

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte • Arqueología • Historia →

∞ MADRID.—Junio de 1922 ∞

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, Alfonso XII, 44
 Director del Boletín: Sr. Conde de Potentinos, Plaza de las Salesas, 8.
 Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

PANTOJA DE LA CRUZ, EN VALLADOLID

Todo lo que se sabe de la residencia del pintor de cámara de Felipe II y Felipe III, Juan Pantoja de la Cruz, en la ciudad de Valladolid, durante la permanencia en ella de la Corte al principio del siglo XVII, es debido al benemérito D. José Martí y Monsó, por sus *Estudios histórico-artísticos*, obra que siempre será consultada y de provecho, a pesar de los defectos que algunos en ella han encontrado, sobre todo por sujetarse al pie de la letra y ser esclavo de los documentos de archivo, como si todo ello no hubiera representado un esfuerzo y un caudal de labor inmensos, que poco a poco se irá aplicando en trabajos de investigación y de crítica artística.

Nos dejó dicho Martí, y ello documentalmente, que Pantoja estaba en Valladolid en Septiembre de 1602, en cuanto que el día 23 firmaba las capitulaciones matrimoniales de su hija Mariana con Miguel de Reynalte, hijo del platero Pedro, ya fallecido, y de Isabel Hernández. El dato demuestra que el pintor había venido a Valladolid con la Corte pocos tiempos antes de esa fecha, lo bastante, sin embargo, para que aquí se celebrase el matrimonio de una hija con el consiguiente noviazgo, como supongo.

En 31 de Enero de 1605 se ve al pintor tasando los bienes de Diego de la Puente, pintor también, y "de la guarda de a caballo", probable-

mente amigo, el fenecido, de Pantoja, tanto por su cualidad de pintor como de servidor del Rey, como él.

Y, por último, debió quedar en Valladolid Pantoja por algún tiempo, después del regreso de la Corte a Madrid, porque el 10 de Junio de 1606 firmó con Bartolomé Carducho las condiciones para pintar el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín, dando el mismo día poder, Pantoja y su mujer, Francisca de Huertos, a Carducho, para que les representase en la obra que iban a hacer a medias. El contrato se elevó a escritura pública, después de los tres "tratados" de rúbrica, el día 17 del mismo mes de Junio, y firmaron ya Carducho y su esposa, Jerónima Capelo, por sí, y Carducho en nombre de Pantoja, "pintor de camara de su mag^d.", y su mujer. La obra había de hacerse en cinco años y el precio se fijaba en 7.000 ducados, debiendo asistir uno de ellos, por lo menos, a la obra mientras durase; pero no debió de ejecutarse, sin saberse las causas del desistimiento y si fué por los pintores, lo que no es probable, o por los que costeasen aquélla.

A pesar del tiempo que hay que suponer a Pantoja en Valladolid, no se contaba más obra suya en la ciudad que la citada primeramente por Ponz (t. XI, carta 3.^a, núm. 50) en el hospital de la Resurrección, de la que dijo: "Lo que hay que notar de la Iglesia en nuestro asunto, es un quadro de Juan Pantoja de la Cruz, que tambien representa la Resurreccion, colocado en el altar mayor"; catalogando Ceán (IV, 47), del pintor y en el indicado edificio: "La resurreccion del Señor en el retablo principal."

Los escritores locales pasaron por alto dicho cuadro, que ahora está en el nuevo Hospital general, y de él escribió Martí: "El año 1609 pintó el cuadro de la *Resurreccion del Señor*, para la iglesia del Hospital General, llamado entonces de la Resurrección. Consérvase hoy el cuadro en una sala del nuevo hospital, y por la fecha debe suponerse que le hizo en Madrid. Hállase firmado del siguiente modo: *Joanes Pantoja de la f. = Inventor. et faciebat. 1609.*"

Dicho cuadro se pintó en Valladolid, y en la temporada que en esta ciudad residió hay que suponer que pintó los retratos de Simón Ruiz Embito y de su segunda mujer, D.^a Mariana de la Paz, si es que son suyos, en la iglesia del hospital de Medina del Campo. Ponz dijo de ellos que estaban "bravamente hechos según el estilo y manera de Juan Pantoja de la Cruz". Ceán, como siempre, no dudó en la atribución.

También hay que suponer pintados en Valladolid los "Seis quadros

en el altar mayor con figuras del tamaño natural, firmados en 1603", que "Representan la encarnacion, el nacimiento, la resurreccion y la ascension del hijo de Dios: S. Ildefonso recibiendo la casulla de mano de la Virgen; y el mismo santo cortando el cendal a santa Leocadia", que según manifestó Ceán estaban en el Colegio de Agustinos calzados, de Madrigal de las Altas Torres.

Ya van saliendo obras que realizó en Valladolid Pantoja. Pero antes de citar otra completamente ignorada por lo menos, he de expresar que Martí se equivocó al señalar la fecha del cuadro del Hospital de Valladolid. La fecha no es 1609, pues mal pudo pintarle en ese año cuando está perfectamente comprobado que "Pantoja murió en Madrid, su patria, en 26 de Octubre de 1608, siendo sepultado en la parroquia de San Ginés, por habitar en la calle Mayor, donde hizo testamento, dejando por albacea a su mujer Francisca de Guestos", según D. Narciso de Sentenach en *Los grandes retratistas en España* (en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XX (1912), pág. 114); dato que afirma plenamente D. Pedro Beroqui en *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado* (Parte segunda, "Escuelas españolas", tomo II, pág. 46), cuando dice "que siendo exacta la fecha de su fallecimiento—(se refiere a la de 26 de Octubre de 1608)—, según he podido comprobar en la parroquial de San Ginés (murió en la calle Mayor, Libro de defunciones, que empieza en Junio de 1608 y termina en 1621, folio 7 vuelto), no pueden estar firmados en 1609, ni el *Carlos V*, de nuestro Museo (núm. 1.033), ni *La Resurrección*, del hospital de Valladolid. La fecha debe ser, y es, 1605".

En efecto; el cuadro de *La Resurrección*, en el hospital de Valladolid, existe en la capilla del moderno hospital, en el muro del lado del Evangelio, cerca del coro. Es un lienzo de 2,50 metros de alto por 1,675 de ancho, con marco nuevo pintado de negro. Está Jesús sostenido y rodeado de una gran aureola o nube brillante; en la mano izquierda tiene una banda blanca; la derecha, levantada; el manto rojo, tirando a rosa, flotante. Los cuatro soldados romanos que custodiaban el sepulcro están en actitud de espanto; en primer término se observan dos: uno, con lanza a la derecha, y otro, a la izquierda, con alfange corvo, como desafiando la efigie del Señor; entre los dos anteriores, un tercero aparece caído en el suelo, por la fuerte impresión recibida con sorpresa tan inesperada; el cuarto soldado se ve muy en segundo término, a la izquierda, armado también con lanza.

No tiene muy buena luz la capilla, y el cuadro la recibe en malas condiciones; pero claramente se nota la firma y fecha, próximas al ángulo inferior de la derecha. Dice en dos líneas:

*Joannes Pantoja de la. f.
Inventor. et. façiebat. 1605*

Martí leyó, equivocadamente, *Joanes*, y se olvidó de la segunda *n*, como correspondía al nombre latino; vió en *façiebat* la *c* sencilla, cuando es *ç*, y apuntó, y le sirvió de comentario, el año 1609, sin caer en la cuenta que la unidad no es 9, sino un 5, de gancho tan pronunciado que le indujo a error.

Puede, pues, rectificarse que este cuadro de *La Resurrección* se hiciera en Madrid, y asegurarse que se pintó en Valladolid mismo, cuando por el cargo de Pantoja acompañaba éste a los reyes en su estancia y asiento de cinco años, de 1601 a 1606.

Martí no volvió a citar el nombre de Pantoja unido a cuadro alguno de Valladolid. Solamente en el *Catálogo del Museo provincial* de 1874 aparece con el número 309, pero ya con el calificativo de *Escuela de Pantoja de la Cruz*, un lienzo de 2,24 metros de alto y 1,63 de ancho, con "La Presentación del hijo de Dios al templo; y cuatro Angeles en primer término tocando varios instrumentos".

Y nada más. No mucho, ciertamente, para una residencia de cinco años largos de un pintor en una ciudad de gran actividad artística como era Valladolid a principios del siglo xvii. Es que ¿no se conocen las obras de Pantoja en esta región, aunque firmaba casi todo lo que hacía?, o ¿tan ociosos tuvo sus pinceles?

Por de pronto he encontrado otro lienzo de Juan Pantoja de la Cruz, firmado y fechado en Valladolid mismo, y nadie que yo sepa, ni los escritores clásicos en estas materias, ni los modernos críticos e investigadores, ni los historiadores locales en sus algunas voluminosas obras, pararon la atención en un cuadro que su corte y aspecto general le hacen ser estimadísimo. Solamente un escritor, después de haberle visto yo, le citó; ya diré quién es.

Se encuentra el lienzo en la iglesia del convento de religiosas franciscanas de Jesús y María, en un altar de la época—con zócalo de siete tablitas de santos y franciscanos y el Salvador en la puerta del Sagrario—, en el lado del Evangelio, colocado actualmente. Y parece ser coin-

cidencia; ninguno de los dos cuadros de Pantoja, en Valladolid, están en los sitios primitivos de asiento. Antes, tanto *La Resurrección* como este que saco hoy al público, estuvieron próximos, en la acera de Recoletos; ahora, por azares y casualidades, se encuentran también vecinos, separados únicamente por la calle de Sanz y Forés. ¡Que no se separen más nunca! (1).

¿Cómo descubrí este cuadro de Pantoja en la moderna iglesia del convento de Jesús y María? Muy sencillamente, y sin pretenderlo ni buscarlo. Me fijé un día—ya hace muchos años—en un cuadro que representa *La Concepción*, que me pareció muy bueno; me chocó el color de la túnica de la Virgen, que, por ser rojo sonrosado, me hizo suponer una obra anterior al tipo fijo y definitivo en la iconografía de *La Inmaculada*, que me recordaba otra de Bartolomé de Cárdenas, en el Museo, y como ella, con los atributos o símbolos de la Virgen alrededor de la figura, de modo parecido a como la pintó Juan de Juanes; y creía ver en el lienzo a Gregorio Martínez u otro pintor vallisoletano, muy bueno por cierto, que alcanzase el siglo XVI; mas en seguida encontré la firma y fecha en el ángulo inferior derecho, que dice:

Joannes Pantoja de la
†. Façiebat. 1603.

Se encontraba otra obra del pintor de cámara de Felipe III hecha también en Valladolid durante una residencia que va siendo menos estéril para el arte de lo que se creía en un principio.

El lienzo acusa una buena pintura, muy mal colocada por la luz que recibe por detrás y de alto. Mide aquél 2,40 metros de alto y 1,60 de ancho, y, como he dicho, representa *La Concepción*.

La Virgen es figura robusta, bien construída, rubia; tiene los brazos

(1) Algunas semanas después de enviar este trabajillo al Sr. Director del BOLETÍN, y al ir a hacer la fotografía del lienzo del convento de Jesús y María, me encontré sorprendido no viendo ya el cuadro en su retablo, modificado éste y preparado con un nicho para colocar una imagen de bulto de industria nacional. El lienzo de Pantoja le vi, con marco provisional, en la sacristía de la iglesia, y allí se obtuvo la fotografía. Me dicen que la pintura se ha tasado en siete mil pesetas y que pretenden las monjas enajenarla para satisfacer apremios y ahogos. ¿Hasta cuándo durará en España este despojo de cosas de arte? He recomendado muy encarecidamente a las religiosas que no vendan la obra de Pantoja, pues muchas razones abonan la permanencia del cuadro en la iglesia franciscana; a pesar de ello, lo más probable es que emigre a otras tierras.

doblados en la actitud corriente de orar, pero las manos separadas, vuelta un poco hacia fuera la palma de la izquierda. Viste túnica encarnada, como he dicho, tirando a rosa; el cuello es vuelto y deja ver el de la camisa; el manto, de azul muy oscuro, grisáceo por el interior, terciado, deja ver la túnica del lado derecho de la figura hasta poco más de la cintura, con ceñidor azul también, y del izquierdo, del brazo hacia abajo. Rodea el bulto de la Virgen una gloria de querubines; pisa la Madre de Dios la clásica media luna, pero no veo el dragón.

La figura se destaca de entre nubes, muy difundidas en la parte alta, y tiene detrás, por bajo, el simbólico huerto cerrado (*Hortus conclusus*) (1), jardín geométrico al estilo de la época. Los demás atributos representados, son: lado izquierdo, en alto, Sol; luego puerta, torre, templete (*Domus aurea?*), ciprés, cedro, rosal; lado derecho, debe estar la Luna arriba, se ve confuso; abajo, ciudad, palmera, pozo, espejo, fuente, lirio o azucenas.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro, según se mira, hay un busto de caballero; tiene gran gola en el cuello; la actitud es de orar; el personaje es de una edad regular, de unos treinta años; lleva barba corta. Indudablemente representa la persona que costeó el cuadro y quiso ser retratada en la postura indicada, por ser una de los partidarios de la Inmaculada en aquellos tiempos, en que tan discutido fué el dogma de la concepción sin mancha.

He procurado enterarme de quién pudiera ser ese devoto caballero de la Virgen, y por tradición seguida en las religiosas se dice que es don Francisco de Fuentes, del cual sólo sé, por decirlo el *Libro de Becerro*, del convento, mandado hacer en 27 de Enero de 1748 (folio 5), que fué un caballero bienhechor de la casa religiosa, y “aunque no hizo fundación alguna, la Comunidad, agradecida a los beneficios recibidos—que no determina —... y en señal de gratitud se obligó a decir perpetuamente dos missas cantadas con diáconos“, una en la octava del Santísimo y otra en la de la Concepción, según escritura otorgada en 28 de Agosto de 1610, ante Francisco Salgado. No sé otra cosa de ese señor.

(1) Sabido es que entre los atributos que la Iglesia ha aplicado a la Virgen, hay algunos tomados del *Cantar de los cantares*, en su calidad de Esposa y Madre del Amor divino. *Hortus conclusus* está en el cap. IV, vol. 12.—Sol, *electa ut sol*, VI, 9.—Torre, *Sicut tarris David*, IV, 4.—Luna, *pulchra ut luna*, VI, 9.—Palmera, *assimilata est palmae*, VII, 7.—Pozo, *puteus aquarum*, IV, 15.—Fuente, *Fonssignatus*, IV, 12.—Lirio, *Sicut liliium inter spinas*, II, 2.

El resultado es que puede contarse con otro lienzo perfectamente auténtico de Juan Pantoja de la Cruz, pintor de gran relieve de los Felipes II y III, autor del gran retrato del primero en El Escorial, y del ecuestre del segundo, que sirvió para hacer la estatua de bronce, modelada por Juan de Bolonia, en Florencia, hoy en la plaza Mayor, de Madrid.

Este cuadro de *La Concepción*, superior al de *La Resurrección* citado, es muy buena obra; tanto la Virgen como el retrato del caballero, detalles más importantes de la pintura, están bien dibujados, son figuras hechas con sobriedad, pero de todo punto muy acabadas. ¡Lástima que se le contemple tan mal, por las poco agradables condiciones de la luz de la iglesia e inoportuna colocación de la obra!

Este cuadro, como dije antes, le citó D. Luis Pérez Rubín en su *Ensayo artístico-arqueológico sobre el culto mariano y especialmente de la Purísima en la archidiócesis de Valladolid* (pág. 38), y el mismo autor expresa que los cuadros del retablo mayor de esta misma iglesia del convento de Jesús y María, "son del célebre pincel de Pantoja". Representan a *María y Jesús* en el trono, y *La Asunción*, los del centro; *El Nacimiento* y *La Adoración de los Reyes*, *Santa Isabel, reina de Hungría* y *San Buenaventura*, los laterales; y aunque algunos de ellos, en efecto, tienen la entonación y estilo de las pinturas de Pantoja de la Cruz, no me atrevo a afirmar que sean los seis citados de su pincel.

Posteriormente a todas estas noticias que consigno, he visto citado también el lienzo en los papeles que la Comisión de monumentos guarda de los procedentes de la Comisión clasificadora de los objetos artísticos, creada cuando la desamortización. En los inventarios de pinturas y esculturas de los conventos de religiosas que no se suprimieron, se lee, en el correspondiente al de Jesús y María, en la iglesia: "A la izquierda un colateral dorado de buen gusto y en él un lienzo de tres baras. La purísima Concepción al final firmado de Juan Pantoja de la Cruz en 1603.—Id. en el pedestal del retablo seis tablas, barios Santos del mismo autor."

En resumen: se van viendo obras de Juan Pantoja de la Cruz, en Valladolid, y se justifica en el arte su estancia en la ciudad, que ardía en fiestas durante la permanencia en ella de la fastuosa Corte de Felipe III.

JUAN AGAPITO Y REVILLA

Delegado regio de Bellas Artes,

Valladolid,

LAS PIEDRAS SECULARES DE JÁTIVA

Al Excmo. Sr. Marqués de Vivel, Diputado por Játiva

Ayer, más que hoy, cada ciudad tenía su propia idiosincrasia, su peculiar aspecto, su tipo característico. Pero el intercambio actual, como corolario necesario de la moderna civilización: la exigencia del progreso y hasta el capricho de la moda, van igualando a todos los pueblos y también borrando sus tradiciones artísticas. Así, por ejemplo, vemos que en sus ensanches, todas las grandes urbes son idénticas: anchas vías en que se alinean casas de gusto contemporáneo formando manzanas cuadrilongas. Y lo mismo en España que en el extranjero, en la vieja Europa que en la joven América, va desapareciendo ya todo aspecto diferencial.

Por eso constituye algo excepcional el hecho de encontrar una antigua población como Játiva—la histórica ciudad de los Pontífices—, que, sustrayéndose a la ola modernista, se mantiene en su aspecto secular, cual si rindiese culto a su artístico pasado y a sus tradiciones medievales.

Cimentada a la sombra de su histórico y encumbrado castillo, tiende sus calles estrechas y desniveladas en la falda del monte, recluyéndolas bajo los salientes aleros de los tejados. Resignadamente aprisionada en la metálica red de los cables eléctricos, la vieja ciudad parece estremecerse al silbido de la locomotora y a la rápida trepidación de los autos que la cruzan, turbando su reposo.

Sobre el caserío descuella la pétreo mole de la Colegiata (1) con su torre de blancos sillares, cuya esbeltez humilla a los campanarios de los restantes templos parroquiales y conventuales. Ellos dominan los numerosos palacios o casonas nobiliarias de los siglos xv al xviii, cuyas viseras vierten las aguas pluviales en mitad del arroyo, paliando a la vez los pretenciosos imafrentes blasonados; y hasta impiden que el sol bese con su luz, el primitivo pavimento de las calles románticas y silenciosas.

(1) Es relativamente moderna. Según las lápidas que lo recuerdan, la esbelta fachada lateral del crucero (vulgo de los escalones), es del año 1700; la pared lateral contigua y primera columna del coro (nave central), comenzó en 1755, y la base de la torre en 1796, para terminarse en la segunda mitad del siglo xix.

El Alcázar, ya en ruinas; las torres y muros árabes que del monte bajan a abrazar la ciudad; las románicas ermitas y los góticos monasterios; las fuentes seculares; los viejos sepulcros blasonados; las casas solariegas con sombríos jardines; los palacios de patios claustales, como el almudín o el hospital; los monumentos ojivales o del renacimiento, con reales escudos o emblemática tiara; todo aquello, en fin, que caracteriza la Játiva retrospectiva, es, sin duda, muy interesante; pero, no ya su estudio: su mero inventario sería demasiada tela para vestir un modesto trabajo de revista (1). Allí perduran esas grandes moles arquitectónicas, conservadas con cariño, algunas; maltrechas o en abandono, otras; disfrazadas con pesadas máscaras de yeso, las más; pero todas a la expectación del turista que guste visitar esta ciudad.

Mi presente estudio quiero limitarlo a aquellas piedras labradas por antiguas civilizaciones, que por sí solas constituyen pequeños pero valiosos monumentos, ya adheridos a inmuebles o sueltos las más de las veces, en museos, santuarios o casas particulares; y por lo tanto de menos fácil exhibición. Y acabaré con un resumen epigráfico de lo que queda en la población y unas notas de heráldica local, difícil tema que nadie osó desflorar hasta el presente momento.

Játiva, como Sagunto y otras ciudades levantinas de remoto origen, atesora como piedras preciosas de su corona de gloria, esos viejos sillares patinados, que son el testimonio mudo de su espléndido pasado. Y nos muestran monumentos de todas las épocas y dominaciones.

Prerromano, tan sólo poseemos en Játiva unos molinos de mano, ibéricos, algunos tiestos y una estela celtibérica en mármol buixcarró de 11 × 23 centímetros, desenterrada no lejos del antiguo portal de la Alameda. En la estrecha meseta del castillo es muy probable que atinadas excavaciones, alumbrasen viejas cimentaciones ibéricas bajo los muros latinos. Allí, y en la falda Norte del Bernisa, denominada "Cuesta" o ciudadela, en el campo intramurado de las viejísimas ermitas, estuvo alojada la antiquísima Sætabis romana y la Xateba mora: no en el ám-

(1) Además, ya hube de ocuparme de todo ello, siquiera muy a la ligera, en mi tomo II de la *Geografía general del Reino de Valencia*; en mi libro sobre *El Alcázar setabense*; en mi álbum sobre *Los tesoros artísticos de Játiva*; y en anteriores artículos periodísticos. Y a ello remito al curioso lector.

bito de la actual ciudad. Y allí es también donde aparecen las más primitivas obras, las inscripciones romanas, monedas iberas y latinas y restos de pasadas centurias.

En el castillo (1)—que muestra completa la gama de toda la arquitectura retrospectiva: romana, árabe, gótica y moderna—quedan aún grandiosos basamentos de torres de sillares, levantadas por los romanos. También se conservan restos de muros de la época latina en los lienzos de defensas que descienden por ambos extremos del castro hasta encuadrar con un recio muro paralelo al mismo, que corre desde el Bellveret a las Santas y de aquí al ángulo de muralla árabe que baja por junto a la Cueva de las Palomas; recia obra de cal y canto desnuda ya a trozos del revestimiento externo de grandes sillares. En el Museo municipal se conservan cipos y estelas que anotaré más adelante en la sección de epigrafía. En San Félix vemos una basa ática de gran diámetro; y formando el atrio del ermitorio, fustes de unas columnas procedentes de templos paganos, y también un capitel grecorromano de época decadente. Edificio romano completo no se conserva ya ninguno.

A los romanos sucedieron los godos; y de su obscura época aún nos quedan menos vestigios que de la dominación latina. El cronista local, Sr. Viñes, prepara un estudio sobre esta época visigótica para darlo a conocer en el próximo Congreso Arqueológico de Játiva, anunciado para solemnizar la inauguración oficial del Museo setabense. Con impaciencia esperamos su interesante trabajo. Mientras tanto, limitémonos a recordar que el yacimiento arqueológico del periodo visigodo está aquí casi reducido a la ermita trecentista de San Félix, levantada sobre el solar del primitivo templo catedralicio de su mismo nombre, en la cuesta del Bernisa. Allí se descubrió el pavimento del templo visigótico; y en el altar, un cipo romano consagrado en ara cristiana por el obispo setabense Atanasio, en el siglo VII, según reza su palimpséslica inscripción. De allí procede el fragmento de cruz catedralicia visigótica con el típico *Agnus Dei* en su centro, así como los restos fragmentarios de un originalísimo

(1) Después de la reciente publicación de mi libro *El Alcázar setabense*, aparte de otro cañón, barros y demás antigüedades, se han desenterrado también piedras muy interesantes, entre ellas una preciosa cabeza de toro Api, bella escultura romana en mármol blanco; fragmento de un molino ibérico; capitel mudéjar de un ventanal; un florón gótico blasonado con los palos de Aragón; un gran escudo de Játiva; un trozo de pila antigua; cornisas, molduras, etc., que motivarán un pequeño museo.

ventanal del mismo templo mitrado; más un trozo de cornisamento de 43 × 84 centímetros; todo lo cual se custodia en el Museo. Si a esto sumamos unos toscos capiteles procedentes del templo servita de Mont-Sant—de cuya puerta sólo queda en el monte el arranque de una arquivolta sobre el cimacio o caveto—, tendremos completo el relato de lo conocido hasta hoy.

Tocóle el turno a la civilización agarena. Los árabes valencianos no supieron labrar la piedra como los romanos y como los cristianos de la reconquista. No fueron arquitectos aquí en Levante y sólo nos legaron obras de tapicería: hormigón y ladrillo, pero no sillares; aljibes en la alcazaba y su cuesta; muros y torres por dóquier. Lo único notable de su tiempo es un mirab con rico alfarje (de madera policromada) y linda puerta de dos arcos de herradura con molduras y leyenda, surmontada de pareado ventanal. Puede admirarse esta preciosa reliquia musulmana en el interior del palacio condal de Pinohermoso, primitiva alquería de la huerta setabense y hoy barrio céntrico de la ciudad.

Y llegó en el siglo XIII el ocaso de la media luna con la reconquista aragonesa.

Arte románico.—Las puertas de las ermitas: Santa Ana y San Félix, parecidas por sus molduras circulares bordeando las extremidades de las dovelas y por los primitivos capiteles de las rudimentarias columnas sustentantes. La de las Santas es más sencilla aún. Y la de la capilla real del castillo (1), encuadrado su arco en la mudéjar *arrabá*, tan peculiar del arte valenciano de la reconquista. En el frontispicio de San Pedro quedan restos de otra puerta románica, ya mutilada. Y templos de la época románica son los citados de San Félix, de San Pedro y otros. También hemos visto empotradas en casa particular, columnas pareadas con toscos capiteles del claustro románico del primitivo Monasterio de la Penitencia de Jesucristo, frente al Gran Teatro.

Párrafo aparte merecen dos pilas notabilísimas de la época. Una de ellas es la de San Félix, que propiamente parece un capitel bizantino, vaciado para uso del agua bendita, al estilo de las basílicas asturianas. Sin que se trate de una obra del siglo VI, como exageradamente pretendió Villanueva en su *Viaje por las iglesias de España*, es, sin embargo, un ejemplar notabilísimo. Su tambor piramidal aparece historiado con

(1) Esta puerta, si bien de forma románica, es ya gótica en sus detalles, y quizás del mismo siglo XV en que se edificó la capilla.

