



BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

01 ABR. 2005

BOLETIN

© DE LA ©

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



Arte * Arqueología * Historia



TOMO XXVI



1918



MADRID

30-Calle de la Ballesta-30


Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

1919

BULLETIN

Sociedad Española de Excursiones

Revista de Historia y Geografía

TOMO XXV

1919

Reg. 141

Biblioteca y Museo
Servicio de Bibliotecas

BOLETÍN

DE LA

Año XXVI.—Primer trimestre.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

— Arte • Arqueología • Historia —

MADRID.—1.º de Marzo de 1918.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Sr. Conde de Cédillo, Presidente interino 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.

D. Enrique Serrano Fatigati

El día 5 de Marzo de este año de 1918, a los veinticinco años y cinco días de la fundación de la "Sociedad Española de Excursiones" y de la publicación del primer número de nuestro BOLETÍN, entregó su alma a Dios, nuestro Presidente y Director de la Revista, D. Enrique Serrano Fatigati.

La enfermedad suya, que no parecía ofrecerse amenazadora, hizo que se aplazara primero el festejo con que teníamos pensado conmemorar la fecha de las BODAS DE PLATA de la Sociedad y de la publicación: ¡Su muerte, lamentabilísima, convirtió en duelo, tan inesperadamente, un tan señalado aniversario, que habíamos confiado poder celebrar, con tanta satisfacción, bajo su presidencia de cinco lustros consecutivos!

Al día siguiente, calientes sus despojos, un ilustre crítico de arte, D. Francisco Alcántara, dió en el nuevo diario El Sol, una nota sincera, y tan justificada y sentida, que creemos deberla reproducir aquí, en sus párrafos principales, en homenaje al llorado Director.—LA REDACCIÓN.

EL BUEN OBRERO DE LA EDUCACIÓN NACIONAL: SERRANO FATIGATI

Don Enrique Serrano Fatigati, que murió ayer, era profesor del Instituto del Cardenal Cisneros y secretario de la Academia de Bellas Artes; pero en esta sección artística se le considera, al lamentar su muerte, como defensor de nuestro arte histórico, como divulgador de la Arqueología, como organizador de las falanges de entusiastas excursionistas, que desde hace cerca de treinta años vienen estudiando nuestra Historia en los monumentos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, como inspirador del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONISTAS....

La grandeza de los pueblos se conoce por la grandeza y la abundancia de los monumentos arquitectónicos, literarios, pictóricos, escultóricos que señalan sus huellas en la Historia y en la tierra que les sustentó. Sólo por sus monumentos sabemos que la España creadora fué grande. Los literarios son indestructibles o poco menos, no ocurre así con los plásticos: templos, palacios, castillos, abadías, esculturas, tallas, pinturas.... y obras de utilidad pública, como calzadas, pantanos, acueductos, canales. Los libros siempre encuentran seguro refugio; pero los monumentos plásticos, no. Cuando a las multitudes ilustradas, ricas, disciplinadas, productoras incesantes, suceden las multitudes ignorantes, pobres y discolas, lo primero que perece es toda manifestación plástica de belleza y poderío. Las multitudes ignorantes y discolas se complacen en la destrucción; así la España empobrecida, ignorante y fanática, se ha complacido durante siglos, y se complace aún, en la destrucción. En las villas, caseríos, aldeas, ciudades de nuestro país, todo el mundo es enemigo de las murallas antiguas, de los castillos o sus ruinas venerables, de las puertas monumentales, de las construcciones de interés arquitectónico, de las esculturas o pinturas....

Frente a esta España podrida, álzase la que ha de enterrarla, y en este orden artístico social y patriótico, la España nueva que enterrará a esa hez de viles vendedores de preseas nacionales, es la de los defensores de nuestras grandezas históricas, artísticas y monumentales. Nunca han faltado en nuestras localidades los hombres doctos y amantes de la belleza, defensores valientes de nuestros incontables caudales artísticos, si bien diseminados y faltos de la fuerza que sólo permite la organización, sucumbieron casi siempre arrollados por la ignorancia y la codicia; pues todas esas energías individuales, casi estériles, adquirieron valor cuando las Sociedades de excursionistas fueron creadas y en ellas vimos reunidos todos los amores y abnegaciones que a considerable parte del país inspiraron siempre nuestros momentos históricos. Veinticinco años de existencia cuenta el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONISTAS, del que Serrano Fatigati fué Director y alma activísima durante su período militante. En los índices de esa publicación ilustre está la prueba de que la España podrida se halla ya enterrada, o poco menos, por generaciones que reanudarán la acción de la España grande antigua. Serrano Fatigati ha sido, con su voz, como el clarín que convocara durante un cuarto de siglo a los desinteresados, a los apóstoles y divulgadores de la belleza histórica de nuestra raza para rejuvenecerla. Yo he presenciado esto y de ello doy testimonio y digo que Serrano Fatigati ha cumplido con su deber como buen español.

FRANCISCO ALCÁNTARA

El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara) ⁽¹⁾

Hay regiones en nuestro país, aun de las menos centrales, cuya historia monumental nos es bastante conocida. Sus iglesias, monasterios, palacios y castillos han sido reproducidos y analizados con frecuencia, y es difícil que algún edificio inédito de importancia aumente la serie de los ya estudiados. Pero existen comarcas enteras, y tales son la mayor parte de las que rodean a Madrid al separarse un poco de las vías férreas, en las que el viajero puede sentir la emoción de contemplar monumentos desconocidos que añaden con frecuencia datos interesantes al estudio de nuestra historia artística.

Tal ocurre con la provincia de Guadalajara. Conócense bastante la capital y Sigüenza; empiezan a visitarse el palacio de Cogolludo y el Monasterio de Lupiana, pero lo restante de ella permanece casi completamente ignorado. De los monasterios de Bonaval, Monsalud de Córcoles, Ovila, Buenafuente, San Salvador de Pinilla y Valfermoso de las Monjas, no poseemos más que brevísimas descripciones; del castillo de Zorita de los Canes, erguido en un abrupto risco sobre el Tajo, conservando aún su enorme recinto, muchas de sus torres y su capilla—castillo gobernado un tiempo por Alvar Fañez, según nos cuenta el poema del Cid y centro principal más tarde de la Orden de Calatrava—, no existen estudios ni descripciones; las villas de Brihuega, Atienza, Molina, Pastrana, Hita y tantas otras, ricas en recuerdos históricos, conservando aún sus calles desiguales y tortuosas, sus murallas arruinadas, infinidad de iglesias y conventos llenos de obras de arte, ofrecen todavía al raro viajero que las recorre el gran atractivo de lo inesperado e inédito.

Únese en esta meseta miocénica de la Alcarria, que forma la mayor parte de la provincia, al interés de las viejas villas, castillos y monasterios, el atractivo de un paisaje sobrio y severo. "España es un rosal",

(1) Esta Monografía obtuvo el primer premio en un concurso convocado por la Sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes.

decía el arriero Rodrigalvarez al místico español Rubín de Cendoya (1), caminando por las altas mesetas alcarreñas abrasadas por un sol implacable en verano, barridas por un viento helado en invierno y en todo tiempo secas, ásperas y desnudas. Quería decir Rodrigalvarez, juzgando de España por su tierra natal, el atractivo de estas mesetas, cortadas imprevistamente por los grandes cauces que han ido labrando en ellas el Henares, el Tajuña, el Tajo y sus afluentes, formando valles estrechos y profundos, con verdes arboledas y hermosos huertos, contrastando su vegetación con la aridez de la meseta que interrumpen.

Dos momentos interesantísimos en nuestra evolución artística podemos estudiar en estas comarcas: son ambos periodos transitivos en los que las formas viejas ya asimiladas al acervo nacional se mezclan con otras nuevamente importadas. Al primero, pertenecen todos esos monasterios antes citados, fundados en los siglos XII y XIII, principalmente en tiempos de Alfonso VIII; el segundo, corresponde a los últimos años del XV y primeros del XVI, cuando las nuevas formas del renacimiento comienzan a aparecer en nuestra Península al lado de las góticas y mudéjares, y algunos de sus primeros pasos pueden seguirse en Cogolludo, Mondéjar y Sopena, en tierras de Guadalajara.

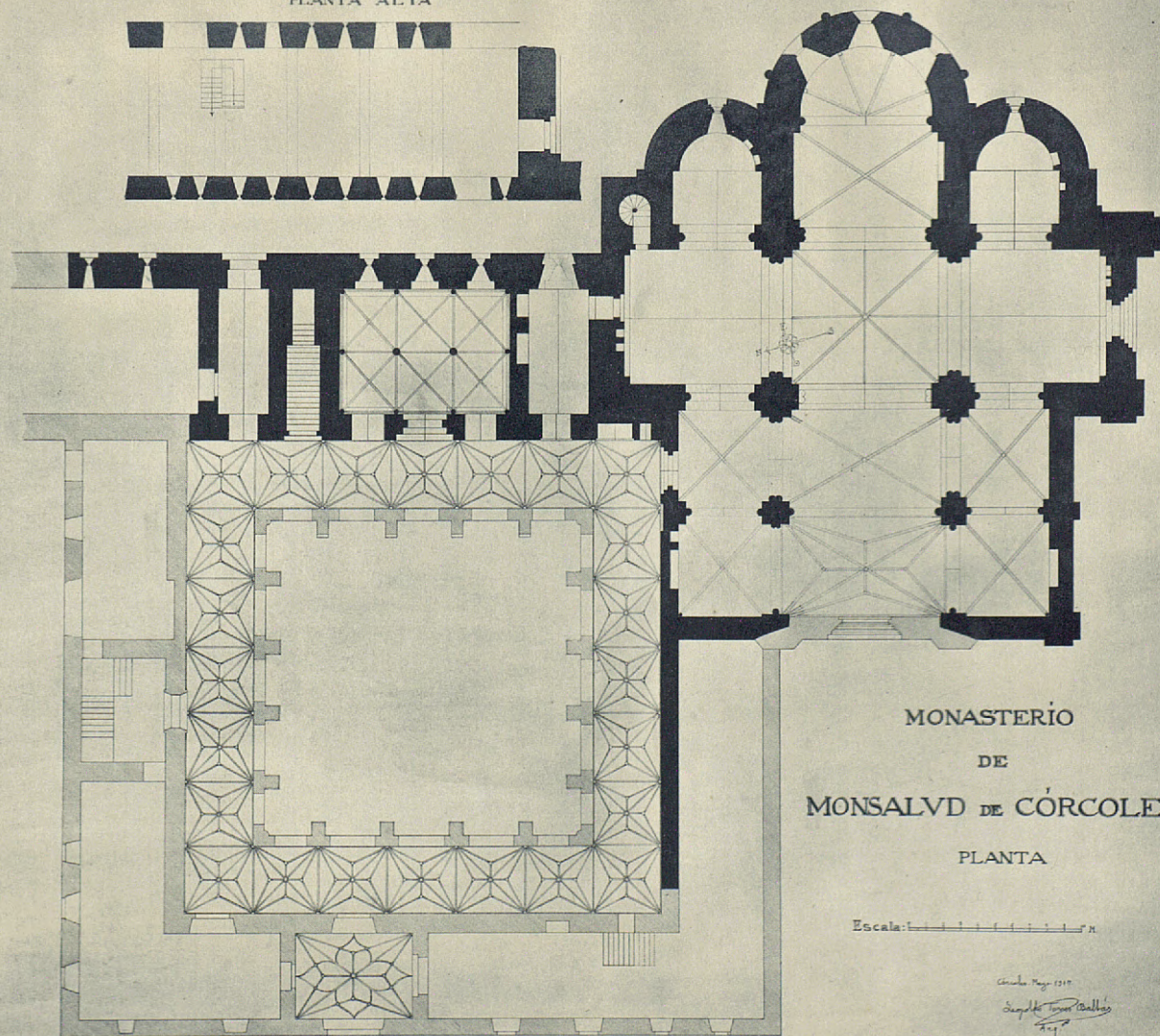
Entre los monasterios citados como pertenecientes a ese periodo de transición de fines del siglo XII, el más completo e interesante es el de Monsalud de Córcoles. Situado en un valle entre el Tajo y el Guadalupe, rodeado en parte por una hermosa huerta abundante en agua, que embellece aquel lugar solitario.

El Monasterio, en completo abandono, es uno de tantos monumentos en ruinas de nuestro país, destinados a desaparecer en breve plazo. La fortaleza de la construcción defiéndese tenazmente, pero sin cubierta las bóvedas, el agua cae sobre su trasdós, y filtrándose por ellas año tras año acaba por derribarlas. En este momento tiene toda la pintoresca belleza que a las ruinas añaden frondosas hiedras, arbustos que brotan entre las juntas de los sillares y plantas silvestres que crecen en la tierra acumulada encima de las bóvedas. De propiedad particular hoy día (2),

(1) *El Espectador*, de José Ortega y Gasset, 1.º de Mayo de 1916. Madrid.

(2) Del Conde de Arcentales.

PLANTA ALTA



MONASTERIO
DE
MONSALVO DE CÓRCOLES
PLANTA

Escala: 1:100

Arquitecto: M. J. 1910
Diputado: J. J. 1910
1910

alejado de toda vía frecuentada y siendo costosisimas las obras de conservación, de temer es que la ruina se vaya acentuando, y que este estudio sea dentro de algún tiempo de un monumento desaparecido.

HISTORIA.—La historia del Monasterio cisterciense de Monsalud de Córcoles, tal como nos la refiere en el siglo XVIII el P. Cartes (1), está llena de inexactitudes inspiradas en los Falsos Cronicones y de piadosos relatos de ninguna utilidad histórica. Incendiado su Archivo en época anterior a la en que escribió dicho cronista, perdido cuando la exclaustación lo que antes se hubiera salvado del fuego, sólo se conservan de Monsalud en el Archivo Histórico Nacional varias escrituras censuales, sin interés alguno, procedentes del de la Delegación de Hacienda de Guadalajara. Gracias a D. Juan Catalina García (2), tenemos noticia de algunos documentos que nos informan sobre los primeros años del Monasterio cisterciense. Prescindiendo de historias fantásticas, según las cuales el P. Cartes atribuye la construcción de una ermita en el mismo lugar que siglos más tarde había de ocupar el Monasterio a Clotilde, princesa merovingia casada con el rey visigodo Amalarico, y la fundación de aquél a Alfonso VII en 1140; prescindiendo también de varias concesiones y gracias reales de reyes posteriores contenidas en documentos de muy dudosa autenticidad, inventados y arreglados con el fin de ennoblecer los orígenes y primeros tiempos de esta casa religiosa, veamos los testimonios históricos que se refieren a esa época. El primer documento que conocemos es una carta de donación hecha por Juan, Arcediano de Huete, en la que da la aldea de Córcoles al Monasterio y a su Abad Fortún Donato, de la Orden de San Benito, con sus términos, montes, tierras, aguas y demás pertenencias, confirmando anterior donación de vacas, puercos, colmenas, etc. De esta donación, fechada en el mes de Junio de la Era de 1205, año de 1167, parece deducirse que el fundador fué el Arcediano de Huete. Consérvase copia

(1) P. Fray Bernardo de Cartes, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Monsalud*, venerada en su Real Monasterio de monjes cistercienses. En Alcalá, por José Espartosa, 1721.

(2) D. Juan Catalina García, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. (*La Alcarria en los primeros siglos de la Reconquista*.) Madrid, 1894.

Idem, Relaciones topográficas de España. *Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara*, con notas y aumentos de II. *Memorial histórico español*, tomo XLII. Madrid, 1903.

de la carta, del siglo XIII, en el Archivo Histórico Nacional. De 1169 es un privilegio que copia el P. Cartes y que, aunque no lo conozcamos más que por dicha sospechosa fuente, parece verdadero, otorgado por Alfonso VIII estando en el castillo de Zorita de los Canes, confirmando la donación del Arcediano y concediendo gracias y mercedes a la Comunidad. En 1193 hubo una contienda, renovada en 1270, entre la iglesia de Cuenca y el Monasterio por razón de diezmos. Consérvanse las concordias a que dieron lugar en el *Liber privilegiorum* de la Catedral de Cuenca. Otro convenio tuvo por este tiempo con la Orden de Calatrava sobre la granja de Berninches, que se disputaban. Pueblo y Monasterio entre sí, y los dos con los pueblos cercanos, mantuvieron durante la Edad Media una serie de cuestiones sobre el aprovechamiento de sus términos, que dieron origen a varios privilegios reales que copia el P. Cartes y a algunos ruidosos pleitos. En los últimos siglos su vida fué oscura y modesta, no traspasando la celebridad de la Virgen de Monsalud, especialmente conocida por sus milagros contra la rabia en personas y animales, la región comarcana. Ignórase cuándo se convirtió en cisterciense la Comunidad benedictina de Córcoles.

En el siglo pasado la exclaustación dejó solitario y abandonado este Monasterio, como tantos otros, interrumpiendo cerca de setecientos años de vida religiosa dentro de sus viejos muros.

DESCRIPCIÓN DE LA IGLESIA.—*Planta*.—La iglesia tiene en planta tres naves, más ancha la central que las laterales, tres ábsides semicirculares y crucero de escaso saliente. Los pilares, de núcleo cuadrado, tienen en sus frentes columnas adosadas, dos en la mayoría de los casos. Es la planta de la iglesia, por tanto, románica en absoluto, y con tal carácter debió comenzarse en la segunda mitad del siglo XII.

Abovedamiento.—Bóvedas correspondientes a este periodo quedan las de los ábsides laterales, de cuarto de esfera, y las de cañón apuntado de los brazos del crucero. Probablemente la nave central se proyectó cubrirla también con bóveda de cañón agudo, y de arista las laterales, según el sistema borgoñón frecuente en España. Pero cuando estaba adelantada la cabecera y contruidos ya los ábsides laterales, parte del central y los brazos del crucero con sus pilares, debió llegar a Córcoles el nuevo sistema francés de las bóvedas de nervios. Como en tantos otros monumentos españoles, tuvieron los constructores de éste que resolver el problema de levantar bóvedas de crucería sobre una planta no



Fot. R. de Orueta

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Monasterio de Monsalud de Córcoles, (Guadalajara)

Fachada de Mediodia

dispuesta para ellas. La dificultad la resolvieron en Monsalud de muy diversas maneras, según el adelantamiento de construcción de cada tramo y también según el tiempo en que voltearon las bóvedas. Así vemos en algunos casos apoyar los nervios sencillamente en los ángulos entrantes, en otros arrancar de las impostas de los arcos doblados que no llegaron a construirse, en otros apoyar sobre columnillas voladas desde cierta altura, en otros, finalmente, y ya a los pies de la iglesia, indicando tiempo más avanzado, descansar sobre columnas de ángulo. Todos los nervios de estas bóvedas son de perfil robusto, y algunas de ellas carecen de clave. La del ábside central está formada por cuatro nervios apoyados en esbeltas columnitas con basas voladas. La del tramo central del crucero tiene combados, pero éstos son de un perfil más avanzado, por haber sido reconstruida posteriormente. Todas las demás tienen únicamente nervios diagonales, excepto la última de la nave central, hecha ya en el siglo xv, como se ve por sus arranques, pues tanto ésta como la anterior de dicha nave y las de la lateral de la Epístola están caídas. La plementería de todas es del sistema francés.

Arcos.—Los arcos son apuntados los constructivos y sometidos a mayores cargas y de medio punto los de las ventanas y alguna pequeña puerta. Los hay apuntados con clave.

Exterior.—Exteriormente la iglesia es completamente románica y de una gran sencillez. Los ábsides, con columnas adosadas el central y canecillos de tipo corriente de lóbulos tangentes, tienen un exterior arcaico que sólo desmienten sus largas ventanas. La fachada del Mediodía es la que se conserva más íntegra, y en ella existe una puerta, hoy tapiada, correspondiente al crucero, de arcos decrecientes sin decoración alguna y encima una rosa muy destrozada. Otra en análogo estado consérvese en el brazo Norte. Los escasos canes que quedan en el crucero son lisos. Algunos robustos contrafuertes contribuyen a la impresión de arcaísmo, pobreza y sobriedad de todo el exterior. Encima del tramo central del crucero debió existir alguna construcción de la que quedan escasos restos. La fachada de los pies de la iglesia, con sus contrafuertes poligonales, fué construida en los últimos años del siglo xv y carece de interés. En la fachada del Mediodía, y encima de la nave lateral, levantóse en el siglo xvi una galería, con subida desde el coro, hoy arruinada. Entonces debió colocarse la cornisa que corona los muros de toda la parte de los pies de la iglesia.

Basas.—Las basas son de tipo románico avanzado. Constan de un grueso toro, una escocia entre dos filetes oblicuos y otro toro de menor importancia. Tienen garras de ángulo y descansan sobre un plinto muy moldurado. Las molduras de la basa y del plinto corren a todo lo largo de los muros interiores de la iglesia y de los pilares del crucero, formando un basamento.

Ventanas.—Por algunos restos se ve que la nave central tenía ventanas de arcos semicirculares y baquetón apoyado en dos columnas con capiteles de *crochets*.

Decoración.—La decoración puede estudiarse únicamente en los capiteles, de flora todos, y que presentan varios tipos. Unos, los que corresponden a la parte primitiva, es decir, ábsides y crucero, están bastante finamente labrados, aunque es excesiva su estilización y son demasiado geométricos, recordando los de las puertas de la Catedral de Sigüenza. De otro tipo son los de las columnillas del ábside central, algo más avanzados y con un ábaco cuadrado, labrado. Los de las naves son mucho más toscos, muy bárbaros algunos, y los hay de *crochets* y de hojas palmiformes imitando a los anteriores. Varios quedaron sin labrar.

Credencias.—Abundan en la iglesia las credencias, de arco semicircular moldurado la mayoría, labrado en un solo bloque y descansando sobre columnitas en algunos casos. Una de las que existen en el ábside central es muy interesante, pues en lo que pudiéramos llamar sus jambas hay labrados arcos angrelados y una rosa de tracería arábiga.

Escalera.—Una puerta en el crucero da paso a una escalera de caracol, hoy interrumpida, que sube al trasdós de las bóvedas. En el paso a ella desde la iglesia hay una pequeña bóveda de arista.

Coro.—Queda algún arco y arranques de otros de un coro construido en 1684, según la fecha que se lee en la clave de aquél.

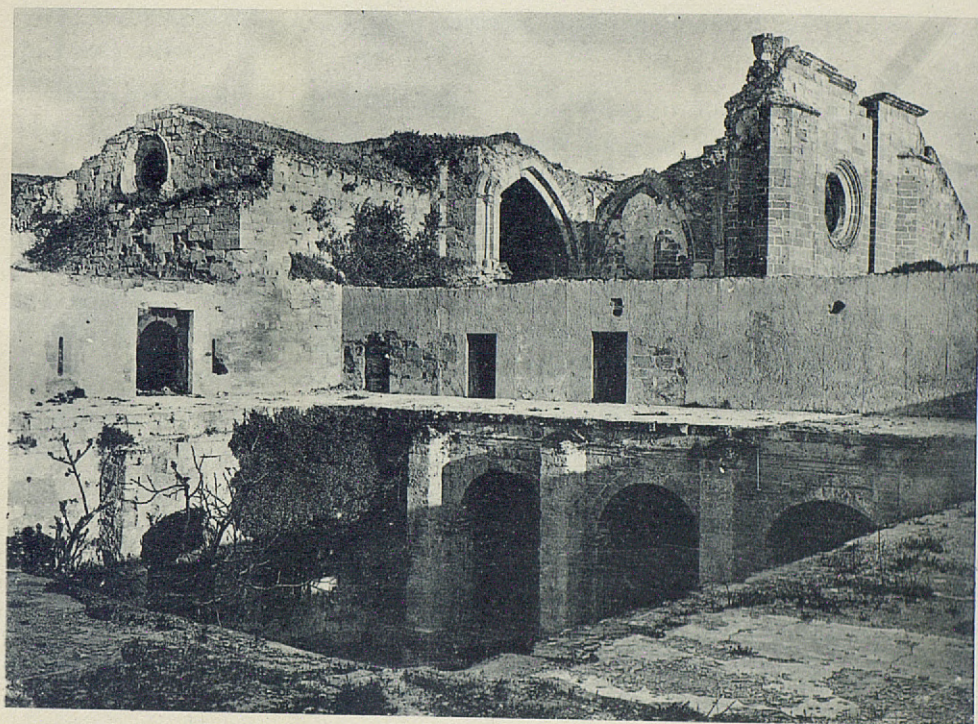
La iglesia debió quedar sin concluir, pues no existen más que dos tramos de las naves, resultando así su planta exageradamente corta y desproporcionada. La obra más perfecta es la más antigua de la cabecera, avanzando en tiempo a medida que nos aproximamos a los pies de la iglesia, y notándose en esta parte una precipitación y tosquedad grandes.

