner á Juan Guas como arquitecto de la Catedral, desde el año de 1470, puesto que él mismo nos da luego á Anequín como «arquitecto» y «maestre» entre los otros dos de quienes se halla acompañado en las citadas obras.

Nada más que sepamos, al menos cosa nueva, se ha escrito sobre el famoso Anequín, primero de los Egas en España; por ser tan poco lo que de aquel gran maestro sabíamos, hemos querido terminar nuestro trabajo, añadiendo á los nuevos é interesantes datos que sobre él hemos tenido la dicha de encontrar, estas breves notas biográficas para que, cabe tanta vaguedad y confusión como hasta aquí hubo acerca de este asunto, resplandezcan más y más las nuevas y brillantísimas luces que á la biografía del maestro juzgamos haber por fortuna aportado.

FR. G. RUBIO É I. ACEMEL, *Franciscanos*.

Guadalupe, Abril de 1912.

Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid.

En 15 de Junio de 1345 el Concejo (1) de la Villa se hallaba ayuntado á campana repicada, según lo han de uso y costumbre. Esto nos dicen algunos documentos que se conservan en el Archivo municipal, pero se ignora el sitio donde se reunían, hasta que en 1405, según consta en un acuerdo fechado de esa época, y en que Madrid y su tierra debían pagar al voto de Santiago ciertas cantidades, aparece dicho Concejo celebrando sus reuniones en un salón no muy grande y enmaderado que había encima del pórtico de la iglesia de San Salvador, una de las más antiguas de la Villa (2). Es de suponer que continuasen en el mismo sitio hasta que un hundimiento, ocurrido en dicha iglesia el 13 de Abril de 1483, le priva de este saloncito.

No teniendo los Regidores local donde celebrar sus ayuntamientos, acordaron celebrarlos en el pórtico de la dicha iglesia; pero el frío y la lluvia les obligaba con frecuencia á refugiarse dentro del templo, y como en sus discusiones no observasen la compostura y respeto debido á la Casa del Señor, el párroco les cerró la iglesia en 20 de Abril del siguiente año, negándoles la entrada; no conformes con esta decisión, intentaron seguir haciendo lo mismo, pero tuvieron por fin que obedecer al ser requeridos, en Agosto siguiente, por los visitadores del Arzobispado para que no se reuniese el Concejo dentro de la iglesia. Entonces edifican una nueva cámara sobre el mismo pórtico, echando para ello una derrama de 50.000 maravedises, cuya edificación, hecha por alarifes moriscos, queda terminada en 1488, inaugurándose en sesión de 29 de Febrero de aquel mismo año (3).

(1) Cuya noticia debo al erudito Jefe de la Biblioteca municipal D. Carlos Cambrónero.

(2) Según Mesonero Romanos, en este salón se celebraron alguna vez Cortes del Reino.

(3) Noticias también facilitadas por el Sr. Cambrónero.

En 23 de Junio de 1536 se otorga una escritura (1) entre los señores del Concejo y el cura y beneficiado de la iglesia con aprobación del Cardenal Tavera, Arzobispo entonces de Toledo, por la que se obligaba el ya dicho Concejo á cubrir la iglesia y hacer la pared principal de ella de cal y canto, con la portada de sillería, y dar á la fábrica de dicha iglesia 500 maravedises de censo perpetuo. En 1561, al trasladarse la corte á Madrid, continúan reuniéndose en el mismo sitio hasta el año 1599.

En esta fecha, deseando ensanchar la calle para que hubiese más espacio en la entrada de la Reina Doña Margarita, mujer de Felipe III, se derriban las casas de Platerías (2) y el pórtico de la iglesia de San Salvador, con lo que emparejando con la casa del Presidente de Castilla (3), queda más ancha la calle de Santa María ó de la Almodena.

Vuelven á quedar en virtud de esta reforma sin cuarto donde reunirse ni ayuntarse los vecinos de Madrid, refugiándose por el momento en varias casas (4) que habían comprado en la plaza de San Salvador en los años 1574 al 1579, y donde estuvieron hasta 1619, en que por ruina de éstas se trasladan á las que tenía D. Juan de Acuña, Marqués de Vallecerrato, en la otra esquina de la calle del Salvador y frente á la iglesia del mismo nombre y formando manzana con el convento de monjas de Nuestra Señora de Constantinopla (5), mediante alquiler de 800 ducados anuales.

Como la Villa desde el traslado de la corte iba creciendo, no sólo en importancia sino también en población, pues muchos señores y

(1) Hay en el Archivo municipal de Madrid una facultad del Comisario de 3 de Diciembre de 1529 para que del caudal de sus propios se diese á la parroquia de San Salvador 350 maravedises para su fábrica y edificio.

(2) Relaciones de D. Luis Cabrera de Córdoba.

(3) El Presidente de Castilla era D. Juan de Acuña, Marqués de Vallecerrato.

(4) Las casas compradas por Madrid fueron las siguientes: En 1574 una de Juan de Castellanos, y otra de Lorenzo Díaz Boticario que lindaba con casas de Gaspar Testa, la cárcel nueva que había de hacerse y la plazuela de San Salvador. En 1575 las del Licenciado Pedro Preciano; en 1576 las que en la misma parroquia del Salvador tenían Gaspar Testa y Andrés Obrero, que estaba en la misma plazuela; en 1578 otra de Pedro González, y por último, en 1579, una de Juana Bautista, viuda de Gabriel Honquero Sastre, por sí y como tutora de sus hijos.

(5) Se llamaba así por venerarse en su Altar mayor una imagen de la Virgen traído de Constantinopla. Fué fundado en Rejas en 1479 y trasladado á Madrid en el año de 1561.

nobles que acompañaron á los Reyes construyeron en ella sus casas y palacios, el Concejo, al aumentar en importancia, aumentaba también sus gastos, pues además del alquiler de casa ya citada, tenía que abonar el de alquiler de un balcón para que la Reina viese la procesión del Corpus, el hacer un tablado para que los señores del Consejo de Su Majestad viesen la representación de los Autos, que costaba sólo el armarlo 3.300 reales, así como los 30 reales que se daban cada año al dueño de la casa donde se hacía la visita de presos por el Consejo y 200 ducados que se pagaban de alquiler para la Contaduría de cuentas y guardarropa, hubieron de convencer á los Regidores de la necesidad de construir un edificio donde poder acomodar todas estas necesidades, y solicitaron licencia del Rey para construir Casa Ayuntamiento.

En 7 de Marzo de 1629 les concede S. M. real cédula para que edifiquen en el sitio y lugar que marcasen los señores del Consejo, aplicándose á su coste lo que se saque del concierto hecho con las villas del real de Manzanares, y sino bastase, se aplique á su pago las sisas consignadas á obras públicas.

Como la cárcel vieja se estaba hundiendo, creyeron conveniente hacerla de nuevo al mismo tiempo, y á ser posible, unida á la nueva Casa Ayuntamiento.

Joan Gómez de Mora, Maestro Mayor de S. M., fué el encargado de hacer la obra, presentando los planos y traza del nuevo edificio en 1640, firmados por él y el secretario mayor de S. M. y del Ayuntamiento Pedro Martínez.

Quedaba el escoger sitio, según mandaba la real cédula citada, y los comisarios de obras, facultados por el Consejo de S. M., designan como el más á propósito para ello el de aquellas casas que ya poseían en la plaza de San Salvador y donde estaba la cárcel vieja de la Villa.

La nueva Casa Ayuntamiento, según el proyecto de Gómez de Mora, había de tener, además del salón donde celebrar sesiones el Concejo, habitación para el Corregidor, escribanos y otros ministros suyos, dependencias, contaduría, etc., y una habitación con un balcón, donde la Reina pudiese ver la procesión del Corpus y los señores del Consejo las fiestas.

No teniendo con las casas que ya poseían terreno bastante para tanta edificación, intentan tomar treinta pies más por la parte que

lindaba con las casas del Conde de los Arcos, antes del Cardenal Don Bernardo de Rojas y Sandoval, y treinta y cinco pies por la parte que lindaba con la calle de la Almudena, quedando reducida la plaza del Salvador á una calle. Enterado el Conde de los Arcos de los proyectos, planos y trazos del nuevo Ayuntamiento, protesta en respetuoso memorial al Rey, haciendo presente en él que, aparte del gran perjuicio que hay para sus casas, que quedan arrinconadas sin las vistas de que siempre han gozado, y sin uso de las cocheras, por ser la fábrica y torres que quieren hacer superior á dicha su casa, perjudican á la plaza, que después de la Mayor es la principal, que queda como una calle, perjudicando asimismo á su fuente, y pide que en unión de Gómez de Mora lo vean Rutilio Gacis, Crescencio y Tomás de Angulo, como *personas lo más pláticas* de estos reinos y conforme á las trazas que Mora tiene hechas, procurando no dar al Corregidor y demás ministros tan grandes aposentos, no cojan tanto terreno de la plaza. Es de suponer que el Rey concedería lo que pedía el Conde de los Arcos, cuando los señores del Consejo de Castilla nombran por superintendente de la obra de las Casas Ayuntamiento al Consejero D. Francisco de Tejada y Mendoza en 19 de Septiembre de 1629, y en 30 de Octubre del mismo año, dicho señor, en unión del Corregidor de la Villa D. Francisco de Brizuela y Cárdenas y comisario regidor don Antonio de Pinedo y estando presente el señor Conde de Añover por sí y en nombre de su padre el Conde de los Arcos, después de ver la planta y el sitio que la dicha Villa tenía al presente edificado de lo que se derribó y de lo empezado á hacer, acordaron que las dichas plantas y trazas sean hechas por Joan Gómez de Mora y se tomen treinta pies desde la esquina de la cárcel vieja, que está enfrente de la puerta principal de la casa del Marqués de Vallecerrato, y por la parte de abajo se midan veintiocho pies desde la casa de la dicha Villa, que sale á la plazuela enfrente de las casas del Conde de los Arcos, acordándose se edifique la nueva casa en todo el sitio que hoy tiene edificado, tomando de la plazuela de San Salvador solamente los pies nuevamente marcados, quedando por plaza pública lo demás (1).

Para que puedan formarse idea los lectores de todo lo anterior-

(1) 2-498-37 Archivo municipal.

mente dicho, es necesario reconstituir la plaza de San Salvador, valiéndonos para ello del plano de Tejeira (1).

Formaban dicha plaza los edificios siguientes: al Sur, la histórica casa de Cisneros, que estaba entre dos calles: la del Conde de los Arcos y Santa María del Arco; después venían las casas del Conde de los Arcos, la célebre de los Lujanes, antes de Ocaña, y separadas de esta última, por una calle que iba á la de San Miguel, las casas de Platerías, que dieron nombre á la calle. Enfrente de la casa de Cisneros estaban la iglesia de San Salvador, la calle del mismo nombre y las casas de Acuña y convento de monjas de Constantinopla, y, por último, en el lado Oeste de la plaza varias casas pequeñas, donde estaba la cárcel vieja separada por un callejón de las casas del Marqués de Cañete (2).

