

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte + Arqueología + Historia ←

❖ MADRID.—1.^o de Diciembre de 1918. ❖

◊ ◊ ◊ ◊ ◊ AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS ◊ ◊ ◊ ◊ ◊

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.

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

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

LA FORMACION DEL ESTILO DEL GRECO

Se honra hoy nuestra Revista con la espontánea colaboración de una de las firmas más autorizadas de la literatura crítico-artística de toda Europa.

El Sr. Lionello Venturi no es sólo el hijo, sino el digno continuador de las altas empresas de investigación y de síntesis de la Historia del arte italiano de su ya anciano padre el insigne Adolfo Venturi, autor de tan magnos libros y de la más autorizada Revista de Historia artística de Europa: L'Arte, di Adolfo Venturi.

El hijo, Venturi Lionello, hace ya años, con ser joven, que ha ganado y que ha afirmado definitivamente sus prestigios con monografías tan dignas de todo aplauso como las que consagró a Antonello da Messina y al Giorgione.

Se envanece de poderle tener, en este instante, por colaborador, aunque discrepemos de sus opiniones, el BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, y en nombre del mismo,

LA REDACCIÓN.

Domenico Theotocopuli formó su propio estilo en Italia, puesto que desde su primera obra, creada en España, mostró ya un estilo bello y sazonado; pero bien poca cosa se sabe de la actividad italiana del mismo

y de los diversos estadios, a través de los cuales pasó, antes de concretar plenamente su personalidad.

Bien sabido es que pertenece a la escuela de Ticiano, antes de 1570, año en que se trasladó a Roma, joven, y en que alcanzó la protección del miniaturista croata Julio Clovio (1), y que impuso su fama a Roma con un auto retrato. Después parece ser que una fanfarronada, diciendo que él echaría abajo *El Juicio final* de Miguel Angel, para pintarlo más bello, le ocasionó una rechisla y tuvo que abandonar a Roma (2).

En 1577 se encuentra ya en España (3).

Y estas son las únicas noticias que la tradición literaria nos ha comunicado acerca de la actividad italiana del Greco.

Algunas obras del maestro, entre las cuales, una, firmada por él, en la galería de Parma, no publican todavía el estilo personal acabado; vivo y atrevido es el color; mas las formas son las propias de los talleres de Ticiano, de Pablo Verónés y Tintoretto. En el cuadro de Parma, una figura sola se diferencia por su forma de todas las demás, un joven medio desnudo, visto de espaldas con el brazo alargado, señala a no sé qué cosa, sin relación alguna con el resto de la escena; en suma, una figura mero pretexto para hacer la "academia" de un torso. Y puesto que en la otra composición de la galería de Dresde, del mismo autor, y del mismo asunto, cuadro que fué adquirido en Venecia en 1741 (4), no es dable volver a encontrar elemento romano alguno, resulta evidente que la obra de Parma, que perteneció a la colección Farnesio—es decir, de la familia a la que Julio Clovio recomendaba en 1570, al joven Greco, recién llegado a Roma—tomó un elemento romano, uno solo, para una tímida tentativa de cambiar las formas venecianas adquiridas en Venecia por otras formas nuevas que le sugería el ambiente artístico romano.

Ya se observó, con justicia, que además de los elementos venecianos deja entrever el Greco en sus pinturas elementos corregiescos; de que

(1) Carta de Clovio, 16 Noviembre 1570, al Cardenal Farnesio. Véase en Ronchini, *Atti e Mem. della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenese e parmensi*. I, III, 1865.

(2) Mancini, en Longhi, *L'Arte*, XVII (1914), pág. 301. De este relato nada puede deducirse acerca de la fecha de la salida de Roma.

(3) M. B. Cossio, *El Greco*. Madrid, 1908, pág. 104.

(4) Woermann, *Katalog der Koen-Gemaelde-Galerie zu Dresden*. Dresden, 1908, pág. 124.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMENICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. en la ciudad de Candía, Grecia, por 1548-50 † en Toledo en 1614). Retratos al óleo, sobre papel encolado, de dama y caballero, y firma al reverso: obras de las últimas décadas del pintor, hoy en Norte América, procedentes de familia de Valladolid. Tamaño igual al de las miniaturas.

resulta la posibilidad de una detención en Parma, entre Venecia y Roma (1). Y así Mr. Bertaux llega a afirmar lo siguiente (2):

“Si el Greco se nos muestra más fuerte y más brioso en España que en Roma, en parte es por que se acuerda en España de los maestros, a los que algo infiel fuera en Italia. Cuando con su pincel esculpe el *Cristo muerto*, del Prado; cuando talla los ropajes de los ángeles, o de los apóstoles, dándoles los quiebros de un gran bloque, su mano va conducida por la disciplina de Miguel Angel.”

Julio Clovio, por lo demás, enseñó al Greco, al punto de lograrle miniaturista. Esta verdad, que hubiérase tenido por un absurdo, dado el carácter, fogosamente pictórico, generalmente manifestado por el Greco, ha sido probada por dos miniaturas, con la firma auténtica del Greco, halladas de reciente, y que pasaron de la colección Martínez Sobejano, de Valladolid, a una colección americana (3).

Y, sin embargo, el mismo Bertaux, que tal párrafo escribió y que ha publicado las dos miniaturas, afirma: “Mientras está en Roma el Greco, vive tras de los recuerdos venecianos.”

Y es porque, ni él, ni otros que estudiaron al Greco se han propuesto plantear un problema, para mí esencial, para la interpretación del arte del maestro. Cuando en 1577 el Greco pintó en Toledo, para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, la *Asunción de la Virgen*, que está ahora en Chicago, un gran cambio le había sobrevenido que había hecho perfecto su estilo. Al punto que, al ardimiento del color, hecho de imprevisibles crudezas y de languideces nerviosas, corresponden ya formas alargadas, más nerviosas, más construidas, más rebuscadas, más fantásticas que no aquellas que había aprendido a pintar en Venecia, y que había aprovechado, por ejemplo, en los cuadros citados de Parma y de Dresde.

¿Dónde se inspiró el pintor para este cambio radical en su estilo?

No en Venecia lo hemos visto. El influjo de Correggio y de sus seguidores pudo haber contribuido, pero no basta a explicarlo todo. Es precisamente en Roma donde la herencia del viejo Miguel Angel estaba fresca todavía, en donde el arte tendía a ofrecer caprichosamente ele-

(1) A. G. Mayer, *El Greco*. Munich, 1911, pág. 24.

(2) “Notes sur le Greco.” II. “L’Italianisme.” En la *Revue de L’Art ancien et moderne*, tomo XXXII, 1812, pág. 408.

(3) Bertaux, op. cit., pág. 402.

gante el manierismo en las formas, la ciudad en que el Greco aprendió la bizarria en las formas, cuando ya en Venecia había logrado la del color. Baste al caso observar el criterio de las proporciones de la figura humana para convencerse. En los cuadros venecianos del Greco las figuras son bajas y gordas; súbitamente, en los cuadros españoles, son largas, desmesuradamente, y magras, y como si nunca fueran bastante alargadas para el gusto del pintor. Lo que quiere decir, que las proporciones aprendidas en Ticiano, se han transformado en las proporciones que el Parmigiano, el Pontormo y los Zúcaros habían exaltado cual de elegancia extrema y de perfecta belleza.

No vivió, pues, el Greco en Roma de los recuerdos venecianos; permaneció, en verdad, esencialmente colorista, pero precisamente en Roma alcanzó la forma adecuada a su colorido, aquella forma que para siempre integró después su visión artística, y que vino a ser una característica de su genio innovador.

Tal verdad había sido entrevista, como hemos visto, por Mr. Bertaux, y antes que Bertaux había ya seducido al ingenio agudo y lógico del mejor biógrafo del Greco, el Sr. M. B. Cossio. Pero no había fraguado en la conciencia crítica, porque, a excepción de las dos miniaturas, faltaba la obra que demostrase hasta qué punto hubiese alcanzado la asimilación del estilo en las formas manierístico romano por parte del Greco. Obra, ahora, que vemos en un cuadro de colección particular, que representa el *Paraíso* (1).

Pero ¿es en verdad el *Paraíso* una obra del Greco?

Pudiera ponerse en duda por quien note un rigor y una composición de las formas desconocidas en las demás obras del maestro, con una capacidad para construir la escena con firmeza casi geométrica, bien opuesto criterio al de la habitual furibunda improvisación del pintor. Mas son, esas, impulsiones superficiales, que deben integrarse en el estudio de aquel modo con que se ven brotadas en el *Paraíso* lo mismo la composición que las formas singulares.

Ante todo: el *Paraíso* es la obra de un colorista que se esfuerza en alcanzar las elegancias de forma, y no ciertamente de un dominador de la forma que la pone en relieve por medio de tintas. Para persuadirnos, basta ver el simultáneo aparecer de infinitas tonalidades de carmín que

(1) Sobre lienzo, 1 × 1 metro.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMENICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. 1543-50 † 1614)
El paraíso, lienzo atribuido por el Sr. Lionello Venturi a la época romana
del pintor cretense. En colección particular italiana.

(1-00 X 1-00 M.)

transforman el cuadro en un manojo de flores; basta observar la atmósfera en la cual quedan sumergidas todas las figuras, ambiente desconocido de todos los manieristas romanos; y fijarse cómo la personalidad de cada una de las imágenes se logra realzando colores, oscuro sobre claro, con método tomado de Pablo Verónés, y nunca en relieve claro-oscuro. Todo ello, sin contar las extrañas locas en que las formas se pierden en gradaciones o en contrastes luminosos, como en las filas de los santos y de las santas a los lados de la composición, o bien en los ángeles musicales, o en los serafines, formando el ala en la que aparece la Trinidad.

Hechas tales observaciones, fácilmente caemos en la cuenta de que las formas alargadas y elegantes no son sino un pretexto para reducir las zonas en las que se distienden los colores a brincos cual preciosas llamas de luz; y que, a pesar de la aspiración al formalismo romano, el pintor no se olvida de Ticiano. El *Padre Eterno*, imagen es que deriva del más célebre de los cuadros de Ticiano: el de la Asunta. Y no es esto sólo, pues en 1554 Ticiano había pintado *La Gloria*, para Carlos V, cuadro en el que el Emperador está retratado en acto de adoración y en alargamiento de formas que se repite a la letra en el Bautista del *Paraíso*.

Resulta, pues, de la visión compleja del cuadro, que su autor es un pintor educado en Venecia, no sin recuerdos tizianescos, pero que quiso ganar calidades de elegancia de formas, extrañas a la propia educación. Tendencia tal estaba de moda por lo demás en Venecia, después de 1550, sobre todo tras del influjo del Parmigianino. Andrés Schiavone, Jacobo Bassano, el mismísimo Pablo Verónés, tuvieron sus instantes de elegancia de las formas. Pero el autor del *Paraíso* realiza la tendencia común por modo del todo personal. Lleva el alargarse de las imágenes hasta lo inverosímil, y con plena conciencia acentúala con elementos privativos, barbas aguzadas y majadas en el fondo, manos muy a la vista, volantes vestimentas que acaban agudizadas como agujones..... Acentuaciones tales revelan un gusto por los caprichos de la forma tan desatado como para aparecer fundamentalmente diverso del de cualesquiera otros manieristas romanos.

De caprichos tales nace exuberante y descompuesto el ingenio de pintor, el cual, precisamente, a través de esos caprichos podrá alcanzar a transformar la forma aprendida en Italia en un singular estilo perfecto, fusión de la forma y el color.

El *Paraíso* aparécenos, pues, como la obra de un secuaz de los vene-

cianos, ya dueño de las elegancias romanas que él va transformando en caprichosas zonas de color. Las condiciones artísticas generales para poder atribuir el cuadro a Domenico Theotocopuli, llamado el Greco, las hemos, pues, encontrado.

Mas a estas razones, de índole siempre general en demasía para constituir una certeza histórica, hay necesidad de añadir, integrándolas, la confrontación de los particulares del *Paraíso* con las obras ya autenticadas del Greco.

Entre las primeras obras documentadas cumplidamente del Greco en España está la *Verónica* de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo: extiende ella el Sudario en el que va pintada la cabeza de Cristo, según el tipo, y por factura igual a la cabeza del Cristo en el *Paraíso*. Sabido es que hasta en tipo, tan tradicionalmente fijado con el de Cristo, y del cual puede encontrarse en una Santa imagen de Rusia un prototipo (1), cada pintor de talento ha impreso su estilo propio. Y en el cuadro de Toledo, como en el *Paraíso*, la impronta del estilo consiste en el alargamiento de la cabeza, en el aprovechar de los cabellos y de la barba para caprichos "de agujón", en el afinar y pespuntar las líneas para infundirles en el alma un escalofrío nervioso: finalmente, en el sugerir, más que actuar la forma por medio de fuertes contrastes de claro y de oscuro.

Una otra obra firmada del Greco es el *Bautismo* del Museo del Prado en Madrid. En el primer plano, a la derecha, en alto, avanza ligero un ángel, casi volando, casi caminando sobre las nubes; al avance, se pliegan las vestiduras al cuerpo que pierde su forma para convertirse en manchas de movimiento en dirección acordada con las alas. Si bien todavía más sumario, igual trato han recibido los dos ángeles pintados en los ángulos superiores del *Paraíso*. En el *Bautismo*, de Madrid, el Cristo se inclina y adora, la afinidad de construcción y de visión con el Bautista del *Paraíso* es evidente.

Y es oportuno parangonar las manos del Cristo del *Bautismo* con las del Bautista y el San Sebastián en el *Paraíso*. Diversa la actitud, y no importa, son las mismas manos.

¿Por qué? El pintor quiere hacernoslas aparentes, una casi de cara y a la vez quiere que también la otra; tuvo al caso que dislocar el pulso, tuvo que plegar ligeramente los dedos para dar plaza a la mano cubierta des-

(1) Cons. BERTAUX, op. cit., pág. 35.

tacándola de la otra por medio de una sombra profunda. Y todo se traduce en esfuerzo, extensión, en vibración y adoración.

Por lo demás, las manos del *Paraíso*, así puestas a la vista, tan artificiosamente y con tan claro propósito estilístico, se hallan en todas las obras del Greco. Las vemos en el *Paraíso* en las del Padre Eterno, del Cristo, de la Madona, del Papa (San Gregorio Magno), de San Antonio de Pádua, del Obispo del primer plano, de San Francisco, de la Magdalena, de Santa Catalina; y se confrontan con las manos de los Apóstoles en la *Curación del ciego* en Dresde y en Parma, con las manos de la Asunción de la Virgen, antes en Toledo, ahora en Chicago, con las del donador en la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, con las de las varias réplicas del *Prendimiento de Cristo*, particularmente en la ahora extraviada que antes perteneció a la colección Manfrín de Venecia; y con las manos de la *Despedida de Cristo a su Madre* del convento de San Pablo Ermitaño, en Toledo, o en las del *San Juan Evangelista y San Francisco* del Prado, y, en suma, con las manos todas pintadas por el Greco.

Resulta de tales confrontaciones la importancia estilística que a las manos asigna el Greco, para agudizar la sensibilidad psicológica de sus personajes; si para el Greco una figura es una palabra, la mano no es sino su acento; el carpo, dislocado va siempre; las manos se ofrecen unas veces en escorzo, para aparecer más afiladas en su formación, separando mucho el pulgar alargado, y otras veces, abriendo radialmente los dedos de fuerte enlace, y muy nerviosos, inquietos y como movidos por fuerzas irresistibles. Y como en los cuadros autenticados del Greco, así en el *Paraíso*, se encuentran todos estos caracteres.

En tal cuadro, también notamos el hábito de formar el relieve de la nariz con un puro golpe luminoso, que frecuentemente encontramos en el Greco, por ejemplo, en el cuadro de Parma. Y también notamos en la cabeza de la Magdalena el mentón apuntado y la nariz respingada de que hallaremos su más perfecta expresión en la Santa Tecla del cuadro que fué de la capilla de San José, en Toledo.

Es la cabeza de Santa Catalina de un tipo extraño, neurótico, de profunda mirada, que volvemos a encontrar en la *Trinidad* del Museo del Prado, en el último ángel de la derecha. Porque los ojazos de mirada honda, misteriosos por su sentir religioso, son, con las manos, uno de los mayores acentos peculiares del estilo del Greco, y le logran a su obra,

más que ningún otro elemento, aquel carácter de concentración del pensamiento y de los sentidos de las imágenes en la acción representada, lo que probablemente constituyó el más auténtico secreto del éxito del Greco.

Podríamos continuar en las confrontaciones, se podría observar, por ejemplo, cómo es peculiar del Greco, particularmente en sus primeras obras, el hábito de hacer aparecer de repente algunas cabezas por detrás de los personajes del primer plano, sin tener apenas presente la perspectiva aérea, lo que hallamos en el *Paraíso* detrás del Bautista, o también podríamos observar cómo el grupo de las dos primeras cabezas, a la izquierda, en la zona inferior del *Paraíso*, las encontramos de nuevo en formas y espíritu en el centro, al fondo, de la *Curación del ciego*, de Desdre; como, finalmente, las cabezas del Papa y del Bautista tienen igual construcción formal que la del retrato de Masutio de Masutii, en la colección J. Kerr-Lawson (1); pero es inútil, en verdad, continuar. Relaciones de formas particulares del *Paraíso* con las de las obras seguras del Greco resaltan a quien atentamente mira.

Me detendré tan sólo en una figura de monja, la última a la derecha, por su extraño titilar de claros, luminosos, argentinos, e interrumpidos por fuertes zonas de oscuro; ciertamente, la figura más nueva y más pictóricamente reveladora, en todo el cuadro. Parece una cosa de Velázquez. Velázquez no había nacido todavía cuando fué pintado el *Paraíso*, y sin embargo, el Greco lograba ya potencia, no sólo en su propio estilo, sino aún en aquel que será el de su grande secuaz (2). De hecho en el célebre cuadro de *Las Meninas*, la menina que se aproxima, de la izquierda, a la Infanta, con aire humilde, devoto, tiene por su realización, y por el espíritu del toque, por el gusto, por lo blanco y negro, ofrece evidente relación con la monja del *Paraíso*. Relación casual, entiéndase bien, ya que Velázquez no vió probablemente nunca el *Paraíso*, resultado similar de dos genios, uno y otro laborando paralelos sobre la base de unas mismas premisas estilísticas.

(1) V. von Loga, *Grecos Anfaenge*, en el *Jahrbuch der Koen. Pr. Ksts.* xxv, 1914, p. 47.

(2) Que el Greco fuera el principal maestro de Velázquez, lo que ya indicaron Justi y Beruete, ha sido definitivamente comprobado por Cossío, op. cit., pág. 512 y siguientes.

Domenico Theotocopuli era griego, no sólo de raza, sino también de sentimiento. Se inspiraba él, en sus sacras composiciones, en la tradición bizantina, viva todavía en Candía, su tierra natal, en el siglo XVI, y aún más tarde. Karl Justi (1) nos reveló cómo su *Prendimiento de Cristo* se inspira en su composición en un motivo que se encuentra en un mosaico de Monreale y en una pintura de Duccio di Boninsegna. Emilio Bertaux (2) halló en un tríptico bizantino del siglo XVI el motivo iconográfico al que se mantuvo fiel el Greco, así en la Resurrección del Santo Domingo el antiguo de Toledo, como en la *Estigmatización de San Francisco* de la colección Zuloaga.

Ahora bien, otro tanto puede decirse del *Paraíso*: a través del arte italiano, el originario bizantino significado iconográfico de las escenas sagradas poco a poco se habrá desvanecido. El *Paraíso* no es un asunto bizantino, sino italiano: los bizantinos representaban el Paraíso dentro de los límites iconográficos bien definidos del Juicio Final, y en el Juicio Final incluían la *Deesis*, es decir, la imagen de Cristo adorado por la Virgen y el Bautista implorando gracia para los resucitados. La representación de la *Deesis*, arranca probablemente del siglo VII (3) y alcanzó gran fortuna luego. Rafael, por ejemplo, transformando fundamentalmente el significado que de la representación habrá recibido del arte bizantino, introdujo la *Deesis* en la *Disputa del Sacramento*. Cuando Domenico Theotocopuli tuvo el encargo de representar el *Paraíso*, se hubo de proponer un caso de conciencia: en aquel momento histórico, encuadrar aquella escena que se le exigía. Para representar el Juicio Final, hubiera habido necesidad de añadir el Infierno al Paraíso, cosa que no se le pedía. Y en el momento se acordó de un especial momento histórico que la tradición bizantina miraba y que había quedado desconocido del Arte italiano. La *Guía del Athos* (4) en particular contempla la *Segunda venida de Cristo*, como preámbulo del Juicio Final, escena en la cual Cristo está representado llevando la Cruz, motivo que falta lo mismo en el Juicio Final bizantino que en el *Paraíso* italiano. Se encuentra en cambio en el tríptico de Alba Fucense (ahora en el Palacio-Venecia

(1) Zeitschrift fuer bildende Kunst, t. VIII-IX, 1897, 8.

(2) "Notes sobre el Greco." III. "Le Byzantinisme" en *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXXIII (1913), pág. 29 y siguientes.

(3) W. de Grüneisen, *Sante Marie Antique*. Roma, MCMXI, pág. 487.

(4) Didrón, *Manuel d'Iconographie chrétienne*. Paris, 1845.

de Roma), que es una copia del siglo XIII de un tríptico bizantino (1), y en un fresco de Sancti-Quattro Coronati de Roma, del siglo XII, donde a la *Deesis*, rodeada de los apóstoles, se añaden dos ángeles con las trompetas anunciando el próximo Juicio universal. El Greco atribuye naturalmente a la cruz un valor pictórico que falta, así en el tríptico de Alba Fucense, como en el fresco de Sancti-Quattro Coronati; importa hacer constar, sin embargo, cómo el autor del *Paraíso* ha querido modificar una escena estrictamente italiana, agregándole un motivo bastante para darle la corrección exigida precisa por la iconografía bizantina.

Ciertamente que en el año 1570, y más allá, solamente Domenico Theotocopuli podía mostrar en Italia semejantes escrúpulos de conciencia. Pero por sus composiciones, Domenico Theotocopuli no se acordaba tan sólo de que era griego, pues también demuestra quizás asimilación de los asuntos de Alberto Durero. Su biógrafo, D. Manuel B. Cossío (2), ya nos ha demostrado cómo la *Trinidad*, del Museo del Prado, está inspirada en un grabado de Durero (Bartsch, VII, 142), y también que la *Asunción de la Magdalena*, en la iglesia de Titulcia o Bayona de Tajuña (provincia de Madrid), deriva de otro grabado de Durero (Bartsch, 121). En el primer caso, es también interesante hacer notar que el Greco tendía a rarificar la escena, respecto a la del modelo, para mejor distinguir sus masas cromáticas. Ahora bien; también el *Paraíso* se inspira en una composición de Durero, precisamente en la *Adoración de la Trinidad*, del Museo Imperial de Viena. Igual el concepto del semicírculo cóncavo en lo bajo, visto en escorzo, y del círculo en alto alrededor de la Trinidad, visto de frente; igual el motivo de las dos falanges de santos y las dos de ángeles puestas encima de las precedentes y que giran hacia la Trinidad; igual, por último, la figura del sacerdote, visto de espaldas, en el primer plano, hacia el centro, un poco a la izquierda; y semejantes también algunos particulares, realizaciones que cada cual puede comprobar. Sin embargo, al inspirarse en Durero, el autor del *Paraíso* sigue el mismo sistema que el autor de la *Trinidad*, del Prado: rarifica las figuras, las aclara, para individualizar sus masas cromáticas, y las mueve en el espacio por medio de la propia sapiente perspectiva aérea.

El esquematismo de la escena que aparece en las obras del Greco

(1) Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*. París, 1904, pág. 280.

(2) Op. cit., pág. 146, 353.



Fot. del Sr. Orueta.

DOMENICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. 1545-50 † 1614)
Detalle del Nazareno de Huete, (P.^a de Cuenca). La Oración del Huerto,
cuadro de Medinaceli, (P.^a de Soria), obras inéditas muy intactas
y de las últimas decadadas del pintor.

Fot. del Sr. Cabré. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid



tiene, pues, un doble origen, bizantina y dureriana, que aproxima el *Paraíso* a otras obras documentadas del maestro.

Por el color, por las formas particulares, por el concepto mismo de la composición, el *Paraíso* resulta, pues, obra del Greco. Y ella, con las miniaturas antes en Valladolid, explica la formación de su estilo español. Tan sólo a través del estudio atento del manierismo romano, del que él sacaba todo cuanto podía utilizar, sin rendirle nada de su propia originaria visión cromática, podrá de hecho el Greco alcanzar a crear en España, con su pincel improvisador, una forma que se hallaba en los antípodas de toda tradición veneciana.

Puesto que del Greco nos estamos ocupando, celebro poder ofrecer al conocimiento de los estudiosos otra obra del maestro, que se encuentra en Huete (provincia de Cuenca), obra que conozco por la cortesía de D. Ricardo de Orueta, al que doy las gracias por tan importante primiticia.

Es un cuadro que representa el busto de Cristo coronado de espinas y llevando la cruz (1), firma con caracteres griegos: "Domenikos Theotocopolis epoiei". En el reverso, una vieja nota determina: "De Dominico Greco". La túnica está pintada de carmín; el manto, de verde, que azulea en los oscuros y amarillea en los claros. Están sutiles la pasta del color, que brota la preparación por varios lados; los tonos se lograron con la justa colocación de pinceladas graduadas más que con una tinta unida. Por ejemplo, los oscuros de la boca se descomponen en una serie de pinceladas graduadas a base del carmín.

El cuadro de Huete no ofrece necesidad de largo comentario para comprobarle en las formas la autoridad de la firma. Quien conoce el *Cristo llevando la cruz*, de la colección Beruete, en Madrid, se da cuenta de que solamente la misma mano y la misma mente podían crear el pequeño *Cristo* de Huete; iguales son de hecho el tipo, la postura, la expresión psicológica; igual sobre todo el efecto maravilloso de luz y de sombra. La pintura de la colección Beruete presenta un empaste plástico, algún tanto superior al de la pintura de Huete; ésta, por su parte, una fusión tonal, una transparencia atmosférica, algún tanto superiores a aqué-

(1) Lienzo, 0,48 × 0,39 metros.

lla. Por eso, la pintura de la colección Beruete ha sido clasificada en la segunda época del maestro, que corre de 1594 al 1604; y la pintura de Huete debe ser clasificada en la época última, del 1604 al 1614. En la última etapa de su vida, el Greco, de hecho, se abstrajo siempre más de toda determinación de materia; sugirió a la vez, a través de los toques tonales, formas aligeradas de toda terrena consistencia, e infundió en sus fantasmas el hábito apasionado de sus ensueños religiosos. Como éste de Huete, pocos cuadros revelan el modo con el cual el portentoso pintor preparábbase a dejar esta vida.

LIONELLO VENTURI



NECROLÓGICA

Hace pocos meses, y en las noticias comunicadas por la telegrafía sin hilos desde los centros alemanes de información, se dió la lamentable del fallecimiento del docto hispanófilo Herr Valerian Von Loga, sin muchos detalles.

Fué el Sr. de Loga, nuestro colaborador, un entusiasta enamorado del Arte español, en todas sus manifestaciones, y muy particularmente de los más conocedores y de los más enamorados del genio de Goya. Como grabador lo estudió en libros y en otros trabajos, pues era, el crítico, conservador de las Estampas de los Museos Imperiales de Berlín; pero su actividad y celo se extendía a todo el Arte español, y a él en síntesis preparaba una obra considerablemente extensa.