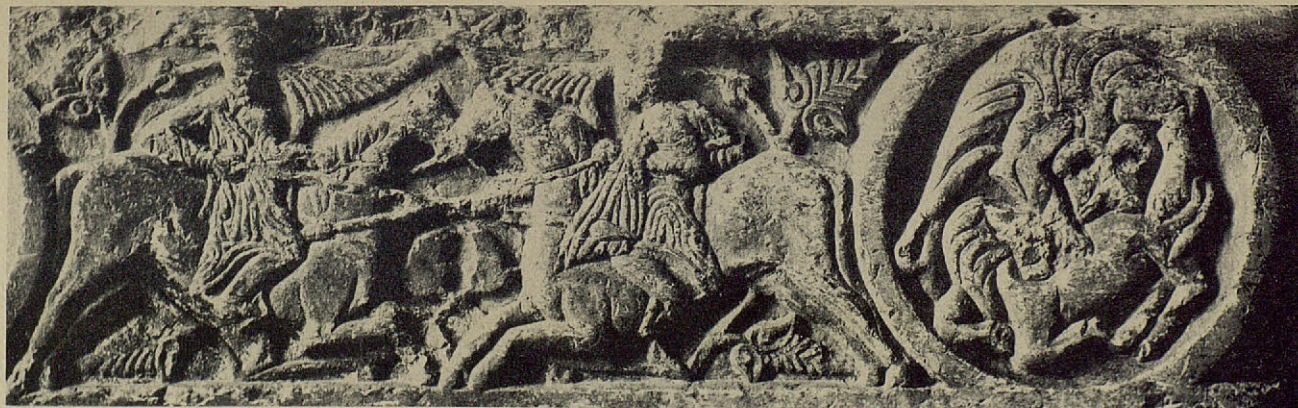
curiosa agrupación de figuras labradas en alto relieve del mármoleo bloque. Representan el nacimiento de Jesús y los pastores; y, por otro lado, la Virgen de la Leche, advocación muy común en los periodos románico y gótico, subsiguientes a la reconquista. Sobre el collarino, que lo separa del fuste, corre una guirnalda de flora. Corona la pila un ábaco poligonal.

Otra pila más notable aún por su rareza es la que, después de servir de abrevadero para las bestias, fué librada del abandono, trasladándola al patio del Ayuntamiento; de allí, al ex convento de San Agustín, y definitivamente, a su más adecuado lugar del Museo municipal. Su origen y su época sigue siendo todavía un enigma. Ante el raro ejemplar han disertado Villanueva, Pérez Bayer, Amador de los Ríos, Mérida, Hübner, Llorente, Boix, Selgas, Rucker, Tormo, y otros, sin acertar a ponerse de acuerdo en sus opiniones. En lo único que coinciden es en proclamar que se trata de una pieza de extraordinario valor. Es una pila de mármol buixcarró rojo, de metro y medio de longitud, cuadrilonga y de escaso fondo, con sus cuatro bandas cubiertas de simbólicos bajo relieves, con representaciones humanas y de animales, entre motivos decorativos. Quizás sea una pila románica o musulmana, de marcada influencia oriental. De la misma se obtuvieron vaciados en yeso para los museos arqueológicos de Valencia, Madrid, Londres y otras capitales.

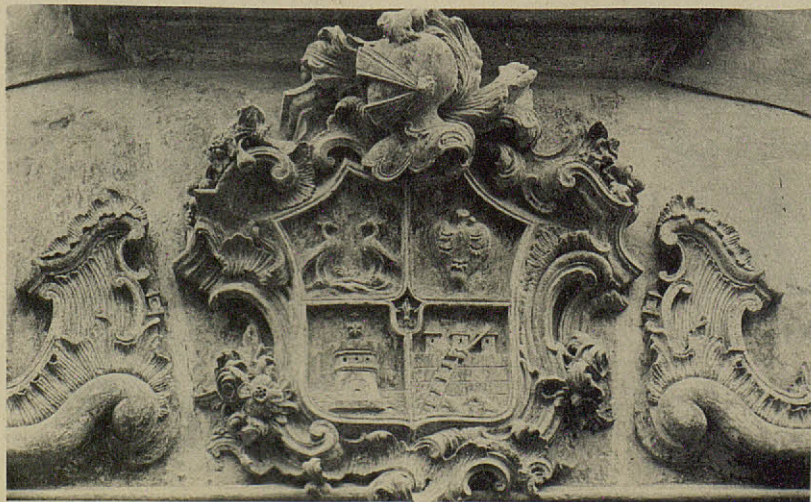
Arte gótico.—El periodo ojival fué en Játiva verdaderamente esplendoroso, como en Valencia, en el Maestrazgo de Castellón y en muchas regiones de España. En pintura lo recuerdan centenares de tablas góticas, que aún perduran en los templos setabenses y que dieron abundoso tema a un libro del erudito profesor D. Elías Tormo Monzó. En orfebrería ahí están la imponderable cruz de esmaltes, cuatrocentista, de La Seo; y la estupenda custodia gótica procesional, entre otros varios regalos pontificios. En escultura, véase la mármolea imagen de la ermita de Santa Ana y una "Virgen" en la clausura de Santa Clara. Y en arquitectura, no digamos. La mayor parte de lo que resta en pie del alcázar es del periodo gótico; las torres y puertas; la elegante capilla de crucería ojival apoyada en lindas ménsulas (de flora las angulares y blasonadas las cuatro centrales) y rematada en airoas claves con el escudo de Aragón, en recuerdo de la reina fundadora D.^a María, la esposa de D. Alfonso "el Magnánimo", en el primer tercio del siglo xv.

En arquitectura religiosa los monasterios setabitanos rivalizaron en

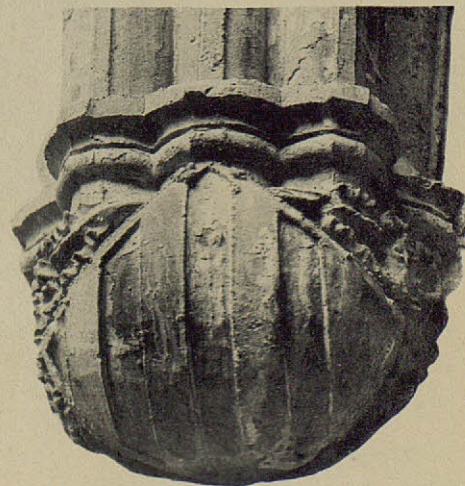
Las piedras seculares de Játiva.



Detalle de la pila oriental del Museo.



Escudo de los Llaudes



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

Mensula de la capilla gótica del Castillo.

Las piedras seculares de Játiva.



Cruz gótica



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Clave procedente de la capilla de los Borjas, de la Seo.

arte: la Trinidad (hoy Casino republicano); San Francisco (actual cuartel de infantería); Santo Domingo (teatro y Guardia civil); Santa Clara con su soberbio claustro ojival; y otros ya derribados. Puertas góticas aún quedan dos: las laterales de San Francisco y la de San Pedro. La Seo primitiva ya no existe, pero en el Museo vemos preciados restos de sus piedras labradas; ménsulas angulares con ángeles y escudos; claves historiadas procedentes de la capilla pontificia de los Borjas. Del ex convento franciscano recogió el Museo otros rosetones o claves circulares con imágenes de la Virgen María y de santos fundadores, anagramas, etc., etc. (1), y de su capilla o refectorio un grandioso ventanal de bien labradas bandas y capiteles, con lagartos y hojas de acanto.

Pero sobre todo ello llama poderosamente la atención, en el patio claustral del Almudín, la monumental cruz de término, que durante cinco siglos se erguía junto al camino de Valencia. Es sencillamente de lo que no abunda: un bloque gigantesco, de prolija labor escultural y de ornamentación. La cruz apoya sobre un nudo o capitel blasonado a cuatro caras—escudos de Aragón en anverso y reverso, y los de Játiva laterales—, y cuatro esculturas angulares. Al pie de la cruz hay otras imágenes en mayor tamaño: en el anverso, la de Cristo crucificado, y en el reverso, una gran escultura de la Virgen Madre entre ángeles volantes, de un sabor de época admirable.

Siguió el período del Renacimiento y dejó su sello característico en monumentos, templos, casonas, estatuas y altares. La magnífica cruz esculturada en piedra, que desafiando los elementos domina la ciudad desde el ermitario de San José, es una de las de más puro estilo que he visto en España, del siglo xvi. Otro ejemplo de la época es la monumental fachada del hospital, dando frente a la moderna de La Seo y eclipsándola en mérito artístico. Ciertamente que la puerta de la capilla, con

(1) De La Seo: ménsula angular con un ángel y escudo, que mide 40×48 centímetros.—Otra de 54×40 .—Dovela de un arco con una garra de león (60×32 centímetros).—Fragmento con un ángel, de 30×26 .—Clave esculturada con Calvario policromado de la ya derribada capilla de los Papas.—Y otros restos.

Del ex convento de San Francisco: una clave con inscripción, de 43 centímetros de diámetro.—Otra, sin ella, de 75.—Otra de la Virgen, que mide 79.—Otra de San Buenaventura, de 65.—Otra de Santa Clara, de igual tamaño.—Otra con anagrama «Jesús», de 36.—Un capitel gótico de 19×20 .—Fragmento de un grandioso ventanal, capiteles agrupados, nervaduras ojivales, etc., etc.

su ornamentación de ángeles músicos festejando a la Virgen, resulta ya de un gótico muy decadente; pero, en cambio, la puerta central del Palacio de la Caridad, los grandiosos ventanales del imafrente y hasta la galería de arcos que corre bajo la saliente visera del alero, forman un conjunto por demás sugestivo y atrayente a través del romántico jardín de la plazuela.

El Almudín, traspasando de su puerta blasonada—que es de medio punto y largas dovelas—, muestra un patio claustal, cuadrilongo, en el que ocho columnas sostienen la elegante arquería. Una lápida valenciana reza que “La obra del present almodi, font acabada en lo any MDXLVIII”.

En la misma calle, el frontispicio de una casa particular conserva los sillares trilobulados de unos balcones admirables. Y no lejos de allí está el antiguo cuartel de inválidos, también del mismo período Renacimiento, con bonita puerta de sillería y restos góticos en los claustros.

Y de viviendas particulares, no digamos. Vicente Boix, el cronista local, en la página 417 de su libro *Xátiva*, escribió: “Varias casas conservan techumbres de los primeros tiempos que siguieron a la conquista del rey D. Jaime I, y arcos ojivos y escaleras de piedra y viejos escudos de armas de las nobles familias que se establecieron en Játiva.” Pero no dijo más.

Sin entrar en detalles quiero ampliar lo dicho por el Cronista con unos breves apuntes sobre

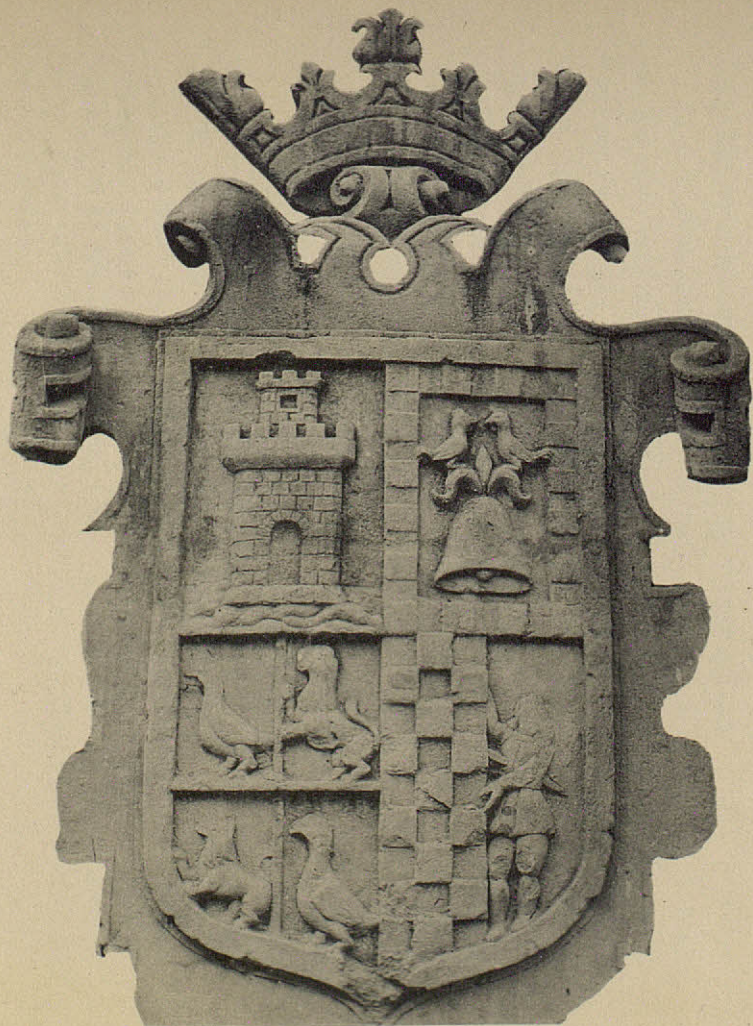
Heráldica setabense.—En el alcázar: triple escudo resaltante sobre la puerta principal, copia los que hubo en la antigua torre del homenaje, ya desaparecida; esto es, el escudo de la ciudad entre dos cartelas iguales, con los palos de Aragón. En el interior de la capilla, que se conserva en lo alto del castillo mayor, ya dije que las cuatro ménsulas de los muros laterales y las tres claves centrales de las bóvedas son blasonadas con el escudo real valenciano-aragonés.

En la ciudad: Parque militar y cárcel del partido; el escudo nacional de España entre dos de Játiva.

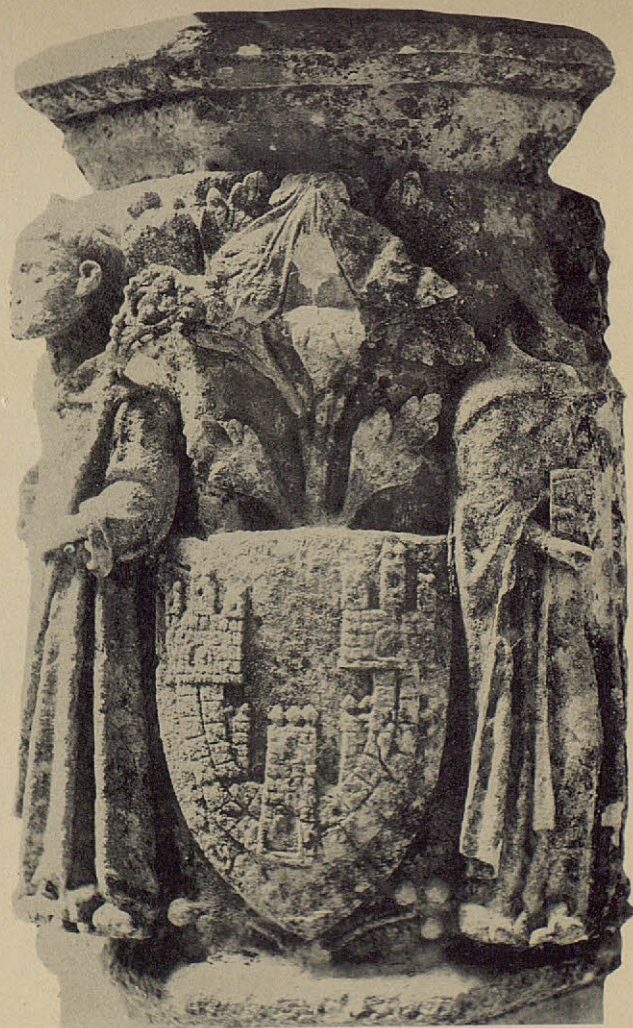
En el antiguo Almudín, hoy Museo municipal: surmontando las largas dovelas del arco de medio punto se conserva el escudo real aragonés del año 1547, y bajo él, repetido, el de Valencia.

En lo que fué cuartel de inválidos, hoy colegio setabense, sobre otra puerta semicircular, resalta el escudo nacional soportado por dos

Las piedras seculares de Játiva



Blasón del Conde de Olocau.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid
Escudo de Játiva en la Cruz gótica.

leones rampantes. Pero no puede verse, porque lo cubre un rótulo moderno.

El escudo de Játiva, labrado en piedra, luce igualmente sobre la puerta de la casa del Repeso, junto al Mercado; y sobre el portal de las escuelas nacionales, cerca del Museo.

Escudos de la nación y de la ciudad aparecen también hermanados con otros atributos en el remate del portal del León, ya desmontado, pero recluido en el Museo.

Escudos de Játiva, siempre labrados en piedra, los vemos: sirviendo de remate, en el altar de San Vicente de La Seo (primero de la nave absidal); en la fuente pública de la plaza de Fernán Núñez (año 1830), y en otras; en el nudo o capitel de la cruz gótica del camino de Valencia, ya descrita, y en modernos monumentos erigidos a setabenses ilustres en plazas y paseos públicos.

Pero dejemos los escudos oficiales y vamos a la heráldica particular o blasones nobiliarios, que es lo más interesante para nuestro estudio.

Salvo el blasón de los Jordán, conservado en la "Casa Blanca", alquería cercana a la población, y el del Marqués de Casa-Saltillo (1), puesto sobre la puerta de su huerto del Arrabal (camino de la Granja), todos los restantes aparecen en el centro de la ciudad.

Al descender del tren, en la misma avenida de la estación o calle de Sagasta, está la casa señalada con el núm. 3, propiedad de la Condesa de Ripalda, y vemos en su esquina el primer escudo particular (2), flordelisado, que fué de la familia Agulló y vino a parar a la Casa Ripalda.

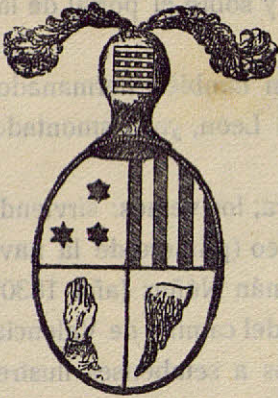
Este escudo de Ripalda se halla repetido en su casa de la calle de Moncada, núm. 2, hoy domicilio del Casino liberal, frente al monástico templo de San Francisco (3).

(1) Escudo con león y bordadura, corona de marqués, cruz de Montesa y dos áncoras por timbre.

(2) Escudo cuartelado: 1.º y 4.º, ciprés mantenido por dos leones; 2.º, jefe, paños y otras piezas en un comble; 3.º, árbol mantenido por un grifo y superado por una estrella. Sobre el todo, águila explayada. Timbre: corona ducal.

(3) Difiere algo del anterior en cuanto a la distribución de las piezas. Bajo la misma corona ducal, vemos en el 2.º el águila explayada que el otro tiene en el escusón. En el 3.º, árbol, grifo y estrella; y en 1.º y 4.º, el ciprés y león. Diestro del escudo: grifo y estrella en el cénit. Lado siniestro, arriba y abajo, el ciprés entre dos leones rampantes.

Siguiendo por la misma aristocrática calle de Moncada hallaremos las siguientes casas blasonadas: Núm. 16, el de Diego (1). Este mismo escudo se repite en la casa núm. 19 de la calle de Wilson.



Escudo del Barón de Uxola.

En el núm. 1, colegio para señoritas de las Hermanas Dominicas, surmonta el portal el escudo del Barón de Uxola (2).

En la casona que ahora ocupa el Círculo Mercantil, sobre la puerta hubo un escudo, hoy desaparecido, del apellido Sanchiz, o de la familia Aldomar, cuyo blasón he visto en un altar de La Seo y en fragmento de ensamblado policromo en el Museo (3).

En la casa-palacio de los Bellvis, que habitó D.^a Saurina de Eutenza (actual fonda de Mallol), sobre la puerta hubo blasón de dicha noble familia, que tuvo el señorío de Benisuera.

En el grandioso edificio del casino setabense se conserva el escudo de los En Sanz, sobre la puerta de sillares; es ovalado, con casco de frente y celada cerrada con siete grilletes (4). En el interior del edificio, adornando la techumbre de la escalera principal, véase otro escudo de piedra policromada. Es más complicado en asuntos y muestra casco perfilado a la izquierda (5); creo pertenece a la misma estirpe que el de la puerta.

(1) Casco perfilado a diestra. Jefe del escudo: derecha, banda engolada, y siniestra, cinco panelas. Diestra del escudo: cinco bandas, y siniestra, cinco estrellas sobre campo empotrado en bordadura cargada de aspas o sotuers en los cantones.

(2) Corona de marqués. Cuartel jefe: torre, y sobre ella, el Sol entre dos estrellas. Bajo (cantón diestro del escudo): castillo entre dos leones rampantes. Lado siniestro: el jefe partido con dos semicuarteles cruzados, con bandas y estrellas. Bajo: ídem, ídem, con flores a diestra, y bandas con filetes a siniestra.

(3) Escudo cortado, que tiene palos de Aragón en el jefe, y un ala en el cuartel inferior.

(4) Es cruzado con cuatro cuarteles. En los del jefe, tiene tres estrellas y palos; y en los inferiores del escudo, un ala y una mano. Véase el dibujo de esta página.

(5) El franco cuartel o de honor es ovalado, con varios emblemas que se ven muy confusos. Siniestra del jefe: cruzado con cuatro subcuarteles, donde alterna una torre sobre fondo rojo y una flor de lis sobre campo de azur. Cantón siniestro: perro saltante. Diestro y siniestro del escudo: cortadas con árbol, sol, torre y otras piezas. Junto a la punta, bandas oro sobre campo rojo.

Junto al Circulo Mercantil está la casa reedificada de D. Constantino y D. Pedro Ballester, que fué antiguo palacio de D. Pedro Luis Garcerán de Borja, último maestre de Montesa, hermano del Duque de Gandía, San Francisco, y biznieto del pontífice setabense Alejandro VI.

En una pieza interior se conservan, retirados ya, los grandiosos escudos que adornaron la fachada: uno en mármol blanco, de los Borjas, dividido con barras, y un toro; y el otro, sustentado por dos perros, es cuartelado, con escusón y corona de marqués (1). En el jardín tiene varias piedras góticas del antiguo palacio borgiano.

El Marqués de Montortal tuvo su escudo en su casa de góticos ventanales de la calle Corregería, y al enajenarla lo arrancó, trasladándole al interior de su moderna vivienda de la misma calle de Moncada, número 18.

Hacia el final de dicha calle, en el Real Monasterio de monjas Clarisas, que en 1329 fundó D.^a Saurina de Eutenza, esposa de Roger de Lauria, luce sobre la puerta gótica del Monasterio y la reformada del templo, el soberbio escudo con corona real y el toisón sobre la bordadura de su cartela (2). Otro escudo más sencillo (3) de la egregia fundadora surmonta la estatua yacente de su sepulcro, colocado al lado del Evangelio del altar mayor, dentro del templo; y se repite en el interior de la clausura, en la silla abacial del coro, en la Sala capitular, en el refectorio; en el arranque de la escalera, en el aguamanil de la sacristía, púlpito del templo y ménsulas y florones del claustro ojival. Además vi, en este real monasterio, otros nobilísimos blasones.

Frente al mismo, la casa núm. 32 perteneció a D. Juan Tárrega, promovedor del alzamiento de Játiva a favor del Archiduque de Austria,

(1) En el escusón tiene una rosa. En el primer cuartel, un águila pasmada; en el 2.º, león rampante; en el 3.º, un ángel; y el 4.º es cuadrado con cruz, torre, árbol, y cabezas de sarraceno.

(2) Sobre el todo tiene escusón cubriendo el escudo de España, que forma el abismo. En el flanco diestro tiene estrellas, y en el derecho, ocho panelas. Primer cuartel de honor: los palos de Aragón. Centro jefe y su cantón siniestro ya aparecen borrados, como la punta; pero tuvieron palos, león rampante y otros atributos. Por timbre, corona real y el toisón de oro.

(3) Es ovalado, de piedra policromada, resaltando del muro. No tiene corona ornamentos. Se muestra partido, con los palos de Aragón al lado diestro, y el siniestro dividido, con las ocho panelas en el jefe siniestro, y seis triangles o divisas de plata, sobre campo de azul, en el cuartel inferior.

y causa inicial de la venganza de Felipe V, que en 1707 mandó incendiar esta ciudad. El escudo de esta casa se adorna con corona ducal (1), y aparece dividido en diez cuarteles. Es el blasón de los Llaudes.

En la casa palaciega de Ros de Ursino, el escudo aparece soportado por artística figura humana, tallada en la misma jácena que en la esquina de dicha calle de Moncada con la de Vallés, sostiene el saliente alero de rico maderamen (2).



Escudo de los Faus.

Ha desaparecido, como otros muchos, el blasón de la familia Faus (3) en la casa núm. 4, ya renovada.

Pero salgamos ya de la calle de Moncada, y torciendo por la de Vallés, habremos de detenernos a contemplar el grandioso palacio condal de Pinohermoso, donde veremos su arquetería superior con fastuosa ornamentación de guirnaldas de flora, resaltando los sillares, ventanales góticos y del Renacimiento; amplia portada; todo, menos el escudo, que sin duda huyó por no avenirse con la fábrica de baldosas hidráulicas domiciliadas en dicha casa solariega.