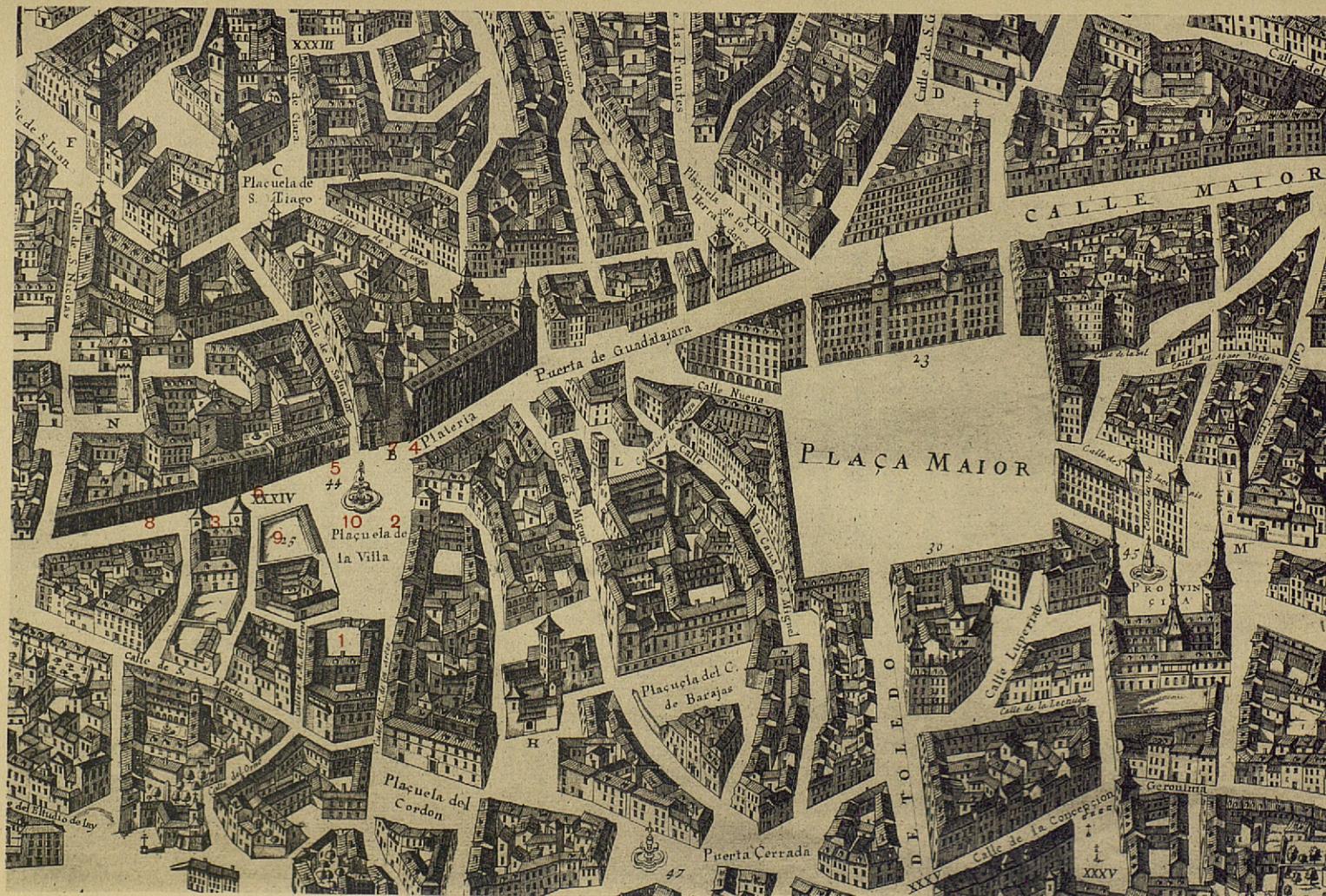
En el centro de la plaza había una fuente construída en 1678, con sujeción al modelo que trajo para ella Rutilio Gacis, escultor italiano que por entonces residía y trabajaba en Madrid (3). Tenía la fuente de altura 14 pies, y salvo los adornos, era de piedra berroqueña, y fué hecha por el escultor Antonio Riera al mismo tiempo que la de la Puerta del Sol, costando ambas 6.700 ducados.

Encargado como hemos dicho antes de hacer los planos y trazos de la futura Casa Ayuntamiento Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de S. M., y uno de los más famosos arquitectos de su época, es de suponer que como discípulo de Juan de Herrera proyectase su obra dentro del gusto clásico. Lástima que sólo se conserve de él la alzada del cuerpo de edificio que daba frente al Salvador y monjas de Constantinopla, pues hubiera sido mucho más hermosa la fachada princi-

(1) Plano Topográfico de Madrid por D. Pedro Texeira, grabado en Amberes en 1656.

(2) Hoy Gobierno civil de la Provincia.

(3) Dicha fuente era de forma ochavada y constaba de cinco cuerpos que se alzaban sobre una copa de 23 pies de ancho y doble grada y de diez dedos de alto. Sobre esta copa había un pedestal ó primer cuerpo. El segundo cuerpo, de tres pies de altura, tenía cuatro cartelones de mármol blanco sobre los que caían cabezas de bronce con caños para agua, encima unas jarras con sus tapas de mármol negro. Cuatro tarjas de mármol blanco de Génova. Los escudos de la Villa. Cuatro óvalos grandes con su mascaroncillo «que echa agua entre taza y taza», también de mármol. Otras cuatro cartelas sobre la taza con máscaras de mármol blanco. Los escudos reales en el cuarto cuerpo y cuatro últimas cartelillas en el último cuerpo con unas bolas del mismo mármol. Debo estas noticias al Sr. Veiguela, que está haciendo un trabajo sobre fuentes de Madrid.



- 1.—Casa de Cisneros.
- 2.—Casas de los Lujanes.
- 3.—Casas del Marqués de Cañete, hoy Gobierno Civil.
- 4.—Casas de Platerias.
- 5.—Casas de Acuña.

- 6.—Convento de Constantinopla.
- 7.—Iglesia de San Salvador.
- 8.—Calle de la Almudena.
- 9.—Carcel vieja de la Villa.
- 10.—Fuente proyectada por Rutilio Gaci.

Fototipa de Hauser y Menet.—Madrid

pal proyectada por este ilustre arquitecto. Pero aunque faltan los diseños, los documentos que se conservan en el Archivo municipal me permiten dar una idea, por los materiales entrados en su construcción, de cómo proyectó Mora la futura casa de la Villa de Madrid. Era de cantería hasta los entresuelos, de piedra berroqueña hasta el balcón en que la Reina había de presenciar las procesiones del Corpus, y desde la imposta en que terminaba este piso, de ladrillo de Toledo ó Mocejón raspado y cortado con azulejos de Talavera para los chapados, asentado y rematado cada alicar de azulejo.

De piedra también las esquinas de las torres; las paredes de éstas eran de ladrillo colorado por fuera y rosado por dentro. Las portadas eran lisas, con arcos despezados á regla fija, con fajas ó impostas conformes con las de las torres al andar del suelo primero.

Cornisas de cantería de piedra berroqueña, pilastras también de la misma piedra, adornando las puertas principales unas columnas con sus pedestales, basas y capiteles y cornisas.

Las portadas principales con jambas, dinteles, frisos y cornisas con una moldura. Dos balcones grandes: el uno para que la Reina viese la procesión ya citada del Corpus y el otro para los señores del Consejo de S. M. (1) completaban la obra.

En 29 de Octubre de 1643 los consejeros de Castilla piden al superintendente de obras y al Maestro Mayor (Gómez de Mora), que declaren lo que costará la fábrica del primer cuerpo de esta Casa Ayuntamiento y las cargas que tiene la Villa sobre sus sisas, rentas y propios y qué intereses y á qué plazos los paga.

Contesta Mora en 11 de Noviembre del mismo año con una tasación firmada, en que dice que haciendo la fábrica de cantería hasta el balcón llamado de la Reina y lo que se ha de labrar en el primer suelo, sobre las bóvedas y el balcón, y siendo la fachada de la delantera de ladrillo con las jambas y dinteles de las ventanas de cantería, costará todo 28.000 ducados. Con el adorno de pilastras y cornisamentos de cantería 8.000 ducados más. (En nota aparte dice ha sido aprobada por el Consejo.)

A la segunda pregunta del Consejo contestan los Regidores del Ayuntamiento que las sisas ordinarias están consignadas para el pago

(1) Estos balcones son los que aparecen en la alzada que acompaña al artículo. No hace referencia á cómo eran los balcones de la fachada principal.

de los censos, limpieza, empedrado, hospitales y fiestas del Santísimo Sacramento y no alcanzan el valor de éstas en muchos ducados. Las sisas del cuarto de palacio están consignadas al pago de censos y otros cárgos con licencia del mismo Consejo hasta el año 1664. Las sisas del vino de la plaza están consignadas hasta el año 1653 con facultad del Consejo. Las rentas de los propios no alcanzan á las cargas que tienen. Los intereses que se pagan son de 6 por 100 en conformidad de lo facultado.

Hechas posturas para empezar las obras, se rematan por fin éstas en Cristóbal de Aguilera, familiar del Santo Oficio y veedor general de fuentes de la Villa, quien se encarga de las obras poniendo todos los materiales por su cuenta, según acuerdo tomado anteriormente por el Corregidor Brizuela, Regidor Francisco del Castillo, en unión de D. Francisco de Salcedo y Mendoza, del Consejo y Cámara de Su Majestad, tasándose al empezar las obras, según precios del concierto celebrado ante el escribano del Ayuntamiento Francisco Díez, en 3 de Marzo de 1644, en 243.754 reales.

Hecha previsión de madera por Aguilera de los Montes de Valsain y Pedraza (300 carros de vigas y troncos), y no pudiéndola transportar á Madrid, según hace presente, con la brevedad necesaria, solicita de la Villa dinero para transportarla; ésta, que por lo visto no andaba bien de fondos, como veremos más adelante, pide á su vez á los pueblos comarcanos acudan con carretas para ayudar á las obras, contribuyendo con doce carretas de bueyes los pueblos de Manzanares y con diez y ocho Collado-Villalba (1).

Las obras iban lentamente por la escasez de dinero, y Aguilera pedía continuamente consignación para proseguirlas, teniendo que acudir la Villa al Consejo de Castilla para que le autorizase, en 9 de Agosto de 1645, á gastar tres cuentos de maravedises de la sisa del carbón, después de pagadas otras consignaciones anteriores, y no bastando esto, á que se apliquen los efectos con que afianzó el tesoro de la sisa del vino á estas obras.

Ocurrido el fallecimiento de Aguilera, y no queriendo su viuda continuar las obras, se hacen nuevos pregones para buscar alarifes que se encarguen de ellas, pues Aguilera no había construído más

(1) 1-171-12 Archivo municipal.

que 8.000 pies. Hecha tasación de las obras efectuadas hasta entonces por éste, sumaban 207.117 reales, que eran los señalados en la escritura de contrato; los materiales que había en el suelo importaban 23 682 reales y medio, habiéndose rebajado 10.000 reales que había costado los colgadizos de los talleres para meter los materiales y trabajar la gente, que servían para la continuación de las obras.

La obra de la cárcel, encomendada por Mora á José de Villarreal, tampoco avanzaba mucho por las mismas causas que la Casa Ayuntamiento. Mientras tanto, la cárcel vieja se estaba hundiendo, cayéndose tabiques y techos, hacinándose los presos en otras habitaciones y expuestos á mil enfermedades. Queriendo remediar algo este mal, el Corregidor Queipo de Llano y Regidor Sardaneta acordaron obligar á D. Jerónimo Guillén del Castillo, poseedor del Mayorazgo de su nombre, á que les alquilase ó cediese un cuarto bajo de las casas que dicho señor tenía en la calle de junto á la cárcel, en virtud de un auto. No accediendo dicho Guillén del Castillo, se obligan á comprarle su casa en 25 de Abril de 1647, con licencia del Rey, por ser casa de Mayorazgo, para trasladar á ella los presos y activar la construcción de la cárcel nueva (1).

En 10 de Febrero de 1648, Gómez de Mora hace presente al Concejo, que estando enfermo y achacoso y no pudiendo encargarse de las obras que se estaban haciendo, propone le substituya José de Villarreal, que le ha ayudado, teniendo á su cargo la dirección de las obras de la cárcel nueva.

La Villa dispone que siga con el empleo de Maestro Mayor de las obras de la Casa Ayuntamiento José de Villarreal durante las ausencias y enfermedad de Gómez de Mora, con el mismo salario y emolumentos. El 28 de Febrero fallece Mora, siendo confirmado Villarreal (2) en su empleo.

