

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte * Arqueología * Historia ←

MADRID.—Diciembre de 1924

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

*Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Orda, 9 moderno**Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.**Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.*

LA BUREBA

II

La historia del arte en la Bureba es tan gloriosa como continuada. Desde los tiempos más remotos nos presenta ejemplares tan sobresalientes que los hace de primer orden entre los de su género.

Ya hemos dado noticia de sus preciosos bronce y hierros damasquinados primitivos, de arte tal como en ningún otro lugar se han hallado. Los restos romanos, cristianos primitivos y prerománicos, también acusan un arte excelente, y verificada la reconquista, en todos los géneros tendremos motivos de admiración y aprecio.

En ella se encuentran ejemplares románicos como los de Monasterio de Rodilla, Pino y Soto de Bureba, y otros a cual más típicos y excelentes; las esculturas del siglo XII, como los Santos Cristos de esta época y otras imágenes, son tan abundantes como notables; las de la Virgen, del XIII y XIV, ofrecen los ejemplares más bellos conocidos entre nosotros, a la par que el arte ojival eleva al cielo sus gallardías en Oña, Barrio y otros, derivando al Renacimiento tan espléndidamente como en el retablo de Briviesca, en el de Quintana de Bureba y de Berzosa y tantos otros, como habrá ocasión de notar sucesivamente.

Hay que establecer cierto método ante el número de motivos que solicitan nuestra atención para este estudio, por lo que aceptando el alfabético-geográfico de localidades, dado lo difícil que pudiera resultar

cualquier otro, por él reseñaremos aquellos que ofrecen mayor interés, pues no todos merecen igual reparo.

Por fortuna, las carreteras de la provincia son muchas y buenas para hacer fácilmente el recorrido. Así, pues, el primero que nos sale al encuentro es el pueblecito de

BARCINA DE LOS MONTES.—Al norte de la región, entre grandes peñas, cerca de Oña, notable más que nada por hallarse en su término la llamada cueva de Penches: en ella han encontrado sus exploradores pinturas rupestres de unas cabras, con otros signos, que han venido a testimoniar la presencia de los hombres más primitivos en tal región, constituyendo página de la prehistoria burgalesa de gran interés, por lo escasos que son hasta ahora allí los ejemplares.

El pueblo cuenta, además, con una iglesia, que conserva algunos restos de su primitiva construcción románica, de una sola nave, con retablo mayor churrigueresco, aunque con nueve estatuas muy bien estofadas, y en lo alto un cuadro expresivo de *La Virgen al pie de la Cruz*, de escuela naturalista castellana.

En las inmediaciones se hallan unos sepulcros en piedra, de muy sencilla labor, que como a tantos otros esparcidos por la región, no se le puede asignar aún época determinada.

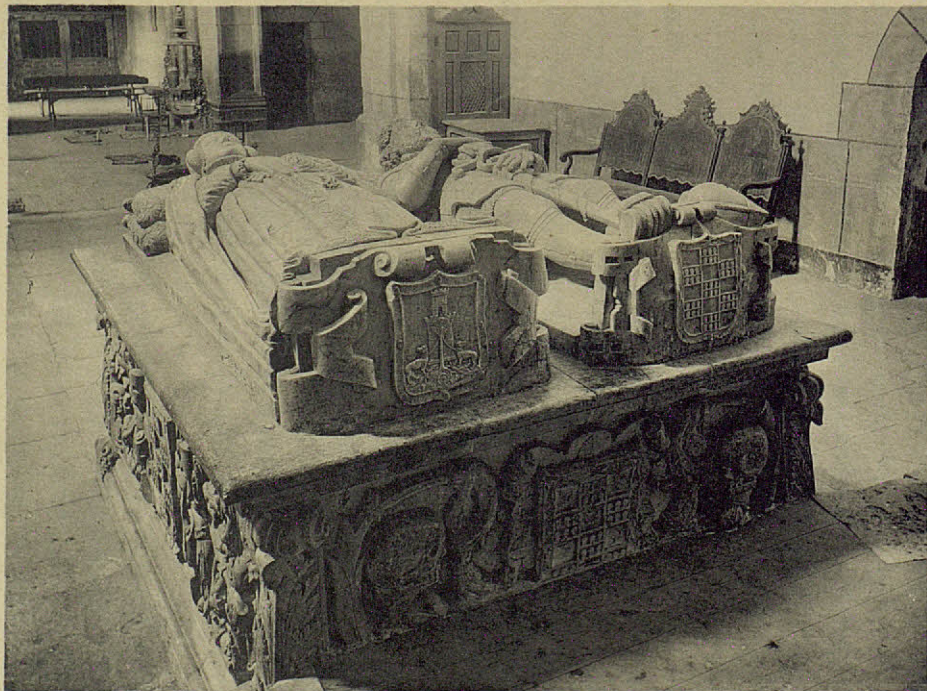
BARRIO DE DIAZ RUIZ.—Mayor especialidad artística ofrece este modestísimo pueblo, cerca del lugar de los Barrios, situado, sin embargo, en tan ameno como apartado campo, elegido por un miembro de la poderosa familia de los Velascos para su eterno descanso, por lo que levantaron su iglesia, dedicada al Salvador, la que por su exterior arquitectónico indica ya su esmerada construcción.