Lamenta esta pérdida de la misma manera que lamentó la luctuosa del gran hispanófilo francés Mr. el profesor Emile Bertaux,

LA REDACCIÓN



Fots. de Diego González, de Jerez

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Cartuja de Jerez de la Frontera. Gran portada de ingreso, obra del
arquitecto ANDRÉS DE RIBERA, en 1571

LA CARTUJA DE JEREZ

La antigua *Ceret romana*, el *Sherish* o *Xirás* árabe, la ciudad de Jerez que todos conocemos, contiene en su recinto notables monumentos, casi todos de la época ojival, que el afán innovador de posteriores generaciones ha desfigurado por completo.

De estilo plateresco es el Consistorio o antigua Casa Ciudad, edificada en 1573, reinando Felipe II, y cuyo elegante pórtico es hoy el Museo Arqueológico Municipal, que sirve de ingreso al salón biblioteca del Concejo.

Las iglesias de San Dionisio y San Miguel son notables, y en ellas los elementos románico-ojivales y moriscos se mezclan y compenetran con detalles del renacimiento influídos por Bernini, como ocurre en San Miguel, causando la vista de tal amalgama una cierta fatiga que molesta y aturde.

Son dignos de visitarse en Jerez, finalmente, los restos del antiguo Alcázar, San Mateo, la iglesia de Santiago—cuyo templo ha sido restaurado, cometiéndose verdaderas profanaciones artísticas—y en el que su sillería coral, procedente de la Cartuja célebre, es de idéntico tipo que la del Paular, de Segovia, que se conserva en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid; San Juan de los Caballeros, templo parroquial fundado por Alfonso X, y en el que tuvo lugar la reunión de las órdenes militares, cuyas enseñas se ostentan en sus muros; la iglesia de San Marcos y el convento de Santo Domingo, cuya fundación data de la conquista de Jerez.

Por último, la Colegiata, de cinco naves, con bóvedas por arista, cuya traza y disposición de los tiempos medioevales está supeditada a la arquitectura greco-romana de los albores del renacimiento, que predomina con unidad de carácter en la composición general, resulta grandiosa y elegante.

Pero lo más interesante de Jerez es la Cartuja, a unos dos kilómetros de la ciudad y orillas del Guadalete; monumento nacional, aunque

tal no parezca al viajero por el estado de abandono y de ruina en que se encuentra.

Célebre hasta los comienzos del siglo XIX por su conjunto arquitectónico, su templo, sus claustros y jardines, sus fuentes y dehesas, con sus célebres yeguadas, así como las riquezas de su sacristía, sus cuadros y obras de arte y su ermita de Nuestra Señora de la Defensión (1), origen y parte más devota del grandioso Monasterio y de aquel sagrado recinto, es hoy día una verdadera desdicha y poco menos que un montón de ruinas, cuya contemplación produce desolación y espanto.

La Nación, que la declaró monumento suyo (2) en honor a su aborigen arquitectónico, siempre mal representada, no ha dado señales de vida más que para utilizar gran parte del histórico cenobio —cediendo a las presiones de política local—, convirtiéndolo en dependencia del ramo de Guerra, con destino a Depósito de sementales.

* * *

Es la célebre Cartuja jerezana uno de tantos edificios monacales que construyeron en España los hijos de San Bruno, monumento muy digno de estudio y de la mayor atención por parte de nuestros Gobiernos, que han debido procurar su conservación y sostenimiento, porque hoy a la altura de abandono y de ruina en que se encuentran sus fábricas, tal empresa supone un gasto de muchísimos miles de pesetas, difíciles de conseguir, por muchas que sean tanto las laudables iniciativas y propósitos del ministro de Instrucción pública —que ha otorgado en reciente fecha una exigua cantidad para reparaciones, por no permitir mayores dispendios lo limitado del presupuesto de su departamento—, como grande la pericia del arquitecto Hernández Rubio, encargado por el Gobierno de la obra de restauración.

Fundóse el notable Monasterio por D. Alvaro Obertos de Valeto, descendiente de Micer Obertos de Valeto, uno de aquellos nobles varones que acompañaron a D. Alfonso el Sabio, en la segunda expedición a Jerez en 1264, para librar a la noble ciudad del yugo sarraceno.

(1) La ermita, transformada en reducida iglesia aneja al Monasterio, quedó en cierto modo exenta y con una puerta al campo para que pudiera ser visitada sin alterar la clausura.

(2) ¡Real orden de 19 de Agosto de 1856!

Varón de tan loables y relevantes costumbres, que vió la luz primera en Jerez en 1427, era descendiente por la rama materna, de los Fiescos, de Italia, y ostentaba como escudo de armas el de la casa de los Morlas, a que también perteneció. Su nombre es digno de figurar en mármoles y bronces de manera perdurable, pues que a su costa y de su propio peculio hubo de fabricarse obra tan suntuosa y arrogante.

Sobresalía entre todas sus virtudes la de la caridad, que le valió desde sus años juveniles el dictado de padre de los pobres, pues merced al cuantioso patrimonio que recibiera de los autores de sus días, don Miguel Obertos de Vargas y doña Juana Martínez de Trujillo, pudo dar rienda suelta a los impulsos de su corazón en alivio y socorro de las clases menesterosas.

Permaneció soltero toda su vida, y ya de avanzada edad y sin heredero alguno, noticioso de las continuas limosnas que a diario se repartían en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de la ciudad de Sevilla, y deseando verlo por sus propios ojos, un buen día se trasladó desde Jerez a la ciudad del Betis.

Sería la hora del medio dia cuando acertó a llegar al referido convento, hora del reparto de limosnas y comida a los pobres de todas las edades, sexos y condiciones que en gran número acudían, viendo que se les entregaba lo suficiente para el sustento de un día. Vió, además, aquel noble caballero que en una sala interior del convento comían cincuenta pobres, a los que asistían y servían los religiosos, espectáculo que cautivó su atención, y llegándose al hermano portero hubo de preguntarle si aquello se hacía todos los días, siendo la respuesta afirmativa y viéndola corroborada con que el número de limosnas secretas a pobres vergonzantes era mucho mayor, aumentándose unos y otros donativos a medida que las necesidades crecían o se dejaba sentir la influencia de calamidades públicas, como epidemias, malas cosechas o desastres por el estilo.

Convencido D. Alvaro de que aquella jornada suya a Sevilla la dispuso Dios con sus altos designios, para que por sí mismo apreciase y viese ejecutado lo que tantas veces había oído referir, celebró una conferencia con el Prior del Monasterio, R. P. Fray Fernando de Torres, varón santo y ejemplar cenobita, en la que, y a repetidas instancias del Prior, nuestro buen D. Alvaro de Obertos hubo de confesarle los bienes y rentas que poseía, sus deseos de que por inspiración divina fueran los

frailes cartujos los perpetuos despenseros de los pobres, y sus dudas, después de lo que había visto repartir en aquella casa, de que su caudal fuera mezquino para tamaña empresa, a lo cual contestóle el Prior ser suficiente para ácometer la fundación de una Cartuja y dejar en ella perpetuos dispensarios para los pobres.

Saltáronse las lágrimas a nuestro buen caballero con tal motivo, y al punto puso a disposición de Fray Fernando de Torres su hacienda toda para que ejecutara su voluntad.

Tratóse de buscar el sitio, y entre varios que se reconocieron ninguno pareció más a propósito que el que hoy ocupa la secular Cartuja jerezana.

En 1.^o de Septiembre de 1461, el R. P. Fray Fernando de Torres, mencionado, y el convento de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, aceptaron las donaciones de la hacienda y patrimonio de D. Alvaro para la nueva fundación; y en 20 de Septiembre de 1475, D. Pedro González de Mendoza, Arzobispo de Sevilla y Cardenal más tarde, otorgó las licencias para la susodicha fundación, que a su vez confirmó D. Juan de Mondragón, Marqués de Cádiz, que aceptó gustoso la propuesta que para representar al convento de Sevilla se hiciera en su favor.

Para ir a esta fundación fueron nombrados los PP. Diego de Medina, Cristóbal de Sevilla, Lope de Yenestrosa y Benito Centurión, con otros monjes profesos, que llegaron a Jerez el 13 de Febrero de 1476, cuando era Papa Sixto IV y reinaban en España los Reyes Católicos; siendo su primer Prior el R. P. Alonso de Abrego (1), Rector a la sazón de la Cartuja de Cazalla.

Colocóse la primera piedra el 17 de Diciembre de 1478, asistiendo al acto el fundador, que murió en 12 de Marzo de 1482 (2), que fué enterrado en la capilla mayor de la Cartuja con toda solemnidad y colocándose su sepulcro delante de la peana del altar mayor el cual se cubrió con una losa de mármol, siendo la única sepultura que hoy se conserva en

(1) Es Abrego y no Abreu, como han supuesto algunos escritores.

(2) Suponen los cronistas que vió terminada su obra. Por cuanto a la fundación se refiere y partes principales del monumento, cabe asegurarlo, pero es lo cierto que las obras continuaron después de su muerte y que alcanzaron la fecha de treinta y más años del siglo XVI, como lo demuestra el estilo que campea en el claustillo, en el coro de legos y en otras muchas dependencias del célebre Monasterio.

la iglesia, con inscripción muy deteriorada y que no se reproduce por ser de todos conocida (1).

El sitio donde el Monasterio se halla emplazado constituye uno de esos vergeles con que la pródiga mano de Dios omnipotente engalanó la comarca andaluza. Dejemos al cronista Vallés (2) describirlo con la galanura y sencillez del habla antigua castellana; dice así el ilustre arcediano:

“El fitio es una eminencia, azia el Norte y en lo alto dél ay vna gran llanura, que corre hafta la misma Ciudad de Xerez, que cae al Poniente del Conuento. Danle (con razon) a este fitio por nōbre Montealegre, „por lo que fu vista infiesta, y comunica a fus moradores, explayandofe „por todas partes, mirando viñas, jardines, diverfidad de alamedas, oli- „uos y arboles frutales, de todo género de frutas, con abundancia de na- „ranjos, limones, cidras, que en el mes de Mayo cuando eftán los arboles „floridos es mucho lo que recrea y la fuavidad que caufa al olfato con fu „frangancia.”

“Es de fi tan fertil este fitio, que creyendo no tener agua, por fu grande de eminencia, á muy poco trabajo la dió de pie, con tanta abundancia, „que no folo abaftece tres fuentes copiofas, que comunica á tres diferentes clauftros, fino que afimismo reparte la fuficiente á todas las celdas „de los Padres Monjes y Frayles y oficinas de cafa (con fer muchas) y á „las huertas; y aunque tiene otros manantiales esta agua es la que mas „firue.”

“Paffa por junto a la huerta vn pequeño riachuelo que fe incorpora „con el famoso río Guadalete tan celebrado de los antiguos acercádofe „al Conuento, por efta parte cofa de treinta paffos, ázia el Oriente, for- „mando vna media Luna al Mediodia en diftancia de media legua, y azia „el Poniente cofa de doscientos paffos, poco mas o menos, formando va-

(1) Véase en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1896, número correspondiente a 1.^º de Junio, el artículo “Una excursión a la Cartuja de Jerez”, del docto escritor D. Pelayo Quintero.

(2) *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja. Fundaciones de los conventos de toda España*, por el Doctor José de Vallés. Arcediano de San Lorenzo. Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Tarragona. Capellán de S. M. Dedicado al Ilmo. Sr. D. Cristóbal Crespi de Valdaura. Caballero de la Orden de Montesa.—En Madrid, por Pablo del Val.—Año 1665 (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.)

„rias bultas, vá á defembocar al famoso Puerto de Santa Maria que apacientâ la vifta mirarle con muchos barcos, q todo el año continuamente ván y vienen á la Ciudad de Cadiz. Y afsimefmo aquella campaña hermofeada de viñas, arboledas y jardines q en aquella foledad recrean la vifta y dilatan el coraçon, por fu grande amenidad.“

“Defcubrese á poco trecho del Conuento la Baia de Cadiz, que tiene dos leguas de ancho, donde defembarcan las Flotas, y Galeones, y de ordinario dán en ella fondo muchas naues gruessas, que de diferentes partes del mundo vienen á contratar á Eſpaña.“

“Los días ferenos, y claros, fe reconoce clara, y diftintamente, defde el Conuento, la Ciudad de Cadiz, con fus cafas, ventanas, templos, torres, y caſtillos, con tanta diftincion, como fi eftuieran á muy corto trecho; pero con mas particularidad los dos. Caſtillos del Puntal y Mata-gorda. Todo el año es vna hermoſa Primauera, porque a vna parte fe defcubre lo ameno del pais, y por la otra el mar. Passa el Camino Real de Cadiz por delante la porteria del Conuento.“

“Tiene el lienço de la muralla, que coge todas las celdas de Monjes, y Freyles, Prioral, clauſtro, hofpederias y otras oficinas, mas de quinientas varas; otras tantas tiene el quârto que eftá al Norte.“

“Es tan magnifica y oftentofa toda fu fabrica q fe tiene por vna de las grandioſas cafas de Eſpaña, y el Serenisimo Príncipe Filiberto (1) eftando en Cadiz iba muchas veces a vifitar aquel Santuario y folia dezir, fe le dilataua el coraçon, eftando en él, y en particular celebraua vn Claſtro que tiene muy hermoso.“

“Tiene mucho que admirar (con razon) efta Infigne Cartuxa, y entre todo es la Coronacion de la Igeſia, obra del P. Juan Carrasco, hijo profeſſo de aquella cafa, y Prior que fue della q merece título de grande. Era meneſter alargarme mucho fi huuiera de referir por menor lo grande de detta fabrica y cofas infignes della; pero no he de falir de los límites de mi affumpto.“

“Diofele á esta Caſa título de la Defenfion de Maria Santifima, porque en el fitio en q eftá edificada, fe defendian los Chriftianos con mas valor de los Moros y las Armas Mahometanas, llegando á quererles offendier, perdían del todo fus fuerzas en este pueſto donde oy eftá el Conuento.“

(1) Filiberto de Saboya, que al mando de las tropas españolas ganó la famosa batalla de San Quintín, y fué marido de Margarita de Valois, hermana de Enrique II de Francia.

“El Conuento tuvo muchos varones infignes que figuieron las huellas de fu gran patriarca y con el realze de fus virtudes lo ilustraron y enriquecieron.”

De la grandiosidad del monumento, da cuenta también Ponz en su *Viaje de España* (1) del que hace un cumplido elogio, lo cual denota su gran mérito, pues sabido es la poca atención con que el ilustre Consiliario de la Academia de Nobles Artes estudiaba los edificios medioevales, corroborando, además, en este caso, cuanto había dicho el Arcediano Vallés en 1663 al encomiar la fertilidad del paraje, lo magnífico de la estancia y lo grandioso de la fundación.

Mas tarde, Madoz (2) indicó asimismo “que la Cartuja de N.^a S.^a de la Defension es uno de los Monumentos más notables del término de Jerez, y que va desapareciendo insensiblemente por el descuido é incuria de los hombres.”

Y así ha sido y continúa siendo para vergüenza de nuestra cultura artística, puesto que ya el Arcediano Vallés, en la obra citada, y después de los párrafos transcritos, asegura que “de todo ello sólo queda la topografía del lugar y las ruinas del Monumento”, sin que sirvieran de mucho, por lo visto, las renovaciones hechas, con poco acierto, de que nos habla Ponz en 1792 (3).

De que el cenobio de que me ocupo es uno de los Monumentos más notables de España, es prueba irrefutable, cuanto acerca del mismo dejó escrito con su académico estilo y reconocida pericia, el insigne don Pedro de Madrazo (4), y de cuya reseña, en la que se transcriben las impresiones del viaje realizado por el autor en 1853, se deduce claramente, no sólo la riqueza de detalles y lo suntuoso del conjunto de tan espléndida Cartuja, sino el abandono en que yacía y que le hacen exclamar:

(1) Tomo XVII. Carta sexta, 11 a 28 (ed. de 1792).

(2) *Dicc. geo. estadístico histórico*, 1847. Así la llama equivocadamente, asegurando, también, que toda la traza es de Andrés de Ribera, lo cual es una suposición equivocada.

(3) Obra cit.

(4) *España, sus Monumentos y Artes, etc. Sevilla y Cádiz*. Barcelona, 1884.

"¿Cuál será el destino reservado a este abandonado Monumento?" (1).

**

El tiempo se ha encargado de contestar al insigne escritor. La incuria de los hombres, el abandono sin límites de nuestros Gobiernos lo han convertido en unos restos arquitectónicos, de singular mérito artístico y ya que al cabo de más de una centuria parece querer ocuparse el Estado de su reconstitución, si no difícil, por lo menos costosísima, de una manera mezquina y lenta por las razones apuntadas al comienzo de este trabajo; considero oportuno, con tal objeto, renovar, ampliándolas, ideas vertidas en otras ocasiones al ocuparme de tan peregrina fábrica (2).

**

Veintiocho años después de la batalla del Salado por Alfonso XI tuvo lugar en los "Llanos del Sotillo" la batalla de este nombre, y poco más tarde, para conmemorarla, se edificó una pequeña ermita llamada de Nuestra Señora de la Defensión, en la que se veneró también una imagen de Cristo de idéntica advocación, obra de Juan de Arce.

Ignórase quién pueda ser el arquitecto que trazó el edificio que fundara el caballero Obertos de Valeto, y cuya primera piedra se colocó, como referido queda, en 17 de Diciembre de 1478 (3).

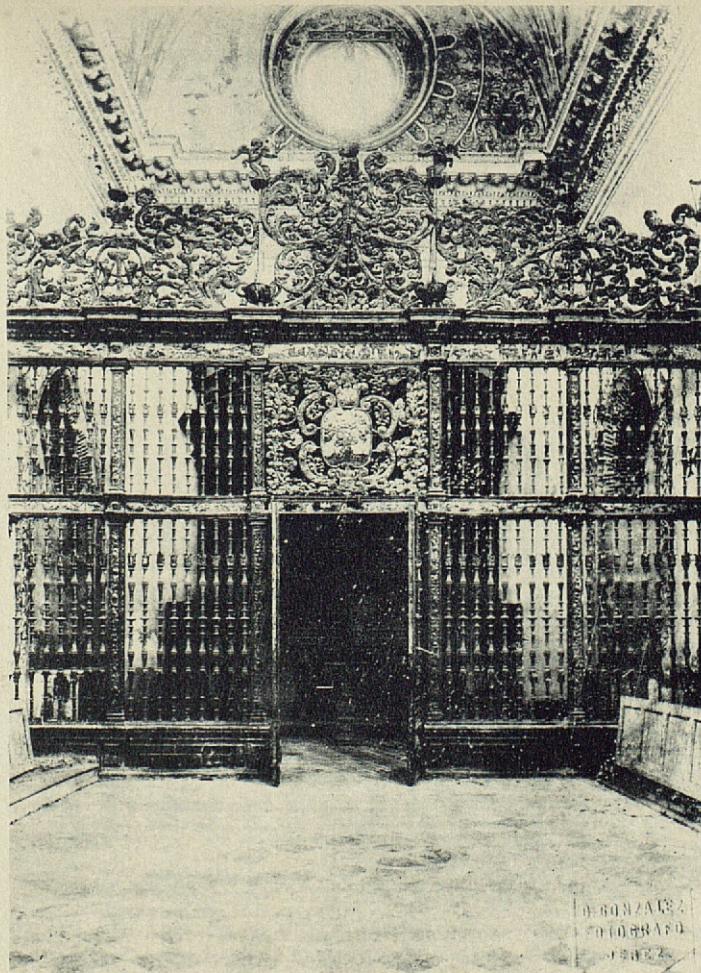
Lo cierto y positivo es, que habiendo fallecido el fundador en 1482,

(1) En el año 1876, dice D. Pedro de Madrazo (obra cit.), que fué concedida de Real orden la Cartuja de Jerez a D. Francisco García Tejero, presbítero, director de la Congregación filipense de Hijas de los Dolores, con todas sus dependencias, para establecer, en ella, un Instituto religioso, industrial y agrícola, y abrir la iglesia al culto, cuidando de su conservación y reparación, así como de toda su parte monumental.

Ignoro si tal concesión prosperó y si tuvo éxito; presumo que no, a juzgar por el estado en que se encuentra el edificio todo. Además resulta bien extraña esta concesión estando declarada la Cartuja monumento nacional desde 1856. Si el Estado desde aquella fecha hubiese prestado la atención merecida a la notable Cartuja, no ofrecería seguramente el triste aspecto que presenta en el año 1918.

(2) *La Construcción Moderna*, Junio 1917.

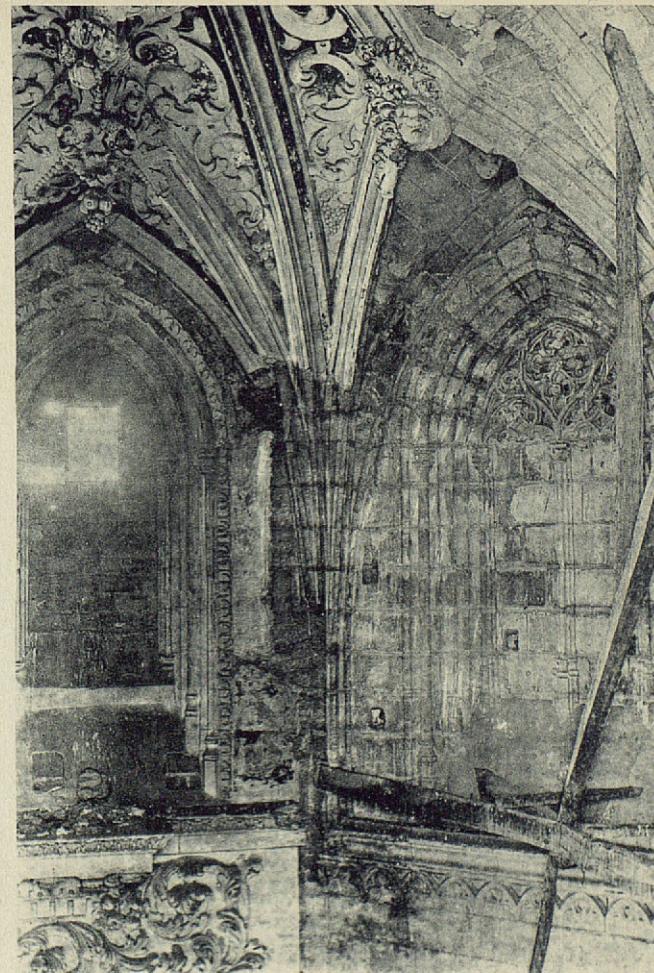
(3) No pudo ser Andrés de Ribera el autor de los planos ni el que dirigiera las obras como algunos equivocadamente suponen, toda vez que este célebre arquitecto no intervino en el edificio hasta 1571, como queda dicho. (V. Llaguno y Amirola, *Diccionario de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Tomo III, pág. 27.)



Fots. de Diego González de Jerez

Verja monumental de hierro repujado,
obra fechada en 1760

LA CARTUJA DE JEREZ



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Cornisa y ventana del abside, con
postizos churriguerescos

según la fecha que reza la losa sepulcral de su enterramiento, y por otra inscripción colocada en el arco central de la portada de estilo renacimiento, que dividía el Coro de monjes del general de la Comunidad, se viene en conocimiento de las dos épocas de Arte que se mezclan en este Monumento arquitectónico, amalgama del gótico florido y del renacimiento que se advierte en el histórico cenobio, sin tener en cuenta la ridícula yesería con que el siglo XVIII enmascaró aquella interesante y bella arquitectura, con otras obras y reparaciones que por afán de reformismo se ejecutaron después del 1482.

Se ingresa en el recinto por una gran portada en estilo greco-romano, obra del arquitecto Ribera, quien la ejecutó en 1571, según rezan los triglifos del cornisamento. Es de grandiosa traza y en ella se contemplan las esculturas de la Virgen de la Defensión, San Bruno y San Juan Bautista, coronadas en el cuerpo alto por una gran media-figura del Padre Eterno.

Tras de esta portada se recorre un extenso patio, cuyos muros de cerca están coronados por derruida crestería gótica, y en cuyo fondo se alza el imafron de la iglesia, en estilo corintio muy bastardo de la XVII centuria, obra que se atribuye a Juan de Arce y fué concluida en 1667 por Alonso Cano, siendo las esculturas que se representan diferentes episodios de la vida de San Bruno de ambos beneméritos artistas, y cuyo conjunto y disposición bien claramente demuestra que es de otra época muy posterior al resto del monumento, que comenzó a edificarse según se ha dicho en 1478, siendo posible, dado el poco respeto con que miraron el arte medioeval las XVII y XVIII centurias, que la primitiva fachada desapareciese para ser sustituida por la que hoy se contempla (1), del mismo modo que en el interior de la iglesia la traza y disposición ojival de sus bóvedas y muros se hallaba oculta por inopportunamente rica yesería churrigueresca.

La iglesia, perteneciente al período de transición del ojival al plateresco, es de una sola nave (2), como casi todas las cartujas, y aparece dividida en tres partes, separadas dos de ellas por una verja de hierro, repujada, ejecutada en 1760 por orden del prior Fray Juan Jiménez y

(1) La fotografía de este imafron (fachada principal), y la de un ángulo del claustro, ilustraron el artículo ya mencionado del Sr. Quintero, y por eso no se reproduce en el presente trabajo.

(2) Tenía la bóveda pintada de azul con estrellas de plata.

cuya coronación es el escudo del monasterio de las Cuevas, de Sevilla. En este primer departamento o parte de la iglesia, se conservan todavía dos altares de mármol, con incrustaciones polícromas.

El segundo compartimiento es el Coro de los legos. Consérvanse al presente sus sitiales en cedro tallado. En un pequeño muro que separa ese Coro del tercer tramo, y que es el Coro de Monjes profesos, se contempla un arco del Renacimiento con esculturas en bajo relieve, que puede competir con los mejores del estilo, y en el que existen dos cartelas con las dos fechas de que antes hice mención, la de 1553, en que se construyó, la de restauración, en 1730 (1), conteniendo una puerta plateresca, cuyas labores se doraron, desfigurándolas, en esta última centuria.

En medio de la nave, y a los pies de las gradas del altar, se distingue la losa que cubre la profanada tumba del fundador, en la cual, grabada con gran pureza de líneas y sólido dibujo rafaelesco, apenas si se percibe ya la vera efigie del noble jerezano de italiana prosapia, con armadura completa y montante asido con las dos manos y con su escudo de armas a los pies.