Por fin, en 17 de Junio de 1649 se manda, en vista de estar acabada la obra del lienzo de pared que mira á la calle que iba á Santa María hasta la imposta, que se hagan pregones de toda la obra, inclu-

(1) D. Jerónimo Guillén del Castillo protesta en memorial al Rey Don Felipe IV del daño que se le sigue, pues se le desalojaron los demás cuartos ocupados, y que no se le puede tomar ningún cuarto aunque sea prestado por estar libre del Derecho de aposento. A lo que accede el Rey declarándole libre de esto.

(2) José de Villarreal hizo, en unión de Fr. Diego de Madrid y Sebastián Herrera, la famosa capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid.

so la cárcel, y se acuerda adornar la casa para la entrada de la Reina y que se haga un tabique hasta el suelo y se derribe la tapia que está delante de dicha obra, y que se vea si entrando el coche de Su Majestad en el patio de la casa podrá apearse de él al pie de la escalera y salir por la calle que separaba dicha casa en construcción de las del Marqués de Cañete. O no debieron efectuarse estos pregones, ó no acudieron alarifes á encargarse de la obra, cuando poco tiempo después se ordena al maestro Villarreal que se haga por jornales revisados por el propio Villarreal y se continúen las obras empezadas, y de las que á la muerte del Maestro Mayor (Mora) sólo había construido un lienzo de pared hasta el cuarto principal y parte de las dos torres de la calle que iba á Santa María, y por la parte de la plaza un pedazo que se alargaba desde una de las torres hasta la pared del zaguán de la puerta principal de la plaza de San Salvador (1).

Las obras iban, sin embargo, muy atrasadas, pues adelantaban muy poco por la escasez de dinero, no obstante los esfuerzos que hacía Villarreal para que se concluyesen. Comprendiendo el entonces Corregidor de Madrid, Conde de Torralba (2), en el mismo año, que era necesario cuanto antes, por la proximidad del Corpus, concluir al menos la parte de edificio donde la Reina había de ver la procesión, y considerando al mismo tiempo lo costoso que era á Madrid seguir pagando casa y hacer tablado para que viesen las representaciones de los Autos, pide al Consejo de Castilla le autorice para aplicar á las obras de la Casa Ayuntamiento los ingresos que se hicieren vendiendo unos sitios en la plaza de la Cebada para mercado, y que para que tengan valor dichos sitios se liberten perpetuamente de hiesped y aposentos.

La Villa de Madrid, por conducto de sus Corregidor y Regidores, con el afán de ver concluida su nueva Casa, no descansaba en arbitrar recursos para que la construcción de su fábrica fuese con más rapidez; pero no obstante estos esfuerzos, en 1656 todavía piden al Rey que el Consejo les conceda 200 ducados tomados de las nuevas sisas del derecho de las carnes, sacándolas por mesadas, según vayan

(1) Iban gastados por Cristóbal de Aguilera en dichas obras 230.799 reales y medio y edificados 39.927 pies.

(2) El Conde de Torralba era D. Domingo Fernández de Córdoba, Caballero del Orden de Alcántara.

produciéndose, para poder acabar la fachada y poner tejados, sin los que corre peligro de hundirse todo lo edificado hasta entonces.

Debió concederse por el Consejo lo que pedían, pues este mismo año fué el primero que presencié la Reina Doña Mariana la procesión del Corpus desde el balcón de la nueva Casa Ayuntamiento, cuya procesión, que antes pasaba por delante del Alcázar, desde 1644, según León Pinelo, llevaba el siguiente camino: Salía de la iglesia de Santa María la Real, y por la plaza Mayor, y acera de los Pañeros, entraba por la calle de Toledo, y de ella por los Latoneros á Puerta Cerrada, desde la que pasando á la puerta de San Justo iba á la plaza del Cordón, y por la callejuela del mismo nombre entraba en la plaza de San Salvador, y por la calle de Santa María volvía á entrar en su iglesia (1).

A Villarreal le substituye en la dirección de las obras Teodoro de Ardemans, quien las da un gran impulso, terminándolas con la construcción del oratorio, salones, la portada y torres; ya anteriormente se habían puesto balcones y construído la escalera, cuyas obras hizo, así como la barandilla de la fachada que caía enfrente de Constantinopla, Domingo de Ziazita, maestro rejero en 1653 (2).

Otto Schubert, en su última obra publicada, sostiene que á Alonso Carbonell, que substituyó á Gómez de Mora en 1648 como Maestro Mayor de todas las obras reales, debe atribuirse también la obra del Ayuntamiento, puesto que éste dibujó todas las plantas y alzadas. Yo no he podido encontrar en el Archivo municipal, á pesar de haber revisado minuciosamente todos los documentos, otros planos y alzada que los que van en láminas por separados, y la segunda va firmada por Gómez de Mora el año 1640, y los primeros, aunque del año 1653, tampoco lo están por Alonso Carbonell. La designación hecha por el Concejo de Maestro Mayor en José de Villarreal no ofrece duda, puesto que está hecha en sesión, y en su libro de actas del referido año de 1648 consta. Realmente la construcción ofrece algunas analogías con la del palacio del Buen Retiro, de cuyas obras estuvo encargado Carbonell; pero si Gómez de Mora firmó por lo menos los dibujos, se-

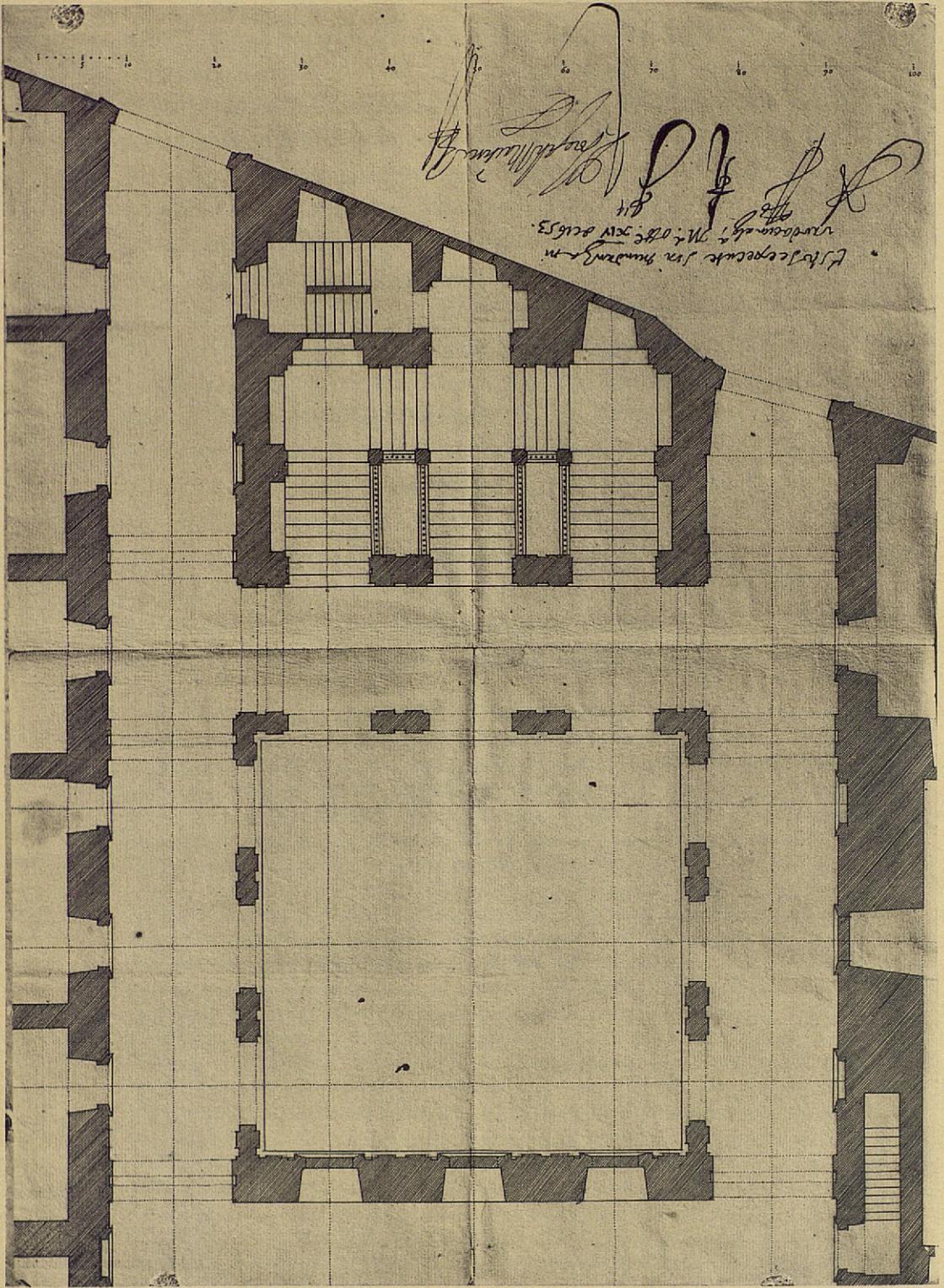
(1) El año 1650 vieron esta procesión la Reina é Infanta desde las casas del Marqués de Cañete al lado de la nueva Casa de la Villa, para lo que se quitó una reja y se colocó un balcón volado y una escalera de madera en el jardín. (De un artículo de D. Carlos Cambronero.)

(2) 2-498-41 Archivo municipal.

gún asegura Schubert, puede muy bien ser aquél el autor de ambos proyectos, aunque por su muerte no pudiese dirigir sus obras. Los adornos barrocos de la fachada y torres está probado, como veremos más adelante, que fueron hechos en tiempo del Maestro Mayor Teodoro de Ardemans y cuando había muerto Alonso Carbonell, puesto que este artista falleció en Septiembre de 1660 y las portadas se hicieron, según consta de las condiciones firmadas por Teodoro Ardemans y Miguel de Arredondo, en 1670. Pero suponiendo, como dice Schubert, que los planos y trazos fuesen hechos por Alonso Carbonell y no por Mora, ¿cómo se cita siempre á éste en todos los documentos que he consultado, no sólo como autor de la traza, sino como director de las obras hasta su fallecimiento? En mi opinión, el verdadero autor de la cárcel nueva y Ayuntamiento de Madrid no fué otro que Gómez de Mora, cuyo primitivo proyecto, sobre todo en la parte ornamental, fué modificado por sus continuadores Villarreal y Ardemans, sobre todo por éste último arquitecto.

