



BOLETIN
DE LA
Sociedad Española de Excusiones

01 ABR. 2005

BOLETÍN

• DE LA •

Sociedad Española de Excusiones



Arte • Arqueología • Historia



TOMO XXIV

1916

MADRID

30 - Calle de la Ballesta - 30

Universitat Autònoma de Barcelona

Servel de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. por 1550 † 1614)

Último estilo. La Asunción, boceto grande del cuadro
de San Vicente, en Toledo

(Colección de D. Fortunato de Selgas, Cudillero, Asturias)

(1.09 x 0.57 m.)

BOLETÍN

Año XXIV.—Primer trimestre.

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia *

◆◆◆ MADRID.—1.^o Marzo 1916. ◆◆◆

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

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

Secretario de la Redacción: D. Elias Tormo, Plaza de España, 7.

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

Técnica pictórica del Greco.

Conferencia pronunciada por D. Narciso Sentenach
en la Sinagoga del Tránsito, de Toledo, en la tarde
::::::::::: del 1.^o de Marzo de 1914. ⁽¹⁾ ::::::::::::

Oportunísima ha sido la idea de celebrar en esta ciudad de Toledo una serie de conferencias con motivo del centenario de la muerte del insigne pintor Domenico Theotocopuli, llamado el Greco, pues bien puede considerarse como su verdadero solar, donde floreció y acabó sus días.

Aunque fuera de él pueda ser más o menos discutido su arte y estilo, aquí se encuentran aquellas obras culminantes suyas, tan acabadas, que acallan toda disparidad de pareceres y dan lugar tan sólo a la admiración más unánime.

Hay que venir a Toledo para apreciar al Greco en toda su grandeza, pues las obras que de él aquí se guardan son, sin duda, las más notables e importantes que produjo, tan superiores a todas las demás, y a muchas de ellas diferentes.

La rehabilitación del Greco como artista de primer orden en la historia de la pintura española, es tan de justicia como de crédito para

(1) Figuraron como ejemplares de referencia los cuadros del contiguo Museo del Greco, que representan *El Salvador*, *Cristo crucificado* y *el Retrato de Covarrubias*.

la crítica, en su más alta función de reconocer los méritos que en cada igual concurren.

Bien es verdad que no puede llamarse un descubrimiento el efectuado por aquellos que más le ensalzan modernamente, pues ni nunca fueron desconocidas sus especiales dotes, ni faltaron, desde los propios días del eximio pintor, quien las determinara con toda precisión y justicia.

Pacheco, el implacable preceptista, llegó al mayor entusiasmo por algunas de sus peregrinas producciones cuando le visitó en su estudio, y el P. Sigüenza empleó, hablando de él, frases que pueden estimaarse como inapelables.

Ha sido también oportuna y providencial la celebración de este centenario en nuestros días, pues por esa ley del cambio de punto de vista de la crítica, del uno al otro extremo en que puede comprenderse, desde el culto del ideal al aprecio y sanción de la realidad por la observación y la experiencia, parece como si no satisfaciéndole ya al pensamiento actual las consecuencias del realismo, notase una activísima tendencia al idealismo y el espiritualismo, hallando por esto su representante y mantenedor en el arte al Greco, como antes se reconoció a Velázquez, cual el adalid y maestro de la interpretación de la realidad.

Pero no por ello podemos decir que la desdeñó y desatendió nuestro pintor, antes al contrario, consultóla y desentrañó admirablemente, aunque haciéndola servir a sus tendencias ideales. Más que un aristotético es un platónico ciertamente; pero en todo caso un espíritu culto y amante de las letras, como se comprende al conocer su biblioteca y sus autores predilectos.

Ayuda también a la comprensión de la modalidad del Greco, el que habiendo nacido en oriente y oriental por su pintura, no vino a ser, al traernos aquellos acentos propios del arte en que se educó, sino un continuador de nuestras propias tradiciones estéticas, en lo que tienen de más nacional y propio de nuestra psicología, pues el orientalismo nos asiste y da carácter singular a nuestras artes desde los más remotos tiempos, lo propio en las primitivas épocas cuando llegaban los emigrantes griegos y asiáticos, hasta los días del bizantinismo y del arte gótico, que en consorcio con el árabe, nos dió el mudéjar, aún vigoroso y viviente en los días del más agudo renacimiento italiano.

El Greco, como todos saben, nació en la isla de Creta, sometida al poder de los turcos, pero en la que existía una verdadera escue-

la artística de marcado carácter bizantino. Muy joven pasó a Venecia, donde verdaderamente adquirió los esplendores de su paleta, siendo Tiziano y Tintoretto, quizá éste más que Tiziano, quienes le impresionaron e inspiraron principalmente, como lo acreditan muchas de sus creaciones. *La Gloria*, *El Lavatorio* de El Escorial y otros estudios y lienzos del Tintoretto recordábalos y tenía muy presentes el pintor cretense al ejecutar sus obras, por más que bien pronto lo veamos acomodarse al nuevo medio en que se establecía y al carácter de la sociedad de que entraba a formar parte.

Interpretando ésta y tratando de ponerse de acuerdo con sus tendencias y espíritu, para los que tan singularmente se encontraba preparado, comenzó por retratar a las personas que más le amparaban, en cuyas imágenes puso toda la expresión de la espiritualidad de la raza a que pertenecían y de la intelectualidad que les adornaba, superando quizás con esto a Velázquez, del que fué tan admirado. Esta psicología le hizo dar a sus figuras un carácter expresivo tan especial y una tonalidad tan sobria, que nos dan la sensación de imágenes despojadas de todo lo accidental para hacerlas más eternas.

No debe causarnos extrañeza que el Greco dijera muchas veces que Miguel Angel no era pintor; no porque dejara de reconocer en él condiciones de maravilloso artista, como hay que confesar ante los frescos de la bóveda y testero de la Capilla Sixtina, mas porque no era pintor a su modo de entender este arte, habiendo que conceder al cretense, sin duda, mayor competencia y compenetración con lo que realmente debe ser la pintura. Su técnica representaba ciertamente un gran progreso sobre la del titán florentino, y su psicología y espiritualidad un alcance muy superior al del Renacimiento clásico.

Porque sobre tan singulares condiciones estéticas tenía además el Greco la de ser un consumado técnico de la paleta, y en este aspecto debemos estudiarlo más singularmente.

Es tan necesaria la técnica al pintor, que por insuficiencias en ella pueden frustrarse sus mayores inspiraciones, y el cretense llegó a dominarla en tal grado, que no sólo superó a todos los pintores españoles de su tiempo, si no que vino a ofrecerla como ejemplo y enseñanza para los venideros. Por ello debemos examinarla en aquellos elementos que constituyen el ejercicio del arte pictórico, como son la línea, la proporción, el color, la perspectiva, la anatomía, la composición y en cuantos medios se vale el pintor para dar mayor efecto a sus obras. De éstos los conoció y aplicó todos, sin que hayan podido añadirse después adelantos esenciales; por ello es tan consultado y seguido.

En compendio, sin ser extremadamente analítico ni sintético, propende siempre a la sencillez y amplitud del toque, oponiéndose así a las prácticas detallistas de los primitivos flamencos, tan en vigor aún entre nosotros a la llegada del maestro.

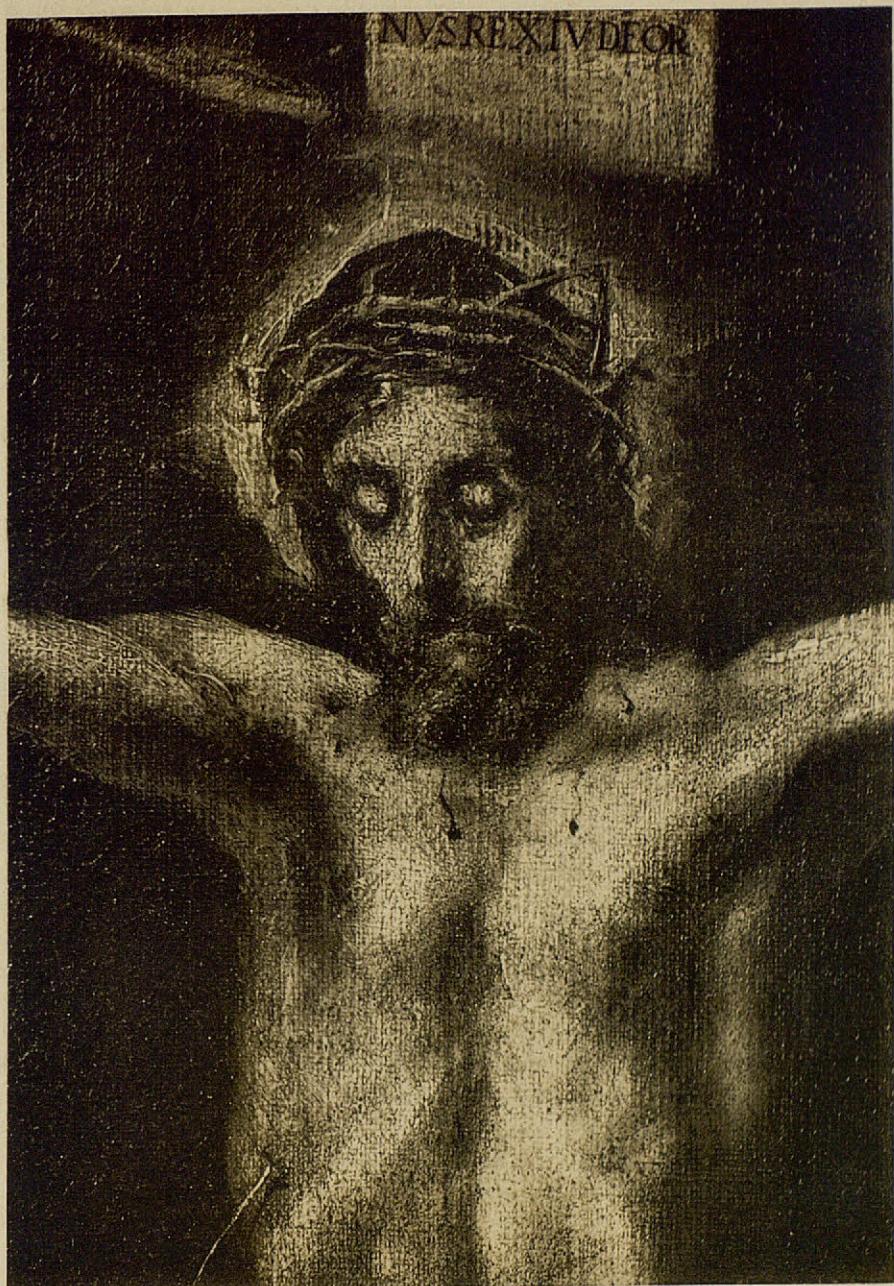
La linea, que en geometría no es sino el principio de una superficie, adquiere por el arte un valor especial; según la ciencia, puede ser recta, curva, quebrada o mixta; pero lo que no alcanza la ciencia es a condicionarla bajo su aspecto emotivo, bajo el acento especial que el artista puede imprimirla, sometiéndola a un ritmo y a un carácter muy distintamente expresivo. En este sentido, el carácter, el ritmo de la linea del Greco, es el de una marcada elegancia y distinción, prolongándola como para adquirir una espiritualidad supra terrena.

A veces resulta exagerada y como rebasando toda verosimilitud y proporción; pero en esto, que se ha atribuido a una afección visual, hay que reconocer sin duda un origen más íntimo y una tendencia más espiritual a la que debe su origen. Habrá que admitir el *astigmatismo* del Greco, sobre todo en sus últimas obras, pues en las primeras y mejores suyas nada de esto se nota, pero sus efectos son producidos precisamente por la tendencia espiritual y casi mística que siempre les comunica (1).

(1) Tema de gran polémica, pero de atención preferente, ha sido el caso del *astigmatismo* del Greco, sostenido y atacado con saña por verdaderos bandos contrarios; el justo fallo, a mi entender, no es fácil mientras no se plantea la cuestión en nuevos términos y bajo distintos considerandos de los hasta ahora presentados.

Son dos cuestiones completamente distintas la del temperamento y espiritualidad del Greco, y los efectos que producen sus obras por la extrañeza de sus líneas y colores. Seguramente, y sin que pueda cabr duda en ello, su tendencia artística era mística expresiva. De aquí que aplicara para la mayor majestad y exaltación de sus imágenes el ritmo más propio para ello, el del alargamiento y la elegancia que en todo tiempo y en todas las escuelas ha sido empleado para imprimirlas tal carácter: esta era su tendencia constante, la de alargar verticalmente las formas. A ella obedecen, sin que disuinen, aquellas primeras obras, ejecutadas con vista completamente normal y que tanto nos agradan. Los lienzos de Santo Domingo el Antiguo y el *Explorio*, principalmente, con algunos retratos, así lo patentizan; pero es indudable que para la segunda época de su producción no pudo contar con un órgano visual tan normal como la primera.

La palabra *astigmatismo* no ha sonado en balde, y sólo por esta afección pueden explicarse los defectos que notamos en sus obras: éstos se acentúan cada vez más en la sucesión de ellas, y probado está que no pudo realizar sus últimos encargos, dejándolos sin concluir, a pesar de los muchos años transcurridos en su estudio, esperando un alivio que cada vez más de él se alejaba. Pero su *astigmatismo* no ha sido reconocido, a mi entender, en su verdadera especie, debiéndose a esto el que



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. CRISTO CRUCIFICADO: (Fragmento)

Museo del "Greco" en Toledo

Tamaño poco menor que el original

Esta tendencia es en él constante y propia; en todas sus obras, hasta en las que puedan estimarse como de visión completamente normal, existe, y al así acentuarlas, siguió lo que pudiéramos llamar su idiosincrasia estética. La afección visual llévalo tan sólo a exagerarla al grado máximo; así lo afirmo, a pesar de haber sido de los primeros en señalar su afección á la vista.

Pero en lo que hay que admirar principalmente al Greco es como insuperable colorista. La intensidad de sus tonalidades, su esmalte, la armonía entre ellas producida por el grisáceo tono que resulta de la compenetración de las más opuestas; la aplicación, perspectiva de las más calientes y las más frias del espectro, son de un acierto tal,

los argumentos presentados como prueba vengan a demostrar lo contrario de lo que se pretende.

Generalmente, se estima que el astigmatismo del Greco debió ser, por sus efectos, *vertical*: es decir, que veía el modelo *más largo*, cuando debió ser precisamente todo lo contrario: es decir, *horizontal*, viendo por ello lo que pintaba *más corto*. Aún mejor, *oblicuo-horizontal*.

Dada la diversa distancia a que tiene que colocar el modelo el artista respecto al lienzo para pintar en éste, es suficiente, por el ángulo visual que se establece, para producir efecto hasta en los que tienen su visión perfectamente normal, cuanto más en los que no cuentan con ella; y bien lo saben todos los profesores de dibujo, que al punto lo observan en sus alumnos; los más tienden a acortar; algunos a prolongar, y los menos se ajustan a la proporción verdadera.

Como la tendencia del Greco era la de alargar y lo que trazaba sobre el lienzo le hacía más corto que lo que deseara, de aquí que exagerase el trazo en sentido vertical, hasta llegar insensiblemente al extremo que se observa en sus últimas obras.

Se dirá; pero esto se corrige, y pudiera haberlo corregido el Greco, mirando lo que pintaba a alguna distancia: aquí empieza precisamente la segunda y más fatal consecuencia de la oftalmía que le aquejaba.

El astigmatismo viene a ser siempre resultado de una estrechez, de una mínima reducción del campo óptico: el cono visual se hace muy agudo, lo que produce una miopía tal y tan parcial, que a alguna distancia toda visión es imposible.

En las obras del Greco, de su segunda época, se puede asegurar que a un metro de distancia apenas distinguiría nada de ellas. Sus fondos son de una vaguedad nebulosa; la perspectiva aérea desaparece. ¿Cómo proporcionarlas y darles ambiente en tales condiciones? ¡Qué diferencia con aquellas primeras, en que hasta la perspectiva aérea produce tan notables efectos! Esta desproporción y falta de ambiente comienza a notarse en el *Entierro del Conde de Orgaz*, y va acentuándose cada vez más. Los apóstoles del incipiente museo del Greco son ya en puridad la obra de un ciego.

Por esta miopía es tan admirable en sus detalles aislados, en sus distintos trozos, sin llegar a unirlos ni proporcionarlos en un conjunto armónico: sus miniaturas son por ello realmente grandiosas.

De ser una miopía sencilla hubiera podido corregirla con el uso de los queve-

que nadie le ha superado ni aplicado más oportunamente. El gris neutro, resultado de la compenetración de todos los tonos, es el que más prevalece en él, al igual que se ofrece en la naturaleza. En los retratos, como se observa en el de Covarrubias, la tinta neutra es la que predomina, matizada por aquellos cambiantes de tono del natural que le dan tan real aspecto. Porque no sólo percibió con toda precisión el color local propio de las cosas, sino el modificado por las reverberaciones y cambios de luz a que se hallan los objetos sometidos.

La teoría de los colores complementarios, si no la formuló, la ejercitó más o menos instintivamente, fiando el efecto total a la fusión aérea de su superposición y dándole la gradación perspectiva más propia.

De ello tenéis ejemplo admirable en su lienzo de *El Expolio*, el más acabado y sobresaliente, sin duda, de los que produjo, en que los pro-

dos; pero en sus días no existían lentes astigmáticas ni ampliadoras del cono óptico, que son muy distintas.

Ni aun le quedaba el recurso de poner su obra al lado del modelo, porque nunca cabrían ambas cosas a la vez dentro del campo de su visualidad para compararlas; esta comparación total le fué en todo caso imposible, sobre todo en los cuadros grandes de composición, ni debió ocurrirsele, al no darse cuenta de lo que le pasaba. Además, en muchas de ellas se puede asegurar que prescindió del modelo, el que al cabo mucho le contenía, como cuando al retratar lo empleaba.

Otra consecuencia del astigmatismo es producir con gran facilidad la *retinitis pigmentaria* que desune y descompone los colores con crudeza tal, que por ella pudieran explicarse muchos de sus estridentes y desentonados contrastes.

Establézcase la exacta cronología de las obras del Greco; estíndiese la verdadera especie de su oftalmia y concluiremos por llorar la desgracia de aquel hombre que vino a adolecer de la falta del órgano más necesario para su profesión, dadas sus admirables condiciones para el arte a que consagró su vida, lo que tan amargos dolores debió producirle en sus últimos años. El caso no tiene nada de inaudito ni inverosímil, y no sería el único pintor que murió ciego.

El lapso de la producción del Greco entre nosotros es bien limitado, y en él se notan claramente los efectos de su fatal oftalmia. Desde los lienzos del retablo de Santo Domingo el antiguo, 1577, hay que pasar al *Expolio*, 1579, y al *Entierro del Conde de Orgaz*, de 1586. En 1590 pasó a Madrid a ejecutar el retablo del Colegio de Doña María de Aragón, terminando poco después sus mejores retratos, el de Palavicino y del Cardenal Niño de Guevara.

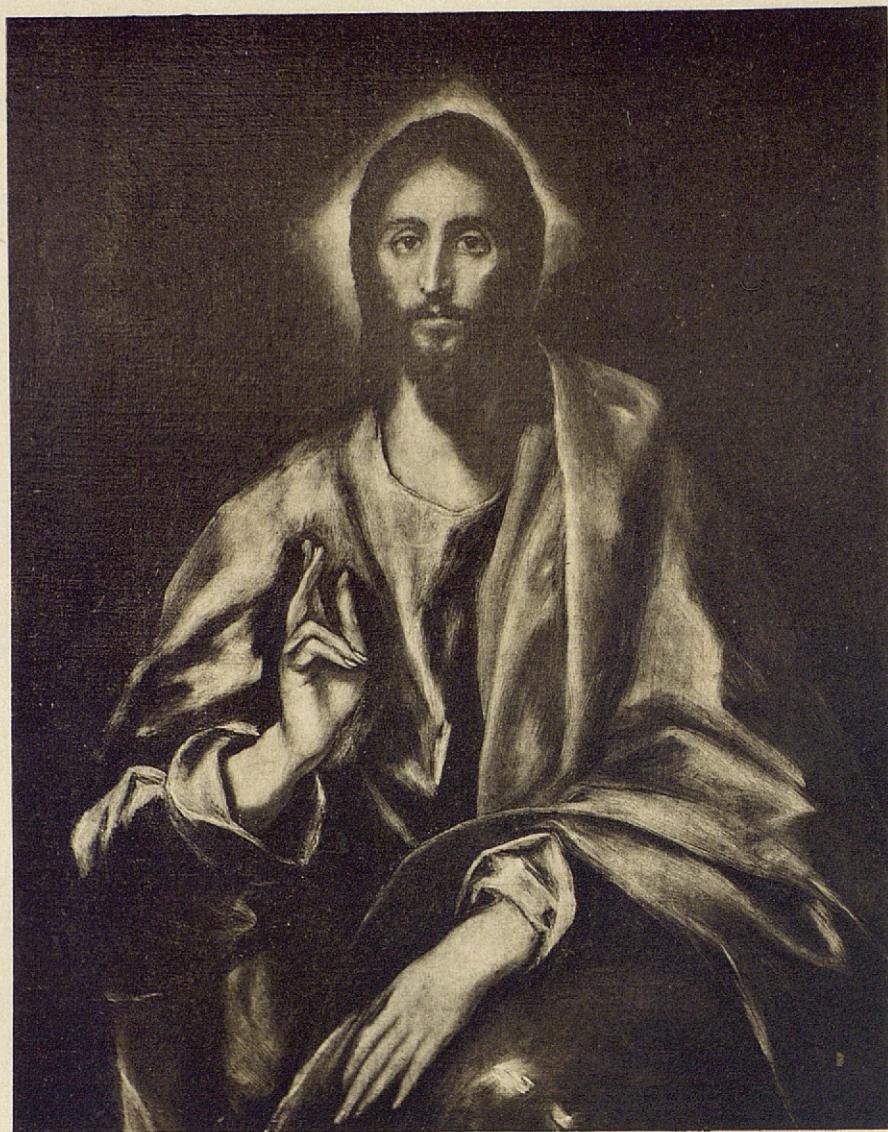
En 1603 ejecutó las pinturas de la Caridad, de Illescas, y el *San Bernardino*, pudiendo decirse que aquí acabó su producción, pues en los lienzos de Bayona y del Hospital de Afuera, hay que admitir la colaboración de su hijo Jorge Manuel, o de Tristán, habiendo permanecido el *Bautismo*, del Hospital de Afuera, seis años en su estudio, muriendo el artista sin poder concluirlo.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. EL ESPOLIO

Réplica del cuadro de la Catedral, en la Iglesia
de Sta. Leocadia, Toledo
(1.86 X 1.25 m.)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. EL SALVADOR

Del Apostolado de San Pedro Mártir

Museo del "Greco" en Toledo

(0.99 × 0.79 m.)

blemas de color son tan abundantes, que apenas existe alguno que dejara de ofrecerse en tan peregrina obra.

Conociendo la diversa impresión de los colores cálidos y fríos, supo imitar en esto a la naturaleza, que ofrece los rojos y amarillos incólumes para los primeros términos, velando los más lejanos en la bruma azul en que se esfuman para ayudar mejor a la perspectiva aérea. Bien se observa esto en el admirable *Expolio*, en el que los términos están graduados mediante los tonos, reservando para la figura del Salvador el rojo vívido de su túnica, que atrae por ello la mirada desde el primer momento y le hace destacar de todos los demás numerosos personajes que le rodean. Hasta los escorzos están ayudados en ellos por tan sabia manera.

En el *Entierro del Conde de Orgaz* la perspectiva aérea se manifiesta claramente en algunos puntos, como en la figura del mayordomo, D. Juan López, que viste aquella transparente sobrepelliz blanca, apareciendo tan exenta que se destaca de cuanto le rodea con corporeidad perfecta; pero ya en este cuadro empieza a perder tal cualidad de ilusión perspectiva en sus aglomeradas cabezas y grupo central, acentuándose más en sus últimas obras, donde a veces todos los miembros aparecen en un plano.

En el *Jesús Salvador*, presente, la mano que bendice se confunde con los pliegues de la túnica, apareciendo como sin acción alguna, cuando Velázquez, en esto tan singular, la hubiera ofrecido completamente exenta. Pero no consistía esto en que ignorara las leyes de la perspectiva aérea, cuando tales ejemplares de ello había presentado, si no en deficiencias de su visualidad, que ya entonces le iban aquejando.

Sin llegar a la profunda anatomía humana de los florentinos, que procedieron hasta el extremo de disecar los cadáveres para mejor comprenderla, obsérvase que no desconocía los tratados tan consultados entonces por los venecianos, como los del Vesalio y los estudios del Tiziano, como puede observarse en algunos desnudos, tales el *San Juan*, de Santo Domingo, y en sus *Crucificados*.

En éstos su anatomía es un tanto caprichosa, pero en la expresión de sus rostros llega a una grandeza tal cuanto puede observarse en el admirable del presente y en cuantos ofreció a Jesús en el amargo trance de su martirio en la cruz. Sus rostros de Cristo son la mayor patente de su profunda interpretación del tipo ideal que de Él puede formarse.

Este descuido de la anatomía de sus *Crucificados*, quizá tenga

origen en sus primitivas impresiones de los Cristos bizantinos, tan velados en su desnudez, que algunos llegaron a representarlos hasta vestidos con la túnica.

Porque este acatamiento a sus originarias máximas de escuela no le abandonó nunca, al extremo de que en sus más importantes composiciones acudió a estos recuerdos para disponerlas en aquella forma.

El *Entierro del Conde de Orgaz* está compuesto por completo a la manera de *los cuadros de Grecia*. Diríase que para él había consultado el libro del monje Dionisio, y que, con arreglo a sus máximas, dividió el lienzo en dos partes: una superior para el cielo, y otra inferior para la tierra. En ésta los personajes todos de pie y con las cabezas a una línea; en el cielo una composición concéntrica alrededor de la figura de Cristo.

Aquellas aglomeraciones bizantinas se observan también en *El Expolio*.

En el *Martirio de San Mauricio*, en la *Gloria* y el *Infierno*, de El Escorial, cuando no recuerda al Tintoretto tan palpablemente como en la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, en la *Trinidad*, y en otras obras, sus agrupaciones simétricas de ángeles y santos, delatan también sus prácticas bizantinas originarias.

Aquel hieratismo en que se educó o recibió sus primeras impresiones, experimentó sin duda gran quebranto al pasar a Venecia y aspirar las auras de un arte tan libre y espléndido, pero perduró en su espíritu, aunque modificado por posteriores impresiones.

Pero enfocada su vista hacia la realidad, aunque en sus mayores efectos de luminosidad y riqueza, tuvo que aplicarse a la interpretación del ser humano en sus manifestaciones de mayor vida y pensamiento, y comprendiendo su espiritualidad e impulsos internos, se hizo un gran psicólogo, y por ende, un retratista consumado al disponer de técnica tan completa.

El Greco, como retratista, es verdaderamente insuperable. Nadie cual él nos ofreció imágenes más expresivas de los seres a quienes tuvo que fijar en el lienzo; en ellos sí que demostró conocer y apreciar todas las variantes anatómicas y asimétricas que caracterizan y diferencian a las fisionomías, y lo que es más, al carácter de raza y temperamento de aquellos hombres, cual si vivientes pensaran y sintieran a su modo; como el espacio necesario para ellos entraba tan dentro del campo de su visualidad, de aquí que en sus bustos principalmente, llegara su pincel a demostrarnos su poder y comprensión justísima. Si Velázquez presumía de saber pintar cabezas, en nada



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMINICO GRECO. RETRATO PÓSTUMO DE D. DIEGO
DE COVARRUBIAS

Obispo de Segovia y Presidente de Castilla (n. 1512 † 1577)

Museo del "Greco" en Toledo

(0.68 X 0.56 m.)

ceden las del Greco a las del otro gran retratista, con la ventaja a su favor de haberlas realizado antes y de haber influido en el gran realista para darles mayor vida y efecto. En la expresión de sus ojos, sobre todo, le vence sin duda.

Sencillos y sobrios, despojados de todo inútil detalle y llegando a apurar su factura en los puntos más expresivos y característicos, el tipo de raza y el carácter hidalgo y caballeresco de aquellos personajes quedaron eternizados por su pincel con toques de suprema maestría. Recordad una por una las cabezas del *Entierro del Conde de Orgaz* y decidme si cabe mayor propiedad y feliz comprensión de ejercicio tan difícil.

De la excesiva palidez o grisácea totalidad que se nota en algunos de ellos, sin duda debemos culpar al tiempo y a la luz que los ha combatido, pues por sus antecedentes greco-venecianos fué maestro también del retoque y de las veladuras, que en gran parte han desaparecido, quedando restos de sus carmines y doradas tintas en algunos de ellos. En otras obras tan bien conservadas como las de la Caridad, de Illescas, las transparencias y color de las tintas obtenidas por las veladuras les prestan tonalidades altísimas que los hacen diferir mucho de aquella que presuponemos en todas las de nuestro autor.

Por todas aquellas incongruencias y hasta verdaderas innovaciones algunos deducen cierto principio de barroquismo en el Greco. Yo debo francamente expresaros que no encuentro nada de esta tendencia en él. Ni en su arquitectura, siempre constructiva y esbelta; ni en su escultura, expresiva y decorativa; ni menos en la pintura, hallo aquella exagerada tendencia a la ampulosidad y al retorcimiento; sólo, sí, algunas veces, y en general, como tendencia, aquel deseo de dar movimiento y palpitación a sus imágenes, con manos poco acabad as, pero bien ajustadas, y con trajes un tanto ondulantes, como cediendo a los impulsos a que se hallan sometidos.

Lo que no podemos asentir, en cuanto admitimos los efectos de su oftalmía explicada anteriormente, es que el Greco llegara alguna vez a estar loco. Ningún síntoma de perturbación mental debe admitirse en quien tanta ciencia y filosofía demostró siempre, pudiendo sólo considerarse que la más amarga melancolía debió invadirle al ver cómo le abandonaban sus medios de expresión y se cerraba a su vista aquel mundo en el que ya la vida se le hacía imposible.

Los datos biográficos con que vamos contando nos lo presentan como cada vez más amargado y entristecido por la progresiva carencia de la vista, que le abandonaba; siete años tuvo sus últimas obras

en su estudio sin poder acabarlas, dejándolas en aquel estado en que se le hizo imposible su continuación, en momentos que debió regar con lágrimas. Debiéramos verterlas nosotros al considerar los sufrimientos del maestro, y lo que por ello dejó de hacer en sus días de mayor madurez y maestría.

Quien tanto abarcó como artista y como teórico; quien tantas cosas trajo y expuso a la consideración de sus contemporáneos y de las venideras generaciones, aunque no fuera al pronto comprendido, dejó sembrada la semilla de los mayores progresos y tenía que producir los más trascendentales resultados.

Fué un impulsador, un iniciador de suprema clarividencia, que alcanzó por la intuición tanto o más cuanto por la solución consciente de los problemas que planteaba.

Bien pronto los pintores de nuestro siglo de oro siguieron sus huellas más o menos directamente. Velázquez, el inquebrantable Velázquez, fué el primer convencido de sus doctrinas, y el triunfo de sus máximas está ligado al de nuestra gran pintura, al seguirlo tan de cerca.

Y bien podréis decir se dió el caso, al igual que había sucedido con la arquitectura, que así como el arte gótico hubo de resolver aquí en Toledo sus mayores problemas, como el de la planta de las girolas en las Catedrales, cual en ninguna otra parte había ocurrido, para llegar a su perfección, hubo de venir el Greco a la misma ciudad, para aquí dejar los ejemplares más definitivos e insuperables de la pintura, como patrón de todas las escuelas y enseñanza de todos los tiempos. Deber gratísimo para vosotros ha de ser el defender tan preciosas reliquias y reconocer cuánto avaloran a la ciudad que habitais ejemplares de interés tan subido y que tanto preocupan al mundo entero, al comprender el mérito indecible que encierran.

Toledo, 1.^o de Marzo de 1914.

Varias obras maestras de Ribera, inéditas.

Sin duda que no hay en el mundo, en el año de gracia de 1916, otra nación que mantenga no fotografiadas como España tantas creaciones artísticas (pintura y escultura) y que no haya publicado las respectivas fotografías. ¡Acá somos así: poco dados a ufanarnos con nuestras incomparables riquezas de Arte y Arqueología!

Con haber llenado Murillo el mundo con su fama, particularmente en las penúltimas décadas, todavía nos quedan «murillos» sin reproducir; con tener Velázquez, hace años, el primer lugar en la Historia de la Pintura universal, había inédito un Velázquez de la importancia de la Descensión (en el Palacio arzobispal de Sevilla) nunca antes fotografiado, hasta que ha llegado de Roma Anderson; y con ser casi locura el culto del Greco por nuestros contemporáneos, inédito y nunca fotografiado está el magno San José, del altar mayor de San José, de Toledo, y nunca fotografiado e inédito el Apostolado (trece cuadros), el mejor, el archimejor de todos sus Apostolados, es decir, el de la gran pieza de la sacristía de la Catedral toledana. De Goya, el padre de todo el Arte moderno del mundo, inéditas hay todavía pinturas murales, cual las del Pilar y las de la Cueva de Cádiz...!