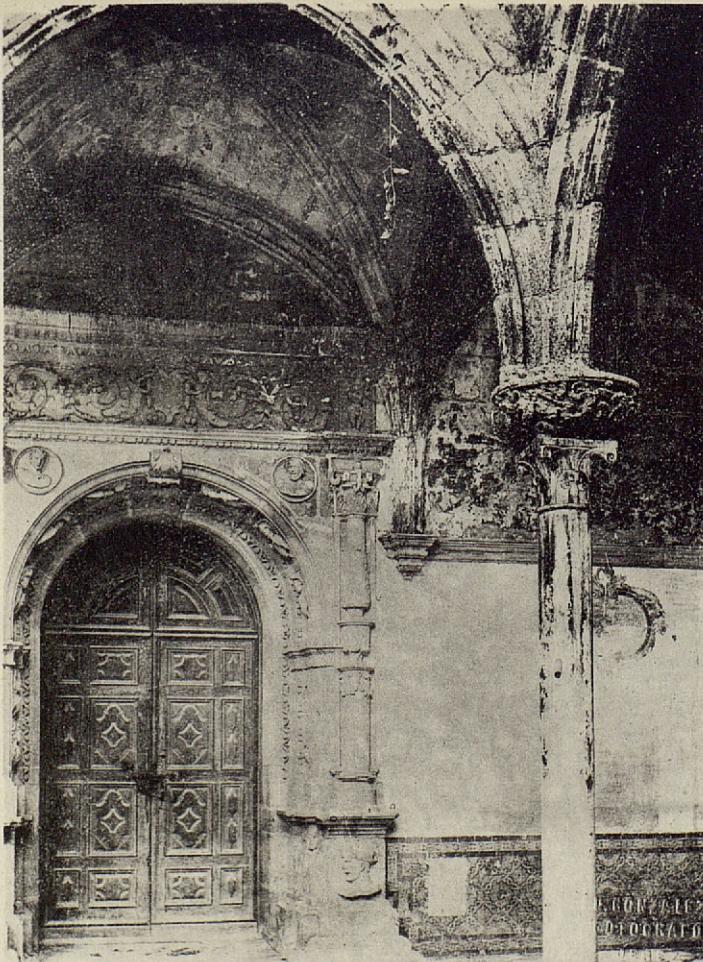
A la izquierda de la capilla mayor, de ábside pentagonal—y en cuyas desnudas paredes se distingue a trozos la primitiva imposta, orlada con fina cenefa acairelada, con arcos, que fueron trebolados y graciosas ventanas, con ajimez y crestería de alabastro en su entarce—se halla la sacristía, en completo estado ruinoso, que aún conserva restos de la cajonería y no deja nada que admirar.

Por el lado derecho, ábrense dos puertas, que conducen: una, al claustillo, y la otra, a la sala capitular, que conserva todavía algunos buenos azulejos.

El claustillo es sencillamente notable. Está cubierto con bóvedas de crucería y por arista, y sus apoyos angulares lo forman cuatro esbeltas columnas de mármol, con capiteles, de airoso tallos y ábacos circulares, de follajes bizantinos maravillosamente cincelados.

Son de mérito indiscutible en el claustillo los restos de pinturas murales así como la crestería y gárgolas que coronan las naves. En una de ellas existe una soberbia portada plateresca, que conduce al gran

(1) Coincide esta fecha con la que indica Ponz en su *Viaje de España*, al hablar de renovaciones hechas en el Monumento.



Fots. de Diego González, de Jerez

Portada al refectorio, plateresca, en el claustro

LA CARTUJA DE JEREZ



Potografía de Hauser y Menet.-Madrid

Claustro llamado de los arrayanes

refectorio, una de las dependencias mejores, y en la que puede admirarse una cúpula ojival del siglo xv y un púlpito de planta decagonal, precioso ejemplar del más puro renacimiento español, con marcadas influencias italianas.

Es también una joya arquitectónica, por su grandiosa disposición, el llamado Claustro de los Arrayanes, gótico también y sostenido en 18 arcos ojivales, que arrancan de sendos pilares, constituidos por baquetones en haz. Es de colosales dimensiones (4.472 metros cuadrados de superficie), y en su centro se hallaba el cementerio.

Sus galerías daban acceso a las celdas para los monjes profesos, aisladas e invadidas por exuberante vegetación, presentando todo ello un aspecto de desolación y de tristeza verdaderamente indescriptibles.

Seguir paso a paso la descripción y estudio de esta soberbia fábrica que conservó en su recinto rico tesoro del arte patrio (1), es tarea ajena a mi propósito, y por demás extensa para los límites de que dispongo; que me veo precisado a traspasar, si he de decir algo de lo que a la restauración atañe.

* *

El abandono en que yace esta maravilla arquitectónica, maltrecha y derruida por la acción del tiempo y profanada por las equivocaciones y la ignorancia artística de nuestros antepasados, necesita reparación inme-

(1) El altar mayor o retablo, de estilo del Renacimiento, tallado y de gran riqueza, estaba formado de tres cuerpos: subdivididos por columnas salomónicas, decorado con las imágenes talladas de los Apóstoles y otras imágenes de San Bruno, Nuestra Señora de la Defensión y de las Angustias, obras de Arce, tenía por coronación una imagen de Cristo, atribuida a Montañés, que con todas las referidas y los lienzos de Zurbarán que el retablo contenía, se conservan en la catedral de Cádiz.

Seis magníficos cuadros de Zurbarán fueron a Cádiz para el Museo provincial, y por una Real orden, durante la guerra civil se vendieron por el Estado a Francia en 120.000 pesetas, llevándose a París por orden de Luis Felipe; adquiridos más tarde por Montpensier, se trasladaron al palacio de San Telmo, de Sevilla.

La sillería del Coro de profesos fué trasladada a la iglesia de San Miguel, de Jerez, y hoy está en la de Santiago. Es de caoba, cedro y ébano. Los respaldos contienen las figuras de los Apóstoles y otros santos. Fué ejecutada por Alonso Cano.

La mayor parte de los objetos y obras que embellecían el interior del templo han servido para decorar otros templos de Jerez, y cuando la expulsión de los Cartujos, en 19 de Agosto de 1835 pasaron al Estado los inmensos bienes que la Orden, dueña de la Cartuja, poseía.

diata antes de que del todo desaparezca tan preciado monumento, ejemplar notable de nuestra Arquitectura de los siglos medios.

A la vista de aberraciones arquitectónicas como la de cubrir con ridícula yesería churrigueresca las puras líneas del arte gótico, y mucho más bárbara seguramente que la intención que atribuyeron a las obras de los siglos XII al XV los intelectuales de las centurias XVII y XVIII, hubo de suscitarse, con motivo de la visita que a la Cartuja de Jerez hicimos los Arquitectos congregados en Sevilla en Mayo del pasado año, las consideraciones y puntos de vista tantas veces puestos de relieve con respecto a la restauración de monumentos, oyéndose peregrinas teorías, demoledoras del arte, que no es posible pasar por alto.

Se trata de un templo y edificio cuyo culto y destino, al parecer, se pretenden habilitar y que, declarado monumento nacional, procede, por tanto, su consolidación y restauración.

¿Qué hace el arquitecto encargado de ella? ¿Respeta, por lo que al templo se refiere, el revestido churrigueresco hecho con estuco (muy hábilmente, desde luego, y con verdadero estilo de época), o levanta este caparazón irrespetuoso con el arte pristino y típico del monumento, dejándolo tal cual se concibió y trazó en el siglo XV de su fundación?

¿Predomina el arte decadente del siglo XVII o se destruye este revestido, impropio del templo fundado en 1476, y se deja al descubierto su sabia arquitectura, que se conserva, para bien del arte, en perfecto estado? (1)

Dado mi criterio en materia de restauraciones, ya expuesto diferentes veces (2), mi opinión es concluyente.

Deshacer el revestido y dejar la iglesia con su aspecto y traza ojival, por las dos siguientes razones:

1.^a Porque es la arquitectura de la época de fundación, y que ejecutada en piedra se conserva impecable, lo cual obliga al arquitecto restaurador a no inventar nada, que no debe nunca inventarlo si ha de

(1) Véase la fotografía.

(2) *La Capilla del Relator o del Oidor* en la parroquia de Santa María la Mayor, de Alcalá de Henares. Madrid.

Memoria del proyecto de restauración de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. 1910.

De la Restauración de los Monumentos, trabajo presentado al Congreso Internacional de Arquitectos. Madrid, 1904.

cumplir a conciencia su misión profesional, teniendo elementos sobrados para reproducir, que es la *verdadera restauración*; y 2.^a, porque existiendo intacto el estilo primitivo, no hay para qué conservar el segundo, que es un pegado impropio y una *arquitectura decadente*.

Alguno de los expedicionarios y arquitecto, por tanto, preguntó que porqué era decadente este estilo churrigeresco y no había de respetarse. Como el buen humor reina en estas ocasiones, hubo compañero que contestó a tales teorías con este pareado, que fué acogido con plácemes marcados:

Más bien que de sesudo y buen artista,
me parecen de un cursi modernista.

Tal modo de pensar en tan delicada materia y en caso tan concreto y claro como este de que se trata, sólo puede refutarse con recordar elementales principios de teoría e historia del arte que muchos, a pesar de la aureola de artistas, por la cual se consideran *superhombres*, desconocen o toman a beneficio de inventario, sin recordar que *es decadencia de un arte, con respecto al periodo de su apogeo*, aquel período en que falta la originalidad en la composición, en que se abusa de la copia servil de otras épocas (el renacimiento en arquitectura copió y regló con cánones sistemáticos el arte griego y el romano) y en que se acude a procedimientos de patrón o de rutina para expresar una forma o idea de arte, resultando éste, por lo tanto, pobre, femenil, decadente y bas, tardo.

De modo que defender, el que debe conservarse el revestido, churrigeresco y decadente, existiendo, como existe, para poder conservarlo el estilo puro, típico y característico de la época del monumento de que me ocupo, es una equivocada teoría, que nadie que piense con buen sentido en materia de arte, y menos ningún arquitecto *que se las dé de artista*, puede ni debe sostener.

A lo sumo, una reproducción fotográfica del estado actual para que se vea y estudie el desafuero cometido y sirva de sana enseñanza lo que se pretende hacer, puede que fuera conveniente como dato interesante para la historia del monumento, pero nada más.

No quiere cuanto queda dicho, decir, que yo sea detractor del llamado Renacimiento en arquitectura, no; el renacimiento y el barroquismo inclusive, en todas sus manifestaciones arquitectónicas, que fueron bien diferentes en nuestra España, tienen notables y admirables ejemplares,

que donde quiera se encuentren, aunque sea compenetrándose con otros estilos de anteriores épocas de apogeo, deben respetarse siempre; esta es misión del restaurador; allí mismo, en Jerez, en los claustros de la Cartuja, existen casos prácticos en que ésta, que yo encuentro sana teoría, puede y debe ponerse en práctica. Pero otra cosa, no.

Es cuestión de estudio y del buen criterio que debe tener, para cada caso particular, todo arquitecto restaurador.

Por fortuna, encargado de las obras de restauración el arquitecto Hernández Rubio, que comulgá en estas ideas y siente grande amor a su profesión y más a la Cartuja jerezana, es de esperar que con el detenido estudio que llevara a cabo y teniendo presentes los datos que existen (1) de tan preciada joya de la arquitectura española pueda, ¡quién ralo Dios!, en no lejana fecha, conseguir que la sin par Cartuja aparezca, cual ejemplar completo de su época, en el tesoro monumental de la nación española.

LUIS M.^a CABELLO LAPIEDRA
Arquitecto.

Julio, 1918.



NECROLÓGICA

Recientemente ha fallecido uno de nuestros consocios ilustres, el arquitecto por autonomía de la Montaña de Santander, profesor a la vez que profesional de su Arte en Bilbao, D. Leonardo Rucabado.

Aún inédita su magna obra de rebusca en la Montaña de los monumentos típicos, admirables, de la arquitectura civil campesina, sus propias creaciones en las provincias del Norte, ya demostraron cuán hondamente había alcanzado a penetrar el secreto de su belleza peregrina, variada y aun diversísima, según los particulares estilos.

El público de Madrid, que en una Sala de una de las últimas exposiciones generales de Bellas Artes, quedó tan seducido por las acuarelas y dibujos, plantas y alzados, del Sr. Rucabado, de las viejas casonas y de las nuevas construcciones, personales triunfos del arquitecto, habrá lamentado su muerte, como una verdadera desgracia nacional.

LA REDACCIÓN

(1) D. Pedro de Madrazo, en la obra *Bellezas de España*, hace una detenida descripción de la Cartuja, que permite reconstituir sus estancias y dependencias.

EL MONASTERIO DE SAN ANTONIO EL REAL, EN SEGOVIA

De antigua fama gozan los alrededores de la ciudad de Segovia por apacibles y frondosos; baña el manso Eresma, al Norte, sotos, huertas y alamedas de proverbial verdor, entre los cuales se deja entrever tal iglesia románica, tal venerable monasterio; al mediodía riega el Clamores una fresca nava que se extiende hasta las primeras estribaciones de la sierra; es este llano, en las cercanías de la ciudad, muy poblado de árboles que lo hacen agradable en las tardes del estío, por lo cual y por su proximidad a los montes, en los cuales todos los Reyes de Castilla diéronse con pasión al noble ejercicio de la montería, eligió este paraje Enrique IV, siendo Príncipe, para edificar una quinta o casa de placer que fuese lugar más propicio que los inmensos salones del Alcázar para las desenfadadas fiestas de su Corte.

Extraña figura es esta de Enrique, el desdichado, que, a través de los retratos que de él nos hacen los cronistas, apasionados todos, los unos en decir virtudes y los otros en amontonar vergüenzas, se nos aparece al mismo tiempo, rudo y delicado, hurao y generoso, magnífico, sensual y montaraz. Enamorado, según Palencia, de lo tenebroso de las selvas, en las cuales solamente buscaba el descanso; aficionado, según Enríquez, a la música de cantores y ministriiles "Todo canto triste le daba deleyte"; apacible en su hablar y grande lector, según otros; entregado a las construcciones suntuosas, a las joyas, a los tesoros; amante y amado del pueblo, que se valía de una guardia de moros, y, para sus edificios de alarifes mahometanos; que, según el viajero Tetzel, comía, bebía y se vestía a usanza morisca, y prefería, según Palencia, la jineta moruna a la más noble brida castellana. Tal fué el monarca que amó a Segovia con singular amor; en ella permaneció desde su primera mocedad, diósela su padre en señorío al cumplir los catorce años, y siendo ya Rey buscaba el olvido de sus desdichas haciendo vida de ciudadano entre los ciudadanos de ella, que le fueron siempre leales, con ruda y franca lealtad.

Señalan los cronistas en muchos pasajes esta afición de Enrique IV hacia Segovia, y como era muy dado a fundar ricos edificios ("usaba de magnificencia en hacer grandes edificios en los alcázares y casas reales", dice Pulgar; "Labraba ricas moradas y fortalezas"; escribe Enríquez), la ennoblecio con palacios, Casa de moneda, templos y monasterios de un estilo que no es sino una modalidad del mudéjarismo que se nos muestra en tierra segoviana con singular esplendor; y tal vez el momento de mayor riqueza y vistosidad de este arte sea en este siglo xv y en esta ciudad de Segovia, en que se mezclaran, por influjo de los obreros traídos por Enrique, pródigo en sus fábricas, el gótico flamígero del norte con los métodos y ornamentos al gusto de los musulmanes españoles. Al arte que resulta de la continuación de los dos estilos, llegados, en este punto, al máximo de su complicación y a un grado extraordinario de suntuosidad, podríamos llamar *Enriqueño*, y situarlo en Segovia desde 1440 en que recibió Enrique de su padre el señorío de la ciudad hasta los años de 1465 por los cuales debieron de hacerse las últimas obras del Palacio de San Martín. Sus distintas fases están compendiadas en el antiguo palacete que hoy es monasterio de clarisas de San Antonio el Real, y cuyos cambios de destino hicieron varias veces en él necesaria la intervención de los obreros.

No menciona esta quinta ninguno de los cronistas contemporáneos que refieren la juventud del Príncipe, época en la cual fué construida, sino que tan sólo uno, muy posterior, la nombra de pasada al narrar la fundación del convento que sobre ella se levantó más tarde. El licenciado Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia*, famosa y admirable, relatando las desavenencias entre los franciscanos claustrales y los observantes sobre la posesión del convento de San Francisco de Segovia, dice:

"Determinó el Rey que los claustrales continuasen la posesión del convento y dando a los observantes una casa de campo que, siendo Príncipe, había labrado en la parte oriental de la ciudad, mandó se dispusiese en forma de convento con nombre de San Antonio; así se hizo, fundándose este año y ocasión (1) la parte conventual que habitan hoy el vicario y monjes de San Antonio."

Es de notar que Palencia, Enríquez, Valera y Pulgar, que reseñan otras

(1) 1455.

edificaciones de D. Enrique, no dicen nada de esta quinta. En los documentos que se conservan en el archivo del Convento y en el Histórico Nacional no se encuentran referencias a su anterior destino; solamente en la introducción que el P. Francisco Muñoz puso al Catálogo del Archivo conventual en 1813, se dice refiriendo la fundación: "Compráronse para este efecto varias tierras contiguas a una casa de campo que tenía D. Enrique en este sitio, cuya capilla es la misma que es ahora capilla mayor"; dato curioso que puede originarse en tradiciones de la comunidad.

Basándose en la cita de Colmenares, y engañada por la riqueza y suntuosidad del edificio, se ha formado la opinión general que afirma que el palacio enriqueño se conserva, con ligeras transformaciones, en el edificio actual; sin embargo, documentos muy próximos en fecha a la época de la fundación (Isabel la Católica (1) en una cédula dada en Segovia a 2 de Febrero de 1475, sobre el Patronato de la capilla mayor; las monjas clarisas en una exposición sobre el mismo asunto a 12 de Abril de 1488) indican que el Rey edificó todo el convento de planta, con singular magnificencia. En la relación que escribió Schasckek de Nuremberg del viaje y romería del noble bohemio León de Rosmithal (1466), se habla así de un convento de franciscanos que es sin duda este de San Antonio. "Después que el Rey se fué, nos llevaron por orden suya a un monasterio que había fundado y mandado labrar magníficamente *desde los cimientos* doce años antes." Lo mismo afirman algunos de los cronistas contemporáneos.

Según nuestro humilde entender un examen arqueológico confirma los testimonios escritos. Parécenos, pues, que todo el convento de San Antonio el Real fué construído de planta para este fin, por Enrique IV, y aumentado luego por los Reyes Católicos, y sólo de la crujía del lado Norte, más elevada que las otras e integrada por la capilla mayor, nave de la iglesia y coros alto y bajo de las monjas, se puede creer que perteneció al palacio; nos lo prueba la decoración interna de la espléndida capilla mayor, de un estilo que se asemeja a las obras de tiempos de Juan II y de la juventud de D. Enrique y que difiere mucho del resto

(1) "Por quanto el Rey D. Enrique, mi señor e hermano, que Dios de Santa gloria haya, fundó e edificó de suelo el monasterio de San Antonio, que es fuera de los muros de la mui noble ciudad de Segovia....." (Publicado por el P. Cardeñoso en la revista Franciscana *Archivo Ibero-Americanico*.)

del Monasterio, de un carácter distinto y menos antiguo, y lo confirma la disposición de la iglesia (sobre todo de la entrada) que, a nuestro parecer, indica haberse hecho aprovechando una construcción más antigua. Al exterior rodea a esta crujía una bellísima cornisa mudéjar en ladrillo.

Probablemente fué la antigua quinta de muy reducidas proporciones, uno de tantos pabellones de caza construidos en Castilla por los Trastamaras, como el de Burgos y el del Paular (convertidos luego en Cartujas) y el primitivo de Balsain; compuesta quizás tan sólo de algunas ricas estancias a la manera de los palacetes de los príncipes moros o de los potentados italianos. Estaba situada entre inmensas huertas y vergeles, pues la extensión que ocupan hoy los del Monasterio es grandísima y sabemos que la mayor parte de sus terrenos quedó sin cercar, formando lo que hoy llaman el Campillo y la Dehesa de la ciudad.

Sumamente hermosa es la capilla mayor, resto probable del palacio del fastuoso señor de Segovia; el friso que rodea sus muros y el artesonado que la cubre son de lo más bello que en este género hay en España. Sobre una devota inscripción en caracteres unciales corren las fajas de yesería que forman el friso, cubierto como el de la sala de las Piñas en el Alcázar, de complicadísimas labores del gótico flamígero pintadas de oro sobre fondo rojo o azul, colores a los cuales el tiempo ha dado más suaves y armoniosas tonalidades. En los blasones que parten la faja principal del friso y ornan sus ángulos, las armas reales de Castilla campan señeras y no unidas con las de Portugal, como en el interior del convento, si bien las circundan ya las granadas del "Agridulce reinar". Presenta el techo forma de galera o artesonado de ocho faldones, cubiertos, como el fondo, con una decoración de lazo de a 10, que forma la trama principal y deja ver entre las lacerías, los tableros muy decorados; los centros están a veces ocupados por piñas, como en la sala famosa del Alcázar; en el fondo hay tres centros principales que sostienen sendos racimos de labor bella y delicadísima.

Pertenece esta capilla, por su estilo, al tiempo de las primeras obras de Enrique en el Alcázar, siendo Príncipe aún; la traza del techo es francamente mahometana, pero todo el adorno es exclusivamente gótico. No había llegado aún a Segovia el maestro Xadel Alcalde con su cuadrilla de alfarifes, cuyo estilo se ve tan claramente en el interior del monasterio, como en el mismo Alcázar.

La magnificencia de esta capilla es loada desde muy antiguo. Las

monjitas que fueron de Santa Clara, en el escrito ya mencionado, dirigido a la Reina Isabel la Católica en 1488, hablan de su traslación desde su viejo y mezquino convento de la plaza de San Miguel "a este dicho Monasterio e casa de Sant Antonio, donde allende de los edificios mui Reales que en él hay avemos hallado y visto la capilla mayor, mui rica, e mui notable e insigne, e tal que a nuestro parecer conviene solamente para sepultura e enterramiento de Rey o Reyna de estos reynos o ynfantes hijos suyos legítimos".

Dice así la citada relación del viaje del señor de Rosmithal, prosiguiendo la descripción del Monasterio: "En la iglesia hay un hermoso retablo adornado de oro y plata y según fama el templo con sus adornos tuvo de costa al Rey doce mil áureos. El coro estaba adornado de preciosísimas esculturas de piedra y oro, que los más peregrinos artífices no podrían esculpir en madera con mayor habilidad."

Transcritas estas palabras, notaremos que Schasckek de Nuremberg debió de tomar por coro la capilla mayor, donde suele estar en el extranjero, y que el secretario del barón bohemio solía diputar (bien por inexperiencia y aturdimiento o bien por exageración de viajero) por piedra y oro los adornos pintados y dorados de los Alcázares de Castilla. El inteligente investigador D. Antonio Jaén supone que el retablo a que se refiere Schasckek es el que actualmente existe en un lado de la iglesia, embutido en ricas tallas barrocas. Verdaderamente admirable es este trabajo, que, por su disposición, recuerda más una obra pictórica de Memling o Van der Weyden que no labor de escultura. Se trata probablemente de una obra flamenca, importada juntamente con otros retablos que se ven en el claustro principal. Su asunto es el Calvario, las figuras muchas, notable el naturalismo de los rostros, el plegado de los ricos paños, la gracia de los tocados suntuosos, la minuciosidad de las figurillas del fondo y las de las escenas que, sobre sendas repisas, encuadran la principal (1).

Año de 1554 muere Juan II, y D. Enrique hereda la Corona; el que antes no poseía sino una ciudad, es dueño ahora de todas las de Castilla, pero no pierde por ello el cariño antiguo a Segovia; a ella viene cuando el entierro de su padre le da lugar, para que fuese la primera de

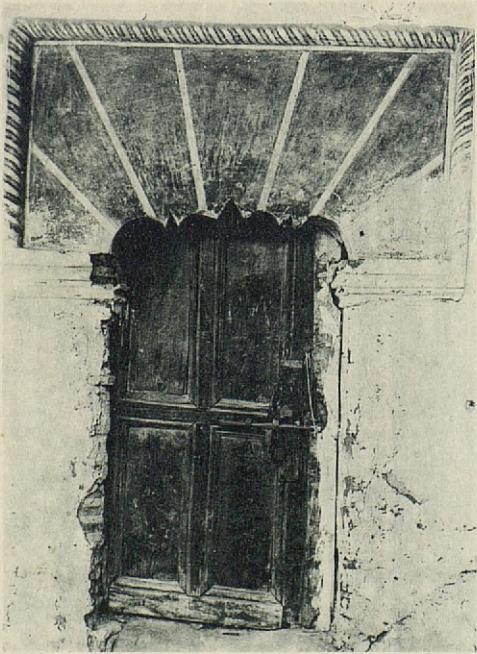
(1) El sabio investigador de nuestra Historia del Arte, D. Elías Tormo, dice que "Este retablo, en el que se ve la traducción de una obra flamenca, no tiene rival en España, ni quizás en Europa".

sus reinos en rendirle homenaje; en ella se recoge a endulzar las amarguras de su vida y sigue embelleciéndola con edificios y enriqueciéndola con privilegios y mercedes. Perdido ya aquel su temor, apuntado por los cronistas, de que se dijese de él, por hacer, en vida de su padre, obras demasiado dispendiosas, dióse en cuerpo y alma a su afición por las magníficas construcciones. Hasta aquí se había valido sin duda de los artífices familiares de Juan II; desde este punto comienzan a aparecer otros nuevos, unos venidos del Norte, flamencos o borgoñones, doctos en un arte en que lo gótico lanzaba sus últimos destellos envuelto en una perfección cuidadosa de la forma y en un realismo en el cual los primeros albores del Renacimiento se vislumbran; otros, de abolengo oriental, alarifes de las aljamas castellanas o aragonesas, que emplean arcos de herradura unas veces y otras apuntados y con alfiz; que cubren los techos con alfarje de lacería de un puro sabor mahometano y usan en pisos, ventanas y sobrepuertas profusión de delicadísimas labores en yeso en las cuales aparece con frecuencia un extraño adorno de bandas que se cruzan formando círculos (1). De esta última clase de artistas tenemos un nombre: el del maestro Xadel Alcalde, diestro decorador que dirige el ornato de la sala del solio en el Alcázar, y cuyo estilo aparece en otras obras de la ciudad.

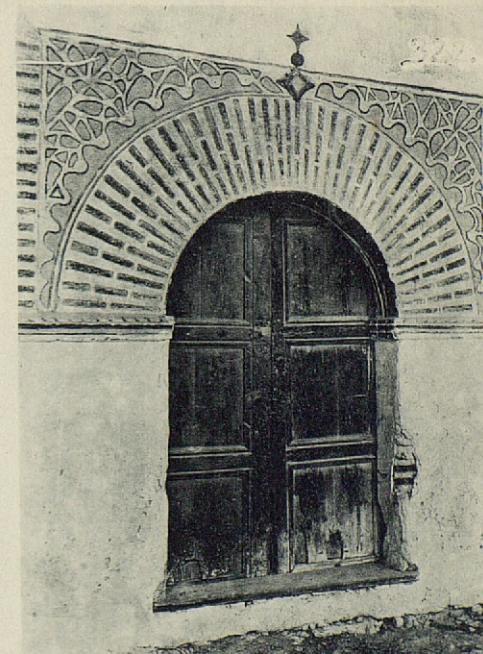
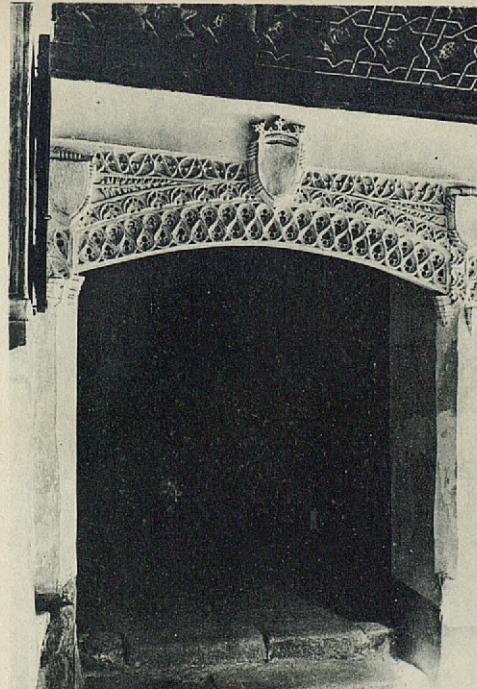
Este artífice mahometano indudablemente debió de ser mudéjar y no moro de Andalucía. Parece indicárnoslo el sobrenombre de Alcalde, pues los miembros de las aljamas de los sometidos, en su mayor parte albañiles, decoradores o maestros de alfarería, solían reunirse en asociaciones, presididas por un alarife, al cual llamaban Alcalde. En Segovia había aljama, y de ella salieron tan diestros constructores como Abderraman, que construyó el Paular; Mohamed, que trabajó en Burgos, y otros. ¿Pertenecería a ella Xadel? Pudiera ser, pero a juzgar por su estilo, creemos que debió de venir con su cuadrilla a Segovia desde Aragón, dejando alguna obra de su mano en Guadalajara, provincia medianera entre los dos países.