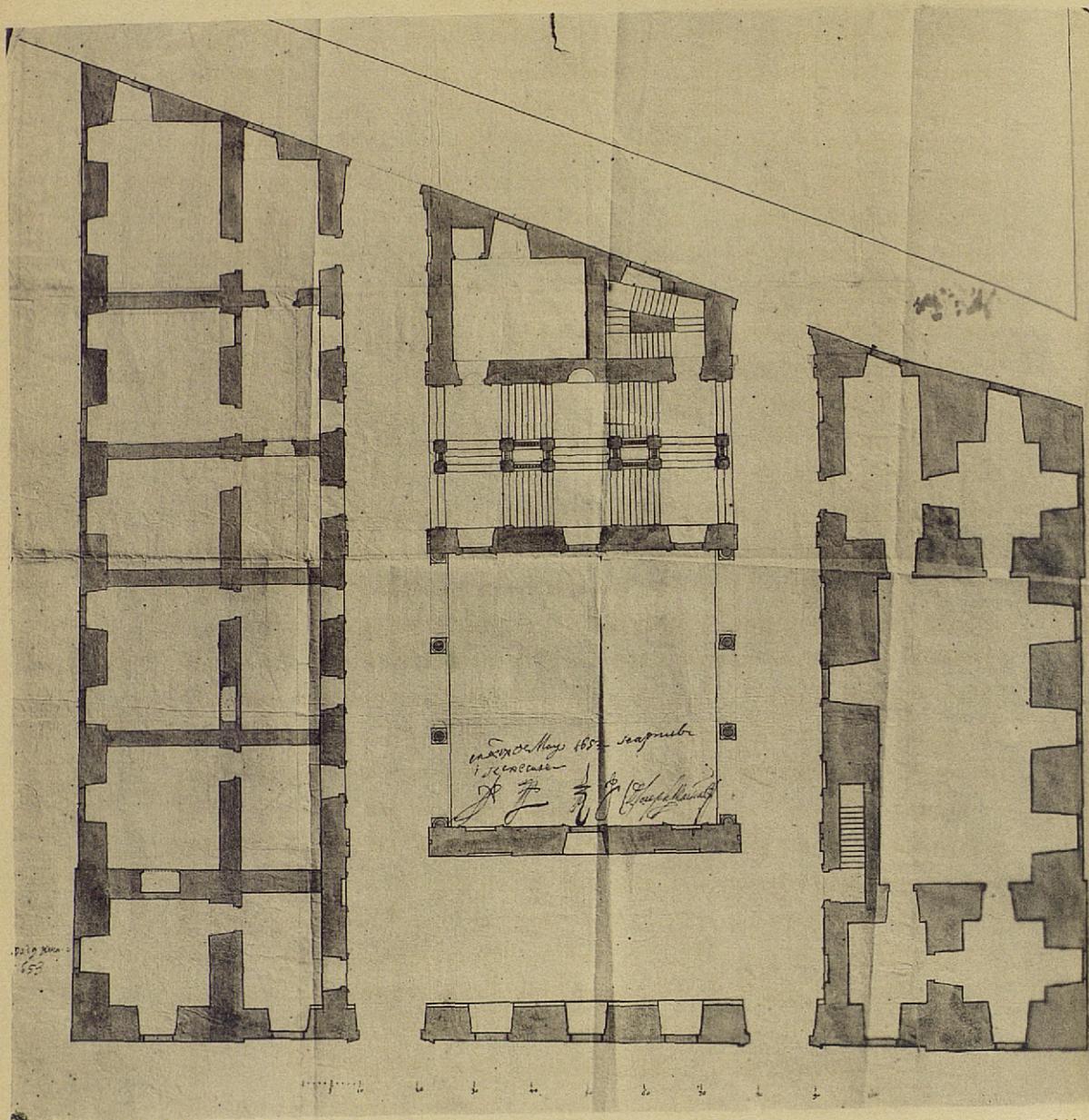
La portada proyectada por Ardemans, se remató en Miguel de Arredondo en 30.000 reales de vellón, obligándose á pagar al Maestro por dicha obra 17.000 reales, pagados según fuese ejecutándola (1).

(1) 2-498-21 Archivo municipal. Las condiciones de la portada eran las siguientes: «Primeramente se han de sentar losas de eleccion sobre las cuales han de cargar las jaulas y pilastras y zócalos teniendo dichas losas un pie de restallo ó carga. Asimismo es condicion que las jambas y las pilastras que animan á ellas tengan los altos y gruesos que muestra la traza que para ello hay hecha. Asimismo es condicion que el dintel ha de ser entero con el mesmo largo que da la traza y el alto hasta donde hace arquitrabe con la cornisa y llevando el grueso que debe corresponder conforme dicha traza. Es condicion que el friso de dicha cornisa haya de ser de dovelas con cortes secretos acomodando las juntas que por él pasaran parezcan ser de una pieza. Es condicion que la cornisa ha de ser despezada de calidad que las juntas se oculten lo más que se pueda. Asimismo es condicion que las volutas hayan de ser de una pieza en la forma y manera que demuestra la traza. Asimismo han de cargar sobre dicho frontis ó volutas unos pedestales para recibir los escudos, los cuales han de ser de una pieza; asimismo el pedestal sobre que carga el escudo del medio ha de ser despezado ocultando sus despieces lo más que se pueda. Item el semicreulo de en medio si no se puede dejar calado adornado. Asimismo es condicion que así escudos como niño y festones los más principales y algunos golpes de talla han de ser de piedra de Tomajón lo más blanca que se hallare los cuales golpes se colocarán donde y como parezcan mejor para el estado de la obra. Asimismo es condicion que la piedra berroqueña de que se ha de ejecutar dicha portada, ha de ser lo más blanca y granimenuda que se hallare, cuya obra se obligan á hacer á satisfaccion de Madrid y de los Maestros que para ello fuesen nombrados y lo firmamos en Madrid á 2 de Diciembre de 1670.—Miguel de Arredondo.—Teodoro Ardemans.»



Fototipia de Hauser y Menat. — Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Estudios del Patio y de la Escalera de honor



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Estudios del Patio y de la Escalera de honor

Las torres también de Ardemans tenían en todo su grueso tres pies y medio por la planta y eran de ladrillo encarnado, excepto los machos de los cuatro ángulos y las pilastras, fajas y zócalos, que eran de piedra berroqueña, así como la cornisa. Cada una de las torres llevaba dos ventanas adornadas con jambas, dintel y friso, y frontis curvo también de piedra. Sobre dichas ventanas, escudos con las armas reales. El suelo de dichas torres era de vigas de madera con sus bovedillas, sobre las que había baldosas de Toledo. Los techos eran también de madera, con bovedillas. La obra de cantería de la torre fué trabajada por el maestro cantero Juan Fernández Alonso, en precio de 40.000 reales cada una de las torres. Los escudos de que ya hemos hecho mención se terminaron en 1695, y eran: cuatro de armas reales, que costaron 6.400 reales, y 12 con las armas de Madrid, en 9.600 reales vellón.

Terminaban dichas torres en unos chapiteles forrados y cubiertos de plomo y rematados por una bola y cruz doradas, y, en lugar de veleta, un leoncillo también dorado. Esta última obra, tasada por Ardemans en 24 de Enero de 1693, fué ejecutada por Andrés Hurtado en 7.272 reales, precio de la tasación (1). En esta fecha se puede dar por terminada la Casa Ayuntamiento, cuya construcción duró cuarenta y ocho años, substituyéndose en la dirección de sus obras tres Maestros Mayores y no conservando de sus trazas primitivas mas que el primer piso, pues el segundo no llegó á hacerse, sin duda por la escasez de dinero que siempre tuvieron para continuar la construcción de su casa, y las fachadas tampoco conservaron la sobriedad y clasicismo que les hubiera dado Gómez de Mora, tomando para sus adornos el arte barroco Ardemans al construirlas.

El claustro ó patio de la Casa de la Villa unía á ésta con la nueva cárcel, que era el cuerpo de edificio que desde la torre que hace esquina á la calle del Royo va hasta cerca de la segunda puerta de la plazuela de la Villa; fué construído por los maestros canteros Antonio Martínez y Lucas y Martín Sánchez, bajo la dirección de Ardemans, en 138.000 reales vellón, siendo toda la obra de albañilería, excepto

(1) Las puertas y ventanas fueron hechas de nogal por Cristóbal Cabezudo, en el precio de 19.825 reales vellón, en 1692. El balcón, que caía del lado de la cárcel, y la reja grande, embebida, costaron 5.400 reales, y fueron hechos en 1896 por los Maestros herreros, Cristóbal García y Manuel Gil. La escalera y las puertas de hierro de la Plaza de la Villa, lo fueron por el Maestro Fernández Alonso.

los pilares, jambas y dinteles de puertas y ventanas, que eran de cantería.

En 21 de Noviembre de 1771, previo reconocimiento de D. Ventura Rodríguez, se procede á hacer nuevas obras en dicha Casa Ayuntamiento, en las torres, balcón de la Reina, el terrado que había entre las dos torres en el lado de la calle de la Almudena y todos los balcones del patio y de la calle, que estaban sin pavimento y era de todo punto necesario para evitar que las aguas, cuando llovía, lo destruyesen todo.

Lo tasó este célebre arquitecto en 13.209 reales vellón. Encargándose de hacer las obras los maestros asentadores Santiago Feijóo y Benito Valderas (que estaban haciendo la Puerta de Alcalá), quienes, en unión de Juan Bautista Torre y Francisco Porta, rebajaron del precio de tasación 1.209 reales vellón, á cuya cantidad hubo que aumentar 6.395 reales más por haberse encontrado, al levantar el solado del balcón de la Reina, que los tres arcos de las ventanas que están debajo eran de mala fábrica y no podían sostener los que sobre ellos habían de cargar del solado nuevo, teniendo que hacer obras nuevas (1).

En 27 de Marzo de 1786, el teniente de Maestro Mayor D. Mateo Guill hace presente á los comisarios de Casas Consistoriales, que reconocida la pieza que sirve de caja á la causa pública, la que ocupa el cajero de la Tesorería principal de sisa de Madrid, vió que los apeos que estaban hechos antiguamente para sostener las bovedillas que hacen el cielo raso de la dicha pieza y piso de la sala de Ayuntamiento de verano se han aflojado, y las maderas del techo han hecho movimiento, siguiendo éste en lo restante del apoyo que corre en la misma cruzía para la Secretaría de Ayuntamiento, siendo la causa de esto la humedad y el traspaso de las aguas del terrado, que hace el balcón grande y principal de la calle, y para evitar un hundimiento propone dos medios: primero, el emplomar el terrado y el balcón que le sigue y el otro que vuelve á la callejuela, dejando en éstos su respaldo del mismo plomo en el ángulo que forma la perpendicular de la fachada con el pavimento del balcón de pie y cuarto de alto bien embebido y recibido, y por este medio se quita el que se introduzcan las aguas, como lo están haciendo tanto en los ángulos como en las

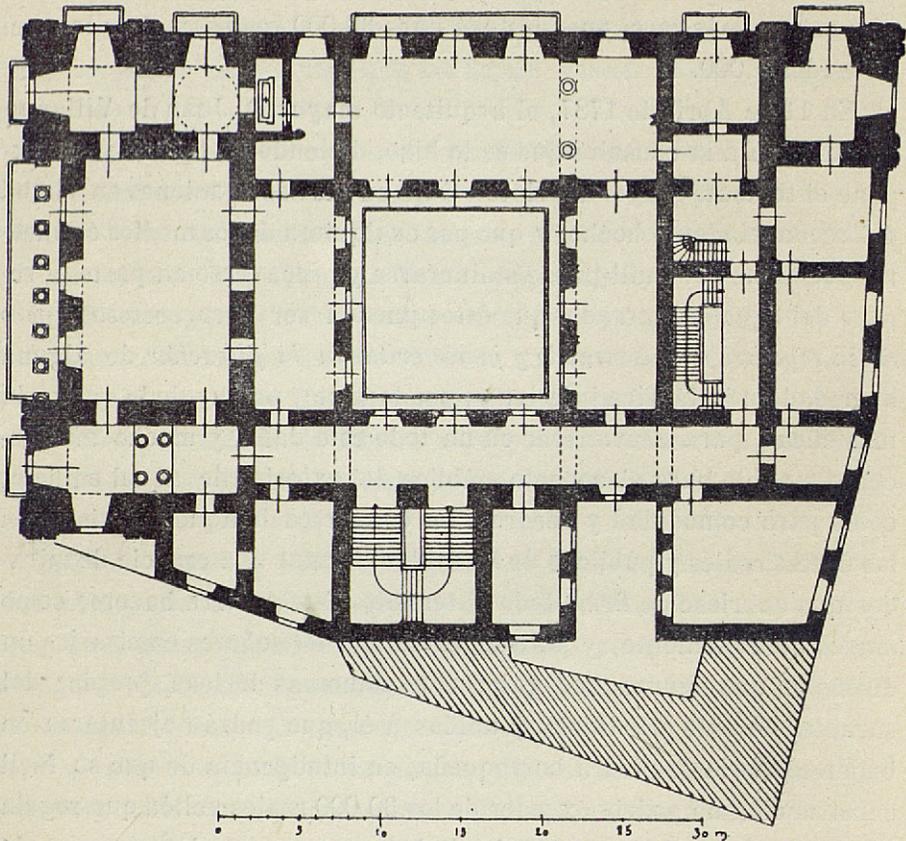
(1) 3.102.2 Archivo municipal.

juntas de las losas del pavimento; el otro medio es cubriendo el balcón y levantando unas columnas cuadradas, ó lo que son pilastrones, con las mismas líneas de arquitectura que tiene el edificio, dejando el balcón de una magnífica vista con el repartimiento de intercolumnios que se formaban, siendo los arcos arquitrabados, quedando de bella forma y con el aspecto de una suntuosa galería, pero este último proyecto es más caro, pues costará unos 30.000 reales, y el de los emplomados 5.000.