De Ribera preparaba hace pocos años un libro el autor de estas líneas, cuando se adelantó a escribirlo (si con defectos de primerizo, muy bien documentado) el entonces joven doctor alemán August Lipmann Mayer, hoy *privat-dozent* de la Universidad de Munich y conservador de la Vieja Pinacoteca de la docta y artista capital del reino de Baviera, uno de los críticos extranjeros de mayor autoridad en la Historia del Arte español.

El aludido libro (fué tesis doctoral, elaboradísima, a la alemana), con el título «Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)», lo publicó en sus series de libros de Arte, en Leipzig, la casa de Karl W. Hiersemann, en 1908, y es todavía, plenamente, la única monografía sobre el pintor, el artista expatriado que más fama logró en España y fuera de ella, en los días clásicos de nuestros pintores castizos, en pleno siglo XVII.

En ella se dieron 59 reproducciones en 43 láminas; pero excluyendo algo de Ribalba, varios grabados y algunas obras de la escuela de Ribera, fueron en suma **47** las pinturas de *lo Spagnoletto* que autorizaron y avaloraron el texto alemán (**45**, si dejáramos fuera dos, reproducidas por copias).

Otras muchas obras de Ribera, de las repartidas por todos los Museos del mundo, se habían fotografiado y se han reproducido (aparte el libro de Mayer) en distintos catálogos, estudios, revistas y publicaciones de diversas especies. Pero no tenían ni tienen la importancia de las obras que nuestra Revista va a estrenarse en publicar.

Desgraciadamente, de lo inédito de Ribera guardado en España, no podemos dar hoy fotográfica reproducción de algo muy capital: de su notabilísimo Calvario de la Colegial de Osuna, del que (juntamente con otras cuatro obras que creo primerizas del pintor, en la misma iglesia) me ocupé un día en artículos publicados en *Las Provincias*, diario de Valencia, que fundó y dirigía el poeta D. Teodoro Llorente, trabajillo mio, entusiasta y de impresión, que precisamente se va reproduciendo ahora en la nueva Revista de los alumnos de mi Facultad, llamada «Filosofía y Letras».

Reproducimos en cambio aquí, muestras variadísimas del arte del maestro, las siguientes autentíquissimas obras:

RETRATO DE LA BARBOSA DE LOS ABRUZOS, con su niño y marido, de la Colección del Sr. Duque de Lerma, firmada en 1631.

INMACULADA CONCEPCIÓN, de las Agustinas de Monterrey, en Salamanca, firmada en 1635.

QUINTA ANGUSTIA del mismo lugar y fecha (probable), apenas visible en la reproducción que damos del conjunto.

SAN PEDRO, de cuerpo entero, del Palacio provincial de Vitoria, firmada en 1637.

SAN PABLO, de cuerpo entero, del Palacio provincial de Vitoria, firmada en 1637.

CRUCIFIJO, del Palacio provincial de Vitoria, firmado en 1643.

Quien revise los varios años de nuestro BOLETÍN sin recordar alguna de sus notas, perdidas donde menos se puedan buscar, se sorprenderá de que demos como «inédita» obra de Ribera tan conocida, tan reproducida (incluso por nosotros, incluso por Mayer, incluso por las Ilustraciones), como la Inmaculada de Monterrey, en Salamanca. Ello tiene una explicación que ya adelantamos en nota a la pág. 314. del tomo XXII, correspondiente al año 1914, y que es la siguiente:

Que todos hemos creído que la fotografía Lacoste de dicho famoso

cuadro era auténtica, es decir, tomada directamente del mismo cuadro, cuando fué hija de una superchería de la antigua casa Laurent, de la que recibió nuestro consocio el Sr. Lacoste tan riquísimos fondos en clichés. No era el cuadro de Ribera el fotografiado, sino una copia del mismo, que aunque de factura más elemental y descaracterizadas las cabezas, se ofreció poner a buenas condiciones de luz. Cuando nuestra Revista publicó el cuadro hace dos años, yo mismo, en mi estudio «La Inmaculada y el Arte español», caí en la general y lamentable equivocación, que D. Manuel Gómez Moreno me hizo ver, lamentándola mucho, y diciéndome que no debía darse sólo a los lectores la noticia del error, sino, por vía de compensación, una reproducción, cual la que hoy podemos al fin dar, absolutamente auténtica. Para que vean que lo es, quise que el cliché cogiera no sólo el lienzo central, sino el conjunto del gran retablo de las Agustinas de Monterrey: con ello se da noticia gráfica también de otros interesantes lienzos inéditos, de maestros italianos y otra Ribera inédito, que ya he citado.

La reproducción del retrato de la Barbosa, bien que mal, ha podido hacerse a base (dicen) de una vieja fotografía, lograda cuando el cuadro se guardaba como propio de la Corporación en la Real Academia de San Fernando (1), pues devuelto a la casa de los Duques de Medinaceli, estudiado por mí a la muerte de la señora Duquesa de Denia en su palacio, el dueño actual del cuadro (según noticias) no era propicio a la idea de una nueva reproducción del mismo. Los tres bellos lienzos de Vitoria, por último, se pueden reproducir, por haberse encargado de las fotografías un profesional tan inteligente como lo es D. Angel Eguiluz, de la misma Vitoria. Del Crucifijo hace años que se elaboró para nosotros la fototipia; del San Pedro y el San Pablo son recientísimas las fotografías. Por el aludido retraso en publicar la ya añeja reproducción del Cristo, acaso se haya adelantado alguna revista devota a darle en fotograbado, aunque de ello no tenemos noticia.

(1) La Barbosa de Ribera estuvo catalogada en la Academia de San Fernando al núm. 280 (pág. 32) del Catálogo de 1818, y también, con la inexactitud de llamarle «Margarita» Ventura, al núm. 33 de la Sala 4.^a (pág. 22) del Catálogo de 1829.

En la Granja cita Ceán como de Ribera «el retrato en pequeño de una mujer con barbas largas, criando un hijo con el marido detrás», copia del original de la casa de Medinaceli, a juzgar por lo del tamaño.

LA BARBOSA DE LOS ABRUZOS

D. Pedro de Madrazo habló de este cuadro, armando (inconscientemente) un zafarrancho de confusiones, en su tan erudito como preconcebido confuso libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España* (1).

No se trata, como él creyó, de la mujer barbuda de Peñaranda o de Segovia que Felipe II hizo retratar a Antonio Moro (por tanto a los comienzos de su reinado) (2), sino de otra mujer que en Italia sacó a deshora más barbas que el más barbón de los varones, y que el Virrey de Nápoles, Duque de Alcalá (años del virreinado: 1625-31), mandó retratar a Ribera, juntamente con el *crio* que amamantaba y con el menos hombre que ella de su buen marido. Todo lo explica la letra, en versales de buen tamaño, que rememora en el lienzo lo extraño del suceso y del encargo, dando el nombre del artista y la fecha dicha (3).

Extractando: «Magdalena, Ventura de apellido, del pueblo de Acúmoli, en el Abruzzo, a la edad de 37 años comenzó a echar bozo como un joven, que le llegó a barba bastante poblada y larga, teniendo

(1) Véanse las págs. 87 y 301-2 del citado *Viaje*.

(2) Ponz (VI, pág. 163), refiriéndose a la Quinta «del Duque del Arco», en El Pardo (del Real Patrimonio), dice: «Se ve un retrato de la Barbuda de Segovia, que fué una mujer con grandes barbas, llamada Brígida, nacida en Peñaranda, que por lo raro y monstruoso de su figura fué traída a la corte en tiempo de Felipe II. Otra copia de la misma hay en la Zarzuela». En efecto, en la Quinta dicha inventariaron en 1794 los pintores de Cámara (Maella y otros) el retrato original de Morc. Madrazo dice que la tal Brígida estuvo en Madrid en 1590, siendo a la sazón de cincuenta años. En tal caso no podía ser Moro (por la fecha) quien la retratará (ni Sánchez Coello tampoco).

(3) La letra latina, en capitales de tres tamaños, dice así:

EN MAGNUM NATURÆ | MIRACULUM

MAGDALENA VENTURA EX | OPPIDO ACUMULI APUD | SAMNITES VULGO EL
A | BRUZZO REGNI NEAPOLI | TANI ANNORUM 52 ET | QUOD INSOLENS EST
CÚ | ANNVM 37 AGERET CE- | PIT PUBESCERE EOQUE | BAREA DEMISSA
AC PRO- | LIXA EST VI POTIUS | ALICUIUS MAGISTRI BARBATI | ESSE
VIDEATUR | QUAM MV | LIERIS QUE TRES FILIOS | ANTE AMISERIT QUOS
EX- | VIRO SVO FELICI DE AMICI | QVEM ADESSE VIDES HA | BVERAT,

IOSEPHVS DERIBERA HIS- | PANVS CHRISTI CRVCE | INSIGNITUS SVI
TEM- | PORIS ALTER APELLES | JVSSV FERDINANDI II | DVCIS III DE
ALCALA | NEAPOLI PRORREGIS AD | VIVUM MIRE DEPINXIT | XIII CALEND
MART | ANNO CIOIO CXXXI.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTA (n. en Játiva 1588 † en Nápoles, 1652): La Barbosa de los Abruzos, con su marido é hijo (firmado en 1631)
(Colección del Sr. Duque de Lerma)
(2.00 × 1.32 m.)

tres hijos, y por lo visto uno hacia los 50 años, pues a los 52, llevada a Nápoles, se la retrató criando el día 16 de Enero de 1631, por mandato de D. Fernando 2.^º (Afán de Ribera), 3.^{er} Duque de Alcalá, a su pintor español José de Ribera, caballero de Cristo, Apeles de su tiempo.»

La manera de estar pintado el cuadro, de factura empastada, pincel corto y grueso, y trabajo apretado, es extraordinariamente similar al del cuadro retrato del escultor ciego Gambazo, de nuestro Museo del Prado (el más viejo Ribera de la galería) (1). El asqueroso pecho nutritivo del marimacho es alto y feo, y lo bien pintado de las ropas no nos consuela del mal gusto del Duque y del artista (2).

Seguramente que más debióse la pintura al empeño del comitente. Ya se ha visto que eso de pintar monstruosidades, como lo de pintar enanos, bobos, jorobados y en general *gentes de placer* (cuando los Monarcas en esto del placer sentían como siente hoy el bajo pueblo que visita los barracones de feria), era uso de nuestra Corte, como de otras, bajo Carlos V, como bajo Felipe II, bajo Felipe IV, como bajo Carlos II. Aparte ejemplos tan insignes (y en el fondo tan piadosos) como los de Velázquez, recordaré la *Niña encrespada*, de Moro; el *Rollizo*, de Francisco López; la *Mónstrua*, vestida y desnuda, de Carrasco, etc., etc. Pero es preciso confesar que el Ribera de la primera época, el de las planchas, y por extraña perversión, se dió a todo lo

(1) El ciego Gambazo (Giovanni Gambasio), notable escultor, se quedó ciego diez años antes de que se le ocurriera dedicarse al arte escultórico. Su fama, como artista, pronto se extendió por el mundo entero, y el Gran Duque de Toscana le envió a Roma en una ocasión con el objeto de que hiciera la estatua del Papa Urbano VIII, obra que llevó a cabo a completa satisfacción de los interesados, causando la admiración de las gentes.

La fecha del retrato de Gambazo pintado por Ribera en 1631, me da a entender que el Duque de Alcalá encargaría el cuadro, como encargó el de la Barbosa.

(2) *La Barbosa*. Las mangas son de amarillo ocre, listadas con tres rayas más blancas; el delantal con entredos y fleco; blanca la envoltura del niño, blanco a la cabeza de éste y el lienzo que cuelga y blanco a la cabeza de ella; de encaje barato blanco el cuello vuelto, y salvo esto, viste de negro; el fondo es muy oscuro. La desgraciada virago hace efecto de haber sido de baja estatura.

En la testamentaria de la Duquesa de Denia se justipreció la pintura en 30.000 pesetas, según el papel puesto en él, que vi el día en que me fué dado examinar el cuadro (7 de Marzo de 1906). Estaba colgado en la galería de la derecha, sobre la escalera de honor, algo hacia el fondo. Llevaba el número 32. Lo medí, daba 2,00 × 1,32 m.

Recordaré que en la Calcografía nacional hay grabado anónimo de nuestro cuadro.

feo: véanse sus grabados, con las más feas cataduras, los repugnantes bocios, lobanillos, verrugas, cerdosidades faciales, lacerias, diversas deformidades.

Desde que Ribera había logrado su decisivo triunfo con el Duque de Osuna, era el de Alcalá ya el tercer Virrey propietario de que hubo de ser pintor. A la caída del grande Osuna de Quevedo (1620), interinaron el virreinato Borja y Zapata, dos Cardinales, siendo su verdadero sucesor el Duque de Alba (de 1622 a 29), que tuvo allá por pintor favorito, no a su paisano Ribera, sino al griego Belisario Corenzio, tan poco digno de tal privanza. Ribera en tales años se consagró predominantemente al grabado (1).

El Duque de Alcalá (2), educado en aquella atmósfera cultural de su Casa de Pilatos, en Sevilla, erudito, colecciónador de antigüedades, lingüista y pintor él también por afición, había llevado a Roma a un malogrado joven artista, nacido español: a Diego Rómulo (hijo de Cincinato), cuando fué de Embajador extraordinario a dar la obediencia al nuevo Papa (Barberini) Urbano VIII. Para Diego Rómulo consiguió el de Alcalá (al retratar el pintor al Pontífice) el hábito de la Orden de Cristo, muriendo a poco Rómulo apenas lo recibiera, investido solemnemente por el Cardenal Trejo de Paniagua. Urbano VIII transfirió la merced del hábito a Francisco Rómulo, pintor, hermano de Diego, y recuérdese que fué el mismo Papa quien dió a Lope de Vega el hábito de la Orden de Malta. Con estos antecedentes, aunque sin más datos, pero apoyado en la letra del cuadro que el Duque de Alcalá (otro Ribera) mandó poner, llamando a José de Ribera, Apeles de su tiempo y Caballero de Cristo, vengo en inducir que debió de ser tal Virrey, tan bien quisto en Roma por su anterior Embajada, quien como á los otros le lograria a Ribera la merced pontificia del hábito de la Orden de Cristo, cuya fecha no conocíamos, y probablemente

(1) Del Duque de Alba, dijo Parrino (*Teatro dei Viceré*): «Después se aplicó el Virrey a embellecer con pinturas el Real Palacio (de Nápoles), y quitando las que representaban los hechos de los Reyes de Nápoles, hizo que pintara Belisario, famoso pintor de aquella edad, las gestas gloriosas de Ferrante de Toledo (el gran Duque de Alba), su abuelo, admiradas hasta el día de hoy como milagros del pincel».

(2) D. Fernando Enríquez de Ribera o Afán de Ribera, tercer Duque de Alcalá (Girón por su madre), casado con D.ª Beatriz (hija del primer Marqués de Castel Rodrigo), heredó el Ducado directamente de su abuelo homónimo; fué Virrey también de Cataluña y Sicilia, y falleció en Alemania en 1637, al ir al Congreso de Colonia.

también el honor de ser admitido miembro de la Academia de San Lucas, en 1630 (1).

Es éste de la *Barbosa* el único cuadro que conocemos hoy de los pintados por Ribera para su tercer protector el Duque de Alcalá (2); pero fueron muchos, pues Pacheco nos dijo «así lo hace (no pintar las ropas al maniquí) Jusepe de Rivera; pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas que tiene el Duque de Alcalá, parecen vivos y lo demás pintado, aunque sea junto a Guido Bolognés» (3), «y mi yerno (Velázquez, añade), que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural» (4).

EL RETABLO DE LA INMACULADA DE MONTERREY

Del cuadro ya dijimos en el BOLETÍN, hace dos años, al publicarlo equivocadamente, unas pocas palabras. Se notará la diferencia de las cabezas, particularmente en la de María, aun en la fototipia actual, en que se reproduce en pequeño y de lejos.

Nuestro consocio el docto escritor de Arte Sr. Orueta, ha logrado hacer una fotografía en la cual se acierto a ver otros importantes cuadros. Diremos algo de éstos.

El primo hermano y dos veces cuñado del Conde-Duque de Oliva-

(1) Del texto de Pacheco, acaso pueda deducirse que la noticia de ese honor dado a Ribera, como otra que cuenta inmediatamente antes, se comunicó a Pacheco por su yerno Velázquez, que en 1630 visitó Nápoles y trató tanto a Ribera.

(2) El primero lo fué Osuna; el segundo el Príncipe Filiberto de Saboya, Vicerrey de Sicilia.

(3) Pacheco, II, pág. 15.

(4) Ponz, al hablar de las importantes obras artísticas del Palacio «Casa de Pilatos», en Sevilla, y al tratar de las trasladadas al Palacio de Medinaceli, en Madrid (habiéndose recaído el Ducado de Alcalá en el de Medinaceli), dice de cuadros de Ribera, solamente esto: «quadros del Españoletto, de Van Dyck y de otros». Los franceses, cuando la guerra de la Independencia, se llevaron obras de arte de algunas casas de la granza, además de las sacadas del Real Patrimonio o de las iglesias y conventos. Las condiciones de la paz hicieron que volviera a Madrid desde París, en la devolución «general», el cuadro de la *Barbosa*, de la casa de Medinaceli, y dos cuadros más de la casa de Altamira. El de la *Barbosa* tardó cosa de sesenta años en devolverse a la casa de Medinaceli, habiéndose catalogado mientras tanto como cuadro de la Real Academia de San Fernando. Ignoro si en el pleito sobre su entrega se pudo pensar en que fuese tal cuadro el mal inventariado de las Colecciones reales, aludiendo a la *Barbuda de Peñaranda, del Moro*, perdido desde la francesada.

res, Conde de Monterrey, pensando en la iglesia sepulcral suya de las Agustinas, en Salamanca, adquirió o encargó a varios artistas, en sus años de Virrey en Nápoles, los lienzos que incorporó al retablo y los que puso en algunos otros lugares de la iglesia. Entre éstos un espléndido San Genaro, de Ribera, del que es eco (con variantes) el bello San Genaro, de Andrea Vaccaro, existente en el Museo del Prado; no se ha logrado fotografiarlo, por ahora.

La fotografía difícil que reproducimos nos da todo el altar y retablo mayor, que, con ser grande, todavía no alcanza a llenar el paramento del fondo del ábside; por encima (fuera de la fotografía), para llenarle algo, para aminorarle la desnudez, extraña para españoles, hubo que ponerle escudos, crucifijo de escultura marmórea, Padre Eterno, de pintura, colosal, con ángeles, de la escuela de Ribera...

El retablo que ve el lector, con sus mármoles y jaspes, es rico, pero nada español y nada jugosa su arquitectura barroca. El tabernáculo es de mármol y lapislázuli, con estatuítas de bronce (1). Las estatuas de arriba presumo que serán de Giuliano Finelli (2).

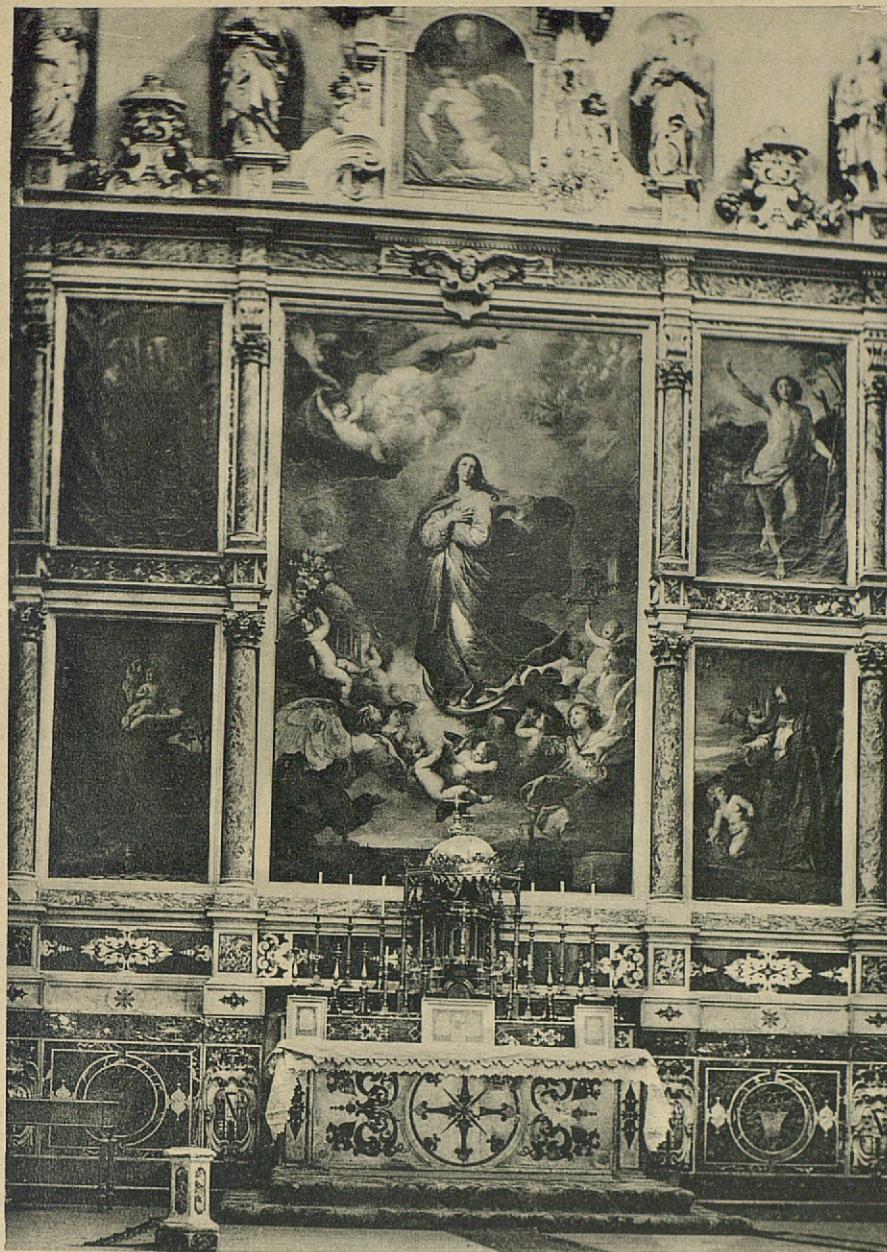
Todo ello vale como lujoso marco de las seis pinturas incorporadas. Inaugurado el templo en 1636, firmado el gran lienzo de la titular por Ribera en 1635 (3) y dedicado a la Inmaculada Concepción, en las decisiones pontificias de cuyo misterio tanta parte que tuviera Monterrey como Embajador, inmaculadista devotísimo, bien claramente se ve que el cuadro mayor fué encargo *ad hoc* del magnate fundador, todavía en Nápoles de Virrey hasta 1637. En cuanto a los cuadros laterales, es posible, pero inseguro, que se encargara expresamente la pintura para colocarla en el retablo.

Estas pinturas secundarias, las laterales, se ha solido decir en Sa-

(1) Son también de mármoles y de pintura italiana de la época los demás retablos del grandioso buque del templo.

(2) Presumo que las esculturas marmóreas del retablo sean de Finelli, porque él y no Algardi (como pensó Ponz) es el autor de las estatuas sepulcrales del Conde de Monterrey y de su esposa en el propio presbiterio de la iglesia de su fundación y predilección. Finelli, salvado por Monterrey de las amenazas de su rival Fanzaga, fué enseguida, como Ribera y otros, uno de los encargados de las grandes obras de la Capilla del Tesoro en la Catedral de Nápoles.—V. nuestro BOLETÍN, t. XVIII (año 1910), págs. 119-120.

(3) D. Fernando Araujo en su «Guía de Salamanca», de 1884 (pág. 146), se quejaba, un poco airado, de que no se restaurase el gran cuadro, como pretendía la Comisión provincial de monumentos. D. Juan A. Vicente Bajo en la suya, de 1901 (pág. 208) dice que la perfecta restauración la hizo el pintor Sr. Ibáñez a petición del Prelado (P. Cámara) y enviado por la Academia.



Fot. de D. Ricardo Orueta

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

El Retablo mayor de las Monjas de Monterrey en Salamanca
Inmaculada firmada en 1635 (5.04 x 3.30 m.) y Dolorosa de Ribera; El
Bautista, de Domenichino; San Agustín, de escuela de Rubens;
San José, de l'Orbetta; Esculturas de Finelli (?)

lamanca por algunos que son obras del caballero Massimo Stanziona, mientras que otros pensaron que eran también de Ribera; esas opiniones pasaron de Guias a Guias de Salamanca. A mí el San Juan Bautista me pareció una obra del Domenichino o de Guido Reni, y de primera en su género (alto, lado Epístola, bien visible en nuestra fotografía); el San Agustín, vestido de pontifical, cuando el Niño Jesús se le aparece llevando a un hoyo en la playa toda el agua del mar (imposible, como lo es que quepa en mente humana el misterio de la Trinidad), me pareció obra apenas italiana, casi en el estilo de Van Dyck o de Rubens, que en Italia tuvieron secuaces (también es bien visible en nuestra fotografía, lado Epístola, bajo); la «Visitación» (en ella invisible), que no es tal Visitación, sino abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro, o sea la Concepción de María en su forma arcaica, es una pintura absolutamente bolóñesa, acercándose al estilo de Cavedone (lado Evangelio, arriba); el San José, por último, me pareció obra de Alessandro Turchi, l'Orbetta. Serían en mi concepto tales pinturas y las demás del templo (donde se hacen sonar los nombres de Lanfranco, Massimo, Pablo Verónés y Ribera, y donde yo pienso a veces en Vaccaro, Carletto Verónés, Bassante, Orbetta y algún bolofíes) algo como galería de magnate aficionado, coleccionista. Otros tales en aquel siglo, además de Monterrey, pusieron la parte religiosa de sus colecciones en templos de su patronato familiar. Era la manera de crear Museos populares antes de extenderse la moda de los verdaderos Museos (1).

Verá el lector en el atico del retablo una obra que todos (incluso el Dr. Mayer) atribuyen, sin sombra de duda, a Ribera. La *Pietà* o Virgen de las Angustias con el cadáver de Cristo. Es desde luego o de Ribera o copia de una (hoy desconocida) de Ribera; pero es a la vez

(1) No puede presumirse que el Conde de Monterrey sólo en Nápoles encargara o adquiriera los cuadros que hoy vemos en la iglesia de las Agustinas, en Salamanca, con los que se ocultarán en clausura y los perdidos:—de éstos el retrato del Conde y de una dama de su familia, dicen que de Ribera.—Monterrey, en Roma de embajador, ya adquiriría o encargaría obras quizás.

Pero refiriéndome a los años de su virreinado en Nápoles (1631 a 1636), puedo resumir aquí la vida artística de aquélla, en tales momentos, principal ciudad de cultura artística en Italia, diciendo que allí pintaban a la sazón Ribera, Bellisario Corenzio, Battistello Caracciolo (ya viejos), Vaccaro, Massimo, y Falcone y Salvator Rosa (jóvenes), y otros artistas napolitanos cuya cronología es más dudosa; pero que además en tales años vivían de asiento en Nápoles Domenichino y Lanfranco, de educación artística diversa y tan principales corifeos del Arte, los dos, en aquellos momentos.

(variada) el modelo de un cuadro del Museo del Prado, de lo más fuerte que el Museo tiene en obras de seiscentistas italianos, atribuída, y con fundamento, al milanés Danielle Crespi, del cual será la obra maestra. Mucho más dulce de factura es que las obras del otro Crespi, llamado (por su españolismo de Arte) *lo Spagnuolo*, Antonio María Crespi; pero bien se ve también que se orientó por lo español Danielle, aunque no lo digan los biógrafos: Milán, como Nápoles, al fin, eran ciudades españolas a la sazón.

De la magna obra de Ribera, la Inmaculada, ya dije y en nuestra Revista lo que no hay porqué repetir (1). En la cronología de la obra total de Ribera, según Mayer, marca época, la época de la plenitud y de la libertad, finalmente. Al terminar este trabajillo, sin embargo, pondré a la vista del lector otra reciente, menospreciadora opinión. Años después, en la Inmaculada de Santa Isabel, de Madrid, y en la Santa Inés romana, de Dresde, retrató Ribera a su hija, que había de ser, desgraciadamente, amada de Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV. En 1635, once y seis años antes, en esta Inmaculada, de Salamanca, no pudo ser aquélla retratada, ni ninguna de las hermanas, cuyo bautizo (y el de ella no) nos es conocido (Margarita, nacida en 1630, Ana, nacida en 1631, y María Francisca, nacida en 1636). Y como el parecido de las cabezas es el de familia, creeré que puede ser la Inmaculada de Salamanca retrato de la madre, la esposa de Ribera, Catarina Azzolino, que tan niña se casó con Ribera.

LOS RIBERAS DEL PALACIO PROVINCIAL DE VITORIA

Los vió Ponz, en su *Viaje fuera de España*, y por sus noticias los catalogó Ceán Bermúdez, todavía en el convento de Santo Domingo (2), con el solo error (al añadir las firmas fechadas del Crucifijo y el San Pedro) de decir que el San Pablo no tenía firma. Los tres cuadros los donó a los dominicos el vitoriano D. Pedro de Oreitia y Vergara, Ministro de Carlos II, en el año 1694: fecha ésta, en relación con las de 1637 y 1643, que son las de los lienzos, que no nos dejan pensar que fuese Oreitia quien los encargara a Ribera. Y como es raro que el comercio los pudiera ofrecer los tres juntos, tan singulares como son los tres en la obra del pintor, parece que se debe de pensar aquí, como en otros casos de lienzos de Ribera, en que serían de

(1) Véase BOLETÍN, tomo XXII (año 1914), págs. 194 a 196.

(2) Ponz los vió en la capilla del Noviciado. (*Viaje fuera de España*, t. I, c.º 1.º.)



Fot. de Angel Eguiluz.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTO (1588 † 1652)

San Pedro Apóstol (firmado en 1637)

(Palacio de la Provincia, en Vitoria)

(1.63 × 1.02 m. ó ALGO MAYOR)



Fot. de Angel Eguiluz.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTA (1588 † 1652)

San Pablo Apóstol (firmado en 1637)

(Palacio de la Provincia, en Vitoria)

(1.63 X 1.02 m. ó ALGO MAYOR)

propiedad de la familia de alguno de los magnates que, sucesivamente, como Virreyes de Nápoles, tuvieron a Ribera por el pintor de su cámara vicerreal. Y como de 1637 a 1644 fué allá Virrey el yerno del Conde-Duque, Medina de las Torres, en él habría que pensar (1).

Tengo por seguro que la Diputación alavesa vino a ser propietaria de los magníficos lienzos de Ribera, de la misma manera que el Estado hizo suyas, en las provincias no forales, las demás obras de Arte, a la definitiva supresión de los antiguos conventos por 1635. La fama de que gozaban hicieron que se preocuparan de salvarlos para un destino público.

En la obra de Ribera, en la que son tan frecuentes las figuras aisladas (penitentes, santos mártires, santos ancianos, filósofos...), siempre del tamaño del natural, son raras figuras, como los dos Apóstoles de Vitoria, en pie y de cuerpo entero (2). Aun en asuntos más complicados, Ribera tiende a poner echadas, arrodilladas, semiincorporadas o de otra manera las figuras, que no plantadas. Es además muy dado a figuras de medio cuerpo, cuando las ofrece aisladas.

La particular importancia que el autor dió a este par de lienzos lo confirma su factura y su coloración alegre, intensa, clara la impresión del conjunto.

(1) Del Duque de Medina de las Torres hice poco menos que una biografía (en cuanto a cosas que al Arte puedan referirse, directa o indirectamente) en este mismo BOLETÍN, págs. 304 a 310, del tomo XVII (año 1909).

A la muerte de su también famoso hijo D. Nicolás de Guzmán y Carafa, Príncipe de Stigliano, en 1689, sin sucesión y ya sin hermano, disolviéndose en varias ramas, herencias y pleitos, la gran casa suya, es bien posible que se enajenaran bienes muebles no amayorazgados, como lo serían las obras de arte. De los regalos del padre a Felipe IV (Virgen del Pez, de Rafael; *Noli me tangere*, del Correggio; como los cuatro Sentidos, de Brueghel de Velours, antes al Duque regalados por el Cardenal Infante) y de las donaciones del hijo a su fundación de las monjas de Santa Teresa, de Madrid (a magnífica copia de la Transfiguración, de Rafael, hoy en el Prado, y los «tapices» columnarios, hoy en el Museo Arqueológico) se deduce que serían poseedores de otros muchos cuadros, de cuya colección, sin embargo, no conocemos inventario. Inverosímil sería que faltaran en ella los Riberas. Por eso pensé que los de Vitoria, fechados por el pintor cuando Medina de las Torres era Virrey, los pudo traer éste y enajenarse a la muerte de su acaudaladísimo primogénito, ante los pleitos por la sucesión: en 1689 muere «Astillano» (como decían en Madrid) y en 1694 un Ministro del Rey los envía a Vitoria: son fechas muy próximas para no pensar en lo que conjecturamos.

(2) Poco después que los dos cuadros de Vitoria, con igual aspiración a lograr grandioso efecto de monumentalidad, pintó Ribera los doce Profetas, cuerpo entero y en pie, para la cartuja de San Martino, en Nápoles, a lo alto de la nave y arcos de las capillas.