DESCRIPCIÓN DEL MONASTERIO. *Claustro.*—Consérvanse al Norte de la iglesia y en la prolongación del crucero varias estancias levantadas



Fot. R. de Orueta

Interior de la Iglesia



Fot. Torres Campos

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista desde el Claustro

Monasterio de Monsalud de Córcoles. (Guadalajara)

cuando aquélla. Forman el ala oriental del claustro, al que se pasa desde la iglesia por una puerta lisa de arcos decrecientes apuntados. Levantóse este claustro, tal vez aprovechando muros de uno anterior, en el siglo xvi. Sus bóvedas son de crucería, del último tiempo, y arrancan de ménsulas de perfil Renacimiento. Su arquería está formada por arcos semicirculares sobre machos apilastrados de molduración clásica, entre contrafuertes. No se conserva más que el cuerpo bajo. El superior debió ser obra de poca solidez, tal vez de madera. Varias sepulturas y lucillos abiertos en sus muros y profanados muestran el abandono en que ha estado este edificio. De las estancias primitivas, situadas al Oriente del claustro, la primera que se encuentra viniendo de la iglesia, y en comunicación con ella por una puerta de arcos semicirculares, abierta en el brazo Norte del crucero, es una habitación de planta rectangular alargada, cubierta con bóveda de cañón agudo. Comunicase con el claustro por una puerta lisa de arco apuntado. Primitivamente debió tener una ventana de la que quedan restos, que en el siglo xvii se rasgó convirtiéndola en puerta de paso a la sacristía, hoy arruinada, y que lleva la fecha de 1674.

Sala capitular.—Tres arcos lisos y apuntados la dan ingreso desde el claustro. Su planta es rectangular y está dividida en seis partes por ocho columnillas adosadas a los muros y dos centrales, monolitas todas, y éstas de grueso fuste. Cúbrese cada una de ellas con bóvedas de crucería formadas por los cuatro arcos de cabeza apuntados y dos diagonales, sin clave alguna. Su perfil es robusto, la plementería del sistema francés y formada por largos sillares. Los nervios son todos independientes, sin penetraciones en sus arranques. Necesítase para esto una considerable superficie de sustentación encima del capitel, especialmente en las columnas centrales, en las que se reúnen cuatro bóvedas, y se consigue aquí por medio de un gran ábaco alto, con molduras que van volando unas sobre otras, de planta octogonal. Igual planta tienen las basas formadas por varios toros superpuestos descansando sobre un plinto. Los capiteles son de flora, de *crochets*, y tratados demasiado rígidamente. En el muro que corresponde a la huerta hay tres ventanas, hoy tapiadas, de arco semicircular. Un poyo corre a lo largo de los muros de esta sala.

Otros locales.—Sigue a la sala capitular una escalera de piedra con ingreso desde el claustro por puerta de arco apuntado. Cúbrese por medio de arcos rebajados también en escalera. El local siguiente debió

ser de tránsito, pues además de la puerta que le da acceso desde el claustro tiene una grande, hoy tapiada, de paso a la huerta. Siguen en este ala, y ya fuera del claustro, otros locales, entre ellos el refectorio, del siglo xvii, pero levantados parte de ellos sobre muros más antiguos, muy alterados y ocultos entre las construcciones posteriores. Lo restante del Monasterio forma un crujía que rodea los otros tres lados del claustro, es obra de los siglos xvi y xvii y no tiene interés. Está en completa ruina. Súbese por la escalera de que antes hemos hablado al piso alto, en el cual no se conserva cubierta alguna. Desemboca esa escalera en lo que debió ser un gran salón con arcos fajones, de los que no quedan más que los arranques, y que, juzgando por otros monasterios mejor conservados, se cubriría con cubierta de madera a dos vertientes, descansando sobre esos arcos, seguramente apuntados, y serviría de dormitorio. Una puerta de paso, probablemente a un coro que ya no existe, le comunica con el crucero de la iglesia. Estrechadas ventanas aspilleras le dan luz.

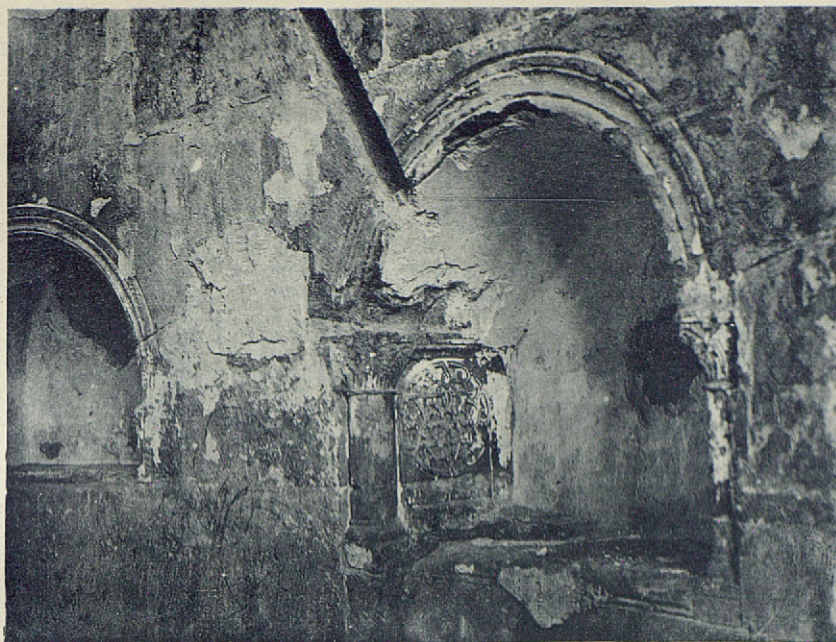
Inscripciones.—Todas las que hemos visto son sepulcrales y de escasa importancia para la cronología artística del Monasterio. En cada una de las ventanas que comunican la sala capitular con el claustro, hay, en las jambas, una inscripción. Una de ellas dice así:

"Aquí yaze. don. nuño perez. de
quiñones: cuarto maestre. de
calatraua: que finó en la: e
ra de m et. cc. et. XI: años."

La otra tiene una parte ilegible a causa del deterioro producido en la losa por una filtración:

"aquí: yaze: don: sancho: de: to
va: que: dios: pdo. nes. XXVII
días: andados: del: mes.
era: de: m: et: ccc: et:"

El cadáver que "yacía" en el hueco de la ventana, y que, como el de D. Nuño Pérez de Quiñones, sabe Dios dónde habrá ido a parar en la profanación de todas las sepulturas del Monasterio, era el de D. Sancho de Fontova, según nos dice el P. Cartes, que alcanzó aún a leer la inscripción intacta.



Fot. Torres Campos

Credencia del Abside Central



Fot. Torres Campos

Claustro y entrada a la Sala Capitular



Fot. R. de Orueta Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

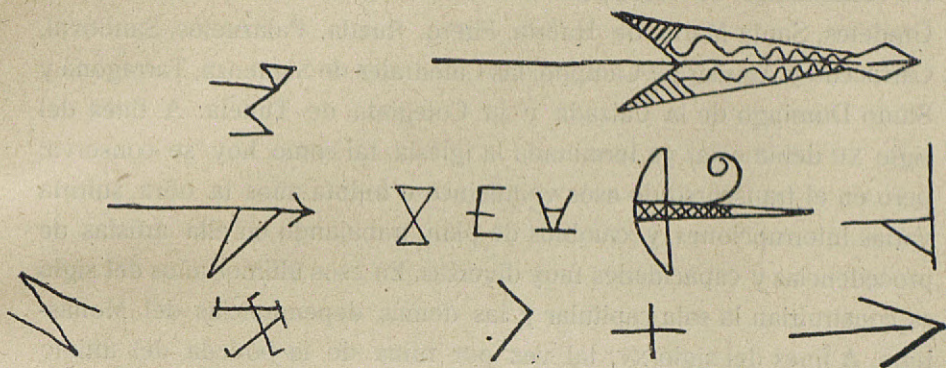
Interior de la Sala Capitular

Monasterio de Monsalud de Córcoles, (Guadalajara)

En la puerta de la sala capitular hay otra inscripción muy borrosa.

Finalmente, en el interior del ábside de la Epístola, consérvase otra, sepulcral.

Marcas lapidarias.—Son abundantes las marcas lapidarias grabadas en los sillares de este Monasterio. He aquí algunas de ellas:



Construcción.—Está construido todo el edificio con piedra caliza, en sillares de 30 a 45 centímetros de altura de hilada. Tiene toda la sillería escaso tizón, estando rellenos muros, bóvedas y pilares con un hormigón de piedras muy desiguales y un mortero, en el que predominan la tierra y pequeñas piedras de río en gran abundancia. Algunos de los muros de las dependencias del primitivo Monasterio son de mampostería.

Bodega.—Por una estrecha abertura existente en un corral del Monasterio, éntrese en una extensa bodega, excavada en la roca casi toda ella. Algunos arcos apuntados que la refuerzan, muestran que debió construirse en la Edad Media.

Capilla exterior.—Inmediata a la entrada desde la carretera, hay una capilla, levantada en el siglo xvii, que estuvo unida al edificio conventual por construcciones hoy arruinadas.

Cerca.—Rodea al Monasterio una cerca medio derruída, con pequeños cubos cilindricos en los ángulos.

Debió comenzarse el Monasterio de Monsalud de Córcoles en la segunda mitad del siglo xii, y no mucho antes del año 1167, fecha de la

donación del Arcediano de Huete. Comenzado por constructores románicos, no estaba la obra muy avanzada ni se habían volteado todavía la mayoría de sus bóvedas en los años de 1170 a 1190, en el momento en que llegan a España las fórmulas góticas, importadas principalmente por los cistercienses. De entonces son, entre los monumentos de transición, los monasterios de Moreruela, la Oliva, Veruela, Santas Creus, Poblet, Gradefes, Santa María de Huerta, Fitero, Rueda, Palazuelos, Sandoval, Carracedo y Aguilar de Campóo; las Catedrales de Sigüenza, Tarragona y Santo Domingo de la Calzada y la Colegiata de Tudela. A fines del siglo XII debía estar ya terminada la iglesia, tal como hoy se conserva; pero en el transcurso de esos veinticinco o treinta años la obra sufriría varias interrupciones y cambios de plan, trabajando en ella artistas de procedencias y capacidades muy diversas. En esos últimos años del siglo se construirían la sala capitular y las demás dependencias del Monasterio. A fines del siglo XV, tal vez por ruina de la bóveda del último tramo de la nave central, se rehizo el muro terminal de la iglesia por esta parte. En el siglo XVI levantóse el claustro, y en este siglo y los dos siguientes, aprovechando algunos muros viejos, se construyó el cuerpo principal del convento, destinado a celdas y dependencias de los monjes, en el mismo lugar que ocupó el primitivo, la capilla exterior, la sacristía, la galería del Mediodía y los coros.

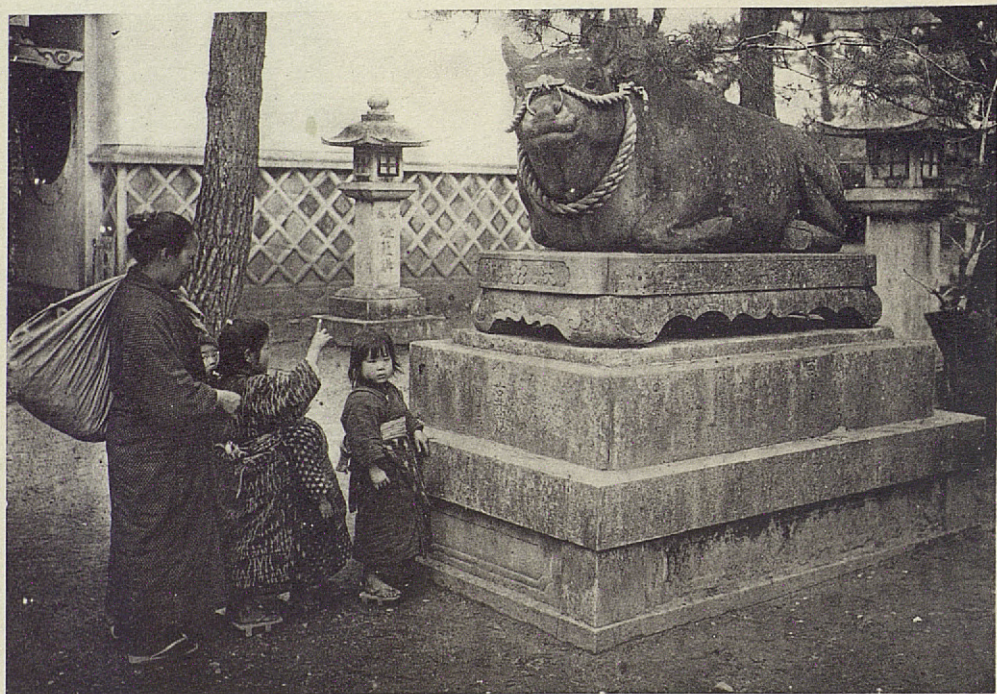
Tratando de buscarle parentesco con otros monumentos contemporáneos, acude en seguida al recuerdo la Catedral de Sigüenza, en algunas de sus partes más antiguas, y el Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, especialmente la puerta de su refectorio (siglo XII), hecha, evidentemente, por la misma mano que labró la sala capitular de Córcoles, dada la igualdad de capiteles y molduras. Los tres edificios están en una misma región.

La agrupación de las dependencias es aquí la general de la disposición cisterciense, guardando especial analogía en esto con los monasterios de Moreruela, la Oliva y Poblet.

Monasterio fundado por un modesto Arcediano de Huete, no tiene las proporciones ni la riqueza de otros contemporáneos que deben su origen a la realeza. Pero la conservación de algunos de sus locales aumenta el interés del monumento, pues son escasas las dependencias monásticas del siglo XII que podemos estudiar. En la transición románica ojival en nuestro país, constituye un edificio más que aumentar



El Gran Budha de Sinagawa (Tókió)



Fototipia Hauser de y Menet.-Madrid

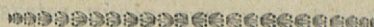
El Toro de Kitano, templo sintoísta (Kioto).
DOS NOTAS DE ARTE DEL JAPÓN

a los numerosos conocidos. Y en la España actual es una vergüenza que añadir a las pregonadas por tanto monumento como se nos va entre la indiferencia ambiente y los impotentes resposos de unos pocos.

LEOPOLDO TORRES CAMPOS Y BALBÁS

Arquitecto

Córcoles-Madrid, Mayo de 1917.



VARIEDADES

Dos notas de Arte del Japón

Tiene nuestra Revista un buen amigo en el Extremo Oriente. D. José Muñoz Penálver, que fué su colaborador, reside en Tóquio desde hace más de un año. Salió de España en Diciembre de 1916, llamado, por conducto del Ministro del Japón en Madrid, para ser allá nombrado profesor en Lengua española de Geografía y de Historia en la Guai-Kohugo-Gakko, de Kanda, Escuela en la que el Japón prepara, con profesores de las Lenguas más popularizadas, una legión de enviados para el acrecentamiento del comercio japonés por el mundo entero.

El Sr. Muñoz Penálver, acordándose, entusiasta, de los colaboradores de esta Revista, la ha recordado en sus frecuentes postales, y nos ha remitido numerosas fotografías de obras artísticas, amén de un catálogo, repleto de ilustraciones, de la Exposición de Arte del día en Tóquio, en 1917.

De entre los recuerdos de nuestro entusiasta *emigrado* entresacamos y ofrecemos dos reproducciones a nuestros lectores, de dos grandes obras de aquel gran Arte.... y, a la vez, de niños deliciosos y de jóvenes de la raza aquélla, creadora de tantas maravillas en su Arte como en la Historia que van *escribiendo* con sus gestas.

La estatua de Budha es la de Sinagawa, en el mismo Tóquio, y como es sabido es el tema iconográfico-religioso más frecuente en el Japón desde que los emperadores del siglo VII, principalmente Kotokú, hicieron fundir muchas semejantes; de ellas fué la principal la de Estaraki, del año 739, la mayor fundida en bronce en el mundo, representado también a Budha sentado sobre flor de loto.

El toro es de Kitano, templo sintoísta, en Kioto. De admirable realismo la cabeza y la expresión ¡y cuán distinto del toro español!..., desde los de Costig (Mallorca) de la antigüedad, hasta los otros representados en nuestra Exposición de Tauromaquia, recién abierta en Madrid cuando nos llegó la bella fotografía nipona!

De los nuestros al toro japonés pasamos en Arte de lo épico o lo epinicio a un lirismo de idilio o de égloga geórgica.

Mas no olvidemos, reconociendo y admirando la suprema delicadeza del sentimiento japonés, que occidental y no extremo-oriental es Carducci, y que occidental y español (catalán) es Maragall, cantores en lirismo incomparables del *bove* y de la *vaca sega*.—R.

EL PATIO DE LA MEZQUITA EN EL SALVADOR DE SEVILLA

Trabajos de exploración

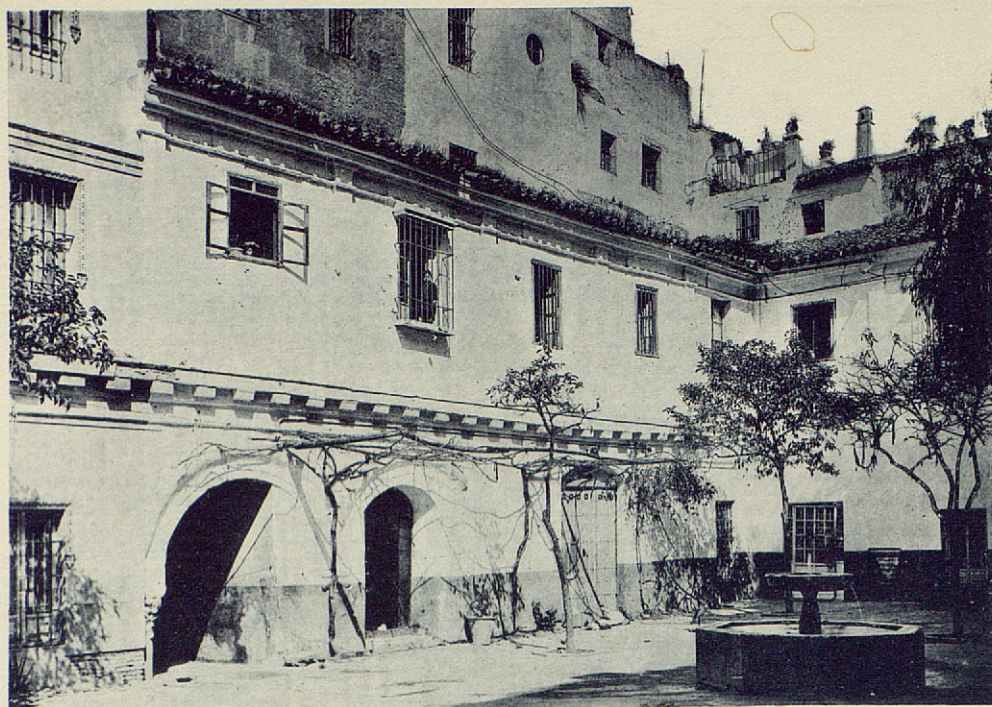
Publica nuestra Revista hoy, con algún retraso—debido a las dificultades de la confección y del acomodo de las láminas—, una comunicación con que nos honró hace ya unos meses el ilustre Marqués de Vega Inclán, celosísimo Comisario regio del Turismo y Cultura artística. Al mismo se deben las pruebas fotográficas, que examinadas y estudiadas debidamente, consultadas personas tan competentes como don Manuel Gómez Moreno, el catedrático de Arqueología árabe de la Universidad Central, nos permiten decir aquí que los tres capiteles que publicamos, aprovechados en la Mezquita de la hoy excolegiata cristiana del Salvador, ofrecen un particular interés, por lo que ya merece todos nuestros plácemes la intervención de la regia Comisaría.

En efecto, dos de los tres capiteles, a saber, los dos iguales, son de un tipo estrictamente griego, y en ese sentido único en los monumentos romanos de España. Forman serie con uno de los aprovechados en la Grande Aljama de Córdoba, y con otros del Museo Arqueológico provincial de Sevilla, singularmente dos procedentes de Itálica y hallados hace pocos años, a la vez que la famosísima y espléndida estatua de Diana. Verosímelmente todos deben de proceder de algún templo de Itálica que despojaron los moros para la construcción de sus mezquitas de Córdoba y Sevilla.

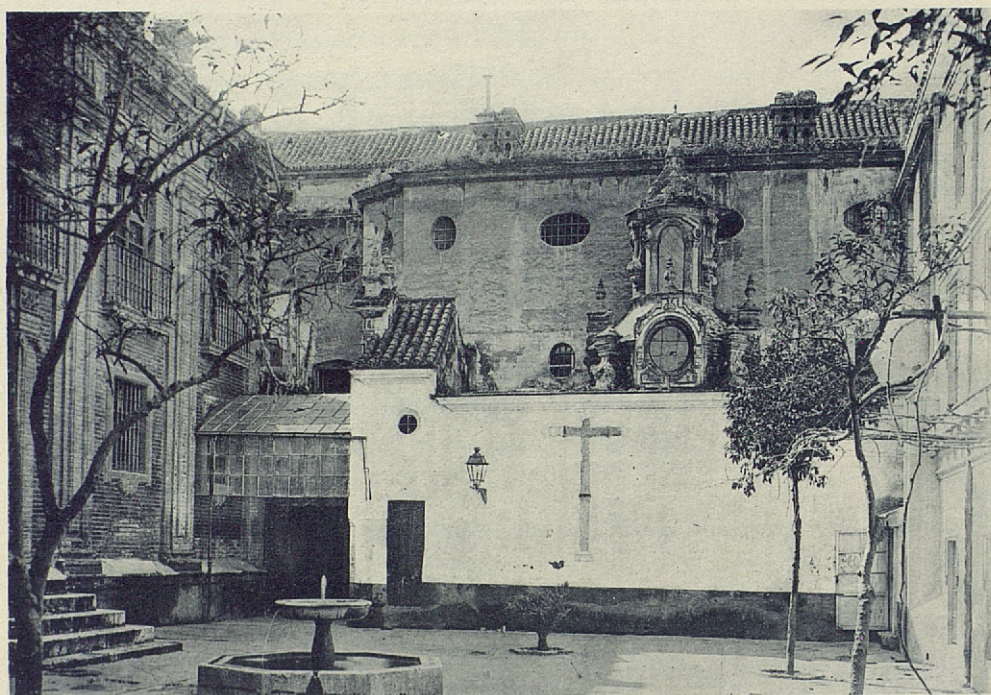
El tercero de los capiteles que publicamos es un capitel visigótico, a toda evidencia.—LA REDACCIÓN.

16 de Mayo de 1917.

Querido amigo: Ahí van las fotografías que acabo de recibir de Sevilla del patio del Salvador, donde se hizo la exploración de que hablé a usted y que me dijo le interesaba conocer. Envío a usted los datos que



LADO OESTE Y ANGULO N. O.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Patio de la Iglesia del Salvador de Sevilla, antigua mezquita,
antes de los trabajos de exploración
LADO SUR.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Ángulo N. O. del patio del Salvador de Sevilla, al dejar al
descubierto los arcos y capiteles Antiguos

adquirí sobre el terreno y mi opinión, buena o mala, que usted mejor que yo podrá definir o aquilatar, claro que sobre la limitada importancia de esta exploración.

El profesor de Arqueología de la Universidad de Sevilla, Sr. Sanz Arizmendi, a fines del pasado año tuvo la bondad de indicarme lo conveniente que sería explorar el patio de la parroquia del Salvador, en Sevilla, para descubrir todos los capiteles (dos al descubierto), así como descarnar el paramento exterior de los arcos, entonces todavía mal definidos por el enlucido y yeserías de época relativamente moderna.