(1) La génesis de este extraño adorno debe de ser bizantina; en España aparece en la aljafería de Zaragoza (siglo XI), en el palacio de Cogolludo (Guadalajara), y en Segovia (Alcázar, Palacio de San Martín, San Antonio el Real, San Francisco, obras todas en que intervino quizás Xadel).

Nos hace esto pensar en una cuadrilla de obreros aragoneses que viniesen desde Aragón a Segovia, en cuya provincia poseían castillos algunos magnates aragoneses.



Fots. Unturbe



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SAN ANTONIO EL REAL DE SEGOVIA

Dos puertas mudéjares en el claustro bajo de la Iglesia, y al centro, portada
ornamentada en el claustro principal, todo obras
del tercer cuarto del Siglo XV.

Año de 1455, al siguiente, pues, de reinar se le ofrece a Enrique ocasión para emplear sus tesoros y su ansia de construir en una magnífica empresa, la fundación del monasterio de San Antonio el Real. Celebraban capítulo por aquellos días los franciscanos del venerable convento de San Francisco del Acueducto, y los frailes que a él concurrían dividíanse, como en toda España, en observantes y claustrales, seguidores aquéllos de la ascética doctrina del fundador, y aficionados éstos, más que a ella, al bullicio del mundo y al régalo vivir, y ambas banderías se disputaban la posesión del insigne convento, alegando los unos la pureza de su vida y doctrina, y los otros la posesión continuada. Dirigía a los observantes el famoso Fray Alonso de Espina, autor de *Fortalitium Fidei*, el cual pidió al Rey amparase su partido en este negocio. Determinó D. Enrique que los claustrales continuasen quietas y tranquilamente en su convento, pero dió a los observantes, para su residencia, aquella casa que había labrado para sus divertimientos de mozo, y que ya no le era necesaria. Comenzaron, pues, las obras para transformar en convento el palacete, y ya en ellas interviene la cuadrilla de alfarifes y maestros de alfarería, que por entonces terminaba en el Alcázar la Sala del Pabellón.

Penetremos en la clausura por la barroca portada, exornada con ornamentos y estatuas del siglo XVII; pasado el amplio zaguán, éntrase en un patio con galerías de ochavados pilares en dos de sus lados; dos arcos ojivales en el muro del poniente y unas lindas ventanas en el opuesto, que es el del refectorio, constituyen lo único que en este recinto hay de notable; de él se pasa al refectorio, vasta sala, cuyos muros estaban cubiertos de bellos frescos del siglo XV, lamentablemente sustituidos, en su mayor parte, por modernas y espantables pinturas; no han respetado las sacrilegas brochas ni el antepecho de piedra del púlpito, adornado de flamígera talla. Se pasa desde este refectorio al segundo patio, el principal del convento.

Serénase el alma en la paz de este claustro, cuyo silencio sólo es turbado por la canción del agua, que mana de los cuatro caños de la fuente. Hay en este jardín pomposas parras y bellos rosales, pero debía de ser aún más frondoso cuando en la segunda mitad del siglo XV lo visitó el errabundo barón de Rosmithal, pues el secretario del noble bohemio nos dice de él lo siguiente: "No habíamos visto antes un claustro más hermoso que el de este Monasterio; pero más adelante, en nuestra

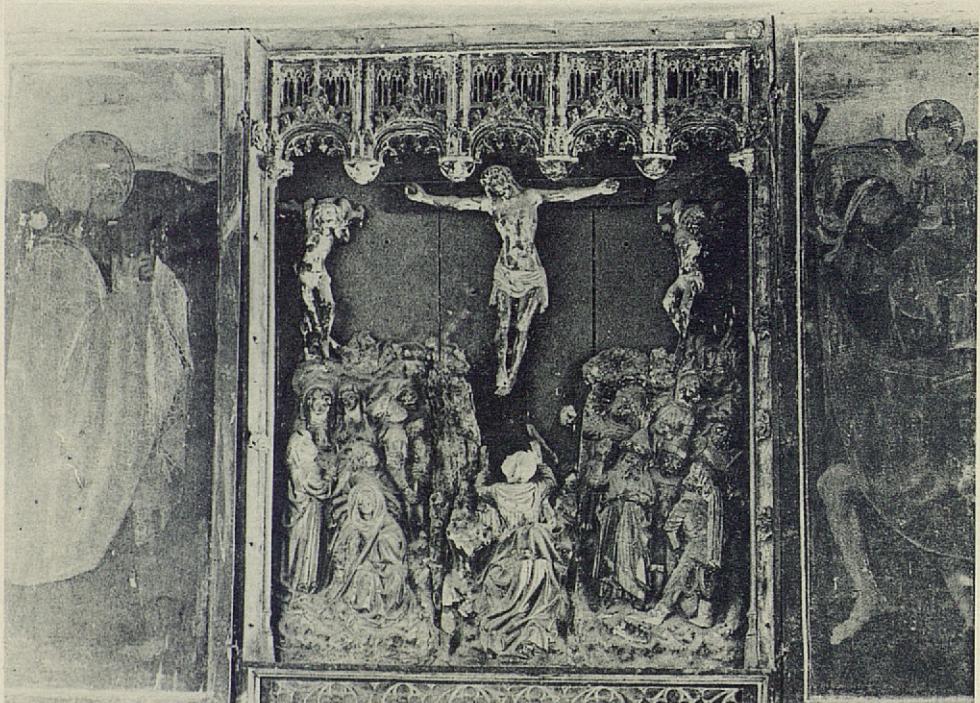
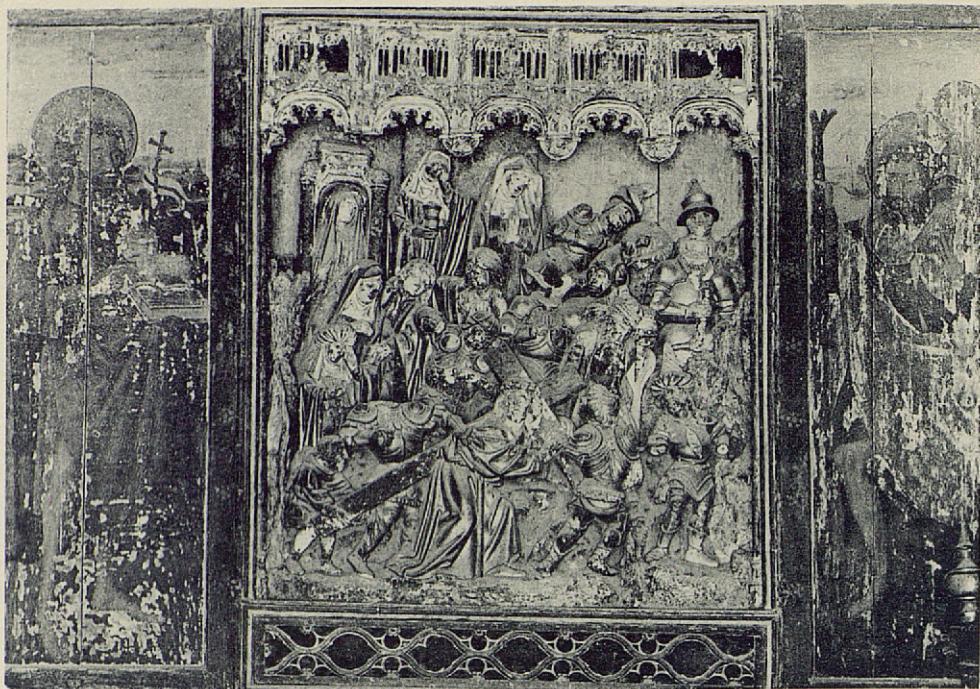
peregrinación, vimos otros más adornados. En medio del claustro había un jardín muy ameno, lleno de cipreses y de otros diversos géneros de árboles y hierbas."

Por la riqueza de sus artesonados sobre todo, esta parte del convento ha sido diputada por resto de la casa de placer; ya vimos cómo todos los testimonios concuerdan en afirmar que el Monasterio fué construido de planta, para este fin, por D. Enrique. El aspecto del claustro es, como veis, conventual, conventual es también la distribución del edificio: un claustro principal, rodeado de dependencias (al Norte, la iglesia; al Oeste, el refectorio; al Este, la sala capitular) y flanqueado de otros patios accesorios. El estilo de las galerías recuerda al del Parral; las arcadas del claustro bajo son ligeramente apuntadas, arrancando de impostas y perfiladas por un baquetón (1); las del alto son escarzanas, sobre pilastras, y unas y otras están encuadradas por un alfiz, que les da su típico acento. Notable es el mudéjarismo en la cornisa que divide los dos pisos, compuesta de rizados canes y en la análoga que corona el muro, soportando otra de ladrillo y teja de puro sabor segoviano. En el centro del jardín hay una linda fuente de taza de piedra, y cuyo segundo cuerpo es todo de bronce; la pequeña taza superior, de la cual mana el agua por cuatro caños, es un fragmento (aprovechado desde antiguo) de una campana; la circunda esta inscripción, sellada con las armas reales de Castilla: *Beati Antoni ora pro rege Enrico.*

En el interior del claustro bajo lo mudéjar resalta más, con un completo predominio de las formas mahometanas; la blancura de las paredes enjabelgadas hace valer la noble riqueza de los sombríos artesonados entre cuyos tonos azules, blancos y rojos, relumbran apenas los oros, amortecidos por los siglos; los dibujos son dos, a base del lazo de a ocho, con poco adorno flamígero y con racimos de mocárabes en los ángulos.

En el muro Este hay una bella portadita en arco escarzano, cuya sobrepuerta ostenta blasones reales, rodeados del cordón de San Francisco; en otras puertas, que dan paso a distintas dependencias, aparece el arco de herradura apuntado alguna vez. Adornan tres de los ángulos de las

(1) Los arcos de esta forma, construidos a veces en ladrillo, abundan en las construcciones de Enrique, sobre todo en el Parral, cuyas obras se reanudaban por este tiempo. Las balaustradas de las galerías altas de este claustro son de un dibujo flamígero, muy semejante al de las bajas del claustro del Parral. En las cornisas y en los otros detalles hay también evidente parentesco entre los dos monasterios.



Fots. de Unturbe

Pototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Dos de los retablos de las estaciones del claustro principal en la clausura de S. Antonio el Real de Segovia, escultura y pintura del Siglo XV.
Camino del Calvario, con el Bautista y S. Cristobal;
Calvario, con Santiago y S. Cristobal.

galerías unos encantadores retablos de flamenca talla, resguardada con puertas de tabla pintadas en Castilla; representan escenas de la pasión (en el del muro Este, el calvario; en el del Oeste, Jesús con la cruz a cuestas; en el del Sur, la Piedad; en las puertas Santiago y San Cristóbal, San Juan y San Cristóbal, San Miguel y San Dionisio) con numerosas figuras exentas finamente esculpidas; dos de estos trípticos están colocados en hornacinas, cuyo recuadro luce unas caladas labores de yesería análogas a las del Alcázar y del Palacio de San Martín. Algún altar con frescos y relicarios también del xv aumenta el devoto encanto del recinto.

Al Este del claustro está situada la sala capitular, cubierta con un artesonado octógono cuyo lazo está remetido en el tablero, sobresaliendo los netos; hay en él ricos florones tallados y dorados y en algunos de ellos aparecen las armas reales de Castilla partidas con las de Portugal, otras estancias conventuales ostentan más sencillos artesonados y en ellos las armas de Castilla se muestran unidas siempre a las de Portugal, prueba evidente de que fué construido el Monasterio en tiempos en que ambas casas reales habían ya enlazado, siendo ya Rey Enrique.

Otros dos patios hay en la clausura; a uno de ellos, porticado por solo un lado, abre un ventanal lindísimo con sus calados de dibujo flamígero, que alumbra una pieza no muy amplia, cubierta de hermosa bóveda de crucería, en cuyas ménsulas y en cuyas claves aparecen motivos heráldicos o devotos; su aspecto es de capilla, y su destino fué, según tradición, guardar los regios despojos que hoy descansan en el monasterio de Guadalupe. El otro patio es de magníficas proporciones, con arcadas escarzanas sobre columnas en sus cuatro frentes; sombréanle algunos añosos árboles y en él está situado el pozo que provee de frescas aguas a la comunidad.

Quizás la última de las obras de Enrique en el Monasterio es la portada que, cobijada por un típico tejaroz de labrados canes, da acceso a la iglesia. Adórnase sus arcos con hojarasca y alimañas tratadas con realismo y en los espacios libres campan blasones enriqueños.

Reinando ya los Reyes Católicos verificáronse en el Monasterio importantes variaciones. Como viesen los franciscanos observantes que, en su menester de pedir limosna, hacían mal tercio a los frailes de San Francisco, decidieron, movidos de verdadera hermandad, abandonar el convento y dispersarse por otros. Comunicáronlo con la Reina para que pidiese las necesarias licencias a Roma, y lo hizo doña Isabel de muy bue-

na gana, pues ello le daba ocasión para proporcionar alojamiento a sus monjitas de Santa Clara la Nueva, que vivían entonces en la plaza de San Miguel, y a las cuales el bullicio de la judería y del mercado estorbaba para sus meditaciones. Concedió el Pontífice la bula de traslado a 17 de Febrero de 1488, y se llevó a cabo luego de terminadas algunas obras que consistieron en la construcción de un claustro con sus dependencias para los frailes franciscanos que habían de prestar a las religiosas asistencia espiritual. Este claustro "de la Vicaría", que por estar fuera de la clausura puede visitarse fácilmente, se compone de dos cuerpos de arquerías escarzanas, de piedra sobre pilastras poligonales las inferiores y de ladrillo las superiores; en la cornisa y en unos nichos que resuelven graciosamente los ángulos hay ornamentación mudéjar de pincel, y mudéjares son también dos portaditas de ladrillo que comunican con ciertas estancias; en los entrecanes del sencillo artesonado alternan, pintadas, las armas de los Reyes Católicos con los gloriosos emblemas del haz y del yugo.

Vivían las clarisas con tal santidad en este Monasterio que el Cardenal Cisneros determinó aumentarle con las monjas de Santa Clara la Vieja, que se resistían a la reforma, para que las moviese a ella el buen ejemplo de las hermanas. Hízose así en 18 de Abril de 1498, y desde entonces, enriquecido con los bienes de ambas casas e ilustrado con infinitad de privilegios reales y pontificios, fué este Monasterio el más poderoso de la ciudad, y en él solían hacer los votos doncellas de los más claros linajes.

Pasaron para no volver los años de esplendor para el magnífico e interesantísimo edificio; en su recinto inmenso y misterioso, unas pocas monjitas, cuyo número reduce cada vez más la penuria de los tiempos, rezan todavía por el más desdichado de los reyes castellanos.

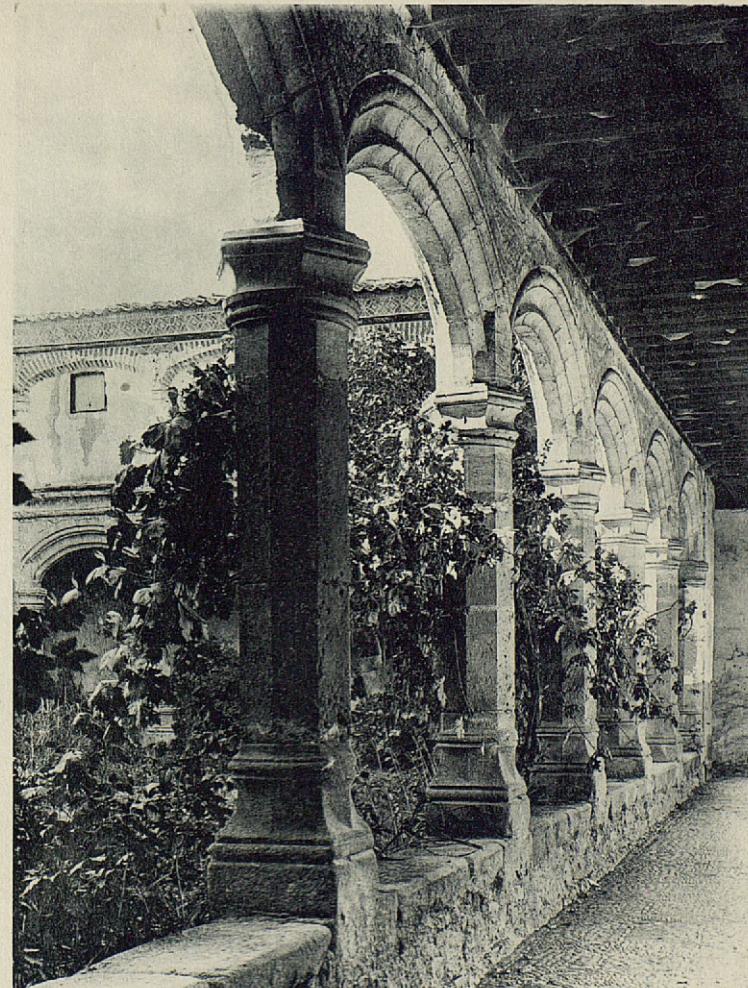
JUAN DE CONTRERAS

Segovia, 25 de Octubre de 1918.



Fots. de Unturbe

San Antonio el Real de Segovia: Portada de la Iglesia y vista del claustro
de la Vicaría, obras del tercer cuarto del Siglo XV.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La iglesia de Santa María, de San Sebastián

Es achaque general entre los aficionados a la historia del arte, el considerar a la región vascongada desprovista de interés en lo que se refiere a monumentos artísticos, y si bien es cierto que no los hay tan renombrados o tan abundantes como en otras comarcas de España, tampoco faltan en absoluto y pueden estudiarse en ellos aspectos notables de los estilos españoles y de las adaptaciones que han sufrido los extranjeros importados a la Península. En la diminuta provincia de Guipúzcoa tenemos, por ejemplo, varios pueblos donde se conservan construcciones antiguas, especialmente casas solariegas, que les dan un carácter original: Fuenterrabía, Vergara, Oñate, Orio, Segura, Hernani, etc. En Fuenterrabía son también notabilísimas las defensas militares del siglo XVI. Por último, en la arquitectura religiosa podemos estudiar el estilo gótico arcaizante, que produjo un tipo de iglesia especial de la provincia, con columnas en vez de pilares, con la torre formando atrio (cosa que se ha reproducido modernamente en la iglesia del Buen Pastor, de San Sebastián), y dentro de la geografía del arte barroco hay una especie regional que se puede observar en las iglesias de Loyola, Andoain y Santa María, de San Sebastián; esta última será el objeto de nuestro trabajo.

En el incendio de San Sebastián, ocurrido en 1813, se quemaron todos los archivos y, por consiguiente, es muy difícil el procurarse datos documentales anteriores a esa fecha, y salvo lo que la casualidad pueda deparar, hay que atenerse a las notas colecciónadas por Vargas Ponce, que se conservan en la Academia de la Historia. Pero, por desgracia, así como las referentes a otros pueblos aparecen ordenadas, en cambio las de San Sebastián están dispersas en varios legajos, y sólo después de registrarlos todos se puede venir en conocimiento de algo interesante.

En las estampas antiguas de San Sebastián puede verse una torre gó-

tica en el emplazamiento que ocupa la iglesia de Santa María, lo que probablemente indica el estilo de toda la construcción que allí existiera.

Según las notas de Vargas Ponce, la primitiva iglesia fué fundada en 1014. En el año 1540, D. Alonso Idiáquez, Comendador y Secretario de Estado y su mujer doña Gracia de Olazábal, concertaron con la ciudad y el Cabildo eclesiástico la cesión de la Capilla de San Pedro, contigua al altar mayor de la iglesia de Santa María, para levantar allí otra más sumtuosa dotándola con cien mil maravedises para mantener el Capellán mayor y otros inferiores, y sin duda por eso se extendió mucho la creencia de que D. Alonso de Idiáquez trató de fundar una colegiata.

En el año 1577, a petición del Licenciado D. Juan Gómez de Aguirre, se autorizó la continuación de la obra nueva de la Capilla mayor de la iglesia de Santa María, según la traza que había dado el maestro Juan López de Lizarrazu, vecino de Villareal; fué concedida dicha autorización por D. Antonio Manrique, Obispo de Pamplona.

La petición era debida a la necesidad de alargar la iglesia (por haber aumentado mucho la gente y vecindad). Los maestros canteros Juan de Auzona y Nicolás de Lizarraga, vecinos de Amara y Asteasu, se obligaron a terminar la obra en ocho años y medio. Los trabajos comenzados se habían paralizado el año 1569 por haberse opuesto el capitán Miguel de Oquendo, alcalde de aquel año, a su realización cuando ya se habían construido los cimientos y gastado más de mil ducados a jornal.

Dice Vargas Ponce que la iglesia antigua constaba de tres naves estrechas con bóvedas y pilares, y por que no flaquease la modelaron de tablas y fuertes aros de hierro, pero considerando todo esto de poca duración se procedió a demoler el edificio para construir en el mismo sitio otro templo de sillería y tres naves, que es el que existe actualmente. Vemos, pues, por las noticias transcriptas que fundada en 1014 fué reedificada tres veces, lo que nos indica la probable sucesión de estilos: una primitiva iglesia románica, la segunda gótica a juzgar por las estampas antiguas (por lo menos la torre), reforma en el siglo XVI en estilo renaciente, y, por último, la iglesia barroca que actualmente existe.

Este edificio se comenzó el año de 1743 según los planos o dibujos de Pedro Ignacio Lizardi y Miguel de Salazar. En el año 1771 estaba la obra muy adelantada, y se esperaba cerrar pronto las bóvedas, aunque se calculaban necesarios más de dos años para terminar todo el adorno. La parte de hacia los pies estaba ya concluída según Vargas Ponce, sien-

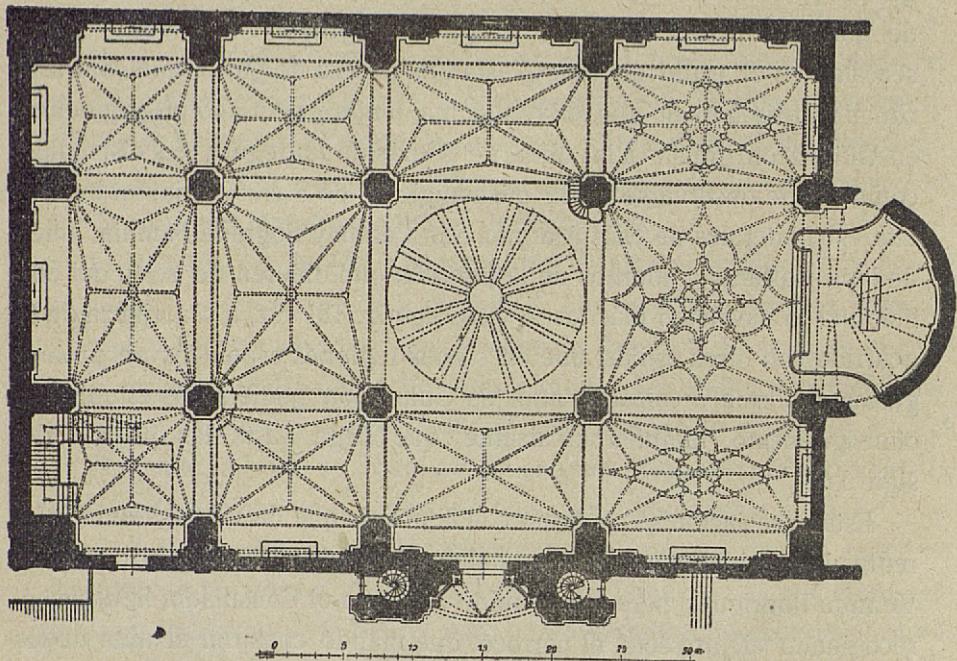
do debida la terminación de la obra al artista Francisco Ibero, hijo de Ignacio, el arquitecto del Colegio de los Jesuitas de Loyola, y, ambos, autores de la torre de la iglesia parroquial de Elgoibar.

Algún escritor habla del italiano que se manifiesta en las obras de Ibero, mas no debe de reconocer otro origen, que la contemplación de las obras de su país, en donde existiera, puesto que no se tiene noticia de ningún viaje suyo a la Corte. Pero si este arquitecto continuó las obras ya comenzadas con arreglo a las trazas de Lizardi y Salazar, es evidente que no puede atribuirse a él sólo esa influencia, como no sea suponiendo una modificación profunda del primitivo proyecto. Como quiera que sea, hay en el estilo de esta iglesia una pureza de gusto, que contrasta con el churriguerismo que todavía se mantenía, y continuó propagándose en Guipúzcoa, gracias a las obras de Tomás de Jáuregui y sus discípulos, como puede observarse en la misma iglesia de Santa María, en los tres altares colaterales de San Antonio, San Pedro y Sagrada Familia, amén de las esculturas y adornos de la portada, que difieren del resto del edificio por la ejecución más tosca y recargada. Tal vez, a semejanza de lo ocurrido con otros estilos, que en ciertas regiones españolas se prolongaron en forma arcaizante, aquí en Guipúzcoa pudiéramos estudiar un churriguerismo, también arcaizante, que llega hasta las puertas del siglo XIX.

Esta apreciación se confirma con la noticia que da Vargas Ponce referente al altar del Consulado, o sea el de San Pedro. Dice que hizo la traza Ventura Rodríguez, pero que reunido en Junta el Consulado, la desechó, recogiendo el proyecto el párroco, que mandó construir el altar de los Dolores y otro enfrente del mismo estilo, construyendo el Consulado, el que hoy existe recargado de adornos y dorados del más desenfrenado churriguerismo, igual que los otros dos altares de San Antonio y Sagrada Familia. De modo que, según estas noticias, tenemos que los altares churriguerescos de la iglesia son los más modernos, cuando, a juzgar por los estilos, debían ser anteriores a los de Ventura Rodríguez.