Mayer alaba, con justicia, la magnífica cabeza de San Pablo, con su barba y rizados cabellos negros (1), lamentando que ambos brazos, completamente cubiertos, no lleguen a hacerse sensibles, ocultando la capa aquí el excepcional conocimiento que de las formas tenía Ribera. Magistralmente pintó el manto, y realísticamente creo yo que lo tradujo como lo vería, no haciéndonos adivinar su ciencia anatómica, que es lo que nunca supo ocultar un artista italiano de verdad.

No halla el mismo Mayer a la altura del San Pablo el San Pedro, aunque tan cuidadosamente modelado, con aquella mirada tan viva y penetrante. «Admirablemente dispuestos los paños, añade el hispanista alemán, dejan completamente libres el brazo derecho y el pecho» (2).

Quien compare estas dos creaciones de Ribera con los Apostolados de Rubens, de Reni o de otros, pronto hallará que éstas son y no son «cabezas de carácter», intérprete honrado Ribera de la verdad en tipos del pueblo, pues que del pueblo eran los pescadores que el llamamiento de Jesús hizo Apóstoles de su Iglesia; dentro de los tipos de San Pedro y de San Pablo, la interpretación psicológica de Ribera la tengo por acertada.

Del Crucifijo de Vitoria decía D. Federico de Madrazo (no sé si cuando en Madrid, a restaurarse, estuvieron los lienzos), que valía más que el de Velázquez, opinión que hoy no compartiría nadie, y que demuestra el potente efecto (corregiesco puro) que produce lo admirablemente aterciopelado de la carnación y el efecto trágico, dulcísimo, de la cabeza y de la mirada. La expresión, la traducción del instante elegido, es inequívoca. Tengo la costumbre de preguntarme ante cada

(1) *San Pablo*, Diputación de Vitoria: Más azul el cielo y más ocre la nube que en el San Pedro. El sillar gris oscuro a la izquierda del espectador, y otro alto de tono ocre al otro lado; el suelo gris. Al santo apenas se le ve la túnica verde, todo envuelto, como va, en el amplísimo manto rojo. Cabello y barbas oscuras, apenas tocadas de tono rojizo. La firma dice: «Jusepe de Ribera español | valentiano. F. 1637». Medidas iguales a las del San Pedro. Yo diría que las medidas reales son mayores.

(2) *San Pedro*, Diputación de Vitoria: El fondo de azul celeste claro, neblinado de ocre claro en general, apenas con forma de nubes. La túnica gris oscuro azulada; el manto ocre; calzado de suela y tiras de cuero bien labrado; carnación de anciano muy fuerte, pelo (ya calvo) y barba aún no blancas. El sillar o peña alta de detrás de tono chocolate oscuro; el suelo oscuro, algo gris, y lejanía algo azulada debajo de la montaña. La firma, en letra pequeña, dice: «Jusepe de Ribera | español valentiano | F. 1637». Medidas: 7 palmos y 7 pulgadas \times 4 y 8.



Fot. de Angel Eguiluz.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUSEPE DE RIBERA, LO SPAGNOLETTTO (1588 † 1652)

Cristo Crucificado (firmado en 1643)

(Palacio de la Provincia, en Vitoria)

(2.28 X 1.63 m. ó ALGO MAYOR)

Crucifijo vivo, a cuál de las siete palabras lo debe de referir el espectador, según la mente del autor. Mis notas (en dos ocasiones, independientes) y las del Dr. Mayer, en su libro, coinciden. Está diciendo Cristo: «Eli, Eli, Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»

El tenebrismo técnico de Caravaggio, el fuerte claro-oscuro de Ribera (el precedente magistral de Rembrandt), se traducen aquí en el misterio de la divina luz del cuerpo blanco, exangüe y el fondo de las tinieblas, en puridad transparentes. La fotografía acentúa desventuradamente la parte oscura de la candidísima carne de Cristo, haciendo traición a la belleza del cuadro. En él Ribera, el implacable Ribera de los cruentísimos martirios, de las máculas de la vejez y las enjutas sequedades del ascetismo, trató con infinito amor la carnación, poniendo igual hiperestesia táctil en su mano del pincel, más conducida esta vez por dulce emoción y reverencia piadosísima, sin el menor afán de modelar y demostrar ciencia. Sin lanzada (naturalmente) el pecho, vivo, apenas se ve escasísima nota de sangre en la frente y en los pies (1). Los labios pálidos traducen la divina angustia. La rara, atormentada forma de la crucifixión de los pies, cruzados (cuál unos siglos antes los de las estatuas yacentes de los caballeros *cruzados*) antes de clavados, y clavados uno al otro lado del otro (y no el uno sobre el otro), fué criticada por Mayer, como nada hermosa. Yo creeré que a este detalle llevó preconcebido Ribera el acicate físico (digámoslo así) de nuestra emoción del horror, para quedar libre su espíritu creador al poner tan soberana dulzura en el resto de la obra, sin pintar sangre, ni músculos en tensión, ni heridas (que tan horrendamente reales sabe pintar Ribera), ni modelado, ni anatomías, ni otra cosa que carne inmaculada, virginal, hostia viva en el holocausto del amor, de la muerte. En un Cristo muerto, como el de Velázquez, hubiera sido un gran error el, para el espectador, inquietante retorcimiento de las piernas (2).

(1) A muchos extrañará esa nota exangüe del Crucifijo de Ribera. Recuérdese lo que del pintor dijo Lord Byron:

Spagnoletto tainted

His brush whith all the blood of all the sainted.

(2) *El Crucifijo*, de Vitoria: Todo el fondo es de un tono distinguido, casi monocrómico en grises nada claros, pero de cierta transparencia; el terrazo es semejante, algo más oscuro y sin transparencia. La carnación es también monócroma, fuerte y sana, pero exangüe (si vale la paradoja); la barba y pelo muy negros; la carnación de la cabeza un punto más gris que el resto. Los palos, de madera vieja • oscura, salvo que en lo poco cepillado de ella se ve algo de tono ocre. El paño su perfomral es de un tono distinguido, gris algo amarillento, que sin llegar a pare-

No creo que, con ser obra tan perfecta, gane el cuadro de Ribera con la luz del gran salón de la Diputación de Vitoria, cuyas sesiones preside bajo dosel. Para capilla de más tibia claridad lo concibiera su autor. Esa tibia luz que artificiosamente neblinosa, concienzudamente pusieron en sus cuadros siempre, cual recurso personal, tres pintores franceses, gloriosísimos, del siglo XIX, que siguieron huellas del Correggio o del Spagnoletto: Prud'hone, Henner, Carrière. En tales imaginadas penumbras de una devota capilla, Ribera, con su Cristo, los eclipsara a todos por más varonil, más hondamente recio, e igualmente dulce en su factura esencialmente emocionante y sensitiva.

RIBERA Y LA RECTIFICACION DE VALORES CONTEMPORÁNEA

En el último número del BOLETÍN, sección de *Varia*, poníamos frente a frente el precio de dos cuadros de figura aislada, tamaño natural: uno de los interesantísimos retratos del Greco y uno de los frecuentísimos San Jerónimo, de Ribera. Es un elocuente dato. Hace bien pocos años, Ribera, impecable en el dibujo realista, maestro del color, el mayor en Italia en el siglo XVII, era una de las más altas representaciones del Arte español: Murillo, Velázquez y Ribera. Hoy las tres se llaman (ya no sé por qué orden, los citaré por el cronológico) Greco, Velázquez, Goya.

¿Detrás, antes que Murillo, no va Ribera? ¿Va detrás de éste? No hablando del gusto de cada cual, ni menos del mío, voy a poner a la vista del lector, como ya anuncié, una opinión recientísima de crítico de mucha ciencia y muy hondo análisis.

Antes Justi decía: «Ribera, cuyo conocimiento y arte del dibujo y del modelado no ha sido alcanzado por ninguno de sus compatriotas, representa la gravedad y la melancolía de la devoción española hasta en sus extremos lúgubres y crueles, pero a la vez también, con menos cercse nada, recuerda otros tales de Velázquez en la Fragua y Jacob, cuadros que se pintaron en Italia. No ha notado Mayer el eclipse ya casi total del sol; su disco y el de la luna hacen efecto de un doble aro, del que viéramos algo del interior oscuro, al lado y bajo el ocre encendido de lo interpuesto. La luz, algo milagrosa, proyecta casi horizontales las sombras. El artista no imagina colgante de las manos el peso del cuerpo, sino sobre los dedos de los pies retorcidos gravitando. El letrero del *Inri*, ocre y blanco. La firma, abajo, a nuestra izquierda, en tinta ocre amarillenta: «Jusepe de Ribera español | F. 1643». El lienzo mide (dicen) 10 palmos y 8 pulgadas × 7 y 7 de ancho. Lo medio comprobé algo mayor.

frecuencia, el hechizo irresistible de la gracia que, como florecilla exquisita, se despliega en la umbría bajo las rocas oscuras. Dio él el primero el ejemplo de la fusión del naturalismo y el espíritu católico, siendo genio libertador de la raza que señaló a los pintores españoles de la XVII^a centuria el camino, la vía nacional de la originalidad y la grandeza». «Sus obras maestras (éstas que aquí reproducimos) revelan en él (dijo antes Justi) un pintor digno de Ticiano por la hermosura y la potencia colorista, en eso Ribera el primer artista de la Italia del siglo XVII. Sobre todo en su creación nobilísima: la Inmaculada Concepción, de Salamanca, que por el esplendor de los colores y de la luz, por la nobleza de las formas y de la invención, eclipsa cuanto en la interpretación de asunto semejante hayan logrado Murillo, Güido y Rubens».

Frente a tales opiniones, la reacción eterna del espíritu italiano contra el único extranjero que en Italia llegó a ser en vida verdadero dictador en el campo de las Artes, se nos muestra en las opiniones, admirablemente construidas, del gran crítico Roberto Longhi, en su preciosa monografía *Battistello* (1).

Examina el crítico las tres corrientes que en Nápoles se opusieron al mantenimiento y desarrollo del Arte, caravagiesco puro, de Battistello Caracciolo: el manierismo de Corenzio (arpiniano), el refinado caravagismo colorista, lottesco, de Artemisa Gentileschi, y, finalmente (antes de la llegada de Artemisa), la tercera, «que no es propiamente una tendencia artística»: la de Ribera.

«Ribera, en verdad, no es para mí, como ya dije una vez, sino un falsificador, o mejor, quien da al estilo veneciano y al estilo caravagiesco sentido realístico: realismo coloreado como en la Comunión de San Martino [Cartuja de Nápoles], realismo truculento (truce) y brutal como en todas las fingidas imitaciones de Caravaggio; realismo sentimental, traducido en vulgaridades (*poncifs*) lineales, como en Venus y Adonis [en Roma], en la *Pietà* de San Martino o en otros errores similares; y repugnante oleografía religioso a la española como en la Asunción [la Inmaculada, quiso decir] de Salamanca y en otras partes.

»Mas para el temperamento realístico y anecdotico de la mayor parte de los napolitanos, la pintura de Ribera fué el hecho más pro-

(1) Publicada, en dos muy notables artículos, en la revista *L'Arte*, dirigida por Adolfo Venturi, núms. I y II-III del año 1915.— De Caracciolo, o sea de Battistello, hay una Santa Ana en su capilla (o del Cristo de Maracaibo) en la Catedral de Sevilla (idéntica a otra de Viena), y algo suyo se cita en el libro de Carducho.

videncial que esperar pudieran, como que les ofreció una reducción de las visiones, demasiado severamente estéticas, en falsificaciones naturalistas o de amamantamiento sentimental... Solamente la solidez de su puro tecnicismo, heredero degenerado de la solidez de pasta del Caravaggio, puede, una vez que otra, alcanzar un efecto artístico, como lo alcanzó involuntariamente un Van Eyck con la honradez de imitación de las preciosas cosas de diverso color (*versicolori*) que pintara, si alguna vez pudiera el Arte ser involuntario...

»Es, pues, el naturalismo de Ribera el que triunfa en Nápoles, vivo aún Battistelo: el máximo obstáculo opuesto a la prosecución de la seriedad artística de éste. Ribera gustó más que él en Nápoles, como dos siglos antes — valores y grandeza aparte — Van Eyck gustó más que Masaccio y Van der Weyden más que Piero de la Francesca.»

Estas últimas palabras nos tranquilizan, valores y grandeza aparte, a los españoles que sentimos (a la española) más la verdad que el artificio estético, más la vida que la premeditación estética (1).

Ribera, en el estadio del Arte realista, es el representante de lo palpable, de lo escultórico hecho pintura, en el siglo XVII, como Van Eyck lo fué, en el siglo XV. Ello con la nueva técnica de la unidad lumínica del cuadro, aunque no (en los distintos cuadros) con la variedad infinitamente variable de las luces de una o de otra manera matizadas, predominante una sola de ellas en cada cuadro: no es más elemental, pero sí más sencillo el problema de la luz (decidiéndose siempre por la misma), para Ribera, que para sus coetáneos Zurbarán o Velázquez, para Goya y para los modernos. Pero en su terreno, ya es desde luego Ribera el más verídico, el más plástico dibujante y pintor, y como dijo Justi, «quien alcanzó una potencia de modelado, de relieve, que jamás ha sido superado en pintura».

Lo que hay que contestarle a Longhi es que *oleografía*, o es (etimológicamente) la misma pintura al óleo, llevada al ápice de la

(1) Es indudable que tiene valor la observación de Longhi, su menoscenso, puesto que es lógico el crítico con sus premisas, y que bien representa la estética italiana en cuanto, desde el 1550 a nuestros días, tuvo de predominante vanidad, teatralería y vanagloria profesional.

Tiene además valor de definición, cuando antes, a la cabeza de la monografía, dice que Ribera llevó a Nápoles de Roma otra parte de caravagismo, «reducida a puro prestigio técnico, o a rugosidad [de factura] y a expediente realístico, presto (ligio) para comportarse mejor con la oleosidad estriada del empaste de Correggio o con «flaccide Veneri di linea compositiva»: en suma, más propio para lo sentimental o realístico que propiamente pictórico».

perfección seiscentista (tan distinta de la pintura al fresco), y en ese caso el desprecio será elogio, o es *oleografía* lo que suena, y en tal caso, lo único que tiene Ribera, dentro de la insuperable verdad de su arte, es un defecto, una no frecuente concesión (en la composición) a la Estética italiana de lo teatral y «oleográfico», con ser él, quien más que nadie, trató de ser el desfalsificador del Arte italiano post-rafaelesco. Al lado del verismo riberesco, Caravaggio mismo sabe a teatral, de lejos, y a falso, de cerca.

Porque de cerca, visto de cerca Ribera, es el pintor de factura más apretada, de más vibrante pincelada, cuya mano no fué nunca, llevando el pincel, a la tela sin un nerviosismo, sin una honradez, sin una inquietud de conciencia escrupulosa, sin una despierta timidez (con ser tanta su sabiduría de dibujante y de pintor) ingenua, que otros artistas olvidaron al saber algo; lejanísimo de la genial rapidez de toque de su amigo Velázquez, y todavía mucho más alejado de la fácil magia vaporosa, algo inconsciente, de la pincelada de Murillo.

Esa vibración nerviosa de la pincelada de Ribera fué en los momentos de trabajo, y todavía es, el lazo de unión entre sus creaciones todas (las auténticas, digo, las personalísimas), y su alma, henchida ésta de un sentido religioso, más heredado de los mártires que contagiado de los doctos, más del pueblo que de los claustros, más para ermitaños que para conventuales: en puridad, heroico, popular, simplista y ascético.

En eso es Ribera más de su raza que nadie.

Otros habrán interpretado mejor el Antiguo Testamento y la misión evangélica del Salvador. Para mí, Ribera es el intérprete del cristianismo de la Era de los mártires y de la Era de los eremitas de la Tebaida. Y en lo primero y en el alma de lo segundo es, el pintor del siglo XVII, lo que fué el gran poeta del siglo IV, el español Prudencio: poesía de hierro, a pesar de su corteza clásica, donde se siente (como dijo Menéndez Pelayo hablando del aragonés) el estridor de las cadenas, de los potros y de los ecúleos, expresión brillante del catolicismo español, armado siempre para la pelea, duro y tenaz, fuerte e inconstretable, ora lidie, como los innumerables mártires, contra el gentilismo en las plazas de Zaragoza, ora contra la negación islámica de su fe viva y heroica, ora contra las herejías protestantes en los campos de Flandes o de Alemania.

Ribera es lo recio de la fe, lo recio de la conciencia estética y lo recio de la ejecución artística del Arte español. Y eso hoy lo apre-

cian poco, ya no los mundanos... ¡aun los místicos, más o menos ateos, que enloquecen con el Greco y con Santa Teresa!

ELÍAS TORMO.

Compuesto este trabajo, al corregir pruebas, tengo sobre mi mesa el ejemplar núm. 31, dedicado por el señor Duque de Medinaceli, del magnífico libro por él ordenado, y trabajado por el ilustre D. Antonio Paz y Melia, intitulado: «Archivo y Biblioteca de la Casa de Medinaceli: Series de sus principales documentos». En la pág. 299, al núm. CLXXXVII, se contiene una bien corta «Noticia del cuadro de «La Barbosa» del Españolet». La resultancia del Archivo, arrancando de 1808, no pasa del año 1837, pareciendo ignorar el autor del hermoso libro todo lo que aquí en la Revista queda consignado respecto del cuadro, de su origen y procedencia y de su lograda devolución y paradero actual.

En clausura de las monjas de Monterrey, en Salamanca (aún hay memoria viva en el convento), se guardó otra Inmaculada de Rivera, firmada y fechada en 1637. El cuadro que sacó de allí un Duque patrono, figuró en la Colección del Marqués de Salamanca, y se describe en el Catálogo de la venta de la Galería (París, 1867) con el núm. 26 y diciendo la procedencia. Medidas: 2-51 × 1-75. Hoy desconozco el paradero del lienzo, que en la subasta sé que alcanzó 28.700 francos.

*Acerca de las pinturas del retablo mayor del templo, diré en «postdata» las opiniones de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez en su inédito, magistral *Inventario monumental y artístico de la provincia de Salamanca*: Que la Quinta Angustia del Ático puede no ser de Ribera—pues el Crespi firmado del Prado ya es de 1630—; que el Bautista es de Domenichino; que el San Agustín es de estilo de Rubens o de Jordaens, y que el Abrazo pudiera ser de Caravaggio: al San José, italiano, no le señaló autor ni estilo. El examinó de cerca los cuadros mediante una escala. Sin ponernos de acuerdo, bien se ve que hemos coincidido bastante.*

En la iglesia vió la firma de F^{co} Basano (en el supuesto Veronés); en clausura la de Io. Baglioni, en 1634, en Roma, y la de «Eugenius» (Caxés).

La Basílica de San Julián de los Prados de Oviedo.

I. — Teoría restauradora.

Siglo nefasto para los monumentos asturianos de la época de la monarquía ha sido el décimoctavo. Hasta entonces manteníanse en perfecto estado de conservación, aunque algunos, como la Cámara Santa, había sufrido, durante el periodo románico, una importante restauración. En los comienzos de la citada centuria, el Obispo Fr. Tomás Reluz derriba la venerable iglesia de Santa María del Rey Casto, alzando sobre sus cimientos el templo actual, monstruoso engendro del más decadente barroquismo, en donde se alian inarmónicamente el arte clásico y el ojival. Poco después de la desaparición de aquel monumento, sufre la iglesia de San Tirso, en 1726, una restauración que altera su antigua forma, percibiéndose apenas el trazado de la planta (1). Los cronistas de los siglos XVI y XVII que visitaron estos templos, habituados a ver las naves de los erigidos cuando imperaban las arquitecturas gótica y del Renacimiento, cubiertos de bóvedas, creían que los Alfonso y Ramiros no habían abovedado los que fundaron, por la pobreza de aquellos Reyes, ignorando estos historiadores que en las basílicas constantinianas y en las que se erigieron a su imitación en la primera mitad de la Edad Media, aparecían visibles las armaduras de las cubriciones, ocultas a veces por espléndidos artesonados.

La basílica de San Julián de los Prados tenía que ser forzosamente víctima de la manía restauradora de la época, pero más afortunada que aquéllas, conservó casi intactas sus formas primitivas y mucha parte de su ornamentación interior. Al hacer la descripción de esta iglesia en los «Monumentos ovetenses del siglo IX», dije que si se quitara el miserable pórtico que asombra la fachada principal; si se derribaran las bóvedas tabicadas del siglo XVIII que cubren las naves, y en vez de los churriguerescos retablos de los ábsides se alzaran las mesas de los altares, aisladas, podríamos contemplar la vieja basílica tal cual estaba cuando Alfonso el Casto la levantó.

(1) Fermín Canella. Libro de Oviedo.

Aunque la restauración era fácil de hacer, pues consiste más bien en derribar que en construir, no podía menos de sufrir el monumento, con el transcurso del tiempo, algunas mutilaciones, y hasta la desaparición de elementos tan importantes como las láminas de piedra que cerraban las ventanas de las naves, ábsides y crucero. La mayor parte de las vigas tirantes de la armadura del crucero habían sido renovadas del siglo XII en adelante, y estaban apuntaladas con tornapuntas de feísimo aspecto, y las cubriciones de las naves central y laterales fueron totalmente restauradas en el XVIII con maderas débiles, torcidas, que hubo que rehacer por amenazar inminente ruina.

El valor histórico de este monumento, resto viviente de una civilización de la que apenas nos dan noticias las concisas y descarnadas crónicas contemporáneas y los testamentos reales, y la importancia de sus formas arquitectónicas, en las que se refleja la manera de construir en la época más desdichada de la historia del Arte, me han decidido a devolverle su primitivo estado, sin reparar en el esfuerzo pecuniario que iba a hacer, y lo que es más sensible, a exponerme a sufrir la apasionada crítica de algunos arqueólogos, que no están conformes con la teoría restauradora que he realizado en este monumento. No rehujo la responsabilidad que he contraído al acometer esta obra, que ha de dar lugar a una controversia arqueológica, cuyo resultado espero me será favorable, confesando, sin embargo, que si en conjunto conceptúo acertada la restauración, no negaré que en algún detalle no habré sabido interpretar bien el carácter artístico que impera en las construcciones de aquella Edad.

Las ideas manifestadas por los arqueólogos en los Congresos internacionales de Arquitectura últimamente celebrados, acerca de la restauración de los viejos monumentos arruinados o alteradas sus formas con adiciones posteriores a su construcción, son contradictorias, sin que hayan llegado a un acuerdo, a una conclusión definitiva. El señor Lampérez y Romea, en una interesante conferencia poco ha publicada, cuyas ideas en este asunto me parecen justas y acertadas (1), expone las dos opuestas teorías antirrestauradora y restauradora. Dicen los partidarios de la primera, que el monumento se ha de conservar y no restaurar, siendo preferible que se convierta en poética ruina cubierta de hiedra, a verle cambiado con renovaciones, que si están bien hechas, engañan, y si mal ejecutadas, perderá el edificio el carácter artístico y

(1) Asociación española para el Progreso de las Ciencias. — Congreso de Madrid.— «La restauración de los monumentos arquitectónicos (teorías y aplicaciones)», por D. Vicente Lampérez y Romea. Madrid, 18 de Junio de 1913.

el atractivo que tienen las construcciones de otras Edades. Los partidarios de la teoría contraria quieren la restauración del monumento, dejándole tal cual estaba como cuando fué erigido, para lo cual hay que derribar lo que no pertenezca a la primitiva fábrica y rehacer la parte derruida, imitando fielmente la antigua, devolviéndole su integridad y su estilo; pero si las construcciones levantadas con posterioridad a la erección del monumento pertenecen a otros géneros arquitectónicos, hay que respetarlas y conservarlas. Acto de vandalismo sería la destrucción del famoso transparente de la Catedral de Toledo, porque sus formas churriguerescas no se armonizan con la de aquel ingente monumento.

La teoría antirrestauradora es una lucubración que se manifiesta tan sólo en las discusiones bizantinas de los Congresos arqueológicos, sin que se lleve jamás a la práctica. Desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVIII se empleaba en la restauración y en las ampliaciones que se hacían en los monumentos de épocas anteriores, la arquitectura de la antigua Roma en sus varias manifestaciones, pero a principios del XIX se estudian sin prejuicios las obras de la Edad Media apreciando su belleza, reflejándose este cambio de ideas en las restauraciones, como la de la fachada de la Catedral de Milán, que estaba sin terminar en tiempo de Napoleón I, y se hizo, no en el gracioso estilo del Renacimiento italiano, empleado en la parte inferior, sino en un gótico bastardo y vulgar, que será bien pronto sustituido por otro más en armonía con el carácter artístico de aquella colossal basílica. Poco después aparece el romanticismo literario en la novela y en el drama primero, y luego en las Artes, que trajo por consecuencia la proscripción del clasicismo de los monumentos religiosos y la exaltación de la Catedral gótica glorificada por Víctor Hugo en su admirable poema de Nuestra Señora de París, siendo este grandioso templo admirablemente restaurado por Mr. Lassus y sus discípulos, entre los que descollaba Viollet-le-Duc, que dió a conocer el arte ojival en numerosas producciones.

En la autoridad de este ilustre arqueólogo se apoyan los sectarios de la teoría antirrestauradora, cuando dice: que *restaurar es otro modo de destruir*; pero no hay que dar a la frase un valor que no tiene, pues sólo se refiere a las restauraciones mal hechas sin reedificar la parte derruida, o haciendo adiciones que no existían, con lo cual perdía el monumento su carácter artístico. Viollet-le-Duc no quiere que los edificios antiguos destruidos por el tiempo se conviertan en ruinas, por poéticas que sean, aunque hoy no puedan tener uso, como el Castillo de Pierrefonds, del que sólo existían, a mediados del siglo pasado, sus

derruidos muros, convertido en sumuosa vivienda por Napoleón III, bajo la dirección de este arquitecto, con sus estancias cubiertas de crucería y espléndidos artesonados, decorados sus paramentos de pinturas que representan escenas de la vida de los señores feudales de la décimocuarta centuria (1). También hizo la restauración de los murados recintos visigodo y del siglo XIV de la ciudad de Carcasona, levantando algunas torres desde los cimientos, coronándolas de obras defensivas de madera, que nos dan una idea exacta de cómo eran las fortificaciones en la Edad Media. Si estos monumentos, llamados *muertos* porque no pueden tener uso en nuestros días, se les restaura, en consideración a ser restos vivientes de otras civilizaciones, con mayor motivo debe hacerse con los *vivos*, es decir, con los que están hoy cumpliendo el fin para que fueron fundados, como la basílica de Santullano, que está abierta al culto once siglos hace y ha de continuar celebrándose ante sus altares algunos más, gracias a las obras de restauración realizadas, que le aseguran una larga vida. No he hecho más que seguir el camino abierto por los arquitectos extranjeros y españoles, que, con buen acierto, han preferido devolver a los monumentos su primitivo aspecto a verlos convertidos en ruinas, pudiendo citar en nuestro país a los Sres. Madrazo y D. Demetrio de los Ríos en la Catedral de León, Lampérez en las de Burgos y Cuenca, Casanova en la de Sevilla y Velázquez Bosco en la Mezquita de Córdoba y en Santa Cristina de Lena.

No se han hecho en la basílica de Santullano, del siglo IX en adelante, obras de restauración que lleven el sello del arte. Al período románico pertenecen tres canecillos que se han respetado, colocados en línea horizontal, que se exhiben en el piñón de la imafronte, sobre los que se alzaba la espadaña, reedificada para albergar las campanas, que en aquella época tenían mayores dimensiones que las diminutas del tiempo de la monarquía.

Algo más habría que hacer para completar la restauración de esta basílica. Si por el exterior ha recuperado su primitivo aspecto, no sucede lo mismo por el interior, impidiéndolo las exigencias del culto moderno, tan diferente del de la novena centuria. Entonces los altares eran unas pequeñas mesas que no ocultaban la decoración de los ábsi-

(1) Nous n'avons que trop de ruines dans notre pais, et les ruines si pittoresques qu'elles soient ne donnent guerre l'idée de ce qu'étaient ces habitations des grands seigneurs les plus éclairés de Moyen âge amis des arts et des lettres, possesseurs de richesses immenses. Description et Histoire du château de Pierrefonds par Viollet-le-Duc, architecte. París, 1883.

des y de los vanos. Cubriéronse los testeros de churriguerescos retablos, y aunque no existen, les sustituyen grandes doceles de tela que hacen detestable efecto. Los muros de las naves laterales ostentan también altares y retablos del mismo desdichado estilo, que no hay más remedio que respetar, por exigirlo la piedad de los fieles, que encuentran más bella su iglesia bien enjalbegada y con aquellos feos armatos de madera pintada y dorada que con la triste desnudez que hoy tiene, y sobre todo, que satisfacen cumplidamente sus necesidades religiosas.

Dado el valor arqueológico de esta basílica, hay que declararla monumento histórico y artístico, poniéndolo bajo la tutela del Estado, que no ha de consentir que vuelva a ser víctima de futuras profanaciones. Para devolverle su carácter primitivo habría que desterrar de sus naves esos altares y retablos y llevarlos a una nueva iglesia parroquial, que debe hacerse de mayores proporciones, y allí se podrían exhibir con sus imágenes vestidas, sus exvotos de brazos y piernas de cera, coletas de pelo, flores de trapo y retratos de lienzo y fotografía, que no se conocían en tiempo de Alfonso el Casto. El viejo templo continuaría dedicado al culto, y ante sus altares se elevarían preces a los Santos Julián y Basilisa, no interrumpidas del siglo IX a nuestros días. Aunque parezca una lucubración mía, al par que la restauración del monumento debería hacerse la del rito visigodo que se celebraba en aquella época, concesión fácil de conseguir del Romano Pontífice, y así volveríamos a ver aunados en este templo el arte y el rito mozárabe como en los días de los Alfonso y Ramiro (1).

II.—Villa de San Juliano.

Los monarcas asturianos del primer siglo de la Reconquista, como no existían en el país ciudades romanas, y la población vivía diseminada por el campo, fundaban *villas* o casas de recreo, donde residían con su corte, y llevados del espíritu religioso de la época, elevaban templos a los santos de su devoción, en cuyos pórticos fueron sepultados. El Rey Fruela creó una hermosa *villa* en la colina de Ovéctao, que poco después fué destruida con su palacio e iglesias en la irrupción que los bárbaros hicieron en Asturias en 796. Alfonso II, después que arrojó

(1) Cuando se trasladó a Madrid la bella capilla de San Isidro, de Ávila, de estilo románico, para alzarla en el jardín del Museo arqueológico nacional, Su Santidad el Papa León XIII concedió la celebración en ella del culto mozárabe. Hoy está arrinconada y oculta en el jardín del Retiro.

del país para siempre a los árabes, fijó en este sitio la errante capital de la monarquía, donde había nacido y regenerado con las aguas del bautismo, y la villa de su padre se convirtió en una hermosa ciudad, con magníficas basílicas, palacios, triclinios, xenodoquios u hospitales, baños, acueductos y otras construcciones, protegidas por fuertes muros que les preservaran de futuras invasiones.

Este ilustre monarca quiso tener, como sus predecesores, una villa para su regalo, y la fundó en sitio ameno y deleitoso, a media milla de la ciudad, al lado de la vía romana que conduce a la antigua Gegio, regada por un riachuelo que desciende de las alturas de Naranco, donde estaba la espléndida posesión de su sucesor Ramiro (1). Los testamentos reales que la citan, no se refieren más que al templo, y en el de Alfonso III se consignan los palacios, baños y triclinios, *et suis adjacentis*, es decir, el terreno que formaba la colonia agrícola. De las construcciones civiles no quedan restos, ni es fácil averiguar su planta, pues el caserío próximo a la iglesia y el cementerio moderno, de gran extensión, impiden la apertura de zanjas y el movimiento de tierras. Sólo se han encontrado unos trozos de la cañería que conducía el agua al palacio y a los baños, formada de tubos de piedra blanca perfectamente enchufados, semejantes a los de las termas romanas.

En aquella sociedad ruda y bárbara, cuyas costumbres excluían la limpieza y la higiene, Alfonso quiso dotar a su naciente capital y a su villa suburbana de San Juliano de baños (*balnea*), según cuentan las crónicas contemporáneas y los testamentos reales. No se hicieron las termas ovetenses a imitación de las de Córdoba, pues entonces había escasas relaciones entre los dos estados cristiano y musulmán, sino de las que levantó en aquellos días Carlo-Magno en Aix-le Chapel, del que era el monarca astur imitador.

Prescripciones religiosas obligaban a los sacerdotes a bañarse, especialmente la víspera de las solemnidades religiosas, reflejando—como dice un precepto litúrgico—la limpieza del cuerpo la del alma; por eso se alzaban las termas al lado de las basílicas importantes, que recuerdan las romanas, cuyo uso duró en Occidente hasta fines del siglo XI, siendo de sentir que no se haya conservado esta higiénica costumbre. La coincidencia de existir baños junto a los templos del Salvador, Santullano y Santa María de Naranco, hace suponer que no sólo fueron hechos para regalo de los Reyes sino para el de los ministros del altar.

(1) Los piadosos Reyes asturianos donaban sus *villas* al Salvador, de Oviedo. La de Santianes de Pravia, de Silo, la de Naranco, de Ramiro, y las de Boides y Cultricies, de Alfonso III, apenas construidas, pasaron a poder de los Obispos ovetenses.