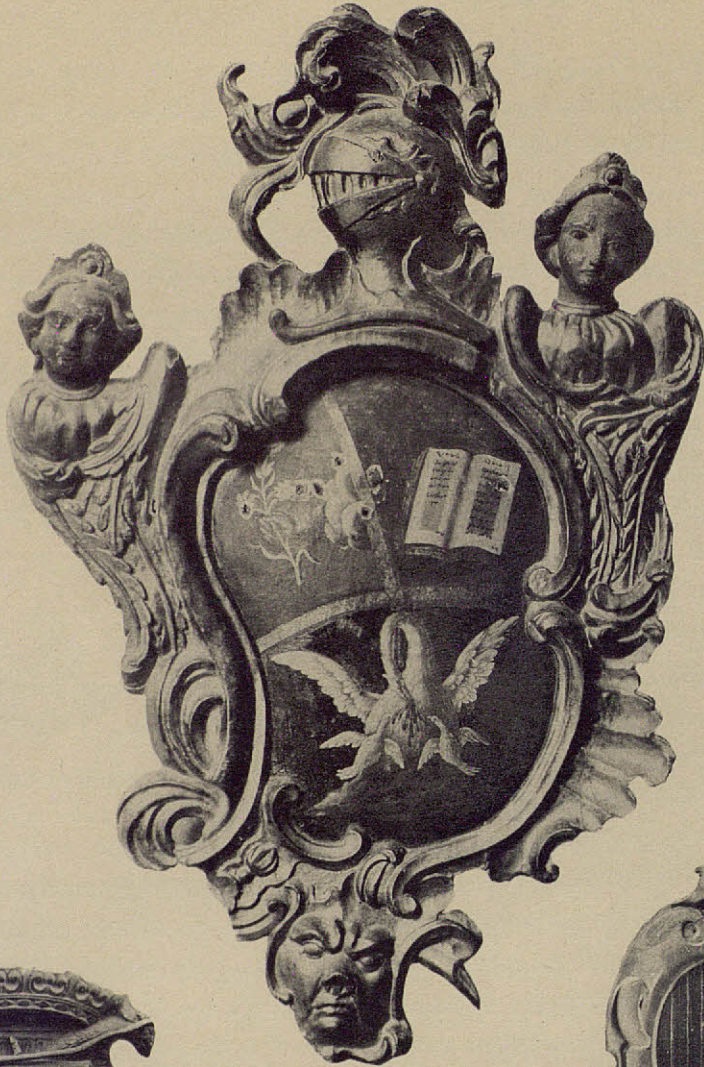
Al final de la calle de Moncada adorna la plaza del Cid una preciosa fuente gótica legítima; raro ejemplar del siglo xv, de los poquísimos que quedan en España. En la sencilla taza poligonal vierten incesantemente los ocho caños de una copa piramidal, falta ya de los angrelados de sus aristas, limados por el tiempo; y del remate escultórico de su cúspide: una Santa Lucía del siglo xvi. En ella se repite, cuatro veces, el escudo real de Aragón. Frente a esta fuente eleva sus muros un palacio del Renacimiento, de vastas proporciones y con patio claustal en su interior. Pertenece al Barón de Terrateig y de Llaurí, que puso sus armas

(1) Sobre el todo tiene escusón partido, con cadena a diestra, y árbol con dos cuadrúpedos, a siniestra. Cuartel de honor: águila con dos cabezas coronadas. Jefe siniestra: tajado por contrabarra y tres panelas en los triángulos. Punta siniestra: una mano. Flanco siniestro: repítase el franco cuartel. Franco diestro: réplica del jefe siniestro. Hay otras piezas ya ilegibles.

(2) Es con corona de marqués y partido con barras a diestra y castillo a siniestra.

(3) Bajo casco plumado, la sencilla cartela muestra un cerro sobre campo de azur, surmontado por estrella de plata en el celaje. Como en el grabado.

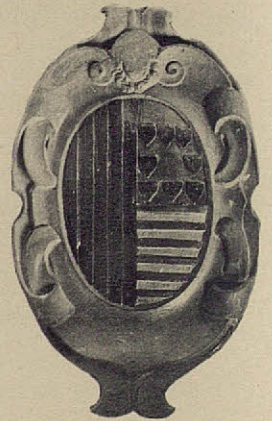
Heraldica Setabense.



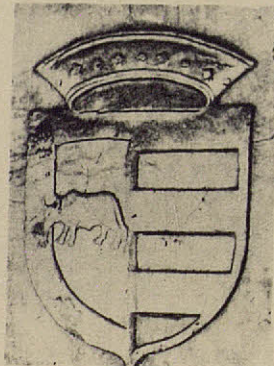
Escudo de Sacrolirio



Blasón del barón de Sacrolirio.



Escudo de D.^a Saurina de Entenza.



Escudo de los Borjas.

en el portal (1). El mismo blasón que en mármol blanco, se copia en la sepultura del templo de San Agustín.

Siguiendo la misma dirección iniciada hacia el viejísimo templo de San Pedro—rico en tablas góticas, como San Félix—, hay que detener el paso ante la casa núm. 8 de la calle del Angel. Estamos ante la casa solar de los Barones de Sacro-Lirio. El escudo que surmonta la puerta principal es una piedra de artística labor. Aparece colocado sobre águila pasmada de dos cabezas, que sostienen la corona del blasón (2). En la otra puerta lateral del palacio, recayente a la calle de Engay, núm. 4, se repite este escudo, con la variante de casco perfilado a la izquierda en vez de corona, y sin el ornato del águila.

Ascendiendo por dicha calle de Engay hemos visto, en la casa número 5, otro escudo (3), que es el de los Morales. Y enfrente al núm. 2, otro blasón, que es el de D. Gregorio Avellá, tan complicado en su composición como maltratado en su conservación.

Trasladémonos a otro extremo de la ciudad medieval: a su laberinto de estrechas callejuelas. Detrás de La Seo está "El Palau" o viejísimo palaciotte de la calle de la Atriaca. Es obra cuatrocentista disfrazada con remiendos de mal gusto, y fué en sus orígenes casa de los alfaquíes moros servidores de la mezquita, y que D. Jaime I donó al obispado de Valencia. El prelado setabense D. Alfonso de Borja (después Papa Calixto III), reedificó el edificio para morada del arcediano. En época posterior pusieron sobre la puerta románica, de largas dovelas, el escudo pontificio coronado de tiara y llaves cruzadas, y en la cartela con bordurada, el toro paciendo, como único emblema borgiano. A ambos lados de este blasón se duplica el cardenalicio del Borja sobrino, que luego fué Papa también con el nombre de Alejandro VI (4). En el interior del destarta-

(1) Corona marquesal. Cartela con bordadura cargada de pequeñas aspas o so-tuers en los flancos y cantones; y cruzada en cuatro cuarteles; el de honor y siniestro del escudo tienen la cruz de Calatrava, y los dos alternos, encuadrados en bordadura de aljerezado.

(2) La cartela está cortada y tiene el simbólico pelicano del nido. El jefe o parte superior se parte en dos cuarteles, teniendo el de honor un dextrocero que sostiene el lirio; y el siniestro, un libro abierto.

(3) Aparece cruzado en cuatro cuarteles, que tienen: uno superior, torre; otro inferior, trangles, y los dos opuestos, árbol surmontado de águila volante, y una trompeta.

(4) Escudos laterales, bajo capelo de cuatro borlas; el lado derecho es bordurado y con el toro, y el siniestro muestra tres barras.

lado caserón recae, al patio, un ventanal geminado, con dos fustes que sostienen triple arco de sabor mudéjar, el cual da luz a un amplio salón, cuyo artesonado aguantan tres arcos apuntados de sillería. No es esta casa—como cree el vulgo—, la solariega de aquella noble familia que dió papas, cardenales y guerreros. La casa solar de los Borjas estuvo en la plaza de Aldomar, núm. 4, esquina a la calle de Ventres.



Escudo de Pujalt.

Sigamos por la calle de Santo Domingo, cuyo nombre recibió del gótico ex monasterio convertido hoy en teatro (el templo) y en cuartel de la Guardia civil (la clausura). Junto a éste, en el solar que fué una gran capilla de la Tercera Orden, tienen su casa núm. 7 los Santandreu, como la tuvieron en la plaza de Roca. El antiguo escudo colocado sobre la puerta es de la familia Pujalt, y traído aquí de la que fué su casa solar de la calle de San Vicente (1).

En el núm. 22 de la propia calle vemos otro portal blasonado. Perteneció la casa a D. Luis Ferriol, señor de Estubeny, en el siglo xvi. Hoy es del Sr. Martínez Morcillo, con escudo de los Llaudes (2), según el Sr. Carchano. Junto a ésta está la casa que fué de D. Jaime Sent-Ramón (hoy de Hostench), ya sin escudo.

Bajando a la plaza del Arzobispo Mayoral, pasaremos por la grandiosa casa-enseñanza que fundó de su peculio particular dicho prelado valentino, y que en su majestuosa portada de bien labrada sillería ostenta su escudo ornamentado de capelo y dividido en cuatro secciones por una cruz (3).

(1) Es cuartelado y con casco a la diestra, adornado con seis plumas. Primer cuartel de honor: tiene un sotuer o cruz de San Andrés. Jefe siniestra: monte, y sobre el mismo, águila volante entre dos estrellas. Siniestra del escudo, engolado; y diestra inferior, árbol sostenido por dos leones rampantes.

(2) Casco con celada entreabierta, perfilado a la diestra. En el abismo, una flor de lis. En el cuartel principal muestra dos pájaros encarados. En el jefe siniestra un corazón con cinco llagas sangrantes. Cuartel diestro del escudo, un castillo sobre el mar y cuatro estrellas en el cénit. Y en el último cuartel del cruzado, un muro escalado, sobre el cual asoma un dextrocero armado que lo defiende. Sobre el almenado, un lucero; y tres estrellas en el cénit. Véase mi fotografía en la lámina.

(3) Bordadura con cadena formada de cruces y panelas. Cuartel principal con dos torres banderadas. El jefe siniestra, ya borrado por desgaste de la piedra. Diestra del escudo, león rampante, y siniestra, árbol, y ante él, un mamífero.—El capelo que ornamenta la cartela es de cuatro borlas.

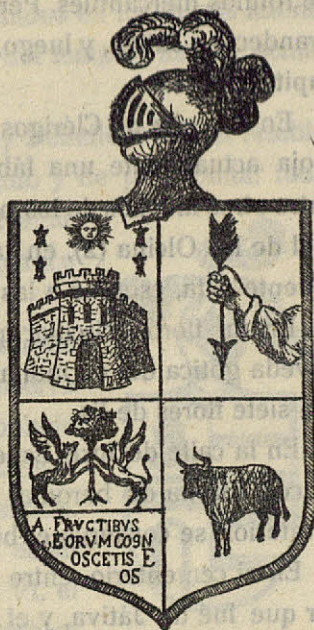
Muy cerca, en la calle de Roca, núm. 11, actual fábrica de muñecas, noble escudo coronado surmonta el portalón de sillares (1).

El complicado escudo de los Cebrián, que por timbre tiene corona de barón, aparece en su casa de la calle del Espejo, cerca del Hospital.

En la plaza de Méndez Núñez y casa del actual alcalde de Játiva, consérvase en el salón principal el escudo de los Abad (2).

En la calle del Canónigo Cebrián, casa núm. 1, propiedad del Excmo. Sr. D. Pascual Guzmán Pajarón, en el muro de fondo del jardín enfrentando con la entrada, se empostró un gigantesco escudo del Conde de Olocau (3), el mismo que coronaba el imafrente de sillería de su antiguo palacio de la plaza de Hernán Cortés, núm. 11 (hoy registro de la propiedad). Este escudo se desmontó a fin de perforar, en su lugar, un ventanal.

Más abajo, en la calle de Wilson, n.º 19, está el escudo de Diego, ya descrito en la casa núm. 16 de la calle de Moncada. Y allí mismo, al núm. 2 de la calle de Trobat, vemos el blasón del apellido Ferrer (4).



Escudo de los Soler.

Plaza de Peris (hoy P. Urios): en la inmensa casona que fué de los

(1) Es ovalado y cruzado, bajo corona de marqués. Cuartel de honor: campana surmontada de dos pájaros, cruz del Hospital y otros emblemas. Jefe siniestra: cuatro barras. Diestra del escudo: torre. Siniestra: un engolado, y detrás, torre con animales asaltantes. Bajo: junto a la punta cinco estrellas.

(2) Cimera perfilada a la derecha y cartela sobre águila pasmada, también vuelta a la diestra. Es cuartelado con casa y árbol en el franco cuartel. Sotuer en el jefe izquierda. Diestra del escudo, toro; y siniestra, palos.

(3) Bajo corona de marqués; la cartela es cruzada con cuatro cuarteles, mostrando el principal un castillo sobre el mar, y el jefe siniestra, con bordadura de filete, campana surmontada por dos pájaros. El cuartel diestra del escudo es, a su vez, cruzado, y alternan palomos y leones. En el último, equipolado y un guerrero, en pie.

(4) El yelmo es de frente, cerrado con siete grilletas. En el cuartel de honor tiene cadena, que se anuda sobre un triangle o divisa, en el abismo del escudo, por donde lo corta. En el jefe siniestra, hay águila rampante. Diestra del escudo, dos flores de lis. Y la siniestra, partida con barra y torre.

Ferrer no se adorna ya de este escudo desde que pasó la finca a alojar una Sociedad musical,

En las calles de Benloch, Calderería, Bosch, Caldes y otras hubo sendos escudos nobiliarios, hoy destruidos o enjalbegados o cubiertos de rótulos mercantiles. Pertenecieron a aquella rancia nobleza que engrandeció a Játiva, y luego, paulatinamente, fué emigrando a las grandes capitales.

En la calle de Clérigos hubo escudo de los Olcina, en la casa que aloja actualmente una fábrica de sombreros. También desaparecieron, entre otros muchos de los portales de rancios casares, el de los Vargas (1) y el de los Olcina (2), en la calle de Clérigos, y el de la casa de Cuenca (Fuente Alta, esquina a las Santas) (3).

En un florón circular que se conserva en el museo—clave de una bóveda gótica del ex monasterio franciscano—, aparece un blasón ojivo con siete flores de lis.

En la calle de José Espejo, casa núm. 9, queda un complicado escudo con corona de baronía. Y en la misma calle, casa del Sr. Lemos, en el interior, se conserva el blasón de la familia (4).

En el cementerio, entre otros, el de D. Alejandro Benicia, gobernador que fué de Játiva, y el de los Soler, en la lápida del alcalde señor Cuenca.

En la capillita del ex monasterio de San Onofre, "el Vell", vi en el

(1) Casco a derecha con celada cerrada. En su único cuartel ofrece un león rampante, coronado sobre bandas oblicuas, en campo rojo.

(2) El antedicho tema de los Vargas aparece en el primer cuartel. En el escusón (con bordadura de medias lunas), un árbol entre dos estrellas de ocho puntas. El cantón superior de la izquierda es cruzado, alternando en ángulos opuestos palos y otros pequeños emblemas. Diestra del escudo: bordadura con cabezas de canes, árbol entre dos perros. Izquierda: seccionado con cinco flores de lis, bajo; y arriba nueve grupos de flores.

(3) Casco a diestra con cuatro plumas rojas y celada de siete grilletas. Cuartel jefe: castillo sobre campo de gules, y arriba el Sol entre flores de lis. Sinistra: dextrocero con flecha sobre campo rojo. Bajo: árbol entre perros alados y saltantes. Junto a la punta del escudo inscripción que dice: "A Frátribus Eorum Coguos centis eos". Izquierda: toro sobre campo de azur. (Véase el dibujo de la página anterior.)

(4) Casco a derecha con seis plumas. Cartela dividida con seis círculos rojos a diestra y dos perros a sinistra, sobre campo de plata. En la bordadura alternan los leones y castillos del escudo real de España,

suelo, ante el altar, el escudo marquesal de Montortal (1), en la lápida de D.^a Luisa González Galiano y Tejedor (año 1827).

En el ex convento de los Dominicos: en las ménsulas y claves del claustro ojival, varios escudos de estirpes ya olvidadas; otro, muy grande, arrinconado en un cuartucho; y dos, esgrafiados en los muros laterales de una capilla barroca situada al extremo del templo, tras el actual escenario del teatro.

Iglesia del ex convento de San Onofre (hoy Beneficencia): el retablo mayor tiene por remate un gran escudo dorado y de policromía, muy complicado, de sus ducales patronos. Y en el altar lateral de San Pedro Alcántara, en el frontal, aparece el escudo de los Cebrián (2).

En la calle de Cebrián, núm. 12, casa restaurada de la familia que dió nombre a la calle, se conserva la aparatosa fachada de sillería con el equipolado blasón del Cardenal (3). En la calle de José Espejo, vulgo Corregería, hubo otro escudo de los Cebrián.

En el templo monacal de San Francisco están enterrados una hermana del papa Alejandro VI, el Conde de Urgel, el Conde de Toreno y varios nobles personajes históricamente célebres, en cuyos mármoles funerarios ostentaban sus blasones; pero al renovar la pavimentación del templo no se preocupó nadie de conservar tan preciadas piedras, que ya se han perdido para siempre.



Escudo de los Sarthou.

(1) Casco a derecha, y en la cartela una torre en su único cuartel que tiene bordadura de jaquelado.

(2) Cuartel jefe: dos leones rampantes, manteniendo un ciprés, tema que se repite en el escudo de Ripalda y otros de la localidad; pero en el tronco ofrece la novedad de un óvalo con cuatro flores de lis. Siniestro jefe: sobre palos de Aragón un águila rampante con dos cabezas bajo corona ducal, y a su alrededor, seis candados. Bajo: diestra, torre sobre un jaquelado, y en la bordadura inscripción: QVE. ESCOTIA ANTES VALDA. Siniestra del escudo: cuatro barras azules onduladas sobre fondo de plata.

(3) Corona de marqués, sobre la que vuela una cinta sin inscripción.—Sobre el todo va un escusón que tiene un árbol entre dos leones rampantes.—Cuartel de honor: contrabanda y tres panelas.—Jefe siniestra: torre encuadrada en bordadura de jaquelado, y una leyenda.—Flanco diestra: equipolado y guerrero.—Flanco siniestra: partido con torre y león rampante.—Diestra del escudo: palos, ala, estrella y cáliz.—Siniestra: estrellas, cadena, ramos y otras piezas.

En el interior de la ermita de San José, en una lápida de Buixcarró, se conserva el escudo de los Camarena.

En la de San Félix, el retablo mayor tiene a derecha e izquierda de la pulsera los escudos de Aragón y de Játiva; y el retablo pequeño existente entre ambas puertas repite — en ambos lados de la pulsera — un escudito de campo oro con águila pasmada.

En San Pedro (1) y otros templos vimos viejos escudos. En el monacal de San Agustín, en el altar de la Dolorosa, está el doble escudo del Barón de Llauri y de Terrateig, bajo la misma corona. Y sobre la puerta de la Capilla de la Comunión existe otro de piedra policromada y cuartelado, con palos de Aragón, arriba; torre, abajo, y otros atributos en el lado opuesto. Es del Marqués de Puerto Llano, la Calzada y Montortal, Conde de Pestagua. Y en la primera capilla izquierda, lo mismo que en el altar mayor, se repite el blasón de Sacrolirio. Hay muchas sepulturas.

Para terminar, daremos una vuelta por las anchurosas naves de la Colegiata, para tomar las siguientes notas:

Capilla de San Sebastián—con bellísima escultura de Clóstermas—; sobre los muros laterales resalta, repetido, el escudo de los Baldovi, labrado en piedra policromada (2).

Capillita del crucero, dedicada a Santa Basilisa. En la dovela central del arco aparece un escudo labrado en piedra, sin casco ni corona, con un árbol y el Sol en su único cuartel. En el altarcito de la Pietá, situado enfrente, hay otro blasón en el frontal (3). Y en el de San Bruno, de la misma nave crucera, sobre el retablo del siglo xvi, repítese otro pequeño escudo (4).

En la capilla de San Vicente, cuyo pétreo retablo ya dije termina en monumental escudo setabitano, muestra en el suelo, en la lápida fune-

(1) En el retablo gótico primero lateral de la derecha, se repite en la pulsera un escudo dividido. Jefe diestra, dos barras rojas sobre campo de oro; siniestra, gallo cantante sobre el mismo fondo dorado. Punta del escudo, campo de azur con emblema borrado.

(2) Corona marquesal sobre cartela partida. Diestra, árbol, y siniestra, dos cuarteles superpuestos, con perro y estrella el superior, y en el inferior, dos flores de lis sobre campo de azur.

(3) Es cruzado y ornamentado con corona de marqués. En el franco cuartel, una torre. Siniestra jefe, bandas y cruz. Diestra del escudo, torre; y siniestra, bandas.

(4) Sobre águila pasmada y sin corona. Cuartel de honor, un sotuer. Bajo, palos de Aragón. Lado siniestro jefe, borrado, y debajo, un cuadrúpedo.

ral de Pedro Benlloch Borja (año 1714), otro escudo de la nobilísima familia (1).

Altar de la Purísima Concepción en la nave absidal; escudo del cardenal D. Francisco Cebrián Valda (2).

Capilla de la Virgen de las Fiebres — con otra escultura titular de Clóstermas —. En el muro lateral de la epístola, sobre una lápida antigua y un cuadro con el blasón de D. Antonio Folch de Cardona (año 1705), resalta de la pared otro artístico escudo de los Borgias, bajo tiara, sin llaves y con el toro borgiano en la original cartela.

Altar de San José. Grabado en oro; sobre el mármol del frontal el escudo de los Llinás (3).

En el altar de San Pedro de la nave poligonal, remata el retablo, de puro estilo Renacimiento, otro blasón coronado y cortado, que luce, en el jefe, los palos de Aragón. Es el escudo de Aldomar.

El escudo de Tejedor (4) está grabado en una lápida de D. Francisco Galiano, que se pisa para entrar en la capilla de la Comunión.

Para no hacer más farragosa esta descripción la he reducido a un simple inventario, sin descender a genealogías de nobles estirpes, interpretación de sus blasones y enlaces de casas que pregonan las repeticiones de ciertos emblemas. Quede todo ello para el heraldista, ya que para ese estudio no domino yo el difícil arte del blasón.

Epigrafía.—En el Museo provincial de Valencia, y otros sitios, se conservan piedras con inscripciones latinas procedentes de Játiva, de las que no me ocuparé por hallarse ya fuera de esta ciudad. También omito las ya desaparecidas que citaron cronistas y epigrafistas.

(1) Casco de frente y cartela cortada. Cuartel superior, castillo entre dos leones rampantes, y bajo, el toro paciendo.

(2) Corona de marqués. Escusón en el abismo, y alrededor, en varios cuarteles de punta, cantones y flancos, varios cuarteles con palos de Aragón, banda, aljerezado, torre y otros atributos, que la obscuridad y elevada colocación del blasón no permiten descifrar.

(3) Corona de duque. Cuartel de honor: brazo de guerrero armado de bandera y tres torrecillas. Jefe siniestra: león rampante y bordadura fileteada con cadena. Diestra del escudo: muro escalado, y desde dentro, asoma un brazo armado que lo defiende. Siniestra: banda y dextrocero con tres dagas y cinco estrellas.

(4) Su corona es de marqués. Es partido, con árbol entre dos perros saltantes, a diestra, y un castillo en bordadura aljerezada, a siniestra.

En nuestro Museo municipal se conservan las siguientes:

Q · IVNIO · & · F · = GAL · AENIBELI

(Núm. 3.621 de Hübner.)

Se encontró en un muro, junto a la puerta de la Alameda, en 1741.

En el mismo año y lugar se halló otro mármol blanco de 77×56 centímetros, en forma de pedestal, con la inscripción:

CORNELIAE · C · F · = FLACCLLAE = QVINIVS · PVLPIV^S = MATRI

(Núm. 3.622 de Hübner.)

También encontrada en el mismo sitio; mármol buixcarró:

Q · IVNIO · Q · F · GAL · IVSTO = II · VIRO · FLAMINI · DIVI AVG

(Núm. 3.620 de Hübner.)

Encontrada en la pared del cementerio viejo de San Félix; fragmento de 60×32 centímetros:

L · CAECILLIVS GAL MARITVS C

(Núm. 3.629.)

Procedente de la puerta de San Jorge, año 1860. Bloque mármol buixcarró $85 \times 57 \times 174$ centímetros:

M GRANI..... GAL..... SYNE..... CVI · OMNES.....

RES · OB · MERITA · VIIA A · MVNICIPIBVS · SVIS ·

OB · LATI · SVNT P · COR · IVNIANVS · FRA^TRI · EX ·

D · D · HONORE · VSVS · EX · TESTAMENTO

(Núm. 3.624.)

Del antiguo cementerio de San Félix se adquirió el siguiente fragmento:

ABIVS · C

(Núm. 3.646 de Hübner.)

En un buixcarró de 53×85 centímetros se copió la desaparecida inscripción latina hallada en 1607 en los cimientos del Socorro, y es la núm. 3.633 de Hübner, Y varios fragmentos: uno con la palabra BISVO,

otro con cuatro CCCC, otro con las abreviaturas iniciales D · M · y otros sin letras siquiera.

Aparte de ello, se conservan en el museo de Játiva cipos, molduras, fragmentos de estatuas y otros restos de piedras funerarias, entre las que merecen citarse: un bloque de 87 × 55 centímetros, con cabeza varonil en relieve, entre molduras, cuya pieza estaba bajo la escalera de la antigua casa de la ciudad, y otra pieza semejante, pero con la cabeza femenina.

En la ermita de San Félix, junto a la puerta principal y pila del agua bendita, se conserva esta inscripción sobre jaspe buixcarró:

D · M ·
LVPVS ANN · XXXIIII M · II · HSE · VEIATA
VXOR · MARITO DVLCISSIMO SIT LVPO · TL

(Núm. 3.638 de Hübner; 92 de S. Sivera.)

Y en el mismo sitio aparece también la siguiente:

FVLVIO · L · S · GAL · MARCIANO
II VIR · FLAMINI ROMAE · ET · AVG ·
FVLVIA · MF MARCELL=MATER

(Núm. 3.623 de Hübner.)

El Sr. Sanchis Sivera reproduce en su libro *La Diócesis Valentina*, las siguientes inscripciones.

Al pie de la escalera, en el zaguán de una casa de la calle de Moncada, y grabada en mármol buixcarró:

CORNELIÆ P · F ·
PROPINQVÆ CIALDÆAQF
VERECVNDÆ MATER

(Núm. 3.635 Hübner.)

En el arco de una casa: fragmento de mármol encontrado en 1769 cerca de la puerta de la Alameda:

M · IVNIVS PHRACTVS
AN · XLVHSE

(Núm. 3.637 Hübner.)

En el zócalo de un pilar de casa particular; piedra de 113 × 56 centímetros, encontrada en la falda del castillo:

M · FVLVIO PROPINCVO · P ·
 ET · M · FVLVIO · PRISCO · F · A · XIX
 IVNIA · CROCALE · S · P · F · C

(Núm. 5.978 Hübner.)

En la alquería "Casa Blanca" y fachada principal del edificio, sobre un trozo de mármol buixcarró:

G · CORNELIO · G · F · GAL · FESTO
 FVLVIA · VENVLA · FESTO · ET SIBI

(Núm. 3.632 de Hübner.)

CARLOS SARTHOU CARRERES

C. de la R. Academia de la Historia.

Játiva, Mayo de 1922.

(Fotografías del autor.)