La iglesia está situada en la falda del Monte Urgull, en dirección perpendicular al eje de la calle Mayor, y en la terminación de la del 31 de Agosto. La entrada lateral es, por lo tanto, la principal y la obligada por los desniveles del terreno, que ha sido preciso salvar con una terraza y amplias escaleras, que contribuyen a realzar la perspectiva del edificio. Dos torres flanquean la portada, y están unidas en la parte superior por un

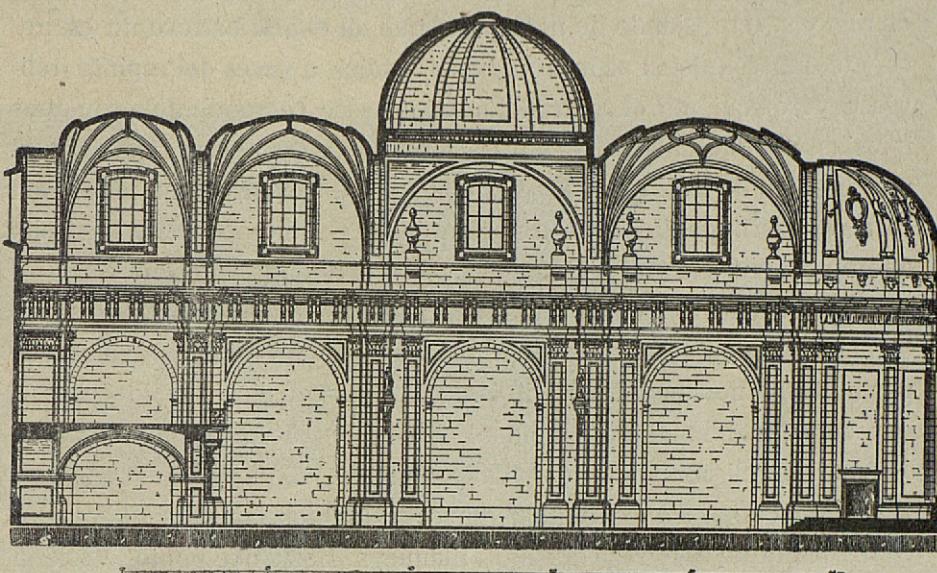
cuerpo avanzado, en cuyo centro se halla colocada la puerta. Estudiando los elementos de esta fachada, vemos que las torres se componen de tres cuerpos: dos, formados por pilastras con capiteles de orden compuesto y cornisa volada sobre ménsulas; en el tercero, que las remata, hay cuatro ventanas para las campanas. Sobre un gran arco, a la altura del primer cuerpo, avanza el central, que tiene un ocullo, una hornacina con la imagen de San Sebastián, y encima el reloj. El conjunto remata en piñón, adornado con el escudo de la ciudad.



A ambos lados de la puerta, en el interior del hueco que se forma, hay dos hornacinas flanqueadas por columnas, que contienen las estatuas de San Joaquín y Santa Ana, un entablamento encima y unas urnas, disposición que se interrumpe encima de la puerta, en donde hay otra hornacina con la Virgen subiendo a los cielos, y rematando como clave de aquella semibóveda, el Espíritu Santo con un nimbo de nubes. El resto de la fachada, formado por los muros de la nave con amplias ventanas, presenta, a la derecha de esta portada, una segunda puerta sencilla, que da paso a los pies de la iglesia.

El interior de Santa María es de planta de salón, dividida por seis pilares cuadrados formando ocho compartimientos, que fingen tres naves

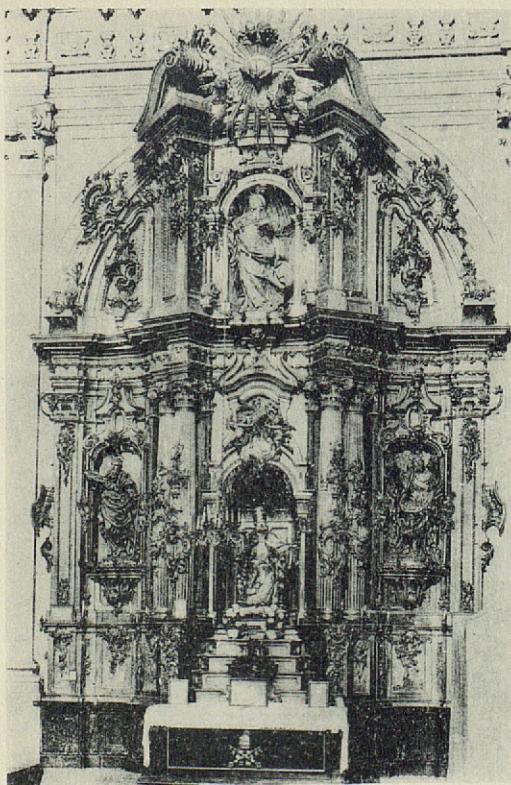
y una de crucero y ábside circular. La linterna y cúpula, característica de las iglesias de esta época, queda reducida a un cupulín. Sobre las pilastras y a lo largo de los muros de la iglesia, un entablamento sirve de arranque a los arcos fajones y a los nervios de las bóvedas, que son de crucería decadente, con espinazos, terceletes y plemento de cascarón. En los muros se finge un arco en cada compartimiento, y encima de la cornisa se abre una ventana sobre cada arco. Las crucerías de los tres compartimientos de la cabecera forman un adorno más complicado, de



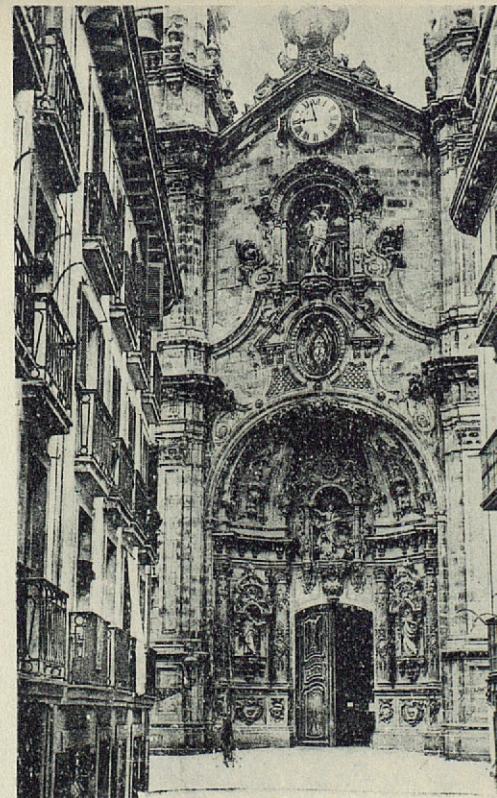
estrellas, etc.; en los remates de las pilastras de la cabecera y del crucero hay colocados jarrones; los capiteles de las pilastras son de orden compuesto; el entablamento, con repisas y cornisa muy volada, y un zócalo, sirve de arranque a los arcos, que resultan peraltados. El último tramo de la iglesia, que se prolonga un poco, está ocupado por el coro alto. En los cuatro pilares centrales, que sostienen, como hemos dicho, un cupulín, se hallan colocadas las estatuas de los Evangelistas sobre ménsulas. El estudio de la estructura de la iglesia es interesante, más que nada por el sistema de equilibrio que toma del estilo gótico y aun del románico: en efecto, los pilares, adosados a los muros, son unos verdaderos contrafuertes interiores; las bóvedas de crucería, sobre grandes arcos formeros peraltados, tienen la ligereza del estilo gótico unida a una gran solidez, y los muros de la iglesia, forma-

dos por arcos, dan a estas masas gran esbeltez e independencia. Tan acertada combinación de elementos permiten la elevación de las bóvedas, y, por otra parte, la solidez y fortaleza de los pilares y muros dan carácter de severidad, realzada por la riqueza y buen gusto de los adornos. Es un tipo de iglesia superior al gótico que se prolongó en las Provincias Vascongadas, puesto que los pilares cilíndricos de este último, son de cierta pobreza y monotonía, y, por último, la feliz combinación de proporciones, recuerda en cierta manera algunas iglesias renacentistas, como la Catedral de Granada. En suma: el interior de la iglesia es rico y severo, siendo de notar esto, que en el arte barroco no es frecuente, por cuanto su aspecto profano desdice a veces del espíritu religioso, pero aquí, por el contrario, no desmerece, comparándolo con otras iglesias. Sin duda alguna es la característica que podemos señalar en el arte barroco de las Provincias Vascongadas, la severidad tan propia del carácter vascongado. Tal es, a nuestro juicio, el mérito de esta iglesia, que nos demuestra cumplidamente, cómo en monumentos no muy renombrados, encontramos a veces realizados con el mayor acierto los problemas que plantea la construcción de un templo católico, avalorados por un estilo personal dentro de las corrientes artísticas de la época e impregnados del ambiente regional, de lo que pide la peculiar manera de sentir la religión y el arte en cada comarca.

Según Vargas Ponce, el altar mayor y los dos laterales se construyeron conforme a la traza que dió Villanueva. Hasta qué punto sea cierta esta aseveración no podemos afirmarlo, aunque desde luego la esbeltez y el buen gusto de estos altares no desmerecen de la fama del autor, a quien se le atribuyen. El altar mayor se compone de cuatro columnas y dos pilastras, formando tres compartimientos; en el central está colocada la Virgen del Coro, en los laterales hay dos cuadros de santas. Un segundo cuerpo, flanqueado por paramentos y terminado en un frontón partido, contiene el cuadro de San Sebastián. Grecas guirnaldas y urnas completan el adorno, y la pintura es de color gris realizada con toques dorados. Dos puertas laterales rematadas por marcos, con adornos de guirnaldas y angelotes, completan el conjunto. Las pinturas son medianas. Los altares laterales, terminados en medio punto, contienen un gran relieve de Santa Bárbara, el de la Epístola, y de San Pío V el del Evangelio; según Ponce, son de Michel. Esta afirmación no puede aceptarse más que con reserva, aunque es verdad que para poder apreciar con



El retablo de San Pedro, churri-
gueresco-recocó



La portada churrigueresca

Iglesia de Santa María en la ciudad de San Sebastian; obra del Siglo XVIII.



El retablo mayor neo-clásico
y el presbiterio

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

exactitud a qué escultor son debidos, se tropieza con la dificultad de haber sido toscamente repintados en estos últimos años. Los altares de San Pedro, San Antonio y Sagrada Familia son barroquísimos, como ya hemos dicho antes, y el grabado dará mejor idea que una prolífica e inútil descripción. De estos últimos, también dice Vargas Ponce, que las efigies de la Sagrada Familia las trabajó Mena, el escultor de Madrid.

Como antes se dijo, el altar de la Virgen de los Dolores fué construido, según un diseño de Ventura Rodríguez; y el que está colocado enfrente se hizo a semejanza del anterior, aunque con menos riqueza de materiales, puesto que las columnas y pedestales son de madera, imitando mármol. Constan de un solo cuerpo de cuatro columnas, dos avanzadas, con su coronamiento y frontispicio. En sendas cartelas, dice: *Buenaventura Rodríguez, dibujó; Francisco Azurmendi, ejecutó; Francisco Ibero, hizo las columnas; P. José Rueta, pintó.* Notemos el nombre de Francisco Ibero, que figura aquí como el artífice que trazó las columnas, siendo el mismo que se hizo cargo de la terminación de la iglesia. El segundo de estos altares está dedicado al Sagrado Corazón de Jesús Niño.

Describiremos, finalmente, el coro de la iglesia, al que se sube por una escalera de piedra, adornada con barandilla de hierro muy bien labrada. La sillería consta de dos órdenes: veinticuatro sillas bajas lisas; en la parte alta forman los sitiales treinta columnas compuestas con su cornisa correspondiente y una balaustrada, ejecutada por Francisco Bocente y Mendía. Está trabajada en madera de nogal, y el conjunto armoniza perfectamente con el resto del edificio.

Tales son las noticias que hemos podido allegar relativas a esta interesante iglesia, que por estar enclavada en una población dedicada a las frivolidades del veraneo, no había logrado fijar la atención de las gentes tanto como se merece.

JOSÉ PEÑUELAS

La capilla del Cristo de los Dolores de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid

No ha mucho que una investigación en el archivo de la Orden que nos ocupa dió por resultado el encuentro de los documentos comprobantes de la paternidad artística de *Cabezalero* respecto de cuatro grandes cuadros de composición que merecieron los honores del Louvre, y que pudieron ser rescatados y volver a ocupar el lugar que dejaran para formar parte del regalo de 50 cuadros que José Bonaparte hizo a su hermano Napoleón (1).

El plan que tenía formado para la investigación de la escultura, arquitectura y pintura, temí se deshiciera ante las dificultades que nunca faltan, pero, por fin, alcancé el permiso en forma no del todo satisfactoria. Presentéme en el archivo provisto de la firma de los cuadros de *Cabezalero*; confiando en ella hice mi pedido, y al servírmelo no encontré nada que con *Juan Martín Cabezalero* se rozara; manifesté mi extrañeza al no encontrar lo que buscaba, y de boca del oficial encargado supe que se había catalogado de nuevo el archivo y se había alterado el plan de división; no obstante, como él era el que había hecho la catalogación, que le dijera cuál era mi pensamiento y él me daría los datos necesarios. Al exponerle mi objeto me llevó al índice y pude comprobar la labor en él realizada y su apropiado método.

Hagamos un poco de historia de la capilla.

La Venerable Orden Tercera de San Francisco se fundó bajo la protección e impulso de los frailes franciscanos; esto dió lugar a que en la católica Corte de España prosperase la Orden y que esto llevara como consecuencia un afán de independencia, personificado en tener una capilla donde, con exclusión de todos, celebrar sus ejercicios espirituales. Colocada la Orden en esta situación, pidieron una capilla del convento

(1) V. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XXIII (de 1915), pág. 33, "Cabezalero, pintor de la escuela de Madrid", por D.^a Leonila Alonso Anareta, trabajo de investigación en la clase de Historia del Arte, como es éste, y correspondientes a los cursos de 1913-14 y 1915-16 respectivamente.



Fot. de Mariano Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN MARTÍN CABEZALERO (n. 1633 † 1673). La Caída, camino del Calvario, uno de los cuatro grandes lienzos del templo de la V. O. T. de S. Francisco, en Madrid, que fueron llevados al Louvre y devueltos cuando las guerras napoleónicas, documentado en los años 1667-68

de San Francisco, hoy derribado, y su solar ocupado por San Francisco el Grande de esta Corte. Concedióse a los Terceros la capilla que estaba al lado de la de los Lujanes; se hizo pequeña la capilla, se pidieron nuevas concesiones, pero los frailes se opusieron; adoptaron más tarde una situación intermedia, cual fué el de no decidir nada hasta la llegada del P. Provincial. Lo que éste decidiera no lo conocemos, pero, sin embargo, hay una referencia que habla de la "bóveda baja", hoy aún empleada como enterramiento. No fué bastante la capilla que tendrían designada en la iglesia del convento, porque se levantó una capilla en que recibió culto la Virgen como titular, y los Santos de la Orden en los altares secundarios. En esta capilla, y en un altar secundario, fué colocada la imagen del Santo Cristo de los Dolores, y como la cruz era muy alta se la cortó y dispuso en dos partes. En 1662 aparece un acta que se refiere al contrato con el maestro *albañil Marcos López* para levantar una nueva capilla en terreno del convento y parte de su huerta. Esta capilla es la actual, a la que se refiere este trabajo.

Un punto oscuro hay en este trabajo, cual es el que se refiere al título de la capilla. ¿Por qué se prefirió el nombre del Cristo de los Dolores, que era una imagen secundaria, a la de la Virgen, que era la titular de la anterior capilla? ¿Qué pasó de 1643, en que la Junta da poder a un fraile llamado Gabriel Martínez para que se entienda "con *Diego Rodríguez, pintor*, que está pintando y encarnando el Cristo de los Dolores, por cuya hechura dió una hermana una limosna", que en Julio acuerda destinarle a un altar, como hemos dicho, y cuya peana, que es muy sencilla, no se había cobrado aún en 8 de Noviembre del mismo, hasta 1662, en que se le lleva a ocupar el altar mayor? ¿Ocurrió algún milagro que así lo hiciera necesario? Milagroso se le dice en las actas, es lo único que se sabe.

La imagen, como obra artística, no es ningún portento; es una de tantas, de tamaño natural; abraza la cruz por su parte media inferior, el cuerpo descansa sobre el pie derecho y el izquierdo va colocado sobre una calavera. La mano derecha está como tapando la lanzada que lleva en la tetilla izquierda.

Fuere cual fuere el fundamento de la devoción al Cristo de los Dolores, lo cierto e incontrovertible es que en 3 de Noviembre de 1662, por el escribano Antonio Cadenas, por auto del señor alcalde D. Joseph Beltrán de Arnedo, dictado a petición de la Junta de la Venerable Orden

Tercera de San Francisco, da copia de los originales presentados por la Orden, en uno de los cuales figura el contrato con *Marcos López, maestro de obras*, y con *Andrés Simón*, igualmente *maestro de obras*, que figura como fiador, en el que se dice que queda obligado el *Simón* a continuar las zanjas y levantar el edificio que se habían empezado a abrir en 22 de Agosto del mismo y sujetándose al plano hecho por el *P. Bautista, de la Compañía de Jesús*, firmado además por *D. Sebastián de Herrera*, maestro aparejador y mayor de las obras de Su Majestad.

No extraña por cierto esta última noticia porque el sello del estilo, que se llamó jesuitico, se ve bien claro en la obra, empezando por los elementos y acabando por los materiales, que son unos y otros idénticos a los empleados en el Colegio Imperial de la Compañía, hoy catedral de San Isidro en la calle de Toledo.

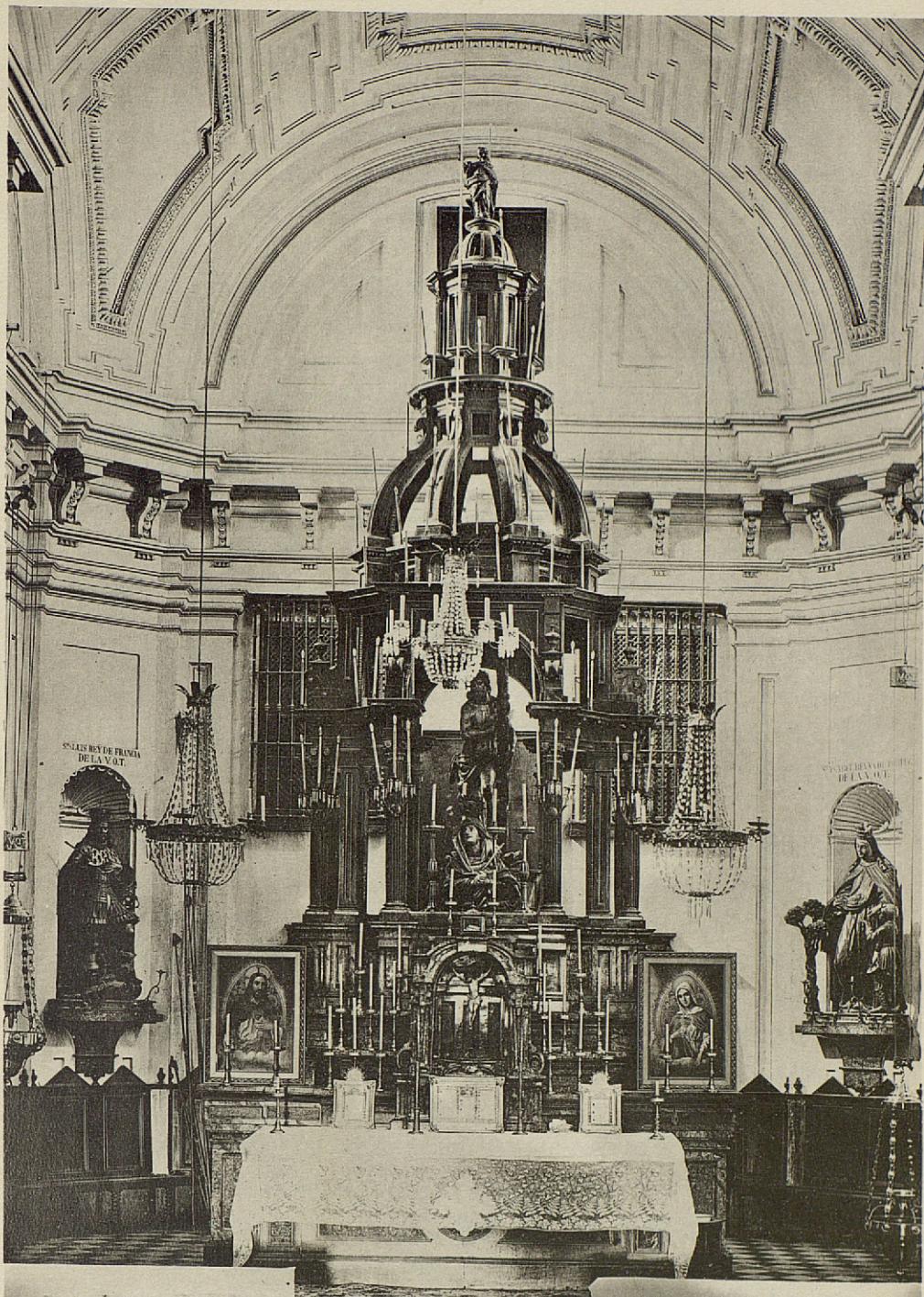
La capilla se pensó primeramente que tuviera entrada directa por la calle, pero luego se decidió que la parte que daba a ésta estuviera ocupada por la sacristía, y que la comunicación se abriera por una panda de arcos, que yendo desde la antigua portería del convento a la bóveda baja, torciendo en ángulo recto para acomodarse a la dirección de ésta, volviera a doblar en ángulo de 90º para entrar en la capilla. No entramos de lleno en la descripción del estilo arquitectónico de la capilla, porque ya fué tratado en unos artículos que D. Elias Tormo publicó en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES bajo el título de "Más de Cabezalero" (1).

Como la Orden no tenía a la sazón rentas, tuvo que allegar recursos y éstos salen hasta de Valladolid en forma de préstamos, según he podido comprobar por carta de pago, y no sin darse mucho trabajo la comisión colectora de limosnas habilitada para gastar en la obra cuanto quisiesen, sin tocar "nada de lo que la Orden tiene de limosnas y misas presentes".

A la licitación de la obra de albañilería concurrió, a más de *Marcos López*, otro llamado *Luis Román*, y por tener influencias en la Junta se encarga a D. Miguel de Salinas procure la unión del *López* con el *Román*, para que, juntos, hagan la obra, aunque luego veremos qué pasó con éstos.

La causa porque se concedió la contrata al *López*, está bien determi-

(1) Tomo XXIII (de 1915), pág. 41 y 109 y siguientes.



Fot. de Mariano Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Capilla de la V.O.T. de San Francisco, en Madrid.
Tabernáculo del altar mayor, labrado por el carpintero JUAN DE
URSULARRE. según los planos del arquitecto del templo el
hno. FRANCISCO BAUTISTA, jesuita, 1664.

nada en un acta que dice: "por quanto *Marcos López* apuxado la obra en dos mill ducados debaxo de los mismos conciertos", y adelanta la obra al pago en el primer plazo por razón de 4.000 ducados y de 3.000 en cada uno de los restantes, mientras que los otros, *Luis Román* y *Juan Delgado*, sólo ofrecen "el tanto, sin sobrepujar cosa alguna, que es contra estilo".

A *Marcos López* y *Luis Román*, puesto que se alcanzó su unión por D. Miguel de Salinas, se les hizo entrega del plano del *P. Francisco Bautista y Herrera Barnuevo*, firmado por la Junta. En uno de los capítulos figura la obligación que contrae *Luis Román* de continuar la obra en caso del fallecimiento del *López*.

La cerrajería debió de acabarse en el año 1665, porque con fecha 13 de Enero del 66 se le dan a *Mateo López* 11.000 reales por la subida de los materiales. Como se desprende de esta indemnización, ya no figura *Marcos*, sino *Mateo López*. ¿Qué le había pasado a *Marcos*? ¿Qué parentesco tiene el *Mateo* con él? ¿Era hijo y también maestro de obras? No lo sabemos; el secretario de la Venerable Orden Tercera se olvida de decirnos que por muerte de uno, si la hubo, se encarga su hijo o su hermano, y no es esto solo, hay otra duda. ¿Por qué se le paga a *Mateo López*, si es que murió el *Marcos*, estando comprometido a continuar la obra *Luis Román*?

La cerrajería corrió a cargo del maestro *Mateo Paez*, quien en algunas obras de poco vuelo en la sacristía tiene labores finas y minuciosas. Su contrato se firma en 28 de Noviembre de 1663.

La parte de carpintería del tabernáculo fué hecho en blanco por *Juan de Ursularre y Echebarría*, según el plano que se le da por D. Iñigo López de Zárate, factótum de la obra de la capilla. El autor del plano del tabernáculo es asimismo el *P. Bautista* y a él se le dejan por cláusulas especiales en cada contrato la resolución de cuantas dificultades surjan. El plazo de construcción del tabernáculo, obra la más interesante de la capilla, es desde 9 de Abril de 1664 en que se firma el contrato hasta el 24 de Diciembre del mismo o fines de Enero del 65 como fecha improrrogable. El apellido del artista figura en el contrato de distintas maneras, aunque siempre desapareciendo el *Ursularre*: *Chabarria*, *Echavarria*, *Echabarria*, aunque él se firma como al principio de este punto he citado.

La escultura de la capilla del Santísimo Cristo de los Dolores se en-

carga a *Baltasar González* por contrato de 7 de Septiembre de 1664, y consiste en cuatro imágenes de seis pies, y medio la peana, una Concepción de una vara de alta y la peana de una tercia, y un San Francisco de la misma altura. Se estipula que los atributos han de ser para las cuatro imágenes grandes: para San Luis, rey de Francia, la herejía a los pies, en una mano el cetro y en la otra los clavos; para San Roque, el ángel y el perro; para Santa Isabel, un escapulario y unas rosas que representen el milagro que se obró en beneficio y loor de esta Santa; y para Santa Margarita de Cortona "una calavera en la mano y una *vieja* representando las galas del mundo". Subrayamos la palabra *vieja*: primero, porque no aparece en la imagen que de esta santa se conserva en el presbiterio, y segundo, porque no me parece muy adecuado representar las galas del mundo por manos de una vieja. Para las pequeñas, los atributos son: el dragón a los pies para la Concepción, y la cruz en la mano para San Francisco.

Unas imágenes como estas dos últimas no aparecen en la iglesia, y algunas de las mayores, como la de Santa Margarita, tienen un niño en vez de una vieja que se estipuló, aunque bien pudiera ser que el plan del contrato fuera después alterado y que a esto debiera su fundamento la petición de sobreprecio que hizo *Baltasar González*, como luego veremos.

Para el dorado y estofado del tabernáculo y de estas imágenes, cuyas contratas sólo se refieren a la hechura en blanco, en 8 de Marzo de 1666, se encarga a *Juan de Villegas*, quien además ha de hacer el de dos imágenes más: la de San Antonio de Padua y la de San José, de cuya factura no nos hablan los acuerdos de esta época. La obra de estofado, que monta 22.000 reales, se paga en cuatro plazos de 5.500 cada uno.