En 11 de Abril de 1787, el arquitecto mayor D. Juan de Villanueva contesta á la consulta que se le hizo, diciendo ha leído cuanto expone el teniente mayor D. Mateo Guill en sus declaraciones en virtud del reconocimiento hecho, y que por cualquiera de los medios expuestos por dicho Sr. Guill puede aminorarse y precaverse en parte el repaso del agua del terrado, que éstos pueden ser poco costosos, *pero deben repetirse muy á menudo y jamás evitarán la filtración* de alguna humedad en la fábrica inferior y, por lo tanto, no hay duda que sería más eficaz, para desvanecer en un todo este daño, y mucho más decente y noble para el aspecto público del exterior de aquel edificio, como para comodidad y decoro á los concursos de aquellas vistas en las fiestas reales y públicas de Madrid, el formar una especie de mirador que cubriese de firme todo el terrado. Este pudiera hacerse como marcó dicho teniente, y para ello remite á los señores comisarios un diseño en que figuran una galería de columnas dóricas, propias del carácter de todo el edificio, y unidas á él, que podrán ejecutarse en buena cantería de piedra berroqueña, en inteligencia de que su fácil construcción no podría exceder de los 30.000 reales vellón que regula el expresado teniente, no incluyéndose en ese gasto los camones de vidrios ordinarios ó finos, que deberán hacerse á la espalda de las columnas para dejar enteramente cerrado el corredor en las rigurosas estaciones que suelen experimentarse en esta corte, acrecentando esto el coste de la obra en unos 5.000 reales vellón.

Habiendo sido elegido este último proyecto por los comisarios de Casas Consistoriales y aprobado por el fiscal del Consejo y mandando se haga la obra con la *brevedad posible* y la economía correspondiente, sin exceder de la cantidad ya presupuestada, que se librará contra el fondo común de propios, y que se concluya para la fiesta del Corpus de aquel año.

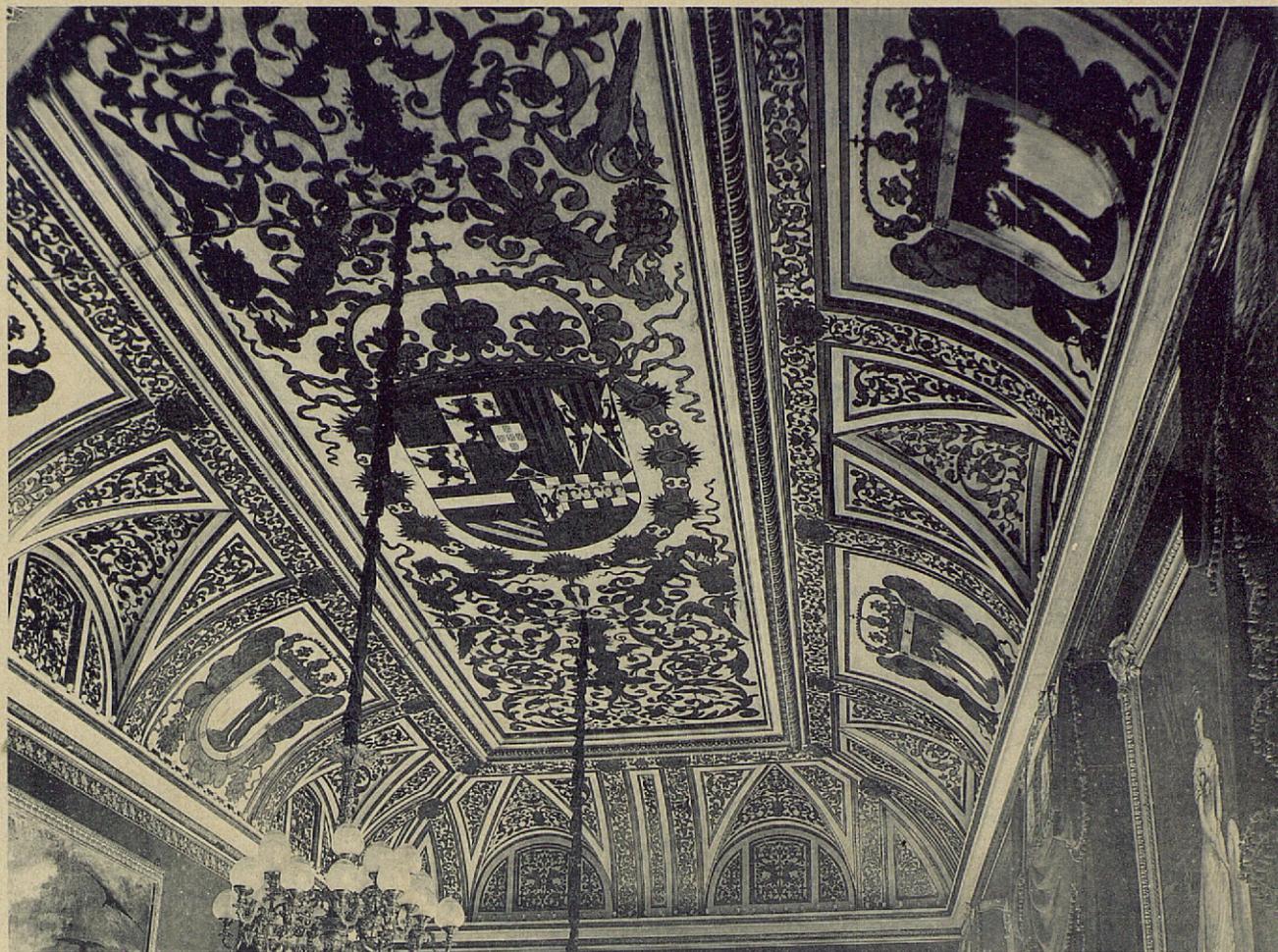
La obra tardó más de dos años en concluirse, pues habiendo encargado los comisarios de Casas Consistoriales la obra á D. Mateo Guill, estuvo en suspenso mucho tiempo por haber protestado D. Juan de Villanueva de que no fuese él el encargado de dirigir las obras, y como no le hiciesen caso los Regidores ni comisarios, acudió al Rey en



Planta de la Casa Ayuntamiento.

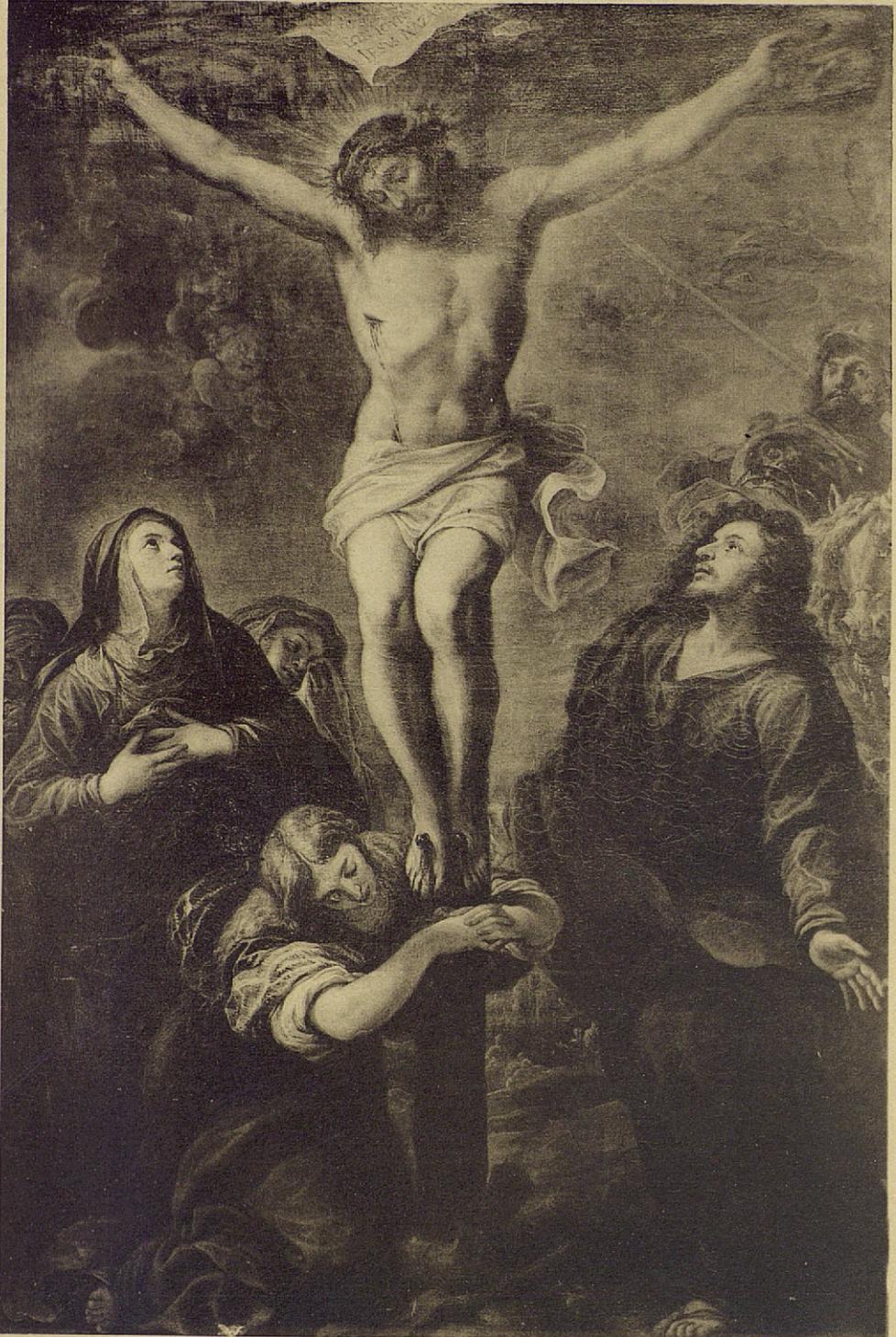
queja. S. M., por Real orden, mandó que toda obra que se hiciese en el Ayuntamiento se encargase de ella su arquitecto mayor, y sólo en caso de ausencia ó enfermedad, uno de los tenientes, el que el arquitecto eligiese, pero bajo los diseños y plan del arquitecto mayor, lo que se cumplió por el Ayuntamiento, según certificación de su secretario D. Manuel de Pinedo (1). La obra, á pesar de lo presupuestado, costó cerca de noventa mil reales, por haber tenido que apear y qui-

(1) 3-102-11.



Fotografía de Hauser y Menet. - Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Techo del Salón de Recepciones



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Cristo Crucificado; por Francisco Rizi

tar el balcón de hierro para echarle su planta y palomillas nuevas por lo maltratadas que están las que tenía, aumentándole los balaustres necesarios. A partir de esta fecha, todas las reparaciones y modificaciones que se han hecho en dicha Casa Consistorial no hace falta reseñarlas, pues por ser recientes son conocidas de todos, además de que haría interminable este trabajo, ya bastante pesado; pero si en su parte exterior creo haber terminado, algo, y á mi juicio muy interesante, queda de su interior, principalmente de sus salones de sesiones, recepciones y oratorio y de algunos cuadros, y sobre todo de su soberbia Custodia, que por sí sola merece capítulo aparte.