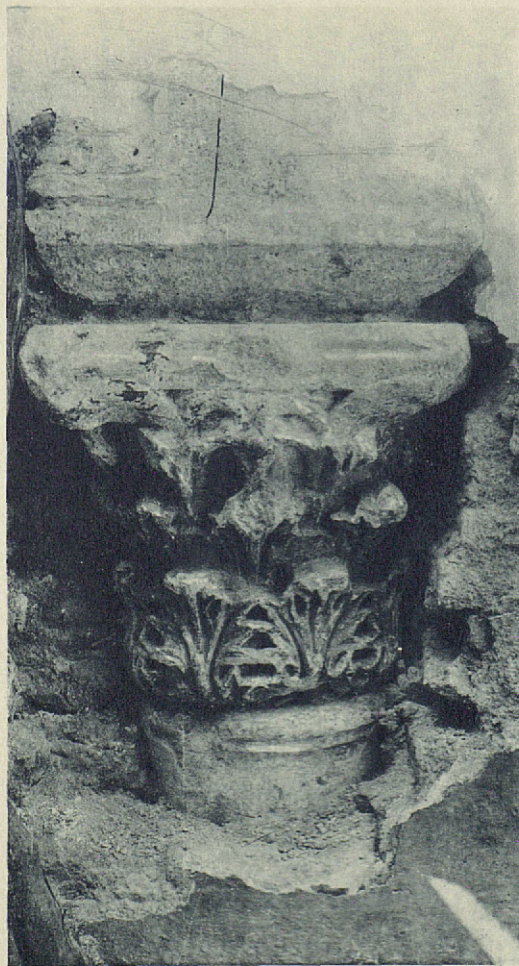
Claro que en principio sólo podía tratarse de la exploración del patio de una antigua Mezquita, del que no ha mucho tiempo se había ocupado el erudito cronista Sr. Gestoso, mencionado por la mayor parte de los antiguos y modernos tratadistas hispalenses y a la vista de todos los que discurran por el Patio de parroquia tan céntrica y quizá la más visitada de Sevilla, por la especialísima devoción del Cristo de los Desamparados.

La Comisaría del Turismo procuró corresponder desde luego a la plausible instancia del Sr. Arizmendi, y aprovechando las excelentes disposiciones del nuevo párroco, así como la entusiasta colaboración del inteligente catedrático de Arqueología del Seminario sevillano señor Bandarán, desde luego solicité y obtuve ampliamente la venia del ilustre prelado señor Cardenal Almaraz. El arquitecto de la Comisaría del Turismo y por cuenta de ésta comenzó los trabajos de exploración, que próximamente se realizaron en los meses de Febrero y Marzo del año corriente. Primeramente se descubrieron los capiteles, apareciendo casi todos, excepto los que corresponden a los huecos que han roto los arcos de la antigua fábrica, romanos y de época decadente y semejantes a los dos descubiertos y a la vista hace bastante tiempo. A la exploración de los capiteles siguió la de sus respectivos fustes, llegando hasta una profundidad de tres metros próximamente, en donde aparecieron las basas que se encontraron bastante descompuestas, así como la solería de rosca de ladrillo, en análogas condiciones. Siguio a esto el reconocimiento de los arcos, descarnando toda la yesería y enlucido que no permitía apreciar distintamente su poca importancia, que algunos suponen contemporáneos de la Mezquita, pero que yo estimo de época posterior e indeterminada, bien entendido que dichos arcos ni son ultrasemicirculares, ni siquiera semicirculares, sino más bien rebajados.

A la exploración de los arcos siguió la de una superficie del patio que correspondiera a un centenar de metros cúbicos, hasta llegar al fondo.

Personalmente vigilé el trabajo y pude confirmar lo que me temía, que este patio (como los de la mayor parte de las iglesias en ciudades castigadas por epidemias) es un pudridero y un osario quizá de miles de cadáveres.

Antes de llegar a los tres metros de profundidad empezó a manar agua en algunos puntos de la limitada exploración. Pude apreciar, sin embargo, que la solería apenas existe entre restos y escombros de las sucesivas obras que se habrán realizado en la antigua Mezquita, después iglesia cristiana, y especialmente desde que comenzaron las obras de la actual iglesia en la décimoséptima centuria. De acuerdo con el diligente señor párroco del Salvador, convinimos que los restos que fueran apareciendo, piadosamente se recogieran, y una vez colocados en cajas darles cristiana sepultura en el cementerio; pero fué tanta la cantidad de restos humanos que en hiladas iban apareciendo, que después de registrar todos los datos concretos que fueron menester ordené en el acto, y en mi presencia, que se volviera a cubrir todo el terreno del patio excavado para poner límite a tan peligrosa exploración, dada la afluencia de lugar tan concurrido, la época del año, en vísperas de la semana mayor, y ante los peligros de remover miles de metros cúbicos de tierra de un pudridero y nutridísimo osario, después de un invierno de grandes temporales y precisamente en la zona de copiosas e inagotables corrientes de agua procedentes de alcores y del río, que por la contigua calle del Azofaifo siguen hasta la inmediata plaza de San Francisco, precisamente pasando por el patio de la excavación. Inútil apuntar la responsabilidad moral que, por razones de higiene, fundamentalmente sobre mí recaería al insistir en momentos tan solemnes y en el centro de Sevilla en tan peligroso movimiento de tierras, toda vez que tanto el Prelado como las autoridades locales en mí fiaron y descansaban. A esta confianza y a la que benévolamente se digna otorgarme la ciudad y el pueblo sevillano debía corresponder no insistiendo en la exploración, y bajo mi absoluta responsabilidad ordené cesara, dejando a la vista todos los capiteles descubiertos, la traza y despiece de las fábricas de ladrillos de los arcos, así como el dintel, columnas, escalera y emplazamiento de la lápida, de la que, entre otros, se han



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Capiteles descubiertos en el patio de la antigua mezquita, hoy El Salvador, de Sevilla

El 1.º y el 2.º son romanos, de modelo griego, y el 3.º visigótico.

ocupado los eruditos Amador de los Ríos y Gayangos, cuando se descubrió en el interior de la habitación que da acceso a la torre. Lápida interesantísima que testifica la construcción de la parte superior del antiguo alminar en el año 1080 de la Era cristiana. Esta lápida, hoy colocada sobre la pila de agua bendita de la puerta de ingreso del patio a la iglesia, deberá restituirse, según pide muy razonadamente el Sr. Arizmendi, al lugar donde fué encontrada.

Poco puede pesar mi opinión en este asunto. Los datos de la exploración hablarán con más elocuencia para aquilatar y definir si debe seguirse la exploración para reconstituir el patio de una Mezquita con elementos modernos o si los datos adquiridos son suficientes para confirmar las sucesivas obras que, desde la Conquista, se han realizado, en este patio hasta las que próximamente cinco siglos después se hicieron para rellenarlo de tierra al nivel de las calles y edificios que lo rodean, y sin más elementos que seriamente podamos definir que los capiteles de época romana que aprovecharon para la Mezquita sus constructores. No debemos olvidar tampoco que al desescombrar este patio y rebajarlo tres metros aparecerán las copiosas corrientes de agua ya mencionadas.

Hombres de más autoridad que la mía y la opinión pública pueden y deben definir este tema, que decididamente la Comisaría del Turismo, por su parte, da por terminado, estimando en todo lo que vale la plausible iniciativa del entusiasta profesor de Arqueología Sr. Arizmendi, así como la valiosa colaboración del catedrático del Instituto Sr. Bandarán.

Si necesita usted más documentación de antecedentes de la construcción de la nueva iglesia o pormenores más detallados, tendré el gusto de enviárselos.

Suyo siempre entusiasta y buen amigo,

BENIGNO VEGA

La Real Academia de la Historia, en las vacantes, por fallecimiento, de D. Manuel Pérez Villamil y D. Gumersindo de Azcárate, de que nuestra Revista dió conjunta nota necrológica en el número anterior, ha elegido académicos de número, por voto unánime, el día 15 de Febrero, al señor Duque de Alba y a D. Elías Tormo, consocios en esta Sociedad Española de Excursiones.

DOS IMAGENES ESCULTÓRICAS TRECENTISTAS DEL MONASTERIO DE OÑA

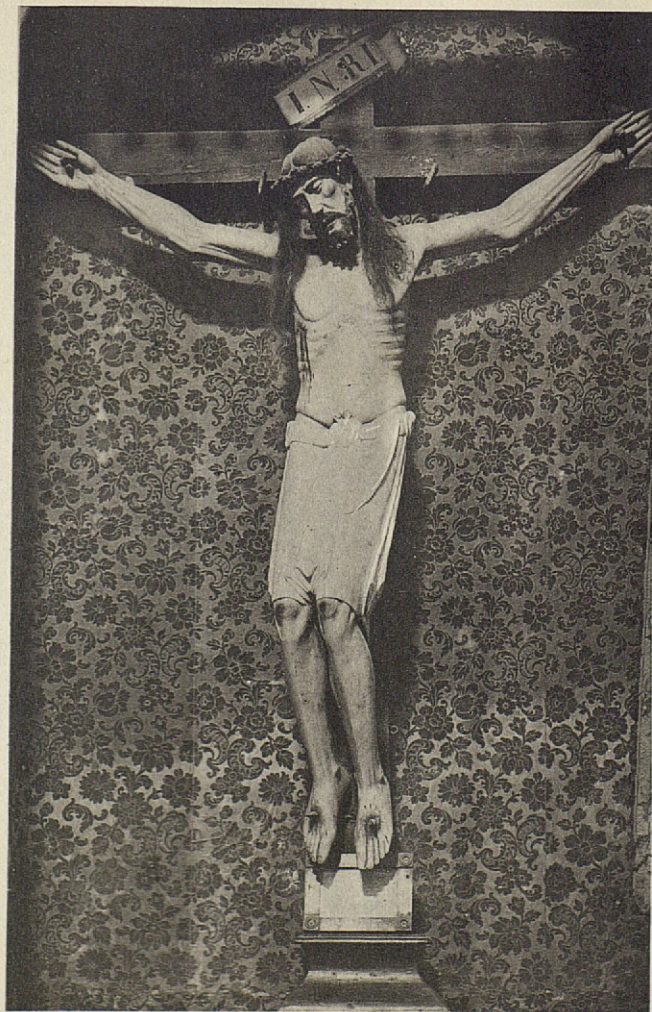
El Padre jesuita Enrique Herrera y Oria, de apellidos tan conocidos en las Letras, se dirigió a nuestra Revista obsequiándonos una vez más con bastantes fotografías, interesantísimas, del Monasterio benedictino de Oña (Burgos), hoy Colegio Máximo de la Compañía de Jesús.

Del paquete de una docena de excelentes fotografías recibidas, obra del aficionado P. Rodríguez, entresacamos hoy las que reproducen dos esculturas medievales de verdadero interés artístico-arqueológico.

De ambas publicamos a continuación una completísima información rebuscada por el P. Herrera, que como tantas veces ocurre en las investigaciones, deja en alto toda determinación de época para la obra de Arte.

Bien examinadas las fotografías, estudiadas, comparándolas con otras muchas esculturas y consultadas personas peritísimas, es evidente que el Crucifijo es posterior en bastantes siglos a Santa Trigidia, y que ambas esculturas corresponden al arte gótico de la primera mitad del siglo XIV.

Ello es evidente para el curiosísimo relieve del Bautista, y todavía más evidente para el Crucifijo, que, por el sentido estético, es gótico, trágico, todo lo contrario de los crucifijos románicos; que, por el paño, se determina con todo rigor como obra de fines del siglo XIII, o a lo más de las primeras décadas del XIV; y que, por la línea movida de la silueta, se tiene que llevar al siglo XIV, y con toda seguridad; definiéndose bien todo esto por detalles tan elocuentes como el modo de entallar el cabello, bien característico. Todavía advirtiéndolo, y con no menor evidencia, que esta estatua, como tantas otras de las más devotas y populares, sufrió en época ya avanzada, en la etapa primera del Renacimiento, un embellecimiento, unos retoques de perfeccionamiento, para que la vetustez de la factura, la simplicidad medieval de la labra, y el pristino desconocimiento de la Anatomía, chocaran menos a las generaciones exi-



Fots. del P. Rodríguez

El Crucifijo de Santa Trigidia
MONASTERIO DE OÑA (BURGOS).



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

San Juan Bautista, en relieve
DOS IMÁGENES TRECENTISTAS.

gentes del período clásico. Obsérvese el detalle del torso y mucho más en los brazos y antebrazos, retallados todos en el siglo XVI, a los comienzos, con toda probabilidad. Ocasión, en la que el nuevo escultor, que era un artista, y un obligado a respetar en lo esencial la creación medieval de la cabeza — en puridad, bien hermosa, dentro de los cánones del Arte ingenuo del 1300 —, logra retocarla felizmente, quizás muy a gusto a la vez de los monjes devotos de la vieja imagen que se dieran cuenta del arreglo, y a gusto también de los críticos renacientes medianamente tolerantes para las venerables antiguallas.

Una vez más son dignos de alabanza el respeto y entusiasta estudio que a la inclita Compañía de Jesús merece un tan hermoso monumento, cual es la Abadía del Salvador, de Oña, la Casa de San Íñigo, el amigo de Santo Domingo de Silos.

Bajo relieve de San Juan Bautista en el Monasterio de Oña

Junto al último estanque de la huerta, cercano al edificio del Colegio, se halla un pequeño local cubierto, que tiene en su interior una fuente llamada de San Juan por el bajo relieve del Bautista que está encima de los caños. Es un verdadero bajo relieve, pues apenas resalta la figura sobre el plano de la piedra en que está esculpida. Mide 1,50 metros de alto. La historia de esta imagen es muy sencilla. Encontróse hace unos años enterrada en la huerta y colocóse en el lugar que ahora ocupa (1).

Confieso, ingenuamente, que en cuantos documentos e historias antiguos y modernos anteriores al año 1850 he leído, no he hallado la menor mención de esta imagen. Más aún, constan los nombres de las ermitas que los benedictinos tenían en la huerta, a las cuales se retiraban a hacer oración; pero ninguna aparece dedicada a San Juan Bautista.

En cambio, ya en el documento de fundación del Monasterio, expedido por el Conde de Castilla D. Sancho, en 1011, leemos que concede a los monjes en la villa de Oña "ecclesia S. Martini et S. Joannis", la iglesia de San Martín y San Juan (2). Según todas las trazas, y así lo indica el libro manuscrito que llamamos *Libro de los tributos del Monasterio*, esta iglesia debió ser una ermita, rehecha, a no dudarlo, como muchas

(1) Hallóla D. Claudio Asenjo, propietario de este Colegio antes de que lo adquiriera la Compañía de Jesús, al excavar junto al lago inferior.

(2) Yepes, *Corónica de San Benito*, tomo V. Valladolid, 1615, folio 456.

del contorno en el período románico. Sin embargo, en el siglo XII hacia fines, se reedificó y convirtió en parroquia "La yglesia de st Ju(an), de la villa de Oña e st Martín fueron antiguamente desta casa con todos sus derechos... Después, viendo algunos impedimentos que conocían por experiencia y adelante podían ser mayores, el abbad de calzada y su convento acordaron hacer la yglesia de st Ju(an) y de st Martín, que eran ermitas. La hicieron Parroquial para que los vecinos de la dicha villa recibiesen en ella los Sacramentos" (1).

El abad Pedro Ibáñez de Calzada, a quien el texto copiado se refiere, gobernó desde 1187 a 1205. El estilo de la hermosa portada con sus archivoltas de directriz gótica, las columnillas de tipo románico entreveradas con hiladas de cabezas de clavo, y en el interior los capiteles con alto ábaco, en el cual resalta el típico ajedrezado románico, están marcando la transición al gótico, muy conforme con la fecha marcada por los documentos.

¿Correspondería el bajo relieve de San Juan Bautista a alguna de las dos iglesias dichas? Bien pudo ser.

El Crucifijo de Santa Trigidia

Así se ha llamado durante varios siglos a la imagen vetusta, de madera, venerada hoy día en la iglesia de la antigua abadía de San Salvador, de Oña. Mide 1,80 metros de altura. Se la llama de Santa Trigidia, porque, según tradición secular, el Conde de Castilla, D. Sancho, el de los Buenos Fueros, fundador de este Monasterio, se la regaló a su hija Trigidia o Trigida, abadesa durante el primer tercio del siglo XI; pues ejerció dicho cargo después de 1011 y antes de 1033. La fecha es demasiado retrasada.

Este santo Cristo ha gozado de una veneración grandísima, aligada precisamente a esta imagen y no a otra, ya por la intervención sobrenatural que se le atribuye, ya también por considerarse, según hemos dicho, joya legada por Santa Trigidia al Monasterio. Si la imagen es de otro siglo, la desaparición o destrucción del primero sería causa suficientes para sustituirle por otro.

(1) Libro manuscrito de los tributos del Monasterio de Oña, folio 304. Este importante códice del siglo XVI tiene por fin principal catalogar la hacienda del Monasterio en dicho siglo. Contiene 432 folios, 16 × 21 centímetros.

Tenia esta imagen capilla aparte, saliente hacia el lado norte de la iglesia. Pero a mediados del siglo XIX se vino abajo la torre que descansaba sobre la capilla y la destruyó, salvo la imagen; pero pronto el Cabildo y Ayuntamiento de Oña pensaron en hacerla un nuevo altar, dada la devoción que el pueblo la tenía, y se levantó el sencillo retablo griego en que ahora se venera.

Sigamos, retrocediendo, la tradición escrita, y sin citar documentos de los cuatro últimos siglos, porque abundan, llegamos al gobierno del abad Fray Andrés Cerezo (1495-1503), quien, entre otras obras, "hizo el retablo antiguo del Cristo, bajo de la torre, colocando allí el santo bulto, que antes estuvo escondido en los sepulcros antiguos de los reyes" (1). Mucho más se dice en estas palabras de lo que a primera vista parece, pues los sepulcros antiguos de los reyes estuvieron a la puerta de la iglesia hasta que Sancho IV el Bravo los trasladó a la capilla de Nuestra Señora, que él mismo fundó.

Ahora, esto sucedió durante el gobierno del abad Pedro García (1273-1287).

Se ve, pues, que la tradición escrita remontaba la antigüedad de la imagen, por lo menos, a mediados del siglo XIII. De esta fecha hacia abajo, quizás en los documentos del Histórico Nacional, sección de Oña, se encuentre alguna referencia.

Del P. Barreda copio estas líneas, cuyo valor pueden discutir los críticos: "Ayuda a la tradición el aver puesto este Soberano Crucifijo próximo al Sepulcro de Sta. Trigidia; y aviendose edificado capilla a esta Sta. imagen, que no fué muchos años después, que murió la santa, se la fabricó también allí sepulcro a sus huessos" (2).

Del siglo XIV hay un documento fidedigno que conviene consignar, prueba de la veneración que entonces se acrecentaba: "Tubo tanta devoción con este Santissimo Christo, Pedro Fernandez de Velasco, camarerо mayor del rey Dn. Enrique II... cuya genealogía reside en nuestro archivo, que dió para alumbrar a esta santa imagen el parral que llaman del Pozo, en el lugar de Bentretea, el año de mil trescientos y ochenta y tres, como consta del libro de las compras, folio 1" (3).

Confirma este aserto el "Memorial de los Privilegios", código precio-

(1) Barreda, *Vida Manuscrita de San Íñigo*, pág. 388.

(2) *Ibid.*, pág. 32.

(3) *Ibid.*, pág. 33.

so del siglo xv que tengo a la vista. En el folio 52 recto, al hablar de los documentos comprobativos de la hacienda del Monasterio en Bentretea dice: "yten una carta de donacion de un parral en el dho logar a do dizen el pozo, el qual dio Pedro Hernandez de Velasco para azeite a la lampara del crucifixo".

Ni vale oponer que a mediados del siglo xv los benedictinos de San Benito el Real, de Valladolid, llevaron esta imagen con las otras de los altares, pues atestigua el P. Fray Diego Núñez, monje de Oña, que le quitaron sí la corona de oro, mas respetaron la efigie (1).

Estos son los datos que arrojan los documentos de Oña que conocemos.

ENRIQUE HERRERA Y ORIA, S. J.



Neerológica

D. Eugenio Escobar, Deán de Plasencia

El día 7 de Diciembre dejó de existir en Plasencia, a los setenta y cuatro años de edad (nacido en 1843), uno de los más entendidos investigadores de la Historia de Extremadura, y colaborador de nuestra Revista. En excursiones de nuestra Sociedad o de nuestros socios a la bellísima ciudad del Jerte, era el Sr. Escobar el docto y amabilísimo consultor y cicerone, y su memoria no podrá fácilmente borrarse, aun dejando inéditas como deja tantas y tantas notas tomadas, con incansable celo, en los archivos de toda la región.

¡Dios haya premiado las cristianas virtudes del celoso Deán de Coria y de Plasencia!

El P. Fidel Fita, S. J.

El día 13 de Enero falleció el P. Fidel Fita, de la Compañía de Jesús, colaborador que fué en nuestra Revista. El P. Fita, Director de la Academia de la Historia y académico electo de la Española, era en España, por tantos y tantos méritos, una figura de primer orden que llenó con incomparable estudio más de medio siglo de investigaciones históricas, que al quererlas recordar no parecen la labor de un solo hombre, sino de toda una legión de estudiosos, sometidos (eso sí) a una disciplina científica escrupulosísima.

¡Dios haya acogido en su seno el alma del sabio P. Fita!

(1) Núñez, Vida manuscrita de San Íñigo, folio 3.

MAESTRO JORGE INGLÉS

Pintor y miniaturista del Marqués de Santillana ⁽¹⁾

(CONCLUSIÓN)

La Biblioteca del Marqués (2)

Por amor a las Letras juntó D. Íñigo en sus Casas de Guadalajara copia de libros; había allí códices bellamente miniados, venidos de Italia—Dante, Boccaccio, Petrarca...—; y de Francia—el Roman de la Rose, la *Histoire de Troie* y el Roman de Liesse; y las rimas conceptuosas de Alain Charrier se leían en un pergamino con este rótulo: *Coplas de amores, en francés*.—¿Y los clásicos, que el Marqués tanto amaba?

[El cantor de la vaquera de la Finojosa no sabía latín; viejo ya, en carta a su hijo el gran Cardenal, deploraba no atreverse a imitar a Catón, que a los ochenta años aprendió el griego, y el donoso Juan de Lucena ponía en su boca estas palabras: “Cuando me veo defectuoso de Letras latinas, de los fijos de los hombres me cuento, mas no de los hombres”; bien que este dicho, más que del Marqués, semeja ser del regocijado secretario, aquel que dijo: “El que latín non sabe, asno se debe llamar de dos pies” (3)].

El Marqués hizo poner en habla de Castilla la *Iliada* a su hijo, Platón a Pedro Díaz de Toledo, y así otros libros viejos bien amados, Ovidio, Virgilio..... No faltaban entre sus códices algunos en latín; habíalos en

(1) Véase el II trimestre de 1917.

(2) Fueron a parar los libros de Santillana a la casa de Osuna, y cuando su ruina fueron adquiridos por el Estado, debiéndose la compra a los entusiasmos de Cánovas del Castillo. Acerca de la “Biblioteca del Marqués de Santillana”, vid. el último capítulo del libro de Amador de los Ríos y la admirable obra de Mario Schiff, así titulada. París, 1905; Schiff no estudia las miniaturas, apenas si las menciona.

(3) Vid. el precioso diálogo de Juan de Lucena, en el tomo XXIX de los *Bibliófilos españoles, Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*.

catalán y aragonés—que fueran del Maestre de San Juan, Fernández de Heredia—, y a su lado los heredados infolios castellanos, un *Libro de Alexandre, Crónicas Alfonsinas*, los *Morales*, de San Gregorio, según la versión del canciller de Ayala....

El Marqués gustaba de los bellos libros, pero placíale además que estuviesen iluminados con arte, escritos en letra bien formada y encuadernados con sus blasones y sus emblemas, labrados en ricos cueros por hábiles mudéjares.

Y los libros que en Castilla por su mandato se trasladaban, y los antiguos manuscritos que por estar en vieja letra, mal papel o rugoso pergamino se habían de copiar en fina vitela, obligaron a buscar *escri-tores* y miniaturistas primorosos, para que los códices castellanos no se avergonzasen de la compañía de los de ultra-puertos.

Los códices que Don Iñigo mandó escribir.

Las miniaturas que ornan los manuscritos que el Marqués de Santillana mandó escribir, son de diversas manos y aun de varias tendencias artísticas; algunas tan próximas entre sí, que a veces alternan en un mismo códice. Sobre todo, las de Inglés, semejan mucho a las de la mano, diestra también, que ilustró las *Declamationes* de Lucrecio, aunque nunca Maestro Jorge, pinta unas flores típicas del incógnito miniaturista: especie de margaritas de centro de oro y pétalos figurados con rayitas negras. Competencia y tiempo faltan al que esto escribe para estudiar por menor esta admirable colección; urge que el trabajo se emprenda por quien tenga fuerzas para ello. Yo habré de limitarme a dar someras noticias de unos cuantos códices, indudables obras de Maestro Jorge Inglés.

Tan grandes son las semejanzas entre las mentadas miniaturas y las pinturas del Retablo de Buitrago, que no podrá ponerse por nadie en duda, fué la misma mano quien las pintó. El lector habrá comparado (1) los ángeles que llevan los gozos de Santa María, del Marqués trovador, y los tenantes de escudos y los músicos, que se muestran en las orlas de *El Fedón*, de la *Crónica general* y del libro *De Vita Beata*; la prueba es convincente, que más fuerza tiene en historia del Arte la comparación gráfica que todo el peso del razonamiento mejor trabado.