UN DIBUJO ATRIBUIDO A GOYA Y OTRO A VELAZQUEZ EN UNA COLECCIÓN PARTICULAR ⁽¹⁾

Al coger en mi mano la pluma con ánimo de escribir estas cuartillas, asáltame el temor de que pueda considerarse como una inmodestia mía el hecho de ser yo mismo quien se encargue de presentar al público, haciendo acerca de ellos apreciaciones personales, objetos de arte que pertenecen a mi colección particular. Pero bien meditado el caso, tranquilizase mi conciencia, tal vez escrupulosa en demasía, ante la consideración de que la propiedad de un objeto no es más que un hecho circunstancial y variable que en nada afecta al valor artístico del mismo. El coleccionista, en mi modesto sentir, no es más que un mero administrador de las obras coleccionadas, las cuales en un plazo fatal y brevísimo han de pasar forzosamente a nuevas manos; tal es, y tan inestable en todos los órdenes de la vida, la naturaleza humana. Pienso por otra parte que nadie puede tener más ocasiones de conocer y estudiar a fondo una obra artística que aquel que la adquirió llevado de su entusiasmo por las artes, y que esta razón se hace aún más poderosa tratándose de dibujos, conservados muy frecuentemente en carteras que no suelen ser de fácil acceso para el público en general.

Ni he pintado yo los cuadros, ni he trazado los dibujos que figuran en mi colección particular; así que ni la alabanza ni el vituperio que a ellos se dirijan pueden alcanzarme no siendo yo su autor. No creo, pues, que exista razón alguna que me prive del derecho a decir de ellos lo que su contemplación me sugiera, lo mismo estando en mi poder que si lo estuvieran en el de otra persona o entidad cualquiera. Sirvanme estas explicaciones de disculpa por mi atrevimiento, si es que alguno existe, y haciéndolas extensivas, no sólo al caso presente, sino a otros análogos que probablemente han de presentarse, y sin más preámbulos y con la

(1) Colección Casa Torres.

protesta, eso sí, de inspirarme en la más absoluta imparcialidad que procuro dirija siempre mi desmañada pluma en mis modestísimos estudios, entremos ya en materia.

LÁMINA 1.^a

Dibujo atribuido (1) a D. Francisco de Goya: *Retrato del portero Ochoa*.

(Estudio preliminar para su grabado al aguafuerte del cuadro de Velázquez, titulado erróneamente *El Alcalde Ronquillo*.)

Dimensiones: alto, 0,25 m.; ancho, 0,18 m.

Lápiz negro sobre papel blanco. Procedente de la colección del difunto Conde de Valencia de Don Juan (2).

Si con alguna detención se compara simultáneamente este dibujo con el cuadro de Velázquez de la colección Casa Torres y con el aguafuerte de Goya que reproducen el mismo asunto (véase lámina 3.^a), fácilmente llegaremos a las siguientes conclusiones:

1.^a El dibujo reproduce, sin dejar lugar a aduda alguna, el cuadro de Velázquez mencionado, sin embargo de lo cual, fácil es de apreciar que entre el uno y el otro se observan ciertas variaciones de importancia, no siendo el dibujo una reproducción o copia exacta de aquella pintura, sino más bien una interpretación, mejor diríamos, un ligero apunte del mismo, ejecutado probablemente con intención por parte de su autor de conservar un recuerdo, una reminiscencia de dicho lienzo.

(1) Uso con gran frecuencia, al tratarse de objetos de arte de mi propiedad, de la palabra "atribuido", que me es muy simpática y a la cual creo darle su sentido más natural, que no es otro en mi sentir que el de manifestar que yo entiendo que aquel objeto es obra del autor a quien lo atribuyo, sin que esto sea una afirmación absoluta e indiscutible, puesto que no soy infalible. No pasa de ser una opinión mía y yo no pretendo nunca que nadie esté obligado a compartir mi personal criterio. Refiriéndose a una obra que ofrece dudas, me parecería más propio el empleo de la palabra "dudoso" o del signo de interrogación, que indica duda, escritos debajo o a continuación del nombre del autor propuesto.

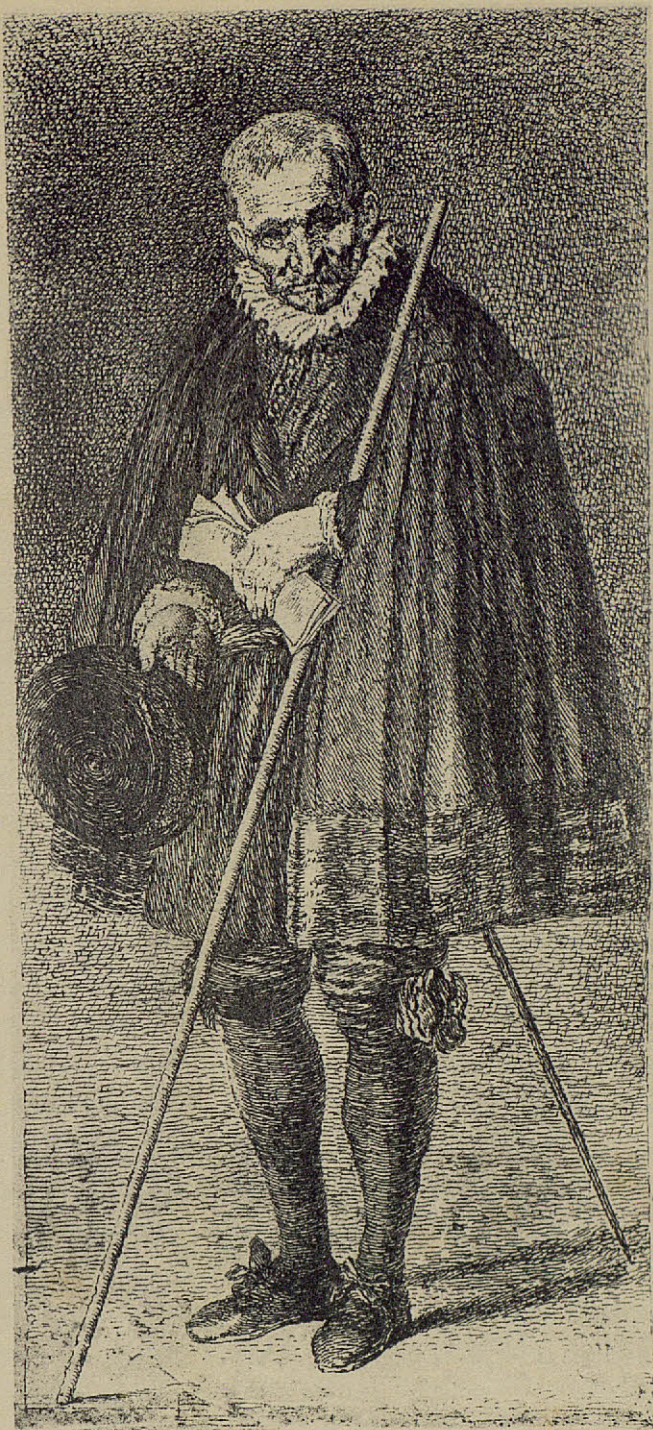
(2) Afirma Ceán Bermúdez, que poseía la mayor parte de los dibujos que hizo Goya para grabar al aguafuerte los cuadros de Velázquez, que va señalando individualmente. Entre ellos menciona el retrato llamado del *Alcalde Ronquillo*, y nada de extraño tendría el que este mismo dibujo pudiera haber sido en otro tiempo propiedad de aquel ilustre escritor.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA

Retrato del Portero Ochoa
Dibujo al lápiz de la Colección del Marqués de Casa Torres.



Quadro de W. Diego Velazquez a Silva
Enviado por D. Fran.^{co} Goya.
Esta Estampa no se a publicar se por la unia q^{ta} conreio

Fototpla de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA

Retrato del Portero Ochoa
Aguafuerte de la Biblioteca Nacional.

2.^a El grabado al aguafuerte de Goya se hizo teniendo el artista delante al ejecutar su obra, no precisamente el cuadro de Velázquez, sino una reproducción del mismo, la cual le sirvió de guía y de recuerdo de aquella pintura.

3.^a Esta reproducción no puede ser otra, lógicamente pensando, más que el dibujo del cual venimos ocupándonos y que se reproduce en la lámina 1.^a

¿Cuál es la razón que pueda explicarnos la falta de fidelidad y de exactitud que se observa en el mencionado dibujo?

¿Es que Goya, como muchas veces hemos oído asegurar, por hallarse dotado de un temperamento artístico fogoso e independiente en alto grado, y dejándose llevar de su carácter vehemente y nervioso hasta la exageración, era incapaz de sujetarse servilmente a otra obra original, hasta el extremo de llegar a ejecutar una copia exacta y servil de la misma?

¿Es que su talento, altamente creador, era incapaz de sujetarse a una interpretación de los demás y se iba siempre sin querer a *hacer lo suyo*, es decir, lo que él sentía en lo más íntimo de su alma?

No, Goya dibujaba admirablemente, y cuando ha querido hacerlo así, ha llegado a producir copias detalladas y de una exactitud casi matemática, y de ello tenemos repetidos ejemplos.

En mi modesto sentir, es necesario que tratemos de encontrar la explicación por otra parte; es preciso que procuremos penetrar en la mente del artista, haciéndonos cargo de la intención que debió guiarle y de las circunstancias en que el tal dibujo fué hecho.

Nadie nace sabiendo, y Goya, como cualquiera otro, no pudo eximirse de esta inexorable ley. Antes de llegar a producir grabados perfectos en su género, como por ejemplo, *Los caprichos*, tuvo precisión de hacer su aprendizaje en el arte del grabado al aguafuerte.

Parece natural suponer que comenzara por lo fácil antes de alcanzar a lo difícil. Empezó, como sabemos, sus ensayos por algunos grabados de sencillísimos asuntos religiosos, y es lo probable que habiendo elegido luego para continuarlos la reproducción de algunos cuadros de Velázquez, se fijara para ello en los más sencillos, en los retratos de una sola figura, como el del *Portero Ochoa* y el del *Infante D. Fernando de Austria*, para pasar después a composiciones más complicadas como lo son *Los borrachos* y *Las meninas*.

En aquellos primeros ensayos, hechos única y exclusivamente con

ánimo de ejercitarse en el manejo de los útiles del grabador, no debió ser lo que más grandemente preocupara al artista la exactitud y fidelidad completa en la reproducción del cuadro original. Es muy posible que no hubiera cruzado aún por su mente la idea de lanzar a la publicidad estos sus primeros estudios, y es lo cierto que así sucedió efectivamente por lo que se refiere al grabado del portero Ochoa, si hemos de dar crédito a la afirmación de D. Valentín Carderera, quien escribió de su puño y letra al pie de la única prueba conocida de aquel grabado lo siguiente: "Cuadro de D. Diego Velázquez de Silva, grabado por D. Francisco Goya. Esta estampa no llegó a publicarse y es la única que conozco."

En el terreno de las suposiciones, dentro del cual nos vemos muchas veces obligados a mantenernos al tratarse de asuntos artísticos, sin poder llegar al de las afirmaciones rotundas y categóricas acerca de cosas que suelen ser solamente probables o dudosas, voy a permitirme la licencia de figurarme, dejando volar a la imaginación, a *la loca de la casa*, sujeta, sin embargo, por la lógica, lo que pudo verosímilmente suceder en la ejecución del dibujo acerca del cual venimos tratando.

El cuadro original de Velázquez se conservaba en el Palacio Real de Madrid y se hallaba colocado precisamente en el cuarto de vestirse del Monarca, según lo afirma Ponz que allí lo vió repetidas veces. No debía ser tan fácil al artista, por aquel entonces, el acceso a aquella habitación privada del Soberano, con ánimo, de ejecutar en ella, con toda calma, una copia detallada, con las mismas facilidades y con tanto detenimiento como hoy podría hacerla cualquier artista en un Museo público como, por ejemplo, el del Prado.

No es, pues, muy aventurado tampoco, después de bien examinada la factura de este dibujo, el suponer que el artista dispuso solamente de breves momentos para trazarlo, es decir, que debió ejecutarse rápidamente y casi casi estoy por emplear la frase de que debió ser hecho poco menos que *a hurtadillas*.

Lo que para mí es evidente, de toda evidencia, es que no grabó delante del cuadro, porque no es posible suponer que pudiera llevar a Palacio los complicados útiles del grabador.

Resultado de la precipitación con que se hizo este ligero trabajo son, a mi juicio, las sensibles diferencias que fácilmente pueden apreciarse entre el dibujo y el original de Velázquez.

Veamos cuáles son éstas, cotejando primeramente el grabado con el



VELAZQUEZ

Cuadro de la Colección del Marqués de Casa Torres.



GOYA

Dibujo de la Colección del Marqués de Casa Torres

RETRATOS DEL PORTERO OCHOA.



*Quadro de Sr. Diego Velazquez a Silva,
 enviado por D. Juan Goya.
 Como Estampa no tiene a publicarse, y es la ultima y unica.*

Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

GOYA

Aguafuerte de la Biblioteca Nacional.

cuadro que le sirvió de modelo: En el aguafuerte, el pie de Ochoa aparece mucho más separado de la vara que en el cuadro. Los vuelillos de la manga son más anchos en aquél que en éste. La cabeza del retratado aparece menos inclinada en el dibujo y tiene muy poco carácter; no se parece al original. Por último, la espada tiene una inclinación completamente distinta en el dibujo.

Volvamos a cotejar ahora el dibujo con el grabado, y observaremos que todas y cada una de aquellas inexactitudes que acabamos de señalar aparecen exactamente lo mismo en aquél, viniendo a demostrarnos que el artista, para grabar su aguafuerte, se valió solamente de su memoria, ayudada por el dibujo que venimos estudiando y no del cuadro que en aquel momento estaba en el cuarto de vestirse del Rey y no en su casa como lo estaba el dibujo.

El atento examen de éste me sugiere las suposiciones siguientes:

Está ejecutado, muy probablemente, estando colocado el artista *de pie*, delante del cuadro y teniendo apoyado el papel sobre un libro u otro objeto análogo, que sujetaba con su mano izquierda. En estas condiciones, con el libro seguramente algo torcido y valiéndose solamente de su mano derecha (ocupada la izquierda en sujetar el papel y el libro), trazó rápidamente el primer perfil de la figura que aparece en el dibujo; y ajustándose a las indicaciones que le proporcionaba la pintura, colocó la vara, como debía hacerlo, a la misma distancia del pie del retratado que la que se observa en la obra de Velázquez. Terminado este primer trazo, y al proceder al examen de su trabajo, observó que por efecto de haber dibujado sobre una superficie, no horizontal, sino inclinada, su apunte había resultado *fuera de aplomo*; estaba torcido, y aun cuando la exactitud no fuera lo que más le preocupaba para su objeto, no satisfecho de su obra, volvió a trazar el segundo perfil, en el cual, por no haberse corregido también el dibujo de la vara, quedó ésta mucho más distante del pie de Ochoa, como aparece precisamente en el grabado.

La cabeza de su dibujo no le satisfizo, como era natural, por lo mucho que discrepa del original, en vista de lo cual volvió a dibujarla dándole más inclinación y más carácter que a la primera, en el lado derecho del papel, justamente en el mismo sitio que debiera ocupar la espada, la cual, bien sea por esta razón o por olvido del artista, no existe en el dibujo. Claro está que en el momento de grabar Goya tuvo que colocarla

de memoria, y no es extraño que le diera una inclinación completamente distinta de la que tiene en el original.

De idéntica manera, y con más diferencias aún entre el original y la copia, ejecutó Goya, a mi modo de ver, su grabado al aguafuerte, copia del cuadro de Velázquez titulado *Retrato del Infante D. Fernando de Austria*, cuyo dibujo sospecho que debió hacerse en circunstancias parecidas al que ha motivado este trabajo, ya excesivamente largo. Por su técnica, estos dos grabados coinciden con sus primeras obras de asuntos religiosos, y unas y otras parecen haber sido estudiadas en la Cartilla publicada en 1691 por D. José García Hidalgo, en la cual se dan reglas para grabar al aguafuerte.

Por el contrario, al tratarse de obras de más empeño para el artista, destinadas deliberadamente a la publicidad (1) y ejecutadas con mayor dominio del buril que estos primeros tanteos, hizo Goya dibujos acabados, detalladísimos, y de más exactitud, como lo son los que podemos admirar en este momento en la interesante Exposición de dibujos españoles organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, los cuales representan *Las meninas* y los retratos ecuestres de personajes reales, y que son propiedad del Sr. Carderera, pariente y heredero de aquel benemérito e inteligente coleccionista que se llamó D. Valentín del mismo apellido.

El procedimiento de valerse de apuntes al lápiz, utilizándolos después para la ejecución de obras de mayor interés, fué muy seguido por Goya, y he tenido ocasión de comprobarlo mil veces. Así lo demuestran otros dibujos de mi colección, como, por ejemplo, los que representan *La Pradera de San Isidro* y *La ermita del Santo* (2), los cuales sirvieron seguramente a aquel extraordinario artista para pintar con su ayuda y con su prodigiosa retentiva los conocidos cuadros al óleo de los mismos títulos.

Claramente se observa al contemplar estos preciosos dibujos, en los que pudiera decirse que apenas si hay una sola línea, que el dibujante se preocupó única y exclusivamente de hacer con el lápiz lo que hoy podríamos llamar *una mancha*, en la cual apenas aparecen indicadas

(1) Persona tan conocedora de las artes gráficas como el Sr. D. José Sánchez Gerona me asegura haber visto en poder de un amigo suyo, el Sr. Páramo, una curiosa lámina grabada, que no es otra cosa más que uno de los títulos o acciones de una Sociedad fundada con objeto de publicar obras de Goya y en la cual aparecen las firmas de éste y otras conocidas personalidades de su época.

(2) Expuestos actualmente en la misma Exposición antes citada.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

VELAZQUEZ
Una Cabalgata

Dibujo de la colección del Marqués de Casa Torres.

las líneas, dando en cambio toda la importancia a *los valores*, es decir, a las masas más o menos intensas de luces y de sombras. Y es lógico que así sucediera. Hoy en día el material de que se vale el artista (el *outillage*), está mucho más perfeccionado que en los tiempos de nuestro D. Francisco, y al pintor de estos tiempos le es bastante más fácil hacer del natural bocetos y manchas de color. En otros tiempos, con los colores conservados en bolsas de piel, y sin cajas de campo preparadas *ad hoc* por los industriales, esto era asunto bastante más complicado. Dotado Goya de una memoria prodigiosa, aislado del mundo y concentrado en sí mismo por su sordera, fácil le era evocar en su memoria, con la ayuda de un ligero apunte al lápiz, la escena vista, produciendo obras asombrosas que, como las *Máscaras en el Canal*, nos hacen pensar que aquellas tan naturalísimas y complicadas agrupaciones de gentes no pueden hacerse sin tener delante lo que aún no se había inventado: la fotografía instantánea.

LÁMINA 4.^a

Dibujo atribuido a D. Diego Velázquez: *Una cabalgata*.

Dimensiones: alto, 0,08 m.; ancho, 0,08 1/2 m.

Ejecutado a la sepia, sobre papel de color agarbanzado.

Procede de la colección del Sr. D. Luis Menéndez Pidal.

Dediquemos unas líneas, que bien las merece, al pequeño dibujo, que, ampliado su tamaño, reproduce la fototipia de la lámina 4.^a, pues si por sus dimensiones parece insignificante, otras circunstancias que en él concurren pudieran darle un interés que no logran alcanzar otros mayores que él.

Dos problemas interesantes a resolver ofrece este pequeño apunte a quien atentamente lo considere:

- 1.º ¿Quién es su autor?
- 2.º ¿Qué asunto representa?

En cuanto al primero de ellos debemos declarar sinceramente que si difícil es, tratándose de un cuadro, determinar quién es su verdadero autor, al tratarse de un dibujo la dificultad sube de punto, puesto que en la pintura se encuentran reunidos una porción de factores que ayudan al esclarecimiento de la verdad, los cuales faltan por completo en el dibujo. Alguno de ellos, como el colorido, por ejemplo, son tan impor-

tantes, que por ser cosa personalísima del autor equivale en algunas ocasiones a una verdadera firma.

En cuanto al dibujo, faltando muchos de aquellos elementos de juicio, el problema se complica. El procedimiento más seguro es el cotejo y comparación con otros de autenticidad reconocida, viniendo a ser este trabajo algo parecido al del perito calígrafo que tiene que dictaminar si un escrito es de la misma mano que otro sometido a su examen. Y en este terreno hay que reconocer que el cotejo es más fácil tratándose de dibujos que de cuadros, porque en la mayor parte de los casos resulta poco menos que imposible colocar, una al lado de otra, dos pinturas para cotejarlas debidamente, mientras que la reproducción exacta, exactísima de un dibujo, está hoy al alcance de todo el mundo, dado el portentoso adelanto que en nuestra época han alcanzado las artes gráficas.

No son muchos los dibujos reconocidos como absolutamente auténticos de Velázquez; pero, por fortuna, algunos existen y no nos falta en absoluto este medio de comprobación y de estudio.

Entre ellos ninguno ha sido tan unánimemente reconocido original indubitable de la mano del gran artista como el que reproducimos en la lámina 5.^a Es propiedad del British Museum, de Londres, y representa *Un grupo de caballeros*, siendo sus dimensiones 27,8 × 36,8 cm., y está reconocido como obra de Velázquez por la Dirección de aquel Museo, por el Sr. Beruete en la pág. 73 de su obra y por el Dr. Augusto Mayer en la pág. 11 de su libro de dibujos españoles.

Del detenidísimo cotejo que he hecho de este dibujo con el que motiva este artículo, saco en consecuencia que ambos son de la misma mano, y si a esto añadido que este último, por la seguridad y valentía de su trazo y por su semejanza con toda la obra del maestro en general, me pareció siempre original suyo, está dicho que yo no dudo en atribuírselo sin vacilación alguna por más que respete cualquiera opinión contraria a la mía y que estoy dispuesto siempre a reconocer mi error si así se me demostrara.

En cuanto al segundo problema que tratamos de esclarecer, es decir, cuál es el asunto, probable, representado en este ligero rasguño, me parece que hubiera sido imposible de resolver, ni aún en hipótesis, si el mismo dibujo no nos proporcionara un dato tan excepcional e importante que por sí solo pudiera constituir, tal vez, la solución del enigma.



VELAZQUEZ. Una Cabalgata. Dibujo atribuido a este pintor de la colección del Marqués de Casa Torres.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

VELAZQUEZ

Una Cabalgata

Dibujo del British Museum. Londres.

Sobre la cabeza de uno de los personajes en él representados se observan algunos caracteres de escritura, difícilmente legibles, sin el auxilio de una lente; pero con la ayuda de ésta, la lectura se hace fácil y clara. Allí dice en caracteres del siglo xvii "SU ALTEZA".

Sobre la segunda figura puede leerse claramente la letra "M", que por el lugar en que está colocada y por el hueco que existe entre ella y la cabeza del personaje permite suponer que delante de ella hubo otra letra desaparecida ya por efecto del tiempo. ¿Será una suposición aventurada el pensar que la letra que allí falta hoy fuera una "S"? En ese caso lo que primeramente escribió el artista sería lo siguiente: S. M., es decir, la abreviatura de estas dos palabras, Su Majestad. No encuentro otra explicación posible porque no es nada probable que sólo se escribiera la letra "M", que no tendría sentido gramatical alguno.

Son, pues, personas reales, si se admite mi hipótesis, las representadas en este dibujo.

Si el dibujo es, pues, de Velázquez, uno de los personajes es probablemente el rey Felipe IV.

¿A quién pudo aplicarse el título de Alteza, revelador de la alta alcurnia del otro caballero?

En el terreno de las suposiciones podemos figurarnos que el retratado pudo ser uno de estos tres personajes: el príncipe D. Baltasar Carlos, el infante D. Fernando de Austria o el infante D. Carlos, hijo el primero y hermanos los otros dos del Monarca.

No parece probable que sea el príncipe Baltasar Carlos, porque habiendo fallecido muy joven representaría menos edad que el retratado.

El infante cardenal D. Fernando era lo lógico que usara el traje eclesiástico propio de su dignidad cardenalicia. Solamente suponiéndole retratado en un momento muy corto de su vida, pudo representársele en el traje civil, de corte, hacia el año 1632, cuando por haberse decidido dedicarle a la milicia abandonó la carrera eclesiástica y tomó el mando del ejército, ausentándose de España.

Para ser el infante D. Carlos ocurre la misma dificultad. Sólo pudo representársele en un período muy corto de su vida, habiendo fallecido muy joven.

No negamos la posibilidad, poco probable sin embargo, de que pueda ser uno de los infantes D. Carlos o D. Fernando el retratado. Tenemos, sin embargo, retratos de ambos, y aunque el parecido es difícil de

determinar en un dibujo tan pequeño, sin embargo el aire, el aspecto general, no nos recuerda a ninguno de ellos.

Pero es que en este caso concurre una razón poderosa que nos obliga a afirmar que no puede ser el retratado ninguno de los tres personajes señalados. El que figura en el dibujo ocupa la derecha del Rey, y ni su hijo ni sus hermanos hubieran ocupado en público lugar tan preeminente.

Por otra parte, el traje, la indumentaria de "Su Alteza" no tiene nada de aspecto español, advirtiéndose en ella un marcado acento extranjero, especialmente inglés. Aquellas botas con vueltas caídas, aquel tahalí en bandolera están recordándonos la interminable serie de príncipes y nobles ingleses retratados por Van Dyck.

Todas estas observaciones que a mí mismo venía haciéndome, trajeron a mi memoria el recuerdo de un suceso de la mayor trascendencia para la corte española de Felipe IV. Me refiero a la inesperada visita del príncipe Carlos de Gales (después Carlos I de Inglaterra), con motivo de su proyectado casamiento con la infanta D.^a María, hija de Felipe IV, en el año 1623.

Examiné detenidamente algunas de las relaciones de aquel importante acontecimiento, escritas a raíz del mismo, y en mi ánimo arraigó la idea de que el asunto de mi dibujo estaba muy probablemente descubierto. En ellas se hace constar el inmenso interés que despertó en Madrid la entrada solemne de aquel Príncipe. Allí pude enterarme que el Príncipe inglés se hallaba en el Monasterio de San Jerónimo, y que fué a buscarle en coche el Monarca; que allí montaron a caballo uno y otro, siempre de frente y sin volverse de espaldas; que el Rey lo colocó a *su derecha*, y en este lugar preeminente hizo su entrada pública en Madrid, acompañándole hasta Palacio, donde quedó alojado.