Una de las primeras habitaciones terminadas fué, sin duda alguna, aquélla desde cuyo balcón viera la Reina las procesiones del Corpus; en ella, indudablemente, celebraban sus sesiones, hasta que al hacerse el nuevo salón donde hoy se celebran, quedó aquél como salón de verano, y así figura en muchos documentos. Hoy día está destinado á Salón de Recepciones y ocupa el centro de la fachada que cae á la calle Mayor entre las dos torres, y en su balcón histórico construyó, en 1789, Villanueva la famosa columnata que tan señorial aspecto le da. El techo de este salón está pintado y sobredorado lo mismo que el del Salón de Reinos del Retiro, con el que tiene alguna semejanza; se ignora quién fuese su autor, pero no sería difícil, cotejando fechas y analogías en la pintura y dibujo, que fuesen ambos de la misma mano. La pintura de este techo representa el escudo de España, rodeado por los lados, y como formando una cenefa, de repetidos escudos de la Villa de Madrid. Adornan y avaloran este salón el magnífico cuadro de Goya «Alegoría de la Villa de Madrid», de quien nada nuevo puedo decir después del precioso estudio hecho de él por el Sr. Pérez y González; el de Palmaroli, que representa los fusilamientos en la Moncloa en 1808, y varios otros, entre ellos un retrato de Bravo Murillo. En este mismo salón estuvo colocado el «Cristo crucificado», de Francisco Rizi, y que hoy está en un cuarto oscuro y donde apenas se ve. Representa dicho cuadro á nuestro Señor en el momento de expirar y á sus pies están la Virgen, San Juan Evangelista y las Marías. Al pie de la cruz tiene la siguiente inscripción: *Regis Hisp Pictoris Francº Rizi Matriti f. 1662.*

Por una puerta que hay en el fondo de este salón se penetra en el antiguo oratorio, formado por dos piezas en la torre del ángulo

(calle Mayor y plaza de la Villa) ambas piezas pintadas al fresco por Palomino (1), quien recibió al concluir la obra, en 1696, 18.000 reales vellón, cuya cantidad le fué abonada en varios meses. En la primera pieza representó Palomino en las paredes á San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio y San Agustín; encima del arco, las tres Virtudes Teologales, y en los tres lados de la bóveda, tres escenas de la vida de San Isidro, el paso del río por Santa María de la Cabeza, y San Isidro guiando al ejército cristiano. En la bóveda, la Virgen en la Gloria rodeada de Santos españoles; en el arco de paso de la primera á la segunda pieza, están los retratos de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Mariana de Neubourg. En la segunda habitación están representadas la Asunción de la Virgen, en la bóveda; en las pechinas, la Fe, la Pureza, la Obediencia y la Caridad.

El Padre Eterno preservando á la Virgen de la culpa original, encima del sitio donde debió estar el altar mayor; en las paredes, el sueño de Joaquín, San Joaquín y Santa Ana abrazándose, y en un lienzo de pared frente al balcón, San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis en el pasaje de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En las pilastras tiene medallones de San Isidro y Santa María de la Cabeza. Todo el zócalo, hoy pintado de muy mal gusto, era de azulejos de Talavera (2). En el altar mayor había un trozo de plata mandado hacer por el Corregidor Ronquillo en 1699 y que pesaba setenta y cinco marcos, dos onzas y seis ochavas de plata (3). En este trozo estaba colocada una imagen de talla de la Concepción con corona y rayos de plata que hizo el platero Domingo de Silva en el año 1647.

Había también en dicho oratorio las imágenes en talla de San Miguel, San Joaquín con la Virgen en brazos, San Isidro Labrador,

(1) D. Antonio Palomino, nacido en Bujalance en el año 1653, fué recibido en la Villa de Madrid por hijodalgo, y se le confirió la plaza de pintor del Rey, sin sueldo, por Real orden de 30 de Agosto de 1688, y el 21 de Abril de 1698 logró gajes de ella por la traza del ornato de la plaza y fuente de la Villa en la solemne entrada en Madrid de la Reina Doña Ana María Neubourg el año 1690, cuando vino á casarse con el Rey Carlos II. Después del fallecimiento de su mujer recibió Ordenes sagradas hasta el sacerdocio; fué enterrado en 13 de Agosto de 1726. (*De Ceán-Bermúdez.*)

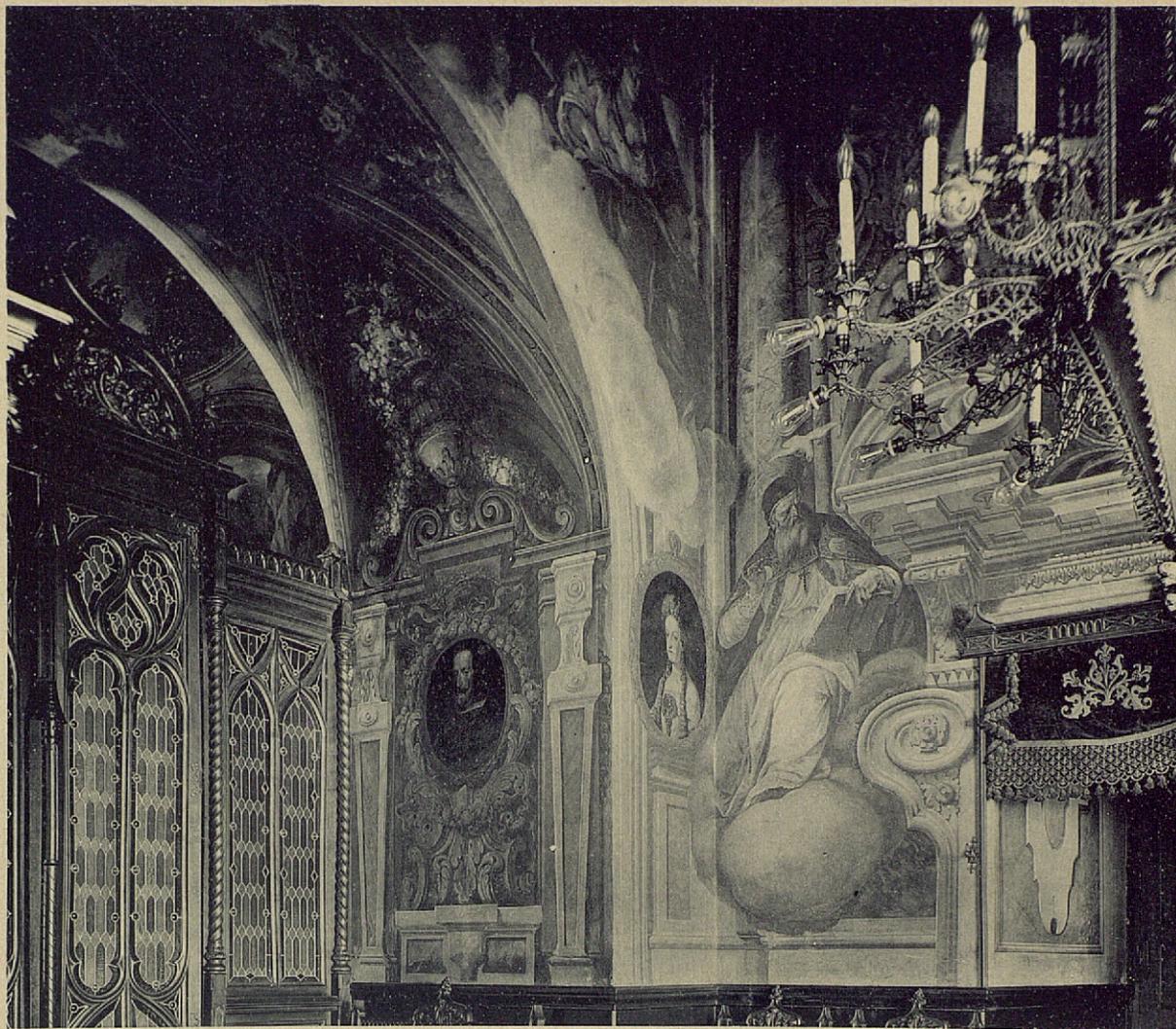
(2) Según cuenta de Pedro Pérez Alava, 1-166 64 Archivo municipal.

(3) 3 413 21 Archivo municipal.



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Frescos pintados por Palomino en el antiguo oratorio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Frescos pintados por Palomino en el antiguo oratorio



Fotolípia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Techo del Salón de Sesiones pintado por Palomino

San Roque, San Dámaso y San Sebastián, y una de Santa Ana tallada por el escultor D. Juan Pascual de Mena (1).

Los relicarios contenían una pierna de la beata María Ana de Jesús y un hueso del antebrazo de Santa María de la Cabeza. También se conservaba el cuerpo de San Fortunato, concedido al Ayuntamiento por el Cardenal Portacarrero siendo Corregidor el Conde del Arco (2).

Toda la obra de plata del oratorio (el trono de la Virgen, relicarios, etc.) la hicieron Amaro García y Pedro Medrano, plateros de la Villa (3).

Encontrándose varias quiebras en los costados, cornisa y bóveda del oratorio, con desconches y vejigas en el estuque, tuvieron que ser restaurados los frescos que pintó Palomino, cuyas restauraciones fueron hechas en 1732 por el pintor D. Nicolás Zorrilla en el precio de 1.500 reales; en el año de 1872 sufrieron otra restauración, hecha por D. Antonio Lanzuela en 11.000 pesetas (4).

Habiéndose concluido el nuevo Salón de Sesiones en 1692, el Corregidor D. Francisco Ronquillo y los Regidores Comisarios de obras de las Casas Ayuntamiento, acuerdan, después de examinados varios modelos presentados para pintar el cielo raso del referido salón, elegir el presentado por D. Antonio Palomino, pintor de S. M., el que en día 19 de Enero del mismo año se compromete á pintarlo por el precio de 9.000 reales vellón. El asunto del techo es el siguiente: Entre nubes una matrona que quizá represente la Villa de Madrid; tiene á su lado un águila y un león, que sostienen entre sus garras, la primera, el cetro y el mundo, y el segundo, una corona y una espada. Encima, grupos de ángeles volando sostienen dos escudos, el de la Villa y otro con un castillo y un león, y un retrato en óvalo del Rey Carlos II, del que está colgado un Toisón.

Una cinta sostenida por uno de los ángeles lleva la siguiente ins-

(1) Fué encargada su ejecución á este escultor en 9 de Mayo de 1777 en el precio de 4.400 reales vellón. (Libro de actas, tomo XII, folios 33, 50 y 56.)

(2) 2-401 41 Archivo municipal.

(3) A este último platero se le abonan en 25 de Enero de 1696 4.890 reales vellón, y 1.000 reales más por cuenta de unos blandones que estaba haciendo. (1-166-64 Archivo municipal.)

(4) 3-413-25 y 6-205 28 Archivo municipal.

cripción ó lema: MANTVA SVN, TVA SĒPER, ERO TVA DICAR OPORTET.

A fines del siglo XVII mencionan los inventarios un cuadro de San Dámaso, que es el que hoy existe en el despacho del Secretario; pero nada añaden que pueda aclarar más de dónde vino ni por quién fué pintado. Algunos autores, Ponz entre ellos, lo atribuyen á Palomino, y aunque parece hecho de su mano, yo me abstengo de asignarlo autor esperando á que parezcan documentos que lo acrediten ó bien que alguien con más títulos que yo pueda hacerlo. Representa dicho cuadro un Cardenal con un ramo de azucenas en la mano derecha y apoyando el pie izquierdo en unos libros que hay en el suelo. Debajo del brazo derecho lleva otro libro. Varios ángeles conducen la tiara. Y al lado derecho hay una cruz sobre unas ropas. Es un hermoso cuadro, y, aunque está mejor colocado que el de Rizi, es lástima que no esté en sitio de más lucimiento (1).

Hay otros cuadros de menos importancia artística, que son los titulados «Muerte de D. Luis Daoiz y defensa del Parque de Artillería en 1808», y «Muerte de D. Pedro Velarde», pintados por D. Manuel Rodríguez Castellanos y adquiridos en 1862. Están colocados en la escalera principal, así como el titulado «Fusilamientos del 3 de Mayo de 1808», y de que es autor D. José María Contreras.