(1) Véanse las láminas del II trimestre de 1917.

En cinco de los manuscritos procedentes de la Biblioteca del señor de Hita y Buitrago, veo yo la mano de Jorge Inglés.

Es casi seguro haya algún otro; me ha faltado tiempo para hacer una revisión sistemática de los códices de Santillana en la Biblioteca Nacional; téngase presente por quien emprenda su estudio.

Uno de ellos es de valor inapreciable, porque nos muestra un bósquejo del miniaturista: la orla del *Tratado de la Caballería*, de Bruni d'Arezzo (1), apenas quedó comenzada; en la parte baja dos ángeles tienen el escudo de los Mendozas: es un sencillo dibujo a pluma, un mero rayado, vigoroso y firme y seguro; la línea parece penetrar en la vitela; no hay un arrepentimiento, ni una desviación; el ropaje en pliegues duros se señala por quebrados trazos; el dibujo está comenzado a manchar con una aguada de tono sepia, que acentúa el ahuesado del pergamino y ha de dar después vigor caliente al color de la túnica del ángel.

Obra de menos ponderación y sobriedad que las que se citan después, es el códice en papel y pergamino de la *Grande y General Historia del Rey Sabio* (2); creo es de los primeros códices que Jorge Inglés iluminó; me fundo para creerlo en que faltan la maestría y el ritmo que en el Platón y en la misma *Crónica general* resplandecen; y en que las armas del Marqués se añadieron más tarde, para lo cual hubieron de hacerse retoques y raspados. ¿Fue este códice adquirido por el Marqués, ya iluminado por Maestro Jorge para un anterior propietario? ¿Sería este códice el motivo de venir el pintor al servicio del señor de Buitrago?..... Cardos y claveles enroscados a un tronco de oro determinan el ritmo de la composición; falta el intercolumnio que hay en la *Crónica*, y esparcidos acá y allá, una hermosa cabeza de luengas barbas, de exacto modelado, un ángel arpista de medio cuerpo, un cabrito echado, dibujado del natural, un extraño pájaro de pico y cola verdes..... y en la inicial el rey Alfonso X, con cetro y corona, manto azul forrado de púrpura; en una estancia gótica con ventanas. Las analogías con la *Crónica general* son grandes, pero insisto en suponerlo anterior por menos perfecto.

La decoración del códice de la *Crónica general* (3), es en todo semejante a la del anterior: entre las dos columnas del texto sube un tronco,

(1) Schiff, obr. cit., pág. 361, signatura ant., li 13, mod. 10.214.

(2) Schiff, obr. cit., pág. 393, signatura ant., li 78, mod. 10.236.

(3) Schiff, obr. cit., pág. 391.

al que se enroscan también cardos estilizados; en los ángulos el yelmo, misterioso emblema de D. Iñigo.

En un mismo volumen están encuadradas cuatro obras (1): el diálogo platónico *El Fedón*; el *De Vita Beata*, de San Agustín; una *Oración ante Honorio III*; y las *Declamationes de Lucrecio*, de Coluccio Salutati; sólo la primera página de las dos primeras obras fueron decoradas por Maestro Jorge, y nada suyo conozco más perfecto y armónico. En ambas orlas, es donde, quizá por el tamaño de los libros, la buena calidad del pergamino y aun lo precioso del texto, el primor del miniaturista llega al ápice. En la inicial de *El Fedón*, Sócrates bebe la cicuta; con triste serenidad el filósofo acerca la pócima a sus labios; los rostros de los discípulos expresan el dolor con gestos conturbados; al fondo un paisaje; en él tres pinos cortan el cielo. Una flora irreal cubre las márgenes, salpicadas de bellas rosas; en un ángulo el ave de Minerva, un buho vigilante; en lo bajo el blasón de los Mendozas, tenido por dos ángeles con alas de pluma de pavo real, iguales en todo a los del retablo, y al lado un anciano toca el albogue (2).

Más rica, aunque falta la inicial, es todavía, la orla del tratado de San Agustín, suben por las márgenes en grandes roleos pájaros de raro plumaje y largo pico, flores que matizan con gayos colores esta maravillosa hoja; una cabeza juvenil de frente, con extraño turbante, tal vez un hijo del Marqués, los rasgos de la cara acentuados con vigor; dos ángeles músicos, de rostros poco bellos, completan la suntuosa decoración.

Maestro Jorge Inglés, miniaturista.

Hay en sus obras un exacto sentido de lo que debe de ser la decoración de un códice; la riqueza no ahoga la claridad; la inicial jamás rompe la escritura con rasgos exagerados; el ritmo en las orlas es perfecto, y lo indican, o las hojas de cardo estilizadas que se enroscan en amplios espirales a un tronco de oro, o las ramas que se curvan o se extienden en grandes eses; de vez en vez, en el centro de un roleo, una figura naturalista, una cabeza, un pájaro de fauna fantástica, un yelmo.

No hay en las obras de Maestro Jorge la sencillez de la miniatura

(1) Schiff, obr. cit., pág. 8.

(2) Instrumento de viento análogo a la dulzaina o al oboe; llámalo albogón D. Juan Manuel en un gracioso cuento del Conde Lucanor.

francesa del XIII ni la abigarrada suntuosidad de la del XV; es su arte como un término medio entre las dos. Los colores son vivos: usa el carmín, el minio, rara vez el bermellón; el oro bruñado.

Encuentro alguna relación a las miniaturas de Jorge Inglés con las catalanas del XIV, de procedencia italiana; mas las analogías son escasas: los cardos enroscados de la crónica alfonsina recuerdan los de la primera página del código de los *Usatjes*, del Archivo municipal de Barcelona, y los pájaros y figurillas de *El Fedón* y del libro *De Vita Beata* tienen cierto parentesco con los de un *Psalterio*, de la Catedral de Tortosa; con una diferencia: es Jorge Inglés más naturalista, sus bicharracos no se contorsionan tanto como en los manuscritos catalanes, donde tienen algún aire de caricaturas; además, el *carácter* es distinto.

La personalidad de Jorge Inglés, miniaturista, es profundamente original; si los elementos no son propios, genuina y nueva es la agrupación, compone mejor que sus contemporáneos y hay en él notas claras de españolismo: vigor, realismo, sentido del colorido, complacencia en el uso del oro.

Y así terminan estas notas; complemento de ellas serán unas cuartillas que acompañarán en próximo número la reproducción de la interesantísima predella del retablo de Buitrago, nunca fotografiada, para lo que ha dado ya permiso su ilustre patrono el Marqués de Santillana. Sólo inspiró estos apuntes el deseo de señalar que Jorge Inglés, además de pintor del retablo de Buitrago fué miniaturista, falta ahora, que quien sepa y pueda estudie con detenimiento estos códigos y otros que quizá sean de la misma mano y podamos saber qué camino seguía el arte de Maestro Jorge y qué elementos vitales trajo a la Pintura española.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

JOSÉ ANTOLÍNEZ

PINTOR MADRILEÑO

(1635-1675) (1)

De arquitectura similar al retablo mayor del templo de Navalcarnero son el principal y los colaterales de la iglesia de la Magdalena, de Alcalá de Henares. En uno de estos altares, el del lado del Evangelio, se admira una Anunciación, obra indudable de Pereda (muy semejante a la conservada en las Capuchinas de Madrid), con la que empareja, en el colateral de la Epístola, una Inmaculada Concepción, firmada por Francisco Rizi y nada parecida a las de José Antolínez (2), discípulo de Rizi según sus biógrafos. En cambio, de mano del malogrado pintor madrileño es la encantadora *Purísima*, de unos dos tercios del tamaño natural, que, cuando el Santísimo Sacramento no está de manifiesto, cubre la parte anterior del tabernáculo o custodia del altar mayor de dicha iglesia complutense; este cuadro (no mencionado por D. Pelayo Quintero), que mide $1,40 \times 0,73$, es una reducción muy acertada del ya descrito de Barnard Castle; en ambos, la figura de la Inmaculada es casi igual y mira hacia el mismo lado, pero a la Virgen de Alcalá, que tiene el pelo castaño, sólo acompañan dos angelitos, uno de ellos casi idéntico a otro del Museo Bowes. Además de la *Purísima*, Palomino creía también de José Antolínez las excelentes figuritas del Buen Pastor, pintadas en las portezuelas ($0,42 \times 0,35$) de los sagrarios de los ya citados altares colaterales; mas dichas tablitas y la de la portezuela del altar mayor, que representa a Moisés (con el maná) mostrando la Eucaristía al pueblo escogido, por lo sucias y deterioradas que se hallan, no pueden atri-

(1) Continuación. Véanse las páginas 22-32 y 178-186 del tomo XXIII (año 1915) de esta Revista.

(2) Ambos cuadros se atribuyeron, con error notorio, a Antolínez, en este BOLETÍN, año XI, páginas 222 y 223.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (n. 1635 † 1675)
 Los desposorios místicos de S.ª Catalina de Alejandria
 COLECCIÓN DEL SR. MARQUÉS DE SANTA MARIA DE SILVELA 2.46. X 2.04. m.

buirse con certeza a tal artista, no faltando escritores que, acaso con razón, dicen son de mano del pintor Escalante.

Recuerdan mucho más el estilo de Antolínez, dos figuras de tamaño igual al de la Purísima, que adornan, también, el altar mayor de la iglesia de la Magdalena y no han sido estudiadas por quienes acerca de ella han escrito. Tales cuadros están colocados en el primer cuerpo del retablo, y el de la izquierda representa a *San Agustín* con mitra de lama de plata, pintada del mismo modo que las túnicas de las Purísimas del autor que estudiamos. La cabeza del santo tiene gran afinidad con las de otros ancianos que figuran en diversos lienzos de Antolínez; verbigracia, en el de la *Pentecostés* y en el de *San Pedro en la prisión*. El *San Nicolás de Tolentino*, que sirve de pareja al San Agustín, me parece, también, una obra indiscutible de Antolínez, por las semejanzas de técnica con el lienzo de igual asunto, que se estudiará en el párrafo siguiente (1).

He descubierto este cuadro (que mide 1,56 × 1,01 y se halla muy deteriorado) en una galería del Seminario conciliar de San Ildefonso, de Toledo. Viste en él *San Nicolás de Tolentino* negro hábito agustiniano, ceñido por la correa peculiar de la orden; en la mano derecha lleva una cruz y un ramo de azucenas, y con la izquierda sostiene un argénteo plato donde se ve a la perdiz característica de este santo. En la parte baja del lienzo, a la derecha, hay un panecillo encima de un poste; al fondo, un muro de sillería, y a la izquierda, un rompimiento de país con montañas azules y celaje crepuscular. Acaso sea este cuadro el de San Nicolás, que, según los documentos antes extractados, se pintó hacia el año 1670 para un altar colateral del convento de los Agustinos recoletos, de Madrid. Casi todos los pormenores de tan interesantísimo lienzo,

(1) Los monjas de la Magdalena aseguran que carecen de documentos acerca de las obras de su iglesia, que data de la segunda mitad del siglo XVII. El convento es más antiguo, pues se gobernaba por unas Constituciones que le dió el Cardenal D. Gaspar de Quiroga, y aprobó, en 23 de Marzo de 1608, D. Bernardo de Sandoval, Arzobispo, también, de Toledo. Se publicaron (hacia 1751) en un tomo en 8.º, de VI-127 páginas, que carece de pie de imprenta y se titula: "Regla | del glorioso Padre, | y | Doctor de la Iglesia | S. Agustín, | Debaxo de la qual Militan | más de sesenta Religiones. | Y Constituciones | de su misma Religión, | Segun se observan en el | muy Religioso Convento | de Santa María Magdale- | na de esta ciudad de Al | calá de Henares, de Religio- | sas del Orden de N. P. S. | Agustín de la Ob- | servancia."

por ejemplo, las estrellas que se divisan encima de la cabeza y sobre el pecho del agustino, el plato y la perdiz, son de factura idéntica al San Nicolás de la iglesia de la Magdalena; pero difieren completamente en el tipo del santo italiano, más idealizado y expresivo en el cuadro de Alcalá que en el de Toledo, pues en este último, indudablemente, se limitó Antolínez a retratar, con asombrosa individualidad, uno de sus amigos del Monasterio madrileño. Está firmado así: ANTOLÍNEZ, en el ángulo inferior izquierdo, el cuadro toledano y es muy digno de una restauración esmerada antes de que acabe de destruirse.

Entre las magníficas pinturas que va reuniendo el inteligente coleccionista bilbaíno D. Manuel de Taramona, figura un lienzo apaisado, de $2,19 \times 1,83$, adquirido por módico precio en casa de Eguidazu (Madrid). Tiene por asunto el prodigio de la *Pentecostés* (narrado en *Los Hechos de los Apóstoles*, cap. II), y en el centro se destaca la firma de Antolínez; aunque no de las más bellas, es, sin duda, una de las composiciones más importantes del autor, donde éste, con facilidad notable, representa, en variadas y expresivas actitudes, más de treinta personajes, algunos de los cuales delatan la influencia del Greco en Antolínez, tan sagazmente observada por el Sr. Sentenach (1). Puede apreciarse en la adjunta fototipia que los pormenores arquitectónicos son de igual estilo que los de la *Anunciación* (2), de la sacristía del Pilar de Zaragoza, y que ambas pinturas tienen otra semejanza: la rarísima aureola de la Virgen, que parece un sol en eclipse, detrás del que surgen rayos de color ocre. Lleva la Madre de Dios túnica roja, manto azul verdoso y velo blanco en la cabeza. Los tipos femeniles son los comunes en las últimas obras del artista, y muy características las manos, singularmente las de María Santísima, cruzadas de igual modo que las de la Magdalena del Museo del Prado, y asimismo se acerca mucho la factura de los libros y demás accesorios de la *Pentecostés*, a la manera de pintar los de la Magdalena citada y los que se ven en otra, fechada el año 1673, que poseía doña Isabel López; pero el cuadro del Sr. Taramona, que creo se pintó algo antes, difiere de éstos por su colorido, poco personal y muy veneciano, resultando cierta, en cuanto a esta obra, la afirmación de Palomino (III, pág. 385) de que en

(1) *La pintura en Madrid*, pág. 161.

(2) Reproducida en este BOLETÍN, tomo XXIII (año 1915), pág. 106.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (n. 1635†1675)

La Pentecostes

COLECCION DE D. MANUEL TARAMONA, EN BILBAO. 2-19 X 1-83. m.

las de José Antolínez "se descubre un gran gusto y tinta aticiana".

Publicada ya la mayor parte de esta monografía, mi querido amigo el marqués de Santa María de Silvela ha tenido la fortuna de adquirir la importantísima tela firmada por Antolínez, que reproduce la adjunta lámina. Por la coincidencia de las medidas ($2,46 \times 2,04$) comprendió tan distinguido coleccionista que este *Desposorio de Santa Catalina* es el que mencioné anteriormente (1), pintado para D. Francisco Esteban de los Ríos hacia 1672, fecha documental corroborada por estar tratados los pormenores de igual modo que en la susodicha Magdalena, datada en 1673. Al representar el casto desposorio del Niño Dios con Santa Catalina, virgen, Antolínez se inspiró en las composiciones pintadas poco antes por Mateo Cerezo, hoy en el Museo del Prado y en la catedral de Palencia; pero el lienzo de Silvela difiere bastante del conservado en el Prado, sobre todo en el tipo y devota actitud de la madre de Dios que recuerdan más el cuadro, también del mismo asunto pintado por Murillo (Museo Vaticano), y tampoco falta quien nota la influencia del gran maestro sevillano en la factura del San José de esta obra de Antolínez. La fototipia dispensa de una minuciosa descripción, y me limito a encomiar la preciosa pareja de angelitos de la parte alta del cuadro y el primoroso corderito, y a señalar la facilidad y destreza con que están pintadas las flores y las frutas y la maestría del colorido de los ropajes de Santa Catalina y de Nuestra Señora. Viste aquélla traje de magnífico brocatel de fondo blanco con oro y rameados negros y acarminados; las mangas son de un tono rojo claro, y blancos sus rizados puños; lleva un manto rojizo con flores plateadas, y perlas, en profusión, adornan su corpiño y pajiza cabellera. La roja túnica de la Virgen María está pintada con tierra de Sevilla sobre preparación ocre; su manto es de color azul algo verdoso, castaños los cabellos, rojiza la aureola y el velo ocre. También está con primor representada la alfombra de gusto oriental, pero hecha seguramente en España, quizá en Salamanca, que aparece en el primer término del cuadro, y son muy características del estilo del autor las arquitecturas del fondo y las tonalidades rojizas y azules de ultramar del celaje. Las figuras son de tamaño natural (2).

Un poco posterior a las dos pinturas que acabo de estudiar, parece el

(1) Véase este BOLETÍN, tomo XXIII (año 1915), pág. 179.

(2) Este cuadro ha sido esmeradamente restaurado por el Sr. Mañanos.

San Pedro, libertado de la prisión por un ángel, núm. 31, del Museo de Dublín. Ya se aludió (1) a este lienzo, que mide 1,67 \times 1,25, y como la fotografía excusa su descripción, sólo advertiré que los personajes son algo más pequeños que el natural y que la firma de Antolínez está escrita en una cartela figurada en la pared de la cárcel (2). El santo es análogo al discípulo arrodillado en primer término a la izquierda del cuadro de la *Pentecostés*.

JUAN ALLENDESALAZAR



VARIA

De los hispanófilos beligerantes

Entre las hondas emociones con que noblemente asistimos los españoles a la tremenda tragedia de las grandes naciones del mundo, ninguna más razonada que la atención que nos merece la suerte de aquellos sabios, entre los beligerantes de uno y de otro lado, que más particularmente consagraban al estudio del Arte y la Arqueología hispánicos, en los felices días de la paz, casi toda su actividad.

En esta misma publicación dedicamos palabras, bien sentidas, a la memoria de Mr. Emile Bertaux, que como Mr. Dechelette, fueron víctimas de la vida guerrera y de su ardiente patriotismo. De Mr. Pierre Paris se acaba de anunciar su visita a Madrid. Respecto del otro bando, hace años que se dijo que Herr Von Loga era prisionero de los rusos. Del Dr. Mayer, tuvimos en esta redacción carta (desde Suiza, donde accidentalmente se encontraba), fechada el 11 de Setiembre último. En ella, nos daba cuenta, tan sólo, de sus investigaciones de Arte español: acababa de descubrir el dibujo original de Murillo (fechado en 1656, sin firma), para el cuadro de los Desposorios de Santa Catalina (Vaticano) que Isabel II regaló a Pío IX. Del mismo Dr. Mayer se acaba de anunciar una conferencia en Bonn sobre Arte español.

Se ha hecho pública otra noticia: que la Universidad de Lyon ha adquirido del malogrado Bertaux todos los papeles, notas, fotografías y clichés (de España casi a la exclusiva), que en buena parte inéditos, representan una vida tan noble y tan principalmente consagrada al estudio de nuestro Arte peninsular.

¡Qué gran pérdida ha sido para nuestra patria la desgracia del heroico aviador!

(1) BOLETÍN, año 1915, pág. 180.

(2) C., *Catalogue of pictures..... in the National Gallery of Ireland* (Dublín, 1914), pág. 5.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO RIBALTA (n. 1555? † 1628)
Retrato del Patriarca Beato Juan de Ribera
(REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO) 2-00 X 1-12. m.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (n. 1633 † 1678)
San Pedro libertado de la Cárcel
MUSEO DE DUBLIN 1-67.X1.25.m.

Retrato del beato Juan de Ribera

Cuadro de Francisco Ribalta, desconocido, de la Real Academia de San Fernando (1)

Los párrafos siguientes no son otra cosa que notas de clase, tomadas de las explicaciones de nuestro profesor de Historia del Arte de la Universidad de Madrid.

En el curso de 1916-17, y en la clase de los martes, estudió el señor Tormo, durante varias semanas del otoño, al maestro fundador de la escuela valenciana castiza. La mayor parte de esas lecciones se nos dieron en el Museo del Prado y sólo la última de la serie en la Real Academia de San Fernando, teniendo a la vista juntos el cuadro de Santa Águeda y San Pedro, antiguamente clasificado como obra de Francisco Ribalta, con bastantes razones, y el retrato del Patriarca Beato Juan de

(1) *B.º Ribera, de la Academia: Nota descriptiva.* Sobre fondo oscuro se ve poco la línea del contorno morado oscuro, dándose sobre ese tono sucio de los capisayos un rojo intenso apagado en la loba veraniega y en los bordes de la veste de abajo. El blanco del amplio roquete es la única nota relativamente viva, con la más velada de gris de la barba. La carnación es relativamente clara y rosada, de persona de edad. El bonete es negro, y la cruz pectoral y su cadena sólo de oro. En la frente, cabeza, sienes y barba es donde hay más daño en la pintura, que a juicio de gentes (equivocado) exige restauración.

El escudo de nuestra derecha, en alto, es el de fajas oro y sable (tienen en realidad otros colores) de los Ribera; el de la izquierda tiene en el altar, de blanca sabinilla, los encendidos braserillos, el cáliz y la hostia, que integran el escudo del Colegio del Corpus Christi o "del Patriarca". Éste escudo va con cruz patriarcal: 2,00 x 1,12 metros son las medidas del lienzo. Tenía el cuadro la signatura 57 en papel puesto en rombo y cuadrado y la 757 en otro redondo; se refieren a dos distintos intentos de catalogación, fracasados o inéditos, de la propia Academia. Más curiosa era la raspada letra de una tarja, al marco en el que se diría el nombre del pintor al que se atribuía el cuadro, con las fechas de nacimiento y muerte del artista. Como la de nacimiento todavía se podía leer, y era la de 1746, bien se adivinaba todavía, y se comprobaba por los espacios borrados, que se quiso catalogar como obra (!) de Francisco Goya, que nació en 1746,

Ribera, que hasta ahora nunca había sido expuesto ni catalogado en la Academia, y que nuestro profesor había logrado, según dijo, que se sacara del almacén, que se limpiara y forrara y que se decidiera que quedara expuesto en una de las salas principales de la notable galería de la Academia.

El lienzo convidaba primero a ofrecer la nota biográfica del personaje tan admirablemente retratado por un pintor valenciano, que desde luego no se debía afirmar si era Francisco Ribalta o Juan Sariñena, problema que se había de dilucidar luego.

Fué, en resumen, D. Juan Ribera una de las figuras históricas que con más derecho se deben llamar representativas en la España de Felipe III, por su devoción ardiente, su celo extremado por el catolicismo y por su amor a las Artes, y porque de ello dejó testimonios imborrables en su vida, en su acción social y política y en su magnífica fundación del Colegio "del Patriarca", de Valencia, una de las pocas instituciones del 1600 que se conserva del todo intacta, sin nota alguna de degeneración o transformación y en su estado primitivo hasta en los detalles más insignificantes.

Un gran magnate, dado a las Artes, fué su padre. Nació en Sevilla, fuera de matrimonio, de la unión del ilustre D. Perafán de Ribera, Duque de Alcalá, y uno de los creadores de la "Casa de Pilatos", y de una noble dama, doña Teresa Pinelo. Vió la luz primera en la soberbia casa plateresca, hoy llamada "de los Abades" (calle del mismo nombre), que fué el palacio que para la amada mandó construir su padre, el más "mecenas" de los grandes próceres andaluces (1).

Don Perafán no tuvo descendencia legítima y educó admirablemente a D. Juan, según datos que se hallan reflejados y recogidos en el libro *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi*, del ya fallecido presbítero D. Pascual Boronat, que se firmaba en otros muchos trabajos de erudición "L. de Ontalvilla". El futuro bienaventurado daba, andando el tiempo, las más sinceras gracias a Dios, porque en un tris estuvo en dos ocasiones, que no le colocara su señor padre, para el progreso de sus estudios teológicos, bajo la dirección de dos famosísimos ecle-

(1) La pieza natal del Patriarca es la habitación núm. 1 de la famosa y concurrida casa de huéspedes católica (hoy fonda) que acreditó en Sevilla el presbítero D. Simón de la Rosa. El edificio es no obstante señalado por las "Guías" como palacio digno de visitarse, entre las edificaciones platerescas de la gran ciudad,

siásticos, que no eran entonces sospechosos a nadie y eran venerados de todos, pero que más tarde fueron reconocidos y condenados por la Inquisición como herejes luteranos, los maestros Egidio y Constantino, canónigos magistrales de Sevilla, obispo de Tortosa el primero y predicador de Carlos V el segundo.