En su ábside pentagonal se presentan exteriormente los escudos de los Velascos, y al lado de su torre, un tanto extraña, con ancho alero, se observa un pórtico, con reja de hierro, en cuyo fondo se abre la puerta del templo.

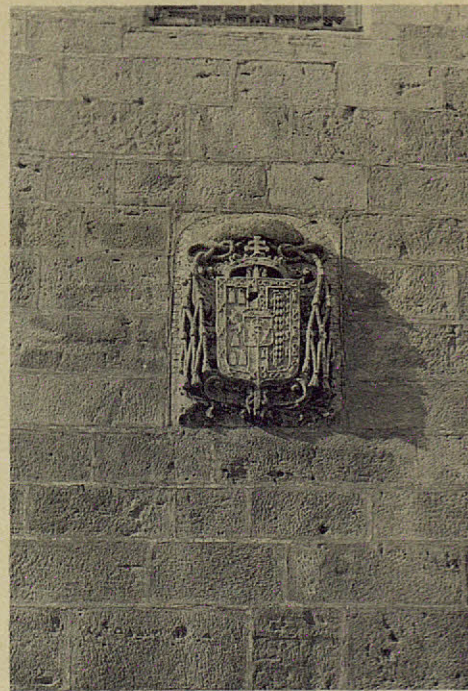
Es éste amplio y muy bien proporcionado; de planta de cruz griega, con elevadas bóvedas de crucería concertada, con retablo mayor en su ábside, escudos de Velascos en la clave y muros, y ante las gradas del presbiterio colocado el sepulcro de los fundadores, con sus estatuas yacentes de blanca piedra, sobre un sarcófago artístico con relieves y blasones.

Ambas estatuas, yacentes, de blanco alabastro (V. Lám. II), se hallan

LA BUREBA.
Lámina II.



BARRIO DE DIAZ RUIZ.
Sepulcro de D. Juan de Velaseo y su mujer en el Centro de la Iglesia.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID.
SALAS DE BUREBA.
Escudo del Arzobispo D. Manuel Lopez en el Muro de la Iglesia.

en el más perfecto estado de conservación, acostadas sobre un exornado cenotafio, apoyando su cabeza en ricos almohadones, y los pies en repisas que ostentan sus respectivos escudos.

La del caballero D. Juan de Velasco ciñe armadura, empuñando la espada, con cabeza verdaderamente aleonada, de rizada cabellera y fuerte barba, ostentando gran collar al cuello, con la venera de Santiago, y teniendo entre sus manos la espada y los guantes. Ella, D.^a Ana de Velasco, también de muy correctas facciones, viste traje a la emperatriz, con toca de Courtrai con implas, que acaban en puntas, sosteniendo un joyel, camisola con cuello escarolado y grandes mangas y puños de lo mismo; lleva preciosas cadenas al cuello, sosteniendo, con sus manos, el pañuelo y el rosario. Cubre, además, su torso, peto de escote cuadrado, y el resto saya con banda y fimbria bordada, llevando, como sobre todo, amplio manto redondo. Ambos bultos son de muy fina labor y en perfecto estado de conservación. La repisa para él ostenta el blasón de los Velascos, y la de ella el del apellido Acebo, que debe corresponderle.

En cartela del muro lateral del evangelio se lee: ESTA OBRA MANDÓ HACER JUAN DE VELAZCO, CABALLERO DEL HORDEN MILITAR DE SANTIAGO, EL CUAL MURIÓ EL AÑO DE 1575, SIENDO GENERAL DE LA ARMADA Y FLOTA DE INDIAS, POR EL REY NUESTRO SEÑOR, LA CUAL COMENZÓ DON RODRIGO DE VELAZCO, SU HIJO, CABALLERO DE LA MISMA HORDEN DEL SEÑOR SANTIAGO, EL CUAL MURIÓ EN 1593, SIENDO GOBERNADOR Y JUSTICIA MAYOR DEL CAMPO DE MONTIEL Y CARAVACA Y SIGURA, Y LA ACABÓ DOÑA ANA DE VELAZCO Y DE..... SU MUGER, ESTE AÑO DE 1591.

En la capilla lateral, llamada del Obispo, se ven dos altares, uno de ellos con el frecuente grupo en las iglesias de la provincia, de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

Todo esto, digno de especial mención, guarda esta preciosa joya artística, que pasa como olvidada en aquél por lo demás amenísimo rincón. A la vista de ella subsiste en el pueblo la casona señorial de sus patronos, de severa arquitectura. Tales detalles, tan característicos y valiosos, se encuentran a lo mejor en lo más apartado de la región que nos ocupa.