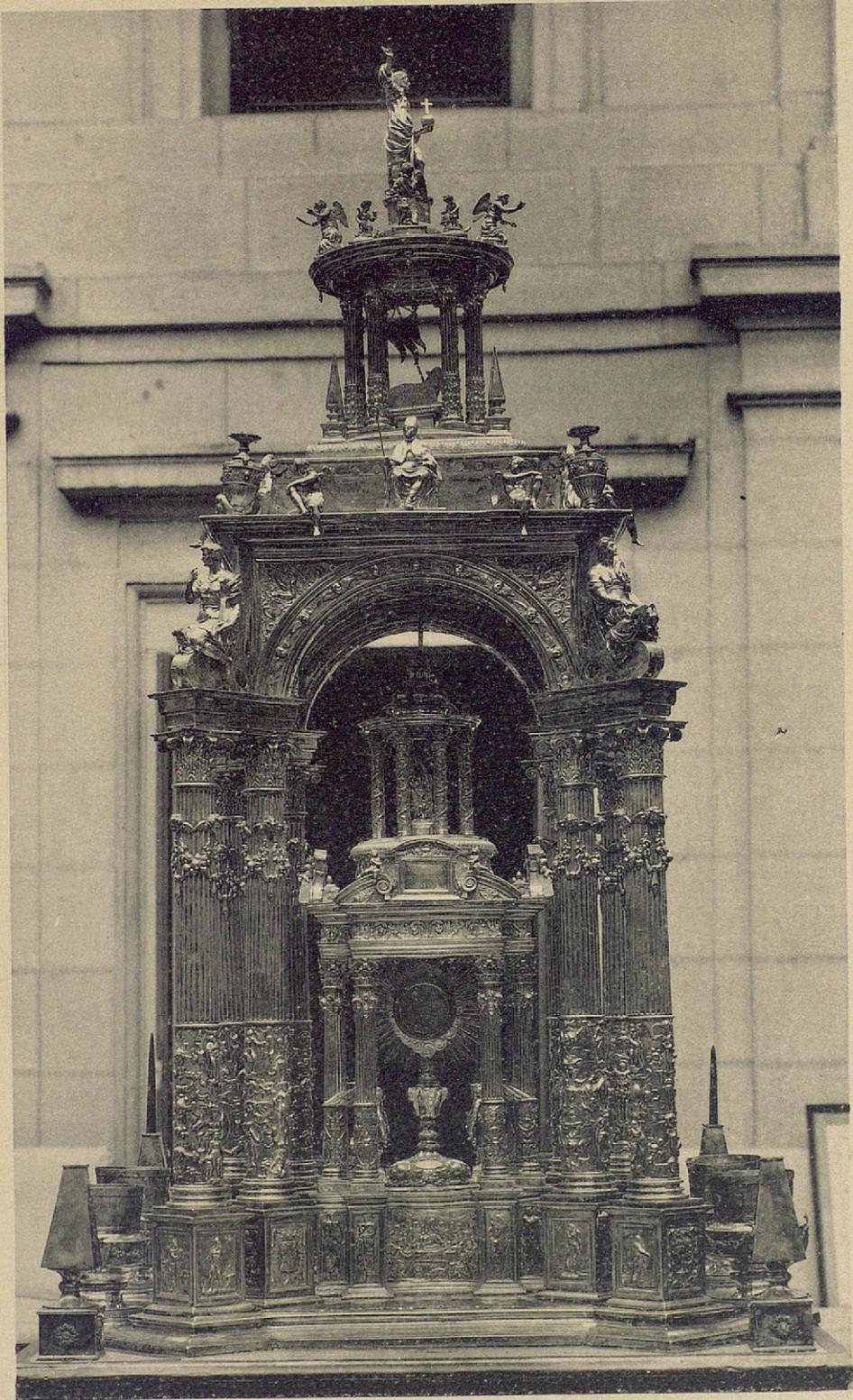
En la escalera pequeña que desde la segunda puerta de la Casa de la Villa conduce á las oficinas, está colocado otro cuadro de gran tamaño; la «Concesión de los fueros á Madrid», pintado por Herreros de Tejada. Dejo deliberadamente para lo último el hablar de la Custodia que posee la Villa, por ser, á mi juicio, lo que de más valor tiene hoy en día el Municipio, no sólo por su valor intrínseco, sino que además por lo bien compuesta y finamente labrada que está.

(1) San Dámaso nació en Madrid, según tradición, hacia el año 304, y fué bautizado en la iglesia de Santa María Magdalena, después San Salvador. Ocupó la Silla de San Pedro á los sesenta y dos años



Fototípica de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
San Dámaso; autor anónimo



Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Custodia procesional hecha por Francisco Alvarez

CUSTODIA

En las procesiones del Corpus que se celebraban antiguamente con gran solemnidad y á las que asistía el mismo Rey rodeado de toda la Corte, menos la Reina y sus damas, que presenciaban su paso desde un balcón de una casa alquilada por la Villa primero, y después desde el de la nueva Casa del Ayuntamiento, que estaba, como ya hemos dicho, enfrente de las monjas de Constantinopla, en la calle de la Almudena, era llevado el Santísimo Sacramento en una Custodia que la Villa tenía y hoy conserva. Tiene ésta un metro de alto y se compone de dos Custodias: una dentro de otra; ambas, de dos cuerpos. Un primer cuerpo de ocho columnas pareadas en los ángulos, con preciosas labores en el tercio inferior y graciosas guirnaldas en el superior antes de llegar á los capiteles, sostienen cuatro arcos, que tienen en la vuelta y las enjutas cabecitas de ángeles y otros adornos. Sobre la cornisa que hay encima de estos arcos están, en el centro, en cada uno de los cuatro lados, los cuatro Doctores de la Iglesia con dos elegantes angelitos sentados uno á cada lado, y en cada una de sus esquinas un jarroncito; la bóveda que forma este primer cuerpo es un precioso artesonado con florones; en cada uno de los ángulos y encima de las primeras columnas hay una figura sentada. El segundo cuerpo, que consiste en un templete redondo sostenido por ocho columnas adornadas en la misma forma que las del primer cuerpo, contiene en su interior el Cordero pascual. Sobre dicho templete una figura de la Fe rodeada de seis angelitos arrodillados forma el remate de esta hermosa obra de arte. Dentro de esta Custodia está la otra, compuesta también de dos cuerpos de ocho columnas cada uno: el primero, en cuyo interior está el viril, tiene entre sus columnas y en cada uno de sus lados sobre un pedestal un ángel arrodillado mirando al viril. El segundo cuerpo de esta segunda Custodia es otro templete de columnas salomónicas; entre el primero y segundo cuerpos hay unas tarjetas que tienen las siguientes inscripciones: *Panem Angelorum manducavit homo. Ex adipe frumenti satiavit nos Dominus. Futurae Gloriam nobis pignus datur. Dedit illis Manaa manducatur.* En las basas del primer cuerpo interior y en los pedestales de las columnas de este cuerpo y del exterior están representadas en bajo-relieve la Cena del Señor, la Oración del Huerto, el Lavatorio y el Prendi-

miento sobre las basas, y en los pedestales, el Apostolado, los Profetas, las armas reales y las de la Villa.

Esta Custodia fué construida en 1568 por el platero Francisco Alvarez (1), con peso de 200 marcos de plata, abonándole nueve ducados por la hechura de cada marco, según concordia entre el Concejo de Madrid y el platero en 13 de Noviembre de 1565; pero no bastando los 200 marcos de plata para hacer la Custodia, autorizaron á Alvarez para gastar 220 marcos más, y al ser concluída, en Julio de 1568, no le fué abonada la demasía del contrato por negarse á ello un Regidor llamado Juan Ramirez de Vargas, pues decía que siendo las andas de mayor tamaño, no aumentaba su trabajo, por tener las piezas mayor cuerpo de plata podían labrarse con mayor facilidad.

Alvarez, como era lógico, no se conformó con esto y elevó queja al Consejo Real.

Llegando mientras tanto el día del Corpus sin haberse resuelto nada, Alvarez consintió que saliese aquel año la Custodia en la procesión, volviendo al taller del platero al terminar ésta.

Habiendo fallado el Consejo á favor de Alvarez, se avinieron por fin á pagar al platero la labor por él ejecutada.

Dicha Custodia fué restaurada en 1843 y modificadas algunas figuras.

En 1716 se hizo el viril de oro (2) para esta Custodia, que costó 7.290 reales y cuartillo de vellón, repartidas del modo siguiente:

Tenía dicho viril 164 diamantes delgados con que estaba guarnecido á dos haces, que pesaron 23 quilates y medio y costaron, siendo escogidos iguales, á cuatro doblones, y hacían 5.640 reales vellón.

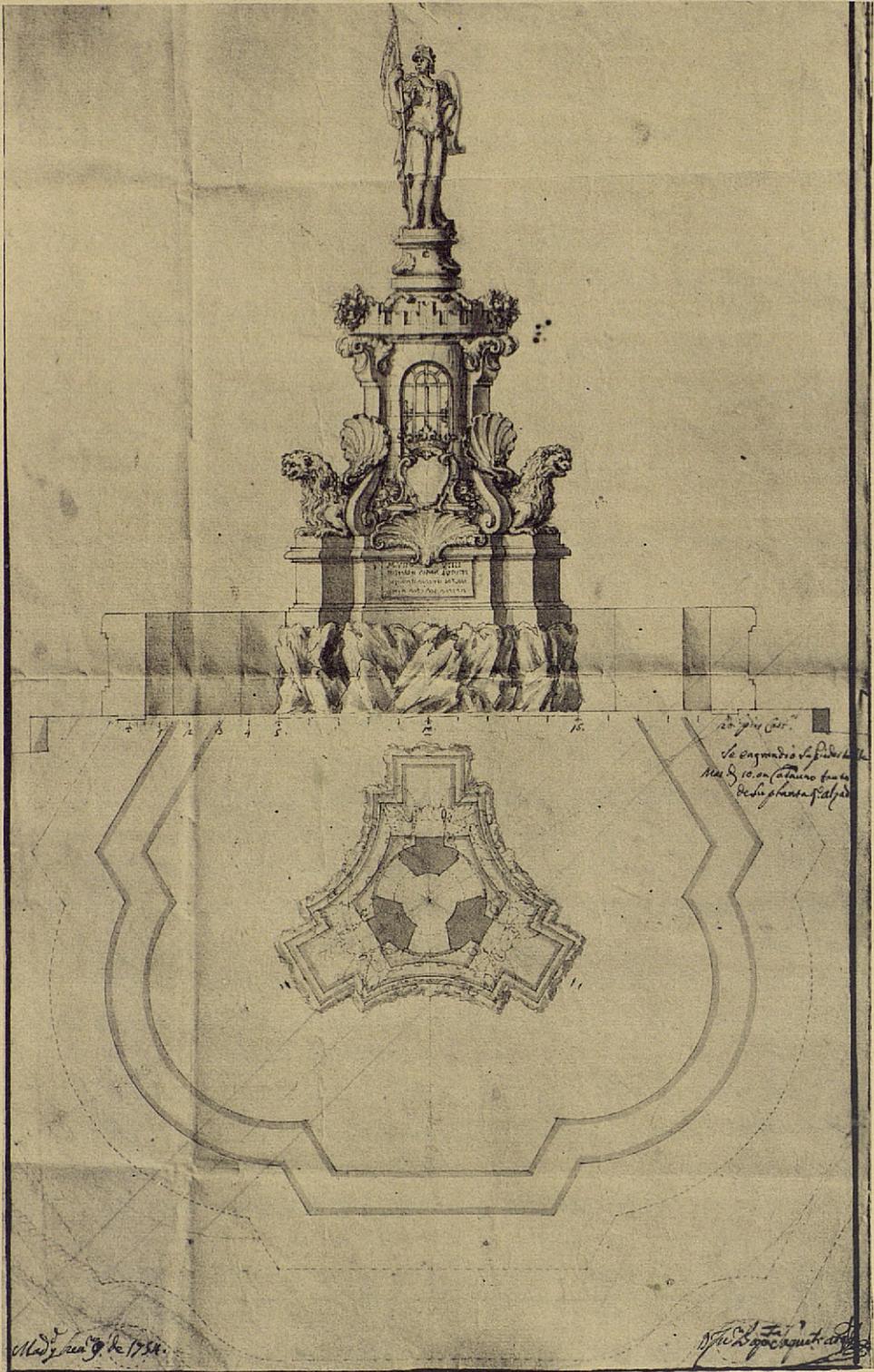
En el pie tenía dos diamantes rosas, que costaron 300 reales vellón, por el peso del oro, que eran 450 reales y medio de plata, costó 686 reales y un cuartillo de vellón.