El Rey Fruela había erigido, al lado de la iglesia del Salvador, un templo dedicado a los Santos Julián y Basilisa, que padecieron el martirio en Antioquía, destruido también por los árabes en la invasión de 796. Heredó Alfonso la devoción que su padre profesaba a estos héroes del cristianismo, y cuando restauró la Catedral les dedicó altares, que fueron trasladados más tarde al ábside meridional de Santa María del Rey Casto. El piadoso monarca quiso honrar la memoria de aquellos mártires de la fe, erigiendo el magnífico templo que hoy se admira, para guardar sus reliquias. Citanle con elogio los cronistas contemporáneos, y en verdad que estas alabanzas son bien merecidas (1). Los Reyes y elevados personajes solían hacer sus moradas al lado de las basílicas por ellos construidas, siguiendo la costumbre de los Pontífices romanos, que unidas a sus iglesias de Santa María la Mayor, San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano y otras, alzaban suntuosas viviendas, y para citar ejemplo más cercano, la de San Tirso, que formaba parte del aula regia de Alfonso el Casto.

Cuando la Sede Ovetense fué elevada a Metropolitana, Alfonso el Magno destinó los templos de Asturias más cercanos a la capital para residencia de los Obispos que venían a la corte, siendo este palacio e iglesia morada de los Prelados Dulcidio de Salamanca y Jacobo de Coria, asistentes al segundo Concilio Ovetense celebrado en la basílica del Salvador. Pertenece, a fines del siglo IX, a una comunidad religiosa, probablemente dúplice; y en la segunda mitad de la Edad Media aparece bajo el poder del convento de San Pelayo, cuya abadesa, en recuerdo de su antiguo dominio, conserva todavía el derecho de presentación del párroco (2).

Las villas de los Reyes de Asturias tenían más de religiosas que de profanas, porque los templos en ellas levantados eran monumentales,

(1) *Aedificavit etiam a circio distante a palatio stadium unum, Ecclesiam in memoriam Sancti Juliani Martiris circumpositis hinc et inde geminis altaribus mirifica instrucciones decoris.* Sebastián de Salamanca. — Según Quadrado, corresponde a lo que dice este cronista con lo que añade el Albeldense, de esta iglesia: *Admitens hinc et inde titulos mirabile compositione togatos.* En una escritura de donación no incluida en el Libro Gótico, que lleva la fecha equivocada de 862, Alfonso III dice: «*Extra villam ipsam de Oveto por medio miliare concedimus etiam ecclesiam Domini Juliani cum nostris palatiis et balneis et triclinis et cum eius adjacentis ab integro.*

(2) *In suburbe Oveti monasterium Sti. Iuliani cum suis adjacentis ab integro.* Donación de Alfonso III de 905. — Escrituras del monasterio de San Pelayo, citadas por D. José Flórez en su estudio de esta iglesia, publicado en las actas de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia, en Marzo de 1874.

mientras que las viviendas solían ser viejas construcciones del tiempo de los romanos, restauradas y ampliadas sin carácter artístico. Cada monarca quiso tener su villa propia; no quería habitar las de sus predecesores, y después de su muerte pasaba a poder del Pontífice Ovetense o de una comunidad monástica, generalmente díplice. Los palacios han desaparecido, y los templos, aunque mutilados, la mayor parte están en pie; la religión los ha salvado.

Próxima a la basílica de Santianes, de Pravia, fundada por el Rey Silo, estaba su morada, cuyo emplazamiento lleva todavía el nombre de *Palaz del Rey*, y aún se veían sus cimientos a principios del siglo pasado, encontrándose materiales de construcción de la época romana. Alfonso II alzó su aula regia en el atrio del Salvador, acaso en el mismo sitio que ocupó la de su padre Fruela. Más fastuoso el Rey Magno que el Casto, se hizo otro palacio de mayores proporciones fuera de la ciudad—*in Oveto foras*—, y siguiendo la costumbre de sus antecesores, tenía dos magníficas *villas*: la de Cultrocies, cerca de Gijón, y la de Boiges, donde sus rebeldes hijos le obligaron a abdicar el trono.

A los monarcas asturianos les agradaba más vivir en el campo que en la ciudad. Ramiro I, apenas ceñida a sus sienes la corona real, se estableció en una villa romana, situada en las alturas de Naranco, de gran extensión, con tierras de labor, prados y pomarios, donde vivió y murió después de un reinado de diez años. En lugar delicioso alzó su morada, y poco distante las iglesias de San Miguel de Lino y Santa María de Naranco, erigida sobre las ruinas de un viejo edificio derruido por el tiempo—*nimia vetustate consumptum*—, que probablemente antes de la invasión musulmana serviría de templo a los habitantes de la *villa*. Sabemos fijamente la era de su construcción, que fué la de 886, (848) según dice la inscripción del ara del altar (1). Sebastián de Salamanca, historiador contemporáneo, que probablemente vivió en Oviedo, como casi todos los Obispos de Castilla huidos de la dominación musulmana, pudo ver la construcción de ambas iglesias, que describe con algún detalle en su crónica (2). Nueve años después de la consagración de Santa María fué donada, con su hermana la de San Miguel,

(1) ...Qui per famulum tuum Ranimirum Principe gloriosum cum Paterna Regina conyuge *renovasti* hoc habitaculum *nimia vetustate consumptum pro eis edificasti* hanc aram benedictionis gloriosae Sanctae Mariae...

(2) Interea supradictus rex Ecclesiam condidit in memoriam Sti Mariae in latere montis Naurantii distante ab Oveto duorum milia passum, mire pulchritudinis perfetisque decoris et ut alia decoris ejus tacceam, cum pluribus centris forniceis sit con camerat, sola calce et lapide, constructa, cui si aliquis aedificium consimiliare voluerit in Hispania non inveniet.

por Ordoño I, en su testamento, al Salvador, de Oviedo (1). Testigos presenciales y documentos del Archivo Catedral dicen terminantemente que el Rey Ramiro levantó el templo para que en él se rindiera culto a la Madre de Dios.

El Silense, historiador del siglo XI, consigna en su crónica que el edificio de Santa María había sido construido para morada del monarca y convertido después en iglesia, lo que no es cierto. En aquella época se habían introducido en nuestra Historia leyendas creadas por la imaginación del vulgo, como el tributo de las cien doncellas, la batalla de Clavijo, el milagro de la Cruz de los Angeles y otras mil patrañas, y nada de extraño tiene que pasara este yerro en el que, por su escasa importancia, no se fijaron los críticos del Renacimiento y los Agustinos de la España Sagrada. Pero a mediados de la pasada centuria, el Sr. Amador de los Ríos, en la monografía que publicó de estos monumentos hizo suya la opinión del Silense, y asigna la cripta y las tres cámaras que forman el cuerpo superior, al uso doméstico del Rey y de su esposa, como si aquel templete de filigrana abierto a la intemperie pudiera ser habitable, por lo cual ha sido desechada esa hipótesis absurda. Vuelve hoy a ponerse en duda la procedencia religiosa de esta iglesia, suponiendo un eminent arqueólogo, aunque con reservas, que primero fué un edificio profano, un mirador, un *bellevedere*, para contemplar las hermosas vistas que desde allí se dominan. Yo no sé si Ramiro, aquel monarca semibárbaro, que consumía a fuego lento los ojos de los que, con tanto derecho como él, aspiraban a sentarse en el trono de Asturias, era sensible a los encantos de la Naturaleza; y si lo fuera, podía gozar de aquellos paisajes desde las ventanas de su palacio, situado a pocos pasos de la iglesia, sin necesidad de levantar un sumuoso monumento con tal objeto.

En el sexto año del reinado de este monarca ya estaba construido y consagrado este templo, y no es probable que el ara del altar se exhibiera antes en el derruido habitáculo ni fuera trasladada de otra iglesia inmediata dedicada a la Virgen María, que si existiera, aparecería donada al Salvador en el testamento de Alfonso III de 905, en donde están consignadas todas las basilicas y monasterios inmediatos a la capital, y no hay ninguna bajo esta advocación. El estudio arqueológico de este edificio nos lleva al convencimiento de que su origen es religioso y no civil. Su planta afecta una *cella* o cámara cuadrilonga, a cuyos extremos están el ábside y el coro, guardando semejanza con los

(1) Ecclesiam Sancti Michaelis et Sanctae Mariae subtus Naurantium. Donación de Ordoño I, de 857.

demás templos abovedados de la época de Ramiro, en los cuales, para contrarrestar el empuje de la bóveda de la nave, hubo que adosar a los muros laterales dos cuerpos resaltados, que en ésta son el pórtico y el mirador, y en San Miguel de Lino y en Santa Cristina de Lena, las capillas o camarines que forman cruz con el santuario y el coro.

La iglesia no está orientada, no podía estarlo, dada su situación, en la pendiente de una abrupta ladera, y para que el ábside se inclinara al Oriente habría que elevarle unos diez metros sobre el suelo, lo que haría imposible subir a tanta altura los contrarrestos a las presiones de las bóvedas y arquerías. La vecina iglesia de San Miguel sirvió de iglesia parroquial a los habitantes de la *villa*, y cuando, a principio del siglo XVII, se hundió el testero debió ser trasladada a Santa María, que no era más que un oratorio, un humilladero abierto al viento y la lluvia, y para celebrar el culto con comodidad se tapiaron los arcos del ábside y del coro. Es posible que esos vanos estuvieran cerrados con láminas de piedra perforadas, como el ajimez de Lino, o de hojas de madera, cual el de San Tirso de Oviedo (1). Nada de extraño tendría que esos ventanales estuviesen abiertos, cuando en un país de clima más duro y áspero que el de Asturias, en la Borgoña, los templos erigidos del siglo X al XII, los vanos que daban luz a las naves carecían de vidrieras y de losas transparentes, cuyo ejemplo nos ofrecen las grandiosas basílicas cluniacense de Vezelay y todas las construidas por aquella religiosa milicia. En la Edad Media se edificaban algunos santuarios abiertos, sin muros, sostenidas sus bóvedas por columnas, como el de Avioth (Meuse), que describe y dibuja Viollet-le-Duc, y para citar ejemplos más cercanos, recordaré que las capillas de las casas señoriales de Asturias del siglo XVII y XVIII forman su fachada un enorme arco sobre pilastras, cerrado con reja de madera que no las preserva del temporal.

(1) Dice Parcerisa en «Recuerdos y Bellezas de España»: Situado el templo en una ladera rápida, y resultando los arcos por un lado a una altura bastante regular, era de suponer que tuviesen antepechos. Para cerciorarme de si serían lisos o calados, pude obtener que se derribara la tapia de uno, lo que se consiguió con poco esfuerzo, por ser aquélla de piedra y barro; desgraciadamente, en el que se abrió, que fué de los laterales del coro, había desaparecido la baranda, pero quedaban en ella señales indelebles por las grandes ranuras o canales donde se encaban. Las grandes aberturas del ábside y coro, ¿dejarían ésta enteramente a la intemperie? ¿Tendrían acaso celosías de piedra como San Miguel de Lino, Val de Dios y Priesca? ¿El calado que encontré en el desván pertenecería al antepecho?

III.—Historia de la basílica.

El número grande de iglesias erigidas en Asturias, y especialmente en Oviedo durante la época de la monarquía, es debido a las circunstancias especiales en que se encontró este país, ya desde los tiempos de los visigodos. Antes de la invasión de los septentrionales, sus habitantes, diseminados por el campo, no aglomerados en ciudades, vivian en estado semibárbaro, obligados por la codicia de los conquistadores al laboreo de las minas y al cultivo de un suelo agreste, no habiendo tomado de aquéllos más que el idioma y la religión, pagana primero y después la cristiana. Para realizar sus fines religiosos se reunían en las mezquinas estancias de las villas romanas derruidas, como el habitáculo sobre el que se levantó Santa María de Naranco, o en pequeños templos de madera, cual los que se alzaban en Francia antes del reinado de Carlo Magno. La prueba de que no se hicieron iglesias monumentales, es que no se han encontrado inscripciones votivas o de consagración conservadas en los muros cuando fueron reedificadas. Los visigodos venidos a estas montañas construyeron magníficos templos semejantes a los que dejaban en las ciudades monumentales del interior de España, cuyos nombres y advocación constan en los testamentos reales, donados a la Sede Ovetense en los siglos IX y X. Las victorias de Alfonso II y de sus sucesores llevaron las fronteras de la monarquía a las márgenes del Duero y después a las del Tajo, cumpliendo sus aspiraciones de restaurar el imperio visigodo. Mucha parte de los habitantes de Asturias emigraron a los territorios reconquistados, y la escasa población que quedaba, casi toda rural, no tuvo necesidad de levantar nuevos templos, bastándoles los que existían, y sólo se reedificaron, del siglo XI al XV, las *cellas* y oratorios de la época visigoda y los minúsculos de la octava centuria, erigidos cuando los árabes amenazaban el país con sus algaradas.

Al abandonar los Reyes a Asturias, cayó en una gran postración, y en el transcurso de la baja Edad Media, las iglesias del siglo IX eran suficientes para satisfacer las necesidades del culto de unos pobres aldeanos que vivian en la soledad y en el aislamiento en un país agreste y montañoso; sólo así se comprende que aquellos monumentos hayan llegado a nuestros días, aunque mutilados o con edificaciones posteriores, mientras que en las villas y ciudades de Castilla, ricas y poderosas, y en gran progreso artístico, fueron una o más veces reedificadas, primero con las galas del arte cristiano y después con las del Renacimiento. Igual hecho acaece en Francia, en donde con la aparición de

las colosales basílicas románicas y ojivales fueron derruidas las pequeñas iglesias merovingias y carolingias. En Oviedo están sirviendo de templos parroquiales, desde el siglo IX, los de San Tirso, Santullano, Santa María de Naranco, y lo estaba el de San Miguel de Lino antes del hundimiento del testero, porque hoy, como entonces, albergaban ampliamente en sus naves sus poco numerosos feligreses.

Alfonso II dejó consignado en marmóreas lápidas y en los testamentos o donaciones al Salvador la fecha de la consagración de la basílica ovetense y en otras interesantes inscripciones, que el Obispo historiador D. Pelayo ha transmitido a la posteridad. No sucede desgraciadamente lo mismo en la iglesia de Santullano, en donde ni en la fachada ni en los muros interiores se han hallado rastros de letras grabadas o pintadas que dieran alguna luz para saber la era de la fundación. Acaso estaría la inscripción votiva sobre el arco toral que da ingreso al crucero, como en Santianes de Pravia, cuya célebre leyenda de *Silo princeps fecit* alcanzaron a ver los historiadores del Renacimiento. Tampoco se ven en la Cámara Santa, y en la iglesia de San Tirso sólo se han encontrado pequeños fragmentos de lápidas con caracteres que apenas forman sentido. No se puede saber la fecha de la construcción de estos templos, pero me atrevo a afirmar que debió ser posterior a la de la basílica del Salvador, dotada espléndidamente en el testamento de 812, en el cual ofrece los edificios construidos en la naciente capital, como los baños, hospitales, acueductos, etc., y si existieran, de seguro que hubieran sido incluidos en la donación, como hicieron sus sucesores, especialmente el Rey Magno, de todas las iglesias de Asturias de los siglos IX y X. Y me atrevo a decir más: que su erección no se verificó hasta después del 816, en que Asturias se vió libre para siempre de las terribles invasiones de los árabes, que destruyeron cuanto hallaban al paso.

En el siglo XVI y principios del siguiente visitaron Asturias los historiadores más eminentes de España para estudiar los orígenes de la monarquía restaurada, en sus archivos y en sus monumentos. El Padre Carballo es el que aporta más datos para fijar la fecha de la erección de las basílicas ovetenses, y dice que: «habiendo el Rey Don Alfonso acabado las iglesias que hemos dicho, hizo juntar algunos Obispos y abades que residían en Asturias por no vivir sujetos a los moros, y en 13 de Octubre de 830 hizo dedicar y bendecir las iglesias con la mayor solemnidad que por entonces pudo, teniendo ánimo de consagrárlas para en adelante con autoridad apostólica, la cual consagración que ahora hizo consta por la dotación que después otorgó a la misma igle-

sia, como adelante referimos». Este sabio y concienzudo cronista, que debió conocer el archivo Catedral, se refiere a un documento perdido después, como otros muchos, y no es de creer que, dada la seriedad del autor, fuera apócrifo, por más que en aquellos días abundaban los falsos cronicones. El Sr. Amador de los Ríos, en su monografía de la Cámara Santa fija la construcción de esta iglesia y la de Santullano en el año de 830, apoyándose en la autoridad del P. Carballo, manteniendo su opinión, con la cual no estaba conforme y hoy lo estoy (1).

La basílica de Santullano, cual sus hermanas las ovetenses y las erigidas en la época de la monarquía, a no impedirlo la disposición del terreno sobre que se asienta, como Santa María de Naranco, estaban orientadas obedeciendo a prescripciones litúrgicas. Descansa el templo sobre un lecho de caliza, que mantiene sus muros en perfecta estabilidad. La rasante de las naves está elevada de 40 a 60 centímetros sobre el nivel del terreno, haciendo el ingreso a sus pórticos por tres o cuatro escalones, lo que da al edificio majestuosidad y esbeltez. Como todas las construcciones religiosas de aquel tiempo, aparecía completamente aislada, pudiendo contemplar sin obstáculos sus bellas perspectivas arquitectónicas. Rodeábala el atrio o cementerio, desaparecido en el siglo XII cuando comenzaron a hacerse las inhumaciones dentro del templo, y por cierto que ofrecen desdichado efecto los modernos sarcófagos adosados a los muros del testero. Dedicanla frases encomiásticas los cronistas contemporáneos, que han sido repetidas por los historiadores del siglo XVI. Ambrosio de Morales, que tenía intuiciones arqueológicas, dice en la Crónica general: «Esta iglesia es grande y con razón alabada, *por tener mucho de arquitectura romana* en las ventanas y otras partes. Tuvo sin duda el Rey un gran arquitecto para sus fábricas, pues tienen linda proporción y correspondencia, y sin esto no hay ninguna en que no haya algún notable primor en el ornato. Carballo, no menos admirador de esta basílica que el autor del *Viaje Santo*, consigna «que el Rey Casto fundó asimismo la iglesia de Santullano cerca de la ciudad de Oviedo, que alaban con mucho encarecimiento los autores; que en nuestros días permanece de la manera que el Rey la dejó, y es grande de crucero y capillas, y tiene una maravillosa proporción y correspondencia, y tiene mucho de arquitectura ro-

(1) He dicho en la monografía de la iglesia de San Tirso, publicada en los *Monumentos ovetenses del siglo IX*, que el Sr. Amador de los Ríos hace suya la opinión del P. Carballo; pero como no consta esa data en los documentos existentes en el archivo de la Sede Ovetense ni en las inscripciones contemporáneas, carece de valor la opinión de este ilustre arqueólogo.

mana, y como Morales considera, sin duda alguna, que el maestro de estas obras, que llamaban Tioda, era muy gran arquitecto, pues no hay obras de por aquel tiempo en cuyo ornato no se encuentre algún notable primor sin la perfecta proporción que tienen» (1). Contrastá el buen sentido artístico de estos escritores con el de los bárbaros profanadores del siglo XVIII, que cubrieron las naves de barroca decoración, destruyéndolos, como la iglesia del Rey Casto, o alterándolos, como San Tirso, que ya no es posible percibir su estructura primitiva.

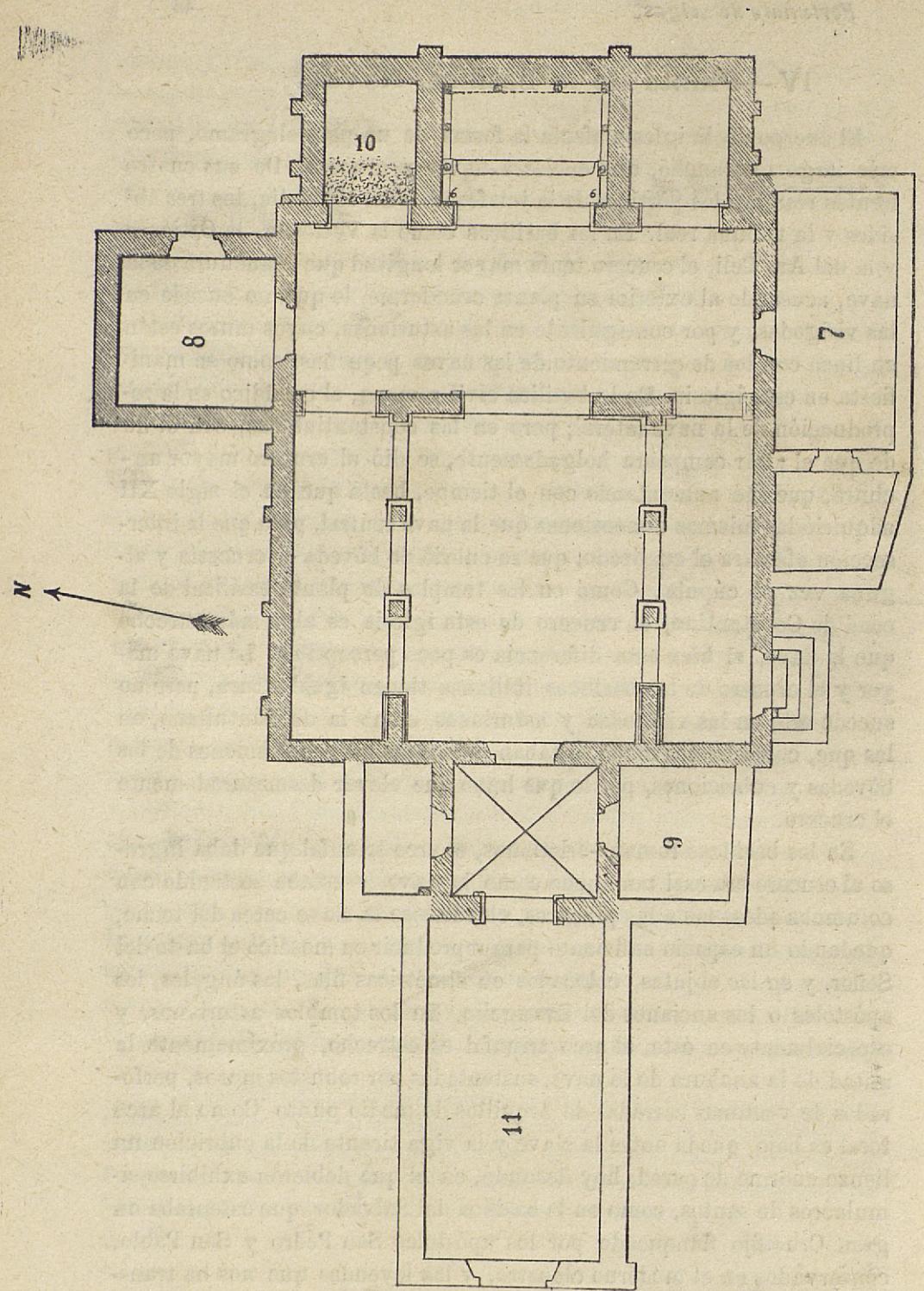
Libre hoy este monumento de los edificios adheridos a la imafronte y a la fachada meridional, y derribadas las tapias que le envolvían por el lado del cementerio, aparece aislada, pudiendo contemplarse sus sobrepuestas naves como en los días de su fundador Alfonso el Casto. Es extraño que los eminentes arqueólogos Amador de los Ríos y Assas, que a mediados de la pasada centuria visitaron los monumentos asturianos de los siglos IX y X, hasta entonces poco conocidos, cuyos interesantes estudios, especialmente los del primero, fueron ilustrados con el buril en los *Monumentos arquitectónicos de España*, no hayan hecho la monografía de esta basílica, la más importante de las que se erigieron en aquella lejana edad. La publicación de esta magna obra, y la de la Historia de la arquitectura española, del ilustre asturiano D. José Caveda, despertó en los aficionados a los estudios arqueológicos, importados de Francia en aquellos días, el amor a las viejas construcciones del tiempo de la monarquía, erróneamente juzgados por Jovellanos y sus discípulos Ceán Bermúdez e Inclán Valdés. Citaremos entre ellos al epigrafista Miguel Vigil, a Mori, a Pérez de la Sala y a José María Flórez, a quien se debe el primer plano que se ha hecho de esta basílica, el cual, con una perspicacia que no hemos tenido cuantos posteriormente estudiamos su planta, observó que los camarines que se alzaban a uno y otro lado del pórtico de la imafronte fueron construidos después del siglo IX, al par que los demás edificios que ocultaban la fachada del Mediodía, como puede verse en las trazas que reproducimos.

(1) Al describir Ambrosio de Morales la iglesia del Rey Casto, aprecia también el carácter clásico de aquel monumento, diciendo: «Cada nave tiene seis claros de arcos muy semejantes en los postes y vueltas y en toda la cantería y en pocas molduras a los claustros de los arcos que ya están hechos en el real monasterio de San Laurenzo, aunque éstos son mucho más altos». (*Viaje Santo.*)

IV.—Planta de la basílica. Naves.

El cuerpo de la iglesia afecta la forma de un paralelógramo, poco más largo que ancho, que encierra naves y crucero. De sus cuatro frentes resaltan los pórticos de la imafronte y del Mediodía, los tres ábsides y la tribuna real. En las basílicas como la Vaticana, la Ostiense y la del Ara Celi, el crucero tenía mayor longitud que la anchura de la nave, acusando al exterior su planta cruciforme, lo que no sucede en las visigodas, y por consiguiente en las asturianas, cuyos muros están en línea con los de cerramiento de las naves pequeñas, como se manifiesta en esta iglesia. En la basílica civil romana, el calcídico es la reproducción de la nave lateral; pero en las constantinianas, con el fin de que el altar campeara holgadamente, se dió al crucero mayor anchura, que fué aumentando con el tiempo, hasta que en el siglo XII adquirió las mismas dimensiones que la nave central, para que la intersección afectara el cuadrado, que se cubrió de bóveda de crucería y alguna vez de cúpula. Como en los templos de planta basilical de la edad de Constantino, el crucero de esta iglesia es algo más estrecho que la nave, si bien esta diferencia es poco perceptible. La nave mayor y el crucero de las basílicas italianas tienen igual altura, pero no sucede esto en las visigodas y asturianas, como la de Santullano, en las que, como hemos dicho, estaban proscritas las penetraciones de las bóvedas y cubriciones, por lo que hubo que elevar desmesuradamente el crucero.

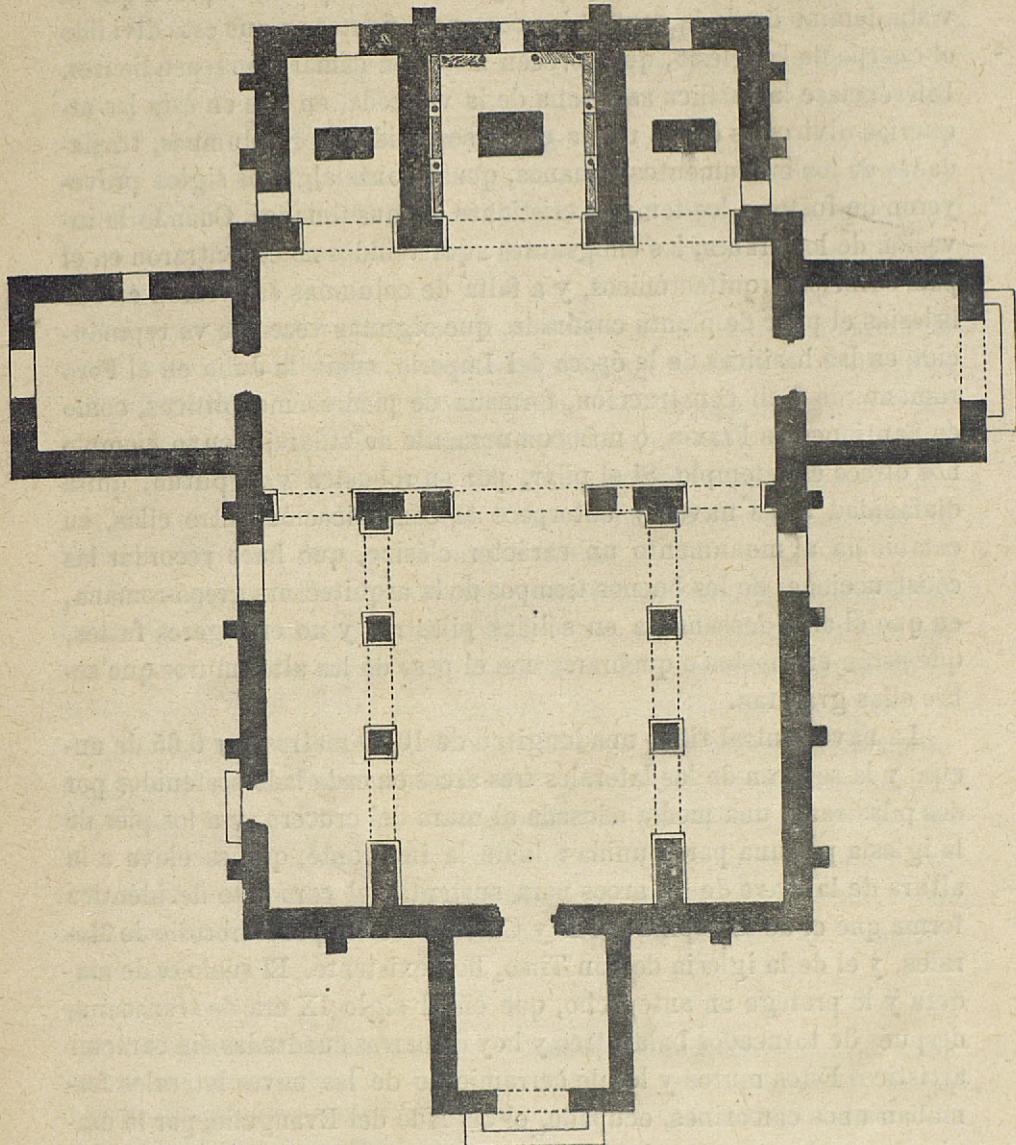
En las basílicas romano-cristianas, el arco triunfal que daba ingreso al crucero era casi tan ancho como la nave, y estaba sostenido con columnas adosadas a las pilastras, elevándose la clave cerca del techo, quedando un espacio suficiente para reproducir en mosaico el busto del Señor, y en las enjutas, colocados en simétricas filas, los ángeles, los apóstoles o los ancianos del Evangelio. En los templos asturianos, y especialmente en éste, el arco triunfal es estrecho, próximamente la mitad de la anchura de la nave, sustentados por robustos muros, perforados de ventanas cerradas de arquillos de medio punto. Como el arco toral es bajo, queda entre la clave y la viga tirante de la cubrición un lienzo enorme de pared, hoy desnudo, en el que debieron exhibirse simulacros de santos, como en la basílica del Salvador, que ostentaba un gran Crucifijo flanqueado por los apóstoles San Pedro y San Pablo, conservados en el moderno claustro, y las leyendas que nos ha transmitido el Obispo D. Pelayo. En la iglesia del Rey Casto y en la Cámara Santa se conservan aún, incrustadas en los muros inferiores de la ima-



Escala de $\frac{1}{200}$

La basílica antes de la restauración.

fronte, las cabezas del Señor, la Virgen y San Juan, en alto relieve, cuyos cuerpos eran hechos a pincel. En Santianes de Pravia llenaba semejante espacio la célebre inscripción: *Silo Princeps fecit*, y otra mutilada que ha llegado a nuestros días. No es de creer que la basílica de



La basílica restaurada.

Santullano careciera de leyendas votivas y de consagración, grabadas en lápidas de mármol que exornaban los muros y pilastras de los edificios religiosos y civiles de aquel tiempo, desaparecidas antes del si-

glo XVI, pues si existieran las hubieran citado Morales, Carballo y demás historiadores del Renacimiento.

Las exigüas dimensiones del arco triunfal, perforado en una masa de fábrica, y las de las arquerías que separan las naves, sustentadas por pilastras rectangulares que ocupan mucho espacio, impiden que la vista domine desde la central los compartimientos en que está dividido el cuerpo de la iglesia, que parecen más bien cámaras independientes. Diferénciase la basílica asturiana de la visigoda, en que en ésta las arquerías divisorias de las naves están sostenidas por columnas, trasladadas de los monumentos romanos, que durante algunos siglos proveyeron de fustes a los templos cristianos y musulmanes. Cuando la invasión de los árabes, los emigrantes aquí venidos no encontraron en el país edificios arquitectónicos, y a falta de columnas emplearon en sus iglesias el pilar de planta cuadrada, que algunas veces se ve reproducido en las basílicas de la época del Imperio, como la Julia en el Foro romano, de fácil construcción, formada de piedras monolíticas, como en Santianes de Pravia, o más comúnmente de sillarejo, cuyo ejemplo nos ofrece este templo. Si el pilar, por su robustez y amplitud, quita diafanidad a las naves y entorpece la comunicación entre ellas, en cambio da al monumento un carácter clásico, que hace recordar las construcciones de los buenos tiempos de la arquitectura greco-romana, en que el arco descansaba en sólidas pilastras y no en ligeros fustes, que están expuestos a quebrarse con el peso de los altos muros que sobre ellos gravitan.