Gran alumno y en seguida catedrático de la Universidad de Salamanca, D. Juan de Ribera, por sus virtudes, talento y por el prestigio de su estirpe, fué a los treinta años obispo de la muy importante sede de Badajoz, con el honor del palio después, y al poco tiempo, a los treinta y seis años, hecho patriarca de Antioquía, *in partibus*, y arzobispo de Valencia. En esta designación no interviene ya, seguramente, razón alguna de familia, pues ya es Felipe II, y por razones de religión quien le nombra, y es San Pío V quien le preconiza; al hacerlo pronunció el integérrimo Papa dominico, palabras de tan inusitada alabanza como fueron las siguientes: "es cumbre de la España toda, raro ejemplo de virtudes y probidad, dechado de costumbres y de santidad, al punto que confundamos por él la humildad y la parsimonia. Y no sólo ejercita el cargo cual obispo, sino cual párroco, administrando los sacramentos y llegándose hasta las casas de los enfermos, y vive más vida monástica que no episcopal. Y así tantos obispos en España siguen sus huellas".

Fué en Valencia virrey y capitán general a veces, y hasta cuarenta y dos años prelado, hasta su santa muerte en 1611. Rica la mitra, riquísimo el prelado por su casa, su puntualísima administración le pudo hacer espléndidamente generoso con los pobres y con los muchísimos conventos de descalzos franciscos y capuchinos, descalzos agustinos y carmelitas que creó, además de colegios de moriscos y de su magna creación del Colegio de Corpus Christi o "del Patriarca", que además de alumnos universitarios de beca (Teología), hoy adscritos a las clases del seminario, fué modelo, acaso único en el mundo, de magnificencia en el culto. Y no sólo por el concurso de las Artes, de la música en especial, sino por menudísimas disposiciones del mismo fundador, todavía hoy cumplidas al pie de la letra. Para encender o apagar dos luces, salen ceremoniosamente dos sacristanes de los dos lados y a compás escalan las gradas, hacen sus genuflexiones y encienden o apagan con toda simetría. En todas las misas rezadas se da incienso al alzar a Dios. No se permite la entrada a las señoras devotas tocadas con sombrero, ni tampoco a las sirvientas con cesta u otro chisme. Detalles que se añaden a la más

puntual determinación de todo acto de liturgia, su precisa duración, etcétera, etc.

Su vida político-religiosa es, en cambio, de las más discutidas. Mantuvo en el reinado de Felipe III, desde Valencia, los extremos más discutibles de una orientación política que, si sintió Felipe II, de cuya figura de rey, como pareja, fué el beato la figura de obispo, no fué Felipe II tan inexperto que llegara a practicar: nos referimos a la expulsión de los moriscos, la oposición a todo trato de paz con Inglaterra y a todo intento de tregua con las provincias de Holanda. Felipe II, más intransigente, en intención, que su hijo y que su nieto, fué demasiado "prudente" rey para expulsar a los moriscos, como Felipe III, ni para celebrar, como Olivares y Felipe IV, el rompimiento con Holanda o con Inglaterra, los más graves acuerdos de los Austrias del siglo XVII.

La expulsión de los moriscos, la obra del beato Ribera (pues lo de Inglaterra y Holanda se acordó por Felipe III y Lerma contrariando su parecer), la hubo de concebir, eso sí, tras de muchas décadas de insistir con celo admirable en la campaña apostólica de catequización y verdadera conversión de los mal "conversos" moros.

D. Francisco Tarín y Juaneda, hoy cartujo en Miraflores de Burgos (hermano Bernardo), publicó en 1891 una verdadera monografía con el título de *Los retratos del beato Juan de Ribera* (1). Estudió hasta veinticinco retratos del Patriarca, de distintas épocas, y con verdadera erudición y de primera mano, los pintados en su tiempo, por el divino Morales o Vasco Pereyra, Vicente Requena, Alonso Sánchez Coello (?), Juan de Joanes, Bartolomé Matarana, Francisco Ribalta, el pintado a su muerte por Juan Sariñena y el pintado bien poco tiempo después por Jacinto Jerónimo de Espinosa (2).

(1) 68 págs., en 8.º, Valencia. Imprenta de Vives Mora, 1891. Es una tirada aparte, correspondiente al tomo V, cuaderno VI, de la revista de D. Roque Chabás, *El Archivo*.

(2) La atribución a Sánchez Coello es insostenible. Lo de Matarana es en los grandes "frescos" que llenan los paramentos de la Iglesia. En cuanto al retrato del Divino Morales o Vasco Pereyra, se hace preciso decir que se refiere a la tabla indiscutible de Morales estudiada por el profesor en su artículo del diario *La Voz de Valencia*, número de 23 de Marzo de 1916, titulado "El divino Morales, en Valencia".—NOTA DEL AUTOR.

Es la última una notabilísima tabla votiva y centro de un tríptico, cuyas portezuelas se incorporaron con ella en un retablo, obra indiscutiblemente encargada por el beato Ribera siendo obispo de Badajoz al pintor devoto, gloria de Bada-

El P. Tarín no tuvo noticia de nuestro cuadro de la Academia, del cual, hasta que lo descubrió nuestro profesor, no tenían tampoco idea los celosos colegiales peripetuos del Colegio del Patriarca. Y es con mucho, si no el más perfecto, sí el más importante retrato del fundador hecho por artista de su trato y amistad. En la misma Real Academia hay otro retrato del Patriarca, cosa del siglo XVIII, tomado del retrato de Ribalta (1).

En la Academia no existen antecedentes del gran lienzo que reproducimos. No figura entre los cuadros catalogados en los únicos catálogos impresos de 1818, 1819, 1824 y 1827. Pero, el estado en que se encontraba hace pocos meses el lienzo, en relación con tantos otros, ya indica su procedencia, seguramente que del expolio de D. Manuel Godoy, pues el populacho, enemigo del favorito, estropeó muchos de los cuadros que no llegó a quemar. El resto total de la colección ha venido a quedar en la Academia de San Fernando, salvo una parte (la más notable), de los mejores cuadros, que logró la princesa de Borbón, esposa de Godoy, que el juez de la causa se los fuera devolviendo, como cosa de la casa del condado de Chinchón. La Academia, además de cuadros buenos (to-

joz. Sobre esa tabla votiva, que representa al prelado muerto con el juicio de su alma, hay que añadir alguna explicación. El P. Tarín y Juaneda en su en general documentadísimo estudio, la dió como obra de Vasco Pereyra, pintor coetáneo portugués, pero residente en Andalucía, particularmente en Sevilla. El Sr. Tormo, suponiendo eso una verdad de las documentadas por Tarín, se basó en ello en su libro de 1902 *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI* para reconocer en Vasco Pereyra a un verdadero discípulo directo de Morales. En seguida el Sr. Ontalvilla, tan conocedor del Archivo del Patriarca como el mismo Tarín (ya entonces retirado a la Cartuja), impugnó la que creía opinión infundada de Tormo, al hacer una recensión del libro en el diario *La Voz de Valencia*, "Lecturas de la Semana" (Noviembre, 1902), afirmando categóricamente que de Vasco Pereyra no hay en el Archivo más referencia documental que la referente a la copia encargada por el Patriarca de la *Virgen de la Antigua* para una capilla de su Colegio. Demostrado eso y comprobado después por otra rebusca documental, no hay sombra de duda en que el cuadro votivo del que descubrió el Sr. Tormo como tríptico (de unidad de composición en sus tres piezas) es obra de Morales, de las más antiguas entre las más importantes, y en manera alguna obra del estilo de Vasco Pereyra, tal cual aparece éste en sus obras firmadas y documentadas (de Dresde y de Sanlúcar de Barrameda), ahora debidamente estudiadas. —NOTA DE LA REDACCIÓN.

(1) Signaturas 470 en papel losangeado y 157 en papel cuadrado, pegados. Fotografías Lacoste S. 449.

davía bastantes), *heredó* de Godoy los malos y medianos, incluso una media docena de retratos del favorito de Carlos IV y María Luisa (1).

Es lo más probable que el retrato del beato Juan de Ribera, sea el catalogado en la colección Godoy por el famoso francés Quilliet con estas palabras: escuela veneciana, retrato de Cardenal, de pie, catalogado entre los cuadros, muy de primera calidad (2). Para aceptar esa idea de la procedencia del cuadro de la galería del príncipe de la Paz, tenemos la circunstancia de que uno de los escudetes del lienzo, por ser el del Colegio del Patriarca, demuestra a toda evidencia que se pintó para el mismo. Y es sabido que Godoy logró (con compensaciones problemáticas), que le regalaran cuadros para su improvisada y soberbia colección muchas de las iglesias, conventos e instituciones docentes y benéficas de España, y aun de las españolas de Roma (3). Si, pues, nuestro retrato fué del Colegio y está en la Academia, conociendo la historia interna de los fondos de ésta, no cabe otra solución que la imaginada: donación del Colegio a Godoy, y expolio de Godoy conservado en la Academia.

El retrato que estudiamos no puede atribuirse sino a Ribalta (Francisco) o a Sariñena (Juan), los que retrataron al Patriarca en lienzo en los últimos años de su vida. Es en principio difícil separar en retratos la obra del primero, cuando no es de primer orden, de la del segundo, cuando más empeño pone en su labor, pues precisamente la documen-

(1) Además, una grande y fantástica genealogía, perfectamente iluminada, y el curioso cuadro alegórico de la inauguración, por Godoy, de la Enseñanza pestalozziana en España. También posee la Academia, y del propio fondo, un magnífico retrato de Jorge Washington, también regalado a Godoy al parecer, y obra firmada por el pintor José Perovani en Filadelfia en 1796.

(2) Para la equivocación del traje, basta la parte roja de los capisayos del prelado, como los que usaban los canónigos de Valencia, y extraños al verde o al morado privativos de la indumentaria episcopal. Quilliet no era demasiado puntual en tales cosas.

(3) Su mejor Tiziano (hoy en el Museo de Amberes) lo logró de las monjas de San Pascual, de Madrid; su mejor Van-Dyck (hoy en la colección de Lord Egerton) lo logró de la casa española de S. Giacomo degli spagnuoli en Roma. Varios cabildos y colegios y conventos le enviaron retratos viejos de cuantos Godoy, presuntos parientes del favorito, figuraban en sus galerías icónicas (hoy, todos, en la Academia).

Del expolio de Godoy guarda la de San Fernando los retratos de mercedarios, de Zurbarán; el Crucifijo, de Alonso Cano; el Cristo a la Columna, del mismo; la predicción del Bautista, de V. Carducho; el Cristo con Pilatos, de Morales; el Battoni, etc., etcétera, y las Majas, de Goya, trasladadas al Museo del Prado.

tación del Colegio revelada por el citado Boronat en el estudio ya mencionado, no da bastante luz, pues se abonaron retratos de varias personas al mismo tiempo a los dos pintores y no se puede hoy hacer fácilmente la separación por no verse firma alguna en los lienzos del Colegio.

Pero Ribalta tenía, como artista de técnica nada arcaica y más *seiscentista*, notas de contraste de color, que no se ven en la obra francamente *cincocentista* de Sariñena. En nuestro cuadro, el oscuro general produce, por contraste, del todo ribaltiano, un efecto de gran valor en los rojos y en los blancos, y el rojo es muy intenso y en oscuro, y el blanco muy vivo, pero en zonas pequeñas, el rojo y el blanco ribaltianos. Sariñena era más bien colorinista, sin sentir, como sintió Ribalta, la necesidad de la unidad lumínica o pictórica del cuadro.

El retrato del Beato, pintado por Ribalta y conservado en el Colegio, es de busto, y obra, en la cabeza, de una perfección y de un modelado, que es verdad que faltan en la cabeza de la Academia, que es la parte menos inconfundiblemente ribaltiana del cuadro. Aquél es un busto, apenas prolongado, que se reprodujo a la cabeza de un pequeño *Album* de las obras de Arte que publicó el Colegio en 1893 (1). Hecha la debida comparación, se ve en seguida que aquí, como tantas otras veces en la Historia de la Pintura, el pintor hizo un felicísimo retrato en busto, con cabeza más directamente estudiada del natural, y que después se le encargó el más aparatoso retrato de cuerpo entero, pintado con mucho menos espíritu de análisis en la cabeza, copiándola el pintor de la otra con alguna rapidez, y preocupándose del efecto total, aquí logrado por Francisco Ribalta con toda felicidad.

Este es, en resumen, el estudio de nuestro profesor, hecho en la clase, ante el mismo lienzo, que todos pudimos examinar descolgado, bien á la vista y con todo detalle.

FEDERICO RODRIGUEZ DEL REAL

(1) "Alabado sea el Santísimo Sacramento. 1893. R. Colegio de Corpus Christi", dice la encuadernación, y sin textos ni portadas forman el álbum 20 fotograbados del retrato aludido, vistas de lo arquitectónico, ocho grandes frescos de Matarana, el gran cuadro de la Cena, obra maestra de Ribalta, el relicario y la custodia. Se publicó el álbum en la ocasión del primer "Congreso eucarístico nacional" entonces celebrado en Valencia. Medidas del librito 11 x 16 centímetros.

EXCURSIÓN A LEBRIJA

Las obras de Pablo Legot y Alonso Cano

Lebrija no es sólo la patria del primero de los grandes humanistas españoles; tiene, con tan augusto recuerdo, otros muchos títulos para solicitar en visita a los amantes del pasado de España, con ser una población bien pequeña.

Sí; a Antonio de Nebrija — él prefería para nombre de su patria la *nebrys*, la piel de cabrito de las divinidades dionisiacas —, al primogénito de sus hijos, con primogenitura de predilección, honra la villa con el nombre de una calle recta en declive, y con un monumento (busto en bronce) en el centro de la grande, soleada y bien arbolada plaza del pueblo; porque en eso de los nombres de calles, tiene Lebrija un privilegio único (que yo sepa), pues ahora, cuando todas las glorias pasadas y archipasadas, presentes y archipresentes de la humanidad, de la nacionalidad y de toda ciudad o villa logran los honores de una rotulación — hasta los más insignificantes majaderos o majadores de la política menuda — cae en Lebrija el curioso excursionista en la cuenta de un general y nada perdonable olvido..., que Lebrija no ha padecido por cierto: en Lebrija, en viejo rótulo, en la parte antigua, en calle rampante, escalonadas las cuestas (lo que llaman en italiano *cordunate*), hay una calle inesperada, rotulada de “Adán y Eva”.

Con la satisfacción de haber “rotulado” allí a nuestros primeros padres, se junta la de haber edificado en el cerro de la vieja ciudad una segunda Giralda, que a distancia, desde la estación del ferrocarril y cuando no se puede medir esa misma distancia, bien resulta otra Giralda de Sevilla, gentil cual ella es, proporcionada como es ella, y como ella parlera y confiada y comunicativa. Aún vista de cerca, notándose que sus órdenes de ventanas también montan gradualmente, no estando al mismo vulgarísimo nivel, gusta esta Giraldilla sin giraldillo, y digo

sin giraldillo, porque si esta veleta tiene el mantón, no tiene el cuerpo vivo de la figura victoriosa que corona de Sevilla la torre.

Y yo diré que en algo gana a la metropolitana la Giralda nebrissen-se: en uno solo de los puntos de vista, con tenerlos incomparables y tener tantos distintos la Giralda de Sevilla. Ésta (hay que confesarlo) se acompaña mal con los flameros Renacimiento y los feos divorciados arbotantes de la cúpula de la Sacristía mayor, mientras que la Giralda, toda Renacimiento, de Nebrija, halla (por gracioso viceversa) la compañía moruna, que sus líneas pedían del trasdós de pelotas de siete y dos medias cúpulas ciegas de Arte árabe, amontonamiento de *cubas*, que ahí es donde se nota que es característica de lo árabe que falta (falta a la vista al menos) en casi todos los monumentos arábigos de España. La media naranja al pie de la letra, la media esfera sin tambor, sin montura, sin techumbre, sin tejas, y desde luego sin linterna, y la media naranja al lado de otras varias medias naranjas, eso no lo vemos, y eso se ve, alineado pero variado, al pie de la pseudo-mauritana Giralda de Lebrija, cuando se baja de los arruinados enormes muros del gran recinto del castillo, por callejas raras, sólo formadas de espesísimos y altos setos de chumberas de las más punzantes del género; paisaje perfectamente oriental que ya, sólo, vale la molestia de la visita.

Para lectores habituales de nuestro BOLETÍN el misterio queda aclarado. Esas hacinadas medias pelotas son las cúpulas arábigas de la mezquita estudiada con todo detalle en nuestra Revista por el benemérito investigador D. Adolfo Fernández Casanova. Regístrese la publicación y se hallará con el sistemático y razonadísimo texto del "decano" de nuestros arquitectos-arqueólogos (1), los dibujos, plantas, alzado de esas partes interesantísimas de la mezquita mayor de Lebrija, tan interesante y tan única en la Historia monumental de España. Y si se demostrara (entiéndase bien) que no fué mezquita sino iglesia mozárabe, ni un punto se rebajaría su interés, y tan única quedara como hemos dicho.

Única (en otro concepto) no es en Lebrija, pues arriba, en un extremo de las dos largas y estrechas mesetas altas del fuerte de tan ingentes murallones de hormigón, hay otro templo cristiano, Santa María del Castillo, que parece mezquita y aún recuerda a la sinagoga magna de Toledo y a la ya quemada de Segovia. Son tres naves, de armadura cubier-

(1) Se escribía el texto de esta nota excursionista pocos meses antes del fallecimiento de nuestro ilustre consocio.

tas (conservando tal en la del centro), separadas por arcos de pronunciada herradura, creo que tres por cada lado. Una renovada dependencia del templo (no sé si el presbiterio), muestra al exterior otra pelota, otra cúpula o *cuba* a lo arábigo, que allí, entre los hormigones de torres que desprecio al aire fueron, derrumbadas ya a la fuerza de su gran pesadumbre, dice muy bien, y todavía dice muy mucho mejor el auténtico arco de herradura (herradura apuntada cual la de los arcos sobre pilas-tras, de aristas muertas, del interior) que del ingreso del monumento se deja ver del exterior, aunque tapiado. Atalayando desde encima de aquellos rotos muros, se ven brazos del ya perezoso Guadalquivir, lagunas temporeras y marjales en la llanura, en aquella tierra baja, que bordea, llena de precauciones, la vía férrea de Sevilla a Cádiz. En los cerrillos se ven los olivares y los naranjales, y en el camino municipal de la estación los australianos eucaliptos, y alrededor las casitas y las barracas, y los nopales y más nopales (o chumberas), y en Diciembre sembrados primaverales y en el cielo (tras de noche sevillana archi tormentosa, de ventarrones y de chaparrones) y en el caserío la nobleza y la alegría populares y el carácter, todavía intacto el carácter; que son todo partes para alabar a Dios y para bendecir y alabar al sano, instructivo y cual ninguna otra cosa deleitable Espíritu del Excursionismo.

Antes de meternos en Santa María de la Oliva o Santa María la Mayor (para todo lo que no sea moruno, ya estudiado por el Sr. Casanova en la Revista), acabemos de decir que todavía hay en el pueblo algún templo interesante, aún no habiendo visitado (en rápida visita), sino el de los franciscanos y el de las monjas franciscas concepcionistas. En ambos, con ser barrocos ya, noto (llegando de Castilla) una nave de cañón seguido, con arcos fajones, aunque pequeños, que apean en repisa. Menos insignificante es el detalle de la carpintería de lo blanco, en el segundo convento, con labores de lazo en la tribuna del coro (alto) y con casetones (no precisamente artesonados), en el techo plano de la sacristía, puesta detrás, en el eje de la iglesia, que es de una nave. El tramo de honor (como sitio de un crucero que no se acusa) tiene más alta pero vaida la bóveda. Los retablos son churriguerescos. Es la portada grandiosa e interesante, con herrajes y aldabones en los batientes de la puerta, casi tan hermosos como los de la iglesia mayor. Aquella, por uno de sus lados, calle (estrecha) de "Monjas" (sabido es que en Sevilla los nombres de las calles no están en genitivo) tiene atravesados de parté a parte, cual

bajos arbotantes de la iglesia, tres o cuatro semi-arcos robustísimos que apean en el suelo. Blanqueados, por supuesto, como las casas, y salvo los balcones, rejas salientes (y sobresalientes pedestales) y las puertas: Andalucía, pura, típica y riente siempre.

Iba a Lebrija a ver a Legot, a conocer al fin, a acabar de conocer al fin, al estos añitos últimos bien zarandeado Pablo Legot.

Hasta esa aludida fecha, su nombre no sonaba en la Historia del Arte peninsular, aunque se mantenía en las citas documentales de algunos libros. De repente, a competencia, con igual prisa para lograr precedencia en el golpe, escribieron de Pablo Legot, el alemán Doctor August L. Mayer y D. Enrique Romero de Torres (1), ambos, juntos antes, habían comentado algo las obras de Legot de la provincia de Cádiz (en Espéra y en la Catedral gaditana) y esto de Lebrija que íbamos a ver. El Dr. Mayer se lanzó decididamente a crearle en Europa una nombradía, atribuyéndole, desde luego, un excelente cuadro del Museo de Budapest (*Abrazo en la Puerta de Oro de San Joaquín y Santa Ana*), una pequeña repetición del mismo del Museo de San Petersburgo y el ya famoso cuadro de la *Adoración de los Pastores*, de la *National Gallery*, de Londres, antes atribuido a Velázquez y después (y a iniciativa de D. Aureliano de Beruete, padre) llevado a la atribución a Zurbarán.

Eso era casi lo mismo que poner a Legot, al antes olvidadísimo Legot, a la altura de los primeros prestigios del Arte español, al igual de Zurbarán y al nivel del Velázquez de la juventud. Todavía, advirtiendo, que ni Romero de Torres (menos ambicioso en su reivindicación *legotiana*), ni el Dr. Mayer (verdadero padrino del resucitado maestro) conocían a la sazón el cuadro auténtico de Pablo Legot, el *San Jerónimo (riberes-*

(1) August L. Mayer, "Pablo Legote", en *Cultura Española*, núm. 16 (1909), página 788 y siguientes, y en *Reportorium fuer Kunstwissenschaft*, XXXIII, pág. 389 y siguientes.

Enrique Romero de Torres, *Revista de Archivos*, 1910.

Antecedentes (que se habían dejado en olvido), en Conde de la Viñaza, *Adiciones*, tomo 2.º, págs. 330 y 331, y base del estudio, en Miguel Mancheño y Olivares, *Curiosidades y Antiguallas de Arcos de la Frontera*, pág. 19 y siguientes.

El Dr. Mayer repitió, resumió y retocó su estudio sobre Legot en *Die sevillaner Malerschule*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, págs. 130 a 137, y lo dió más resumido en el tomo 2.º (págs. 50 a 54) de su *Geschichte*, después citada.

co, o entre *riberesco* y *perediano*), que tan en malas condiciones de luz se conservaba ignorado en la sacristía de la capilla de la Antigua, en la Catedral de Sevilla, donde ahora se conserva también, algo menos empolvado, y después del feliz hallazgo de su firma: cuadro de caballete este último, distinto de los de retablo del propio autor, y bien superior a ellos en técnica pictórica, con no ser una maravilla tampoco (1).

En Lebrija, en esta iglesia mayor, es hijo de la colaboración de Pablo Legot y de Alonso Cano el retablo mayor, correspondiente a aquella época de la vida del segundo: al período sevillano, en que se dedicaba apenas a la pintura todavía, y muy de lleno al cultivo de la escultura. Los lienzos son de Legot; de Cano las espléndidas esculturas. Fechas, 1628 a 1638, que son las extremas de tratos y pagos que ofrecen los documentos.

Damos a nuestros lectores en fototipia la reproducción del retablo, por una bella y nada fácil fotografía de D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que por desgracia, desde el punto de vista, obligado, para alcanzar el conjunto, tomó las estatuas de San Pedro y de San Pablo en una de las siluetas menos bellas y menos significativas. Los lienzos (cuatro al menos) *dicen* bastante en la reproducción, para haber sido tomados de lejos y por sólo el efecto del conjunto.

Los dos lienzos grandes, verá el lector (fijándose bien) que representan la Adoración de los Magos (a la izquierda del espectador) y la Adoración de los Pastores (al lado de la epístola); encima caen un San Juan Bautista y un San Juan Evangelista, indescifrables casi en nuestra lámina; al centro la Ascensión; en los áticos laterales los lienzos de María Anunciada y del Arcangel de la Anunciación, Gabriel, integrando con ambos, a distancia (como tantas otras veces, en los siglos medios) una sola composición.

Las espléndidas esculturas, bien se ve que son el Crucifijo y San Pedro y San Pablo, arriba. Y no se ve tanto la también hermosísima de la Virgen Madre en la hornacina churrigueresca. La damos aparte, en otra fototipia, debiendo advertir yo que no la vi, por hallar el retablo con postizos de las fiestas de Navidad, que confieso que no intenté apartar, porque no tenía la Madonna anotada, ni en mi memoria, ¡que fué una lástima!