Por la hechura de los 166 diamantes que tenía, á razón de cuatro reales de vellón cada piedra, montaba 664 reales vellón, cuyas alhajas las hizo el platero Antonio Sorayers.

Las mazas de plata que usan los maceros en día de gala fueron

(1) Francisco Alvarez, platero de la Reina Doña Isabel de la Paz, y vecino de Madrid, pasó el año de 1552 á tasar la Custodia de la Catedral de Cuenca, que trabajaba Becerril.

(2) Debíó ser plata sobredorada, ó el que hoy existe es otro.



Fotografía de Hauser y Menet. — Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Fuente que había en la Plaza de la Villa
(AUTOR JUAN BAUTISTA SAQUETI)

construidas en la cantidad de 41.825 reales y 30 maravedises por el platero Manuel Medrano en 1730, entregándole de esta cantidad en plata 17.727 reales y dos maravedises, y recibiendo el resto por su trabajo.

Antes de terminar quiero hablar algo de la nueva fuente que substituyó á la primitiva en la plaza de la Villa.

Habiéndose deshecho en 1753 la primitiva fuente, se empezó la construcción de la segunda, que se conservó hasta el año 1850. Representaba esta fuente, según Ponz, las armas de Castilla y León, y aunque dice que el pensamiento fué de D. Domingo Olivieri, el diseño que acompaña nos muestra que fué proyectada por Juan Bautista Saqueti. Sobre un pedestal había cuatro leones que arrojaban agua por la boca (1), y sobre ellos se asentaba un castillo que sostenía una mujer con traje militar y un estandarte en la mano. Esta es la descripción que hace Ponz, y que concuerda con el diseño original. La obra de cantería la hizo Pedro Fol y la de escultura Juan de León. Se estrenó el día 22 de Septiembre de 1754.

EL CONDE DE POLENTINOS.

(1) 2-500-15 Archivo municipal.

A P E N D I C E



EL REY.

Por quanto el Reyno junto en cortes en las que se estan celebrando en la Villa de Madrid por acuerdos consultivos ha ofrecido servirme con diez y ocho millones de ducados pagados en nueve años dos en cada uno dellos más ó menos el tiempo que fuere menester para sacarlos de las sissas del vino vinagre, aceite y carnes segun y en la forma que se pagan los diez y ocho millones conque estos reynos sirvieron al Rey mi señor incluyendose en este servicio. Los quinientos mil ducados de juro y renta en cada un año que con consentimiento del Reyno tengo bendidos en los dhos millones y demas desto. Sa ofrecido tomar por encaueçamiento los doce millones conque estos Reynos me han seruido obligandose apagar me cada año vn millon de ducados por el vno por ciento del mismo servicio incluyendose en el todos los efectos que procediesen de papel y anclaje sin que los dos reales del mismo impuesto en cada fanega de sal ayan de entrar ni comprehenderse en este encaueçamiento con declaracion que quede por mi quenta el traer breue de su santidad para que el estado eclesiastico contribuya como el seglar y nolestrayendo se ayan de bajar del dho encaueçamiento ducientos mil ducados y aya de quedar en ochocientos mil en el qual y en dho servicio de diez y ocho millones. La dha villa continuando su antiguo amor y fidelidad ha benido diçesiualmente y entre otras cossas que la dha villa me ha suplicado y yo le he concedido es que le aya de dar lizençia para hazer cassa de ayuntamiento gastando en ella lo que se sacare de los conciertos hechos con las villas y Lugares del R^l de Mançanares y pagar lo que faltare de Las sissas consignadas a obras públicas y porque por testimonio de Fran^{co} testa mi escriu^{no} y del numero y ayuntamiento de la dha villa ha constado que de muchos años a esta parte ha tratado pleyto con las dhas villas y Lugares del R^l de mançanares

sobre que reduzgan a gasto público y comun de la dha villa y su tierra diferentes terminos que poseian en que ha tenido sentencias en fauor y sobre La contrebeucion dellas ha Sauido otros pleytos y paquitarse dellos se ha concertado con las dhas villas y Lugares que lo reduzgan a pasto comun alçado el fruto y en otra forma con algunas condiciones y que para ello se han obligado a pagar a la dha villa de Madrid. Las cantidades siguientes en esta manera. La villa de Colmenar biejo catorce mil ducados en tres pagas a ocho meses cada vna. La Mançanares tres mil ducados en las mis^{as} tres pagas. La de Guadalix dos mil ducados. La de Galapagar dos mil setecientos ducados. La de Pegueriças tres mil ducados. La de Guadarrama mil ducados. La de Navaçerrada quatrocientos y ochenta ducados, el lugar de Beçerril trescientos ducados el de çerçeda trescientos y ochenta ducados. La villa de Çerçedilla quatrocientos y setenta y cinco ducados, el lugar del Sayo doscientos ducados, el de Matalpino ochocientos reales, el de Collado mediano trescientos y ochenta ducados, el del Bado ochocientos reales, por cuyas cantidades las dhas v^{as} y Lugares tienen hechas escrituras ante dho Fran^o testa para que todo tenga efecto y sele cumpla lo que he ofrecido por la presente que ha de tener fuerza de contrato reciproco y obligatorio hecho entre mi y la dha villa. Le doy y conçedo lizenzia para pueda hazer y haga cassa de ayuntamiento en la parte y lugar que por los de mi consejo le fuese señalado y aprobado como apruebo las obligaciones y escrip^{as} que las villas y lugares tienen hechos y otorgados en su favor por ante el dho Fran^o testa. Le doy asi mismo lizenzia y facultad para que pueda y convertir los maravedises que aquella importara en el edificio y fábrica de la dha cassa de ayuntamiento gastando aquello con intervencion y orden del mi corregidor que es ó fuere de la dha villa al qual mando probea y de orden que el dho dinero se distribuya y gaste en esto y no en otra cossa alg^a y que luego como se feere cobrando sede y entregue á los maestros y oficiales que lo Suuieren de Sauer por los materiales manifiatura y demas cossas nezes^{as} pa La dha Labor y declaro que las dichas villas y Lugares del R^l de Mançanares cumplan con entregar en vna La cantidad y prezo de que arriba se hace mencion al depositario general desta villa para que de supoder se couierta en los dhos efectos y no en otra cossa alguna al qual mando no lo de ni entregue sino feere para ellos y con

ordenes y libranzas del dho nuº correg^r y si despues de gastados los Mrs que como queda dho importan las dhas escrip^{as} y conciertos y el prezio de vnas cassas que con fac^d mia ha de vender la dha v^a para el misº efecto faltare alguna cantidad le doy ansimismo lizenzia para que pueda suplir y gastar lo que le faltare para el edificio y fabrica de las dhas cassas de ayuntamiento de las ssisas consignadas para las dhas obras pu^{cas} y mando á la perssna ó perss^{as} en cuyo poder Saentrado ó entraren los Mrs que prozedieren dellas y entreguen lo que faltare para la dha obra por ordenes y libranzas de mi corregidor ques y feere de la dha villa, con cuyas ordenes libranzas y mandam^{tos} y cartas de pago de las perss^{as} á quien lo librare todo lo doy porbiendado y pagado y quiero y es mi voluntad se reciuan en quenta todo ello no embarg^{so} qualesquier leyes y preg^{cas} de estos mis Reynos y señorios ordenanças estilo vso y costumbre y todo lo demas queaya ó pueda Sauer en contrario con lo qual y para en quanto á esto toca y por esta vez dispenso y lo abrogo y derogo casso y anulo y doy por ninguno y de ningun valor y efeto quedando en su feerza y vigor para en lo demas adelante fha en Madrid á siete de Março de mil y seiscientos y v^{to} y nueve años.

YO EL REY.

Por Man^{do} del Rey n^{ro}. Sor.

D. Sebas^{an} de Contreras.

Lizenzia á la villa de Madrid para Sazer cassa de ayuntamiento y gastar en ella lo que prozediere de los conciertos que ha hecho con los lugares del R^l de Mançanaras, y si faltare algo se supla de las ssisas consignadas á obras públicas.

NOTICIAS

Arqueológicas y Artísticas.

Monumento de Cádiz.

Ha sido adjudicada al Sr. Marina, en unión de los arquitectos don Modesto López Otero y D. I. Yarnos, la construcción del grandioso Monumento con que se ha de conmemorar en Cádiz el resurgimiento de la vida nacional con ocasión de la guerra de la Independencia y la Constitución del año 12.

El célebre escultor que ha puesto como característica de sus principales obras el amor á la Patria, siendo el cantor en piedra de las glorias de España, podrá añadir una bella página más á las escritas con su cincel en el Monumento al pueblo del Dos de Mayo, frente al Hospital de la Princesa; el del héroe de Cascorro, en el Rastro, y el de Daoiz y Velarde, en Segovia.

Monumento á Cervantes.

Ha sido ya constituída la Junta organizadora que ha de entender en todo lo relacionado con el grandioso Monumento que se proyecta erigir en Madrid al autor del *Quijote*.

Por la Real Academia de San Fernando han sido designados los individuos de número Sres. Casanova, Marina y Menéndez Pidal, que han de ser naturalmente los Ponentes en lo que se refiera al punto de vista artístico.

Tiempo es ya de que se acierte con algo tan grandioso como lo es en literatura la figura á quien se dedica la obra, porque descontando la estatua de Madrid, frente á las Cortes, digna de su autor *Solá* para la época en que fué hecha, más parecen en provincias las restantes caricaturas que efigies de Cervantes.

Vajilla artística.

El Sr. D. Jacinto Vázquez de Parga ha tenido la amabilidad de enviar á la Academia de San Fernando dos excelentes fotografías de

la sopera japonesa del siglo XV, en la que uno de sus antecesores, el Obispo de Salamanca, D. Fr. Gerardo Vázquez de Parga y Temes, sirvió la sopa á Lord Wellingtons la noche de la batalla de Arapiles.

Representa esta reproducción un artístico recuerdo del primer Centenario de dicha gloriosa victoria.

Se destaca en ella, modelada de un modo muy expresivo y lleno de gracia, la cabeza de un ciervo, y está representada sobre la cubierta otra cabeza, la de una vaca, con ese singular dibujo que acusa la intervención de artistas de aquellos pueblos.

Esta delicada atención del Sr. Parga ha sido muy apreciada en la Academia.

Descubrimientos artísticos.

En la Iglesia de San Andrés Apóstol, una de las más antiguas de Toledo, acaba de descubrirse, por disposición del cura párroco don Clemente Ballesteros, activo y celoso fomentador de nuestra riqueza artística, un sepulcro mudéjar del último tercio del siglo XIV, ó de los comienzos del XV, que se hallaba oculto detrás del retablo del altar del Santo Niño de la Guardia, y consistente en un arco de medio punto hendido en el muro é inscripto en su correspondiente recuadro, de finísima labor de estuco, al cual rodea, sirviéndole como de marco, una cinta con inscripción en caracteres monacales, en la que se lee clara y distintamente: *Miserere mei Deus, secundum magnum misericordiam tuam*, rematando por la parte superior en una hermosa y ancha franja, á manera de escocia, de ornamentación estaláctica, que recuerda la del sepulcro de D. Fernando Gudiel en la Capilla de San Eugenio de la Catedral Primada. Llama la atención que los racimos y hojas de parra, que constituyen el motivo ornamental del intradós y de las dovelas, sean una reproducción fiel y exacta de los gallardos y caprichosos dibujos del arco del Palacio del Rey Don Pedro, que en otro tiempo se alzara en lugar muy próximo á esta iglesia, por lo cual es general la creencia de que los dos deben ser de la misma época, y aun de la misma mano.