La nave central tiene una longitud de 10,20 metros por 6,65 de ancho, y la separan de las laterales tres arcos en cada lado sostenidos por dos pilastras y una media adosada al muro del crucero, y a los pies de la iglesia por una pared unida a la de la imafronte, que se eleva a la altura de la clave de los arcos para sustentar el coro alto de idéntica forma que el de la capilla del Rey Casto, descrito por Ambrosio de Morales, y el de la iglesia de San Tirso, hoy existente. El suelo es de madera y le protege un antepecho, que en el siglo IX era de transenna, después de torneados balaustres y hoy de barras cuadradas sin carácter artístico. Estos muros y los de cerramiento de las naves laterales formaban unos camarines, ocupado, el del lado del Evangelio, por la empinada escalera que conducía al coro, y el opuesto servía de sacristía, y en nuestros días de capilla bautismal. En las basílicas italianas el coro—*chorus canticorum*—estaba en el crucero o en la nave, cerca del Santuario, y en igual sitio se alzaría en las hispano-romanas, pero en las asturianas, a imitación de las visigodas, se elevó sobre el ingreso

de la fachada principal, como vemos en Santianes de Pravia, cuya planta baja servía de narthex y de panteón de los Reyes Silo, Adosinda y Mauregato, ofreciendo la particularidad de que el frente que mira al Santuario estaba cerrado de muro, perforado por dos vanos en ambos pisos, que le daban el aspecto de una torre, y con este nombre se le conocía hasta su reciente desaparición en 1872 (1). También tienen coros altos los templos abovedados de San Miguel de Lino, Santa Cristina de Lena y San Salvador de Val de Dios, y si el de Santa María de Naranco es bajo, se debe a la poca altura de la nave, que sólo pudo dársele tres pasos sobre el nivel del suelo, como los ambores. La elevación del coro favorecía para subir a la espadaña, y en las cubriciones abovedadas aún se ven los agujeros por donde pasaban las cuerdas que pendían de las campanas (2).

El arquitecto no ha tomado el cuadrado aumentado o disminuido como base de medición para dar proporciones armónicas a los diversos compartimientos en que está dividida el área de la basílica. La suma de la anchura de las naves laterales (2,50 metros cada una) es menor que la de la central y ésta algo más ancha que el crucero. Los ábsides y la tribuna tienen más fondo que frente; sólo los pórticos afectan un cuadrado perfecto, cuatro por cuatro metros.

Las pilastras de las naves no son monolíticas, como las de Santianes de Pravia, sino formadas de sillarejo de tosca labra, que no ha sido enlucido como las del crucero, contrastando el color amarillento de la piedra con la línea oscura del despiezo. En algunas basilicas asturianas, y entre ellas las del Salvador de Priesca y Fuentes, los paramentos de las pilastras fronteras a la nave central están cubiertas de inscripciones, hoy legibles, que nos dan noticia de su fundación. En las de la iglesia de San Tirso, construida por el mismo arquitecto, se han encontrado leyendas grabadas, cuyos caracteres fueron mutilados en las varias restauraciones que ha sufrido desde el año de 1726, que apenas forman sentido.

(1) Así la llaman Morales, Carballo y Bances, el historiador de Pravia. En el piso alto estaban guardadas las cenizas de doña Palla, hija de Bermudo II, esposa de Bermudo Armentariz, trasladadas en el siglo XVII de la derruida iglesia de la Llera, donde hizo vida monástica la Reina Adosinda.

(2) Cuando en 1856 se hizo la enorme espadaña de Santa María de Naranco, que agobia con su mole y amenaza hundir este venerable monumento, para ascender a ella se perforó la bóveda del pórtico, por donde pasa una escalera de hierro.

V.—Crucero.

El crucero en las basílicas romano-cristianas solía estar elevado sobre las naves la altura de uno o más pasos con el fin de que el altar, situado en el centro de él, fuera visible desde los pies de la iglesia, lo que no sucede en las visigodas y asturianas, cuyo pavimento está al mismo nivel, haciéndose más fácil la comunicación sin el estorbo de los escalones. Es magnífica la perspectiva que ofrece esta parte del templo desde el arco triunfal, de mayores proporciones de anchura e igual altura que la nave central de la mezquita de Córdoba, con sus arquerías sustentadas por robustas pilastras, la decoración pictórica de sus muros y la soberbia techumbre que la cubre. En los anchos abacos de las impostas se ven los agujeros en donde se aseguraban las anillas de hierro que sostenían las varillas, de las que pendían las cortinas que ocultaban los altares, sólo visibles durante la celebración de los oficios divinos. También se cerraban con velos las arquerías de las naves para que no se pudieran ver los hombres y las mujeres, que por precepto litúrgico estaban separados, y lo mismo las clases sociales, situándose la más infima, la de los siervos, a los pies de la iglesia (1).

La planta de la basílica afecta por el exterior una cruz, cuyos brazos son el pórtico meridional y la tribuna, hoy convertida en sacristía. Consta este cuerpo de planta baja y principal, a la que se ascendía por empinada escalera, viéndose, antes de hacer las obras de restauración, los agujeros en los muros donde entraban los maderos del suelo. No guarda simetría con el pórtico en superficie, que es mayor, ni en altura, por lo que me inclino a creer que el arquitecto no la incluyó en las trazas y se hizo poco después, acaso por exigencia del monarca, que quiso tener un lugar reservado en la basílica. Confirma mi opinión, el ver que sus muros no se enlazan con los del crucero, si bien la estructura de la mazonería y los materiales son idénticos a los del edificio. En la desdichada restauración del siglo XVIII perdió este cuerpo su primitiva cubrición, que se rehizo, dándola treinta centímetros menos de altura, viéndose en el muro, marcadas en el enlucido, las vertientes del anterior tejado, habiendo desaparecido las dos ménsulas que sostenían el alero y las soleras de madera sobre las que descansaban las cabezas

(1) No hace muchos años que los *baqueiros* de Asturias que habitan en las montañas de la costa occidental, acaso descendientes de los siervos rebelados en tiempo de la monarquía, no podían entrar en las iglesias o se quedaban a la puerta, como en la de San Martín de Luiña, donde todavía existe la inscripción grabada en el pavimento: «De aquí no pasarán los baqueiros».

de las vigas tirantes. Los historiadores franceses dicen que en las grandes basílicas, especialmente en las de planta cruciforme, había unas cámaras o tribunas elevadas llamadas *Salutatorium*, desde donde los Reyes, los obispos y los elevados personajes de la corte presenciaban los oficios divinos, sirviendo al par de salas de espera o de recepción. No podía ser otro el destino de esta habitación, que tenía un ingreso especial por la parte exterior para que los asistentes a los actos religiosos no se confundieran con la plebe al atravesar las naves, y unas ventanas, hoy tapiadas, cubiertas de arco de medio punto.

VI.—Pórticos.

Preceden a los ingresos de la imafronte y del crucero, pórticos abiertos, que dan al edificio un aspecto pintoresco con sus resaltos, piñones y tejados. Mucho antes de la venida de los visigodos a Asturias, la forma del atrio había cambiado, y no era como en los tiempos de Constantino un patio cuadrado, situado delante de la fachada principal, rodeado interiormente de pórticos, de columnas y arquerías, y en el centro la pila o labro del agua lustral. El atrio en las iglesias asturianas se convirtió en cementerio, extendiéndose en una anchura de doce pasos alrededor del templo, que gozaba del derecho de asilo y donde el párroco o el abad ejercía jurisdicción. Ya desde el siglo VIII afectan los pórticos tres formas distintas, que vemos reproducidas en la época de la monarquía. La que más se empleaba era la de una arquería sobre pilastres o columnas, como en San Miguel, de Escalada, y San Salvador, de Val de Dios, situada en las fachadas laterales, o más bien en la principal, y a veces se hacían de postes de madera (San Tirso, de Oviedo) levantados sobre un alto basamento de mampostería, con el fin de proteger a los fieles de las lluvias en un país tan húmedo como Asturias. En los templos que nos quedan de aquella edad, suelen verse empotrados en los muros las ménsulas o zapatas en que se apoyaba la armadura de la cubrición de estos pórticos, donde yacían sepultados los clérigos, monjes y elevados personajes, sirviendo al par de corte o tribunal de justicia y más tarde de Cabildo—*Capitulum*—, tratándose allí las cosas del procomún.

Los templos de planta basilical de grandes proporciones solían tener, además del ingreso principal, otro en el crucero, y ambos estaban precedidos de pórticos cuadrados de dos aguas con un gran vano que ocupaba casi todo el frente, terminado en piñón, que acusaba las vertientes del tejado. Los había también abiertos por los lados, como el de

Santa María de Naranco, pero esta disposición era debida a la especial situación de este templo, elevado sobre una cripta, al que se ascendía por tres escalinatas. Las basilicas asturianas no tenían narthex, como las bizantinas, porque entonces ya no había catecúmenos y los penitentes se situaban a los pies de la iglesia, pero se hacían pórticos interiores que se destinaban a panteón de los Reyes, como el de Santianes, de Pravia, y el de la capilla del Rey Casto.

Cuantos han estudiado este monumento creyeron que no tenía más pórtico que el de la imafronte, y nadie se había fijado que en el libro de fábrica de la parroquia consta la existencia de otro en el frente meridional, convertido en sacristía, acaso en el siglo XVI, pues antes de esa centuria las iglesias de Asturias carecían de esa dependencia tan necesaria para la custodia de los vasos sagrados, de los libros litúrgicos, de la indumentaria religiosa y demás objetos del culto (1).

No siendo bastante amplia, se la derribó en el año de 1800, casi en nuestros días, para darle mayores proporciones, ocupando su área todo el frente del crucero y mucha parte de la nave, ocultando con su masa la vista de la basílica. Al deshacer estas miserables construcciones, aparecieron a uno y otro lado del ingreso los muros del primitivo pórtico enlazados en ángulo recto con el del templo, marcándose perfectamente en la gruesa capa que le cubría la impresión de las tejas y de las dos vertientes del tejado, cuya cima llegaba al alfeizar del gran ventanal del crucero. Con este descubrimiento se desvanece la hipótesis de que en esta parte de la basílica existía un cuerpo de dos pisos análogo al que se ve en el lado opuesto.

Como el nivel del suelo de la sacristía era unos sesenta centímetros más alto que el del terreno exterior, no hubo necesidad de derribar totalmente los muros del viejo pórtico, que quedaron ocultos bajo el pavimento, siendo sólo arrasados hasta los cimientos los de la fachada, marcándose claramente la anchura del gran vano que servía de ingreso. La planta y las dimensiones eran exactamente iguales a las del pórtico de la imafronte e iguales también en su construcción. En el pequeño sótano que había quedado bajo la sacristía se encontraron los materiales de sillería del viejo pórtico, sin faltar uno: las basas de las pilastras, las jambas, las impostas molduradas con sus volutas y mucha parte del sillarejo de las esquinas, que se aprovecharon al levantar la moderna edificación. Halláronse también empleadas como materiales de construcción las grandes ménsulas o zapatas que en los ángulos sa-

(1) En el libro de fábrica consta que en 1784 fueron blanqueados *ambos* pórticos.

lientes del tejado sostenían el alero. Las piedras de la mampostería de los muros del pórtico pasaron a los de la sacristía, viéndose en ellas el duro cemento que las unía en la primitiva fábrica, de la que sólo desapareció el ladrillo del arco que cerraba la portada. Existiendo todos los elementos constructivos, los cimientos de la fachada y los muros laterales hasta cierta altura, me pareció conveniente alzarle de nuevo, o más bien armarle, como así se ha hecho, viéndose hoy esta parte de la basílica tal cual estaba en el siglo IX. Las jambas de los ingresos de estos pórticos están formadas de piedras monolíticas coronadas de una imposta toscamente tallada, sin ornatos, surcada de estriás horizontales que quieren simular molduras, con una saliente voluta arrollada que recuerda la del capitel jónico, sobre la cual arrancaba el arco, que, como todas las de este templo, era de medio punto. Estos pórticos siempre estuvieron abiertos, pues en las mochetas de las jambas, de la misma anchura que los muros, no se ven batientes, ranuras o agujeros para fijar los cercos, de los que pendían las hojas de las puertas.

FORTUNATO DE SELGAS.

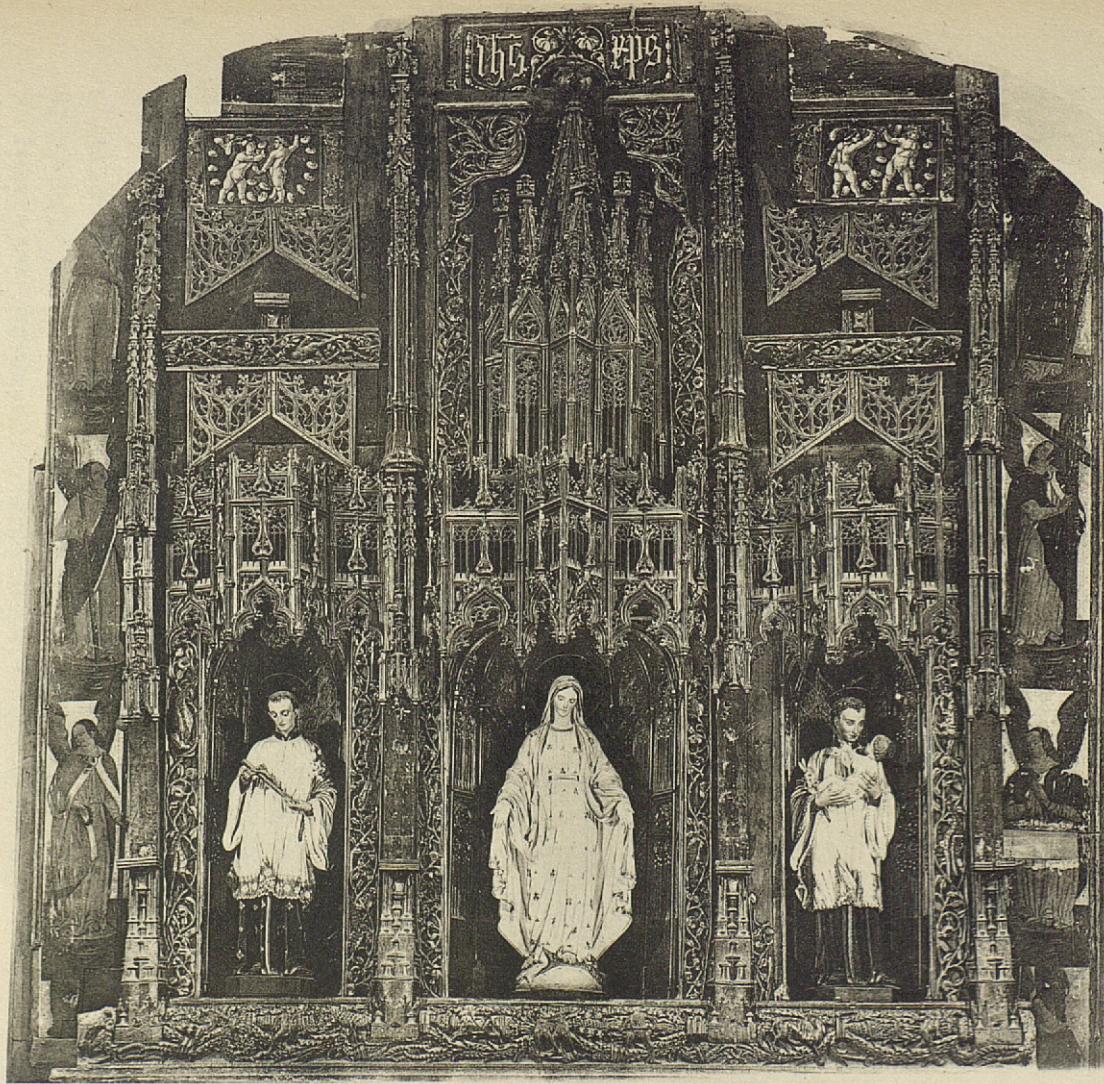
(Continuará.)

Un retablo del monasterio de Oña.

En la provincia de Burgos, partido de Briviesca, se encuentran la villa y monasterio de San Salvador de Oña (1), a la derecha del río Oca, que cinco kilómetros al Norte desagua en el Ebro. El año 1002 compró el penúltimo Conde de Castilla, Don Sancho el de los Buenos Fueros, la villa a D. Gómez Díaz y a su mujer doña Ostrocia; el 1011 está firmada la carta de fundación del monasterio de San Salvador, en el cual figura como abadesa la hija del Conde, Santa Trigidia, o Tigrida. En 1033, Sancho el Mayor de Navarra, Conde a la vez de Castilla, introduce la reforma cluniacense por medio de Paterno, monje de San Juan de la Peña, y deja por primer abad a Don García, a quien a los dos años sucede San Iñigo, padre y modelo de los benedictinos de Oña, a los cuales gobernó durante más de treinta años. Alrededor de esta época deben colocarse también las primeras reformas en el arte, de las que aún se conservan huellas en la entrada románica de la iglesia.

Corre tranquila la vida de los monjes, sin hecho alguno de gran resonancia en el terreno del arte, hasta la segunda mitad del siglo XIV, en que la invasión de las tropas inglesas auxiliares de Don Pedro el Cruel y el saqueo de la Abadía determinaron la arquitectura militar, en parte aún perceptible; impulso debido al abad Sancho Díaz de Briviesca, que gobernó de 1381 a 1419. En la segunda mitad del siglo XV, con la introducción de la reforma por los monjes de San Benito el Real, de Valladolid, comienza un período de verdadero renacimiento artístico, consecuencia natural del espíritu religioso, que marca una nueva era en la historia del monasterio. Desde el año 1466, en que empieza a gobernar Fr. Juan de Roa, hasta el tercer decenio del siglo XVI, se llevaron a cabo las principales obras de marcado sello gótico florido. Encaja, pues, de lleno cronológicamente el reina-

(1) Hoy día Colegio Máximo de la Compañía de Jesús.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

MONASTERIO DE OÑA (BURGOS): Restos de tablas del retablo mayor (antes de 1479) y de tallas de otro retablo (labrado entre 1495 y 1503) aprovechados en uno moderno (3.90 X 3.69 m.)

do de los Reyes Católicos dentro de este período, del cual sólo estudiaremos ahora el «altar de Santa Catalina».

Con este nombre, como más adelante probaremos, se conocía por los benedictinos, antes de su exclaustración de esta abadía, un precioso retablo gótico, colocado hoy bajo de la tribuna, enfrente de la capilla de San José y del órgano. Después de la exclaustración, recibió primero el nombre de altar de Nuestra Señora del Rosario, y ahora de la Inmaculada. Está formado evidentemente con partes de dos retablos muy notables: uno en madera tallada y dorada, el otro en pinturas de tabla bárbaramente mutiladas y ajustadas para llenar el hueco que a los lados deja el de talla; este último, que ocupa la parte central, mide 3'90 metros de alto y 3'05 de ancho. Las tablas son cuatro a cada lado, y miden, las que se conservan bien, 0'90 centímetros de alto y 0'32 de ancho.

Haremos una reseña somera del contenido de las pinturas, lo suficiente para apoyar en ella la deducción de la época en que fueron ejecutadas.

Las describiremos, comenzando por las más bajas.

Lado de la Epístola.—1.^a Un Angel de medio cuerpo arriba, lo demás está aserrado; lleva en la mano derecha los azotes de la pasión, el rostro lloroso.—2.^a Angel con las manos juntas como en actitud de orar; entero, menos una faja de diez centímetros hacia la cintura. 3.^o Angel sosteniendo la cruz, mira hacia el cielo; bien conservado. 4.^o Angel con la escalera, mutilado en la parte superior, aunque conserva íntegra la cabeza.

Lado del Evangelio.—1.^o Sólo queda el ala de un ángel.—2.^o Angel, muy triste, agarra con la derecha la corona de espinas y con la izquierda el astil, a cuyo extremo va la esponja; bien conservado. 3.^o Angel, que tiene en la izquierda tres clavos y en la derecha la lanza; bien conservado.—4.^o Angel, que abraza la columna; mutilado por arriba, incluso la cabeza.

Todas tienen fondo de oro; los ángeles descansan en repisas.

El retablo de talla se conserva en buen estado, y no necesita descripción, ya que la fotografía es suficiente ilustración para los peritos.

Iremos por partes, para mayor claridad, en la determinación de la fecha en que ambos retablos fueron ejecutados, que es el principal objeto que me propongo, dejando para los especialistas el atinar con los autores, que no he logrado ver en los documentos.

1.^o *El retablo de talla se hizo entre 1495 y 1503.*—En los inventarios conservados en el archivo parroquial de Oña a raíz de la ex-

claustro no figura más altar gótico que el de Santa Catalina; se puede, por tanto, deducir lógicamente que ya en tiempo de los benedictinos existía con dicho nombre. Ahora bien: si en los catálogos de abades tropezáramos con uno que hiciera un altar de Santa Catalina en fecha en la que se usara el estilo gótico florido, con fundamento se inferiría que no fué otro sino el que los inventarios del siglo XIX llaman «altar gótico con el título y la efigie de Santa Catalina».

Y esto es precisamente lo que nos dan los documentos que atribuyen al gobierno de Fr. Andrés Cerezo (1495-1503) ese retablo, pues «hizo [mandó hacer] los retablos antiguos de Nuestra Señora, Santa Catalina y San Benito» (1).

2.º *El retablo formado por pinturas en tabla es parte del primitivo retablo mayor de la iglesia, y se hizo antes de 1479.*—Dice expresamente el P. Barreda, al hablar de las obras que llevó a cabo Fr. Juan Manso, abad desde 1479 a 1495. «Trasladó a dicha capilla [la mayor] el retablo antiguo, que estaba antes en lo que es ahora crucero» (2). ¿Y qué clase de retablo era éste? El mismo benedictino lo expresa en otra parte al dar cuenta de la última traslación de los restos de San Iñigo al altar mayor, en 1756, para lo cual fué necesario quitar el antiguo retablo. Dejémosle, pues, hablar como testigo de vista. «Comenzó luego a extraer el retablo antiguo, que era sólo de tabla, sin realce alguno, que dividido en varios huecos por algunas molduras y coronaciones de filigrana [góticas] se representaba en ellos pintada toda la vida, pasión y muerte de Jesucristo» (3), y da después una noticia que no deben olvidar los que estudien los antiguos retablos de los contornos: «Los demás residuos del retablo se dividieron en varias iglesias de los prioratos, para componer altares».

Tenemos que el retablo antiguo del altar mayor era de tablas y que representaban éstas escenas de la vida y pasión de Jesucristo, que se hizo anteriormente al año 1479, en que comenzó el gobierno abacial de Fr. Juan Manso, pues dicho abad lo trasladó del crucero donde estaba entonces el altar mayor a la nueva capilla mayor que él mandó hacer. ¿Será desacertado suponer que la ejecución de este retablo tuvo lugar entre 1466 y 1479, periodo de tiempo durante el cual Fr. Juan de Roa hizo grandes reformas en el cuerpo de la iglesia?

(1) Barreda: *Vida manuscrita de San Iñigo*, pág. 388.

(2) *Ibid.*, pág. 387.

(3) *Ibid.*, pág. 179.

Ahora no falta más que probar que las tablas colaterales del actual retablo de Santa Catalina son restos del primitivo altar anterior a 1479; así puede conjeturarse por los asuntos de la pasión que representan, como hemos visto, y por la misma forma en que están encajadas, aserradas sin compasión, que no parece sino que quisieron aprovechar otro retablo que se deshizo (1).

ENRIQUE HERRERA Y ORIA, S. J.

Oña, 25 de Diciembre de 1915.

(1) Excusado es decir que las estatuas son modernas, y han sido colocadas sin pretensiones de restauración, con el fin de habilitar el altar al culto.

Los pintores de Cámara de los Reyes de España.⁽¹⁾

Los pintores de los Borbones.

XV

Mengs desde el nacimiento fué destinado a ser pintor; su bautismo fué al mismo tiempo declaración de fe cristiana y elección de ideales artísticos; pusieronle los nombres de Antonio y Rafael. Su padre, pintor de esmalte, adoraba en Correggio y en el de Urbino; trataba a su hijo casi con ferocidad; en Roma «lo conducía al Vaticano le ordenaba lo que había de estudiar, y dejándole un frasco de agua y un pan, volvía por él a las oraciones, y al llegar su casa le tomaba la lección señalada» (2). De esta *dulce y libre* manera estudió el Arte Mengs.

Siendo Rey de Nápoles Carlos III, le presentó un cuadro en vísperas de salir para España; le agradó en extremo, y al llegar a la corte mandóle llamar por el Embajador D. Manuel Roda, ofreciéndole dos mil doblones, casa y coche y todos los gastos de pintura. Llegó el artista a España el 7 de Octubre de 1761 (3), y comenzó el camino de sus altos triunfos.

El 6 de Noviembre alquila una casa en la plazuela de San Ildefonso, que debía ser magnífica a juzgar por el precio, 20.000 reales anuales; en 25 de Septiembre del mismo año se había dado orden a Sabatini para que amueblase la casa en que había de vivir Mengs; así se hace, importando la nada corta cantidad de 25.600 reales. Con esa casa puntualidad percibía sus gajes.

(1) Impreso lo que precede, debo a la bondad del Sr. Gómez-Moreno las siguientes noticias de Domingo María Servitorí:

«Entre los dibujos españoles del Museo Británico hay un autorretrato de el hermano Domingo M. de Servitorí, romano, de la Orden de San Juan de Dios, pintor del Rey de España, 1757», a pluma: bueno: y una Santa Rosalía firmada por el mismo en 1775, a pluma, imitando grabado: vale poco».

(2) Azara: «Opere di... Mengs».—Parma, 1780: I, pág. IX.

(3) Azara: Obra citada, pág. XX.—Ceán dice que el 7 de Septiembre.

En un Memorial de 12 de Enero de 1763 pide se le pague el alquiler del estudio que tiene cerca de los Caños del Peral; al mismo tiempo manifiesta que se mande traer de Zaragoza al pintor D. Francisco Bayeu para ayudarle. Pocos días después, y para poder pagar una letra de 700 escudos romanos, para manutención de su familia, pide adelanto de cuatro pagas. Concédesele todo lo solicitado.

En 17 de Octubre de 1766 expone que «hallándose al Real servicio de V. M. desde el año 1761, y que habiendo hecho presente a Roda que deseaba la Plaza de Primer Pintor de V. M., se le concedió esta gracia por carta que me escribió D. Ricardo Vall en 23 de Julio de aquel año que en septiembre del mismo llegó... y encontró a D. Conrado con el expresado carácter y más antiguo en el real servicio, por lo que no hizo más instancia, pero habiendo fallecido el mencionado D. Conrado, solicita de su plaza». Como era natural, accédese a lo pedido, aunque quiso la fatalidad que tan entonado artista fuese nombrado en el mismo documento y jurase el mismo día que un pobre peluquero.

«Habiendo concedido el Rey a D. Antonio Raphael de Mengs plaza de su Primer Pintor de Cámara y a Pedro de Rovillard los honores de su peluquero de Corps...», etc.

Prestaron ambos juramento, en manos del Duque de Losada, en 22 de Octubre de 1766.

En Noviembre del mismo año pide el adelanto de cuatro mesadas, cosa en él acostumbrada. «No halla el Rey inconveniente en mandar que se le anticipen, pero antes de dar la orden quiere S. M. que Mengs reflexione que si se multiplican los descuentos llegará el caso de que no le quede para comer». El pintor no hizo caso del prudente consejo.

Los negocios de Mengs marchaban de mal en peor; de 21 de Enero de 1768 es un Memorial en que se leen estas tristes frases:

«Su muger que está en Roma, ha tenido muchos gastos además de su manutención, para colocacion de las quatro hijas mayores en el conservatorio de Sta Susana, pide un adelanto de 24 mil reales aunque le quede muy poco para mantenerse, le será muy agradable el verse en la mayor estrechez si puede alcanzar el deshacerse de los empeños en los quales le ha puesto no el genio de malgastar, sino una familia numerosa de catorce personas, sin contar la servidumbre necesaria para ellos». «Como pide», dice el Decreto del Rey.

En este año de 1768 es cuando se adquieren para la Casa Real las veintinueve pinturas, propiedad de Ensenada, de que se habló en otro lugar. Además de los de Velázquez, se adquirieron «La Artemisa», de Rembrandt, núm. 2.132 del Museo; el San Luis, de Coello, núm. 661; Cristo y un ángel, de Cano, núm. 629; la Judit, de Tintoretto, núm. 436; siete de Murillo, uno de Breguel, uno de Teniers (el núm. 1.800?), varios de Jordán y otras de menos importancia; ascendió la compra de la selecta colección, a la inverosímil cantidad de 135.200 reales.

El 7 de Julio de 1769 concede el Rey a Mengs 20.000 reales, por una sola vez, en consideración «al primor con que ha pintado unos quadros para el Real servicio».

Por nuevo ataque de melancolía se le concede licencia para que pase a reponerse a Roma.

Ignoro cuándo volvió; dícese que en Roma pintó un Cristo y el famoso Nacimiento; acaso no estaba lejos de su ánimo el pretender emular la Noche, de Correggio.

«Si Mengs resucita hoy y se da una vuelta por el Museo del Prado, quizá se muere otra vez viendo a Goya en el salón de honor, y viéndose a sí propio en los pasillos» (1). En uno de los más oscuros está el célebre cuadro.

Encontramos de nuevo documentos suyos en 1775: es el primero orden de que se le facilite coche por Caballerizas en lugar de los 500 ducados que para esto gozaba, y aunque resulta más gravado el Real Tesoro, se le concede en atención a su habilidad. (26 Enero.)

A los comienzos del siguiente año, dirige un bien escrito y retórico memorial al Rey: «Puesto a los Rs. pies de V. M. recurre a su piadoso noble corazon por el consuelo q' necesita afixido de berse mui cercano de la sepultura en edad q' pudiera otro prometerse muchos años de servir a V. M. con tanta constancia y no hacer las tristes quentas q' hace a su numerosa y amada familia». «Acaso estas melancólicas reflexiones, trabajando en su espíritu, producen su físico desmoronamiento. Quien conoce y dice esto, parece que pudiera evitarlo, pero hay cosas en la humanidad en que los hombres, en sus arbitrios, son inconsistentes. También parece que, dándole S. M. sueldos tan opulentos como ningún otro Soberano acostumbra a dar, había de tener el suplicante ahorros que dispensaran a su familia de que-

(1) Emilia Pardo Bazán: «Goya», *La Lectura*, Junio, 1906.

dar en la calle con su muerte, y que no le hubiesen retardado el colocar a sus hijos; pero sucede al revés, porque en esto de tratar y hacer gastos y emplear el dinero, es en lo que más se diferencian los hombres, y a él no le es posible dejar de gastar lo que diariamente ocurría, sea para satisfacción de su familia, sea para la de su pasión por las artes». «Ruega a V. M. le compadezca en esta parte y grande y piadoso como es y único Protector glorioso suyo como otro Carlos lo fue de otro de su misma profesión, le conceda el alivio q' bastandole para morir consolado, puede ser norma de remedio para que resucite, quitando el peso de sus tristes reflexiones. Sus dos hijos no están en edad de trabajar ni elegir carrera, pero sus cinco hijas claman por un estado, teniendo la mayor 25 años y la menor cerca de catorce, y no le hallan, que su padre no puede darles dote alguna.»

Copio las anterior página porque descuenta por su elocuencia en este serial de memoriales y decretos en *castiza* prosa administrativa, y porque pinta a maravilla el carácter de Mengs. El Rey, convencido por las razones de su pintor o conmovido por los *clamores* de las cinco doncellas, concede a cada una 4.000 reales de pensión.

El 6 de Septiembre de 1776 se le da licencia para que marche a Italia con 60.000 reales de jubilación y los 4.000 a cada hija. Dice no podrá marchar hasta fin de año, que quiere dejar terminadas unas obras: dánsele las gracias por 200 vaciados en yeso de estatuas célebres.

Así terminó la estancia de Mengs en España.

Lamentables fueron sus últimos tres años; la muerte de su mujer condújole a un estado de debilidad mental cercana de la locura. Según Azara, alcanzóle la muerte cuando pintaba una Anunciación para la capilla de Aranjuez. «A los cincuenta de su edad, en el año de 1779, a manos de un empírico paisano suyo que, entre otras medicinas, le propinó una fuerte dosis de antimonio diaforético» (1).

Triste fin de una vida consagrada al culto de la belleza ideal; fué gran teórico, sus ideas eran clásicas, pero no le impedían comprender y admirar a Velázquez y Ribera (2); en arte sus ídolos fueron Rafael y Correggio. Fué el dictador de una época.

(1) Eduardo de Mier: «Vida de Mengs». *El Arte en España*, I.

(2) Léanse los párrafos 50-57 de su célebre carta a Ponz. — *Viaje*, VI, páginas 104 y siguientes.

«Fué el pintor moderno de más mérito y reputación de Europa»— dice Ceán.

Hoy, si no «se buscan sus cuadros con empeño desde Rusia al cabo Finisterre», como sucedía en tiempos de Ceán, se le aprecia en mucho como pintor de retratos un tanto fríos, pero elegantes. El refinado y artificioso neo-clasicismo tuvo en él su más ilustre representante. Explicase que en su tiempo hubiese quien escribiese: «Si la transmigración fuera cosa razonable, se podría pensar que algún genio de la Grecia, de la florida Grecia, había tomado cuerpo en él» (1). Claro es que el concepto moderno del clasicismo es otro, pero en el siglo de Luzán y Moratín no se podía pedir más.

XVI.