(1) Publicado en nuestro BOLETÍN, año 1916, a la pág. 238.

Daría, en notas, las descriptivas, y bien apuradas, referentes al color de los cuadros, pero son detalles cuya utilidad solamente se siente cuando se estudian otras obras repetidas o similares del propio pintor o de otro pintor de la misma escuela. El Dr. Mayer, por su parte, da textos semejantes, escritos los míos con independencia de los suyos, y no me decido a que queden aquí copiados, ni siquiera en la letra menuda de las notas, aunque leyéndolas se podría deletrear mejor la fototipia.

En resumen, Legot, el Legot de Lebrija al menos, no merece apoteosis ninguna. Es verdad que algunos de los lienzos están poco tirantes, formando bolsas, llenos de polvo y rechupados del sol (que a algunos les caerá directamente en las horas primeras de la tarde) y necesitados todos de refrescamiento. Pero, en suma, viéndose maestría a veces en el pintor, se ve que no puso para Lebrija demasiado cuidado en la labor, y en manera alguna se acredita como el mejor discípulo de Roelas (que dice Mayer) ya que no le tomó ni lo más hondamente privativo al estilo del maestro, ni lo más aparente de su manera, tampoco, siendo aquí el estilo de Legot más bien un eco, y un eco pálido y vulgar, del estilo de aquellos dos espléndidos cuadros del gran retablo de la Universidad de Sevilla, tenidos siempre como obras de Francisco Varela, aunque nunca se ha producido el documento que lo demostrara (1). Aquí Legot se diría un discípulo de Varela y no de Roelas, y bien inferior a Varela, además.

El cuadro de la Epifanía es de los mejores de éstos, duro también, pero con tipos del natural estudiados, en factura inferior a la de los aludidos lienzos de Varela y sin aquella felicidad de éxito. El de los Pastores es el mejor, y con todo sigue la dureza y la ejecución elemental, tan elemental, que a trechos recuerda al Juan del Castillo (los grandes cuadros del Museo de Sevilla), pero dibujando del natural, hallando tipos, actitudes expresivas y caras significativas. La Ascensión es bastante menos agradable. El evangelista Juan es de feliz actitud y expresión. El

(1) Es tan antigua y tan fija la distribución de las obras del retablo mayor de la Universidad entre Roelas, Varela, Pacheco y Montañés, que desconociendo la fuente, se hace preciso pensar en que alguno de los antiguos jesuitas de aquella casa de la Compañía dió las noticias leídas por él en el Archivo de la Comunidad, o bien en algún libro inédito de la Historia de la Orden. Eso, o cosa parecida, ha ocurrido varias veces en noticias aportadas en el siglo XVIII, cuando estaban intactos los archivos, habiéndose a veces confirmado más tarde documentalmente.

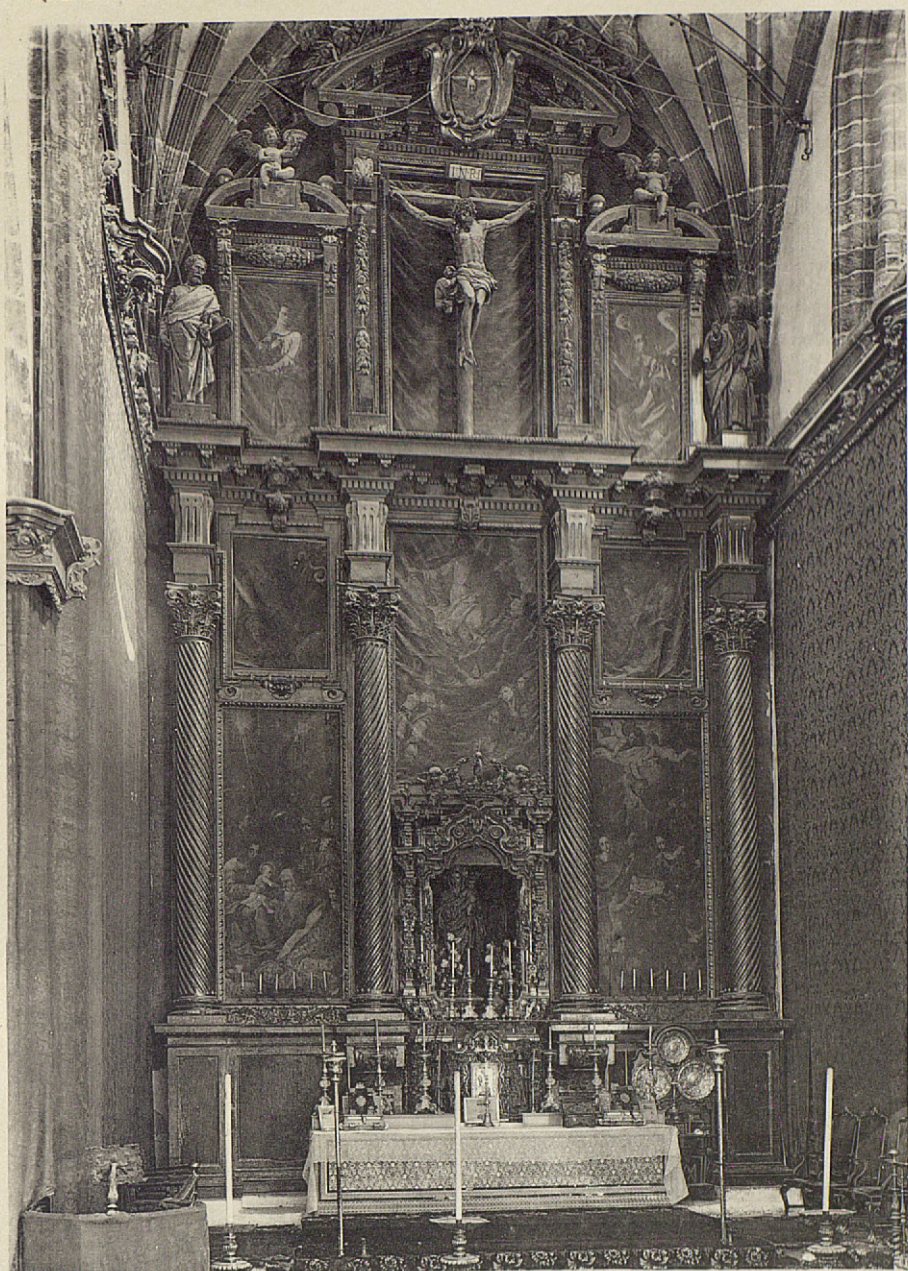
Bautista ofrece un retrato, de frente, sin grandiosidad alguna. La ejecución en la Anunciada es la más elemental. Lo más magistral, entre las siete pinturas, es la cabeza del niño Jesús, en el lienzo de la Epifanía, de felicísima expresión.

La impresión, medianeja, de los cuadros de Legot en Lebrija, puede que se deba (como en tantos otros casos) a la idea del pintor de que pintaba para una villa arrinconada en vez de hacerlo para la docta y *diletante* ciudad de Sevilla.

Puedo imaginar esto, al punto mismo de hacer un descubrimiento. Existe en la Universidad de Sevilla una bella Inmaculada, atribuida a Zurbarán (?), de que conocí otra réplica allí, en colección particular (la de D. Olegario Peralbo). Basta ver en el retablo de Lebrija la figura de María Anunciada para reconocer el mismo modelo de mujer, tipo muy particular, y seguramente de la personal predilección de un mismo artista: la Inmaculada es de Legot, seguramente. Pero con esta diferencia de mérito o de empeño: que la Inmaculada, está hecha con todo cuidado y estudio y atención, y la Anunciada está hecha aprisa, para puesta en alto, en ático de retablo, en iglesia poco visitada, de villa en realidad muy olvidada.

No sintió Alonso Cano (por el contrario) semejante acomodaticia idea, semejante menosprecio en la tarea y un atenerse tan holgazán a la particularidad del encargo al labrar las estatuas del retablo de Lebrija que a su difunto padre, el ensamblador Miguel Cano, se había confiado en el contrato que inició la labor total de la obra. Es verdad que de Alonso Cano sabemos cuánto se retardaba y se encalmaba en los encargos, pero vemos que trabajó siempre con el alma despierta y vibrante de emoción, y que sin esa divina gestación de la creación artística, no concebía que se pudiera hacer nada, lo están demostrando todas sus pinturas y todas sus esculturas y todos sus dibujos auténticos. Era como los oradores que callan cuando nada serio tienen que decir.

El retablo, arquitectónicamente, tiene ya muchas de las notas definitivas del estilo arquitectónico peculiar de Alonso Cano. Sirva de ejemplo la supresión del arquitrabe y friso en los intercolumnios, dejando sin enlace los arquitrabes y frisos de los dados que apean en las columnas, manteniendo a éstos sin otro enlace que el de la cornisa.



Fot. del Sr. Gomez Moreno.

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Retablo mayor (1628 a 38) de la parroquia de S.^a Maria de la Oliva,
en Lebrija (Sevilla). Pinturas de PABLO LEGOT
Esculturas de ALONSO CANO

El retablo está dorado, sin más uso del estofado que en los ropajes de la soberbia estatua de San Pedro y de la de San Pablo (a nuestra derecha) cuya cabeza, notabilísima, la vino a repetir tantos años más tarde, Alonso Cano, en la colosal de la Catedral de Granada. Son de color, también, las pencas de las guirnaldas y de las repisas, cuyos frutos y cuyas flores van sólo doradas (1).

El San Pedro vale cual un Donatello de los *valientes*, sobre todo visto (a gemelos) desde el crucero del lado de la epístola. La policromía, que seguramente decidió su autor, es de una encarnación muy tostada, con la pelambrera oscura; es muy dorado, con notas de color, a rayas, todo el ropaje; la encuadernación del libro es oscura con imaginados grabados a hierro: dorados. Es varón que piensa hondamente, mostrando el dominio ganado sobre lo bravío de su carácter, y, cual enrollado resorte de relojería, dando a la vez evidente la energía del genio y la bondad, ya armónicas, impuesta la segunda a contrapelo del propio temperamento. Es ya San Pedro, y todavía es el viejo Simón, convertido. El modo de componer el ropaje es digno del rejoy de un hombre tal, como el que acertó a crear aquí Alonso Cano.

San Pablo ya es otra cosa, ni de lejos tan en las cumbres del Arte: ni el tipo ni la expresión, ni los forzados ropajes. Todavía es una obra tan indiscutiblemente auténtica como la otra...; mientras que los dos angelucos de los frontones (en verdad, llenos de polvo) no acertaran a gustar a nadie, ni a tenerse por muy auténticos.

La cabeza muerta del Crucifijo es también de las cosas magnas de la Historia del Arte en España. El desnudo cuerpo (todo en tono cadavérico, y bien semejante el del paño superfemoral) apenas logra no servirle de estorbo a la hermosa cabeza, pero no pasa de ese efecto no negativo.

Esa cabeza (de pelo castaño oscuro), meramente muerta, sin alcanzar grandeza en su concepción ni en la expresión, es de aquello que se señala como *ex ungue leonis*; pero la de San Pedro, y el San Pedro, todo entero, es lo primero de lo primero.

Repito que, inadvertidamente, dejé de buscar y no vi la Madonna. Supla por mi pobre juicio, la exactitud de la fotografía del Sr. Gómez Moreno que publicamos aparte. Aparte he dicho, pero publicando en la

(1) Pintura decorativa plana, sólo se ve debajo de los lienzos de los Pastores y Magos. Los tableros del estilobato son hoy verdoso oscuros, a vetas.

misma lámina, como término de comparación, otra Madonna, bien similar del maestro de Cano: de Martínez Montañés.

En el taller sevillano, famosísimo y solicitadísimo, de Montañés, se formó escultor Alonso Cano, y, seguramente, que muchas obras, en los años de aprendizaje, las labraría el discípulo de Granada, aunque las cobrara y las hubiera contratado el maestro de Alcalá la Real, cuya fama y negocio llenaban España.

Puestas al lado la Madonna del maestro (la de las Cuevas, Museo, en Sevilla) y la Madonna del discípulo (la de Lebrija), pronto se ve qué nota más íntima, más honda, más vibrante, de tanta mayor exquisitez, de tanta mayor feminidad y blandura, venía a ser la muestra todavía juvenil del arte del joven Cano, del más espontáneamente y a la vez más delicadamente artista de los artistas de España.

Por las estatuas de Alonso Cano se debe hacer la visita a Lebrija, si no hubiera otros motivos. Y de ellas, el San Pedro, la misma Virgen, la cabeza del Cristo, debieran estar reproducidas en los Museos de Reproducciones del mundo, y además multiplicadas por medio de bronceos artísticos, popularizadas por todos los medios modernos de la educación artística.

¡Qué España ésta, de tantos soberanos rincones *inéditos*!

Iba a finalizar este artículo excursionista, olvidándome de una perla también conservada en su iglesia principal, en la entrada de la sacristía: es una tablita de palmo y medio de anchura, representando a la Virgen con el Niño, obra atribuida a Michiel Zithium o Zittoz por el Dr. Mayer en el último de sus libros (1). La Madre, vestida de rojo y azul, busto, con el óvalo de la cara estrechada en la barbilla algo retirada (tipo particularmente interesante), tiene la mano derecha sobre un libro abierto y en la izquierda a Jesús dormido, que le tiene puesta en el pecho la manecita derecha y apretada la izquierda no se ve si apoyada en unas ramas florecidas. El empeño de hacer transparente el velo y tantos otros detalles saben a lo más puro flamenco del 1500, pero otras cosas nos

(1) A. L. Mayer "Geschichte der spanischen Malerei", Klinkhart und Biermann, 1913. I. p. 148. En su anterior libro de 1911 *Die sevillaner Malerschule*, pág. 28, se describe con más extensión que en mis notas, sin atribuirla a artista alguno particularmente.



JUAN MARTINEZ MONTAÑES (n. 1568 † 1648)
La Virgen de las Cuevas con el Niño, de la Cartuja
MUSEO DE SEVILLA



Fot. del Sr. Gomez Moreno Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
ALONSO CANO (n. 1601 † 1667)
La Virgen con el Niño del retablo mayor
de Lebrija (Sevilla)

llevan a creer que es obra hispano-flamenca, sea o no de Zittoz, identifiquese o no (como piensa Mayer) con una tablita del inventario de la Princesa Margarita de Austria, la viuda del Príncipe de Asturias D. Juan, según la idea que ya apuntó Justi, sin formalizar la atribución (1).

Es la perlita de la parroquia de Santa María de la Oliva, de Lebrija, templo, como arquitectura, tan de antes estudiado en nuestro BOLETÍN.

ELÍAS TORMO



Retales, virutas, cizallas...

Otra tabla desconocida de Juan de Flandes.—No la conozco sino por fotografía, en parte tan deficiente que no se puede pensar en fotografarla ni menos en hacer de ella fototipia.

Es un deliciosa Adoración de los Magos, en ruinas en que se ven ventanales, con claraboyas góticas, flamigeras. En el centro y de frente, y con dorsal de brocado, cual figura central de retablo, la Virgen sentada, con el niño desnudo en brazos, cabezas absolutamente inconfundibles como del tipo de Juan de Flandes; en la fotografía no se ve (por causa de reflejos) la mitad de la izquierda del espectador; en la derecha se ven de pie, al Rey negro y otras figuras. "El estilo parece flamenco, con extraordinaria afición a pintar las piedras preciosas y objetos varios y ricos; el acabamiento y finura no son extremados", nos decía nuestro desconocido favorecedor en carta recibida. El aludido Sr. D. Mariano Cagijal (a quien debemos las más cumplidas gracias, hace tiempo) nos ofreció antes otra pequeña fotografía del retablo escultórico, en el que (al labrarlo, seguramente) ya se incorporó la preciosa tabla. El tal retablo, según sus comunicaciones, es de la capilla de los Huydobros en Cervera de Río Pisuegra, en iglesia que según alguna referencia documental (añadía el Sr. Cagijal) pudiera referirse al año 1530. Pero el retablo es demasiado francamente gótico en la talla decorativa, ya que no en lo escultórico, para retrasarle tanto la fecha, al parecer poco anterior. Las esculturas, de la escuela de Vigarni acaso (a juzgar por esta segunda diminuta fotografía) y muy bellas, representan a izquierda y derecha de la tabla, a tres varones orantes, amparados por Santa Elena, y a tres damas, también arrodilladas, amparadas por San Andrés; encima, bajo cinco doseles gótico-flamigeros, a María y Santa Ana sentadas, con el niño Jesús sobre las piernas de la madre y dirigiéndose a su abuela, y al Bautista y San Antonio de Padua, a los lados. Todo en hornacina conopial de piedra, cuyo centro se eleva (fuera de la fotografía, y según el Sr. Cagijal), donde hay una Pietá (entre dos escudos) campeando al alto del paramento. Es curioso ver que el escultor se sometió a la influencia del estilo del pintor, de quien acaso recibiera los dibujos de su trabajo. Toda la obra es, la talla como la pintura, en verdad selecta.—E. Tormo.

(1) Karl Justi, *Miscellaneen*, t. I.

Acerca del Retablo del Bautismo, de los Masip, en la Catedral de Valencia

Con fecha 27 de Julio último recibióse en nuestra Redacción una amable carta de Londres, en la que una lectora inglesa de nuestra Revista, Miss C. Jocelyn Foulkes, nos demostraba un singular interés por saber si en algún número no recibido en Inglaterra, por retrasos de los correos en tiempo de guerra, se había hablado en ella (como se anunció) del retrato del Venerable Agnesio, del gran cuadro que reprodujimos en el año 1916, a la página 230.

El interés (que tanto agradecemos a la gentileza de nuestra lectora) tuvo su explicación, bien interesante, en los párrafos siguientes, que traducimos de una segunda carta, contestación a la nuestra. La fecha, 18 de Agosto:

Es interesantísimo el problema del cuadro del Bautismo, equivocándose en absoluto A. Mayer al relacionarlo con una composición de Sebastián del Piombo. El cuadro de Valencia, a mi parecer, está tomado del *Bautismo de Cristo*, obra de Cesare da Sesto, en la colección Scotti de Milán. No habiendo visto el cuadro de Valencia, no me atrevo a opinar sobre la ejecución, siendo tan fácil errar juzgando por meras reproducciones; el carácter de Cesare da Sesto, sin embargo, es aquí evidente, y muchos detalles nos llevarían a pensar que el cuadro de Valencia fuera de su mano misma. Sin embargo, vos creéis que es obra de un maestro español y probablemente de Masip *senior*. En tal caso, el problema a resolver es éste: ¿Cuáles han sido las relaciones de Agnesio con el pintor de Milán? El cuadro de Cesare se pintó, según creo, para esa ciudad (Vasari lo menciona en la casa della Zecca, y fué más tarde cuando pasó a la colección de los Duques Scotti). Tomado cada detalle del cuadro de Valencia al de César, no puede pensarse en que se basara tan sólo en un dibujo del maestro; al contrario, habrá que suponer un muy atento estudio del cuadro mismo, a no imaginar relaciones personales directas con César. Siendo tan misterioso todo cuanto al presente sabemos del pintor milanés (se le cree muerto en 1521, pero de su vida y de su desarrollo artístico apenas sabemos nada), la historia del donador del cuadro de Valencia, pudiera dar alguna luz para el esclarecimiento de la biografía del pintor lombardo. De todos modos, la relación hipotética sería muy interesante, aun no logrando un resultado cierto. Del *Bautismo Scotti* no existe, desgraciadamente, fotografía alguna. La composición la reprodujo Fumagalli, en su libro: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia*, 1811, grabado muy malo. Pero en la *Obra* de Cesare, reproducida en fotografías, se ven casi todas las características que se hacen notar en el cuadro de Valencia. Yo no puedo actualmente proseguir en ese estudio, sino en instantes libres, ocupada como estoy todo el día en trabajos para la guerra....., etc.

C. JOCELYN FOULKES

BIBLIOGRAFIA

Pelayo Quintero.—*Cádiz: primeros pobladores; hallazgos arqueológicos (Obra de vulgarización histórica).*—xx + 134 págs. de 21 × 14 centímetros con 49 láminas (fotografados), 4 grabados de viñeta y 4 mapas y planos.—Cádiz, Sociedad del Turismo, 1917.

Nuestro ilustrado e infatigable consocio, cuya lista de publicaciones alcanzaba ya la veintena, nos ofrece en este nuevo libro una información total y resumida del tema, a base de otros trabajos suyos en la nuestra y en otras revistas. El álbum de tantas láminas es curiosísimo y bastante completo en su información gráfica.

Debe tildarse de inexactitud el último extremo del título: será obra de vulgarización, pero es además de síntesis, una exposición, en nuestro sentir hipotética, del gran problema de cuáles fueron los primeros pobladores de Cádiz. El autor, por los tres caminos del estudio de los textos griegos y latinos, del examen de los esqueletos humanos descubiertos (particularmente de los cráneos), y del estudio de las antiguallas funerarias y arquitectónicas por él y por otros desenterradas en el suelo gaditano, llega a la ya hoy inesperada solución de que los primeros habitantes fueron de una tribu hetea, y que fué después cuando llegaron los fenicios.

Debe leerse la alegación honrada del Sr. Quintero en pro de la autenticidad de las figuritas de Cinocéfala y de Pigmeo, de que tanto y tan sordamente se ha hablado estos años últimos.

El Sr. Quintero es uno de nuestros más entusiastas y honrados excavadores.—E. T.

Pedro Bosch y Gimpera.—*La cultura ibérica: conferencia donada al Ateneu barcelonés.*—20 págs. de 20 × 13 centímetros con 32 figuras y 2 mapas en 11 láminas de fotograbado.—Barcelona. Extracto de Quaderns d'Estudi, 1918.

De esta nueva cartilla sintética del joven catedrático de la Universidad de Barcelona, repetimos, sin tilde de modificación, lo que dijimos el año pasado de su otra cartilla (perdónesenos la cara palabra): "L'Edat de la Pedra". Como allá, repetimos acá: El estudio es sintético; pero en síntesis de gran precisión y doctísima integridad, alcanzando a resumir todos los trabajos más recientes en todos los países. Y no necesito dar también por repetido el concepto último de mi aludida nota bibliográfica (BOLETÍN, XXV, 67).—E. T.

Joseph Gudiol y Cunill.—*L'Indumentaria litúrgica: resum arqueològic.*—44 págs. de 19 × 14 centímetros con 8 figuras grabadas y un gráfico muy completo puesto en la cubierta.—Vich, Museu episcopal, 1918.

Es otro librito de oro, es decir, otra cartilla de admirable síntesis, en que hay más información que palabras, arqueológica e histórica. Todos (¡cuántos!) los que lamentábamos que el doctísimo director del Museo de Vich no reeditara su buscadi-

simo manual de Arqueología sagrada, hemos de celebrar la publicación de estas cartillas sapientísimas, de las cuales ya parece que ha publicado otra "Resum d'Arqueologia cristiana" (serie "Minerva" de a 35 céntimos, ya citada por nosotros (BOLETÍN, V, pág. 67), preparando ahora los tomitos de "El Mobiliari liturgich", "Epigrafia, Paleografia y Diplomática" y "La Iconografia religiosa". Sólo personas que dominen hasta la saturación los temas particulares y la disciplina arqueológica entera, como el Presbítero Gudiol, pueden hacer resúmenes tan breves y tan útiles.—E. T.

Anselmo Gascón de Gotor.—*El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España.*—160 págs. (una hoja postiza añadida de dedicatoria) de a 24 × 15 centímetros con 23 láminas al fotograbado, y otra lámina del retrato del autor.—Barcelona, "Estudio", 1916.