Volví a estudiar aquel pequeñísimo dibujo y observé que en él concurren todas las circunstancias que se narran en aquellas relaciones. Observé que la actitud algo teatral de S. M., con su brazo extendido y en actitud de presentarlo a la multitud, no se hubiera adoptado tratándose de un individuo de su familia íntima. Es la actitud de presentar a un personaje de gran categoría a quien se quiere hacer todo honor y reverencia, y no la usual con un hijo o un hermano.

Todas estas razones me confirmaron más y más en mi suposición, que como tal propongo a mis lectores.

Sospecho, pues, que el personaje retratado, o mejor dicho, apuntado, es el príncipe de Gales, y que el asunto del dibujo no es otro que su entrada solemne en Madrid, acompañado del rey D. Felipe IV, el día 26 de Marzo de 1623.

Si el lector comparte conmigo estas tal vez demasiado atrevidas conjeturas, tal vez no encuentre ya inconveniente en suponer conmigo que el dibujo que se conserva en el British Museum pudiera tal vez representar otro momento del mismo asunto. En ese caso, mi dibujo representaría un ligerísimo apunte del momento en que S. M. y Alteza montan a caballo, y el de Londres, otro episodio cualquiera del mismo suceso después de emprendida la marcha de la cabalgata y vistos de espalda los personajes que en ella tomaron parte.

Para mayor ilustración del lector, y por lo interesante del relato, copio a continuación, extractándolos, algunos párrafos de lo que con referencia a este suceso dicen las relaciones coetáneas escritas inmediatamente después de ocurrido aquel memorable acontecimiento.

"Las últimas negociaciones de matrimonios regios entre Inglaterra y España en 1623, por Juan Pérez de Guzmán". *La España Moderna*, núm. de 1.º de Abril, Mayo y Junio de 1906:

"Todas estas fiestas, sin embargo, palidecen ante la ostentación con que se hizo la entrada solemne en la Corte y la instalación de Carlos Stuard en las habitaciones del Real Alcázar..... Verificóse la entrada oficial el domingo 26 de Marzo..... Como la comitiva había de salir del cuarto Real de *San Jerónimo*, el Conde de Gondomar lo decoró con suma grandeza de tapicerías ricas, de cuadros de personas principales de Inglaterra.....

Por último, llegó *S. M. en coche cubierto y bajó al patio a recibirle el Príncipe*. Hizo luego la entrada la guardia, así como los grandes y caballeros; en seguida los oficiales mayores y menores de la caballeriza a pie, y luego los pajes y caballerizos. *Los caballos del Rey y del Príncipe estaban aderezados regiamente*: el del Rey de noguerado y oro, y el del Príncipe de rosa seca, y en la misma forma los de Olivares y Buckingham.

Así que se puso la comitiva en marcha, el Rey *dió al Príncipe de la Gran Bretaña la mano derecha*. No recordaban los vivientes haber visto en España mayor esplendor, lujo y riqueza que las de aquel brillante espectáculo. En pos de la atabalería y de los alcaldes de casa y corte, de cuatro en cuatro y de seis en seis, venían los caballeros de hábito, los señores de título y los primogénitos de los grandes. Precedidos de cuatro maceros les seguían otros veinte grandes de España, y en pos, cuatro reyes de armas con sus cotas, todos los oficiales de la caballeriza, el Marqués del Carpio como caballerizo mayor de S. M. y el Marqués de Belmonte como caballerizo mayor del Príncipe. Seguía la Villa con el palio, y debajo Felipe IV, vestido

de noguerado, cubierto de bordadura de oro todo el campo, *llevando a la derecha al príncipe Carlos*, vestido de rosa seca, y pendiente de una cinta azul la insignia de la Jarretera. Olivares y Buckingham, el Consejo de Estado en masa, los embajadores de Inglaterra, los gentileshombres de la Cámara, la guardia de a caballo y *los coches del Rey y de los señores, en fila interminable*, cerraban la lujosa comitiva.

Dos horas tardó en llegar a Palacio, en donde seguidamente fueron el Rey y el Príncipe a besar la mano a la Reina."

De idéntica manera, y coincidiendo en todos sus detalles, describe muy extensamente aquel suceso Rodríguez Villa en su libro *Etiquetas de la casa de Austria*, copiando muchos párrafos escritos por D. Diego Hurtado de Mendoza, testigo ocular del mismo, algunos de los cuales transcribimos a continuación:

"Los grandes, los títulos y caballeros esperaron allí a S. M., que salió de Palacio antes de las cuatro en *coche cubierto* y con él el Duque del Infantado y el Conde de Olivares.... Llegó S. M. a San Gerónimo por las calles repetidas....

„Salieron a ponerse a caballo por el claustro mayor del convento, viniendo el Príncipe a la *mano derecha del Rey*. Los caballos estaban *uno enfrente de otro*; pusieron en ellos a *un tiempo sin volverse las espaldas*...., y resistiendo el Príncipe el tomar la *mano derecha*, S. M. le dijo que había de ser y así lo *admitió*....

„El Príncipe conservó tu *traje inglés*....

„Salieron todos y el Príncipe, siempre a la *mano derecha del Rey*."

No se me oculta que no faltará quien encuentre fantásticas mis suposiciones, y es indudable que si en vez de ocuparme de cosas más o menos problemáticas me hubiera limitado a hablar de atribuciones tan evidentes como las del cuadro de *Las meninas*, por ejemplo, la poca autoridad que yo puedo tener estaría menos en peligro. Prefiero, sin embargo, por considerarlo más útil, el arriesgado trabajo de la investigación, y me consideraría muy dichoso si consiguiera añadir a la obra conocida de Velázquez un solo dibujo, un solo rasguño de su prodigiosa mano.

Mejor quiero hacerlo así que seguir el camino de quienes, guiándose solamente de su personal criterio, disminuyen a diario, con criterio exageradamente restrictivo, la lista de las obras que por tradición le están atribuidas.

EL MARQUÉS DE CASA TORRES



Parroquia de S. Pedro. Fachada de la Iglesia.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

Parroquia de San Pedro Abside.

ZUMAYA

LOS TRÍPTICOS DE ZUMAYA

NOTAS DE UN PEREGRINO

El nervioso tren de la costa se detuvo para dejarnos en la estación de Zumaya.

Siempre es grato llegar a una estación.

Porque, en la relatividad de la vida, todo está lejos y todo cerca.

Hechos a permanecer en el tren catorce, diez y seis horas, pasan las estaciones, transcurren las horas, se mira el reloj, y con restar las transcurridas el ánimo parece confortarse.

Y al siguiente día nos parece lenta la marcha en un viaje de unos minutos.

Desde Zarauz a Zumaya apenas la vista se espacia para admirar el lujurioso verdor de los montes que se elevan a derecha e izquierda de la vía, cuando el freno detiene el convoy y se encuentra el viajero en Zumaya.

A poco de descender de la estación le sorprende la ría de Arola.

El día en que llegamos al puertecito vasco se estaban preparando unos marineros para las famosas regatas de San Sebastián.

En el puente, y apoyados sobre el barandal, viejos, mozos y niños seguían ansiosos las recias remadas de los motiles.

Ya se sentía el acompasado rugido; la lancha marcaba el surco de su paso sobre las aguas quietas de la ría en línea perfectamente recta desde la vuelta del puerto.

Llegaron, y el bramido rítmico del esfuerzo de aquella docena de fornidos jóvenes, que a compás metían y sacaban los largos remos en el agua, escuchábase sordo en el respetuoso solemne silencio como algo ritual, esfuerzo ancestral por la victoria del lugar nativo, la apenas expansión de la íntima familia.

La larga lancha, con sus rastreadas alas de plata, dobló por entre las dos sombreadas orillas de la ría que se interna hacia la tierra; las ondas volvían de sacudir las riberas cubiertas de verdor, y las serenas aguas reflejaban de nuevo el estirado azul del firmamento.

En el fondo del cuadro, sobre una cortina de mástiles de bravos bergantines, el pueblo de Zumaya sosteniendo sobre sus hombros robustos la mole ingente de su magnífica iglesia parroquial con amplitudes catedralicias, defendida por su recia torre del Homenaje, que así lo parece y lo es la robusta torre que se eleva sobre la entrada principal del magno templo.

Zumaya, la Bardula romana, es villa inolvidable para cuantos contemplan la desembocadura del Urola en el Cantábrico, panorama encantador, tal vez no repetido en toda la costa Norte, y más aún para los que visitan su iglesia parroquial de San Pedro, no descrita, que sepamos, con la minuciosidad de que es merecedora.

Tampoco lo intentaremos hoy, pero si detallar algo no muy conocido.

Si entráis en la sacristía llamará desde luego vuestra atención la para los eruditos ya popular tabla votiva, que figuró en diversas exposiciones arqueológicas.

Trátase de una tabla flamenca del siglo xv, mandada pintar por el insigne marino Juan Martínez de Mendaro.

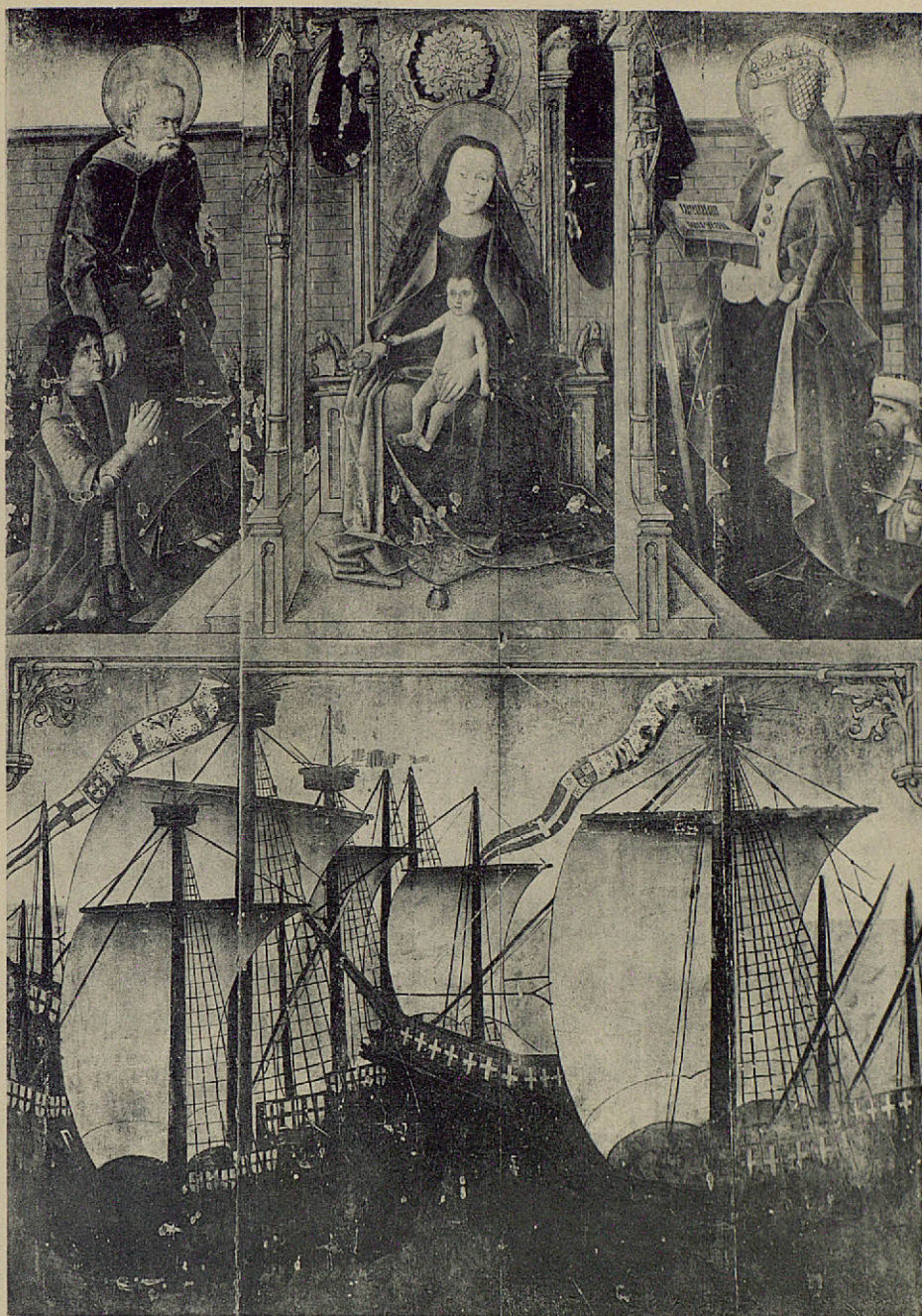
Representa el combate naval que tuvo lugar en el Estrecho de Gibraltar entre españoles y lusitanos el año de 1475.

Estamos en los comienzos del reinado de los Reyes Católicos; el monarca portugués aspira al trono de León y Castilla.

Juan Martínez de Mendaro, al frente de una escuadra compuesta de cinco carabelas, cuatro galeras y tres naos, la mayor por cierto llamada *Zumaya*, vigila el Estrecho.

Es el 4 de Abril de 1475 cuando se presenta la escuadra enemiga, compuesta de barcos portugueses y genoveses.

La batalla fué cruenta; nuestros barcos vascongados lucharon con la bravura acostumbrada y derrotaron al enemigo..... En la contienda muere el hijo de Mendaro..... Pero el honor hubo de salvarse y el afligido padre, y pundonoroso capitán, ofreció rendir a la más Santa de las Madres el homenaje de su fervido agradecimiento por haber podido dar momentos de gloria a su otra excelsa madre, a la madre patria. De aquí el artístico



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Parroquia de San Pedro
Tabla votiva del siglo XV.

ZUMAYA

exvoto, cuyo autor desconocemos..... Esparta se asoma en la Historia de España con asombrosa frecuencia.....

¿Quiere acometer, o simplemente cobrar la libertad el lobo que intenta romper la cadena que le sujeta a un árbol, escena brava que forma el escudo sin duda de los Mendaros?

Es posible que ambas cosas quiera expresar el que al pie de la tabla fué pintado.

No pretendemos hoy, como arriba decimos, hacer mención siquiera de todas las diversas obras de arte que encierra este templo. Nuestra visita fué rápida, de muy contadas aunque inolvidables horas..... Nuevos afanes no nos consintieron volver a más circunstanciado examen de lo que nuestra vista apenas tuvo espacio para admirar, máxime ocupando, como era justo que ocupara, su atención casi por completo las inapreciables joyas fundamentales de la parroquial de Zumaya: el altar mayor, del siglo xvi, y los colaterales, del xv.

Este altar mayor y los dos laterales, éstos, como decimos, del siglo xv, aquél del xvi, son ejemplares de talla y de pintura tan notables que merecen por sí sólo una visita a la pintoresca villa vasca.

No intentaré describir, y vaya el lector quitando *hierro* a la labor del firmante, ninguno de los tres altares con la minuciosidad y el conocimiento técnico que ellos merecen y fuera mi gusto. Mas si añadiré algunos detalles que hasta el día creo no han sido publicados, siquiera sirvan para conocer *grosso modo* las indudablemente importantes obras artísticas y que ello resulte estímulo a tal cual perito que nos diga con toda autoridad el contenido de labores tan primorosas, así como cuáles podrían haber sido sus verdaderos autores, ya que al escribir estas líneas desconozco quiénes lo fueron de los magnos altares del siglo xv que enriquecen las capillas laterales más próximas a la mayor de la parroquial de Zumaya.

Paul Lafond, en su artículo "Sculpteurs basques en Espagne", publicado en la *Revue Internationale des Etudes Basques* (1), nos dice que Juan de Ancheta, nombrado otras veces Anchieta, ayudado de otro artista vasco, Martín de Arbizu, trazó el gran retablo de esta iglesia; retablo compuesto de tres cuerpos: el inferior, de orden dórico; el segundo, de orden jónico, y el tercero, de orden corintio; añade que está *coronado* de una estatua de San Pedro y decorado de delicados bajorrelieves.

(1) Tomo IV, pág. 361, 1910.

Lafond nos dice, además, que se tardó en la labra de este altar quince años, pues comenzado en 1578 fué terminado en 1593.

El infatigable y cultísimo investigador hijo de Zumaya, D. Carmelo Echegaray, en su trabajo *La tradición artística del pueblo vasco* (1919), recuerda cómo el famoso imaginero Juan de Juni trata a Juan de Ancheta, con singular cariño, en el testamento otorgado por éste en 8 de Abril de 1577.

En efecto, en dicho testamento (1) recomienda el famoso escultor a los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Río seco, cuyo retablo estaba haciendo, a Juan de Ancheta "escultor residente en vizcaya que es persona muy perita, abil y suficiente y de los mas esperitos que ay en todo este rreyno de Castilla para acabar y proseguir la dicha obra y que conforme a la calidad della a lo que dios me da a entender no ay otra persona ninguna del dicho arte de quien se pueda fiar la dicha obra sinó es del dicho Juan de Ancheta lo qual digo y declaro por descargo de mi conciencia."

Según José de Vargas y Ponce, en 28 de Febrero de ese año de 1577 se convino por el vecindario de Zumaya abonar a Ancheta 1.254 ducados, destinando las tres cuartas partes de las rentas de la iglesia a dicho Ancheta y la otra cuarta parte al ensamblador Martín de Arbizu.

Mas debió surgir algún disgusto con ocasión del pago de esta obra, ya que Ancheta no quiso hacer el Sagrario, cuya labra se encargó a Martín de Ostiza, autor del tornavoz de la iglesia de Santa María, de San Sebastián.

Ancheta labró la parte más primorosa del retablo de Zumaya, como la efigie del Apóstol, escultura notabilísima y que algunos comparan con la que en el Vaticano es tan justamente encomiada, y afirman ser mejor la de Zumaya que la que en Roma se venera. La cabeza es una maravilla de verismo y majestad.

Los mismos encomios puede hacerse de la coronación de Nuestra Señora, que ocupa el cuerpo superior.

Recientemente hemos admirado la Asunción, del mismo autor, que figura en el altar mayor de la Catedral de Burgos y puede apreciarse que igual esmero, si no mayor, puso el insigne imaginero vasco al traba-

(1) Publicado por D. José Martí y Monsó en su monumental obra *Estudios histórico-artísticos*, pág. 364.

jar la obra destinada a la parroquia de Zumaya que cuando labrara la que habría de figurar en la magna Catedral burgalesa.

Este Juanes de Ancheta hizo también el famoso altar mayor de la Catedral de Astorga.

En la historia de los tallistas háblase también con encomio de un tal Miguel de Ancheta, pero no faltan críticos que sostienen—sin que entremos ahora en este debate—que este Miguel no es otro que Juan, por lo que los encomios rendidos a Miguel deben sumarse a los que la historia del arte coloca al insigne azpeitarra Juan de Ancheta o Anchieta, que, repetimos, de las dos maneras se le nombra.

En la actualidad se están levantando a todo coste un nuevo tabernáculo y sagrario que respondan en mérito al resto del alta mayor, cuyo estilo y estofado reproducirán.

Esta obra completará la hermosura del magnífico retablo de la capilla mayor de San Pedro. Cuando quede terminada, podremos ofrecer una reproducción del conjunto que agrada mucho a los asiduos lectores de este BOLETÍN.

Pero si este altar mayor es digno de admiración y de estudio por sus delicadas tallas, por su armónico conjunto y por el buen gusto que domina en la distribución de sus componentes, resultan tal vez de mayor interés los dos retablos del siglo xv que enriquecen las capillas derecha e izquierda inmediatas al presbiterio.

La contemplación de estos riquísimos altares merece un largo viaje.

Castelar, aquel sibarita de la belleza, no pasaba por las provincias vascas sin detenerse en Zumaya; y, aunque fuera unos minutos, subía hasta la parroquia para admirar las tallas y las pinturas de los magnos trípticos.

Confieso que la primera vez que visité esta iglesia hube de hacer no escasos esfuerzos para reconcentrar la atención debida en mis breves oraciones.

Sin darme cuenta, la vista dirigiase alternativamente a uno y otro altar, deseosa de disfrutar de cerca obras tan singulares.

Y hubiera dado por bien perdidos los lentes, que dejé olvidados en la repisa de uno de los dos altares, después de haberme permitido contemplar de cerca y a mi sabor tan primorosas labores, tablas milagrosas en las que palpita, a través de aquellas fisonomías recias e ingenuas, la cristiana unción de toda una época hirviente de grandezas.

¡Qué pena no poder dar a los lectores unas fotografías de estos retablos!

El agustino P. Pedro Vázquez, ilustre arqueólogo, obtuvo unas placas de estos dos altares; pero a los ocho días de haber conseguido, tras múltiples tentativas, estos sus vehementes deseos....., entregó su alma a Dios, siendo inútiles todas las gestiones realizadas para hallar aquéllas.

Por ahora nos limitaremos a exponer el contenido de estos altares, los asuntos desarrollados en ellos, relación que creemos no se ha publicado hasta el día.

Ello servirá para dos cosas: primero, para despertar el *apetito* de conocer estas hermosas obras de arte, y segundo, para que si el *azar*, tomada esta palabra en el sentido más amplio y comprensivo que se quiera, llevara estos altares a otro lugar del que ocupan, pudieran ser identificados y restituidos al sitio en que hoy se encuentran.

Después diremos algo más acerca de este particular.

El de la capilla del lado del Evangelio, es de talla, y su estilo es el gótico florido.

De arriba abajo está dividido en tres partes, separadas por grupos de columnillas doradas.

Transversalmente divídense las laterales en tres cuadros y en dos la sección central, separados por doseletes de finísima labor y mensulillas de delicada talla, todo dorado admirablemente.

En la sección, digámoslo así, de la izquierda, conforme se mira, se desarrollan, de arriba abajo, las siguientes escenas: la Oración en el huerto, prisión de Jesús y presentación a Pilatos.

En la de la derecha: Jesús atado a la columna, Jesús abofeteado por los sayones y Jesús asistido por la Verónica, mostrando ésta el lienzo con el santo sudario.

La parte central, que se eleva algo sobre las laterales, ostenta, ocupando un tercio aproximadamente de toda su extensión, el Salvador en la Cruz, y al pie, contemplándole, la Virgen y San Juan. Llena el resto preferente del altar la imagen de San Antonio, bajo rico y calado dosel.

Guardan esta notable obra de talla dos grandes hojas de madera con sus dos caras cuidadosamente pintadas por artistas de la época, de pleno siglo xv.

La puerta de la derecha y en su cara interior, la que queda a la vista al abrirse, ostenta dos asuntos, pintados de la misma mano al parecer.

El asunto de la parte superior, que ocupa más espacio que el inferior, es el lavatorio: Jesús detiénese a lavar los pies a Pedro, que mira asombrado al Maestro. El fervoroso apóstol tiene una toalla en su brazo derecho.

En la parte inferior del tablero, Jesús, cubierto de sangrantes llagas, muéstrase a la Magdalena después de la Resurrección. Al pie de la escena vese un lagarto.

El anverso de esta puerta está también pintado. A simple vista parece que fué mano menos experta la que decoró esta parte del tablero. Lo cierto es que los colores están más desvanecidos, tal vez por no estar la pintura tan resguardada como el reverso, aunque en realidad pudiera ser el anverso lo que al descubierto tiene que quedar cuando el cuerpo central, lo resguardado, se ostenta al público.

En la cara, pues, que examinamos, vese, parte superior, la Adoración del Niño Jesús. Debajo, y ocupando dos tercios del cierre, un San Antonio de Padua, que da nombre a la capilla, fundación ésta de los señores de Aranza, antigua casa de Zumaya.

En la puerta de la izquierda están pintadas la Cena y la Resurrección en lo que hemos llamado reverso, y en el anverso, los pastores adorando al Niño Manuel y San Cristóbal.

De mucho más interés para la pintura y por la pintura es el tríptico que forma el altar principal de la capilla del lado de la Epístola.

Los tres cuerpos están pintados; no ostentan talla alguna, pero tanto el desarrollo de los asuntos, como el dibujo y colorido, denuncian uno de los primeros pinceles de la escuela flamenca, sin que nos decidamos a indicar nombre alguno.

En el cuerpo central desarróllanse diversos pasajes de la vida del Salvador, con profusión de figuras, riqueza de detalles y ostentación en paños e indumento.

No menos interesantes son las puertas que guardan esta parte del retablo. Ambas, como el tablero central, tienen una altura de 2,17 metros. El ancho de aquéllas es de 75 centímetros.

El tablero de la izquierda nos muestra a Jesús orando en el Huerto de las Olivas, y debajo al propio Salvador, subiendo el Calvario con la cruz acuestas.

Siguen los pasajes en la puerta de la derecha con Nuestro Señor, muerto ya, en brazos de su Santa Madre, y debajo de este asunto la Resurrección del Salvador.

En la parte exterior de las puertas, la Soledad y San Gabriel; el primer Pontífice, San Pedro, que ostenta un libro en la mano derecha y en la izquierda las llaves; San Bernabé, con su escuadra, que da nombre a la capilla, entre los fundadores de ésta: el Almirante Elorriaga y su esposa, con otros personajes, en actitud de orar.

Quienes sean los autores de estos trípticos no nos lo dicen los documentos del archivo parroquial. Cuanto se diga puede basarse, hasta ahora, en suposiciones más o menos aproximadas a la realidad, en razón al conocimiento técnico de los pintores de la escuela flamenca del siglo xv.

El tríptico de San Bartolomé nos ha hecho recordar al magnífico de San Juan de la parroquia del Salvador, de Valladolid, debido a Quentin Metsys.

La colocación de las figuras, los tonos rojos y algunos otros detalles nos hizo pensar en que tal vez fuera Metsys el autor de este primitivo de Zumaya.

Pero hemos de confesar que, no obstante nuestra insistencia en la busca de la mano que, como es sabido, colocaba frecuentemente Metsys al pie de sus obras a modo de firma, no la hallamos en parte alguna del tríptico de que ahora nos ocupamos.

No nos atrevemos, pues, a *proponer* un autor.

Acudan a ver estos trípticos los técnicos, y si es posible que en este punto se pongan de acuerdo, fijen el autor *más aproximado* de estas notables e interesantísimas obras de arte, y confiamos en que la constancia en la investigación diga algún día a la Historia la verdad, útil siempre y en cosas de arte no menos, pues ella descubrirá la *manera* de un artista, la *marcha* de su labor, o tal vez nos muestre un ejemplar de algún maestro flamenco del que no se tenga en España ejemplar alguno que exponer a la consideración de los estudiosos.