Como ayudante de Mengs sirvió en Palacio Joseph Castillo, que creo no llegó a tener título de pintor áulico; hubo de solicitarlo en 1792 a 4 de Julio. Refiere en su solicitud, que comenzó el dibujo a los diez años, que en 1751 marchó a Roma con la protección de D. José de Carvajal, y fué discípulo de D. Conrado; desde allí fué llamado por Don Fernando VI, y trabajó cenefas de tapices y seis cuadros para el convento de la Visitación; por orden del Señor Rey Carlos III compuso en la célebre pintura del casón y antecasón del Retiro considerables daños que habían causado las goteras, y pintó techos en la casa del Príncipe, y desde el año 1765 pintó bajo la dirección de Mengs. El Rey deniega la petición. Murió en 1793.

XVII.

Tiépolo llegó a Madrid poco después de Mengs; estaba el bohemio en la cima de su fama cuando fué llamado el veneciano, que frisaba ya en los sesenta años y era glorioso su nombre en toda Europa. El buen Rey Carlos III, que en Nápoles viviera en un ambiente de cultura, quiso al llegar a España hacerse digno del título de protector de las Artes, que a su hermano habían dado a porfía los poetas académicos; y lo fué sin duda y en alto grado; y el traer a Tiépolo a su servicio el mayor de los que hizo al Arte español.

(1) Azara: obra citada.

Parece no fué tarea fácil determinar al pintor a salir de Italia; el Duque de Montealegre, Embajador en Venecia, llevó la negociación; el 30 de Enero de 1762 comunica a Esquilache que Tiépolo emprenderá el viaje «dentro del próximo mes de Marzo, y asegurándome que en este intermedio no perdía tiempo, pues se halla todo ocupado en concretar las grandiosas ideas que ha concebido para servir dignamente a S. M.»; y el 3 de Abril del mismo año dice el Embajador al Ministro: «El pintor Don Juan Tiépolo con dos hixos y en comp^a de Dⁿ Joseph Casina, noble paduano, negociante en espexos y bien conocido en Madrid, emprendió ya su viaje el 31 del pasado... dirigiéndose por la vía de tierra en derechura a Barcelona y a esa corte».

Muchas paradas debió hacer en el camino, pues hasta el 4 de Junio no llegó, según comunicación de Sabatini a Esquilache:

«Eccellenza: Questa mattina e arrivato il Pittore Tiepoletto da Venezia con due suoi figli, egli sarebbe subito passato a Rl Sitio per porsi a piedi di sua M. e degli ordini de V. E. se non si trovasse al quanto incomodatto in letto forse dagli stapazzi del lungo viaggio... attualmente se ritrova alloggiato in casa de il Sg^e Ambasciatore di Venezia» (1).

El 12 del mismo mes manda el Rey se le asignen dos mil doblones al año y quinientos para el coche, lo mismo que gozan Mengs y don Conrado; y el 5 de Julio, al ordenar se le paguen por gastos de viaje quinientos treinta y tres doblones, se añade en el documento: «Que concluidos de pintar los quartos señalados en el Nuevo Real Palacio, siempre que quiera volverse a su casa no dejará de darle prueba de su Real munificencia, y que en caso de quedarse en este servicio y concurriese en ello su Real beneplácito, entonces hará fijar la consignación referida aora interina».

A poco de llegar comenzó la pintura del techo de la llamada Sala de los Alabarderos: «Eneas conducido por Venus al templo de la Inmortalidad» (2).

En 1764 pinta el maravilloso techo del Salón del Trono, que a Molmenti hizo pensar en el dicho de Leonardo: «La musica non ha da essere chiamata altro che la sorella della pittura».

(1) Ceán dice llegó a Madrid en 1763.

(2) Vid. reproducida por primera vez en el admirable estudio de Molmenti: «J. B. Tiépolo la sua vita e le sue Opere».—Milán.

Terminadas en 1767 las pinturas de Palacio para que había sido llamado, consultasele «si quiere quedarse en el servicio de V. M. o volverse a Venecia», a lo que el pintor contesta en carta autógrafa: «Conozco bastante el valor de esta dicha por deber admitirla y quedar siempre depósito (*sic*) de su Real Voluntad y servirle de qualquier modo fuese servido mandarme aun pintando a olio en el que he merecido ocuparme con felicidad en otras cortes, confío non (*sic*) serían desagradables a S. M. los efectos de mis aplicaciones si en ellas de tal género pareciese a S. M. el que pudiera servirle».

Ya definitivamente recibido el pintor en la Real Casa, se le encargan siete pinturas para el convento de San Pascual, de Aranjuez, diciéndole se vea con el Padre Confesor y atienda sus indicaciones.

Pintó la Adoración de los Magos, la Inmaculada, San Pascual Bailón, San Francisco, San Pedro de Alcántara, San Carlos y San Antonio. Estos cuadros hubieron de causar serios disgustos al pintor. Al terminarlos, en 1769, escribe a D. Miguel Muzquiz: «Respecto de que resulta de la comision que tuve de S. M. para las Pinturas del convento de Aranjuez y de la orden de V. S. Ill^{ma} de recibir las instrucciones del Ill^{mo} P. Confesor de S. M. habiéndolas logrado he acabado lo que de orn del Rey se ha encargado y en consecuencia diferentes veces yo mismo y por medio de mis hijos he procurado saber del mismo Padre si tenía otro encargo que darme... pero no habiendo podido obtener de hablarle le he escrito a S. Ildefonso lo que era mi obligacion exponerle a voz, pero como tampoco he tenido respuesta alguna de mi carta, dudando no haber dado cumplimiento a mi encargo a su cabal satisfaccion que sería para mí de la mayor mortificacion...; diga a S. M. que he acabado las siete pinturas, las que estoy muy pronto a mudar en lo que no merezcan su total Real agrado».

¿Quién era el confesor del Rey que de tal modo influía en las cosas del convento de Aranjuez y con tan significativas maneras demostraba su desafecto a Tiépolo? Molmenti lo desconoce y se limita a suponer sería un rígido fraile al cual debía parecer una profanación de la iglesia el alegre y paganizante arte del veneciano. Llamábbase Fray Juan de Eleta, era franciscano de los alcantarinos, confesó a Carlos III desde Abril de 1761 hasta su muerte en 3 de Diciembre del año 1878, pues aunque arzobispo de Tebas desde 1769 y obispo de Osma desde 1786, no abandonó el real confesonario. A sus ins-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN BAUTISTA TIEPOLO (n. en Venecia, 1696 † en Madrid, 1770)

San Francisco de Asis recibiendo los estigmas (firmado)

Cuadro pintado para San Pascual de Aranjuez, desechado entonces, perdido luego y descubierto ahora, arrollado y roto, en un rincón trastero del Museo del Prado

piraciones se debió la fundación del convento de Aranjuez (1), y de ahí el gran fuero que en todo lo tocante a San Pascual Bailón tenía. Ignoro las causas de su enemiga a Tiépolo, que no se redujo a las mentadas desatenciones, sino que llegando a extremos increíbles, influyó para que sus cuadros (probablemente y según Ceán, aunque Molmenti lo niega, en vida del pintor) fuesen airadamente arrancados de sus altares, y acaso rasgados, y desde luego arrinconados en las más humildes piezas del convento, sustituidos por obras de Mengs y sus discípulos, y traídos sin cuidado alguno a Madrid, donde la fortuna ha hecho se vayan encontrando poco a poco; el renoroso confesor no contó con que el tiempo había de ser más piadoso que él.

Hoy, de los siete cuadros de Aranjuez, se conservan los restos siguientes: del lienzo del altar mayor, San Pascual adorando al Santísimo Sacramento: dos fragmentos, la parte superior del Angel con la custodia (núm. 364 del Museo del Prado), y la inferior en la colección del Sr. Errazu; la Purísima Concepción (núm. 363 del Museo); el «San Pedro de Alcántara», encontrado en 1875 en el Palacio Real de Madrid, donde se guarda; y, por último, el notable pintor y Subdirector del Museo del Prado, D. José Garnelo, ha tenido la suerte inesperada (2) de encontrar el San Francisco de Asís entre unos lienzos viejos del Museo: esta noticia, hasta hoy inédita, permite esperar que los otros tres, por ahora perdidos, habrán de aparecer en fecha no lejana para contento de los admiradores de Tiépolo y desesperación de los partidarios del P. Eleta, si alguno queda. El San Francisco que por primera vez se reproduce (de fotografía hecha antes de su restauración) es un hermoso trozo de pintura en el que brillan las suggestivas cualidades del arte de Tiépolo, el gran pintor que, a la gloria de ser el mayor de los del siglo XVIII italiano, une el título de haber ejercido sobre Goya una influencia que, no por haber sido apenas señalada por los críticos, deja de ser transcendental y decisiva: el colorido vivo y cálido, los cielos profundos, la alegría de los cuadros de género y hasta más de una composición, recuerdan en la obra del re-

(1) Promovedor de esta obra, le llama Alvarez Quindos en su *Descripción*, página 260.

(2) Tan inesperado ha sido este hallazgo que, según Molmenti (pág. 197), el mismo ilustre Director del Museo, D. José Villegas, hubo de manifestarle que el sitio más indicado para que estuviesen los perdidos Tiépolos era «qualche magazzino di Palazzo».

volucionario aragonés los encantos del arte seductor del veneciano (1). Con posterioridad a los siete cuadros de Aranjuez se le ancargó la pintura de la media naranja, cosa que hubo de complacerle en extremo, pues veía en ello una vuelta a la gracia del Rey.

Los últimos tiempos del pintor, amargados por la consideración en que se tenía al arte de Mengs, transcurrieron viéndose tristemente sobrevivirse a su gloria; la muerte le alcanzó a poco, no, como dice Molmenti, acabando de pintar el San Pascual Bailón, pues, con sus seis compañeros, estaban terminados antes del 29 de Agosto de 1769, sino poco después, el 27 de Marzo de 1770 (2).

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

(Continuará.)

(1) Valga para prueba tan sólo un ejemplo, pero terminante y claro: «Las majas al balcón», de Goya, proceden en su composición de la parte lateral del fresco de Tiepolo «Enrique III en la villa de Montarini». Reprodúcese en Molmenti frente a la pág. 248, y en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1896.

(2) Dejaba a sus dos hijos y cuatro hijas que con su mujer estaban en Venecia. Los cuadros de Aranjuez que estaban en su estudio al morir, quizás no fuesen otra cosa que los bocetos para la cúpula, no creo esté en lo cierto Molmenti al suponer fuesen los siete cuadros de que tanto se habla, puesto que sin haberlos aceptado y puesto en sus altares, cómo se le iba a encargar la pintura de la cúpula? No es exacto tampoco se retirasen los cuadros de sus lugares muerto ya Carlos III, porque Mengs, que marchó de España antes de morir el Rey, pintó el altar mayor. Alvarez Quindos (*Descripción de Aranjuez*, pág. 259) dice que por orden del Rey—entiéndase de su confesor—se quitaron las pinturas.

FALDEANDO LA SIERRA

Una excursión por tierra de Segovia.

Es esta carretera castellana por la que vas, lector, a acompañarmé, un ancho y polvoriento camino, que acaso fué en sus principios calzada romana. Por ella transitan periódicamente las destortaladas diligencias, llenas de polvo y ruido, que van de Segovia a la Velilla, de la Salceda a Segovia, y de esta ciudad a Riaza. Por ella pasan las tardas carretas que llevan a Segovia las leñas de la Mata de Pirón o las maderas de los pinares de Navafría, y en la tarde del jueves, día tradicional del mercado, regresan por ella a sus lugares, vacías las cestas y llenas las alforjas, grupos de labradores que parecen ajustar sus conversaciones al rítmico son de los herrajes de sus caballerías, y al detenerse animan un momento las escasas ventas de este camino, que bordea la falda de la sierra y aun a veces trepa por alguna de sus estribaciones.

Sierra de todo punto diferente es ésta a las de Peñalara y Sietepicos, que han encantado nuestros ojos con sus bosques, sus peñascos y sus cascadas; las montañas cuyos perfiles misteriosos hemos de ir contemplando todo el camino son bravas y rocosas, desnudas o cubiertas de hoscos carrascos o de jabinos, rara vez de pinares; alturas cuyo color, con la distancia y los cambiantes de luz, varía infinitamente y que, en su desnudez, nos parecen más grandes. En la falda, los pueblos serranos muestran, en medio de un umbrío y deleitable soto, su pobre caserío en torno de una iglesia, en la cual hemos de penetrar buscando algún destello de arte o de belleza.

No te pese, lector, de acompañarme, que hemos de hacer muy descansadamente nuestra jornada, reposando en todos los sotos, confortándonos con la frescura y soledad de todos los templos y regalándonos con el agua clara y frígida de todos los regatos, nacidos de la nieve, que de las cumbres bajan.

Después de cruzar el Eresma sobre un hermoso puente, la carretera se bifurca en dos, de las cuales una, la de la izquierda, lleva a pueblos tan importantes como Cuéllar, Carbonero, Turégano y Se-

púlveda, y otra conduce a la Salceda, en donde torna a dividirse en la de Sepúlveda y Riaza y la de San Esteban de Gormaz, que es la que hemos de seguir.

No hemos andado una legua desde Segovia cuando, en una altura, podemos contemplar por última vez el maravilloso panorama de la ciudad dormida tras de sus murallas en el peñón sobre la vega del Eresma: paisaje lleno de menudos detalles, castillos y molinos, puentes, riachuelos y caminitos como el fondo de las tablas primitivas, y cuya añoranza nos persigue siempre que dejamos de contemplarle. Despliégase ahora, en cambio, ante nuestros ojos la grandiosa perspectiva de la vertiente de la sierra salpicada de pueblecillos. A la izquierda de la carretera, al pie de un cerro que corona, a la sombra de un álamo secular, la ermita de Nuestra Señora de Veladiez (en la cual persisten algunos restos románicos), se halla el lugar de Espirido, el antiguo Río de Epíritu, notable solamente por su extraño nombre y por el recuerdo de haber residido en él Alfonso VI después de la repoblación de Segovia; poco más allá, unas cuantas casas constituyen la insignificante aldea de Tizneros. En frente alza Torrecaballeros su iglesia, por cuyo lado hemos de pasar y en la cual hemos de detenernos.

San Cristóbal es el primero de los lugares que a la derecha de la carretera se vislumbran. Poblaronle, según Colmenares, los segovianos, que huyeron a la sierra al ser invadida la ciudad por las hordas agarenas, y que, pasado el primer choque, que no fué, parece, demasiado rudo, no atreviéndose aún a posar en la ciudad, cuya misma fortaleza la hacia codiciada y por lo tanto peligrosa, fundaron estas aldeas y arrabales que rodeaban el abandonado peñón, conjunto al cual, a decir del geógrafo africano Edrisi (1), se daba el nombre de Segovia, hasta que Alfonso VI repobló y restauró en su fortaleza el abandonado recinto. Como barrio o arrabal de la ciudad se consideraba San Cristóbal, y en el tiempo en que duró la construcción de la nueva Catedral ofrecía piedra para las obras, juntamente con los lugares de La Lastrilla, Espirido, Tizneros, Trescasas, Cabanillas, Tabanera y Palazuelos, el segundo día de pascua de Resurrección.

Románica, con indicios de transición, que hacen atribuirla al si-

(1) «Segovia no era una ciudad sino muchas aldeas próximas las unas a las otras hasta tocarse los edificios, y sus vecinos, numerosos y bien organizados, servían en la caballería del Señor de Toledo, poseían grandes pastos y yeguadas y se distingüían en la guerra como valientes, emprendedores y sufridos.» (*Geografía de España de Edrisi*, por Saavedra. Madrid, 1881.)

glo XIII, es la iglesia, algo apartada del caserío; haremos notar que no hemos encontrado en ninguna de las iglesias de la sierra detalle alguno que las haga remontarse más allá de los últimos años del siglo XII, época si no de la población, que en algunos de ellos fué anterior a esta fecha, por lo menos de la prosperidad de estos pueblos. Llaman la atención en este templo de San Cristóbal, la torre, con apariencia de torreón de defensa, y el ábside, que ostenta una ventanita con columnas en las jambas, sosteniendo una archivolta. La transición está indicada al interior por el arco triunfal apuntado sobre lindos capiteles. En la sacristía guardanse una bella imagen de la Virgen con el niño, pintada al temple sobre tabla, que no parece remontarse más allá de los últimos años del siglo XV, y unos ciriales de hierro, forjados en la misma época.

No es célebre esta llanura de San Cristóbal por lo que fué, sino por lo que pudo ser. Deseando el Rey Felipe, II de este nombre, conmemorar la gran derrota que en San Quintín infringieron sus armas a las francesas, con la erección de un monasterio tal que fuese asombro de Europa y la más pesada mole que su suelo mantuviera, escogió para ejecutar este designio la planicie en la cual nos hallamos, que por ser amplia y elevada, al pie de una tan áspera sierra, planicie en extremo. Tuvieron ya los arquitectos y geómetras hechas las mediciones y aun tanteados los cimientos, pero visitando el Rey este lugar a 27 de Septiembre de 1562, temeroso (aunque todas las demás circunstancias le contentaban) de que la proximidad del nuevo monasterio de jerónimos a un tan poderoso convento de esta Orden como lo era el del Parral que en Segovia existe, diese lugar a discusiones y discordias entre los priores, mudó de parecer y fundó la novena maravilla en la dehesa de la Herrería, que compró en El Escorial a la comunidad y tierra de Segovia. A no ser por este rasgo de previsión del Príncipe prudente por excelencia, desde la carretera, que hemos vuelto a tomar, veríamos ahora la mole gris y los azulados chapiteles del magno edificio que algunas leguas más allá sirve por igual al cuerpo y al alma, a la vida y a la muerte, con un convento y un templo, un palacio y un panteón.

No tuvieron nunca tan altas esperanzas las alegres praderas que separan los pueblos de Trescasas y Sonsoto, poco más allá de San Cristóbal, pero tienen en cambio la realidad de otro regio don, la iglesia parroquial, una de las más interesantes de la provincia, mandada edificar por el señor Rey Don Carlos III para oír Misa en ella siempre que sus correrías venatorias le llevaban por estos lugares,

abundantes entonces en caza mayor. Está situado el templo a la sombra de unos árboles seculares en un lugar equidistante de las dos aldeas, a las cuales sirve de parroquia, lo cual ha originado el antiguo refrán: «Trescasas y Sonsoto tienen a Dios por coto».

El edificio, construido de mampostería encalada con ángulos y remates de granito, es severo y frío, y su regularidad sería perfecta de no haberse dejado sin construir una de las torres que debieran flanquear la sencilla y elegante fachada, ante la cual nos parece ver la recia figura del buen Rey de aguileño rostro, con la empolvada trenza flotante sobre el pardo vestido de paño de Segovia, descendiendo de su coche de colleras, acompañado de sus escopeteros y del afortunado palatino que obtenía el raro privilegio de acompañarle.

Después de haber visitado algunas de esas iglesias rurales tan deliciosamente irregulares, por las cuales han pasado todas las épocas y han dejado su huella todos los estilos, desde el románico hasta el barroco, en las que las capillas y los altares están colocados sin más regla que el capricho, descansa el ánimo y recrea la mente el interior de este templo en el que impera la simetría, tan grata al alma clásica. Es de una sola nave, harmónica, clara y alegre, por la mucha luz que por los ventanales penetra y por los claros colores de que está revestida, decorada con figuradas pilastras neo-dóricas que sostienen una cornisa de dentículos; antes de llegar al presbiterio esta nave ensánchase un poco, indicando la forma de crucero, sobre el cual se eleva una cúpula.

El retablo del altar mayor no es otra cosa que un marco, cuya elegante y graciosa talla circunda un lienzo de la Concepción, pintado por Bayeu (1). Del suave y discreto pincel de este artista (y acaso alguno del de Maella) son probablemente los lienzos que en seis más reducidos altares, idénticos entre sí, se veneran: tres de ellos, al lado del Evangelio, representan a Nuestro Señor Crucificado, San Benito y San Carlos Borromeo; y a la Virgen del Rosario (muy parecida a la que, para la Catedral, pintó Bayeu), San Pedro y San Antonio (inferiores estos dos últimos en mérito, a nuestro parecer) los de la parte de la Epístola. En el testero posterior hay una tribuna con las armas reales esculpidas en el arco que la sostiene, sobre la entrada. Nada, si no es una elegante fuente con taza de alabastro, llama nuestra

(1) No hemos podido ver firma alguna en estos cuadros, ni hemos leído dato positivo respecto a su autor. Solamente por lo que hemos oído afirmar a personas competentes y por el estilo de su pintura, podemos afirmar que, por lo menos, el altar mayor y alguno de los laterales son obra de dicho artista.

atención en la sacristía. Bosarte y Ponz hubieran descansado en el ambiente de este templo de las torturas que imponía a sus bien ordenados espíritus la artística heterogeneidad de las parroquias medio-ievales de Castilla.

Dejando apenas entrever sus vetustos paredones y sus tejados musgosos entre la fronda de una olmeda, se encuentran, media legua más allá de Trescasas, el Rancho y lugar de Cabanillas del Monte (1), una de las mas pequeñas, olvidadas y apacibles aldeas de esta serranía. Apartada poco trecho de la carretera, pasaría inadvertida de quien por ésta transitara sin el rancho, que con sus corrales y encerraderos, a más del palacete edificado para residencia de los señores en los bulliciosos días del esquileo, ocupa mayor área que el pueblecillo, compuesto de una docena de casas y de una iglesia con trazas de ermita.

Fué el esquiladero de Cabanillas uno de los muchos dispersos por esta tierra cuando era la ganadería origen de su fama y fuente de su riqueza. Hoy es uno de los pocos que quedan en pie, y en él se puede estudiar lo que era y representaba un edificio de esta clase, en cuyas múltiples dependencias se efectuaban holgadamente todas aquellas operaciones que tanto interesaron a Ponz en su viaje a Segovia (2). Era el esquiladero, el local más importante de este conjunto, una amplia y sólida nave, iluminada por enormes ventanales encuadrados de sillería. Podía holgadamente desempeñar su oficio en esta estancia una muy numerosa cuadrilla de esquiladores, que en ciertos días del mes de Mayo alegraban estos ámbitos, desiertos el resto del año, con las voces y el bullicio de su tarea, la cual no se interrumpía ni aun para oír Misa las fiestas de precepto, pues merced a cierto privilegio se celebraba en un oratorio dispuesto de modo que por un balcón que abría al interior del esquiladero podía la cuadrilla ver y oír al oficiante. Devota Misa era ésta en un ambiente de égloga ofrecida, pues la gente nómada que en los esquileos tomaba parte, conservaba viva la fe de la raza. Buena prueba de ello es la Salve (una Salve rimada en romance, transmitida de generación en generación) que a petición de los señores cantaban alguna vez, con voces tan unidas y bien timbradas, que no se creyeran salidas de tan rudas gargantas.

(1) Todos los pueblos de que hemos hecho hasta ahora mención se hallan separados uno o dos kilómetros de la carretera y tienen acceso desde ésta por malos caminos. A Trescasas y a Cabanillas se puede llegar por la carretera que va desde San Ildefonso a Torrecaballeros.

(2) Carta séptima del tomo X del «Viaje de España», por D. Antonio Ponz. Madrid, 1787; imprenta de Ibarra.

En las paredes de los ranchos solían, pastores y mayoralles, pintar con almazarrón infinidad de nombres, cifras y dibujos. En éste de Cabanillas hemos visto trazado el busto de un dragón francés, de la época napoleónica, con muy exactos detalles en el casco y en el uniforme, rodeado de inscripciones no muy lisonjeras para el Capitán del siglo. Para que el nombre de Napoleón y la efigie de uno de sus soldados llegase a un tan apartado lugar de la sierra, fué preciso que el mundo se conmoviese por la ambición de este hombre, cuyos soldados llegaron (cuentan los más ancianos, que a sus abuelos lo oyeron) un día de Agosto al pueblo de Torrecaballeros, de cuya parroquia y Concejo forma parte Cabanillas, y encontrando en las eras la cosecha amontonada, regalaron con ella a sus cabalgaduras ante los ojos de aquéllos que, con el sudor de su frente, la habían conseguido. Cuentan que, algunos soldados que se rezagaron al ponerse las tropas en marcha, pagaron con la vida las fechorías de todos, y en el campo de la Nava, a poca distancia de Torrecaballeros, yacen enterrados.

Interesante, dentro de su sencillez, es la iglesita, que podemos incluir en el tipo de las románicas de fines del siglo XII hasta principios del XIII, tan frecuente en la región, y que consta de una sola nave, terminada por un ábside. Corre por toda ella una cornisa de toscos canecillos, y junto al ábside ostenta un feo campanario de ladrillo.

Por su misma pobreza se ha librado el interior de los barroquismos y enjabelgaduras de los siglos XVII y XVIII, y producen por ello más agradable impresión su techo, de toca viguería; su arco triunfal, de medio punto, sólido y sencillo, apoyado sobre columnas con toscos capiteles; su retablo del altar mayor, que ostenta en una encuadradura, tallada al gusto plateresco, cinco interesantes tablas que reproducen milagros de San Miguel, Patrono del templo, y aun, a pesar de su insignificancia y de sus malas pinturas, los dos retablos laterales greco-romanos de fines del XVI (1).

Sobre una colina, a la que trepa la carretera, que pasa al lado de la iglesia, está Torrecaballeros, que con Cabanillas, Espirdo, Trescasas, Sonsoto, Tizneros y algunos otros pueblos formaba y forma parte del sesmo de San Llorente, en la comunidad o universidad de la tierra de Segovia. No sabemos cuál fué la *Torre de Caballeros* (con este nombre se le designa en antiguos repartimientos de la comunidad) que dió

(1) Uno de ellos lleva la fecha 1598.

nombre a este pueblo, por completo olvidado de historiadores y cronistas.

En el camino de la sierra, dentro de su término y a orillas de un arroyo, existe una muy antigua construcción de piedra en forma de torreonceillo, que fué cuadrada, y hoy es casi informe, de poca altura; en el interior (para entrar en el cual es preciso arrastrarse por un boquete abierto, en el espeso muro, ya que el edificio carece de entrada) ocupa casi todo el piso la boca de un pozo, tallada en granito, en la cual parece percibirse como un arranque de escalera. Quieren algunos que éstos sean los restos de una torre o castillo que diera nombre al lugar, pero otros ven en ellos el cercado protector de una mina romana de hierro o cobre, metales abundantes en la sierra. Creemos esta opinión más acertada, pues romana, en efecto, parece la construcción, y no son los trabajos mineros de la época, cosa desusada en esta forma ni en esta región; algo robustece el expresado parecer el nombre de La Mina con que se conoce en el pueblo este despojo.

La iglesia de Torrecaballeros, situada a la entrada del pueblo, es una buena muestra de la evolución de estos templos rurales, desde el período románico hasta el barroco o el neo-clásico. Constaba esta iglesia, cuando se edificó en los primeros años del siglo XIII, de una sola nave, rodeada al exterior de una sencilla cornisa de canecillos. Terminaba un ábside esta nave, ostentando una ventana de medio punto, y era en él la cornisa más adornada de figuras y dibujos; a la parte del Mediodía tuvo un pórtico, al cual daba acceso una hermosa portada con esculpidas archivoltas, apoyadas en columnas, con ricos abacos y capiteles; en el centro del hastial poniente, opuesto al ábside, se abría una bellísima ventana, cuyos elementos lucían delicadas labores. En esta primera forma no hubo torre, o por lo menos, de ésta no se conservan restos; el interior debió ser muy sencillo, con techo enmaderado y apuntado el arco triunfal, cuyas columnas rematarían en capiteles esculpidos.

Quizá en el mismo siglo XIII se edificara la torre, casi en el centro del hastial, destruyendo para ello la magnífica ventana que le adornaba (1). Es muy esbelta, aunque no muy elevada, y en el último cuerpo tiene arcos apuntados a cada una de sus caras, excepto en

(1) En el primer descanso de la escalera de madera que sube a la torre, a la altura de la tribuna, se ven los restos de esta ventana, consistentes en la mitad de la archivolta, adornada de cincelados rosetones, y de una de las columnas cuyo capitel ostenta dos aves muy finamente labradas.

la del Oriente, en la que dos ventanas ojivales, separadas por una pilastra, forman un ajimez.

No sabemos la fecha, aunque presumimos hubo de ser en el siglo XVI, en que pareciendo insuficiente la única nave, se añadió otra a cada lado, que se formó cerrando y elevando el pórtico al lado de la Epístola y añadiendo otro cuerpo al del Evangelio. De resultas de esta obra quedaron tres amplias naves separadas por planchas poligonales. A guisa de pórtico, construyóse más adelante un feo marmotreto, que destruyó casi el bello arco que daba acceso al atrio primitivo.

Churrigueresco y sin mérito alguno es el retablo del altar mayor. Al lado de la Epístola, a la terminación de la primera nave y separada de ella por un arco, hay una capilla, en cuyo altar, obra desatentada de algún seide de Churriguera, venérase un crucifijo de talla, el cual, como las figuras de la Virgen y de San Juan que le acompañan, parece trabajo, y no malo, del siglo XVI; otro altar lateral a la parte del Evangelio deja ver entre su barroca hojarasca un buen sagrario y unas tablas, elementos de algún perdido retablo del renacimiento. Acaso la más importante joya de este templo, y sin duda la más atractiva, es un hermoso lienzo apaisado pendiente de un muro del presbiterio (Epístola) y que representa el nacimiento del Salvador, encantadora imagen infantil, cuyo sueño y cuya sonrisa parecen iluminar todo el cuadro; más esfumados, la Virgen y San José le contemplan y adoran, pintados de medio cuerpo y en tamaño algo menor del natural. La belleza del trabajo, la delicadeza del colorido y el vigor del claro oscuro no desdien de la manera del Espagnoletto, autor posible de este cuadro.

Después de dejar a la izquierda las ruinas de otro hermoso rancho, edificado en el siglo XVIII por la Compañía de Jesús, la carretera se bifurca en dos, de las cuales una conduce a unos pueblos de la llanura: Basardilla, Brieva, Losana, y la otra, que es la que hemos de seguir, corre por la falda de la sierra. La aldea de Basardilla se distingue a poca distancia, entre su mata de álamos. Merece recorrer la media legua que de ella nos separa su interesante iglesia románica, que a pesar de haber sufrido muchas modificaciones (en Castilla, una iglesia que conserve puro el tipo con arreglo al cual fué edificado, es cosa punto menos que desconocida) conserva restos bastantes para atraer nuestra atención. El más característico de estos restos es la portada de ingreso al atrio, el cual, como la mayoría de sus similares en estos pueblos, ha sido tapiado y unido a la iglesia para agrandarla:

consta de un arco de medio punto circundado de archivoltas ornadas, así como la imposta, por la cual se apoyan en los capiteles de las columnas, de dibujos fitarios muy bien labrados y muy bien conservados. De estos capiteles, el de la derecha está formado por figuras de santos cobijados por arquillos trilobados, en cuyos intersticios se elevan torrecillas, adorno en que se vislumbra el gusto gótico. En el otro campan dos leones ligados por los cuellos, dibujo muy frecuente en el estilo y en la región. En el ábside principal, de los dos que el templo tiene, se abre una ventana con columnas en las jambas, que sostienen un arco, y en cuyos capiteles figuran unas harpias; es la cornisa de este ábside muy adornada de dibujos geométricos en las metopas (1) y en los canecillos de toda suerte de figuras de la paganía y de la cristiandad. La parte románica de esta iglesia (cuyo interior nada de notable ofrece, salvo unos arquillos ocultos, dicen, por el altar mayor) puede ser atribuída a los primeros años del siglo XIII.

Santo Domingo de Pirón es aquel pueblo, poco distante del anterior, que a la izquierda aparece, detrás de un pinarcillo, y de él podemos percibir la gallarda espadaña erizada de canes. Una legua más allá, en medio de un ameno y deleitoso prado se alzan los dorados y venerables sillares de la muy bella iglesia de Sotos alvos, uno de los puntos culminantes de nuestra peregrinación.

JUAN DE CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA

(Continuará.)

(1) No encontrando un término adecuado para designar el intersticio entre dos canecillos, tan adornado comunmente en el románico, pediremos prestado este término a la arquitectura clásica, y lo aplicamos por similitud.

La perla de la Colección Bosch

legada al Museo del Prado.

(EL VAN ORLEY DE 1522)

Nuestro inolvidable consocio D. Pablo Bosch y Barráu, como ya adelantamos, dejó por testamento sus riquezas artísticas al pueblo español. En el último de sus testamentos instituyó por legatario al Museo del Prado de cuantos cuadros, hasta Goya inclusive, se consideraran dignos de las salas del Museo por la Junta de Patronato del que el mismo D. Pablo fué miembro tan autorizado. Con los cuadros van también al Museo todas las históricas medallas (importantísima colección) y aun los libros y fotografías, y una buena cantidad para la instalación. El soberbio Crucifijo de marfil, obra tan capital, hubiera correspondido al Museo de los Amigos del Arte, si ya se hubiera establecido y abierto al público a la fecha de la muerte del espléndido testador.

La Junta de Patronato del Museo del Prado y el ilustrado hermano del difunto, nuestro también consocio querido D. Eduardo Bosch y Barráu, están procediendo con toda diligencia a la tramitación obligada (notarial y administrativa) de un legado testamentario de importancia tal, que en opinión de todos, excede a la de la herencia misma.