Obra de más empeño, pero menos fraguada que las muchas que el incansable autor ha dedicado al estudio del Arte aragonés. En realidad, el autor conoce sólo por referencia o fotografía la inmensa mayoría de las custodias que estudia, es decir, 40 originales o platerescas (en discutible maridaje), 31 "clásicas", 11 barrocas y 11 de los siglos XIX y XX (según el índice especial). El Sr. Gascón de Gotor, al caso, ha resumido lo que se dice en bastantes libros y en algunas revistas y periódicos, y, además, ha recurrido a buscar corresponsales ilustrados (a veces logrados, a veces no) en cada una de las poblaciones de que tenía idea de que se conservaba una custodia. Las "papeletas" (admitase la frase) que integran así el libro, son de una evidente utilidad y de un utilísimo agrupamiento, pero al fin no son sino materiales para el estudio a hacer. Consecuencia del método de trabajo es (y consecuencia inevitable) que el valor de las palabras sea distinto en cada página según quien era el que las usaba en textos impresos o epistolares. El Sr. Gascón de Gotor, no habiendo juzgado en general *de visu* (para ver la magna custodia toledana, tan vista por todos, dice que pudo aprovechar la ocasión del VI Congreso Internacional de Arquitectura), sólo juzga las custodias por el aspecto general, líneas de silueta y aire de esbeltez o de pesadez; del mérito técnico, del valor de lo escultórico (tan vario, aún en obras de un mismo artista), no puede decir nada, y, efectivamente, nada dice, obrando con toda honradez. En eso de la técnica hay cosas que dejan perplejo al lector. Por ejemplo: en la custodia de la Seo de Zaragoza, en la que tras del señor Abizanda (a quien tan justamente alaba el autor) expone la parte del insigne Damián Forment, en los modelos de las esculturillas, añade que estas son repujadas y nos parece (sin haberlas palpado) que sería cosa rarísima, pues tales figulinas suelen ser bien macizas. También cabe al lector una duda, al porfiar en el recuerdo personal, de que no hay lo que técnicamente se llama filigrana, en la parte alta, tan itálica (crearé si veneciana) de la singularísima custodia del monasterio benedictino de Santo Domingo de los Silos. Al estudio de todas las dichas custodias preceden unos capítulos de grata lectura sobre la fiesta del Corpus, sus procesiones en España (en Barcelona, en Valencia, en Zaragoza), los autos sacramentales (principalmente en Madrid) y sobre Historia de la Orfebrería española. Notamos en lo bibliográfico un olvido del extenso trabajo sobre este último tema de nuestro querido consocio el Sr. Sentenach, un no aprovechamiento de los trabajos del Sr. Gudiol y Cunill en lo (mucho) que no está inédito (contra lo que cree el autor), y una atrevida afirmación por la cual se despoja al llorado y malogrado M. Bertaux de la paternidad del magno estudio de la notabilísima Exposición de arqueología de Zaragoza de 1908. Un detalle y del todo aparte del tema: el retablo de alabastro citado en la página 86, 1.^a nota, en que se duda que se vendiera, hace años que lo publiqué en nuestra Revista, fotograbado, afirmando la verdad de su venta y emigración a París.

En resumen, es el libro utilísimo y trabajadísimo del Sr. Gascón de Gotor, un ejemplo más de la definitiva ineficacia del estudio aislado, sin bastantes libros a la mano, sin bastantes excursiones posibles, sin organización del trabajo investigador y relación y colaboración de los especialistas entre sí. La labor aislada, aun contando con el talento, la vocación y los entusiasmos de uno (cual los del Sr. Gascón de Gotor) es en parte baldía y en parte ineficaz. La superioridad del rendimiento útil de los estudios en otras naciones, no se debe sino a la organización del trabajo y al leal espíritu de colaboración, tan extraño a nuestros hábitos tradicionales. Aquí, los sabios españoles valen personalmente más y producirán siempre obra menos aceptable, mientras no se organice bien el trabajo común.—E. T.

Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.—*Memorias acerca de las Excavaciones subvencionadas por el Estado en el año 1916.*—

Páginas de distinta numeración de 24×17 centímetros con láminas (grabados de Ciarán).—Madrid, I. de la Revista de Archivos, 1917.

Ignacio Calvo y Juan Cabré.—*Excavaciones en la cueva y collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)*, 48 págs. (21 grabados).

Antonio Blázquez y Claudio Sánchez Albornoz.—*Vías romanas del valle del Duero y Castilla la Nueva*, 32 págs. (11 láminas).

Rodrigo A. de los Ríos.—*Excavaciones en Toledo*, 32 págs. (3 láminas).

José R. Mélida.—*Excavaciones de Mérida: casa basilica romano-cristiana*, 24 págs. (13 láminas).

Pelayo Quintero.—*Excavaciones en Punta de la Vaca y en Puerta de Tierra (Cádiz)*, 8 págs. (7 láminas).

Juan Serra Vilaró.—*Excavaciones en el dolmen de Llanera (Solsona)*, 12 págs. (7 láminas).

Relación de las Excavaciones autorizadas y de las subvencionadas por el Estado, 44 págs.

Como en el año anterior, debo repetir: miembro de la Junta cuyas son estas publicaciones, y a cuya discreción e inspección y cuidado corren los trabajos, creo deber reducirme aquí a dar cuenta del hecho de publicarse estas Memorias, ofreciendo noticia de los trabajos de excavación y estudio (¡abreviadísimo!) de los resultados obtenidos por arqueólogos tan distinguidos. Las láminas, añadiré, ofrecen reproducciones arquitectónicas y pictóricas (en colores, la de Mérida), escultóricas (a centenares: la de los Jardines), cerámica, vidrio y bronce, etc. (varias), un cipo árabe importante (la de Toledo) y comprobaciones geográficas (la de Vías romanas), todo ello bien curioso e interesante.—E. T.

Pedro Aguado Bleye.—*Santa María de Salas en el siglo XIII: estudio sobre algunas cantigas de Alfonso el Sabio. Tesis doctoral.*—Bilbao, J. de Garmendia, 1916.

De diez y siete milagros de Santa María de Salas hizo *cantiga* D. Alfonso X, más en número que de ninguna otra imagen milagrosa de la Virgen. El Sr. Marqués de Valmar en su memorable estudio equivocóse (lo demuestra particularmente la *cantiga* 164ª) al referirlos a Santa María del Coll, en Salas (Lérida): es a Santa María de Salas, a 2 kilómetros de Huesca, centro de una devoción fervida y extensísima en el siglo XIII y XIV, como lo demuestran los 80 documentos del Archivo catedralicio de Huesca, referentes al XIII, que el autor analizó y que transcribe en los apéndices, a más de otros, meramente resumidos, que ya son del siglo XIV. No falta a la cabeza del trabajo el examen breve de lo arquitectónico del monumento y del retablo

de plata de Pedro el Ceremonioso. Este es del mismo punzón barcelonés que la "silla de don Martín", parte hoy de la custodia de la Catedral de Barcelona; lo arquitectónico románico, gentilmente terciario, modelo (la portada) de la de la Almoyna de Valencia, parece tenerse que llevar (documentalmente) a los primeros años del siglo XIII; lo mudéjar parece ser del pontificado de D. Juan de Aragón, al principio del siglo XVI. Entre los generosos donadores de la casa figuran (con príncipes, magnates y prelados) un "cantero" (quizá uno de los desconocidos arquitectos del arte gótico) llamado *Raimundo de Agreda*, donador de una viña, y entre los citados en otra donación se menciona a un cerrajero (quizá alguno de los ignotos autores de los estupendos hierros góticos), un tal *Abrahyn*, a quien llamaban *el Corchyllo*. Esta publicación es de una tesis doctoral, de las ya frecuentes que podíamos ofrecer a la bibliografía universal como labor digna de los alumnos de nuestras Universidades.—E. T.

Guía Histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, 232 páginas de 24 x 17 centímetros con 24 láminas (fotografiadas).

Todos los que conocen al Sr. Mélida, recordando la empresa catalogadora que tan brillantemente realizó en el Museo de Reproducciones artísticas, sabíamos, al verle ascendido de la Dirección del Museo del Casón a la del Museo de la calle de Serrano, que había de cesar la inverosímil nota de muda, acreditada hace años (con dolor para los estudiosos españoles) por una casa en la que a los cincuenta años sólo se ha publicado el Catálogo parcial de una sala y alguna primitiva memoria histórica y en la que (y es lo más sensible) apenas hay una hoja de catálogo delante de los objetos. En efecto, a poco de dirigir el Sr. Mélida a la notable plana mayor de arqueólogos de aquel centro, y como anuncio (esperamos que sea) de otros trabajos, se publica el que tenemos a la vista y del cual era precedente, apreciable en verdad, la guía del Museo del Sr. Alvarez Ossorio.

En esta de ahora (poco manual, por su formato, es verdad) se mejora la tarea y se ofrece con más extensión la obligada síntesis, en general muy bien hecha. Bien se ve el reparto del trabajo, adivinándose por el estilo la colaboración del citado Alvarez Ossorio (algo así como cronista y "descriptor" general), la del Sr. Mélida (en muchísimos párrafos concretos, de los más sustanciosos), del Sr. Sentenach (en lo americano principalmente) y del Sr. Calvo (en la numismática y gliptica): son nombres que supongo por adivinación, y, sin embargo, salvo lo del Sr. Calvo, vaciado en otro molde, se unifica todo lo demás fácilmente, estableciendo un buen hilo conductor para la visita y el estudio de todas las demás salas de la más importante colección arqueológica de España.

Para el carácter práctico de un libro tal, entiendo que hubiera convenido apartar de lo descriptivo, lo histórico, aunque a veces a las notas (por salas) de lo primero, haya que añadir las notas (por años) de lo segundo, cuando no se repiten (que sí que se repiten muchas veces).

Ofrécese utilísima la bibliografía de las páginas 68 a 87, que parece completa, aunque no lo es, pues falta (por ejemplo) nombre como el de Gómez Moreno, que ha estudiado (cito lo impreso) las Arquetas arábigas, los arcos árabes, el arte del sepulcro de doña Aldonza, etc. Yo mismo (la cosa vale nada) señalé la fecha (casi concreta) de los tapices de la donación Villahermosa, estudié y publiqué parte de las tablas aragonesas, y di fecha a la tan importante del San Vicente, al relacionarla con sus olvidados compañeros, integrando el retablo de D. Dalmau de Mur, por el escudo que en éstos se conserva, documentando también detalladamente el descubrimiento y adquisición del tesoro de Jávea. Faltan los nombres de Bertaux (varias obras de arte), González Simancas (Cerro de los Santos), Bosch Gimpera (Cerámica

ibérica), Cabré (Prehistoria), Orueta (Mena Medrano), de Osma (Cerámica hispano-árabe), de Serrano Sanz (documentación de la mejor pintura de la casa), etc., y faltan publicaciones de Pérez Villamil y Sentenach (con haber sido miembros del Museo), de otros que lo son hoy, de Pierre Paris y Dechellette, del Dr. Schmarsow y el doctor Mayer, etc.

En lo histórico, se publican los retratos de todos los Directores difuntos y dos grupos de los facultativos de la casa, en dos ocasiones distintas. Como entusiasta miembro que soy de la Junta de Iconografía nacional, apruebo eso; pero me permito decir que debieron darse, al lado de los grupos, los nombres de todos los retratados, pues al fin, casi todos merecen el recuerdo. En el grupo de la visita del Rey niño y la Infanta doña María Teresa, se dice la fecha y aún se conocen los retratados, pero debieron anotarse sus nombres. El otro grupo, viejo, es ya menos llano de anotar. Me empené en señalarle año, a base de la lista de los retratados y del Apéndice en que se dan las fechas de posesión y cese de todos los empleados: imposible (sin duda por causa de erratas), pues allí van juntos los señores Bayona y Sala, que ambos cesaron en 1875, y el Sr. Gómez Vidal que se posesionó en 1876 (?).—E. T.

Angel Avilés.—*Catálogo de las obras de Arte existentes en el Palacio del Senado.*—108 págs., de 22 × 16 centímetros, con litografía policroma de una vidriera y álbum de 26 fototipias.—Madrid. Oficial, 1917.

Es segunda edición, verdaderamente corregida y aumentada, y mucho más bella, con las reproducciones de seis grandes lienzos (de Pradilla, Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, Sorolla, Ferrant y Gisbert), de los retratos pictóricos de todos los Presidentes y escultóricos de algunos, y de los cuadros de las salas del Senado (tan iconísticos), del Sr. Mañanós. En el texto hay datos, a veces bien rebuscados, de la vida de los artistas del siglo XIX, pues sabido es que el Senado no posee de antes sino la serie de los retratos de 33 capitanes de la colección del famoso Marqués de Leganés (colecciones Altamira y Salamanca, después), que todavía no se han estudiado particularmente. En el Album notaré la falta del nombre del pintor en los retratos en lienzo, cuando no falta en los bustos: una inadvertencia.—E. T.

Conde de las Almenas.—*El Arte en la Tauromaquia: Catálogo de la Exposición.*—80 págs., de 24 × 17 centímetros, con 40 láminas.

El autor de estas notas, por enfermo, no pudo visitar la Exposición organizada por el autor en el local de los Amigos del Arte. El catálogo es copiosísimo de notas, y en el "Album" se reproducen bastantes obras de arte, y entre las no anónimas, varias de Goya, de Lucas (muchas), de Bayeu, alguna; de Vermeyen y del capitán Juan de Toledo, escultura de Rodrigo Aleman y Hermoso, dibujos, grabados, porcelanas, abanicos, relojes, etc.

Gervasio de Artíñano y Galdácano.—*Historia del comercio con las Indias durante el dominio de los Austrias.*—352 págs., de 24 × 20 centímetros (con 9 láminas de cuadros, grabados, dibujos).—Barcelona, Oliva de Vilanova, 1917.

Del Sr. Artíñano (D. Gervasio) era sabido de algunos que tenía en preparación un serio trabajo de Historia técnica, para cuyo estudio se necesitaba la conjunción de una gran devoción por los estudios históricos y de una singular competencia profesional. *La Arquitectura naval española en madera* se titulará la obra. En la elaboración de la cual, surgió otro tema importantísimo e intacto entre nosotros, al ver acopiados tantos y tantos materiales utilizables: el del libro que acabamos de leer, y

al que se refiere la presente nota. "Intacto", he dicho, y es esa la verdad, aun teniendo presente una publicación del siglo XVIII, ¡tan anticuada, por tanto!, como fué la *Historia del comercio de Indias*, publicada en Cádiz en 1750, por Gutiérrez de Rubalcaba.

El autor nos ofrece una bella historia narrativa y sintética del tema que tan grande y trascendental interés ofrece para la aplicación debida de lo que fué la Historia de España (del gran imperio español) de los siglos XVI y XVII. No ha apurado, ni siquiera ha hecho verdadero intento de ello, la rebusca en la inmensa documentación inédita del Archivo de Indias de Sevilla. Lo que ofrece, es, admirablemente trazado, desde luego, el cuadro en boceto, interesantísimo ya por sí sólo.

Y sobre interesantísimo, exacto y verídico desde luego, por la fortuna de poder aprovechar tres fuentes importantísimas para el trazado de la dicha Historia. Conviene, a saber: El *Norte de la contratación*, de D. Joseph Veitia y Linage (el principal autor de la Recopilación de Leyes de Indias, gloria del reinado de Carlos II), un importantísimo memorial inédito elevado a Carlos II por el Consulado de Lima, escrito por D. Gabriel Fernández de Villatoro, Marqués de las Varinas, y la obra (información de la parte adversa) del holandés, filibustero retirado de aquella misma época, Oexmelin, *Americaensche Zee Roovers*. En la época del rey *Hechizado*, que en cuanto a nuestras Indias, es época de impotencia más que de decadencia, las desgracias aguzaron las plumas y los primeros textos citados son obras de un extraordinario valor histórico, que bien aprovecha el Sr. Artiñano (D. Gervasio).

De las flotas de Indias y armada de Barlovento, de los pasajeros, de los indios y de los esclavos, de la manera de comerciar y traída de la plata, del origen de los pechelungues, apogeo de los filibusteros y últimas empresas de los bucaneros, de los navios y construcciones navales....., etc., de todo habla magistralmente este primer libro del Sr. Artiñano (D. Gervasio); tratada la materia con un hondo sentido patriótico, nada ofuscador de la verdad histórica, como quien reconoce a la vez la necesidad y la dificultad de lograr, con el renacimiento de la marina mercante de España, la renovada trabazón íntima de la vieja y noble metrópoli, con la nidada de sus hijas las repúblicas de nuestras antiguas "Indias".

El Sr. Artiñano (D. Gervasio), como el Sr. Artiñano (D. Pedro Miguel), es nuestro consocio, y acaso sea oportuno decir aquí dos palabras sobre el doble y curioso caso Artiñano.

Conocidísimos, seguramente, los señores Artiñano-Galdácano entre los profesionales de la ingeniería industrial, de que ambos hermanos son maestros, algo y mucho de inédito tenían ambos hasta 1917 en el mundo de los aficionados a la Historia, a la Arqueología y a las Artes. Yo les conocí (les fui conociendo, en lo mucho que valen y prometen), después de verles años seguidos siempre juntos (físicamente se parecen poco), asistir bien silenciosos y despiertos a clases y conferencias de Historia del Arte. Para nuestra Revista les pedía, en vano, hasta hace poco, algún trabajo, y a la vez supe su modestia y su valer.

En 1917, por caso, ambos hermanos dejaron la penumbra de lo inédito. D. Gervasio publicó el libro que dejamos anotado, anunciándose en él el otro. D. Pedro Miguel dió en el Ateneo, y publicó en nuestra Revista, el trabajo sobre "Cerámica hispano-árabe", acompañado y precedido (en "Coleccionismo") de otro sobre "Cerámica de la edad antigua", poniendo a contribución en su estudio sus vastos conocimientos de Química industrial, aplicándolos a la investigación arqueológica. A la vez era D. Pedro Miguel el encargado de organizar y estudiar (técnica e históricamente) la Exposición de Telas de los Amigos del Arte, redactando el catálogo admirable y dando (Junio, 1917) en el local de la Exposición dos concurridísimas conferencias sobre ese tema de tejidos, de grandísimo éxito....

Y en 1918, mientras D. Pedro Miguel organiza (con profundos estudios, prelimi-

nares) otra exposición de los Amigos del Arte, la de Hierros españoles, D. Gervasio..., elegido diputado a Cortes por Alava, es llevado y traído con entusiasmo, hasta por periódicos bien opuestos a su orientación política, por sus estudios de balística, relacionándolos (como base hipotética) con el cañón y balas a 122 kilómetros.... Tengan nuestros lectores por presentados a estos dos queridos consocios nuestros, ingresados, con tanto prestigio, en la lista de los arqueólogos españoles más entusiastas.—*E. Tormo.*

Ricardo de Orueta.—*Berruguete y sus obras. (Premio Charro-Hidalgo del Ateneo de Madrid).*—356 (348 numeradas) págs., de 19 × 13 centímetros, con "album final", de 166 fotograbados en 128 láminas.—Madrid, Biblioteca Calleja, 1917 (no se da la fecha).

El libro, como edición, es un bello libro, con pertenecer a una Biblioteca de popularización, teniendo que lamentarse alguna deficiencia de los grabados al recordar las bellas fotografías del autor mismo (en buena parte) y el error de dar dos libros en uno, engordando con exceso el volumen: el original, en castellano (las 204 primeras páginas) y la traducción francesa (el resto). Y aún me consta que se hubo de prescindir del texto inglés. Yendo aparte lo gráfico del álbum, ¿por qué no haber hecho diversas las tres ediciones? Lo consentían las láminas que van anotadas en las tres lenguas, palabra por palabra.

De la obra del Sr. Orueta no puedo extremarme en las alabanzas, pues es notoria la afectuosa y cotidiana relación en que vivimos trabajando en unos mismos estudios. Puesto a decir del libro, evitando las alabanzas excesivas que siento, más bien diré algo de nuestras discrepancias de criterio y orientación.

El libro suprime todo el aparato de la previa investigación histórica que toda monografía de artista supone. Es un juicio y no es una rebusca. Y ocurre que al propio tiempo, por feliz suceso, D. Juan Agapito Revilla (extracto de nuestra revista hermana de Valladolid), ha publicado sobre el propio Alonso Berruguete un estudio que es una rebusca (y la suma y compendio de todas las rebuscas: del mismo autor, de Martín Monsó, de Allendesalazar, de Gómez Moreno, etc.), y que, en cambio, no es un juicio.

El "juicio" del Sr. Orueta, de alto sentido estético, se contiene en el segundo de los cuatro amplios capítulos del libro, el capítulo "capital" (valga la frase). El anterior, el primero, es una síntesis de la Escultura castellana hasta el 1500, demasiado sistemático y en el que mi criterio no coincide en general con el del autor. El posterior (el tercero trata de la vida del artista), es el catálogo, o mejor, estudio descriptivo y estético de las obras que (sin citar otras) da el Sr. Orueta por auténticas: el retablo de la Mejorada, en Olmedo hoy; el de Santiago (el afortunado hallazgo del Sr. Agapito y Revilla) y el de San Benito, de Valladolid, en aquel Museo hoy este último (descabalado y sueltas las piezas); el del Colegio del Arzobispo, hoy llamado "de irlandeses", en Salamanca; el de una Capilla de Santa Ursula, de Toledo (el descubrimiento felicísimo del Sr. Gómez Moreno); el del Salvador, de Ubeda, y el (partes) de Santiago, de Cáceres, con más la sillería (mitad de la alta) de Toledo y el sepulcro de Tavera en la misma ciudad. El Sr. Orueta da por auténticas, y en mi concepto no son tales, dos obras más: las puertas capitulares de Cuenca y la portada de Santa María de Castejón, en Huate.

Confieso mi entusiasmo por el capítulo segundo, que el sólo integraría el libro en síntesis, aun no participando en el espíritu de las comparaciones con los grandes escultores de Italia, de donde entiendo que trajo Alonso Berruguete siluetas, a veces recordadas en sus obras, más nada que se parezca a sus creaciones, en lo esencial de ellas, como moldes de una humanidad imaginaria, como caracteres de la interpreta-

ción de un ideal escultórico de la realidad. Cuanto más se ve a Berruguete, tanto menos se parece ni a Donatello, ni a Miguel Ángel, ni a los grandes artistas restantes del tiempo que corre del uno al otro. Las siluetas (comparadas, a veces, en lo gráfico del libro) nada prueban, pues con ellas ocurre poco más que con las clases de verso en la poesía: endecasílabos son los del Infierno del Dante y los dulcísimos de Petrarca, y ¡con cuánta diferencia!

Aparte ese prurito de emparentar lo de nuestro artista más hondamente personal con lo de los de allá, el dicho capítulo segundo es clarividente, educador y verdaderamente revelador, pues Berruguete, en la mente de muchas gentes, es un misterio insospechado. Creían de Berruguete todo lo gayo del plateresco, cuando nada de gayo ni de renaciente (en el fondo), ni de gentil, ni de "bello", tuvo la obra verdaderamente auténtica de Berruguete. Su arte fué atormentado, interno, antitético con el ideal de la gracia y de la selección bella propio del Renacimiento; no gusta al que lo ve solamente; mas arrebató al que hondamente lo siente al mirarlo bien. Por eso acierta el Sr. Orueta en la síntesis del capítulo segundo. A Berruguete "nada parece importarle la belleza, no digamos la belleza pagana de los cuerpos, sino la belleza de las almas, la gracia, la alegría, el misticismo, la devoción, el candor, la ternura"; sus primeras obras acá, son "una sucesión vertiginosa de movimientos espirituales, un griterío descompasado y estridente, que causara impresiones tal vez no muy bellas a un italiano de aquel tiempo, pero que nadie dudará de que son hondas y evocadoras". La emoción que inspira, a las veces, es de dolor, pero "el dolor (en él) es sólo un grito, un alarido que no recuerda el llanto ni la cara compungida que estamos acostumbrados a observar en las tragedias humanas, pero que nos hace sentir como tal dolor, como esencia, más bien del dolor, como el alma se pudiera decir, del dolor universal"; "sus sentimientos son..... pobres de matices, pero más agudos, más estridentes, sin que jamás provoquen pensamientos, sino emoción". "Esta violencia de expresión tiene su causa en la misma indeterminación..... esencia del arte de Berruguete". Y así, si "emplea una técnica sobria y seca..... no (es) por impotencia, sino por que estima que deben expresarse así las cosas que él quiere expresar....." ¿Hay nada más diferente que el imaginario Berruguete que el siglo XVIII, tan seducido por el Renacimiento a lo Rafael, ponía a la cabeza del renacimiento italianista español?

Confieso que no participo de la opinión del autor (mejor diría de su punto de vista, demasiado unilateral, de ver al artista), expresado en estas palabras: "lo que a él lo caracteriza es el retablo de San Benito, el de Salamanca, el de Santiago (alude al de Valladolid, no al de Cáceres), el de Santa Ursula y el de Ubeda". Para mí eso es su "manera más peculiar" ciertamente, pero lo supremo no es otra cosa que los tableros (no los alabastros) de la mitad suya de la sillería de Toledo. La obra cuajada y el ideal al fin logrado; la traducción en obra adecuada de un por vida suspirado ideal, no es sino esa.

Y por ser o parecerme así, y por tener a aquellos apóstoles, patriarcas y profetas, por lo más estupendo de la Escultura española, y por ser tales profetas, patriarcas y discípulos de Cristo cosa tan inverosímilmente personal y nada popular ni popularizable en España, me parece un error creer y, como el Sr. Orueta, decir de Berruguete lo que de otros se debe decir: "que tiende ante todo, y quizás como a fin exclusivo, a compenetrarse íntimamente con la médula, con el alma de la religión de su pueblo, y a prestarle su concurso, no sólo para decir ni para expresar, sino más para intensificar las emociones y los sentimientos que aquélla evoca."