Y aquí es llegado el momento de consignar el respetabilísimo nombre del muy culto y celoso párroco de la iglesia de San Pedro, de Zumaya, D. Manuel Gabriel de Beovide, hijo de aquella villa y regente del interesante templo de San Pedro, desde el año de 1886.

D. Manuel de Beovide, que ha heredado, con sus virtudes, los alicios y las ansias de *correr mundo* de las briosas generaciones que le precedieron en su recia estirpe, después de haber viajado por Europa y América y aun Asia y conocer sus queridas tierras vascas como algo que

es muy suyo y de que debe dar cuenta, conserva, con sus bien llevados setenta y siete años, los bríos necesarios para defender lo que juzga inseparable de su parroquia.

Con paso brioso, más aún el del anciano párroco que el de los que las *echábamos de pollos*, recorrimos la pintoresca Zumaya, y hubiéramos recorrido medio mundo escuchando el ameno, culto y siempre juicioso y oportuno decir del ejemplar sacerdote, sin notar el menor cansancio.

Nos enteramos entonces de cómo un ilustre descendiente del Almirante Elorriaga había insistentemente gestionado el traslado del hermosísimo tríptico flamenco de San Bartolomé de la parroquia de Zumaya a su casa-palacio de Oñate; nos enteramos de cómo el venerable y venerado párroco habíase opuesto a tan inaudito despojo, oposición apoyada por el Prelado de Vitoria y por el dictamen técnico de quien podía darle y anticipar que, sin quebranto grande de la hermosa obra artística, no podía ser trasladada a parte alguna.

Junto a la transparente ría sobre la que caían los rojos resplandores de un sol que se despedía, y cuyos últimos rayos encendían aún la cruz del campanario parroquial.... a la vista del empinado monte de Santa Clara que abraza con su manto frondosísimo la villa de los artistas; bajo la paz de una tarde serena y tibia del mes de Septiembre, escuchando lejano el clásico *gardiaren irintzina*, disertaba D. Manuel Beovide acerca del ambiente en el arte; el arte, la obra artística debe vivir en el lugar en que la colocó el artista que la creara, en el sitio para el que fué concebida.... El ambiente no es algo ajeno y separable de la obra de arte. Es su complemento decorativo y algo de su vida espiritual.

Años y siglos han permanecido estos notables primitivos inadvertidos hasta para los investigadores y ratones de la arqueología.

Los descendientes de los patronos de la capilla de San Antonio intentaron cierto día cerrarla, ponerla *bajo su llave*, pero perdieron el pleito y no lograron ese exclusivismo de mero honor, ya que nunca habían ofrendado desprendimiento alguno ni fueron ellos siquiera los restauradores de las denegridas paredes que guardaban el retablo de oro; fué, sí, un más modesto pero más tenaz custodio, sordo a los pingües ofrecimientos de logreros y chamarileros de alto coturno.

Desde hace más de sesenta años la devoción rendida a San Bartolomé, titular de la capilla, se ha limimitado a una misa costeada por un humilde casero, tal vez por ser tocayo del Apóstol carpintero....

Y un movimiento de egoísta exaltación por poseer la joya no puede ser argumento que autorice a cambiar de sitio lo que el que pudo imponer su voluntad fundacional no dejó al arbitrio de sus sucesores.

El diletantismo coleccionista debe hallar legal y racional cortapisa en las mismas exigencias nacionales del arte por el arte.

Es seguro que Castelar al acudir a Zumaya, con bastante menos comodidades en que hoy podría realizarlo, sentiría honda emoción al entrar en la capilla obscura en la que, sibarita del arte, gozaría a solas en la contemplación de lo no manoseado por el comento de la multitud ignara..... Era un *plato* guardado para escasos, pero excelsos paladares.....

Llévese a la plaza pública, y el pueblo desfilará por delante indiferente; colóquese en el camarín de un potentado, y será visto los lunes o jueves de recibo con la misma curiosidad que el retrato de la danzarina de moda o la copa ganada en el Tiro de pichón.

Bien están los trípticos bajo la mirada del pastor parroquial.

Como ha restaurado los pétreos, formidables y solemnes muros del templo que sobre sus hombros mantiene orgulloso el caserío de la villa, el que debiera ser párroco eterno, que restauró también una por una las históricas capillas, abriendo ventanas para que el Sol pudiera contemplar también, enfocando sus rayos, las maravillas del numen del hombre, asimismo el benemérito D. Manuel Beovide hallará forma de que los trípticos puedan ser debidamente admirados.....

Las hondas sensaciones grabadas en nuestro espíritu durante tan breves horas nos habían insensiblemente engarfiado la voluntad a cosas y personas..... Zumaya se nos había entrado en el corazón y volvimos a mirarla, a contemplarla nuevamente.

En el muelle descansaban los bravos remeros que se preparaban para la tan bizarra contienda marinera; mirados con delectación por grandes y chicos, refocilábanse con los agasajos con que tan espléndidamente eran obsequiados por sus convecinos.

En la orilla derecha de la ría, cerca de su desembocadura, unos misteriosos caseríos acuciaban la curiosidad..... Dentro de un siglo emergerá allí una *románica* ermita medio cubierta de jazmines entreverados con la trepante yedra..... Este otro templo, se dirá, lo fué del arte..... ¡Aquí vivió Zuluaga! Desde estos lugares, en fin, seguirá el peregrino contemplando el himno eterno, el grandioso epitalamio que entonan a la vez en la inmensa fauce del Cantábrico la poesía y la tragedia.

El Erola laborioso, que en su tortuoso curso iluminó con el batir de sus cristales cien aldeas y villas, y convirtió en nieve pulverizada el fruto de los campos; que cuajó de flores sus eternamente verdes riberas; que detuvo su curso para escuchar absorto las heroicidades, leyendas y canciones de los fastos vascos; que recogió en sus aguas las lanchas rebosantes de peregrinos, que, incansables, entonaban los romances glorificadores de los Santos, sus paisanos egregios; el poético, el soñador Erola, insaciable como la Humanidad, olvida su vivir laborioso y poético, y apresurando su marcha, a diario consume el óbscuro triunfal, hundiendo en el amargor de los mares trágicos sus purísimos dulces labios de doncella virginal, la diaria consumación del hombre, que no se conforma con ser quien es, a acomodarse a lo que, para servirle, con generosidad incomprendida le entregó el Creador.

.....

Y el tren nos volvió a recoger; extinguióse la luz del día..... En el cielo brillaban miles de astros fulgurantes.

Y esto, ¿sucedió ayer o hace un año?

FIDEL PÉREZ MINGUEZ

SUPUESTA ESPADA DE SAN IGNACIO

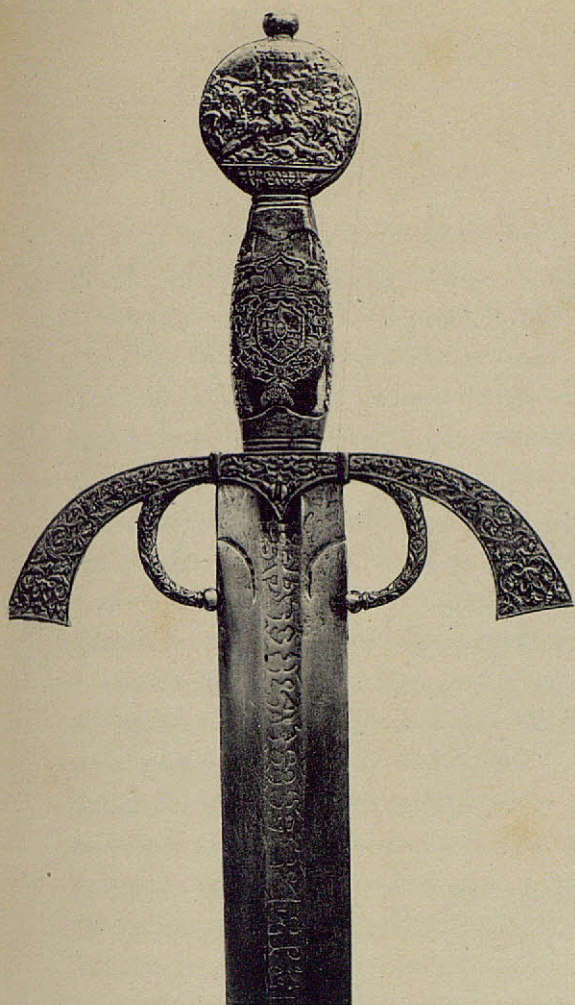
El noble afán de poseer recuerdos y reliquias de personajes que hayan brillado de algún modo en la Humanidad, ha hecho que con excesiva frecuencia se prescindiera de la lógica que nos demuestra que muchas de las atribuciones dadas a algunos objetos no resisten a un serio análisis. La crítica actual, más concienzuda que lo era en los tiempos pasados (y no hay que remontarse siquiera a un siglo), va depurando mucho, aun cuando queda bastante por depurar, y a ello debemos contribuir en la medida de nuestras fuerzas, pues la Historia no debe componerse de fantasías, siquiera éstas sean amparadas por la piedad o la poesía, las cuales han hecho pasar como dogmas infinidad de ficciones. Así oímos hablar a todas horas del "pendón morado de Castilla", sin que hayan bastado a echar por tierra este error las eruditas disertaciones de don Antonio Cánovas del Castillo, los generales Suárez Inclán y Fernández Duro, el Conde de las Navas y otros prestigiosos críticos que de ello se han ocupado.

Los poetas son, por regla general, los que más contribuyen a sostener estas fábulas.

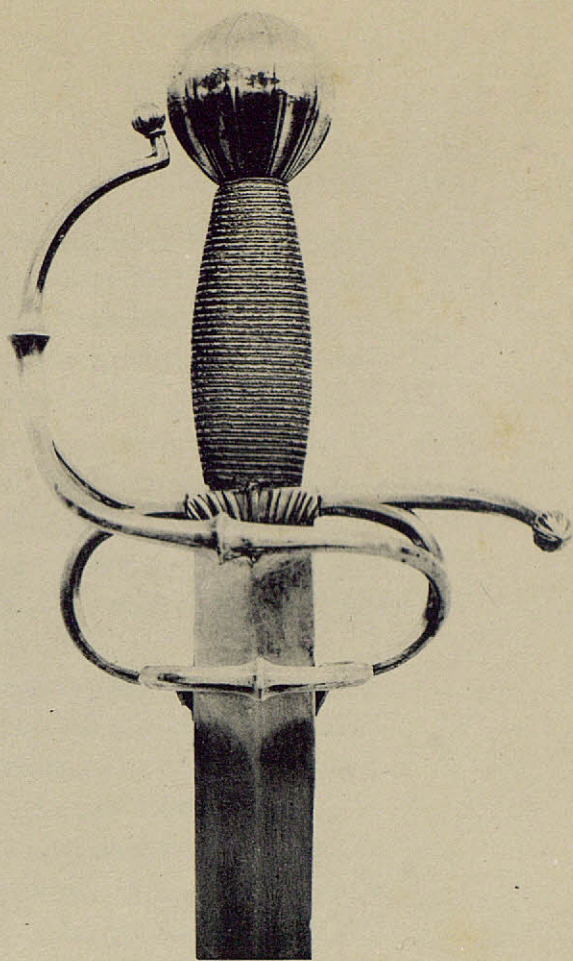
Bien reciente está el estreno de una obra dramática, cuya acción se desarrolla en el siglo XVI, en una histórica ciudad castellana.

Entre las acotaciones anacrónicas que en el libreto se hallan está la de hacer aparecer las calles adornadas con gallardetes de *los colores nacionales rojo y gualda*. El escritor ignoraba, sin duda, que estos colores como enseña española datan solo de mediados del siglo XIX, aun cuando para la marina fueron adoptados por Carlos III.

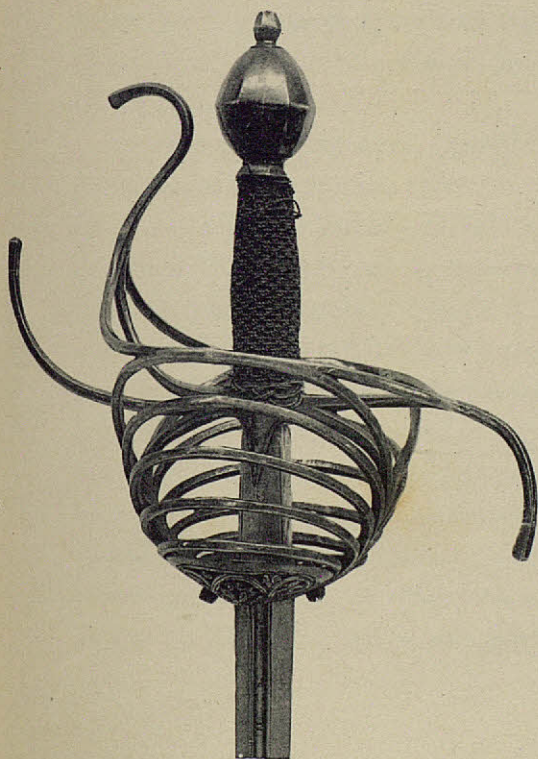
Ninguna artista teatral, desde las tiples de ópera a las cupletistas, prescindirá de la enorme peineta de teja, cuando trate de vestirse de maja de la época de Goya, sin tener en cuenta que la aparición de ese adorno femenino coincide, poco más o menos, con la época del falleci-



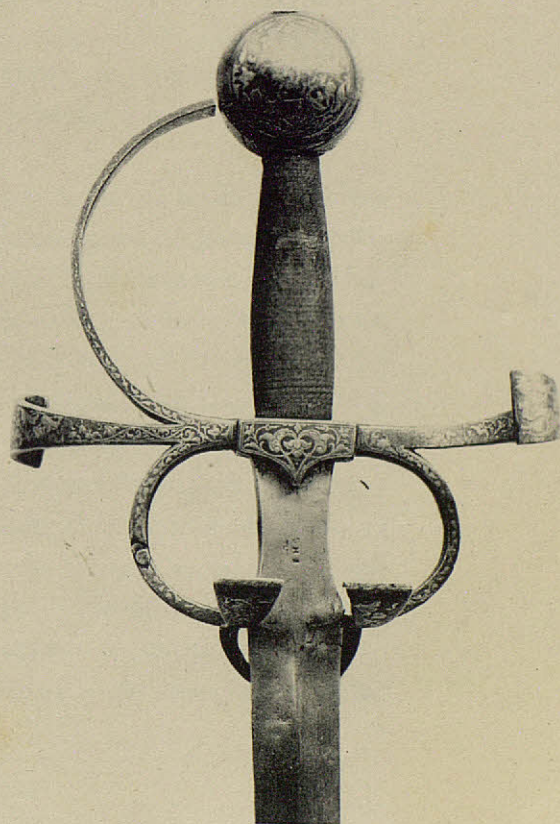
Espada del Gran Capitán.



Espada de Carlos V.



Espada del Siglo XVI al XVII.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

Espada de Pizarro.

miento, en Burdeos, del insigne artista, el cual jamás pintó una peineta de teja en sus cartones de tapices, retratos, ni otros cuadros en los que figuraran mujeres de las distintas clases de la sociedad.

Larga tarea sería la de enumerar los infinitos anacronismos y errores que han sido tomados como indiscutibles verdades por el vulgo, más o menos ilustrado; así es que nos limitaremos por ahora a presentar un caso, que pudiéramos llamar de actualidad, por tratarse de un objeto que se supone perteneció a un personaje español que obtuvo los honores del culto y cuya memoria va a honrarse en estos días. Nos referimos a una supuesta espada del fundador de la Compañía de Jesús, Iñigo Yáñez, o sea San Ignacio de Loyola.

Hace algunos años que, por cierta personalidad catalana, nos fué consultada la certeza de la atribución de una espada que existía en la iglesia de Belén, en la ciudad condal, y que tradicionalmente se suponía haber pertenecido a San Ignacio antes que el Santo fundador trocara en humildes hábitos los marciales arreos. A la vista de la fotografía que de la espada se nos mostró, dudamos, desde luego, de la exactitud de la atribución, pues las características del puño y del pomo, que es lo que únicamente conserva de la guarnición, responden más a un arma de principios del siglo XVII que no a una de un siglo anterior, como necesariamente había de ser la que Iñigo Yáñez usara como soldado al ser herido en el asedio de Pamplona (1521). Cabía, no obstante, aventurar la hipótesis de que al arma le hubieran colocado una guarnición en época posterior.

El nombre del espadero, Gonzalo Simón, que firma la hoja, nos era conocido, si bien entonces carecíamos de datos ciertos respecto a la época en que este artífice trabajó en Toledo; pero al hallar obras suyas fechadas en 1617, es decir, casi un siglo después de que pudiera la espada de que tratamos ser usada por Iñigo, toda la tradición cae a tierra y resulta inocente el tributar a esta arma honores de reliquia, como se hizo en el pasado año con ocasión de las fiestas del IV centenario de la conversión del Santo. Por entonces hasta se dió una conferencia pública, que tuvo por tema el de la autenticidad de esta espada. Confesamos con pena el no haber asistido a oír la disertación, pues de haberlo hecho, el virtuoso sacerdote, a cuyo cargo estuvo, no se hubiera atrevido a exponer afirmaciones como las que por referencia supimos; esto es, que dos marcas que se ven en los cantos del recazo corresponden a las iniciales de Iñigo

Yáñez; que era la costumbre de los caballeros poner éstas o su nombre en tal sitio, y que esto lo afirmaban entre otras personalidades la de quien esto escribe. Ahora bien, ni nosotros conocemos un solo caso en que así se haya hecho y huelga decir que menos podíamos haberlo afirmado sin conocerlo.

Con los datos expuestos, y a la vista de los tipos de espadas del siglo XVI y del XVII, que aquí presentamos, creemos que bastará para demostrar lo infundado de la piadosa tradición y para evitar que se exponga al culto y tributen honores de reliquia a una espada que Gonzalo Simón tendría que haber forjado antes de nacer. Esto nos trae a la memoria un gracioso caso de atribución. Un coleccionista del pasado siglo, el Sr. Romero Ortiz, reunió un sinnúmero de recuerdos históricos más o menos fantásticos. Parte de ellos figuraron en una Exposición retrospectiva que se celebró en Santiago de Galicia. Allí había, entre otros anacronismos, unas pistoleras bordadas del siglo XVIII, atribuidas a los Reyes Católicos, pero lo que más nos maravilló fué el ver un cigarro puro intacto metido en un estuche, con un epígrafe que decía así aproximadamente: "Ultimo cigarro que fumó el general D. Diego de León al ir a ser fusilado."

Algo parecido a esto podría ser el epígrafe de esta pseudo-reliquia. "Espada que pudiera haber pertenecido a San Ignacio, si Gonzalo Simón hubiese nacido al mismo tiempo que Carlos V."

JOSÉ M.^A FLORIT

UNA OBRA INTERESANTE DE CHURRIGUERA

EXCURSION AL NUEVO-BAZTAN

En la provincia de Madrid, limitando con la de Guadalajara, y a nueve leguas de la capital saliendo por la carretera de Alcalá, se halla el pueblo de Nuevo-Baztán.

Está situado este lugar en una extensa meseta de terreno feraz, circundándole por E. y S. montes de roble y encina, y por N. y O. viñas pobladas de olivos, que sirven de entornado marco verde a la obra arquitectónica que vamos a diseñar.

Fué fundado este pueblo, que incluyó en sus mayorazgos, por don Juan de Goyeneche, por los años de 1709 a 1713; era este noble señor (1) oriundo del valle del Baztán (Navarra), y en recuerdo, indudablemente, de su tierra natal, dió el nombre que lleva a este lugar de la provincia de Madrid; desempeñó el cargo de tesorero de la reina D.^a Mariana de Neuburg (1699), y pasó luego a ejercerlo cerca de Isabel de Farnesio, conservándose cartas a él dirigidas por esta última señora, con expresivo encabezamiento, prueba de la amistad que le profesaba.

De espíritu amplio, emprendedor y activo, este señor solicitó (en 1696) el privilegio, que se le concedió, para imprimir y componer las antiguas *Gazetas*, privilegio que tenía el Hospital General y que aquél adquirió, comprometiéndose a pagarle 400 ducados de renta; ya en sus manos, cambió el nombre de *Gazetas* por el de *Gaceta de Madrid*, que conserva hasta el día (2). También consiguió para su hijo D. Francisco, quien en 1728 toma el hábito de Santiago, los títulos de Conde de Saceda y Marqués de Belzunce (éste en 1731), el primero de los cuales da nombre al palacio del Nuevo-Baztán durante mucho tiempo.

(1) Autor del libro *Executoria de la nobleza, antigüedad y blasones del valle de Baztán*. (Raros, Biblioteca Nacional.)

(2) *Bosquejo histórico documental de la "Gaceta de Madrid"*. (D. Juan Pérez de Guzmán.)

D. Juan de Goyeneche adquiere, en no alto precio, los terrenos que desde el siglo XVI se conocían por *el bosque de Acevedo*, y llama al escultor y arquitecto D. Josef de Churriguera, jefe de los Churriguerras, quien por encargo suyo, y a sus expensas, construye un palacio, plaza e iglesia, en un solo cuerpo de edificio, todo de piedra berroqueña; el mismo maestro traza las calles del pueblo, tiradas a cordel y guardando el mismo orden los tejados, resultando aquel lugar de un aspecto original y señorial al mismo tiempo, y completa el fundador sus propósitos al establecer allí las importantes y artísticas industrias y manufacturas de las que luego se hará mención.

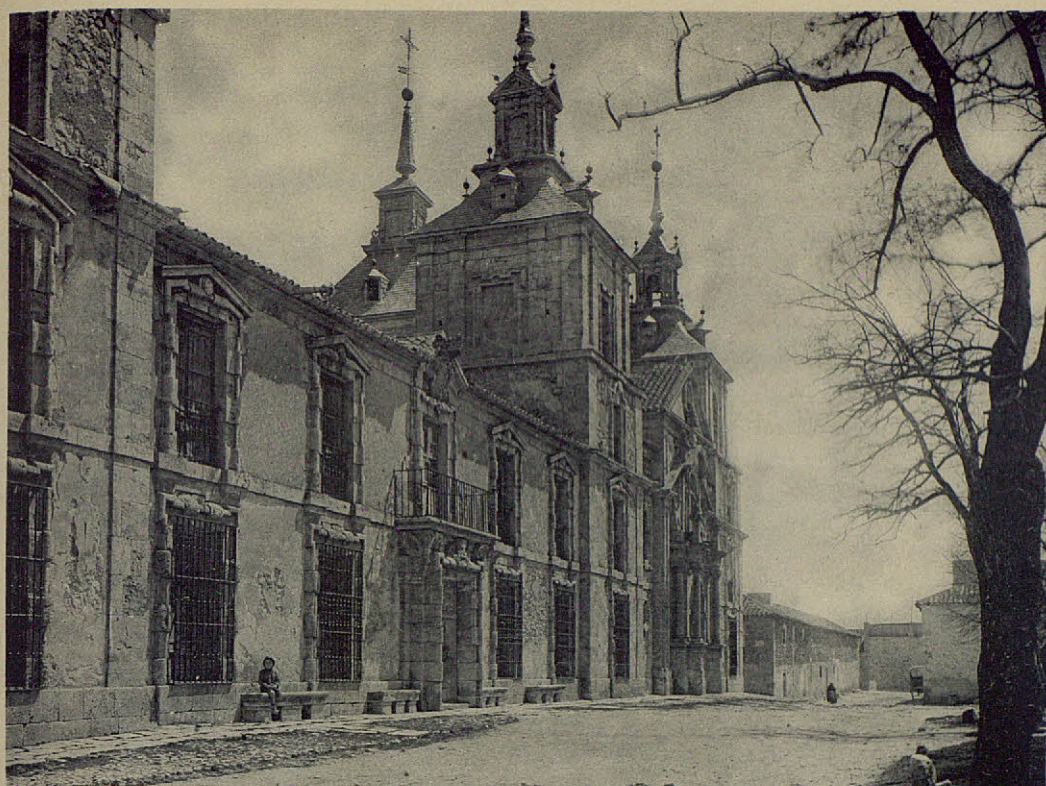
El edificio (palacio-iglesia) es una bella obra firmada por Churriguera, como queda indicado, poco conocida a pesar de su proximidad a la Corte, y estimamos interesante para nuestros lectores su descripción, por pertenecer al arte de una época (siglo XVIII) menos tratado que otros en el BOLETÍN de nuestra Sociedad.

Las fotografías dan la mejor idea del edificio, cuya principal belleza está en el conjunto, por lo armonioso de sus grandes líneas y la esbeltez de sus torres de elegante traza, así como también en sus decorativos y poco recargados adornos; advirtiéndose al ver este monumento que es una obra en la que el artista trabajó a su gusto, con libertad y sin trabas por parte del señor que le encargó la ejecución de la misma.