Esto entraña la mayor alabanza del difunto. Su magna colección la formó patrióticamente invirtiendo, es verdad, parte considerable de sus rentas, todo el sobrante de ellas, como él mismo decía; pero poniendo tanta inteligencia y sabiduría en sus adquisiciones, que a haber querido enajenar hace cosa de dos años (creeré que a representante secreto del Museo de Berlin) nada más que una media docena de sus cuadros (los mejores), se le ofreció como un millón de francos; desde luego, cantidad extraordinariamente superior, en algunos múltiplos, al total de las impensas que toda la colección le costara.

Se aludía a las piezas más interesantes: el Van Orley, el Gerard David, el Greco, el Morales, el Metsys, el Marinus, o el Isenbrandt no acabado, el boceto de Goya...

Nuestra Revista publicó hace años algunos de esos cuadros exqui-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BERNARDO VAN ORLEY (n. por 1479 † 1542)

La Sagrada Familia (firmado en 1522), de las Huelgas de Medina de Pomar
(De la Colección Bosch, legada al Museo del Prado)

sitísimos. Ahora damos reproducción del que debe considerarse en absoluto como la perla de la Colección (1).

Cuando compró D. Pablo Bosch este cuadro, con estar intacta la obra (salvo pocos descascarillados) estaba tan sucia como puede verse en la fotografía que reprodujo en el acto uno de los más autorizados críticos de Europa en la más autorizada y escrupulosamente severa de las revistas de Arte.

La revista era el «Jahrbuch der Königlich preuszsischen Kunstsammlungen» y el crítico nada menos que Max J. Friedländer, que llevaba publicados dos capítulos extensos sobre la personalidad y las obras de Van Orley y tenía en prensa el tercero, en donde no pudo menos de meter un párrafo nuevo, telegráfico por fuerza, de puro breve, que decía así:

«Un hasta el día enteramente desconocido cuadro de la Madonna en estilo similar (al de otra obra que estudiaba), hace poco vendido en Burgos y que se halla en una colección particular española, lleva la inscripción: «Ber Orleiy Faciebat, an. 1522 (lámina 32).»

Friedländer añade en nota: «Una réplica (Wiederholung) libre del mismo, esencialmente floja y seguramente que una copia de taller, es la *Sagrada Familia* del Museo de Bruselas, núm. 45 (Fétis), núm. 338 (Wauters). Catalogada por Fétis como copia de Orley tomada de Rafael y por Wauters como obra de «Colin de Coter» (2).

Si Friedländer hubiera conocido el cuadro *de visu*, hubiera quedado maravillado, sobre todo después de la restauración, es decir, de la limpieza. Todo el ropaje de María era (ya limpio) un manchón negro, y el inteligente restaurador Sr. Amutio era el primero en lamentar que al autor del cuadro se ofreciera una tan total negación de los brillantísimos valores de colorido que todo él ofrecía. Y fué D. Pablo Bosch en persona quien, estudiando al caso un libro admirable del Arte de la

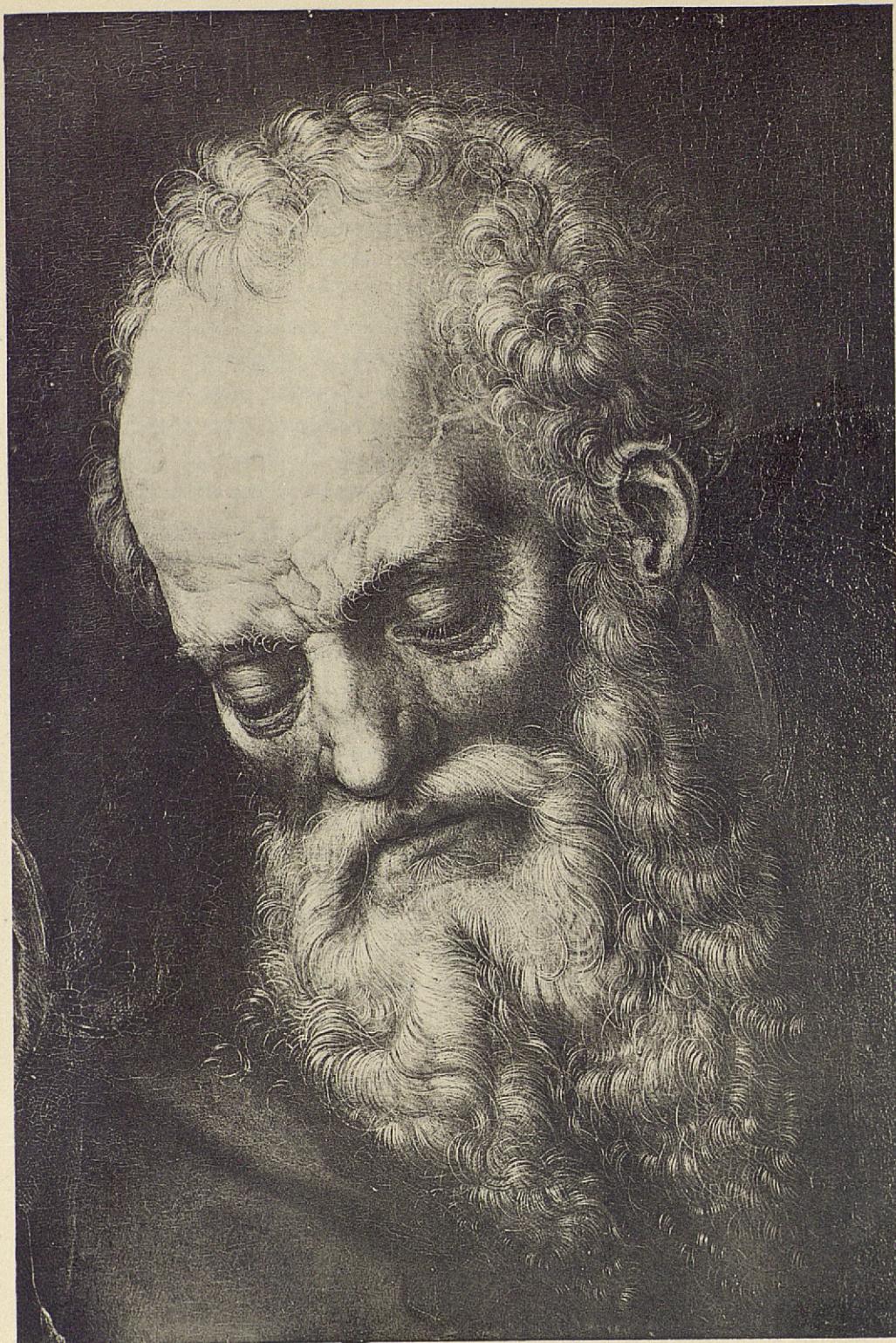
(1) Nuestro BOLETÍN publicó de la Colección Bosch varias preciosidades. En el año VIII (1900) la Coronación de la Virgen, del Greco, y la Virgen y el Niño, de Morales (tan superior a sus tres similares de los Museos de Madrid, Lisboa y Londres), la que se ha grabado en Inglaterra y se puso de viñeta por Salomón Reinach en su «Apollo». En el tomo X (1902) publicamos la Virgen y el Niño, de Quintín Metsys (acaso del «Maestro de la Muerte de la Virgen») y el Calvario, de Vander-Weyden (acaso del «Maestro del Altar de Merode»). En el tomo XIII (año 1905) el retrato del P. Gascó, obra maestra de la escuela valenciana de Vergara. En el tomo XIV (año 1906), por último, dos tablas de escuela aragonesa de la segunda mitad del siglo XV, de la leyenda de Santiago.

(2) Tomo XXX (1909), pág. 89, artículo tercero «Orleys tätigkeit zwischen 1521 und 1525» del estudio (verdadera monografía) «Bernaer. van Orley».

restauración (la obra póstuma e incomparable del Conde Secco-Suardo), vió que algunas veces tales manchas negras sucias obedecen a la oxidación del cardenillo, verde brillantísimo (tanto como lo es el azul del laislázuli) que algunos antiguos usaron sin tener presente lo difícilísimo de su permanencia, causa que luego hizo que se proscribiera su empleo. Repristinarlo, vió D. Pablo Bosch en el texto del Conde, que era cosa posible, aunque delicadísima, con fórmula de bicarbonato, siempre que no se salga el operador del dintorno del verde, pues el bicarbonato se come cualquier otro color. Aleccionado el Sr. Amutio por el Sr. Bosch y en presencia de éste y con tino y mano tan delicadamente llevada cual la de un oculista al batir cataratas, se consiguió, comprobar primero que el negro había sido verde, lograr después devolverle su admirable pureza de tono y conseguir con ello, a base de ese incomparable *fabordón*, una tan deliciosa armonía de los tonos intensos del cuadro, esmaltes de tan indecible brillantez, que yo no sé si conozco obra de la escuela flamenca que tales armonías eclipse y que con tal parangón no se oscurezca. Yo había gozado el cuadro en Burgos, cuando se puso a la venta, y luego varias veces en casa de D. Pablo, y la fotografía primitiva del mismo había hecho imposible (delante de los ojos a diario) que olvidara nada del mismo. Confieso, sin embargo, que al mirarlo limpio, y verde ya la túnica de María, me pareció una maravilla nunca antes vista. Algo así como asistir a la audición de una ópera de Wagner, cuya música sólo a piano se hubiera oido cien veces antes. Las monjitas de Medina de Pomar (las que hace años vendieron la soberana copa esmaltada de Santa Inés, del British-Museum) seguramente que no conocieran el cuadro si lo hubieran visto reingresar en la clausura, de donde saliera integro pero sucio, y en peligroso estado, pocos meses antes (1).

(1) Autorizada la venta de la tabla, cuyas cascarillas iban a caer, se trasladó de Medina de Pomar a Burgos por orden del Cardenal. El Sr. Osma, conmigo, intervino para la adquisición por el Estado, cosa que deseaba ardiente y discretamente el Cardenal Aguirre. Ante el fracaso, el Sr. Lampérez y yo procuramos fuera D. Pablo Bosch el adquiriente, por constarnos cuál había de ser el definitivo generoso destino de sus riquezas artísticas. Creo costó la tabla 8.000 pesetas (en total).

La famosa estupenda copa de Santa Inés, muchos años antes vendida por las mismas monjas en 4.000 pesetas (limpias), costó 200.000 francos después a los donantes al British-Museum. La hubo de encargar el famoso Duque de Berry para Carlos VI de Francia; fué de los reyes de Inglaterra, desde Enrique VI a Jacobo I, quien la donó al Condestable de Castilla en 1606, y éste al convento de las Huelgas, de Medina de Pomar. Es la reina de las copas y aun de las piezas esmaltadas del siglo XIV.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Cabeza de San José, fragmento que parece pintado por Alberto Durero
en el cuadro de la Sagrada Familia de Van Orley
(De la Colección Bosch, legada al Museo del Prado)

La obra, admiración de cuantos la vieron, parecía no poder ganar más valor, ni más mérito, ni más precio. Pero no sólo los escrupulosos restauradores, sino también los sabios críticos pueden lograrle creces de miles y de millones al valor de un cuadro.

Un docto director de Museo escandinavo, de cuyo nombre no puedo acordarme estos días, ni aun de si era dinamarqués o sueco, vió el cuadro y dió un grito al examinar la barba de San José; no era de Van Orley ese soberano detalle (el peleteado a pluma de incomparable plasticidad y grandeza), sino de Alberto Durero mismo, e inconfundiblemente. La tesis se comprobó en seguida, apenas pudo ponerse al lado del cuadro el dibujo de cabeza barbada, de Durero, conservado, como joya sin par, en la Colección de Dibujos de la «Albertina», de Viena. No cabía duda (a mi tampoco me cupo cuando hice la comparación), aunque cabía sí extrañeza suma.

Pero la misma extrañeza desaparece luego al recordar fechas y textos y cuadros. Pues en efecto, Alberto Durero visitó el taller de Bernardo Van Orley en 1520-21 (pocos meses antes de darse por terminado nuestro cuadro) (1), fué admirador y se hizo amigo de Van Orley (y Van Orley admirador y amigo suyo) y el gran pintor alemán firmó, en el año 1521, el retrato que hizo del gran pintor flamenco (estupenda obra del Museo de Dresde), y de la amistad habla el primero en los diarios de su viaje, y de la ligazón amistosa de tales hombres conservamos bien elocuentes testimonios. Precisamente de 1521 es el San Jerónimo, de Durero, del Museo de Lisboa, busto en que la barba (acaso no tan excelente e inconfundiblemente típica como la de nuestro San José) es el *leid-motiv* principal. El dibujo de la Albertina, además, lleva la misma fecha de 1521, y fué hecho en Amberes, donde vivía Van Orley (2).

¡Cuántas veces (sin poderlo comprobar la posteridad) la mano amiga de otro genio habrá puesto en un detalle de un cuadro en taller, una breve muestra de amistosa solidaridad, de confraternidad jurada! Para mí este caso y entre tales hombres—Van Orley y Durero—es bien evidente, aunque del hecho no haya registrado testimonio escrito la His-

(1) El viaje terminó en Julio de 1521.

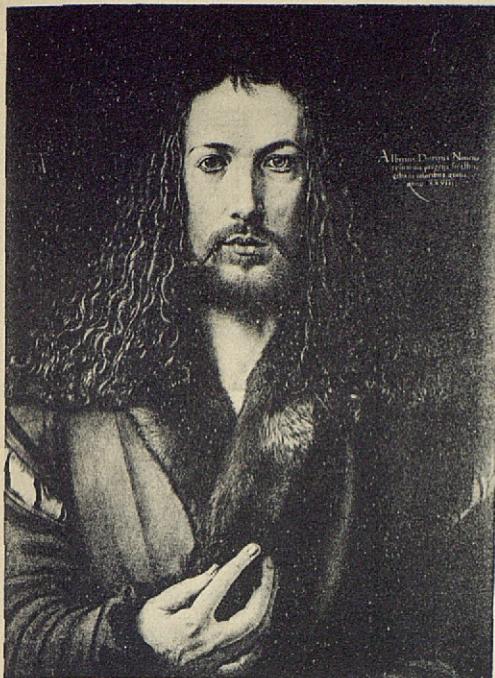
(2) Convencido como lo estoy, tras de maduro estudio, de que es Van Orley el autor de los cartones de la tapicería del Apocalipsis del Real Patrimonio de nuestros monarcas, gentilmente hermoseó Van Orley y hubo de complicar en ellos los grabados de Alberto Durero del mismo tema, que le sirvieron puntualmente de patrón. Fueron series de sus grabados, precisamente, uno de los obsequios que Durero llevó a Flandes para artistas y amigos.

toria: sobra con el testimonio de las cosas, para tales genios inconfundible y autentiquisima la factura. Para reconocer a Durero en un detalle (capital si) de una obra firmada por Van Orley ¿qué mayor dactilos copia que aquel genial plumeado, ni qué otra rúbrica, ni qué otro signo notarial, o qué otra auténtica sellada pudiera imaginarse más concluyente?

En el número próximo dará nuestra Revista cuenta más cumplida del legado Bosch, digno de un príncipe, de un soberano magnánimo (1). Basta hoy el Van Orley de 1522, la perla de la galería, para demostrar ya no sólo el valor de la misma, sino el valer y el talento y celo del coleccionista, el duelo por cuya muerte se renueva tan hondamente, considerando lo que todavía hubiera hecho un hombre tal (cada día más sabio, cada día más fervoroso) a alargarle Dios más una vida tan generosa y tan noble y cumplidamente coronada.

ELÍAS TORMO.

(1) Creo que los cuadros elegidos por el Museo del Prado son 82, pero radicalmente, con mucho, el gran valor de la colección en los cuatro o seis mejores.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALBERTO DURERO (1471 † 1528): Retratos del propio Dürero (en 1504?)
Museo de Dresde, y de Bernardo Van Orley (en 1521) Museo de Munich; Dibujo
de Viejo de la Albertina (en 1521) y tabla de San Jerónimo,
del Museo de Lisboa (en 1521)

La Exposición de Lencería y Encajes españoles del siglo XVI al XIX y su Catálogo.

Otra noble empresa de la benemérita Sociedad Española de Amigos del Arte, que tan importante revista pública (*Arte Español*), y que ya nos tenía acostumbrados a sus exquisitamente artísticas y siempre patrióticas exposiciones. La primera, de Cerámica española (en las dependencias del Palacio de Liria), la de Arquitectura, la de Pintura española de 1800 a 1850 y la de Mobiliario español (estas dos en el Palacio Salamanca del Banco Hipotecario) fueron otros tantos triunfos, en todos sentidos, particularmente como organización y presentación.

En la primavera última, en el local ahora propio de la Sociedad (piso bajo del Palacio de la Biblioteca y los Museos nacionales), hicieron los Amigos del Arte una pequeña pero singularmente curiosa exposición de encajes españoles y de lienzos bordados. Y sobre curiosa, de una transcendencia elocuenteísima para el actual renacer de nuestras pequeñas industrias de Arte, a juzgar por la atención que allí ponían dibujantes, encajeras y maestras. Presidía la Exposición, admirablemente, el cuadro delicadísimo de Zurbarán, propiedad del Sr. Beruete, en que, sentadita, aparece la niña Virgen María, orando, suspendida un instante la labor casera de un trabajo delicado de aguja, de aquellos de encajes y bordados que en la Exposición se veían. Si Ruskin hubiera resucitado y hubiera venido a visitar España y hubiera entrado en aquellos saloncitos llenos de labores finas, caseras, modestas y artísticas a la vez, hubiera tenido una tarde feliz y hubiera sentido sin duda una emoción honda; pues todas aquellas labores las elaboraron hace siglos manitas suaves, primorosas, dignas de ser devotas de la Virgencita afanada (Marta y María en una pieza) del cuadro de Zurbarán, y dignas de que por ellas sientan devoción los entusiastas del ideal de Ruskin de la industria de Arte casolana, personal, anónima y delicada a la vez.

Para ver con fruto la Exposición (si no era el mayor fruto de la visita esa serena y tierna emoción del conjunto) se había redactado y se publicó a tiempo un Catálogo en el cual se definían las labores (encaje a la aguja o de bolillos, bordados de este modo o bordados del otro), se indicaban las extrañas maneras, tipos o estilos (imitación del punto de Venecia o de Milán,

imitación de los encajes rusos), y sobre todo se definían con sólo presentar los los tipos nuestros, las labores o estilos españoles, a saber (aparte de ciertos bordados de estilo geométrico hispano-morisco): los encajes (en oro, plata, sedas policromas) de punto de España frizado, trabajo a la aguja, escuela de Valladolid (lo más interesante de la Exposición), el punto de Cataluña, a la aguja (que en nada se parece a lo anterior), la randa de punto de España, a bolillos, y los viejos bordados en sedas de color, el dibujo en reserva....., con algunas labores más singulares y de menor número de ejemplos.

Antes de cerrarse la Exposición ya se vendía una espléndida edición del Catálogo, con reproducciones hermosas de un gran número de las piezas expuestas: hasta 43 láminas, bellamente monócromas (diverso color), reproduciendo consecutivamente los 148 primeros números del Catálogo (menos el 136) y también el 218, con más 10 muy bellas láminas policromas en que se vuelven a reproducir en mayor tamaño y detalle algunos números (86, 97, 114, 115, 130, 137 y 144), y se dan además otras piezas antes no reproducidas (la dicha 136 y las 219, 217 y 225). Si la Sociedad de Amigos del Arte encargó primero la reproducción monócroma, y después decidió, obrando con mayor rumbo, la adición de las láminas policromas, hizo divinamente; compare el lector curioso unas y otras reproducciones de idénticas piezas y verá cuán necesaria no era la policromía para dar valor a las labores españolas en bolillos y en aguja, tan esencialmente colorista como lo fué siempre (Pintura o Escultura) el genio español.

El Catálogo está formado por uno de los principales expositores (por su señora, Marquesa de Valverde): el Sr. Fontagud Gargollo; no sé si colaboraron con él los otros principales expositores: el Sr. Conde de las Almenas y D. Juan Lafora. De estos señores son una considerable parte de las piezas reproducidas, y de las no reproducidas. Pero el prólogo, interesantísimo, es del citado Sr. Marqués de Valverde y muy digno de algún comentario.

El autor plantea, sencillamente,—mas sin citas bibliográficas referentes a estudios recientes, que habré de considerar inéditos—el problema de la parte de España en la gloriosa historia de las artes de la aguja y los bolillos. Flandes e Italia andaban en disputa de la primacía cronológica; la tercera de España se basa en presentimientos y pruebas conjeturales. Algo semejante, acaso, a lo que ocurría con los orígenes hispanos de la mayólica, antes de que el mundo de los doctos (por ejemplo, con la autoridad de Bode) se aceptara que la loza vidriada italiana tuviera su origen en las imitaciones de la cerámica valenciana de Manises.

El señor Marqués de Valverde acepta, desde luego, el origen extranjero del encaje de bolillos, allá por fines del siglo XVI, pero sostiene nuestra primacía (fines del siglo XV) en labores como las características de la llamada Escuela de Valladolid, punto de España frizado a la aguja.

La tesis hispanista tiene la autoridad del gran experto Mr. Lefebure (dictámen del Museo de Lyon), respecto de la coetaneidad del encaje de bolillos nuestro de fines del sig^o XVI con los de Italia y Flandes y en estilo propio. Tiene, sobre todo, el testimonio de 1584 de Dominique de la Sera en París, ofreciendo, en libro especial, modelos de España—de menos importancia es el de Francisque Pellegrini de 1530, que da modelos “a la façón arabiique,”, acaso hispano mudéjares.—Tiene, además, el antecedente de los muchos “dechados,” o muestrarios de labores, inventariados en 1509 entre las cosas de la reina D.^a Juana, ya loca, y antes, las citas de “camisas de Almería,” con orillas de varios colores entre los bienes de una Duquesa de Alburquerque, segunda esposa del más famoso D. Beltrán de la Cueva, favorito de Enrique IV, datos todos (este y las citas de los autores) que aporta el autor del prólogo.

Pero es lo cierto, que en los bienes de la de Alburquerque, en que se citan “randas,” es en “camisas de Holanda,” y no en las de “Almería;” es lo cierto, también, que la casa de D.^a Juana al pie flamenco estaba casi íntegramente establecida; es cierto, también, que en 1584 ya había podido arraigar en España y tomar acá estilo propio, una industria artística nacida en Flandes, pues tan flamenquizados andábamos en muchas cosas, por la unión real de las coronas de nuestros Austrias, y sobre todo, porque si “randa,” es el primer nombre que el “encaje,” tuvo en España (como el autor afirma), y “randa,” viene de “rand,” (orla), palabra germánica (flamenca acaso), nos ocurre aquí, como en los nombres de lienzos y tejidos finos, que nos llegaron (los nombres) del Norte, como los modelos, es decir, precisamente lo contrario de lo que ocurría con la “mayólica,” que de Mallorca tomara nombre, aunque se haya venido a probar que los navegantes mallorquines no llevaron a Italia obra cerámica propia, sino malacitana antes y valenciana después.

No dejándose llevar tanto del afán noble de las revindicaciones patrióticas como del más escrupuloso y sereno amor a la verdad histórica, es preciso dejar todavía en problema el que tan elocuentemente proclamó (tras del citado Mr. Lefebure) toda la Exposición de los Amigos del Arte y su docto catalogador. Faltando textos históricos habría que recurrir a las tablas y lienzos pintados de fecha cierta o casi cierta: es lo que se hizo en las Salas de Encajes de los Museos del Cincuentenario de Bruselas, donde los encajes van puestos al lado de las fotografías de retratos, es decir, de los cuadros en que se repitieron por el pincel iguales modelos en fecha cierta o casi cierta.

Y con tales escasos elementos de juicio, no se si todavía no estudiados al caso, creo yo que se podía fácilmente establecer la antigüedad española de tipos, tales como los bordados, sedas, “el dibujo en reserva,” y también las randas de punto de España en bolillos,—aunque nuestros caballeros y damas, retratados por nuestros pintores, vestirían sus personas con encajes o “randas,” de Flandes, tanto como vestían sus estrados con tapices, en ab-

soluto flamencos—pero, entiendo que deben hacerse todavía algunas reservas respecto a lo español y cincocentista de “los encajes de oro, plata y sedas, punto de España frizado, trabajo a la aguja, escuela de Valladolid”, tan bellos, tan suntuosos, tan ricos de color, tan “españoles” de alma, que fueron, ya lo he dicho, lo más interesante del pasado concurso de los Amantes del Arte.

En estas reservas (acaso tardías y reparonas en demasía, ¡qué más quisiera mi patriotismo!) no vea el Sr. Marqués de Valverde sino una excitación a publicar los estudios razonados y documentados que han servido de base, sin duda, a la formación sistemática del Catálogo que dejamos aplaudido y comentado.—E. T.

—◎ V A R I A ◎—

Excavaciones de Mérida.—Siguen siendo afortunadas las labores que con tanto acierto dirige nuestro consocio D. José R. Mélida. Ha comenzado a desenterrarse el anfiteatro, cuyas bóvedas arruinadas exigen cuidados extremados. Pero junto a él se encontraron en la última campaña de 1915, dos bustos marmóreos, intactos, de hombre y mujer, verdaderamente notables. Además se halló una cabecita de estatuita, probablemente de un sileno.

De estas excavaciones puede decirse que, con las cantidades invertidas, se pagan, baratos, los mármoles escultóricos que ellas han dado todos los años, y que lo arquitectónico sacado a luz, tan espléndido, le resulta gratis, por consecuencia, al Estado español.

La Custodia de Antonio Arfe en Santiago.—D. Pablo Pérez Constanti publicó en el número del día del Corpus, 11 de Junio de 1914, del *Diario de Galicia*, un artículo con noticias documentales, copiadas o extractadas, acerca de esta famosa obra de nuestra Platería. Se citan en ella también, además de *Antonio de Arfe*, a varios plateros (*Jorge y Duarte Ceideira, Rodrigo Fernández, Guillermo de Gante, Antonio Rodríguez y Francisco de Vargas*), de la tierra, y a otro de Valladolid (*Francisco de Isla*), inéditos algunos.

El retablo de las monjas de Briviesca.—Esta obra maestra de la talla en madera, de la escuela o de la mano de Gaspar Becerra, sufre el peligro gravísimo causado por la polilla. Con todo celo ha acudido a salvarle el Comisario regio del turismo, señor Marqués de Vega Inclán, con los modernos recursos *antisépticos* (pase la frase, aunque aplicada al caso es inexacta), costeando los ingredientes, la tarea y el andamiaje necesario.

Reseñas de Conferencias de Arte.

LAS DEL ATENEO

Sr. Romero de Torres (D. Enrique): Valdés Leal, pintor de los muertos (11 Diciembre 1915).

Valdés Leal era de los grandes artistas españoles uno de los que sólo en tiempos recientes logran debida rehabilitación, gracias a estudios varios y a monografías como la publicada por el Sr. Beruete o la inédita del Sr. Gestoso. Se le tenía por sevillano (a base de los textos de Palomino y Torre Farfán), pero por muchos como cordobés, cuando el conferenciante, cordobés, halló en Sevilla los documentos que le declaran nacido en San Esteban de Sevilla (el 4 de Mayo de 1622), y como sevillano casado en San Pedro con Isabel Martínez de Carrasquilla (en 14 de Julio de 1647): ahora se comprende que no era caso de tan extrema precocidad su cuadro de San Andrés, en San Francisco, de 1647. La nota singular del artista, sobre sus dotes de colorista raro, aun en la desigualdad manifiesta de su labor, la da su sentimiento dramático, verdaderamente romántico. Que no es (como un crítico supuso) caso raro e inspiración tan sólo del famoso Mafara, el tema tremendo de sus cuadros más famosos, llamados los Hieroglíficos de las Postrimerías del hombre, en el Hospital de la Caridad, en Sevilla, es lo que aspira a demostrar el conferenciante. Y lo demostró citando, ante todo, cuadros como la Muerte de Santa Clara, en Carmona; el Crucifijo muerto, de Montesión, en Sevilla; el Calvario de los Venerables, en Sevilla también; la Aparición de San Vicente, en su parroquia de Córdoba; la Muerte de San Ignacio, en el Museo de Córdoba (visto en la pantalla); el San Elías rodeado de calaveras, del Carmen de Córdoba, y el extraño suggestionante San Buenaventura, ya muerto, acabando de escribir, por permisión divina, la vida de San Francisco, que Mr. Herbert Cook (como dijo el Sr. Romero) dió a conocer en nuestro BOLETÍN (1). El pintor, sin conocer frescos medievales, como el famosísimo de Orcagna, en Pisa, pudo ser influído por las Danzas de la Muerte, de las que una se imprimió en Sevilla en 1529, en las oficinas tipográficas de Juan Valera, de Salamanca. Los citados cuadros de las Postrimerías del hombre, por indicaciones del Sr. Sentenach, los pudo ofrecer el orador al público comparándolos al aparato de proyecciones, con dos lienzos pequeños anteideas de los grandes famosos que poseen en Madrid el médico Sr. Verdes Montenegro y el General Rexach, viéndose las muchísimas variantes, felizmente logradas en los cuadros definitivos. Ofrecióse después a la vista el

(1) Tomo XV (1907.)

bello cuadro de un Santo Rey coronando una calavera, que es de 1651. Y pasaron después (la mayor parte) por la pantalla un número considerable de cabezas de santos degollados de diversísimo mérito y factura, tema que apasionó a Valdés Leal, y lienzos que no le eran ni aún le son reconocidos: los del Bautista y San Pablo, del Sr. Lázaro Galdeano; la repetición del segundo, del Sr. Sentenach (dos más en Jaén); las cuatro cabezas, del Sr. Alcayde de Zafra (del Bautista, San Laureano, Santa Justa y Santa Ursula); las estupendamente monócromas y de gran colorista, sin embargo (Bautista y San Pablo), del Carmen de Córdoba; la del San Juan, del Sr. Rodríguez Cisneros; la espléndida cabeza de San Dionisio, de D. Alfonso Porras (tiene otras tres de Obispos); las de tres santos Obispos, en el Hospital de Jesús Nazareno; las del Bautista y San Pablo, mal atribuidas a Murillo, en el Museo del Prado (repetida casi la primera en el Hospital del Cardenal de Córdoba); otras dos de los mismos santos, almacenadas en el Prado; dos pequeñas en Santa ; tres (del Bautista, de Santa y de santo Obispo), en el citado Hospital; la de San Pablo, en San Francisco, y la del Bautista, en la capilla del Buen Pastor; otra de San Juan, en el pueblo Frailes (Jaén); otra de Santo barbudo, del Sr. Esteban, en Madrid, y otra del Bautista, del Sr. Font, en Barcelona, con otra de la Colección del Rey Carlos I de Rumanía. Desmostrándose con tan larga lista que sí que fué Valdés Leal "pintor de los muertos," (1).—T.

Sr. Beruete y Moret: Goya, pintor de retratos. (13, 15 y 17 de Diciembre de 1915).

El conferenciante, por desgracia de familia, no pudo ofrecer sus lecturas antes de dar a la luz su notable libro en hermosa edición, que lleva el mismo título que las tres conferencias. De la obra nos hemos de ocupar extensamente, como es debido, en la Sección Bibliográfica de nuestra Revista. Las conferencias leídas, salvo frases de introducción y enlace, fueron lecturas del libro. Estudiando el conferenciante en la primera el período de formación del artista, hasta 1795, en la segunda llegó a la crisis (también artística en el pintor) del año 1808, y hasta el final de su vida, en la tercera. Daremos idea, por los retratos o temas estudiados principalmente, del contenido en detalle de cada lectura.

(1) El conferenciante ha publicado en *Museum* los siguientes estudios: «Valdés Leal: cuadros y dibujos inéditos de este pintor» (I, 1911, págs. 342 a 360) con diez fotografiados de cuadros y cinco de dibujos; — «La Patria de Valdés Leal: documentos inéditos» (II, 1912, págs. 81 a 91) con siete fotografiados de documentos y uno de la casa del pintor; — «El Pintor de los muertos» (III, 1913, págs. 41 a 50) con quince fotografiados de otras tantas cabezas degolladas de santos. — Estos dos últimos trabajos fueron parte de la conferencia que reseñamos, y pueden ser recuerdo gráfico de parte de ella.

En la primera: un autorretrato, el Carlos III, el Fernán Núñez, los Príncipes de Asturias, el Florida Blanca, Toro, el Marqués de Tolosa, el Conde de Altamira, el Conde de Cabarrús, las tareas en Arenas de San Pedro, el Ventura Rodríguez, el autorretrato de la colección Villagonzalo, el negado retrato del hijo del pintor, Carlos IV y María Luisa del Ministerio de Hacienda (y sus similares), la copia de la cabeza de Inocencio X, de Velázquez, la familia Osuna, la Pontejos, el Moratín, el Sebastián Martínez, la Enríquez, la Tirana, la Marquesa de la Solana, el Bayeu y el retrato del hijo.

En la segunda (prescindiendo de cuadros de toreros y majos y de trajeadas de majas de que había hablado en conferencia especial un año antes): la Marquesa de Lazán, la perdida librera de la calle de Carretas, el Meléndez Valdés, Urrutia, Guillemardet, Bondad Real, María Luisa de negro, María Luisa montada en el Marcial (regalo de Godoy), la Familia de Carlos IV, la Reina de Etruria (proyectada en color en la pantalla), María Luisa de blanco, el Godoy de la Academia, su esposa la de Chinchón (con tanto amor pintado el retrato), el niño Cantín, Marianito, otra vez Marianito, Pepito Costa, Fernán Núñez, San Adrián, la Santa Cruz, la Condesita de Haro, las Valdés, Baruso, la Zárate, el otro retrato de la misma, Mocarte, Braco, Caballero y Maiquez.