Eso, sí, hicieron Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Mena Medrano..... los del arte vivo, popular: de pasos de semana santa, de escenas del Calvario, de las imágenes de la devoción ardiente del pueblo, o los creadores de las series místicas de los santos franciscanos, dominicos, etc.: los artistas de la que llamó Valera nuestra "democracia frailuna."

Berruguete fué al contrario; un aislado y reconcentrado, creador de un arte impopularizable entre nosotros, esotérico y nada exotérico. ¿Quiere el Sr. Orueta una prueba?

Pues es Berruguete el único de nuestros creadores de maravillosas figuras de los patriarcas y los profetas del Antiguo Testamento, cuando el ardiente pueblo cristiano de España, a diferencia del ardiente pueblo puritano, y en general protestante, no leía apenas en tiempo de los Austrias el Antiguo Testamento. Y cuando Berruguete crea artísticamente santos, nótese que más bien son o parecen profetas o patriarcas, sin la unción, la dulzura y la humanidad, las entrañas de caridad, la ingenuidad y el candor, sin la contenida emoción íntima y el aliento de la verdadera "santidad" (recuérdese la doctrina hegeliana), que tanto han de contrastar artísticamente con la nota característica, dura y terrible, que toda imaginación tiene que poner en los profetas y en los patriarcas del Antiguo Testamento. Puede el lector confrontar estas cosas, pues en el libro del Sr. Orueta se reproducen todos los tableros berruguetescos de la sillería de Toledo, aunque por fotografías de Mariano Moreno (encargo mío), equivocadas todas (¡y es gran lástima!) en una misma equivocación: la de poner la luz (disparo de magnesio) baja, cuando toda escultura la pide alta (1). El San Andrés y el San Judas Tadeo maravillosos, el mismo Bautista,—acaso las tres más espléndida producciones de la gubia hispánica—son otros profetas, otros patriarcas; cual sus no menos geniales hermanos, Abraham, Elías, Isaías, Job, y aquel Moisés descalzándose en un pie (como las grullas), ante la voz de Jehová desde la encendida zarza de Oreb, o cual alguno de los que el Sr. Orueta ha dejado sin nombre.

Y a propósito de nombre, ¿cómo no ha sufrido verdadero dolor el Sr. Orueta al dejar en meros interrogantes los tableros de las figuras 96, 97 y 103? Ante obras de arte de tan felicísima creación no hay derecho a negar el "bautismo", aunque hubiera que inventar nombres. Mas no hay aquí dificultad insuperable para la identificación iconográfica, y con una hora de estudio (no más) fácilmente se llega a determinación concreta. La figura sedente, que con tanto cuidado levanta en sus dos manos el cuerno (seguramente que lleno de algo), es el Profeta Samuel, como preparándose a ungir rey (futuro rey) al mozalbete David, que si la Biblia (Reg. I, capítulo X, vers. 1) al ungir antes a Saúl, al reinante Saúl, habla de *lenticula olei*, al hablar de la consagración regia de David dice y dos veces (Reg. I, cap. XVI, vers. 1 y 13) que lo ungió *cornu olei*. En cuanto a la figura 97 es todavía más indiscutiblemente identificada, la figura de Jeremías, aunque anciano; pues la olla humeante que contempla entre nubes y como que espera recibir en sus manos es la "olla succensa" del comienzo de su Profecía (Jerem., cap. I, vers. 13) que Jehová le muestra a la parte del Septentrión. Mayor dificultad entraña el "bautizo" de la figura 103, pero lo que lleva en las manos este profeta parece instrumento de medir y hay (por el lugar que ocupa) que pensar en Ezequiel que en varios capítulos de su Profecía nos da las exactas y numerosísimas medidas del templo y de la ciudad de Jerusalén, mostradas por el ángel de la faz broncea (cap. XL y siguiente), con la manera de medir las tierras y la orden de establecer unas mismas medida, pesos y moneda en el pueblo de Dios (cap. XLV) (2). ¡Y qué juego de cuatro tableros de tan valiente concepción no forman, ya identificados Ezequiel y Jeremías, con los ya conocidos

(1) El Sr. Orueta no logró licencia para repetir aquí las fotografías, cuando de todas partes las pudo traer suyas.

(2) En los tableros de Toledo hay un Isaías (cálculo ignito) de Berruguete y otro de pontífice y letra «Isaías», de Vigarny; por lo cual, no puede ser óbice a reconocer un Ezequiel y un Jeremías en los tableros de Berruguete, el hecho de hallar un «Ezequiel» y un «Jeremías» con sus letreros en los tableros de Vigarny. También se repiten, e inconfundibles, Abraham y Noé. La independencia de los dos talleres trajo esas repeticiones, como trajo la confusión que hice notar en la serie completa—y algo más que completa—de los antepasados de Cristo en los alabastros del dosel corrido de la propia sillería, obra de los propios Berruguete y Vigarny.

Isaías, con el "cálculo ignito" el tizón ardiente en la boca, purificándola, impuesto por el ángel, y con aquel Daniel imberbe en el "lago" de los leones, es decir, los cuatro profetas mayores del Antiguo Testamento, de una "terribilitá" que al propio Miguel Ángel, que los hubiera visto, pusiera en trance de honda admiración!

Ese, el autor de los Profetas mayores y de los Patriarcas y de los no menos severos, rudos y despeinados Apóstoles de los tableros de Toledo, es "mi Berruguete", y el único Berruguete digno de ser tenido como el primer escultor español, como el único precursor y maestro-inductor de la extrañeza genial del Greco (1), y algo así, en la Escultura española, cual es Rembrandt en la Pintura holandesa: el aparte, el diverso de todos los demás, el de alma menos popular, el más opuesto al ideal de la gente, y a la vez el templado férreamente en la lectura del Viejo Testamento.

Y bien pensado, también es eso Renacimiento; pues, ¿acaso no es también nota de él (aparte el renacer de lo clásico greco-romano) el renacer de los libros bíblicos a la inspiración de un Holbein (grabados), o la de un Rembrandt, o a la de un Milton, o (a las veces) a la de nuestros poetas Hernando de Herrera ("a la vitoria de Lepanto"), o el absolutamente incomparable San Juan de la Cruz (tras las huellas siempre del Cántico de los Cánticos)?—E. T.

Francisco Almarche Vázquez.—*La antigua civilización ibérica en el Reino de Valencia.*—4 + 172 págs., de 24 x 15 centímetros, con 7 láminas en fotograbado y varias en el texto. — Valencia, I. de Miguel Gimeno, 1918.

Es un completísimo estudio de recopilación de cuanto se ha descubierto y cuanto se ha estudiado sobre antigüedades pre-romanas en el Reino de Valencia, que en tan buena parte coge (con la Edetania y la Contestania) lo más culto y lo de más bello Arte del pueblo ibérico, uno de cuyos principales centros de cultura se localiza allí, al SE. de la península. El estudio se hace pueblo por pueblo (orden alfabético) hasta 66 términos municipales.

En las láminas se reproducen el busto de la dama y el guerrero y los capiteles de Elche, la esfinge de Agost (todos en el Louvre), el león de Bocairente (Museo de Valencia), las fibulas de Caudete de Fuentes, el tesoro de Jávea, la cabeza de caballo de Fuente la Higuera, los moldes de fundir de Puebla Tornesa, las figurillas de Tabernes de Valldigna y las fibulas de Turis. Se reproducen en grabados hasta 28 lápidas epigráficas en caracteres ibéricos, y unas cuantas viñetas de cerámica, con otras de las pinturas rupestres de Tirig y de Morella la Vella. El estudio preliminar es muy erudito y tan concienzudo como el cuerpo del trabajo todo.—E. T.

(1) Esta idea la concebimos varios, independientemente; al menos me sorprendió al decírsela yo al Sr. Gómez Moreno en 1911 (cuando preparaba mi conferencia sobre Berruguete en el Ateneo de Madrid), el verla también creída por él. Yo la hice pública en la aludida conferencia, como puede ver el lector en el auto-extracto de ella aprovechado por el diario *La Epoca* (número de 8 de Diciembre de 1911), pero recuerdo haberla dicho ante mis discípulos en visita al coro de la catedral de Toledo, y recuerdo que una de las veces que la dije así, me comentó la novedad de la idea uno de ellos, el hoy catedrático de una Universidad de Norte América, Sr. Onís, que sólo asistió a mi clase madrileña (antes fué discípulo mío en Salamanca), en el curso de 1905-06. Ese año escolar fué nuestra visita a Toledo el día 11 de Febrero. Todo esto como comentario al texto del Sr. Orueta a las páginas 75-6. En realidad, para poder apreciar debidamente el genio de Berruguete, ha tenido que ser antes apreciado su continuador el Greco, con el indispensable quebrantamiento total de los cánones de la Estética «calológica» (como doctrina «de belleza»), antes universalmente respetada.

En la citada pág. 76, aplica el Sr. Orueta a Berruguete un texto de D. Felipe de Guevara. La aportación del texto cincocentista a nuestros estudios de Arte, se debe al Sr. Sánchez Cantón en realidad. Pero el Sr. Sánchez Cantón piensa hoy, con mayor acierto, que aquellas frases, tan singulares, no se refirieron a Berruguete, sino más bien a Juan de Juni, en la mente del autor.

Antonio Jaén.—*Retratos de mujeres: estudio sintético de la evolución del retrato en la Pintura española.*—208 págs. de 17 × 12 centímetros con "Album" de 23 reproducciones en 22 láminas aparte.—Sego via J. San Martín, 1917.

El Sr. Jaén publica otro breve volumen de la "Serie de monografías de Historia y Arte" (1), con este 2.º de "Retratos". Reproduce y estudia muchos desde el de los Reyes Católicos hasta el de Doña María Cristina de Borbón, a través de las princesas de nuestra casa de Austria y las damas y majas de Goya. El texto en bello estilo es histórico con los debidos comentarios de Historia del Arte, como tema principal. Todas las páginas llevan una orla de estilo barroco, dibujada por D. Lope Tablada.

Manuel Mañeco Villalobos y José Zurita Nieto.—*Documentos de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid: siglos XI y XII.*—XII + 396 págs. de 23 × 15 centímetros, con algún grabado, de sellos y un fotograbado en lámina.—Valladolid, Sociedad de Estudios históricos castellanos, 1917.

El Sr. Mañeco transcribió los documentos, y los anotó el Canónigo Zurita muy doctamente, publicándose al fin un muy copioso Repertorio general de los otorgantes, confirmadores, testigos, notarios y de cuantas otras personas aparecen incidentalmente citadas en los documentos. Estos son 64, de ventas, donaciones, privilegios, arras, dotes. La importancia para la Historia monumental y de Artes es nula, salvo la lámina única (pág. 148) reproduciendo, de la carta de arras, del Conde Rodrigo a la Condesa Doña Urraca Fernández (biznieta del Conde Ansúrez), año 1129, un dibujo (negro, rojo y sepia en el original) de los esposos en sendas sillas sedentes, obra de fácil factura y bellamente concebida.—E. T.



Revista de Revistas

(ARTE ESPAÑOL: AÑOS 1915-17)

Arte Español.—(Año IV, el 1915).—● Vicente Lampérez: *Los Palacios de los Reyes de España en la Edad Media.* Verdadera monografía histórica y descriptiva, con ilustraciones. ● M. Serrano y Ortega: *El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos Medievales en Sevilla.* ● Ricardo del Arco: *La pintura de primitivos en el Alto Aragón.* Datos interesantes y de compilación, con ilustraciones. ● M. de Asúa: *El Castillo del Real de Manzanares.* Con vistas. ● Marqués de Laurencin: *Don Alonso de Cárdenas,* último Maestre de Santiago, reproduciendo una tabla. ● *La Puerta del Palacio de los Duques, de Marchena.* ● Francisco Ruano: *La Casa de Cisneros,* de Madrid. ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Esteban Jordán en Valladolid.* Verdadera monografía del escultor, con reproducciones. ● R. Ramirez de Arellano: *Giraldo de Merlo.* Otro estudio monográfico de otro escultor coetáneo. ● Cuartero y Huerta: *Un cuadro de Alonso Sánchez Coello,* el de San Jerónimo, que

(1) V. BOLETÍN, 1917, pág. 66.

nosotros reproducimos antes. ● P. Fabo: *San Millán de la Cogolla*. Estudio del Monasterio moderno de Yuso. ● Alvaro Debenga: *Estuche de cuero de las Huelgas*, del siglo XVI. ● Leguina y Suárez: *El Museo diocesano de Tarragona*. ● Juan Comba: *La Indumentaria, auxiliar de la Historia*.—Además, estudios de la Exposición de Bellas Artes, la de encajes y lencería, orientaciones de la Arquitectura moderna, etc.

Arte Español.—(Año V, el 1916.) — ● Juan Cabré: *Una sepultura de guerrero ibérico de Miravete* (Burgos). Estudio de síntesis monográfica sobre todo el tema, con mapa especial de la distribución en España de la espada y el puñal de la época del hierro, y muchas ilustraciones de fotografías y de dibujos. ● Rafael Ramírez de Arellano, *San Lucas, iglesia mozárabe toledana*. Después de las interesantes restauraciones. ● Alvaro Debenga: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*. Muy íntegramente reproducidos, aunque demasiado en pequeño. ● Ricardo del Arco: *La pintura de primitivos en el Alto Aragón*. Digno final del trabajo. ● Manuel Pérez Villamil: *El Renacimiento español, Martín de Vandoma y su escuela*. Con reproducciones y nuevos datos sobre el escultor de Sigüenza. ● El Marqués de Laurencin: *El portapaz de la iglesia prioral de Ciudad Real*. ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Esteban Jordán en Valladolid*. Final del trabajo. ● Juan Agapito Revilla: *El Sepulcro del Comendador Alderete en San Antolín de Tordesillas*. Reproduciéndolo. ● Fray P. Fabo: *Agreda*. Con bastantes reproducciones de la villa, interesantísimas. ● Juan Pérez de Guzmán y Gallo: *Los retratos de Cervantes*. Completísima y gráfica monografía.... hasta el discutidísimo, exclusive. ● M. de Asúa: *Los Duques del Quijote*, y muchas reproducciones de Pedrola. ● Marqués de Laurencin: *Torneo en el Palatinado, el año 1613*, representando el Quijote. ● Francisco de P. Valladar. *Unas pinturas del Quijote*, en el Palacio arzobispal de Viznar (Granada). ● Manuel Castaños y Montijano: *El transparente de Toledo*. ● Luis María Cabello Lapiedra: *El palacete de la Moncloa*, con ilustraciones. ● Elías Tormo: *D. Vicente López en la Exposición de Amigos del Arte de 1913*, con muchas. ● Joaquín Ezquerro del Bayo: *Exposición de la miniatura-retrato*, con muchísimas y con estudio erudito de especialista. ● Barón de la Vega de Hoz: *Los talleres de Arte fundados por D. Félix Granda Builla*. ● Fray Telesforo Belloso: *"El Decálogo", de Villegas*, con reproducción íntegra.—Además, bibliografías, miscelánea, etc.

Arte Español.—(Año VI, el 1917.) — N. Sentenach: *Bronces hispano-romanos*, los escultóricos del Museo Arqueológico Nacional, reproducidos. ● M. Serrano Sanz: *Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón*, siglos XIV y XV. De Arquitectura, orfebrería, armería y azulejería. ● Rafael Ramírez de Arellano: *San Sebastián de Toledo*, con láminas e historia de los recientes trabajos. ● Pedro M. Artiniano: *La Exposición de tejidos antiguos españoles*, con bastantes reproducciones. ● Francisco Tettamancy: *Las Torres de Altamira*, con reproducciones. ● José Garnelo Alda: *Los primitivos españoles, de la Colección Boch, en el Museo del Prado*, con varias reproducciones. ● Antonio Méndez Casal: *Un cuadro firmado "Juan Núñez 1525"* (sin dar en que es copia del cuadro de los Siete Velos, de Florencia, que también mandó copiar Felipe II). Con reproducciones. ● Conde de las Almenas: *Andrés Vandelvira*, reproduciendo muy bellas tallas de su colección. ● Conde de las Navas: *De religatoria*. Reproducciones de encuadernaciones y noticia de la Colección Lameyer. ● G. M.: *La leyenda de San Sebastián*, cuadro reproducido, atribuido a V. López. ● Juan Pérez de Guzmán y Gallo: *La Condesa viuda del Montijo y sus hijas*, con bastantes retratos. ● M. de Asúa: *Por el valle de Hoz*. Notas excursionistas históricas. ● P. Guillermo Antolín: *D. Gabriel Palencia*, pintor de la Real Casa, restaurador (?) de los frescos.—Además, reseñas de conferencias, bibliografía, etc. Pública, además la Revista, con muchas ilustraciones y como folletón, la obra de don Luis María Cabello Lapiedra, *La casa española*.

Archivo de Arte Valenciano.—(Año II, el 1916.)—● Luis Tramoyeres Blasco: *El pintor Pedro Orrente, ¿murió en Toledo o en Valencia?* Demuéstrase lo segundo con datos inéditos. Reproducciones de dibujos y cuadros. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Final de la notable monografía, con muchos datos y muchas reproducciones inéditas de cuadros, firma, etc. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El final de una familia de pintores: Jacinto de Espinosa y de Castro*. Nuevos documentos, reproducciones y datos gráficos y topográficos. ● *El pintor Evaristo Muñoz*. Documentos inéditos para su biografía. ● Antonio de la Torre: *La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia*. Continuación del estudio, con numerosas reproducciones. ● *Una subasta de obras de Arte en el siglo XVIII*. Pinturas y esculturas pertenecientes a la Compañía de Jesús en Valencia. ● *Epistolario artístico valenciano: D. Antonio Ponz*. Final de estos textos, tan interesantes como dijimos.—Publicanse, además, notas interesantes (y gráficas) de artistas modernos (Domingo, Pinazo, Benlliure, Ortiz) y de Arquitectura moderna valenciana, etc.

Archivo de Arte Valenciano.—(Año III, el 1917, y de trimestral pasa a semestral.) ● Barón de Alcahalí: *Frescos prehistóricos de Tirig* (Castellón), con 8 ilustraciones. ● F. Almarçhe Vázquez: *El Arte Ibérico en el Museo de San Carlos*, con varias. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Antigüedades romanas de Puzol*, con ocho. ● Fidel Fita: *Apéndice epigráfico*, sobre las mismas. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Los artesanos de la antigua Casa Municipal de Valencia*, del siglo xv. Con datos inéditos y una cincuenta de ilustraciones. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Un dibujo de Alonso Berruguete*, en el Museo de Valencia, reproducido. ● Luis Tramoyeres Blasco: *La Purísima Concepción, de Juan de Joanes*. Origen del tipo, del todo anterior a la leyenda, con ilustraciones de grabados y de pinturas del artista. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Los pintores Francisco y Juan Ribalta*, con datos inéditos y reproducciones numerosas. ● Vicente Castañeda: *El altar de plata de la Catedral de Valencia*, más bien etiquetas del siglo xvii, ante el mismo. ● L.: *La familia Vergara*. Nuevos datos para completar las biografías de los artistas setecentistas valencianos, con cinco reproducciones. ● Antonio de la Torre: *La Colección sigilográfica*. Digno final de la monografía. ● *Epistolario artístico valenciano*, de Vicente Velázquez, Joaquín Martínez y el deán Ortiz.—Además, crónica y datos, etc.

Museum.—(El Año o volumen IV de esta magnífica revista mensual, supone entregas del 1914 y, sobre todo, del 1915, y se acabó de imprimir en 1916; el 1917 con el 1918 será el año o volumen V.) ● Pelayo Quintero: *Interesantes objetos de cerámica primitiva descubiertos en Cádiz*, con gran lujo de reproducciones y poco texto, como en todos los trabajos de esta publicación. ● Luis Doménech Muntaner: *Monasterio de Poblet*. ● José Godoy: *Una iglesia románica policromada*, la de Mur. ● José Godoy: *Castillos románicos de Mur y Llorda*. ● J. Gestoso Pérez: *Recuerdos de San Fernando*. Todos los de Sevilla reproducidos. ● José Gudiol: *Una antigua producción catalana*, la de arquetas metálicas repujadas. ● José Gudiol: *Una cruz de altar*, del xiii, arreglada a un frontal. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El arte español en la Italia meridional durante el siglo XV*, con interesantes obras reproducidas. ● Ricardo del Arco: *Tablas góticas del Museo provincial de Huesca*, reproduciendo algunas de la Colección Cardenera. ● Manuel González Marti: *Las tablas de los pintores Llanos y Almedina*, con reproducciones, algunas inéditas. ● Anselmo Gascón de Gotor: *La residencia de los monjes de Montearagón en Huesca*, plateresca. ● Enrique Romero de Torres: *Nuevas obras del pintor de los muertos*, Valdés Leal. ● Ricardo de Orueta y Duarte: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Paralipómenes al libro del mismo. ● Anselmo Gascón de Gotor: *Goya y Zaragoza*. ● Carlos de Bofarrull: *Encajes a mano*.—Además, muchísimo de Arte contemporáneo, extranjero y español, particularmente de Anasagasti, José Mongrell, Raurich, Chicharro, etc.

Les Arts. — (Con retraso se publicaron los números mensuales de Julio, Agosto, Septiembre de 1914, 151.º, 152.º, 153.º; después van publicados, con desorden, desde que se reanudó la publicación, los números hasta el 167.º (el 164.º no se tiene a mano), tres llamados de 1915, siete u ocho de 1917, y los restantes, que ya no anotaremos hoy, de 1918.) ● Paul Lafond: *La Academia de San Fernando en Madrid*. Con 26 grandes reproducciones (números 157.º, 158.º y 159.º.) ● Francis de Miomandre: *Descubrimiento de un nuevo cuadro de Goya*, el enano aragonés, reproducido (al número 154.º). Número especial (el 161.º), dedicado a *Marruecos artístico*, profusamente ilustrado y de gran interés, por tanto, para nuestra historia artística.

Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones. — (Es el de 1916, el año 14 y último, antes del cambio de título y de formato.) ● Luciano Huidobro: *Contribución al estudio del Arte visigótico en Castilla*. Fin de este extenso estudio. ● Leopoldo Torres Campos y Balbás: *La iglesia de Zorita del Páramo*. Estudio analítico con ilustraciones. ● Salvador García de Pruneda: *Por Portugal*, cerrando el estudio. ● Juan Agapito y Revilla: *Los retablos de Medina del Campo*. Verdadera monografía, extensa. ● Leopoldo Torres Campos y Balbás: *Cristóbal de Villalón y su "Ingeniosa comparación"*, con sus opiniones sobre artistas del siglo XVI. ● Vicente Lampérez: *El Greco y la Arquitectura*. ● Juan Agapito y Revilla: *Los cuadros de Fuensaldaña*.—Además, muchos datos para la Historia de Valladolid.

Castilla Artística e histórica. — (Es el año XV, el 1917, del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, en formato de 24 x 16 cm.) ● Comisión (provincial), de Monumentos: *La iglesia de San Cebrián de Mazote*. ● Vicente Lampérez: *La iglesia de San Cebrián de Mazote*. Con varias reproducciones. ● Francisco Antón: *El arte románico zamorano*. Una monografía con bastantes reproducciones. ● *El castillo de Peñafiel*. ● Luis Beltrán y Castillo: *Impresiones de viaje: Pulchra leonina*. ● José R. Mélida: *San Nicolás de Burgos*. ● Vicente Lampérez: *San Nicolás de Burgos*. ● Juan Agapito Revilla: *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana: papeletas para un Catálogo*. Formando completísimo el de Alonso Berruete. ● Pedro Beroqui: *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*. Documentadísimas y referentes (en 1917) a pintores flamencos.—Además, estudios documentales (no referentes a obras artísticas), respecto de Santa Cruz y del Gran Cardenal Mendoza, su fundador, y otros referentes a la Historia literaria de Valladolid, recensiones bibliográficas, etc.

Filosofía y Letras. — (Es el año 1916, el año I, salvo un número.) — ● José R. Mélida: *Cronología de las antigüedades ibéricas anterromanas*. (Dimos nota bibliográfica del folleto.) ● Mariano Paskiewicz: *Sobre algunos retratos del Greco*. ● Elias Tormo: *Los cuadros de Ribera en la Colegiata de Osuna, y cómo dió principio nuestro pintor a su gloriosa nombradía* (conclusión).

Filosofía y Letras. — (Año II, el 1917.) — Nada de Arte español.