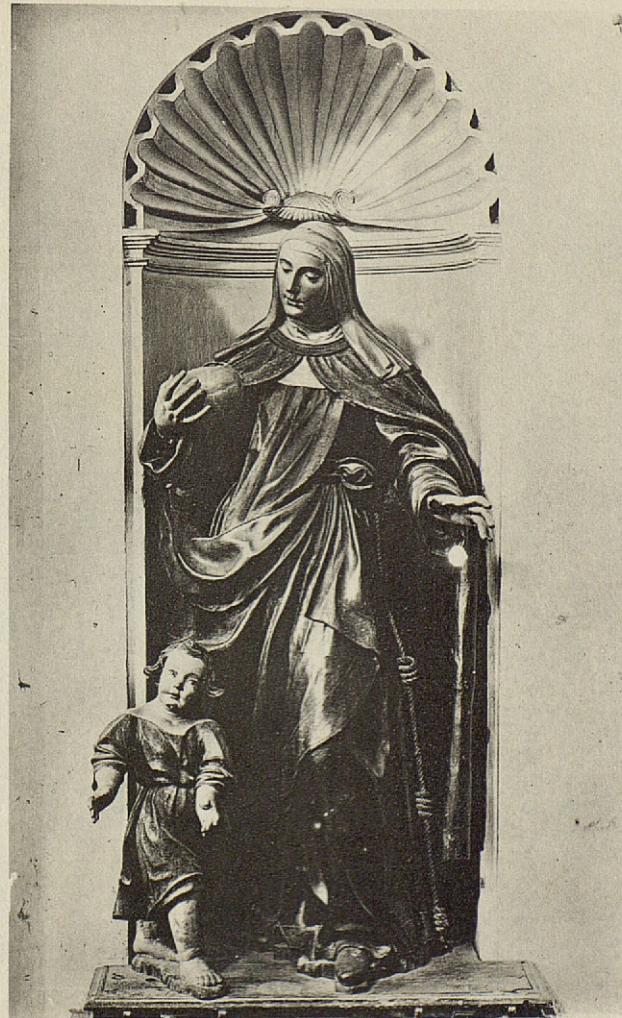
Hay una cuenta que brindo para completar la información que sobre *Juan Martín Cabezalero* se hizo, que dice: "Por el dorado de las varillas de los Marcos de las cuatro pinturas grandes 500 reales."

Era obra la del estofado y dorado que tomaron con mucho empeño, y exigieron del dorador que el oro fuera de ley de 23 y $\frac{1}{2}$ quilates, y que en cualquier momento, pero por sola una vez, pudiera coger un miembro de la Junta o su representante 30 ó 40 panes del mismo para llevarlo a contrastar.

En el contrato de las esculturas con *Baltasar González* figura una condición que dice: "se obliga el dho *Balthasar Gonzalez* a Retocar los



Foto. de Mariano Moreno



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BALTASAR GONZÁLEZ, escultor hasta hoy desconocido.
San Roque y Santa Margarita de Cortona, estatuas polícromas, de tamaño
colosal, labradas en 1664-68, en la Capilla de la V.O.T.
de San Francisco, en Madrid

rostros de todas seis [imágenes] lo que toca a la encarnacion, de su propia mano sin llevar más interés que el que va señalado [11.550 reales vellon] en cuyo precio va incluso el dho retocar". Esto parece demostrar tanto una confianza mayor en *González* que en *Villegas* como un afán de que no quedasen desfiguradas las facciones por las pasadas de cola y alabastro.

La Junta, con fecha 25 de Julio de 1668, toma acuerdo de que viendo que el pleito que *González* pueda moverles por falta de pago de las "mejoras y pretensiones" en las obras a él encargadas sería largo y de resultado dudoso, ofrecerle 200 ducados por las mejoras, a condición de que los rostros de la Concepción y de San Francisco queden a satisfacción de los señores de la Junta. Este pago se ha de hacer en tres plazos de 50, descontando uno de igual cantidad. Las fechas relativas son: cuando se retoquen los rostros de la Concepción y San Francisco el primero y el segundo, y al mes de acabado todo el tercero. Esta transacción de la Junta revela, o que no se cumplió el contrato en la parte a esto referente, o que no se hizo del todo bien, o que la Junta, ya que pagaba las mejoras, por miedo al pleito, quería buscar una fórmula honrosa de encubrir su pensamiento.

Sobre el acuerdo de la Junta debió conformar la voluntad de *González*, por cuanto que en fecha 27 de Abril de 1670, sus herederos son aceptados como acreedores de 50 ducados, resto de la cuenta anterior "por haber acabado las obras todas". En la percepción de esta cantidad figura la mujer de Baltasar, doña Juana Martínez, en calidad de madre, tutora y curadora de su hijo menor Baltasar..

Mármoles y jaspes. – De este ramo se encargan *Baltasar González* e *Ignacio de Tapia*, con arreglo a una serie de condiciones, entre las que resaltan: que el mármol del pedestal ha de ser de las canteras de San Pablo, de Toledo; que los embutidos de mármol rojo han de ser de mármol de Tortosa, etc., todo igual a como se hizo en el Colegio Imperial.

El *P. Fray Lorenzo de San Nicolás*, como maestro tasador, por los artífices, y *Juan Ruiz de Heredia* por la Junta, con asistencia de *D. Sebastián de Herrera*, "maestro maior de las hoberas de Su Magestad", miden lo construido en mármoles y toda clase de piedras, en 4 de Diciembre de 1668, y su precio monta 48.700 reales.

Las esculturas de *Baltasar González* aparecen pagadas por 15.950 reales, que unidos a 660, importe de dos escudos de armas de la puerta,

y de 400 reales por las repisas para los cuatro santos, montan 17.010 reales.

En una nota marginal se lee: "Quatro santos del tabernáculo y 4 de la pared", por lo que podemos inferir que los de una vara de altos iban en los intercolumnios estrechos de las esquinas, de donde han desaparecido.

El *P. Bautista* no se tomó tantas molestias gratis, porque figura una cuenta en las obras de fábrica que dice: "Mas se dió al *P. Bap.^{ta}* por las medida y planta de la obra dos mill y siento y quarenta y seis reales."

Este es el resumen de la capilla de la Venerable Orden Tercera, bajo la advocación del Cristo de los Dolores, la capilla existente, la que sustituyó a la desaparecida de la Virgen de las Viñas, la obra hasta ahora inédita de aquel *P. Fran.^{co} Bautista*, que condujo la obra del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús hoy catedral de San Isidro de esta Villa y Corte (1).

Madrid y Mayo de 1916.

JOSÉ M.^A CASTRILLO

(1) NOTA DE LA REDACCIÓN.—En la muy bella colección de cuadros de nuestro distinguido consocio el Sr. Marqués de Casa Torres, digno miembro del Patronato del Museo del Prado, hay uno que representa el interior de la capilla y presbiterio, con el singular retablo-baldaquino, de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de la calle de San Buenaventura. Es obra de pincel castizo, atribuida sin bastante fundamento a Cabezalero, al darla reproducida como los restantes cuadros y miniaturas de la hermosa galería (no menos de medio millar) en el libro de la casa La coste «Referencias fotográficas de las obras de Arte en España», tomito de «Pintura: II: Colección Marqués de Casa Torres» (Madrid, 1914), al núm. 48 (cl. 32048). Será curiosa la comparación que ofrecemos a nuestros lectores para número próximo, comparando el pequeño cuadro con el estado actual de la capilla, tal cual lo damos reproducido en fototipia de este número.

DOÑA LEONOR DE MASCARENHAS

MAS NOTAS

Los lectores del BOLETÍN recordarán el retrato de esta dama de quien escribí una breve semblanza en el número segundo de este año: aquellas páginas tuvieron cariñosa acogida por parte de dos cultísimos jesuitas portugueses: los PP. Antunes Vieira y Serafín, que desde Campolongo, en las rientes cercanías de Pontevedra, contemplan las tristes convulsiones de su patria, trabajando incansables en los más varios estudios: a ellos debó varias curiosas notas y una sugerión, que aunque quizá improbable, rodea la figura de Doña Leonor de un halo tan poético, que no hacen lie eco de ésta, fuera privar al retrato de su más agudo interés y no aprovechar aquellas notoria descortesia.

Acaso la realidad no estuvo de acuerdo con la suposición, y tal vez un documento cualquiera haga imposible la relación de los dos personajes de la historia; pero a pesar de todo no quiero renunciar a contar lo que me contaron. No es pecado contra la seriedad histórica aportar suposiciones dudosas, siempre y cuando no se hurten los fundamentos para que pase por comprobado lo que es una vaga y ligera, pero verosímil construcción.

LA DAMA A QUIEN AMÓ SAN IGNACIO. - Apenas se sabe nada de los primeros treinta años de la vida de Ignacio de Loyola: que nació al parecer en 1491; que fué paje de Juan Velázquez de Cuéllar, en Arévalo; que en 1512 era tonsurado de poco ejemplares costumbres, y después siguió las armas con el Duque de Nájera, virrey de Navarra; y siempre "mozo polido, amigo de galas y de traerse bien" (1), "hombre dado a las vanidades del mundo" (2) y "specialmente trabieso en juegos y cosas de mujeres y en rebueltas y cosas de armas" (3), en suma, lo que Fray Luis de Granada compendió en aquellas implacables palabras "soldado desgarrado y sin letras».

En el sitio de Pamplona, de 1521, fué herido, y en la larga cura seguida de dilatada convalecencia "porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de caballerías....., pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron una *Vita Christi* y un libro de la vida de los santos en romance. Por los cuales leyendo muchas veces, algun tanto se afficionaba a lo que allí hallaba escrito. Mas dexándo-

(1) P. Rivadeneyra.

(2) P. Luis González de Cámara.

(3) P. Polanco.

los de leer, algunas veces se paraua a pensar en las cosas del mundo que antes solia pensar, y de muchas cosas vanas que se le ofrecian, una tenia tanto poseydo su co-
raçon, que se estaua luego embebido en pensar en ella dos y tres y quatro horas sin
sentirlo yimaginando lo que abia de hazer en servicio de vna señora, los medios
que tomaria para poder ir a la tierra donde ella estaua, los motes, las palabras que
le diria, los hechos d' armas que haria en su servicio. Y estaua con esto tan envane-
cido que no miraua quan imposible era poderlo alcançar, porque la señora no era de
uulgar nobleza, no condesa, ni duquesa, mas era su estado más alto que ninguno
destos" (1).

¿Quién fué la "señora de los pensamientos" del que habia de ser santo fundador?
No condesa, ni duquesa, más en alto lugar colocada, en tierra que no era la nues-
tra..... Padres de la Compañía ha habido—alguno de tan gloriosa memoria como el
P. Fita—que pensaron si la dama seria Doña Leonor Mascarenhas.

Ignoramos cuándo el de Loyola pudo conocer a la hija de Fernán Martins de Al-
mada y de Doña Isabel da Veyga (2) desde tan joven cantada por los poetas, no es
difícil que el enamoradizo caballero vasco posase algún tiempo en Lisboa, tal vez
cuando servía en casa del contador Juan Velázquez —de probable estirpe portugue-
sa—, ora como paje formaría en el séquito que en 1518 acompañó a Lisboa a Leonor
de Austria, desposada con D. Manuel o Venturoso..... tiempos en los que la de Mas-
carenhas era sol en la Corte lusitana (3). Nada inverosímil es este viaje y nada más
fácil que Amor prendiese en el corazón del paje, tan pagado de las cosas del mundo
antes de su milagrosa conversión en el Castillo de Pamplona.

Ello no pasaría así; pero es creíble; desde luego dudo se pueda citar otra dama que
mejor convenga a la relación del P. González de Cámara. Los posteriores anhelos
espirituales de Doña Leonor, su voto de castidad que refiere Gil González Dávila, y
su devoción ferviente, son notas que no se han de olvidar.

Su amor a la Compañía se muestra patente desde los comienzos, "el primer je-
suíta que puso los pies en este país fué el P. Antonio de Araoz..... desembarcó en

(1) *Memorial* del P. González de Cámara (portugués), cap. I, núms. 5 y 6, publicado en los *Monu-
menta Ignatiana*.

(2) El Mascarenhas era apellido de su abuela paterna. Los nombres de los padres que difieren de
los que di anteriormente se copian de la *Chronica da Companhia..... en Portugal* del P. Baltasar Tellez.
(Parte II, libro V, cap. LI.). Fernan Martins acompañó a Castilla a D. Manuel en 1498; era capitán de
jinetes; lo cuenta Damián de Goes.

(3) Persisto en mi idea de que Doña Leonor nació a fines del siglo XV, y que la fecha precisa de 25
de Octubre de 1503 es errónea por confusión con la de la Emperatriz Isabel. El Conde de Sabugosa en
O Paço de Cintra, Lisboa, 1903, pág. 88, apunta sus dudas de que nuestra Doña Leonor sea la cantada en
el Cancionero, y dice si será una homónima: los eruditos portugueses lo esclarecerán, pero yo creo que
toda dificultad está salvada por la escasa autoridad que hay que conceder en esta cuestión a González
Dávila que probablemente dedujo la fecha del dicho del P. Tellez «Foy aya del Rey D. Philipe nam
tendo ella más que vinte e quatro annos.» Doña Leonor hizo testamento el 9 de Diciembre de 1854:
según Pérez Pastor (*Memorias de la Academia Española*, tomo X, núm. 364) se conserva en el Archivo
de Protocolos de Madrid. Protocolo de Diego de Henao, 1854, 2.^o, fol. 2.190: cuando se rediman tan
útiles archivos de la curialesca esclavitud que hoy les oprieme es de los documentos que deben mere-
cer particular atención.

Barcelona el 19 de Octubre de 1539" y una de sus primeras visitas fué para "Doña Leonor, gran protectora de San Ignacio". Doña Leonor hace que entre jesuita su capellán Alfonso Alvaro, y poco después ingresa su paje Duarte Pereira, interviene en la fundación de Alcalá, y para la de Madrid, "compró una casa cerca del Palacio Real y empezó a habilitarla para Colegio..... Entendido el negocio por Felipe II mandó suspender la obra..... y..... procuró Doña Leonor buscar otra casa..... y pudo adquirir una que estaba en la colación y parroquia de San Justo....., pagó 2.200 ducados por esta casa, y el día 2 de Agosto de 1560 hizo donación de ella a la Compañía", y fué su primer rector el antiguo paje de Doña Leonor. Cuando se necesitan fondos para la iglesia de "Gesu" de Roma, San Francisco de Borja escribe una carta a la aristocracia de España que dirige en primer término a Doña Leonor (1). Nótese la parte que en el rápido desenvolvimiento de la Compañía tuvieron Felipe II, la Emperatriz María, Doña Catalina, Doña Juana, el núcleo entero de la Corte de España, los *discípulos* de Doña Leonor; y hasta quién sabe si en la elección de orden del Duque de Gandía entró por mucho la santa afición de la dama portuguesa. Siempre, en suma, su nombre va unido a la Compañía. Ninguna otra gran señora suena tanto en los primeros años de la historia de la Orden. ¿Por qué no creer fué Doña Leonor Mascarenhas la dama que amó San Ignacio?....

EL RETRATO DE DOÑA LEONOR.—Alguien que leyó mis notas acerca del retrato de Doña Leonor, bondadosamente me expuso las dudas que se le ocurrían sobre la atribución que yo le daba, y me indicó que tal vez fuera más razonable pensar en Sofonisba Anguisola, que en Fray Juan de la Misericordia.

He de confesar, que disto mucho de estar convencido de que el hermoso lienzo sea obra del pintor carmelita; si di su nombre, fué por no conocer otro artista que pudiera disputarle la paternidad, por sus relaciones y amistad con Doña Leonor, y porque me dijeron había la noticia en viejos papeles. Con todas las reservas enuncié la hipótesis.

Con muchas menos creo se puede desechar la de que el lienzo sea obra de la Anguisola; vaya por delante la advertencia de que no he visto pincelada de su mano y que las fechas de su estancia en España convienen con la edad que Doña Leonor representa. Pero sus cuadros, hasta donde las reproducciones dejan juzgar, no ofrecen parentesco alguno con el retrato de la colección del Marqués de Vega Inclán.

En la *Revue de l'Art ancien et moderne*, V (1899), págs. 313-324 y 379-392, y VI (1900), págs. 316-320, en *The Burlington Magazine*, marzo 1915, y en el Catálogo de la colección Cavalieri Ferrara, Munich, 1914, se reproducen hasta 18 pinturas que se atribuyen a Sofonisba, todas menos cuatro son retratos, y en ninguno de ellos se echa de ver la menor relación con el de Doña Leonor; la célebre pintora y dama de doña Isabel de la Paz concibe siempre las figuras de otro modo, les da otro aire; en todas se advierte la seguidora de los venecianos, en ninguna la sequedad y dureza españolas, la pobreza de medios técnicos que son caracteres del lienzo madrileño.

(1) P. Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1912, Tomo I, 2.^a ed., págs. 230, 235, 257, 266, y II, pág. 53.

leño, muy distante de todo recuerdo ticianesco, ideal seguido de continuo por la Anguisola.

LA VISITA DE FELIPE II.—Termina la semblanza de Doña Leonor imaginando una conversación del Rey Prudente con la piadosa dama en el claustro de Santa María de los Angeles de Madrid; no conocía yo entonces las cartas que Felipe II escribió a sus hijas durante su estancia en Portugal (1581-1583) (1)—quizá no haya en todo el epistolario español correspondencia más sugestiva; desde luego, descubre una región desconocida del espíritu del Rey del Escorial—; su lectura, no sólo afirma mi *creencia* en la visita, sino que nos permite *escuchar* algo de la conversación; el Rey, tal vez recordando que allí había nacido su aya, visitó Almada, y residió en el lugar unos días del mes de junio de 1581, y al hablar con la anciana Doña Leonor, a buen seguro que le repitió lo que había escrito a Isabel Clara y a Catalina Micaela:

“Y fuymos hasta más abaxo de Lisboa, desde adonde atravesamos el río para venir aqui, a Almada, donde tengo una posada muy bonita, aunque pequeña, que de todas las ventanas se vee el río y Lisboa, y las naves y galeras muchas veces. Y de una pieça alta donde yo escrivo se ve de una ventana todo lo más del largo de Lisboa, que por aquí no tiene el río de ancho sino poco más de media legua, y de otra ventana se vee Belen y Sant Jian y mucho del río abaxo y todos los navios que entran y salen por él....” ¡Cuántas risueñas imágenes dormidas despertarían en el alma de Doña Leonor al oír al Rey hablar de esta manera!

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

NECRÓLOGICA

El día 20 de Diciembre de 1918 ha fallecido en Granada, su patria, de rápida enfermedad, y a los ochenta y cuatro años de edad, admirablemente llevados, D. Manuel Gómez Moreno González, el autor de la famosa Guia de Granada (1892), padre de nuestro consocio, el académico y catedrático D. Manuel Gómez Moreno Martínez. Lo que significó Gómez Moreno, el Mayor, en Granada y en España, en la Historia de la Cultura artística no cabe, hoy, en la revista, y acaso podamos dedicar en número próximo algún espacio, al más modesto y meritísimo de los obreros en las empresas a que el BOLETÍN vino a consagrarse hace veintiséis años. Un año antes, a los ojos del más severo e inexorable de los hispanófilos, de quien no sabemos que otro de los nuestros mereciera una alabanza, aparecía Gómez Moreno, cual lo retrató en las palabras publicadas en 1891, que traducidas del alemán van a ver a continuación nuestros lectores. Copiando un tan único y sincero favorable elogio del Dr. Justi, cree rendir a la memoria de Gómez Moreno, padre, su primer tributo de duelo, sinceramente,

LA REDACCIÓN

(1) Publicadas por Gachard, París, 1884.

GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ

Cuando hace ocho años estuve en Granada, propúsome el Dr. D. Leopoldo Eguilaz, profesor de lenguas orientales en la Universidad, llevarme a casa del pintor Moreno, persona, a su entender, la más competente en antigüedades artísticas. Y en don Manuel encontré efectivamente al hombre deseado por un viajero de mi clase. No sólo lo conocía todo con exactitud, lugar, autor, fecha; hasta lo desaparecido de larga fecha acá, era real y presente para él. Y este hombre de oro estaba muy lejos de guardar para si solo su sabiduría. Entusiasta de su ciudad y de su pasado, desde muy joven (entusiasmo que no logró variar un viaje artístico a Roma) en vez de irradiar su fuego sagrado por medio de rimas y discursos sonoros, cosa frecuente allí, lo empleaba como fuente de energía, en trabajos fatigosos. El acometió la empresa de recorrer ciudad y provincia, atravesando lugares que casi olló planta de viajero, sentándose días enteros ante altares olvidados con su libro de apuntes; y buscando con fiel interés conclusiones en todos los conservados archivos eclesiásticos de Granada, en corporaciones, Hermandades, Hospitales y Castillos.

Pero carecía de medios para publicar sus descubrimientos. Para tales cosas no había lectores allá. Mientras favorecidos eruditos de la capital podían ver sus voluminosas "Monografías" (que se pueden utilizar, a menudo, como argumentos contra el axioma *Ex nihilo nihil fit*) impresas en ricas obras de lujo presentación, nuestro excelente pintor tenía que contentarse a menudo con la pequeña alegría de ver agradas sus comunicaciones en las columnas de una hojita local. Así aparecieron sus trabajos sobre Diego Siloe, el arquitecto de la catedral y de la iglesia de San Jerónimo; sobre Julio y Alejandro, los fresquistas de la Alhambra y sobre la vieja ciudad Medina Elvira. En su trabajito *Palacio del Emperador Carlos V*, Madrid, 1885, dilucidada por vez primera la historia larga y trágica de su edificación, sacándola del archivo de la Alhambra. Aunque constituya indudablemente una satisfacción, ser el único en un lugar semejante que viva sus estudios y adquiera luces paso a paso sobre cosas que de otro modo quedarían sepultadas en la obscuridad, no dejan de existir experiencias que amargan la vida a un aficionado al arte como él. El mismo extranjero que haya hecho su preparación de Granada sobre los libros de los viajeros que hicieron el inventario hace cien años (como Cean Bermúdez), se siente a cada momento deprimido por la multitud de cosas que ya no se hallan en su lugar. ¡Cuánto más el paisano que habiendo ganado el amor a las cosas, las ve desaparecer ante sus ojos, y se ve a si mismo envuelto en luchas por conservarlas, infructuosas en su mayoría!.....

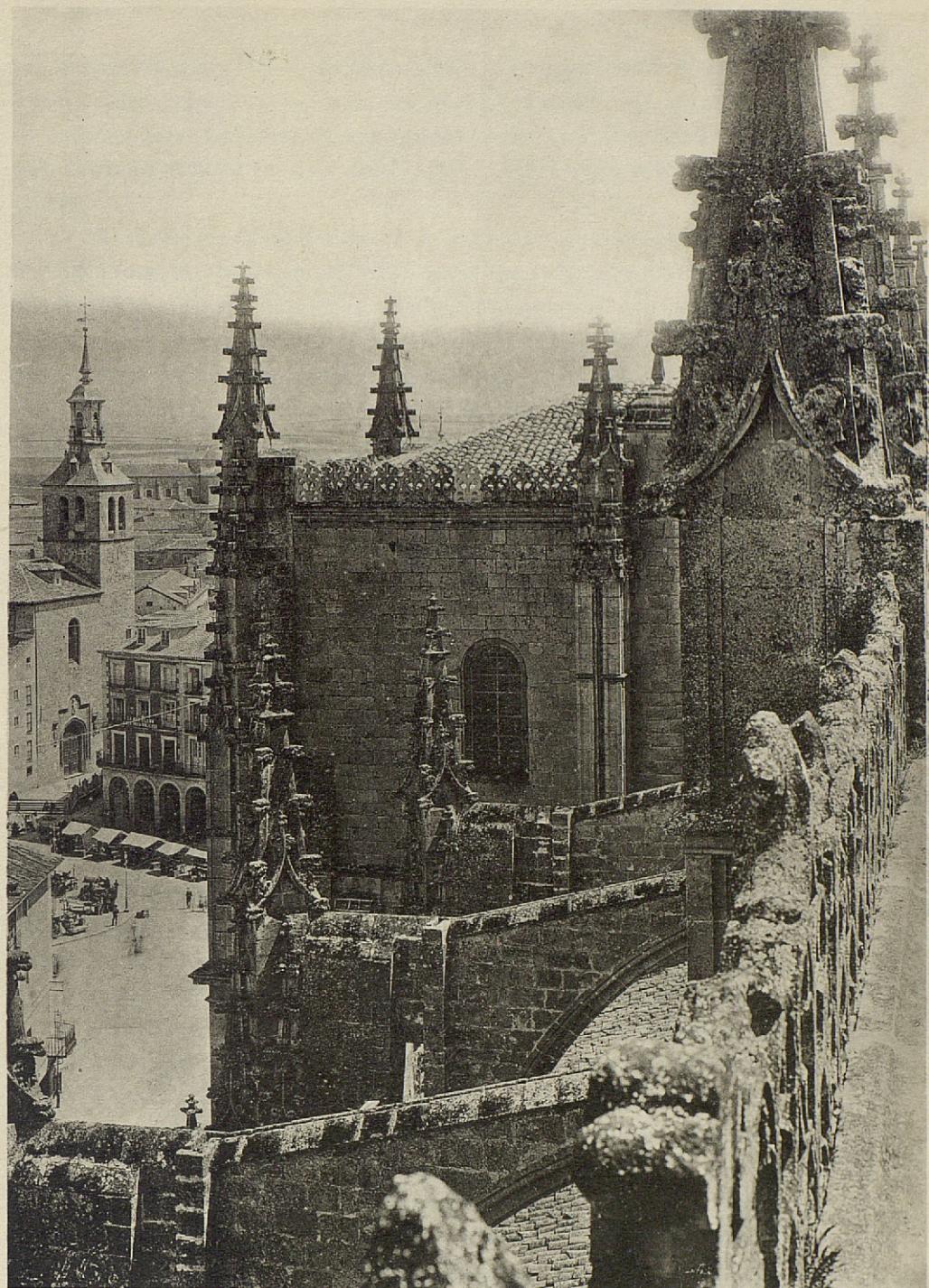
DR. KARL JUSTI.

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO"

IV: SEGOVIA

A 101 kilómetros de vía de Madrid, y a 1.000 metros sobre el mar, a algunos kilómetros al Norte de las faldas de la Sierra del Guadarrama tantas veces cubierta de nieve, pero situada la ciudad en un punto en que se forma un acusado y quebrado escalón sobre la llanura de la Vieja Castilla en los collados y semillanuras que quedan al Sur: en los lindes mismos del granítico de la Sierra y del cretáceo de la planicie. Las denudaciones del río Eresma (al Este y Norte) y las del riachuelo llamado "Clamores" (formado en buena parte de los sobrantes de las aguas que iban a entrar en el acueducto célebre), toman formas cada vez más rampantes y empinadas a uno y otro lado de la ciudad murada; al final, sobre acantilados ingentes y temerosos, en el punto a plomo sobre la confluencia de las dos corrientes, ofrécese la meseta en que se asienta el alcázar, en realidad parte (avanzada y algo más baja a la vez) de la meseta de la ciudad murada, cual proa (de nao antigua, cuyo "castillo" de popa culmina), según la conocida y obligada comparación. Aparte las del acueducto, tiene aguas Segovia por las vegas, tan bellamente frondosas, como frondosos son los empinados alrededores del alcázar, que en eso recuerda las umbrías de los alcázares de la Alhambra. Fuera del recinto murado, y desde el siglo XII, tuvieron y tienen importancia muchos arrabales, que la estación del ferrocarril tiene más cerca, pero cuya proximidad no ha hecho todavía que se descentralicen los viejos centros urbanos y suburbanos de la ciudad medieval. Segovia cuenta con 15.258 habit.^s, y tiene todos los institutos propios de las capitales de provincia y de las sedes episcopales, con más la Academia de Artillería, el regimiento de artillería de sitio, más no otra mayor guarnición.

La dicha situación de Segovia, particularmente la del lugar del alcázar, impone la convicción de que allí hubo de haber un poblado ibérico, y lo confirman las informes esculturas ibéricas (marranos o toros), y las monedas y los escasos textos clásicos que la citan y con el mismo nombre y la misma ortografía de la ciudad actual. Suena en una o dos ocasiones (dudosa la segunda), en las guerras sertorianas, y no dejan de mencionarla los geógrafos clásicos.