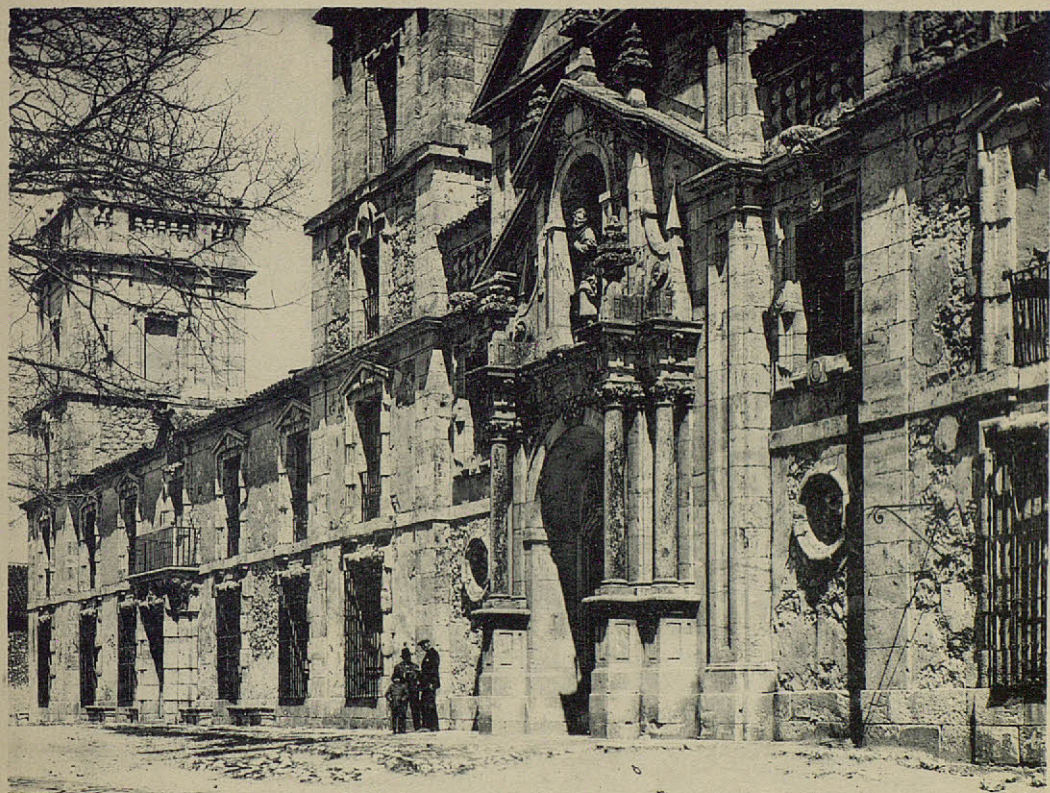
Consta de dos plantas el palacio, que es la parte izquierda de la fachada del edificio (la iglesia corresponde a la derecha), flanqueada esta fachada por dos torres y un torreón, y obedece toda la obra a una ordenación clásica, aunque influida en todos sus elementos por el gusto barroco de la época.

La puerta del palacio propiamente dicho, de líneas severas, aparece encuadrada por un baquetón cortado por fuertes franjas de las hiladas alternadas de los sillares; las esquinas del citado baquetón están dobladas para dar más fuerza a la línea, dulcificada tan solo por unas cabezas (que arrancan de otros, no profusos, adornos) y un mascarón central, que son francamente churriguerescos y que unen sus líneas a las del balcón principal.

Las tres torres aparecen con la gallardía de las madrileñas del siglo XVII, rematadas por los tejados de pizarra a cuatro aguas, y sobre éstos otros pequeños cuerpos, con ventanas, que terminan en pirámides,



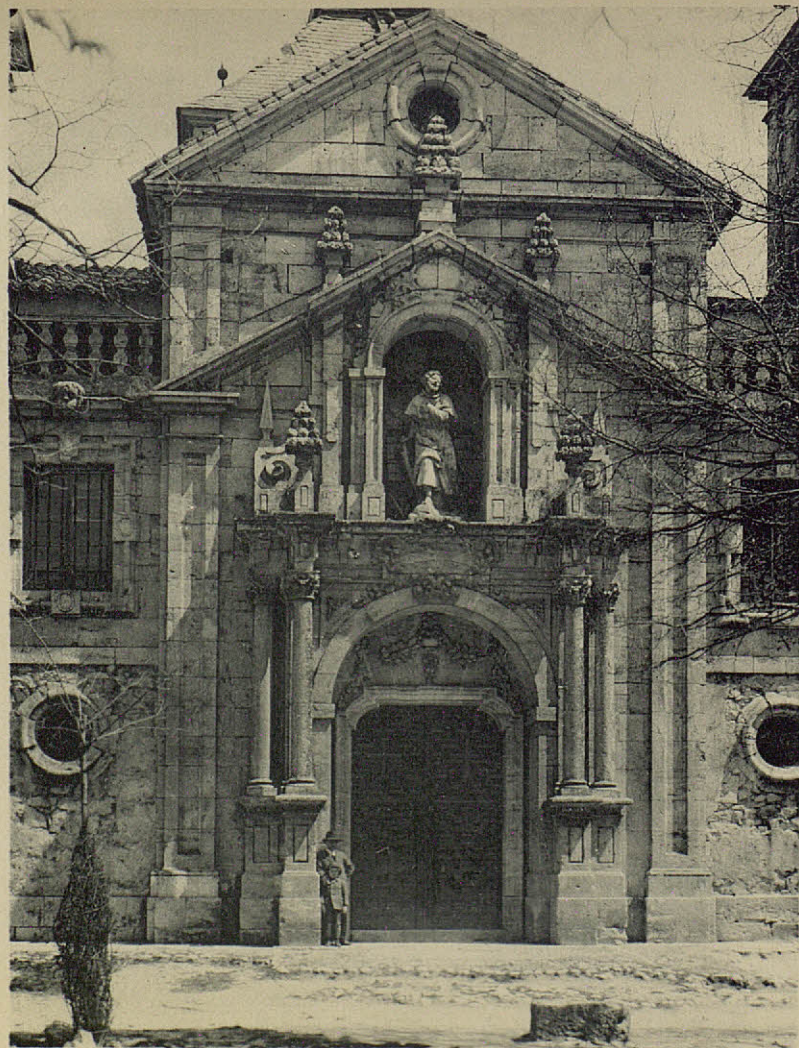
Fachada del Palacio e Iglesia.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

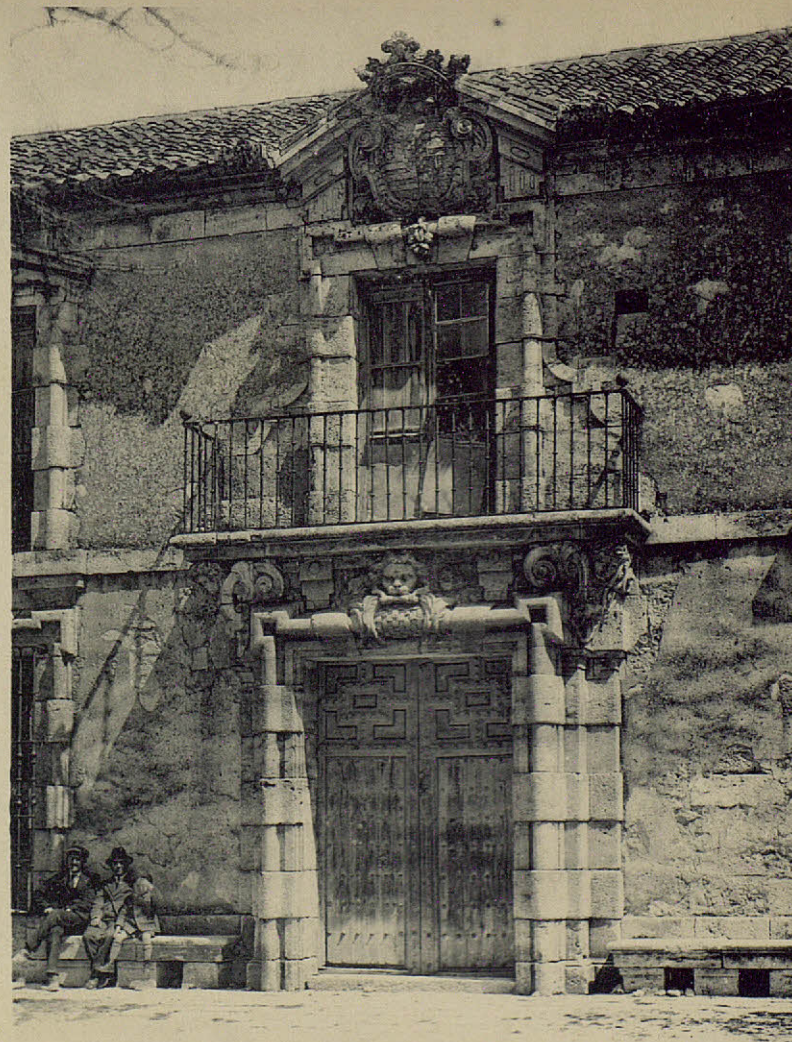
Puerta de la Iglesia y torreón del Palacio.

NUEVO BAZTAN (MADRID)



Portada de la Iglesia con la Imagen de S. Francisco

NUEVO BAZTAN (MADRID)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Puerta principal del Palacio.

de las que surgen las flechas de sus veletas; el único torreón está coronado por una balaustrada de piedra, con airosos remates.

En el interior del palacio, amplio zaguán comunica con el patio; es éste de construcción sencilla y fuerte, formado por arcos de medio punto (recuerda el estilo de Herrera), con pozo en el centro que tiene su hierro bien forjado, y le prestan poética sombra altos árboles que rebasan la línea de los tejados; las crujiás del edificio son espaciosas, y en uno de sus salones instalaron los Condes de Saceda, dueños del palacio, un pequeño teatro que funcionó muy posteriormente a la fundación, ya en la época del romanticismo, en el que se representaron *apropósitos* y recitaron versos los poetas más en boga en aquellos años, quienes en unión de otros invitados salvaban en pocas horas, con buenos tiros de mulas, las nueve leguas que separaban de la Corte a tan espléndida posesión.

La escalera que arranca del zaguán recuerda, en su traza, a la de la Real Academia de San Fernando, aunque es aquélla más pequeña; los suelos del palacio conservan interesantes azulejos, en los que dominan los tonos verde y amarillo, y hace pocos meses se levantó el pavimento de una habitación en el que se representaban las cuatro estaciones, obra de cerámica hecha en el mismo pueblo.

La portada de la iglesia es una joya de este estilo, colocada en la fachada del edificio, que sin llegar a ser académica, respeta los principios constructivos, con entablamento apoyado sobre cuatro columnas de mucha esbeltez; encuadra esta portada un arco de medio punto que cobija, a su vez, el hueco de la puerta, a la que sirve de marco una fina moldura barroca.

Encima del entablamento aparece una hornacina de buenas dimensiones con la figura (bien ejecutada por el mismo Churriguera) de San Francisco Javier: remata todo este cuerpo de entrada otro frontón, que acusa la cubierta a dos aguas.

El interior de la iglesia, de buenas proporciones y hermoso crucero, tiene un retablo de mármol de Cuenca, con la imagen de su santo titular, que se destaca sobre unos cortinajes imitados en yeso, de tonos dorados, de peor gusto que otros detalles de la obra. En la sacristía se conserva un magnífico *pañó de tumba*, de terciopelo negro, bordado en

sedas de varios colores, hecho en los talleres que instaló D. Juan de Goyeneche en el mismo pueblo.

El edificio, orientado a poniente, está aislado de todas las casas del pueblo, y por su parte de saliente se une con unos fuertes arcos de medio punto a la llamada "plaza de toros", de mucha extensión y formada por amplio balconaje de arcos rebajados y barandillas de hierros forjados, sostenidas éstas por pequeñas pilastras con remates floreados; desde estos balcones se presenciaban las corridas de toros allí organizadas al principio de la fundación del pueblo, y a las que consta que asistieron en varias ocasiones las personas reales; creemos que no debió ser construída esta importante plaza solamente para correr toros, sino que además se utilizaba para picadero y como desahogo de las caballerizas del palacio, que tenían salidas a la misma.

A la plaza del pueblo, que sombrean corpulentos álamos, da la fachada principal del monumento, y tiene aquélla una gran fuente central, formada por delfines que sostienen con sus colas el tazón, todo ello de un dibujo muy propio de este estilo.

No es ocasión de juzgar el arte del maestro Churriguera, pero contemplando este edificio de indudable belleza, vemos lo exagerado de los juicios de los detractores de aquel arte (Jovellanos, Llaguno, Ceán Bermúdez, Ponz) que vino como reacción de las formas frías de los monumentos anteriores a la época barroca (1). Esta obra arquitectónica de uno de los *tres grandes heresiarcas*, como llama Menéndez y Pelayo a Churriguera (son los otros Narciso Tomé y Ribera), no fué sin duda la que inspiró a Jovellanos esta descripción del arte del maestro, "cornisamentos curvos oblicuos..... ondulantes; columnas ventradas, tábidas, opiladas y raquílicas..... pedestales enormes, sin proporción.... y por todas partes parras y frutales y pájaros que se comen uvas y serpientes que se emboscan en la maleza: por todas partes conchas y corales, lazos y moños y bulla y zambra y despropósitos insufribles" (2).—No, en este

(1) Recordemos que esta arquitectura no debía llamarse *churrigueresca*, sino *borrominesca*, pues este gusto vino de Italia muy anteriormente, con el estilo creado por Borromini, que difundieron en España, Sebastián Herrera *el Mozo*, Francisco Rizí y Donoso, y luego Pedro de Ribera, exagerándolo mucho.

(2) Nota al *Elogio de D. Ventura Rodríguez*.

palacio no hubo más *bullá* y *zambra* que la de sus fiestas de toros y teatro, a las que nos hemos referido.

La importancia de este monumento barroco la indica también Ceán Bermúdez, pues sólo cita del maestro estas obras..... "Después *se echó* (Churriguera) *a hacer grandes obras* y erigió los edificios de la población del Nuevo-Baztán a expensas de D. Juan de Goyeneche y su casa principal en Madrid, que es la que ocupa al presente la Real Academia de San Fernando". Y Llaguno dice que después reinando Carlos III se picó la fachada, sustituyéndose la puerta de Churriguera, por considerarla de mal gusto, por la que hoy tiene; fué entonces este edificio Aduana y Estanco del Tabaco antes de Academia y Gabinete de Historia Natural. Hay opinión contraria a ésta de Ceán (que es también la de los descendientes de Goyeneche), que supone que la casa en cuestión es la señalada hoy con el núm. 9 de la calle de Alcalá.

Se manifiesta en nuestros días una rehabilitación del estilo barroco en España, saliendo a luz publicaciones gráficas en las que se admiran interesantes ejemplares del estilo, así como en la obra alemana de Otto Schubert *Der Barock in Spanien*, en la que se cita con elogio la arquitectura de Nuevo-Baztán (1).

Entre las varias fábricas y manufacturas que estableció el fundador en el Nuevo-Baztán merecen citarse las de paños finos y sargetas ordinarias, tejidos de tisues de oro y plata, y vidrios y cristales que llegan, a pesar de la corta vida de la fábrica, a competir con los de La Granja; se conservan vasos y otros objetos de vidrio, y conocemos tiras de terciopelo con aplicación de seda, hechos en aquel lugar, todo ello de buen gusto y esmerada labor; también en el vecino pueblo de la *Olmeda* estableció D. Juan de Goyeneche talleres para la fabricación de paños y sombreros para el ejército.

Como detalle curioso vimos en el Nuevo-Baztán (en lamentable abandono, por cierto) una carroza *de gala*, de estilo barroco en armonía con el gusto del edificio, construída para entretenimiento del hijo del fundador (siendo aquél niño), muy original por su tamaño reducido, a propósito para ser tirada por jacas de una alzada como la que monta el Príncipe Baltasar Carlos en el retrato famoso.

(1) Según nuestras noticias, este libro aparecerá en breve, traducido al castellano.

Al presente se conserva en buen estado toda la obra de fábrica del palacio e iglesia anexa, propiedad de los herederos de D. José Muñoz de Baena y Goyeneche, recientemente fallecido; pero el pueblo perdió su vida al cesar sus industrias, y su principal encanto cuando se aserraron para convertirlos en tablones los hermosos árboles de sus alamedas, varias veces centenarios.

JULIO CAVESTANY

Diciembre, 1921.



CONMEMORACIÓN DE LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (1892-1922)

En el año 1892, tres ilustres e infatigables excursionistas, los señores D. Enrique Serrano Fatigati (desgraciadamente fallecido), D. Adolfo Herrera y el Conde de Cedillo, decidieron fundar una Sociedad que, fomentando el turismo, diese a conocer nuestras regiones españolas donde se pudieran estudiar sus espléndidos monumentos y obras de arte.

Merced a su entusiasmo y buena voluntad, la Sociedad fué creciendo y aumentando el número de socios hasta llegar al estado floreciente que hoy alcanza. Las excursiones fueron multiplicándose, siendo rara la región española que no haya sido visitada, ya particular o colectivamente, por consocios nuestros. Además, y con el exclusivo objeto de popularizar el arte y que los monumentos que se visitaban fuesen conocidos por los socios que por sus ocupaciones no pudiesen realizar las excursiones, se fundó un BOLETÍN, órgano de la Sociedad, en que está recogido cuanto de notable se ha visitado en los últimos treinta años, formando un extenso catálogo o inventario de obras artísticas.

Durante los años que han pasado han desaparecido del mundo de los vivos la mayor parte de los antiguos socios, dejándonos como muestra de su actividad y entusiasmo por nuestra Sociedad excelentes trabajos publicados en nuestro BOLETÍN.

Queriendo los que la componemos actualmente rendir un homenaje a la benemérita Sociedad, decidimos, para conmemorar el XXX aniversario, realizar una excursión a algún sitio de los más visitados por nuestros antecesores, y el más indicado en este sentido fué El Escorial, uno de los primeramente visitados en la época de su fundación.

El domingo 14 de Mayo, y presididos por el Conde de Cedillo, que lo es ahora de la Sociedad, fuimos al Real Sitio de San Lorenzo bastantes socios y entre ellos algunas señoras.

En el Monasterio nos recibieron el Administrador del Real Sitio, señor Sotillo, y el Padre Antolín, empezando en seguida a recorrer el soberbio edificio para admirar una vez más cuanto de notable encierra y poderse mostrar a algunos extranjeros que nos acompañaban.

Empezó la visita por la iglesia, pasando rápidamente por los 44 altares o capillas que en ella existen, deteniéndonos en la capilla mayor para admirar el famoso retablo de 14 metros de alto con sus jaspes, mármoles y bronces dorados de sus cuatro cuerpos, y en el segundo de éstos los cuatro evangelistas, de León y Pompeyo Leoni, así como los cuadros de Zuccaro y las famosas estatuas del César Carlos V y su familia y el austero Felipe II y la suya, colocadas sobre sus enterramientos. Entramos en la sacristía, estudiando en ella los famosos cuadros de Ribera, el Greco, Jordán, Van Dyck, Tintoretto, Herrera, Veronés, y principalmente el conocidísimo de Claudio Coello, que oculta a miradas profanas la *Sagrada Forma*. Seguimos después por la Sala capitular, las escaleras con su famoso techo, las habitaciones del Palacio con sus espléndidos tapices, de Goya, Teniers, Wouwerman, las habitaciones de maderas finas, el despacho de S. M. el Rey, y, por último, los panteones de Reyes e Infantes y las habitaciones de Felipe II y su hija la Infanta Isabel Clara Eugenia, tan admirablemente reconstituidas por D. José María Florit; saliendo por las galerías en que están los archeros de guardia, alguna de cuyas figuras dió un susto a las señoras que nos acompañaban al desembocar rápidamente en ellas.

En el almuerzo, celebrado en el Reina Victoria, hubo la mayor animación entre los excursionistas, congratulándose todos de la excelente idea de conmemorar fecha tan agradable para nuestra benemérita Sociedad.

Por la tarde, y cuando nos disponíamos a continuar nuestra visita al Monasterio, llegaron inopinadamente sus Altezas el Príncipe de Asturias y el Infante D. Jaime, a quienes saludamos y ofrecimos nuestros respetos.

La Biblioteca con todos sus tesoros nos fué mostrada por el Padre Antolín, enseñándonos varios ejemplares notables por su rareza, entre ellos la famosa *Biblia políglota*.

A las seis de la tarde regresamos a Madrid, encantados del agradable día pasado y agradecidos a las atenciones que tuvieron con nosotros, haciendo votos para que la Sociedad pueda celebrar el LX aniversario de su fundación.

LA REDACCION

BIBLIOGRAFIA

El Cardenal Cisneros, Gobernador del Reino. *Estudio histórico por el Conde de Cedillo. Publicado por acuerdo y a expensas de la Real Academia de la Historia.* Madrid, 1921.

Este hermoso estudio sobre una de las más grandes figuras de la Historia de España fué encargado al Conde de Cedillo por la Real Academia de la Historia para conmemorar el cuarto centenario de la muerte del insigne Cardenal, y dicho señor, en un tomo de 431 páginas, ha hecho el trabajo más completo y mejor de los publicados hasta ahora sobre Fray Francisco.

Empieza su libro el Sr. Conde de Cedillo con la muerte del Cardenal en la villa de Roa, y después en los sucesivos capítulos va tratando de los hechos todos del gobierno de dicho purpurado.

Con mucha razón considera a Cisneros como el campeón del orden, puesto que sofocó los alborotos de Burgos entre el Obispo, por una parte, y el Condestable, de la otra, ayudado del Corregidor de la Ciudad; las luchas en Andalucía entre varios nobles por disputarse sus estados, y principalmente promovidas por D. Pedro Girón, primogénito del Conde de Ureña; el alzamiento realista de Huéscar; la rebelión de Málaga y de Velázquez de Cuéllar, en Arévalo, y los motines de León y Salamanca.

Trata de la creación de la gente de la Ordenanza, milicia ciudadana para reprimir las luchas entre los nobles y tener una fuerza por si hiciese falta para la seguridad de los reinos, del fomento de la Artillería, organizando tres grandes depósitos militares en Málaga, Medina del Campo y Alcalá de Henares, construyendo algunas piezas llamadas San Francisco, que producían tan gran estampido que se decía entonces: "Guárdate de San Francisco".

No olvida, al tratar en su libro del Gobierno interior, la administración de Justicia y de la Hacienda.

Así como de la habilidad que tuvo Cisneros para desbaratar la coaligación de algunos grandes contra él formada, consiguiendo que todos fueran acogiéndose a la gracia del Cardenal.

Enumera los hechos acaecidos en la proclamación de Carlos I como Rey de España, los consejos de Cisneros a D. Carlos para que no tomase el título de Rey sin contar con las Cortes del Reino, así como las luchas con los flamencos, que querían avasallar al Regente.

Desmiente el que Cisneros muriese envenenado, como se ha propalado por algunos historiadores, y enumera uno por uno todos los hechos de la vida del Regente del Reino, su política exterior y la que tuvo con Aragón, Navarra y Portugal, así como en Italia y sus relaciones con Francia e Inglaterra. La intervención de Fray Francisco en los asuntos de Nuevo Mundo, sus hechos contra los berberiscos y turcos para domar las audacias del feroz corsario Barbarroja.

Trata de la universalidad de facultades y hace un resumen de la regencia de Cisneros presentándonosle como hábil político, enérgico cuando era necesario, sabiendo perdonar aún a sus mayores enemigos, austero para sí, pero celoso de las prerrogativas del Gobernador del Reino, cuyo cargo rodeó de esplendor en público, aunque él en el interior de su morada viviese en una modestia excesiva.

En los últimos capítulos manifiesta el sentimiento producido por su muerte, las alabanzas a él dirigidas y la bibliografía cisneriana desde los escritores contemporáneos del Cardenal hasta nuestros días, y hace un parangón de los Cardenales Cisneros y Richelieu, citando la obra del abate Richard, en que sale bastante mal parado el Cardenal Francés.

Aunque por tratarse de nuestro querido Presidente, a quien todos en esta Sociedad queremos y admiramos, debiéramos ser parcós en los elogios, es tan atrayente su última obra y está escrita con tal galanura de estilo que no podemos menos de alabarla como se merece; y para que nuestros lectores vean la imparcialidad de nuestro juicio, citaremos lo que sobre ella ha escrito en *La Époque* el distinguido escritor Sr. Araujo Costa, y que dice así:

“El Conde de Cedillo es historiador concienzudo. En toda su labor no existe frase, juicio, noticia, anécdota ni relato que no tenga sólido fundamento ya en los archivos, ya en la copiosa bibliografía cisneriana, española y extranjera.

El Cisneros de Cedillo es en su género una obra fundamental, definitiva.”

Después de leída la obra del Conde de Cedillo, agradeciendo lo escrito sobre ella por el Sr. Araujo Costa, encontramos justísimo su juicio y deseamos ver pronto el segundo tomo, en que estarán los documentos que el Sr. Conde ha consultado al escribirla y felicitémosnos de que una obra como la que nos ocupa haya sido escrita sobre figura tan relevante como el gran Cardenal Francisco Giménez de Cisneros.—
La Redacción.

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publiée sous la direction de André Michel. Tome VI. "L'Art en Europe au XVII^e siècle". Première partie. Librairie Armand Colin. Paris.

ÍNDICE

Libro XVII.—El arte italiano en tiempo de Bernini.—La Arquitectura, por Marcel Reymond.—La Pintura, por André Peraté.—La Escultura, por André Michel.

Libro XVIII.—Los comienzos del arte monárquico francés; primera mitad del siglo XVII.—La Arquitectura, por Henry Lemonnier.—La Pintura y el Grabado, por el mismo.

Libro XIX.—El arte en los Países Bajos y en España.—La escultura flamenca y holandesa, por Paul Vitry.—La pintura flamenca y holandesa, por Louis Gillet. El arte español, por Pierre Paris (1).

(1) La importancia de esta obra nos mueve a escribir una referencia algo extensa de su contenido, especialmente en la parte dedicada al arte italiano y al francés, que son las que a nuestro juicio ofrecen más interés y novedad.

EL ARTE ITALIANO

Al comenzar el siglo XVII no se verifica en Italia ningún cambio artístico de importancia; el Papado sigue conservando, como en el siglo XVI, la preponderancia artística de igual manera que la preponderancia política, y la evolución que se produce no reconoce más causa que la supremacía creciente del Pontificado. Después de las luchas del siglo XVI viene la paz prolongada del XVII, el desarrollo del poder y de la riqueza romana y las artes serán su manifestación más elocuente. Nada cambia en el carácter cristiano de la edad precedente, pero el arte será más suntuoso y más brillante; las iglesias, con su riqueza, cantarán las glorias del Papado. Nunca se manifestó el arte italiano con un desbordamiento de alegría triunfal y de riqueza semejante.

La contrarreforma dió a las artes una austeridad contraria al espíritu del Renacimiento; pero en el siglo XVII la Iglesia triunfante considera que el Renacimiento puede serle útil y pone esa fuerza a su servicio. Lo que hicieron los Césares por el pueblo romano, lo harán los Papas otra vez; a los desheredados del mundo se les ofrecerán los goces de la tierra al prometerles los del Paraíso y las iglesias serán para ellos un lugar de fiestas, en donde encontrarán reunidos todos los encantos de la Arquitectura, de la Escultura, de la Pintura, de la Música, todos los esplendores del culto desarrollándose ante sus ojos como una representación teatral. En la ornamentación de los grandes espacios es donde el siglo XVII mostró la mayor originalidad, y la principal belleza de este decorado consiste en el empleo de los más ricos materiales y por este hecho se produce una modificación profunda, pues al utilizar los mármoles policromos, vuelve a encontrar el siglo XVII las iglesias de tipo bizantino, a concebirlas como un conjunto de colores, cuya armonía hay que buscar en todas sus partes, desde el suelo hasta la cúpula. En Roma pueden considerarse dos grandes periodos: el primero hasta 1630, como de transición con la época anterior, representado por Maderna, y la obra capital, la construcción de la nave y la fachada de San Pedro; el segundo, más interesante y más original, representa el desarrollo completo del arte con Bernini, Borromini, Pedro de Cortona y Carlos Rainaldi.