En la tercera lectura, estudiando sabiamente el período de originalidad e interés supremo, a los sesenta y dos años el pintor, el cuadro del Ayuntamiento de Madrid, el Romero, Llorente, Guye, el niño Guye, Wellington, el Empecinado, las cosas de la casa del Sordo, el retrato de la esposa del artista, Fernando VII, el Duque de San Carlos, autorretrato de la Academia, García Prada, el Osuna del Museo Bonnat, el San José de Calasanz, Pérez, Arrieta, el Munárriz, Satue, la Martínez, la que parece india de la Colección Hugh Lane, la Ferrer, la Coñas, Moratín, Silvela, Galos, la Silvela y Muguiro.

En las tres conferencias se dió un hermoso resumen de la vida y evolución artística del pintor incomparable. Como la anterior (del Sr. Romero de Torres) y las siguientes (del Sr. Ovejero), se dieron en el Ateneo de Madrid por encargo del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. Las del Sr. Beruete y Moret las repitió (las tres) en Lisboa, últimos días de Enero y primeros de Febrero de 1916, con gran éxito muy digno de nota.—R.

Sr. Ovejero (D. Andrés): Las imágenes de la infancia en la escultura española. (27 y 29 de Diciembre de 1915).

En su deseo de llegar a formar un verdadero e interesantísimo *Corpus* de las imágenes infantiles que el arte español de todos los tiempos atesora en sus manifestaciones, constituyendo de ese modo un elemento valioso para la educación de la sensibilidad y, por tanto, de los sentimientos artísticos y

de la belleza, el Sr. Ovejero ha continuado en estas dos conferencias la labor que ya emprendió hace tiempo, en otras que versaron sobre el mismo tema, aunque con referencia al arte pictórico.

En la primera, el conferenciante limitó el asunto a las representaciones de niños en la escultura española hasta fines del siglo XVI, comenzando por establecer una interesante comparación entre varias obras de la plástica griega (del siglo IV) y del período helenístico con otras de la española, ya que, según dijo, así como la moderna crítica alemana supo ver las relaciones del teatro clásico con el de nuestra patria en el siglo XVII, así también, llegando al pleno conocimiento del pensamiento artístico español, podrá fijarse la comparación, mediante analogías y antítesis, de nuestra escultura con la helena.

Haciendo después una amplia y detallada exposición de lo que fué el arte escultórico de España hasta fines del siglo XV, detuvose especialmente en la manera *sui generis* con que nuestros imagineros medioeves trataban los temas infantiles de carácter religioso (Jesús y los ángeles), y destacó la notable obra del burgalés Gil de Siloe. La parte dedicada a los escultores italianos que, a los comienzos del Renacimiento vinieron a tierras hispánicas para acrecer nuestro tesoro artístico, fué sumamente interesante y en ella hizo resaltar (mediante diapositivas proyectadas) las bellísimas concepciones que el florentino Domenico di Sandro Fancelli nos dejó en los estupendos sepulcros de los Reyes Católicos y del Príncipe heredero D. Juan, y las más rudas, pero intensamente naturalistas de Pietro Torrigiano, de quien presentó la imagen de la Virgen con el niño, conservada hoy día en el Museo de Sevilla, que comparó a la Madonna de Brujas, de Miguel Ángel.

Por último, cerró esta conferencia con la exposición y comento de las obras más notables de los artistas italianizantes Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, cuyas representaciones infantiles marcan claramente sus distintos caracteres en el arte español del Renacimiento sintetizando en la fecha de 1520 la relación existente entre los tres escultores, ya que en ella muere Ordóñez, nace Becerra y vuelve de Italia Berruguete.

En la segunda conferencia, a que no pudo acudir el cronista, extendióse el estudio del tema á la obra de Gregorio Fernández, Montañés, Alonso Martínez, Mena..., Siglo XVIII y XIX, Benlliure, Blay y Querol.—M. Martínez Pons.

BIBLIOGRAFÍA

El Castillo roquero de Luar, por Anselmo Gascón de Gotor.
(“Estudio, Barcelona, Septiembre de 1915.”)

La fortaleza-palacio-monasterio de Loarre (Huesca) mereció siempre la atención de cronistas y arqueólogos, desde el P. Ramón de Huesca, hasta el que esto escribe. La monografía del Sr. D. Isidro Gil, con dibujos y plano general, fué, en realidad, el más completo informe, base, no sin controversia, de los más recientes estudios. Numerosos son éstos, desde que, en 1906, el castillo obtuvo del Estado la categoría de “monumento nacional,” y con ella, la posibilidad y medios de obras de investigación y sostenimiento, que desde los comienzos dirige con celo y acierto el arquitecto D. Luis de la Figuera. Este, D. Ricardo del Arco y D. Anselmo Gascón de Gotor, han dedicado numerosos estudios al análisis del monumento oscense. Del escrito por el último en la revista barcelonesa *Estudio*, vamos a ocuparnos aquí.

Una primera parte (*Disquisiciones históricas*) cuenta los lejanos orígenes y vicisitudes de la población, acaso romana, de seguro árabe, ciertamente cristiana en el siglo XI. *¿Cuándo se construyó el castillo?* se llama el segundo capítulo. En 1045, en 1065, en 1070, en 1083, en 1092; y por lo tanto, en los días de Ramiro I, o en los de Sancho Ramírez, o en los de Pedro I. Eso hemos dicho todos. Fechas *positivas* eran la de 1045, contenida en el epitafio de Tulgas; la de 1065, leída en una inscripción del relieve del Salvador, según la reconstitución hecha por el Sr. Gil, con “enviable acierto,” según la Real Academia de San Fernando, y “caprichosamente y con error,” según el Sr. del Arco (1); la de 1071, según la Bula de Alejandro II, estableciendo en el monasterio-castillo los canónigos de San Agustín. El señor Gascón de Gotor entiende que todas son compatibles, y asigna la de 1045 para el comienzo de la obra; la de 1065 para la prosecución; la de 1071 para la *población* por los seculares agustinianos, y la de 1118 á 1134 para la terminación por Alfonso I. Las conjeturas en que ello se funda son acertadas, menos una: la de que la construcción esté presupuesta por la Bula de Alejandro II, de 1071, pues la historia de infinitos monumentos de la Edad Media demuestra que aquellas *concesiones* pontificias eran en muchísimos casos anteriores a la *edificación* material, pues la Iglesia no exigía como condiciones previas, sino la seguridad de rentas para sostener las fundaciones.

La tercera parte, *Noticias políticas y religiosas del castillo*, es un buen capítulo de erudición. De 1071 a 1085, la residencia de los canónigos de San Agustín, autoriza la suposición de que la iglesia inclusa en el castillo tuvo

(1) *El Diario de Huesca*, 28 de Diciembre de 1914.

categoría catedralicia, como precursora de la de Huesca: supuesto nuevo y un tanto atrevido, merecedor de estudio por los especialistas oscenses. Después citan la fortaleza de Loarre, la auto crónica de D. Jaime I, las historias de D. Alfonso IV, D. Pedro IV y D. Martín el Humano. Cuando el Compromiso de Caspe era el Castillo de un particular, D. Antonio de Luna, que no lo rindió a Don Fernando el de Antequera sino después de ocho meses, tras un sitio que hizo célebre a la abadesa de Trasobares, especie de monja-alférez que "tenía el diablo en el cuerpo". Con donaciones a particulares y reivindicaciones de la Corona llega el castillo a 1515, en el cual, construida la villa en el llano, la clerecía abandonó la altura, cuyos edificios fueron, en el siglo XVII, alojamiento de una hermandad a cuya cuenta corren todos los postizos y mutilaciones "barrocas". En 1906, por gestiones en las que el Sr. Gascón de Gotor tomó activísima y personal participación, el castillo de Loarre fué declarado "monumento nacional". Hoy ya se han hecho en él importantes obras de investigación y conservación.

El castillo como monumento. Las arquetas. La imagen.—Describe el Sr. Gascón todas estas partes: el emplazamiento, montado a medias sobre un macizo rocoso; sus medios defensivos, que no aparecen muy conformes con las prescripciones poliorcéticas de la época (lo que, en mi sentir, probará que no las conocemos bien, pues no ha de creerse que el constructor fuese el ignorante). Describe luego el atrio, con su portada, que adorna el bellísimo relieve esculpido del que da el interesante dato de conservarse la parte superior, que se creyó perdida; la curiosa escalinata, estudiada ahora por el Sr. La Figuera (1); la cripta, que cree relicario; la hermosa iglesia románico-bizantina ("salón del trono del palacio", según el Sr. Llabrés); los capiteles y relieves, el de la puerta, de arte *indígena*, afirmación que fuera de desear hubiera fundamentado por lo que interesa a las modernas tendencias de autoctonia de cierto románico español. Sigue la descripción de la parte militar y civil del castillo, confusa y poco detallada, lo que se explica por lo caótico de todas aquellas escaleras, estancias, torres y aposentos, y por el estado embrionario todavía de los trabajos de desescombrado e investigación. Acompañan fotografías, un plano general y varios de detalle; en aquél, que suponemos rectificación del que insertó el Sr. Gil en su monografía, se sostiene la orientación que este asignó al castillo, que el Sr. del Arco dice ser errada.

Completa el capítulo con la descripción de la Virgen Titular, que estima obra de los siglos XII o XIII, y con la de dos arquetas (hoy en la iglesia de la villa): una (60 × 32 × 29 centímetros), con cubierta a cuatro planos, de madera forrada de cobre, con figuras esgrafiadas (el Salvador, los Apóstoles, los Evangelistas, ángeles turiferarios), obra de arte francés; otra, más pequeña, análoga. La noticia y descripción de las arquetas es nueva e inédita del Sr. Gascón.

(1) *La Crónica de Aragón*, 30 Diciembre 1915.

¿Qué podría hacerse para conservar este monumento? Convendrá rehacer la disposición del altar e imagen en la capilla mayor; quitar los enjaibelgados de muros y bóvedas; reconstituir con los fragmentos encontrados el relieve de la portada; derribar los cuerpos pegadizos; desescombrar las cámaras y patios; encinchar las partes ruinosas, pero no restaurar, por ser el monumento de los llamados muertos. Coincidendo con ese criterio, el Sr. La Figuera ha ejecutado ya muchos trabajos que el Sr. Gascón enumera en la última parte: *Descubrimientos efectuados en el Castillo*.

Tales son los estudios que este BOLETÍN se complace en señalar a los inteligentes. A los de historias y crónicas ejecutados por otros investigadores (el Sr. del Arco, especialmente), y más a los directos y técnicos del Sr. La Figuera, tocará rectificar o ratificar ciertas opiniones del Sr. Gascón de Gotor, que, como todas las arqueológicas, están sujetas a enmienda. Nada de ello quitará mérito al análisis amoroso y erudito del Castillo de Loarre, hecho por el benemérito arqueólogo aragonés.—V. L.

Antonio Paz y Melia. — *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli. Primera serie, Histórica, años 860-1814.—XXVIII + 484 páginas de 31 por 21 centímetros, con 58 láminas en colores.—Madrid. Imprenta Alemana, 1915.*

Como si se hubieran puesto de acuerdo los señores Duques de Alba y Medinaceli, los dos jóvenes y tan principales representantes de la Grandeza de España, casi al mismo tiempo, en la misma oficina tipográfica, en igual forma y con igual lujo de cumplidísima información gráfica en colores, y bajo la misma dirección del ilustre veterano D. Antonio Paz y Melia, se han publicado sendos hermosos libros, en los cuales comienzan a ofrecerse gentilmente a la curiosidad científica, tesoros de documentación histórica que hasta ahora se conservaban encerrados, ocultos y desconocidos. Del libro del señor Duque de Alba ya nos ocupamos en el último número del BOLETÍN. De la obra del señor Duque de Medinaceli habría que decir también mil cosas, mil alabanzas, si nuestra Revista pudiera atender a todos los ramos de la Historia patria como particularmente atiende a la Historia de nuestras Artes. No podemos, sin embargo, dejar de señalar, entre tanta información histórica, diplomas como el de Carlos el Calvo (al fin, el Condado de Ampurias de la casa Medinaceli es uno de los carolingios, ni más ni menos que el de Barcelona de la Casa Real), documentos (acaso falsos) tan históricamente interesantes como los que Fernando el Católico rechazó a la Duquesa de Medinaceli, hija del Príncipe de Viana (uno de los billetes amorosos a su madre, con promesa de casamiento, y un testamento ológrafo en favor suyo), y aun naderías tan sugestivas como los billetes del pobre Carlos II al Duque de Medinaceli, su primer Ministro, o como los de la Reina María Luisa de

Parma al Duque de Medinaceli, Mayordomo mayor de Carlos IV. Esto es citar por citar, pues la riqueza de documentación histórica (mucho más aprovechada, por lo mismo que se da muy extractada a veces) es enorme: así la procedente de la casa primogénita del la Cerda, primogénito de Alfonso el Sabio, en Castilla, como la procedente de la casa Cardona-Segorbe y aliadas, oficialmente principales y cabeceras de la nobleza en Cataluña y Valencia. El Sr. Paz y Melia ha puesto en tal libro mucha más alma que la que pueda suponerse en diplomátarios, escogiendo, ordenando, extractando, relacionando y organizando (por decirlo de algún modo) el inmenso caudal de noticias aprovechable; pero además ha redactado, como prólogo, una interesante Historia de los Archivos y de la Biblioteca de la casa, una explicación (cuyos juicios no comparto) sobre los aludidos documentos del Príncipe de Viana y otras muy sabias observaciones. Con justicia señala, como de lo más interesante de la publicación, con la donación de Carlos el Calvo, el Fuero de Castro Calbón, la carta de alodio de la isla de Castillón, los documentos referentes a Roger de Lauria, las cartas del Gran Capitán (y ahora, ¡en pleno centenario!), las noticias del Concilio de Constanza, los versos inéditos de la poetisa portuguesa María do Ceo, las cartas de Rubens (en páginas 395-398), etc. Respecto a cosas de Arte (aparte esto), son de interés las ilustraciones, desde luego, y muchas noticias: la CIII (pág. 127), cuentas de pintores, entalladores, vidrieros y rejeros, nos cita al pintor Fernando Rincón de Figueroa (el supuesto hijo del imaginado Antonio del Rincón), al entallador Francisco de Coca, al vidriero burgalés Juan de Tuesta, al rejero Oson y al carpintero Juan del Abad; las CVII, CXXXII, CXXXIII (con noticia del pintor Antonio Ayerbe), CLXXXVII (noticia de la Barbosa de Ribera), CCL (pág. 412), carta de Juan de Arphe; lo de pág. 457, sobre el castillo de San Salvador de Rodas; lo de pág. 462, sobre el sello de Córdoba (publicado por el Sr. Herrera en nuestra Revista), etc. Hay muchos inventarios además, de bienes muebles, de interés arqueológico, bibliográfico o artístico: páginas 30, 46, 49, 99, 147, 156, 159, 162, 165, 172, 182, 208, 220 y siguientes (de obras de Arte vinculadas, principalmente Jordanes, pues coincidió la estancia del artista en España con la importancia política de un Medinaceli), 227, 299 (de cuadros llevados a Francia por los franceses), 383, 393, 394 y 406 (de excavaciones en Ampurias). La importancia de las ilustraciones nos lleva a ordenarlas aquí sistemáticamente: son reproducciones en colores y oro de miniaturas del siglo XV (las de págs. 41 y 48), del XVI (142, 150, 152 y 176) y de primeros años del XVII (la de portada y la de página 168), de libros miniados, grabados, etc. (147, 169, 182, 248, 294, 380, 392 y 394). Son o contienen reproducciones de sellos (las de páginas 2, 46, 52, 58, 72, 74, 78, 83, 86, 102, 144, 304, 310, 336, 350, 352, 382, 398 y 464), de pergaminos rodados (la de pág. 22 y 24), de lápida (330), de firmas curiosas con dibujos navales de marineros a guisa de rúbricas (la de pág. 42), de textos y firmas, muchísimas en viñetas y en las láminas, de las que citaré

sólo la 324, en armenio; la 304, en árabe, y 396, que es carta autógrafa de Rubens; de encuadernaciones (82, 224 y 424), de dibujo de Juan de Arphe (la pág. 183) y de unos curiosísimos dibujos apocalípticos, en relación con el gran cisma de Occidente y unas mentidas profecías del profeta Joachim, que son de entrado el siglo XV seguramente (por razones evidentes de estilo e indumentaria) y no del siglo XIV (tres láminas entre págs. 460 y 461).—E. T.

Pelayo Quintero.—“UCLÉS: tercera parte.”—Cádiz, Imprenta de Manuel Alvarez, 1915.—224 páginas de 21 por 14 centímetros, con grabados y láminas en fotograbado.

Nuestro consocio publicó ya en 1913 la segunda parte de esta obra, dedicada, aquella segunda parte recopilatoria, a las excavaciones efectuadas, con noticia de algunas antigüedades, reproduciéndose entonces algún cuadro de Tristán, esculturas, etc. Ahora ha publicado la tercera y última parte, que contiene el despojo sistemático de los Archivos de Uclés, con noticias extractadas o con los documentos inéditos, y de añadidura un sumario histórico de las familias nobles de la villa. Queda así perfectamente ultimado y redondeado el estudio histórico de la población que fué Sede prioral de la Orden de Santiago.—T.

Rafael Ramírez de Arellano.—Estudio sobre la Historia de la Orfebrería toledana.—440 págs. de 23 por 17 cm.—Toledo: Imprenta provincial, 1915.

En la pág. 310 del año 1915 dimos en nuestra Revista noticia de la entonces última publicación del infatigable rebuscador de nuestra Historia artística, con alguna nota acerca de la labor total. El ahora último libro excede en valor y en interés a los anteriores. Contiene en suma y a la vez una copiosa información inédita para la biografía de los plateros toledanos (muchos de ellos desconocidos hasta el día), un ensayo de catalogación de los tesoros toledanos de orfebrería, y sobre todo, un documentado ensayo de la Historia, desde la época visigótica, a través de los siglos y de los estilos, hasta el mismo siglo XIX. El Diccionario o “Catálogo biográfico,” comprende 198 páginas (de la 199 a la 396) con las notas biográficas de 711 plateros. Antes hay 160 páginas de la Historia (15 a 175) con 13 capítulos. Todavía se contienen en otro capítulo y en apéndices otras noticias de interés, particularmente relativas al gremio y la cofradía. De los archivos de aquel perdido gremio procede lo más de la información inédita, menos extensa (por ser menos famoso el gremio) que la lograda por el autor cuando estudió la platería cordobesa y por el Sr. Gestoso al estudiar la sevillana. En cambio, el trabajo de reconstrucción histórica aquí se ofrece ya organizado y hecho.

Debe advertirse que los plateros trabajaban en Toledo asimismo el bronce, y en realidad se contiene en el libro también la Historia de la Aeraria toledana, Casa de la moneda de Toledo y plateros que grabaron láminas. Se incluye como bronceista, por confesión propia, a Narciso Tomé, por cuyo *trasparente* ya no estamos conformes con el autor del libro en mantenerle el despectivo epíteto de "gerigonista," que le aplicó el neoclasicismo de Llaguno Amírola. — *T.*

León de Corral. — "Don Alvaro de Luna, según documentos inéditos de la época." — Valladolid. Viuda de Montero, 1915. 126 páginas de 23 por 15 cm. y dos árboles genealógicos

No aparece por parte alguna el proceso contra el valido, que es posible no existiera nunca. De los descendientes, en pleitos una rama con otra (o con algún pueblo de Señorío), proceden las informaciones testificales *de cargo* hasta ahora perdidas, que analiza y en parte reproduce el autor, y de que ya tuvieron más o menos confusa idea algunos historiadores. De las noticias publicadas deducimos nosotros que la primogenitura de D. Alvaro todavía incidía en los Villena, cuando la hija de D. Alvaro, Duquesa del Infantado, todavía segundona, hizo hacer el retablo y rehacer los sepulcros de la capilla del Condestable en Toledo (1488). Quizá era preparar, con tal acto de piedad filial, el pleito que cortó luego Doña Isabel la Católica. Bastante menos noble conducta fué la de los deudos que rebuscaron después los sexagenarios testigos de cargo contra el Condestable, cuyas deposiciones exhuma el autor. — *T.*

Narciso Alonso Cortés. — "Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor" (futuro Felipe IV). Valladolid. Imprenta del Colegio Santiago, 1916. — XIV + 112 páginas de 21 por 14 centímetros.

Es reimpresión cuidada y con prólogo, del texto por algunas razones atribuible a Cervantes. Para las notas se refiere el docto reeditor a las suyas puestas a su traducción de la interesantísima "Fastiginia," de Pinheiro da Veiga, que publica en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. — *R.*

Retales, Virutas, cizallas...

15. Horacio Borgiani en España, bajo Felipe III. — Habiéndose hecho en la revista *L'Arte*, dirigida por Venturi, una monografía del pintor Horacio Borgiani, recordando que vino a España por 1598 y que volvió a Italia por 1604, pero no conociéndole el crítico Sre. Roberto Longhi obras en nuestra península, es del caso decir aquí, que quienes (como el Sr. Beroqui y el Sr. Sánchez Cantón, nuestros consocios queridos) vesan en los Inventarios de Palacio el nombre de "Burjano", han reconocido ahora (saliendo del misterio) que "Burjano" es el nombre españolizado de Borgiani. Después de lo cual, el segundo de los señores citados, ya nos comunica un asiento inédito de los inventarios de Palacio de 1686 (número 3.529, en las numeraciones puestas ahora en las copias) en que se cataloga una obra de Burjano: "Otra (pintura) de vara y cuarto de alto y vara de ancho, el sepulcro de Xpto, de mano de Burjano".

Ceán Bermúdez recogió noticias curiosas e incompletas de Borgiani, de fuentes italianas, y dice que casó y enviudó en España. Cita suyo un triunfo de emperador romano en el Buen Retiro.

Hace un mes, en el Museo de Cádiz, estudiando varios días las obras de Arte español, día por día, y lamentando no poder ultimar bien el estudio, me decía cada vez que descansaba del trabajo: ¿quién será el extrañísimo artista de aquel Calvario alto, no catalogado, seguramente que artista italiano, pero muy tocado (a su manera, rara) de la influencia del Greco? El aludido cuadro, confrontando datos, lo reconozco ahora, en el número 606 del Museo de la Trinidad, enviado por el del Prado en depósito a la Academia de Cádiz. Según el catálogo de la Trinidad (página 206), de Cruzada Villamil, está firmado: "Opus Oratii Borgiani.. ¿De qué convento procederá? —E. T.

16. Retratos y paisaje del Greco pintados en Italia. — En la *Gazette des Beaux-Arts*, año 1884, tomo I, se publicó el inventario que Fulvio Orsini, fallecido en 1600, hizo de sus colecciones artísticas. Para la biografía del Greco son interesantes las partidas de dicho documento que se copian a continuación: Núm. 39. "Quadro corniciato de noce con un paese del Monte Sinaf, di mano d'un Grego scolare de Titiano... 10 (escudos)".

"43. Quadro corniciato di noce intagliato col ritratto di don Giulio miniatore, de mano del sopra d.^o Greco..... 20_„.

"44. Quadretto corniciato di noce con oro col ritratto di un giovine di berretta rossa, de mano del med.^o..... 5_„.

"45. Quattro tondi di rame col ritratto del cardinal Farnese, S. Angelo, Bessarione cardinal, et Papa Marcello, di mano del med.^o..... 10_„.

Advierte el editor que el S. Angelo es otro Cardenal Farnesio Ranuccio, a quien siempre se le denomina así en los documentos. El retrato de Giulio Clovio nos es conocido. Nós, las cuatro miniaturas (?) y el extraño paisaje del Sinaf que pudo visitar el pintor. A Marcelo II (†1555) no lo alcanzó.—J. A. S.

Revista de Revistas.

=(DEL AÑO 1914 : ARTE ESPAÑOL)=

Revista de Filología Española (es el año 1.º). ● Z. García Villada, S. J.: *Poema del Abad Oliva en alabanza del Monasterio de Ripoll*, por él gran centro de cultura: texto, notas y continuación anónima inédita.— Da esta Revista una completa Bibliografía, cuidadosísima, incluso de Arqueología y Arte, viajes e Historia local españoles.

Revista de Historia y de Genealogía española (es el año 3.º). ● Ricardo del Arco: *Estancias reales en Huesca durante la Edad Media*, estudio histórico, con algunas reproducciones. ● Fernando del Valle: *Incuria lamentable*, trata del convento de San Francisco, en Segovia. ● Barón de la Linde: *Dos jóvenes amigas de 1828*, reproduciendo retrato de la Condesa de Mun y una miniatura por Augusto Garnerey, de su amiga la Baronesa de Escriche.

Estudio (es el año segundo, 1914), Barcelona. ● Adolfo Schulten: *Mis excavaciones en Numancia*: es traducción, por Hugo Grunwald, del original publicado en 1913 en la «Internationale Monatschrift» con el estudio de la ciudad (Garay) y los supuestos siete campamentos de Escipión y cinco campamentos romanos, cerca de Renieblas, de Nobillor (páginas 228-248, número de Febrero) con tres planos. ● Benigno Pallol: *Alonso Sánchez Coello*, páginas 412-63, con cuatro fotografiados. ● Benigno Pallol: *Valdés Leal*, páginas 272 a 308 con ocho fotografiados. ● Benigno Pallol: *Juan Bautista del Mazo*, páginas 352 a 386, con 12 fotografiados. Resumen discreto de la vida y estudio de las obras, sin novedad en lo segundo, y desconociendo en lo primero las últimas aportaciones, por ejemplo (y en absoluto), sobre la patria y fechas de nacimiento de los tres artistas. ● Humberto Rivas: *Divagaciones sobre el prerrafaelismo inglés*. ● Frans Pujols: *Gustavo de Maeztu y sus primeras obras*, con dos láminas.

Ilustració Catalana (1914, es el año 12.º). ● S. Sampere y Miquel: *Els Bermejos de na Teresa Ametller*, reproduciendo a plena página las espléndidas tablas (procedentes de Guatemala!) de la Ascensión y los Padres del Limbo llevados al Paraíso. ● S. Sampere y Miquel: *Els Bermejos del Museu de Barcelona*, reproduciendo a plena página el Quebrantamiento de los Infiernos por el Resucitado y la Resurrección.— Hay algunas informaciones gráficas interesantes además (de arte fenicio de Ibiza, por ejemplo).

Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (es el año 24.º). ● Timoteo Colominas: *La Toça de Montbuy*, restos del castillo y ermita románica, con fotografiados. ● Eduardo Vidal: *Una excursió per les serres de Brufaganya, Queralt y Miraflles*, con algo también románico. ● Francisco Carreras Candi: *La Creu cuberta de Barcelona*, estudio erudito, reproduciéndola, y además las también cubiertas de Zorita (Tarragona), Traiguera (Castellón), las cuatro de la ciudad de Valencia y las de Ainsa (Huesca) y Selva del Campo y Gandesa (Tarragona).

Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. ●

Manuel Rodríguez Codolá: *Valor decorativo de la Escultura* (discurso de ingreso; contestación de D. Antonio García Llansó).

Boletín Arqueológico, órgano de la Sociedad Arqueológica tarragonense (es 1914, el tercer año). ● *Hallazgos arqueológicos*, varias lápidas romanas y cipo, estudiadas. ● Angel del Arco: *Paseos arqueológicos por la diócesis de Tarragona: Santa María del Milagro*, templo románico, llevado al siglo XI, como obra de San Olegario, en el anfiteatro (hoy presidio). Plano, vista y fotografiado de la portada. ● Angel del Arco: *Paseos...: Iglesia de Santa Tecla*, también estudio histórico y artístico del templo que supone hecho por 1100, interesantísimas laudas, con fotografiados varios (sigue el estudio en 1915).—Hay informe (del Sr. Morera) sobre la dicha iglesia del Milagro, crónicas de las excursiones a los subterráneos y corredores del circo y pretorios romanos, etc. Acta de la sesión en honor del señor Arzobispo (López Peláez) y discursos de D. Jaime Valls, D. Juan Ruiz Porta (reseñando la historia de la Corporación), D. Vicente Moragas (sobre monedas constantinianas acuñadas en Tarragona) y del señor Arzobispo (sobre Arqueología). ● Los hombres de la Arqueología: Fernando de Querol.

Revista de Real Academia Hispano-Americanica de Ciencias y Artes de Cádiz (es el año 3.º). ● Pelayo Quintero: *El arte y la fraternidad hispano-americana*, con fotografiados de dos monumentos argentinos de la colonia española, su casa en Mendoza y «Argentina» en Buenos Aires.

Ateneo, órgano del de Vitoria (es el año 2.º). ● Angel de Apráiz: Notas de un Viaje: *Imágenes-relicarios de San Vicente, en Vitoria*, estilo alemán del XVI (los publicó A. en el año anterior de la Revista).

Le Bulletin de l'Art ancien et moderne (suspendida la publicación desde Julio de 1914). — Salomón Reinach da comunicación del Sr. José de Figueiredo sobre obra de Van der Weyden (sólo croquis se conserva de Antonio de Sequeira, siglo XVIII): *Madonna adorada por Felipe el Bueno e Isabel de Portugal*, con Carlos el Temerario, de 1449, que estuvo en Batalha probablemente hasta las guerras napoleónicas.—Jean de Foville: recensión del «Mena Medrano» del Sr. Orueta.

L'Arte, dirigido por Adolfo Venturi, Roma (es el año 17.º). ● Roberto Longhi: *Il Soggiorno romano del Greco*. Aprovecha el autor un precioso texto italiano del siglo XVII, que daremos traducido en la sección de «Retales, virutas, cizallas...». ● Roberto Longhi: *Orazio Borgianni*. Ensayo monográfico, biografía y lista de obras conservadas y perdidas, con diez reproducciones. Borgianni trabajó en España, de donde volvió a Roma, su patria, por 1604, pensando el autor en que vendría por 1598 (había nacido en 1578). A juzgar por las fotografías acaso debamos pensar en que sea el autor del cuadro de San Carlos Borromeo ante Cristo muerto, de que hay varios ejemplares en España, uno de ellos en la nave norte de la Catedral de Toledo. En el estudio de la técnica examina la del Greco y Velázquez.

Der Cicerone (Leipzig). (Reducido de quincenal a mensual, desde Agosto, por causa de la guerra). En 1914 no hay trabajos referentes al Arte español. ● Hans Friedeberger: *Die Anbetung der Könige von Hugo Van der Goes*, reproduciendo el cuadro que fué de Monforte y dando por bien empleados los dos años de luchas y el más de un millón de marcos de coste para Berlín.—En la pág. 555 publica un Ingres, retrato del Marqués de Molins, fechado en 1838, obra muy importante, de la nueva Galería de Düsseldorf.

American Journal of Archeology (es el volumen 18.º). — No contiene este año 1914, sino la parte de España en las detalladísimas crónicas de «Novedades arqueológicas», en las secciones oriental, griega, romana, cristiana, medieval y Renacimiento.

The Studio (sólo se publicó el primer semestre de 1914?). — Reproducción de obra de Zuloaga (salón). ● J. G. M.: *Barcelone* (crónica de la vida artística), con dos reproducciones de obras de Nestor.

Hemos inaugurado en 1915 esta sección de «Revista de Revistas», organizada de una manera especial. Es decir, anotando y declarando cuanto se escribe en revistas españolas y extranjeras sobre Arte español, para constituir, desde 1915 (respecto de 1914 en adelante) un verdadero REPERTORIO a la moderna.

El lector no puede formar idea del trabajo que esto exige y para hecho (como toda la publicación) por amor al Arte y a España. No es solamente la lectura (muchas veces provechosa) y el tiempo que supone, sino la dificultad de encontrar en las bibliotecas de Madrid (y aun aprovechando al caso bibliotecas de provincias) todas las revistas extractadas. La nuestra cambia con algunas, pero ni esas, ni las del Ateneo de Madrid, las de la sección de revistas de la Biblioteca Nacional, las de las Bibliotecas de Estudios Históricos, y otros centros, bastan para una tan cumplida información como la ya hecha respecto de 1914 en cuatro de los seis últimos números. En los cuales van extractadas (por años enteros) no menos de 52 revistas y «despojadas» en cuanto dicen relación al Arte español.

Dóblase el interés del «Repertorio», por haber cesado en la publicación, por la guerra el que (más sucinto) publicábbase en París, sobre todo el Arte universal, por la Biblioteca de Bellas Artes de la rue Auber, pero dóblanse nuestras dificultades por haber cesado de publicarse tantas revistas extranjeras por causa de la guerra y por haberse cortado muchas de las comunicaciones postales.

Sin embargo, tiene especial interés que nuestra REVISTA, en ese REPERTORIO DE ARTE ESPAÑOL en forma de REVISTA DE REVISTAS, contenga todavía más cuidadosamente que las referencias y extractos de la Prensa profesional extranjera, las referencias y extractos de la Prensa española y portuguesa, particularmente las publicaciones provinciales y locales, de que no siempre se alcanza a tener noticia en Madrid ni en otra provincia ni otra localidad que aquella en que la publicación salió a luz.

La Redacción del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, excita a todos sus lectores a que faciliten, por cuantos medios crean procedentes, nuestro trabajo, nuestro patriótico empeño.