Fot. de Unturbe

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SEGOVIA.-Vista de lo alto de la Catedral, gótica del Siglo XVI, al norte, y hacia el Este. Se ve la portada y torre de S. Miguel y mas lejos la Iglesia de S. Agustín que se está ahora acabando de derribar

cos, pero nada daría idea de su importancia, si no conservara en el acueducto, y con ser monumento no acompañado de otro ninguno, una tan magna obra de edilidad municipal romana. Las lápidas de la época (fueron casi un centenar) tampoco añaden un solo dato histórico interesante a los literarios tan cortos.

Ni los comienzos del cristianismo, ni la invasión germana dejaron memoria auténtica ninguna. Es fábula del 1600, la de hacer obispo y mártir de Segovia a S. Geroteo, el obispo de Atenas, tenido por maestro del Areopagita. La Sede episcopal, con un precedente de creación accidental y vitalicia en 527, se establece muy luego definitivamente, firmando los prelados segovienses en casi todos los concilios nacionales toledanos. Del momento de la caída del reino visigótico queda la memoria de San Frutos "confesor", recogido a vida cremática en la comarca y la de sus hermanos los "mártires" Valentín y Engracia.

Hasta fines del siglo xi, Segovia, fuerte por su situación y al socaire de la alta sierra, no fué lugar de tránsito para las más de las campañas o algaradas de moros y de cristianos. Alfonso I, y uno de los Fruelas la reconquistaron, y luego se perdería, no figurando ni en las nuevas conquistas de Almanzor, y sí solo en la tardía del emir toledano Almamum, que la asoló rompiendo los primeros arcos del acueducto y que la dejó más yerma (1072). Se dice que antes, en el siglo ix, la había dominado el Conde de Castilla, Fernán González, y que la había gobernado por medio de un su hermano, Téllez. Sólo dos veces en documentos de la alta Edad Media suenan nombres de prelados de Segovia, acaso titulares y residentes lejos en tierra más segura: en los años 940 y 1071. Pero sólo un capitel de Abderrámen III (de 960), hallado en Segovia, puede demostrar una tranquila posesión de la ciudad por los moros y dando verosimilmente a cristianos mudéjares y a judíos tolerante habitación en ella. Esto último, lo adivinamos por la reconocida importancia de la aljama hebrea en los siglos posteriores, y aquello por el extraordinario número de templos cristianos apiñadísimos que acaso revele una tradición del rito visigótico que allí subsistiera en muchas pero muy pequeñas iglesias, en las cuales el arqueólogo no acierta a ver ni un solo elemento ante-románico verdaderamente auténtico.

Para el mismo y para el historiador, la Segovia medieval adquiere sólo importancia, para lograrla capital en seguida, a fines del siglo xi, cuando Alfonso VI, por mano del Conde de Borgoña, su yerno D. Raimundo, afianzó la antes disputada frontera carpeto-vetónica, repoblando, con grande esfuerzo, Soria, Segovia (en 1088, ó 1079), Avila y Salamanca, constituyéndolas en poderosas ciudades y en cabeceras de mancomunidades extensísimas. Probablemente retrasada al principio, respecto de Avila, fué la vida recobrada de su hermana Segovia en las primeras décadas. Para levantar las murallas se aprovecharon luego lápidas romanas y piedras de lo arruinado del acueducto, y

el alcázar no está del todo confirmado que lo habitara monarca alguno y que tuviera alcaide sino en el reinado de Alfonso VII, el Emperador. La silla se restaura de verdad y se dota en este mismo reinado (por 1123), ganando la iglesia su recinto urbano. Leyenda gloriosa, que puede tener fundamento histórico, es la de la cooperación de los segovianos (capitaneados se dice por Díaz Sanz y Fernán García), en una de las reconquistas de Madrid. En las querellas de los comienzos del siglo XII parece que mataron los segovianos al famoso Alvar Yáñez (anales toledanos), pero en ese mismo siglo y en los siguientes figuran constante y gloriosamente las huestes ciudadanas de Segovia en muchas campañas, se afirma en el propio siglo (como confirman los monumentos) una espléndida vida parroquial con serie de templos coetáneos que no tiene rival en Europa ni por su importancia ni por su número (con haberse perdido en los últimos siglos casi otros tantos que los subsistentes), habiéndose extendido a la vez, entonces, la ciudad por perímetro bien extenso y bien alejado del seguro de sus murallas.

En el siglo XIII, por Alfonso X, se reconstruye su alcázar, de los más formidables y fuertes de España, para seguro de sus monarcas y de sus tesoros y de las prendas de su cariño, causa que hace que lo habiten muchísimas veces y que lo visiten con extremada frecuencia los reyes y reinas de Castilla hasta los Reyes Católicos. Pero, a pesar de ello, Segovia no fué ciudad cortesana, sino predominantemente democrática, organizada nobiliaria y popularmente a la vez, con los organismos locales, en ninguna parte de España más robustos, de la "Ciudad", y debajo de ella las parroquias confederadas, y de la "Comunidad y Tierra" de Segovia, como organismo que se excede a lo municipal y que alcanzó a buena parte de la actual provincia, muchísima parte de la actual de Madrid y aun bastante de la de Toledo, subdividida esa libre organización local-provincial en sexmos.

La nota singular de Segovia la ofrece todavía más en la Edad Media y Renacimiento su carácter industrial, sin duda el centro manufacturero más importante de las Castillas. Su gran industria fué la de tejidos de lana, con el favor de sus abundantes, frescas y movidas aguas arraigado, y clave, con ello, Segovia, del organismo económico de toda la Castilla en la que es evidente que desde la Baja Edad Media se sacrifica en buena parte la riqueza agrícola a la ganadería lanar que el honrado Concejo de la Mesta comunamente representaba. Segovia tenía grandes ganados, pero además centralizaba en alguna parte el esquileo y lavado y en mayor parte el hilado y tejido y el tinte de las famosas lanas españolas. En Segovia hasta la nobleza misma era dada a la industria y eran mercaderes los hidalgos cual en las ricas y renacientes ciudades italianas: la arquitectura popular y la señorial, tan interesantes en Segovia, aún lo demuestran todavía.

Estableció la monarquía en Segovia, además, desde Enrique IV, y mucho más desde Felipe II, la centralizada fábrica de la moneda que en el siglo xviii fué a parar a Madrid. En dicho siglo, al intento renovador del despotismo ilustrado, en buena parte restaurador (aunque con artificio) de las tradiciones industriales de España, se intentó vigorizar la vida industrial segoviana, que aun hoy en día promete un porvenir. Pero la vida de ciudad cabecera que (a la vez que otras pocas ciudades) tuvo en Castilla Segovia hasta fines del siglo xv, la fué perdiendo, por la expulsión de los judíos, por el fracaso de las comunidades, en la guerra civil en la que Juan Bravo y tantos otros demostraron su fiera altivez ciudadana y su honrado patriotismo, por la decadencia económica de todo el reino después del descubrimiento de América y por haberse hecho sedentario en Madrid (y a veces en Valladolid y en Madrid, alternando) el asiento de la Corte, antes trashumante. Del poder central, tiene Segovia el favor (desde el siglo xviii), de ser sede de la siempre brillante y primera Academia militar, la de Artillería, que por mucho tiempo se asentó en el alcázar; éste es hoy, Archivo general militar. La proximidad de la Granja, del palacio del Real Sitio y de los más hermosos juegos de fuentes de Europa toda, tan bellamente situados en tan espléndidos jardines setecentistas, no debe ser la causa principal de la visita a Segovia, pues por sí misma es de extraordinario mayor interés, como la de más espléndidas vistas monumentales, la de frondosas y frescas umbrias, y la más pintoresca, sino la más típica, de las ciudades castellanas, con un caserío (por tantos barrios, casi por todas partes) intacto, y con aire maravillosamente inconfundible, como en sus templos, en sus callejas, en sus murallas, y en tantos de sus rincones.

Bibliografía. — La antigua la resume en 1858, en 19 números, Muñoz Romero. La obra clásica, la más celebrada acaso, de todas las Historias locales de España, es la de Colmenares (1637), precedida del Ms. sobre la obra de la catedral nueva del Canónigo, del siglo xvi, Juan Rodríguez (reproducido en el Llaguno), el de la relación de las reliquias de S. Frutos, de 1523, del racionero Pantigoso (publicada en el *Boletín de la Academia de la Historia*, XIV) y otros, y seguida de trabajos y polémicas, cual los del Marqués de Mondéjar. La iglesia de Segovia se estudia en el tomo VIII de la *España Sagrada*.

Con espíritu clasicote, ciego para las bellezas típicas de Segovia, la visitaron por 1780 Ponz, tomo X, en 1798 el Conde de Maule (Cruz), tomo XII, y en 1802, Bosarte, y la ilustraron además González Somosancho (las antigüedades de la Edad Antigua), Cean, tras de las huellas de Palomino (artistas) y Llaguno con el mismo Cean (arquitectos). El espíritu romántico, medievalista, la alcanzó con un prematuro trabajo sobre las iglesias segovianas de D. José Amador de los Ríos (en *El Siglo Pintoresco*, III, 1847), y sobre todo en el siempre, en lo histórico, definitivo Quadrado (*Salamanca, Ávila y Segovia*,

en 1866, en *Recuerdos* y 1884, reeditado y bien corregido en *España*). Siendo después de Caveda y sobre todo de Street, importantes los estudios de Lampérez, primero sobre algunos monumentos, después reunidos y a otros extendido en su magna *Arquitectura Cristiana de España* (I, 498-505, 515-516, y II, 269). Precedió a esta labor la anónima e incompleta, pero con muchas láminas ilustrada, de la publicación *Monumentos arquitectónicos de España*.

La literatura local, ofrece algún contingente de verdaderas *Guías*: Losáñez (sobre el alcázar y toda la ciudad) en 1861 —casi todos los datos y algunos más ya se ven en el Madoz, de 1849—; Hernández Useros (Segovia y provincia), en 1889; Picatoste (más bien historia de toda la provincia, para uso de las escuelas) en 1890; Colorado (guía muy literaria, pero muy ilustrada) en 1906; Otero (un precioso itinerario *sentimental*), en 1915. Siendo de importancia los muchos y muy documentados trabajos históricos del veterano D. Carlos Lecea (véase nota de todos ellos, en el *Boletín de la Academia de la Historia*, LXVII, de 1915, pág. 216), y los recientes, histórico-artísticos del joven Marqués de Lozoya, D. Juan de Contreras (*BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES*, XXVI, de 1918 y *Arte Español*, 1918). D. Ildefonso Rodríguez Fernández, otro gran veterano, tiene muy extensa bibliografía segovianista y polémica.

La historia, incluso en lo artístico, del Parral y de Enrique IV, la han renovado también Colorado, en 1917 y Jaén en 1916. De biografías y de la Fuen-cisla ha escrito Baeza González. *La Historia del Alcázar*, en libro de mucha ilustración, la ha renovado (en 1917) Oliver Copons.

Hemos aprovechado además los trabajos sueltos de Serrano Fatigati, Jara el de Justi sobre un misterioso artista segoviano (Benson ?) y los viejos de Mariategui y de Cruzada (en el *Arte en España*, VII, de 1868, y I, II, de 1862-3), de Passavant, de Ramón Despret y las opiniones (en obras generales) de Ber-taux, Mayer....

El *Valladolid, Segovia, Zamora.....*, tomo del inglés Calvert (en 1918), con texto insignificante, ofrece, fotografiados, todos los clichés fotográficos de la casa Laurent (menos uno), todas las láminas, dibujos, planos, etc., del citado inmenso libro (e inmanejable), *Monumentos arquitectónicos de España*, y todas las de los diez y seis años primeros del *BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES*. También dió muchas láminas en discreto trabajo el doctor August L. Mayer, en su *Segovia, Avila und Eskurial* (Beruhmte Kunstaet-en). Pero la cumplidísima información fotográfica la está haciendo, para la Exposición de Barcelona, el fotógrafo de Segovia, Unturbe (medio millar de clichés, lleva hechos).

Intérpretes de raras bellezas segovianas que inmortalizan con sus pinceles son los Zuloaga, en Segovia enraizados por amores de Arte: el ceramista Daniel, y su genial sobrino el pintor Ignacio.



Fots. de Unturbe

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ESTATUAS ROMÁNICAS DE SEGOVIA

Santa (?), San Miguel y Santo (?), del promedio del Siglo XII, en la portada de S. Miguel; S. Martín, (mármol), de la primera mitad del Siglo XII.en el ábside de S. Martín; S. Pedro, S. Pablo, Profeta (?) y Moisés de la segunda mitad del Siglo XII, en la portada de la misma parroquia

Arquitectura románica segoviana.

Después de muchos y muy importantes derribos, todavía subsisten numerosos templos parroquiales románicos, que constituyen una modalidad propia, la más caracterizada de las españolas. El románico segoviano se caracteriza por los pórticos exteriores que al Sur y al Este rodean las iglesias, por la riqueza de las cornisas y por haber tenido techumbres de arte mudéjar. Los arqueólogos hasta ahora han sostenido unánimes la tesis de que el románico de Segovia era relativamente moderno, llevándolo al siglo XIII, sin más dato que la comparación de la riqueza decorativa de las iglesias parroquiales con la pobreza y sequedad de la de templarios, única fechada y en 1208. Esta no es, en verdad, más arcaica, sino más desnuda y deliberada, anacrónicamente arcaizante, por espíritu de la Orden, y el estudio de Historia de la Escultura (estatuas de San Miguel y de San Martín, con muchos de los capiteles), viene a rectificar absolutamente la supuesta cronología, demostrándose que lo mejor del románico de Segovia es del promedio y de la segunda mitad del siglo XII, aunque se prolongara su predominio en el XIII.

Arquitectura militar segoviana.

No ha sido estudiada o no puede ofrecer características que determinen con exactitud la época de cada una de las partes de sus murallas, puertas, torres y de su alcázar, no reconociéndose por todos los arqueólogos que en este y en las primeras haya parte, ni aún de substrucciones, anterior a lo románico. La importancia de las iglesias románicas de los arrabales deja sin justificación bastante el recinto amurallado alto, a no suponerlo en algunas pocas generaciones anterior, pero quizás no estuviera ultimado cuando ya la rapidez en el ensanche de la ciudad lo dejaba más útil que para defensa de la población, para base de civiles contendidas.

El recinto se conserva íntegro casi y extraordinariamente pintoresco en la tela del Norte, sobre el bello valle del Eresma; medio oculto entre las casas, en la más corta tela del Este, y otra vez libre y pintoresco en la del Sur, en donde está lo más interesante, caballero sobre la barranquera del río Clamores. Al Oeste es solamente la sinuosa y muy abrupta prolongación del Alcázar.

Tela Norte (desde el Alcázar), 3 torres; puerta de Santiago; 17 cubos; puerta de San Cebrián; 7 cubos; postigo picado; 4 cubos; puerta (derribada) de San Juan.

Tela Sur (volviendo hacia el Alcázar), varios cubos; puerta de la Luna, además, sobre el paseo de Isabel II (Rastro) y puerta del Sol. Después lo más interesante de las cortinas, hasta la puerta de San Andrés, muchos cubos, y el saliente del Matadero finalmente.

Arquitectura civil segoviana.

Detalle románico de alguna demuestra que varias portadas de casas segovianas corresponden a tiempos anteriores al gótico. Es curiosa la singularidad de las casas buenas (de mazonería) del arte gótico y del Renacimiento, por tener, con tipos variadísimos, la característica de las galerías altas abiertas. La explicación no la ofrece tanto un clima más frío que excesivamente lluvioso (aunque con esa nota se explicarían a la vez los pórticos de los templos), como un antecedente que todavía se puede observar en un grandísimo número de viejas casas de modesta arquitectura, a base de trabazón de madera, en las cuales también se ven abiertas en lo alto galerías semejantes. Puede ser la razón de ellas, en una y otra especie de casas, la necesidad de tener muchos secaderos para la lana, en ciudad tan llena de la manufactura. Las casas ricas esconden al interior variadísima serie de patios con columnas y pilastras. Las techumbres y otros detalles son francamente mudéjares. Y lo es también el uso (mantenido hasta el día, y en creciente resurrección) de una decoración a molde en los paramentos, de la que hay bellos ejemplares de detalle gótico en las fachadas. Las torres, de verdadera arquitectura militar, de algunas, completan (con quedar pocas) la singular importancia del caserío segoviano, que por ser tan minucioso en notas curiosas, escapará a veces de los siguientes itinerarios.

Itinerario y orientación topográfica.

Segovia no consiente un solo itinerario; aconsejando subdividirlos, dos harímos: 1.^º (céntrico), dedicado a la alta ciudad murada, y 2.^º (excéntrico), dedicado a los arrabales, al ingresar desde la estación por ellos e imaginando que se da poco a poco la vuelta a la ciudad murada ya conocida o dejada para vista después. El plano de la Cartilla, que es índice gráfico del texto, lleva las letras mayúsculas del 1.^º y las letras minúsculas del 2.^º itinerario, y examinándolas se pueden discurrir otras combinaciones de marcha y otro reparto de las visitas. En el itinerario excéntrico, en el que las deficiencias del plano serán más evidentes, nótese que suple por ellas la visualidad de los buques y de las torres de las iglesias, en general visibles de todas partes. El 2.^º de nuestros itinerarios (en su primera parte) exige arrancar de la estación por vías olvidadas: se discurrió su marcha (al entrar en Segovia) para gozar más cumplidamente y con más graduado interés la vista del soberbio acueducto, que en general se suele abordar de golpe súbitamente al pie del Azoquejo. La primera visita a Segovia, como a otras ciudades tales, jamás debe hacerse entrando en ellas en coche, aunque aquí la estación caiga a 2 kilómetros de los hoteles.

LA VIDA SOCIAL DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

En los últimos días del mes de Noviembre se convocó a los socios residentes en Madrid, a reanudar nuestras tareas, por medio de un aviso que por correo interior se hubo de repartir impreso, y que era del tenor siguiente:

“El sábado 30 de Noviembre, a las diez de la mañana, realizará la Sociedad una visita a la Catedral de San Isidro y a la colección de cuadros del Palacio episcopal. Con las oportunas licencias, que desde luego agradece la Sociedad profundamente al Prelado excelentísimo e ilustrísimo Sr. D. Prudencio Melo y al Ilmo. Cabildo Catedral, se podrán ver bien, una vez, las importantes obras de arte de las tan oscuras capillas, sacristía y dependencias del templo, y de la capilla del Palacio, utilizándose condiciones especiales de iluminación (faros de automóvil).

„El lugar de reunión será el salón de actos o “capilla” del Instituto de San Isidro, calle de Toledo, que ofrece a la vista un gran fresco del siglo XVIII, de mayor interés iconístico que artístico, y en donde el director de la excursión, Sr. Tormo, dará las ligeras explicaciones preparatorias de la misma. Entrada por el portal de la Escuela de Arquitectura, calle de los Estudios, 1.

„Se invita muy encarecidamente la asistencia a nuestros entusiastas consocios, por ser este el primer acto de vida corporativa de la Sociedad después del fallecimiento de nuestro querido presidente, D. Enrique Serrano Fatigati, y por el deseo, de que tantos participan, de que se reanude después de algunos años la serie memorable de nuestros actos colectivos.

„La cuota no excederá de una peseta, para propinas y todos los gastos, y la adhesión de los socios no precisa que sea previa, bastando dar el nombre al encargado de anotarlo en el salón de dicho Instituto.“

Con una gran concurrencia de señores socios y de damas de su fa-

milia, en que se contaba casi un centenar de asistentes, se verificó la anunciada visita, habiendo de agradecer singulares atenciones al señor Obispo, que tanto hubo de lamentar que su asistencia de pontifical a una consagración episcopal le impidiera saludar en su casa a todos los señores excursionistas, de quienes ha querido ser consocio y suscriptor de nuestra revista, y al Cabildo de la Catedral en cuyo nombre y representación acompañaron a la Sociedad los muy ilustres señores Canónigos D. Diego Tortosa, el gran orador, y D. Luis Béjar, Canónigo obrero de la Catedral y entusiasta autor de una Guía de toda la Diócesis en la que abundan los datos referentes a obras de Arte, no todas, ni mucho menos, conocidas.

No es del caso dar nota aquí de lo que se vió y se estudió y de la sorpresa con que se admiraron obras de Arte, en general desconocidas por hallarse en parajes condenados a eterna oscuridad.

Ofreció novedad, además, la noticia de ser el verdadero autor de los planos de la actual Catedral el hermano jesuita *Pedro Sánchez*, pues el hermano jesuita *Francisco Bautista* lo que hizo fué realizarlo y a la vez ser el autor de la primitiva decoración, incluso como escultor de las estatuas de apóstoles que hasta nuestra visita colectiva permanecían anónimas.

En el Palacio episcopal descubrieron los excursionistas en unos bellos cuadros el anagrama que, descifrado, dice, que los pintó el arquitecto de la incendiada Colegiata de la Granja, él también pintor *Ardemans*.

Llamaron singularmente la atención de los excursionistas, en el Palacio, el arca de San Isidro, de arte pictórico del siglo XIII, y las tablas del retablo de la Capilla, que un tiempo lo fué del Convento de los Angeles en Toledo, y de escuela de *Juan de Borgoña*; antes en la Catedral (aparte el hermosísimo lienzo de la Inmaculada de *Alonso Cano*, y la tabla de *Morales*, y en la misma sacristía) otros grandes lienzos y la gran composición de la Epifanía, joya olvidada de la pintura del Véneto, en los tiempos de *Ticiiano*. En la iglesia había ordenado el cabildo (además de tener abiertas e iluminadas todas las capillas) que se sacaran las imágenes de los Corazones de Jesús y María que en los retablos del crucero ocultan (tan desdichadamente) las admirables pinturas de *Francisco Ricci*, por solo ellas digno de toda rivalidad con *Valdés Leal*.

La conferencia preliminar tuvo lugar en el punto de la cita en que se pudo estudiar un inmenso fresco, acaso obra de *Vicente Benavides*, en

el último tercio del siglo XVII, en el cual, en galería columnaria, se representan, con otros temas, los fundadores de todas las principales órdenes religiosas, y a lo alto de la bóveda, en grandiosa composición, los principales puntos de la visión apocalíptica del evangelista San Juan.

Pero era propósito de muchos, y de ello se hizo eco el disertante al finalizar su explicación, que, supliendo las deficiencias del Reglamento, se decidiera la aclamación del fundador y primer Secretario de la Sociedad; señor Conde de Cedillo, como Presidente definitivo de la misma, supuesto que, por su exquisita delicadeza, no había querido aceptar el cargo sino con carácter interino, aun habiendo dado de palabra y por cartas su adhesión a esa indicadísima solución tantos y tan caracterizados consocios, como son los que se dirigieron a la Redacción después de la publicación de nuestro editorial del núm. 2.^o de 1918, intitulado "La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad". Los asistentes a la excursión o visita del 30 de Noviembre, con clamorosa unanimidad, aclamaron Presidente al señor Conde de Cedillo, que hubo de contestar a todos con nobles palabras de afectuoso agradecimiento. Alguno de los circunstantes decía que aquello era lo más democrático, y se recordaba el fuero *de alzar rey* de alguna de nuestras monarquías pirenaicas, y de la tradición de los germanos, y la fórmula de algunos de nuestros viejos municipios, cuando se reunían los vecinos a campana tañida, "plegados todos en concejo".

Se dieron además ideas de completar la Junta directora, reglamentariamente de tres miembros (con un Vocal y un Secretario), oyéndose opiniones de consocios tan autorizados como el señor Marqués de Foronda y el Sr. Rodríguez Mourelo, y se entendió que para interpretar en las oportunas designaciones el deseo de todos, tenía el nuevo Presidente la confianza de todos también.

En el propósito de que sean frecuentes nuestras visitas y excursiones, en lo que debe solicitarse, y se solicita desde luego, la iniciativa de todos los socios, se ha discurrido la conveniencia de alguna amistosa reunión periódica de los consocios y damas de su familia que quieran un rato de amena charla sobre temas

excursionistas, de Arte, Arqueología e Historia patria, acompañados (sin aparato oratorio ninguno) por otro aparato, el de proyecciones, proyectándose en la pantalla, sin plan, ni verdadero programa, los cristales de los fondos que cada cual quiera aportar, y, desde luego, los varios centenares (o millares) que ya posee la institución que ofrece local, aparato y dispositivas, para estos amenos diálogos de cultura retrospectiva y excursionística. Las reuniones tendrán lugar en LOS PRIMEROS MARTES DE CADA MES, a las cinco de la tarde, en las salas del piso bajo del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (entrada por la calle de los Reyes). El Presidente de la Sociedad, señor Conde de Cedillo, y el Decano de la Facultad, D. Elías Tormo, invitan desde luego, y por el presente, a dichas reuniones, a señoras y caballeros de nuestra Sociedad de excusiones, solicitando el apoyo de todos para acrecentar la vida de nuestra ya veterana y benemérita institución.

LA REDACCIÓN

Revista de Revistas

(ARTE ESPAÑOL: AÑOS 1915-17)

Archivo de Arte Español (hermosa y malograda: sólo pudo dar tres números en 1915; predominaba lo gráfico, con bellos fotografiados; el texto se ofrecía a la vez en español, alemán, francés e inglés). ● José Galiay: *El Monasterio de Rueda* (con 11 láminas, plano y vista caballera). ● Ricardo del Arco: *El arte en el Monasterio de Sigüenza* (documentado y con 13 reproducciones inéditas, incluso de varias tablas). ● Juan M. Sánchez: *¿Es la imprenta de Zaragoza la más antigua de España?* (con reproducciones y dándolo por dudoso). ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Juan de Juni en Valladolid* (con veinte esculturas reproducidas). ● J. García Mercadal: *Turismo artístico: Hacia el Pirineo central* (Graus, Castejón, Benasque, Alquezar, Fiscal, Broto, Ainsa, es decir, Ribagorza y Sobrarbe; con muchas vistas, detalles, planos, etcétera). ● J. Galiay Sarañana: *Turismo artístico: Por tierras de Soria*: Soria, Calatañazor, Gormaz, Berlanga, San Baudilio, con 33 reproducciones). ● J. G.: *Un autorretrato de Goya*. ● Andrés Pérez Cardenal: *Por la España pintoresca: de Salaman-*

ca al Monasterio de Guadalupe, en realidad sólo Alba y Béjar, con 18 vistas interesantes. ● J. Galiay: *Arte rústico: los alfares de Muel* (con excelentes dibujos y reproducciones). ● Platón Páramo: *La cerámica antigua de Talavera* (estudio de gran especialista, con 11 reproducciones de azulejos historiados, una en color). ● Francisco Llopis: *Exposición nacional de Bellas Artes* (con 14 reproducciones). ● José Galiay: *De Arte moderno: Pradilla*, con 13 obras reproducidas. ● M. Nelken: *Exposición de Humoristas*, con 9. ● Fernando Lozano: *La cerámica moderna de Talavera*, con muchas. ● J. G.: *Nuestros monumentos arqueológicos y su fórmula artística de conservación* (con reproducciones del Patio del Yeso de Sevilla).