Primer periodo

Es moda de los críticos el censurar a Maderna, sin tratar de comprender el espíritu que informa su obra. Los Papas nunca se conformaron con la forma de cruz griega para la Basílica de San Pedro y se hicieron proyectos en el siglo XVI para la construcción de una nave grande. Las dificultades que ofrecía las resolvió Maderna con tanta habilidad y acierto, que tal vez no fuera posible hacer cosa mejor. Por otra parte, la impresión de grandeza que produce el interior de San Pedro es indiscutible y se necesita una prevención grande para no sentirse sobrecogido por ella al penetrar en el templo.

Lo mismo ocurre con la fachada, que, para comprenderla, es preciso hacerse cargo de que se trata más bien de un edificio independiente, colocado ante la iglesia, con un pórtico, que sirve de peristilo, y una gran sala encima destinada a las ceremonias.

Tanto las columnas como las estatuas que rompen la monotonía de las líneas, sin destruir en lo posible la perspectiva de la cúpula, fueron una solución acertada, que, con variaciones, se reproduce en otras muchas iglesias. También Maderna introdujo reformas en el decorado, con el empleo de los relieves, que ocupan toda la superficie disponible y cuadran mejor que la pintura con las grandes dimensiones de las nuevas iglesias, completada con reaparición de las estatuas en las líneas arquitectónicas, que dan más fuerza al decorado.

Después de Maderna, Bernini es el punto culminante de la segunda parte de este siglo, que se completa con Borromini, Pedro de Cortona y Carlos Rainaldi.

Bernini es, ante todo, escultor, y como arquitecto permanece fiel a las reglas esenciales del arte clásico.

Borromini es solamente arquitecto y, por lo tanto, da una importancia mayor a las cuestiones de construcción y es el más audaz de todos aquellos artistas.

Cortona se parece más a Bernini, y como pintor que también es, manifiesta en sus construcciones un movimiento y una delicadeza extraordinarias.

Rainaldi es arquitecto nada más, igual que Borromini, pero menos atrevido, continúa el estilo de sus predecesores, distinguiéndose especialmente por el empleo bellissimo que hace de las columnas. En San Pedro, Santa Inés, San Andrés, Santa María in Campitelli, Santa María dell'Orto, etc., encontramos obras notabilísimas de estos artistas, sobre todo en las iglesias de dimensiones reducidas, en las que pudieron estudiar con más libertad nuevas plantas y alzados con más sutiles rebuscamientos de belleza, sin la preocupación de los grandes espacios.

El sinnúmero de palacios que hay en Roma, se explica por el hecho de que el poder de los pontífices no es hereditario en una estirpe, y así ocurre que la familia de cada Papa súbitamente enriquecida con el advenimiento de uno de sus miembros al solio pontificio, se esfuerza en construir una vivienda más suntuosa cada vez, formando una serie espléndida desde el palacio de San Marcos, construido en el siglo xv, para Pablo II, hasta el palacio Braschi, del siglo xviii, construido para Pío VI. Del siglo xvii son el palacio y villa Borguense, el palacio Barberini, obra de Bernini, el palacio Ludovisi, la villa Pamphili, el palacio Chigi y, por último, el palacio Doria, obra de Valvassori.

Pero la obra monumental fué la columnata de San Pedro. Renunciando a la idea de rodear la plaza con grandes construcciones, Bernini concibió esta obra como un gigantesco pórtico con 284 columnas y 164 estatuas, que al repetir el motivo ornamental de la fachada se une a ella íntimamente y toda la inmensa plaza forma como un atrio, que conduce a la catedral del Catolicismo. Los mismos adversarios de Bernini tuvieron que reconocer que esta es una de las obras maestras de la Arquitectura.

Venecia.—El siglo xvii se abre con Longhena, cuya obra más importante es la Salute (1630).

Si se comparan los monumentos de Roma con los de Venecia, bien sean iglesias o palacios, lo primero que nos llama la atención es que en Venecia todo parece hecho para el exterior, para el embellecimiento de la ciudad, mientras que en Roma el interés mayor está en los interiores. Y esto es una tradición que tiene los orígenes más

remotos; desde la Ca d'oro y el palacio Ducal hasta la Salute, todas las fachadas son una maravilla de buen gusto y de riqueza, y Venecia por esta razón es, desde el punto de vista de la belleza arquitectónica, una ciudad única en el mundo.

La grandiosa puerta que se destaca a la entrada de la iglesia como un magnífico arco de triunfo parece, no sólo la puerta de la iglesia, sino también la de la ciudad.

Es una de las maravillas más grandes de Italia esta puerta, en donde el artista ha sabido aunar, de modo magnífico, la riqueza del decorado con la fuerza de las líneas arquitectónicas. Sólo los venecianos eran capaces de idear una entrada semejante para una iglesia, y después de ellos nadie ha vuelto a realizarlo.

Uno de los caracteres más importantes de la arquitectura veneciana, que la separan claramente de la romana, es el empleo de columnas exentas en el exterior de los edificios y sobre todo de columnas acanaladas, debido a la calidad de la piedra de Italia, cuyo grano es fino como el de la piedra de la Isla de Francia, a diferencia de la piedra de Roma, que se presta menos a este género de trabajo.

Génova.—Elogia extraordinariamente la iglesia de l'Annunziata como uno de los más hermosos ejemplos de la suntuosidad del siglo XVII.

Florenca.—La riqueza de los Médicis se encuentra en las construcciones religiosas, tanto como en sus palacios, y lo que más les interesa en las iglesias es la capilla funeraria, como, por ejemplo, la llamada de los Príncipes, obra de Nigetti, en donde se acumulan las piedras preciosas como en el fondo de una caja fuerte.

Milán.—La fachada de la catedral por Carlos Buzzi, es una verdadera obra de arqueólogo, que se inspira directamente en la misma catedral, considerándola como un inmenso candelabro de mil brazos que, por encima de la ciudad, eleva la blancura de los cirios.

Turín.—El P. Guarini es una de las personalidades más originales y más interesantes de la historia de la Arquitectura; por primera vez puede decirse que vemos un arquitecto que es a la vez matemático y conoce la resistencia de los materiales y el corte de piedras (el autor olvida a nuestro J. de Herrera). Educado en Roma y en París admiraba los procedimientos científicos del gótico francés y trató de imitarlos. En la capilla del Santo Sudario, de la catedral, y sobre todo en la iglesia de los Teatinos, lleva el arte al extremo y sólo conserva en la cúpula los nervios que se cruzan en el aire y a través de los cuales buscan los ojos otra bóveda que cubra el edificio. La analogía de esta disposición con la del Mirhab de Córdoba, y con algunas linternas góticas de Burgos y Zaragoza, es indudable, pero el autor cree que Guarini va más lejos y que su obra es una creación personal y nueva. Su libro sobre la Arquitectura es sumamente interesante por la audacia con que expresa claramente que el objeto de la Arquitectura no es solamente el resolver cuestiones utilitarias, sino realizar un ideal de belleza, y aplicando este principio juzga que el arte gótico es tan digno de admiración como el arte griego. Cosa extraordinaria en su época.

La pintura italiana del siglo XVII salió de Bolonia para perfeccionarse o transformarse en Roma: el eclecticismo de Carracci no resultó fecundo hasta que se unió al naturalismo del Caravaggio. Tal vez los artistas italianos no hayan comprendido

como otros pintores el ritmo de las líneas y la alegría de la luz de Roma, pero tuvieron el don maravilloso que es la característica de Italia, el sentido de la decoración en grande, hasta el punto de que a veces se confunden el arquitecto, el pintor y el escultor. Ahí está el secreto de la atracción inmensa ejercida por Italia sobre las otras naciones: fué entonces como nunca la escuela del decorado. El Guido, Albano, Guerchino, entre otros muchos, sobresalen, y el último, especialmente, en el enorme cuadro que pintó para San Pedro, representando los funerales de Santa Petronila y en el magnífico fresco de la villa Ludovisi, la Aurora. Todos los atrevimientos que luego vinieron por obra de los grandes decoradores romanos son de antemano igualados, y el sentimiento del paisaje y de la atmósfera prestan a la alegoría una fuerza y una vida inesperadas en esta obra.

Baglione, Feti, Sacchi, Maratta, Sassoferrato, pintores romanos, son dignos de mención y sobre todos Pedro de Cortona, con su magnífico techo de la villa Barberini, inmensa glorificación alegórica de esa familia; el del salón de Venus en el palacio Pitti, de Florencia, y el decorado de la iglesia de Santa María in Vallicella, de Roma. Otros muchos habría que citar, pero hay que detenerse ante el Baciccio y el P. Pozzo, representantes del estilo jesuítico.

El nombre del caballero Bernini domina todo el siglo XVII italiano; parece que todo el arte se absorbe y resume en su personalidad genial; hasta sus declarados adversarios fueron en último término tributarios suyos, y su misma obra, a los ojos de la posteridad, se encuentra como sumergida en el resplandor de su personalidad conquistadora. Conforme a los prejuicios dominantes de la moda y de las estéticas contradictorias que sucesivamente han regido en la pedagogía, se ha exaltado o rebajado su obra con igual exageración. El neo clasicismo de fines del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, sólo vieron en Bernini un artista de la decadencia. Sin embargo, Nietzsche protestó contra el sentido que ordinariamente se da a la palabra barroco en la definición de los estilos históricos; "solamente los sabios, a medias, y los pedantes, desconocen aún, que se produce como un suceso natural en el ocaso de todo arte grande clásico, cuando las exigencias del sentimiento y del pensamiento llevan consigo una modificación correspondiente de la forma". En el siglo XVII, con el triunfo definitivo del Catolicismo, y con la preponderancia que en la exaltación de este triunfo tuvo la Compañía de Jesús; con el desarrollo de una espiritualidad nueva en la cual el misticismo y la devoción extática ocupan un lugar preponderante, los artistas tenían que satisfacer las necesidades más o menos conscientes de una clientela que sólo encontraba frialdad y timidez en las ingenuas y tranquilas contemplaciones de los humildes primitivos. Era preciso que los santos mostrasen con ademanes patéticos el camino del Cielo, en donde las legiones seráficas respondían con actitudes análogas a sus ardientes plegarias.

Maderna y Algardi, en cierto modo, fueron precursores de Bernini. Las obras más importantes de su primera época son los grandes grupos que por encargo del Cardenal Scipión Borghese hizo para su villa: David, Eneas y Anquises, el rapto de Proserpina, Apolo y Dafne. Esta última, sobre todo, resume las brillantes aptitudes del que había de ser el ordenador del arte pontificio. El busto de Costanza Buona-

relli, la estatua de Santa Bibiana más adelante, indican que en el gran artista se unían un lírico entusiasta y un realista concienzudo.

Imposible seguir paso a paso su carrera, que comprende los pontificados de Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII; por otra parte, sus obras son conocidísimas y llenan las iglesias y las plazas de Roma, bien sea las que ejecutó personalmente o las que bajo su dirección y proyectos realizaron sus discípulos. La transberberación de Santa Teresa en Santa María de la Victoria, marca el punto culminante de su arte y de su genio. La factura extraordinariamente flexible se acomoda a todos los sentimientos del artista y parece que la materia se transfigura hasta llegar a los límites de la expresión.

Stefano, Speranza, Bolgi, F. Baratta, G. Fancelli, C. Porissimi, N. Sale, A. Appiani, etc., colaboradores y discípulos, consiguieron interpretar fielmente el pensamiento de su maestro hasta en sus matices, y quedaron absorbidos por completo en su obra.

FRANCIA

Hacia 1630 se inició en Francia la obra de una generación nueva, y en esta obra ocupa lugar preferente la Arquitectura, puesto que en el reinado de Luis XIII se multiplicaron las construcciones civiles y religiosas. La paz que reinaba después de Enrique IV dió lugar al desarrollo de la riqueza; los grandes señores, los burgueses, etcétera, sintieron la necesidad del lujo y del bienestar y lo satisficieron construyendo suntuosas viviendas; al mismo tiempo, el despertar del sentimiento religioso encontró su expresión en los grandes monumentos que se edificaron para el culto. El centro de todo este movimiento fué París, y si en las provincias merecen citarse algunas construcciones importantes, nada puede compararse al espectáculo de la capital. Ancho campo se ofrecía a los arquitectos, pero su historia es poco conocida. Sabemos que las teorías y los modelos los buscaron en el arte antiguo y en el italiano contemporáneo: el estilo barroco o jesuíta que en Francia tomó una forma particular. El influjo de Miguel Angel, que fué también grande, hay que buscarlo más bien en los elementos decorativos que en las construcciones propiamente dichas. Pero en los edificios civiles hay una parte esencialmente nacional que los diferencia por completo de las construcciones italianas y que podría explicarse por la aparición de ciertas obras técnicas y por la intervención de la ciencia pura en el arte de construir. El plano de las mansiones señoriales es siempre un cuadrilátero: puerta cochera ancha y alta con muro a la calle; patio interior rodeado de construcciones, con la principal al fondo, compuesta de dos pisos y cubierta con tejado a la francesa. En los castillos se adopta el mismo plan, con desarrollo más amplio. En el alzado, o bien se emplean los órdenes clásicos o se suprimen casi los elementos, salvo en las puertas, y aparecen los pasamentos lisos. Tienen estos edificios un aspecto frío y seco, pero la regularidad de las líneas y la armonía de proporciones dan una impresión de dignidad que suple la falta de gracia. Sin embargo, el decorado interior era extraordinariamente rico.

Las iglesias siguen el modelo italiano: una nave ancha con crucero, coro, y detrás, generalmente, una capilla de la Virgen. Fachada principal de varios cuerpos; abajo,

la puerta principal con dos secundarias; primer piso con una ventana y nichos al costado; segundo piso, otra ventana o nicho, coronado por frontones. Decorado todo con estatuas, denticulos y guirnaldas. También repisas invertidas que se convierten en motivo ornamental. La cúpula da, por último, a las iglesias de esta época, fisonomía característica. La nave es de cañón seguido con arcos fajones, sostenidos por pilares entre los cuales se abren las arcadas, que suben, a veces, hasta la bóveda o se dividen en dos pisos. El orden adoptado generalmente fué el corintio o el compuesto. Poco adornadas con pinturas o esculturas, presentan un aspecto triste y frío.

Le Mercier fué uno de los arquitectos más célebres; favorito del Cardenal Richelieu, trabajó en el Louvre, en la Sorbona, en el palacio del Cardenal, y su obra capital es el castillo de Richelieu en Poitou.

F. Monreal construyó en París la iglesia de la Visitación, la de los Mínimos, el monasterio de Val de Grace, el hotel Vrilliere, D'Aumont, etc.; en provincias, los castillos de Balleroy, de Maisons, de Cany, de Bemy, etc., y la célebre fachada al patio del castillo de Blois. Val de Grace es su obra capital, aunque no la terminó.

Los arquitectos Mèlezeau, du Cerceau, le Muet y le Vau son de notar; este último construyó el hotel Lambert, continuó la iglesia de San Sulpicio y comenzó el castillo de Vaux, para Fouquet, que es obra grandiosa. Al considerar las obras de estos artistas, que carecen de imaginación y de gracia, hay que atribuirlo a la época en que vivieron, que juzgaba la razón como la cualidad más importante y la antigüedad como único modelo.

En la Pintura, igualmente la antigüedad clásica y la Italia del XVI y la de los Carracci, es el modelo, con algunas influencias flamencas, debidas a los muchos artistas de esa nacionalidad que se establecieron o viajaron por Francia, pero que a su vez estaban italianizados. La corporación de los pintores, que se remontaba al siglo XII, fué poco a poco relajándose merced a los privilegios concedidos por los reyes a otros artistas, dispensándoles de ciertas formalidades, y de esta lucha entre los independientes y la corporación, salió en 1648 la Real Academia de Pintura y Escultura. Se educaban los artistas en familia, puesto que se sucedían muchas veces de padres a hijos en la práctica de su arte. Entraban si no en el taller de un artista reputado, colaborando en las tareas más modestas, y si conocían los libros fundamentales de la religión cristiana y las fábulas paganas, en cambio eran ajenos al movimiento literario, consultando únicamente para la técnica los libros de Durero y de Cousin. Por eso fueron tradicionalistas y muchas veces formulistas, sin preocuparse de buscar innovaciones en la técnica, sino en casos excepcionales, como era natural en una sociedad esencialmente aristocrática, en la que los próceres daban el tono y en donde las damas ocupaban un lugar preferente; tengamos también en cuenta el renacimiento religioso y comprenderemos aquel arte solemne, suntuoso y algo místico. Pero como las ideas estéticas todavía no estaban clasificadas en fórmulas absolutas, algunos artistas de temperamento independiente dan una nota de intimidad y familiaridad, que casi nunca resulta vulgar.

Dos artistas dominan la época con influencia semejante, a pesar de sus divergencias: Simón Vouet y Nicolás Russin. Después C. de Lorena, Bourdon, Le Sueur,

Ph. de Champaigne, los Nain Bosse, Callot, Mellan, Blanchar, La Hire, Vignon y otros menos importantes. El género que cultivan preferentemente es lo que se llama pintura de historia, incluyendo en este título la antigüedad religiosa y profana (no lo que ahora llamamos cuadros de historia), representados en la pintura mural y en los cuadros de caballete. Los asuntos de género y el paisaje tuvieron felices intérpretes, especialmente el último con C. de Lorena, cuya fama se sostiene en nuestros días. Señalemos la importancia del grabado, bien con obras originales o con reproducciones de cuadros y también las ilustraciones de los libros, donde se encuentra una curiosa mezcla de clasicismo, fantasía y realidad.

LA ESCULTURA EN LOS PAÍSES BAJOS DURANTE EL SIGLO XVII

Después de las grandes luchas del siglo XVI se produjo un hecho histórico de grandes consecuencias: la separación definitiva de los Países Bajos del Norte y los del Mediodía. Así, pues, las influencias clásicas siguen manifestándose en ambas comarcas, pero Holanda, republicana y protestante, afirma su temperamento de un modo original, y se manifiesta en la Escultura y en la Pintura de manera distinta. También hay cierta diferencia entre flamencos y valones, pero todos siguen la gran corriente italianizante, que desde el siglo XVI borra las antiguas originalidades locales y todos sufren, por fin, la avasalladora influencia de Rubens. Otro rasgo común es el carácter pintoresco en el sentido literal de la palabra; la Escultura sigue de cerca a la Pintura y se acomoda a ella; pugna por salir del marco en donde las condiciones materiales debían confinarla y trata de producir grandes efectos decorativos por medio de composiciones movidas y complicadas, grandes tipos, gestos dramáticos y actitudes movidas, a semejanza del gran maestro de Amberes y su escuela. El empleo de la madera con preferencia al mármol, ayuda esta tendencia y a ello es debida la disociación entre la Escultura y la Arquitectura, que es uno de los caracteres más salientes del arte en esta época y lugar. En las iglesias y conventos se muestra el gusto teatral y suntuoso de esta generación, especialmente en las sillerías, púlpitos y confesonarios, y únicamente en la escultura española encontraremos esta adaptación a las necesidades del culto y este esfuerzo sincero para dar vida al sentimiento religioso, que en cierto modo, y a pesar de las apariencias distintas, establece como un vínculo con las escuelas medioevales.

En Holanda el culto protestante suprime las imágenes y solamente los sepulcros ofrecen ocasión a la actividad de los escultores, pero aun en éstos la alegoría es prosaica, lo mismo que los símbolos religiosos. Lo esencial es el epitafio y la figura del héroe y el arte vuelve a la estatua yacente tratada con más realismo aún que en la Edad Media. Fuera de esto no encuentran ocasión de ejercitarse más que en el retrato, y algunas veces en asuntos de género que representan la vida cotidiana, como tuvo lugar con tanto éxito en la Pintura.

LA PINTURA EN LOS PAÍSES BAJOS EN EL SIGLO XVII

En Flandes

Rubens y su escuela llenan toda la época. Amberes hereda la preponderancia de Venecia, y el gran artista que allí nació es el maestro indiscutible, que por su genio, su fortuna, su vida principesca, sus embajadas y sus relaciones con todos los soberanos de Europa, tiene el cetro de la Pintura.

No caben en una referencia ni aun los nombres de todos aquellos artistas que en diversos géneros se formaron a su sombra y que llevaron el arte flamenco al mayor grado de popularidad y esplendor.

En Holanda se produce un género especial: el retrato colectivo, y en medio de una multitud de pintores distinguidos descuella uno admirable: Frans Hals. Después, Rembrandt. Para formar contraste con Rubens se han acumulado tinieblas sobre la vida del pintor de Leyde, y su figura aparece como algunos de sus cuadros ennegrecidos por barnices; pero lo cierto es que gozó de gran fortuna y no le faltaron las satisfacciones del amor propio y de la gloria.

Rembrandt rompe con la vulgaridad ambiente, y los asuntos de sus cuadros son la antigüedad, la fábula, y, sobre todo, la Biblia, pero su instinto le conduce, además, al sentimiento profundo de su tierra. "En tu país encontrarás tantas bellezas que tu vida será corta para abarcarlas todas", dice a su discípulo Hoogstraten, y, sin embargo, es el más grande de los italianizantes, aunque no estuvo en Italia. Por eso hay en su obra movilidad y versatilidad de aspectos en medio de una inflexible rebusca de perfección y de grandeza. Su personalidad extraordinaria sugestionó profundamente a los pintores jóvenes, que acudieron en masa a su taller. Una multitud de artistas cultivaron el paisaje, la marina, los asuntos de género, la pintura de animales, los interiores, los bodegones, con una delicadeza de sentimientos y una perfección técnica tan grande, que ennoblecen los objetos más humildes: Frabricius, Maes, Van Ostade, Terborch, Metsu Steen, Hoogh, Van der Meer, Goyen Ruisdaël, Hobema Potter, Cuyp, etc.

EL ARTE EN ESPAÑA

La falta de espacio nos impide seguir este capítulo con tanto detenimiento como los anteriores, y, por otra parte, tendríamos que hacer algunos reparos a los juicios de M. P. Paris sobre algunos artistas y anotar bastantes errores de detalle, aunque en conjunto sean muy interesantes las páginas dedicadas a nuestra arquitectura barroca, a G. Hernández, Montañés, Cano, Mena, como escultores, y a Ribalta Ribera, Roelas Ribera, Cano, Zurbarán, Murillo y Velázquez y Valdés Leal, los grandes pintores del siglo de oro del arte español.—J. P.

REVISTA DE REVISTAS ⁽¹⁾

Musée National Suisse a Zurich.—(XXVIII^e Rapport annuel, présenté au Département fédéral de l'intérieur, 1919).—*Administration du Chateau de Wildegg.* ● Donativos. (Entre estos se encuentran un grupo en Terra Copta firmado por Joh Valentin Sonnenschein. ● *Legs et Achats de antiquités préhistoriques* y de los siglos XIII al XIX y entre las adquisiciones del Museo, medallas de la colección Isenschmid, estampas, colección de exlibris y unas estatuas de ángeles procedentes de un altar gótico. Fecha hacia 1500.

Arquitectura.—(Año 1920.) ● Alberto Zum Felde: *Los tres periodos de la arquitectura uruguaya.* ● J. de Irizar y Leopoldo Torres Balbás: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: Las tallas populares de la ermita de Santa Maria la Antigua, de Zumárraga.—La cocina de Sobrado.—El caserío de Aguilar de Campó.—El castillo de Lorca.* ● José Ortega y Gasset: *La voluntad del barroco.* ● Ricardo Velázquez Bosco: *El barroquismo en arquitectura.* ● R. Giralt y Casadesús: *El arte barroco y su rehabilitación.* ● Leopoldo Torres Balbás: *La arquitectura barroca en Galicia.—El arte barroco en Sevilla.* ● José Tudela de la Orden: *El arte en el hogar.* ● Luis de la Figuera: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: El Monasterio de Corbas (Huesca).—La colegiata de Berlanga de Duero (Soria).* ● Francisco Javier Sánchez Cantón: *Diego de Sagredo y sus "Medidas del Romano".* ● M. Supervia: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española: La iglesia de Santa Mariana de Cuéltar (Segovia).—El castillo de Misano (Huesca).* ● Francisco Antón: *Sobre un monumento inédito.—Documentos interesantes.* (Se refiere al Monasterio de Nuestra Señora de la Armedilla en la provincia de Valladolid, cerca de Cogeces del Monte). ● José Ramón Mélida: *Las termas romanas de Alange.* ● R. G.: *El convento de las Dueñas, en Salamanca.* ● Elías Ortiz de la Torre: *La primera edición de las "Medidas del Romano".* ● Leopoldo Torres Balbás: *Arquitectura contemporánea.—Los monumentos conmemorativos.* ● Fernando García de Piñel: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española.* ● Rogerio Guilman: *Las teorías de la arquitectura gótica y el efecto de los bombardeos en Reims y en Soissons.—Los problemas teóricos de la arquitectura gótica.—El testimonio de las ruinas.* ● Gustavo Fernández Balbuena: *La colegiata de San Pedro de Teverga, en Asturias.* ● Jerónimo Martorell: *Tarragona y sus antiguos monumentos.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Monumentos que desaparecen.—El claustro de Tojosoutos (La Coruña).* ● Ramón Pérez de Ayala: *Las viejas ruas y las calles modernas.* ● Francisco Antón: *La navilla de Dueñas.—Una imitación de Casa-Blanca.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Las torres y casas fuertes de la montaña.* ● Ricardo del Arco: *Casas Consistoriales de Aragón.* ● Jerónimo Becker: *Atentados contra la Historia y el Arte, en Toledo.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española.* ● Leopoldo Torres Balbás: *Monumentos desaparecidos.—La iglesia de Nuestra Señora del Temple, en Ceinos de Campos (Valladolid).*

(1) En esta sección no se da cuenta más que de los trabajos que traten de Historia, Arqueología y Arte que publiquen las Revistas que se mencionan.