● **«El Monasterio de Guadalupe».**—(Años 1.^o y 2.^o, los de 1916, 1917). ● P. P. Acemel y Rubio: *El Maestro Egas en Guadalupe*, trabajo ya antes publicado en nuestra Revista. ● P. Acemel: *El Monasterio guadalupense*, construcciones de los siglos XIV y XV; de los siglos XV y XVI. ● Fray Isidoro Acemel: *El Arte en Guadalupe en el siglo XVII: la Sacristía*. ● Fray Germán Rubio: *El radix Jese, con relación a la Virgen en el arte cuatrocentista guadalupense*.—Van muchas ilustraciones guadalupenses en todos los números, muchas veces inéditas y con letrero documentado con datos antes no conocidos. Además trabajos de valor histórico, sacados de documentos desconocidos del propio Archivo sobre el Rey Católico, la Reina Católica (epistolario guadalupense de ambos, además), el Gran Capitán, Colón, doña Teresa Enríquez, Cisneros, los judíos, la Inquisición, los Extremeños en América, etc., etc. Además se publican poco a poco el texto de códices de los Milagros de la Virgen y el de los Bienhechores antiguos. Hay secciones de Literatura, bibliográfica, de actualidad, etc., etc.

● **Revista de Filología Española**, Director, D. R. Menéndez Pidal. (Son los años II, III, IV, los de 1915-17). ● Antonio García Solalinde: *Las versiones españolas del "Roman de Troie"* (en 1916). En este trabajo, tan del género propio de la revista, se reproducen miniaturas (fototipias Hauser y Menet) del Códice del Escorial (H. j. 6) de la versión de Alfonso XI, ejemplar original acabado de escribir en 1350. Las reproducidas son dos de las 70 (muchas de ellas a página entera) que contiene el Códice originales y hechas en España.—No contiene esta revista para el Arte sino la parte que le dedica en la “Bibliografía”, que es magno repertorio bibliográfico, muy completo (V. a los epígrafes “Arte y Arqueología”, “Historia local”, “Viajes”, etc.). De reciente se admiten suscripciones aparte a esa sección.

● **Revista crítica hispano-americana**, de D. A. Bonilla San Martín. (Son los años I a III, los de 1915-17). ● Julio Puyol: *El supuesto retrato de Cervantes* (en 1915 y 1916), estudio que agota la materia y en sentido de negación de la autenticidad. ● A. Bonilla San Martín: (En 1917). *El Greco y Velázquez o de las orientaciones del Arte español clásico*. ● Conde de Peña Ramiro: *Itinerarios de España*, a Guadalupe y a Salamanca en automóvil, documentados y amenos. ● Elias Tormo: *La educación artística de Ribalta, padre, fué en Castilla* (en 1916), estudio muy extenso, reproduciéndose el retrato de Lope de Vega (grabado de Perret).—Predominan los trabajos de Literatura, Filosofía, etc., y los bibliográficos; en una de estas notas, bella reproducción de un Goya del Metropolitan de Nueva York: la judía de Tánger.

Índice de artistas citados en el año 1918

- Abderraman, 260.
Abrahyn, 58.
Adonza (Cristóbal de), 116, 119.
Agreda (Raimundo), 58.
Alejandro Mayner, 283.
Alemán (Rodrigo), 59.
Alfonso (Maestro), 124.
Almedina, 67.
Anasagasti, 67.
Anguisciola (Sofonisba), 281, 282.
Antolinez (José), 32 a 35.
Antonio, 129.
Aquilis (V. Julio).
Arce (Juan de), 248, 249, 251.
Ardemans, 292.
Auzona (Juan de), 266.
Azurmendi (Francisco), 271.

Bassano (Jacobo), 233.
Battoni (Pompeo), 42.
Bautista (H. Francisco), 274-5, 278, 292.
Bayeu, 59.
Benavides (Vicente), 292.
Benlliure, 67.
Benson (Ambrosio), 288.
Bernini, 241.
Berruguete (Alonso), 61 a 64, 67, 68, 141.
Bocente y Mendía (Francisco), 271.
Borgoña (Juan), 292.
Bosco, 146.
Buonarroti (Miguel Angel), 62, 100, 115, 230, 231.

Cabezalero (Juan Martín), 272, 278.
Cano (Alonso), 42, 44 a 53, 142, 143, 249, 251, 292.
Cano (Miguel), 50.
Carducho (Vicencio), 42.
Carvalho, 111.
Carrasco (Juaⁿ), 246.
Castillo (Juan del), 49.
Cellini (Benvenuto), 102.
Cerezo (Mateo), 35.
Clovio (Julio), 230, 231.
Colonia (Francisco de), 129.
Corregio, 231.
Chicharro, 67.

Delgado (Juan), 275.
Domingo, 67.
Donatello, 62.
Duccio de Buoninsegna, 237.
Durer (Alberto), 145, 238.

Egas, 295.
Escalante, 33.
Espinosa (Jerónimo Jacinto), 40, 67.
Espinosa y Castro (Jacinto), 67.

Fabriano (Gentile da), 129.
Fancelli (Domenico), 102.
Fernández (Gregorio), 62, 144.
Fernández Casanova (Adolfo), 45.
Farrant, 59.
Flandes (Juan de), 53.
Florentino (Miguel), 102.
Forment (Damián), 56.

Giorgione, 229.
Giraldo de Merlo, 65.
Gisbert, 59.
Gómez Moreno González (Manuel), 282, 283.
González (Baltasar), 276, 277.
Goya, 37, 42, 59, 65, 67, 68, 144 y siguientes, 240, 294, 295.
Greco (V. Theotocopuli).
Guas (Juan), 118, 126 a 130.

Hermoso, 59.
Hernández Rubio, 242, 254.
Herrera Barnuevo (Sebastián de), 274, 275, 277.
Holanda (Francisco de), 115.
Holbein, 64.

Ibero (Francisco), 267, 271.
Ibero (Ignacio), 267.
Inglés (Jorge), 27 a 31.

Jáuregui (Tomás de), 267.
Jordán (Esteban), 65, 66.
Juanes (Juan de), 67.
Julio de Aquilis, 283.
Juni (Juan de), 64, 294.

Legot (Pablo), 44, 53.
Leyden (Lucas de), 145.
Lisipo, 143.
Lizardi (Pedro Ignacio), 266, 267.
Lizarraga (Nicolás de), 266.
López (Marcos), 273, 274, 275.
López (Mateo), 275.
López (Vicente), 66.
López de Lizarrazu (Juan), 266.
López de Zárate (Iñigo), 275.
Lucas (Eugenio), 59.
Llanos, 67.

- Machuca, 128.
Mañanós, 59.
Masip, 54.
Martínez Montañés, 62.
Matarana (Bartolomé), 40.
Mayner (V. Alejandro).
Memling, 259.
Mena, 271.
Mena (Pedro de), 62, 67.
Messina (Antonello da), 124, 229.
Meyt (Conrad), 103.
Michel, 270.
Miseria (Fr. Juan de la), 104 a 115, 281.
Mohamed, 260.
Mongrell (José), 67.
Morales (Luis de), 40, 42, 292.
Moreno Carbonero, 59.
Moro (Antonio), 114.
Muñoz (Evaristo), 67.
Muñoz Dégrain, 59.
- Narduch (Juan) (V. Fr. Juan de la Misericordia).
Navas (Juan de las), 131.
Núñez (Juan), 66.
- Ortiz, 67.
Orrente (Pedro), 67.
Osona (Rodrigo de), 124.
- Pacheco (Francisco), 49.
Paez (Mateo), 275.
Palencia (Gabriel), 66.
Palomino (Antonio), 32, 34.
Parmigianino, 232, 233.
Pereda (Juan), 32, 124, 125.
Pereyra (Vasco), 40, 41.
Perovani (José), 42.
Pinazo, 67.
Pombo (Sebastián del), 54.
Pontormo, 232.
Pradilla, 59, 295.
Praxiteles, 143.
- Rafael*, 62, 237.
Raurich, 67.
Rembrandt, 64, 145, 147.
Requena (Vicente), 40.
Ribalta (Francisco), 37 a 43, 67, 295.
Ribalta (Juan), 67.
Ribera (Andrés de), 247, 248, 249.
Ribera (José), 68, 145.
Risueño, 142.
Rizi (Francisco), 32, 292.
Robbia (Los), 102.
Roelas, 49.
Rodríguez (Diego), 273.
Rodríguez (Ventura), 267, 271.
- Román (Luis), 274, 275.
Ros Ráfales (Ramiro), 122.
Rossetti (Biagio), 129.
Rucabado (Leonardo), 254.
Ruiz de Heredia (Juan), 277.
Rueta (José), 271.
- Salazar (Miguel), 266, 267.
Salcillo, 101.
Sánchez (Alonso), 40, 65, 111.
Sánchez Coello (Alonso), 104, 105, 111, 112.
Sánchez (Pedro), 292.
San Nicolás (Lorenzo), 277.
Sansovino (Andrea), 102.
Sariñena (Juan de), 38, 40, 42, 43.
Schiavone (Andrés), 233.
Sesto (Cesare da), 54.
Siloé (Diego), 283.
Simón (Andrés), 274.
Simone (Francisco de), 129, 130.
Sorolla, 59.
- Tablada (Lope), 65.
Tapia (Ignacio), 277.
Theotocopuli (Dominico), 34, 64, 68, 101, 229, 240, 295.
Ticiano, 42, 115, 230, 232, 233, 292.
Tintoreto, 230.
Toledo (Juan de), 59.
Torrigiano (Pietro), 100 a 103.
- Ursularre Echebarría (Juan de), 275.
- Valdés Leal, 67, 292.
Vandelvira (Andrés), 66.
Vander Weyden, 111, 259.
Vandoma (Martín de), 66.
Van Dyck, 42.
Varela (Francisco), 49.
Vázquez (Lorenzo), 116 a 128.
Velázquez, 47, 146, 236, 295.
Vermeyen, 59.
Verones (Pablo), 230, 233.
Vigarny (Felipe), 63.
Vigarny (Escuela de), 53.
Villanueva, 270.
Villegas (Juan de), 276, 277.
Villegas (Manuel), 66.
Vinci (Leonardo de), 54.
- Xadel Alcalde, 258, 260.
Ximón, 130.
- Zittot (Michiel), 52, 53.
Zúcaro (Los), 232.
Zuloaga (Daniel), 288.
Zuloaga (Ignacio), 288.
Zurbarán, 42, 47, 50, 251.

INDICE DE AUTORES

	Páginas
Alcántara (D. Francisco). —Un buen obrero de la educación nacional: Serrano Fatigati.....	6
Alcázar (D. Cayetano). —El platero Francisco Alvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid.....	196
Allendesalazar (D. Juan). —José Antolinez, pintor madrileño	32
Cabello Lapiedra (D. Luis M.^a). —La Cartuja de Jerez.....	241
Castrillo (José M.^a). —La capilla del Cristo de los Dolores, de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid.....	270
Contreras y López de Ayala (D. Juan), Marqués de Lozoya. —La capilla de San Marcos en la iglesia de San Lorenzo de Segovia.....	172
" " " " " El Monasterio de San Antonio el Real, en Segovia	255
Dominguez Bordona (D. Jesús). —Las Batuecas: nota de paisaje..	103
Ferrandis Torres (D. Manuel). —El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia.....	180
Galindo (D. Claudio). —El castillo de Belmonte	153
García Rojo (D. Diosdado). —Una excursión a Colmenar Viejo.....	192
Gaspar (D. Vicente). —La iglesia de Santa Maria Magdalena de Getafe.....	189
Gómez Ibáñez (D. Eduardo). —Un rejero desconocido	169
González Simancas (D. Manuel). —Les Casetes dels Moros del alto Clariano.....	69
Herrera y Oria (P. Enrique), S. J. —Dos imágenes escultóricas trecentistas del Monasterio de Oña.....	22
Javierre y Ruiz (D.^a Aurea Lucinda). —Una obra ignorada de Juan de Herrera.....	200
Jocelyn Foulkes (Miss C.). —Acerca del retablo del Bautismo de los Masip en la Catedral de Valencia.....	54
Justi: Gómez Moreno González.	283
Lampérez (D. Vicente). —Retales, virutas y cizallas.....	130
Macho Ortega (D. Francisco). —La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid.....	215
Monforte (D. Alberto). —El convento de Santo Domingo de Valencia.....	160
Palacio Azara (D.^a M.^a Dolores de). —Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe.....	211
Peñuelas (D. José). —La iglesia de Santa María de San Sebastián.....	265
Pérez Bustamaute (D. Ciriaco). —Claudio Coello: noticias biográficas desconocidas.....	223
Redacción (La). —La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad.....	133
" " La vida social de la Sociedad Española de Excursiones.....	17
Variedades: dos notas de arte del Japón.....	37
Rodríguez del Real (D. Federico). —Retrato del beato Juan de Ribera.....	37

	Páginas
Rubio (D. Julián M.^a). —El pintor Antonio Bisquert, discípulo de Ribalta.....	203
Sánchez Cantón (D. Francisco). —Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana.....	27
" " " " D.ª Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Misericordia.....	104 y 279
" " " " Notas finales.....	228
Talón (D. Francisco). —Dos pinturas valencianas.....	202
Tormo (D. Elías). —El brote de Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo xv.....	116
" " " " Obras conocidas y desconocidas de Pietro Torrigiano.....	100
" " " " Excursión a Lebrija.....	44
" " " " Cartillas Excursionistas: IV. Segovia	284
" " " " Retales, virutas, cizallas.....	53
" " " " Bibliografía.....	141
Torres Campos y Balbás (D. Leopoldo). —El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara).....	7
Vega Inclán (Marqués de). —El patio de la Mezquita en el Salvador de Sevilla: trabajos de exploración.....	18
Venturi (Lionello). —La formación del estilo del Greco.....	229

INDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas</u>
† D. Enrique Serrano Fatigati.....	5
El buen obrero de la educación nacional: Serrano Fatigati, por don Francisco Alcántara.....	6
El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara), por D. Leopoldo Torres Campos y Balbás.....	7
La Alcarria.....	Páginas 7
El Monasterio.....	8
Historia.....	9
Descripción de la iglesia.....	10
Descripción del Monasterio.....	12
Resumen.....	15
Variedades: Dos notas de Arte del Japón.....	17
El patio de la Mezquita en el Salvador de Sevilla: Trabajos de explotación, por el Marqués de Vega Inclán.....	18
Dos imágenes escultóricas trecentistas del Monasterio de Oña, por el P. Enrique Herrera y Oria, S. J.....	22
Bajo relieve de San Juan Bautista.....	Páginas 23
El Crucifijo de Santa Trigidia.....	24
Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana (conclusión), por D. Francisco Javier Sánchez Cantón.....	27
La Biblioteca del Marqués.....	Páginas 27
Los códices que Don Íñigo mandó escribir.....	28
Maestro Jorge Inglés, miniaturista.....	30
José Antolinez, pintor madrileño (continuación), por D. Juan Allende-salazar.....	32
Retrato del beato Juan de Ribera: Cuadro de Francisco Ribalta, conocido, de la Real Academia de San Fernando, por D. Federico Rodríguez del Real.....	37
Excursión a Lebrija: Las obras de Pablo Legot y Alonso Cano, por D. Elias Tormo.....	44
Lebrija y sus monumentos.....	Páginas 44
Las obras de Legot.....	47
Las de Alonso Cano.....	50
La tabla atribuida a Zittoz.....	52
Retales, virutas, cizallas..., por E. Tormo y V. Lampérez.....	53
(Juan de Flandes) (altares del siglo XIII en Valdediós, Oviedo).	
Acerca del Retablo del Bautismo, de los Masip, en la Catedral de Valencia, por C. Jocelyn Foulkes.....	54
Les Casetes dels Moros del alto Clariano: Contribución al estudio de las cuevas artificiales, por D. Manuel González Simancas	69
Obras conocidas y desconocidas de Prieto Torrigiano, por D. Elias Tormo	100

Páginas

<i>Las Batuecas: nota de paisaje</i> , por D. Jesús Domínguez Bordona.....	103
<i>Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria</i> , por D. F. J. Sánchez Cantón.....	104 y 279
I. Doña Leonor en la Corte del "Rey Venturoso".....	Páginas 105
II. Doña Leonor en Castilla.....	108
III. Fray Juan de la Miseria.....	111
IV. El retrato.....	113
V. La muerte de doña Leonor.....	114
Más notas.....	279
<i>El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV</i> , por D. E. Tormo.....	116
§ V. Los arquitectos de los Mendozas.....	Páginas 116
§ VI. El capitel "alcarreño" o proto-renaciente español.....	119
§ VII. El arquitecto proto-renaciente del capitel alcarreño.....	125
<i>La casa y el monumento auténtico de Cervantes en Valladolid</i>	131
<i>La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad</i> . Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones..	Página 137
<i>Explicando el contenido de este fascículo</i> , por D. Elías Tormo.....	149
<i>El Castillo de Belmonte</i> , por D. Claudio Galindo	153
<i>El convento de Santo Domingo, de Valencia (El aula capitular y el claustro mayor)</i> , por D. Alberto Monforte.....	160
Capillas del claustro.....	Páginas 165
Aula capitular.....	166
Claustro mayor.....	168
<i>Un rejero desconocido: Maese Cañamache. La reja del coro de la Catedral de Teruel</i> , por D. Eduardo Gómez Ibáñez.....	169
<i>La capilla de San Marcos en la Iglesia de San Lorenzo, de Segovia</i> , por D. Juan de Contreras y López de Ayala.....	172
<i>El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia</i> , por D. Manuel Ferrandis Torres.....	180
<i>La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe</i> , por D. Vicente Gaspar.....	189
<i>Una excursión a Colmenar Viejo</i> , por D. Diódalo García Rojo, Pbro.	192
<i>El Platero Francisco Álvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid</i> , por D. Cayetano Alcázar.....	196
<i>Una obra ignorada de Juan de Herrera (La torre de la Colegiata de Pertusa)</i> , por D.ª Aurea Lucinda Javierre y Mur.....	200
<i>Dos pinturas valencianas (Notas documentales)</i> , por D. Francisco Talón.....	202
<i>El pintor Antonio Bisquert, discípulo de Ribalta</i> , por D. Julián M.ª Rubio.....	205
Obras de Bisquert.....	Página 207
<i>Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe</i> , por D.ª M.ª Dolores de Palacio Azara.....	211
Los retablos laterales.....	Página 213
<i>La capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés, de Madrid</i> , por D. Francisco Macho Ortega	215
<i>Claudio Coello: Noticias biográficas desconocidas</i> , por D. Ciriaco Pérez Bustamante.....	223

	Páginas
<i>Notas finales</i> , por D. Francisco Javier Sánchez Cantón	228
<i>La formación del estilo del Greco</i> , por el Sr. Lionello Venturi.....	229
Apéndice: el Greco de Huete.....	Página 239
<i>La Cartuja de Jerez</i> , por D. Luis M. ^a Cabello Lapiedra.....	241
Jerez	Páginas 241
Historia de la Cartuja.....	242
El Monumento.....	248
Estado actual.....	251
<i>El Monasterio de San Antonio el Real, en Segovia</i> , por D. Juan de Contreras y López de Ayala.....	255
<i>La Iglesia de Santa María, de San Sebastián</i> , por D. José Peñuelas ..	265
<i>La Capilla del Cristo de los Dolores, de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid</i> , por D. José M. ^a Castrillo.....	272
† <i>Gómez Moreno González</i> , por el Dr. Carl Justi.....	283
<i>Cartillas Excursionistas "Tormo": IV. Segovia</i>	284
<i>La vida social de la Sociedad Española de Excursiones</i> , por la Redacción	291
<i>Necrológica</i>	1, 26, 240, 254 y 282
Serrano Fatigati, D. Eugenio Escobar, el P. Fidel Fita, Von Loga, Ruquado, Gómez Moreno.	
<i>Varia: De los hispanófilos beligerantes</i>	36
<i>Bibliografía</i> , por D. Elías Tormo	55 y 141
(Quintero: <i>Cádiz</i> ; Bosch Gimpera: <i>Cultura ibérica</i> ; Gudiol: <i>Indumentaria litúrgica</i> ; Gascón de Gotor: <i>Custodias</i> ; Varios: <i>Memorias de Excavaciones</i> ; Aguado: <i>Salas</i> ; Oficial: <i>Museo Arqueológico Nacional</i> ; Avilés: <i>Arte en el Senado</i> ; Almenas: <i>Tauromaquia</i> ; Artíñano: <i>Indias</i> ; Orueta: <i>Berruguete</i> ; Almarche: <i>Ibérica de Valencia</i> ; Jaén: <i>Retratos</i> ; Mañueco, Zurita: <i>Colegial Valladolid</i> ; Orueta: <i>La vida y la obra de Pedro de Mena</i> ; Beruete: <i>Goya, grabador</i> ; Gómez Moreno: <i>Pinturas de moros en la Alhambra</i> ; Ricardo del Arco: <i>El castillo de Loarre</i> .)	
<i>Revista de Revistas</i>	65 y 294
(Arte Español: años 1915-17.)	
<i>Índice de artistas citados en el año 1918</i>	296
<i>Índice por autores</i>	298
<i>Índice por materias</i>	300
<i>Índice de láminas</i>	303

INDICE DE LAMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas.)

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas.)	Páginas
— <i>Alto Clariano (Valencia).</i> — Les Casetes dels Moros. 8 vistas. 71, 73,	75
74 y	
— <i>ANTOLÍNEZ, José.</i> — Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Colección del señor Marqués de Santa María de Silvela	32
La Pentecostés. Colección de D. Manuel Taramona, de Bilbao	34
San Pedro libertado de la cárcel. Museo de Dublin	36
— <i>Las Batuecas (Cáceres).</i> — Vista de las ruinas del Santo Desierto Carmelitano	103
— <i>Belmonte (Cuenca) Castillo de</i> — 4 vistas del Castillo	158
— <i>Bocairente (Valencia).</i> — V. Alto Clariano.	
— <i>CABEZALERO, Juan Martín</i> — La caida, camino del Calvario. Templo de la V. O. T. de San Francisco, en Madrid	272
— <i>CANO, Alonso.</i> — La Virgen con el Niño. Retablo mayor de la iglesia de Lebrija	52
Esculturas del mismo retablo	50
Santa Ana; San José: lienzos de los retablos de la Magdalena, en Getafe	213
— <i>CASTELLO, Félix.</i> — V. Getafe.	
— <i>COELLO, Claudio.</i> — Apoteosis de San Agustín. Museo del Prado	223
— <i>Colmenar Viejo (Madrid).</i> — Retablo mayor de la iglesia	192
— <i>Córcoles (Guadalajara).</i> — Monasterio de Monsalud. Planta	8
Fachada del Mediodía	10
Interior de la iglesia	12
Vista desde el claustro	12
Credencia del ábside central	14
Claustro y entrada a la sala capitular	14
Interior de la sala capitular	14
Marcas lapidarias	15
— <i>Getafe (Madrid).</i> — Iglesia de la Magdalena. Interior	189
Iglesia parroquial. Santa Ana y San José: lienzos en los retablos de Alonso Cano	213
Iglesia parroquial. Pinturas: dos de Angelo Nardi, dos Jusepe Leonardo y dos Castello	211
— <i>GONZÁLEZ, Baltasar.</i> — San Roque y Santa Margarita de Cortona. Estuas policromas en la capilla de la V. O. T. de San Francisco, en Madrid	276
— <i>Jerez de la Frontera, La Cartuja.</i> — Gran portada de ingreso	241
Verja monumental de hierro repujado	248
Cornisa y ventana del ábside	248
Portada al refectorio	250
Claustro llamado de los Arrayanes	250
— <i>Kioto (Japón).</i> — El Toro de Kitano	17

	Páginas
<i>Lebrija (Sevilla).</i> —Santa María de la Oliva. Retablo mayor.....	50
LEGOT, Pablo.—Pinturas del retablo de Lebrija.....	50
LEONARDO, Jusepe.—V. Getafe.	
— <i>Madrid.</i> —Parroquia de San Andrés. Vista general de la capilla y ante- capilla.....	213
" Capilla de la V. O. T. de San Francisco. Tabernáculo del " altar mayor.....	274
— <i>MARTÍNEZ MONTAÑÉS, Juan.</i> —La Virgen de las Cuevas con el Niño. Museo de Sevilla.....	52
— <i>MENA Y MEDRANO, Pedro de.</i> —San Francisco. Estatua del Tesoro de la Catedral de Toledo.....	142
— <i>Menorca.</i> —Grutas de Calas Covas.....	
— <i>NARDI, Angelo.</i> —V. Getafe.	
<i>Onteniente (Valencia).</i> —V. Alto Clariano.	
— <i>Oña (Burgos) Monasterio de.</i> —El crucifijo de Santa Trigidia.....	22
San Juan Bautista en relieve.....	22
— <i>Perales de Tajuña.</i> —Cuevas	90
— <i>PEREDA, Juan (?).</i> —Los azotes a la columna. Museo del Prado	124
— <i>Pertusa (Huesca) Colegiata de.</i> —Torre exágora, obra del arquitecto del Escorial Juan de Herrera.....	200
— <i>SALZILLO, Francisco.</i> —San Gerónimo de la Nora (Murcia).....	101
— <i>SÁNCHEZ COELLO, Alonso (atribuido).</i> —Retrato de D.ª Leonor de Mascarenhas, aya de Felipe II. Colección del señor Marqués de Vega Inclán.....	104
— <i>RIBALTA, Francisco.</i> —Retrato del patriarca beato Juan de Ribera. Real Academia de San Fernando.....	36
" Santo Tomás de Villanueva. Colegio de la Pre- " sentación en Valencia.....	202
<i>San Sebastián.</i> —Iglesia de Santa María.....	270
" La portada.....	270
" El retablo mayor.....	270
" El retablo de San Pedro.....	270
— <i>Segovia, San Lorenzo.</i> —Retablo de la capilla de San Marcos y San Andrés	172
— <i>" San Antonio el Real.</i> —Portada de la iglesia.....	264
" Vista del claustro	264
" Dos puertas mudéjares en el claustro " bajo.....	260
" Portada en el claustro principal	260
" Dos retablitos en el claustro principal.....	263
" Estatuas románicas en San Miguel y San Martín	289
" Vista desde lo alto de la Catedral	284
<i>Sevilla, iglesia del Salvador, antigua Mezquita.</i> —Patio (3 vistas).....	19
Capiteles descubiertos.....	20
<i>Siracusa.</i> —Necrópolis de Pantalica.....	80
— <i>THEOTOCÓPULI, Domenico (el Greco).</i> —El Paraíso. Colección par- ticular italiana.....	232
" Retratos al óleo de dama y " caballero y firma al rever- " so del segundo	230
" Detalle del Nazareno de Hue- " te (Cuenca)	238
" La oración del Huerto, cuad- " ro de Medinaceli (Se- " govia)	238
— <i>Teruel, Catedral.</i> —Reja del Presbiterio, hoy en el coro, obra del maes- tro Cañamache.....	169
<i>Tokio (Japón).</i> —El Gran Budha de Sinagowa.....	17

Páginas

— TORRIGIANO, Pietro (probable).—Bustos de Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca. Colección de M. Gustave Dreyfus, París.....	102
" " " Bustos sepulcrales de Enrique VII y su esposa Isabel de York. Abadía de Westminster, Londres.....	100
" " " San Jerónimo. Museo de Sevilla.....	101
— Túnez." Grutas de Chaonache.....	90
— Valencia, Convento de Santo Domingo.—Detalles subsistentes de las claraboyas del claustro mayor (4 vistas).....	164
" " " Detalles del claustro y vistas de las bóvedas del aula capitular (4 vistas).....	166
" " " Interior.....	180
" " " Vista general y escudos.....	187
— Valladolid. Parte de ático " de la portada del Hospital de la Resurrección.....	132
" " " La casa de Cervantes.....	131

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

40
Cota 5-14
Registro 141
Signatura 7(Hb)
(D5) P 9

Res/108