LOS BARRIOS.—Muy cerca, pero debiendo volver a la carretera para su más fácil acceso, se encuentra el lugar de LOS BARRIOS, buen pueblo, con buena iglesia, pero de escaso interés artístico. Sólo a un kilómetro se ve la mitad, no más, de una bella ermita de San Facundo, que aún

conserva su ábside románico y campanario, de piedra, con pátina de oro, de admirable efecto, que hace reparar en ella a cuantos transitan por la carretera.

BERZOSA.—Consecuentes con el orden establecido se nos presenta este pueblo, a la parte oriental de la Bureba, que contiene algunas preseas artísticas.

La primera de ellas es su iglesia, de tres naves, determinadas por cuatro pilares centrales, de tipo algo corriente para las iglesias de la comarca, con su retablo mayor, verdaderamente notable.

Este es en realidad suntuoso, de cuatro cuerpos y ático, todo él valientemente esculpido, dorado y estofado, con columnas abalaustradas y frisos de querubines, del más puro estilo plateresco.

En la base aparecen los *cuatro evangelistas*, que dan lugar a otras tantas inspiradas figuras, con relieves intermedios; sobre ellas, en el centro, hermosa *Virgen sedente con el Niño*, entre ángeles, con relieves de pasajes de su vida a los lados, y santos bajo hornacinas a los extremos. En el cuerpo tercero *La Asunción* central, de grandiosas líneas, en disposición semejante; en el cuarto *La Coronación*, rematando el todo con un *Calvario* (el Cristo muy moderno), con pináculos y conchas. (V. Lám. VII.)

Tan grandiosa obra se realizó en el año 1540, y aunque la modestia del autor calló su nombre, debemos suponerla de aquel Domingo de Amberes, que establecido en Sasamón tuvo taller acreditado, del que salieron obras tales como los retablos de Mahamud, Isaro y Palacios de Benaver, no menos suntuosos.

Tan bello altar presenta algunas señales de derrumbamiento por efecto de estar socabados por la humedad y la polilla sus sostenes inferiores, lo que debería al punto remediarse. Otros dos altarcitos barrocos contiene esta iglesia, con bella titular de Santa Lucía, de talla del siglo XIV, en uno de ellos, viéndose también en la sacristía un bonito Cristo de marfil.

Al lado de la iglesia se levantan aún los restos de una gran casona, muy deteriorada, vetusta, pero con bella portada aún, de líneas del XV, con arco de gran dovelaje y escudo, habiendo perdido el gran balcón maticán que la coronaba, denotando aún en su vejez su fortaleza. Frontera se levantaba otra igualmente blasonada, lo que indica, con lo demás, el antiguo auge señorial de este pueblo, hoy casi abandonado.

LA BUREBA.

Lámina III.



PANCORBO.
Aspecto general.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

BRIVIESCA,
Puente sobre el río Oca.

BRIVIESCA.—Con esto llega la ocasión de detenernos en la capital del partido, por todos conceptos digna de especial examen, centro constante de la Bureba. Su nombre parece provenir de la raíz *Bir, Bri* o *Viro* (fuerte, cabeza), y *Vesga*, nombre antiguo del Oca (ciudad-cabeza del Vesga) (1), primitivamente en la cumbre del cerro de San Juan, como hemos dicho, presentándose la ciudad autrígona en el lado del norte y la romana más determinadamente al mediodía.

De una o otra civilización se encuentran abundantes restos, y más aún pudieran hallarse, sin duda, al efectuar una metódica excavación en el cerro de San Juan, pues a su parte norte, en el Castellar, se encontrarían también las huellas de la ciudad ibérica, y al sur, mejor orientadas, las de la romana. Buena muestra de ellas son las numerosas piedras de molino de mano encontradas, con restos de cerámica, monedas y otros objetos, delatores de la importancia de la ciudad allí asentada.

A una de las vías a ella concurrentes perteneció sin duda el puente que hoy se utiliza entre el cerro y la moderna ciudad, de arco rehecho en época posterior, acaso cuando fué trasladada al llano, como se observa por la calidad de su piedra y sistema un tanto ojivo de su reconstrucción; pero de fundamentos romanos, en sus estribos, que aún perduran en perfecto estado. (V. Lám. III.)

La moderna ciudad data, pues, de esta fecha, observándose en su trazado un rigor geométrico que hace guía para las más modernas ciudades, adelantándose por ello a tantas otras y ofreciendo un modelo que había de ser recordado por la Reina Católica cuando en la conquista de Granada disponía que la ciudad de Santa Fe fuera trazada con arreglo a la planta de Briviesca. Calles derechas y cruzadas en ángulo recto, orientadas a los cuatro puntos cardinales; amplia plaza central y templos bien distribuidos y hasta un canal que la atraviesa, alegrado por los patos, hacen de Briviesca la más moderna ciudad de la comarca, a pesar de ser tan antiguo su origen.

Fué todo obra de la infanta D.^a Blanca de Navarra, que en 1208 era señora de Briviesca, por las vicisitudes mencionadas subsiguientes a la derrota de Alarcos, cuando los navarros se estimaban dueños de Casti-

(1) Aunque el terreno de las etimologías sea tan inseguro que pocas veces resultan éstas convincentes, de advertir es que también se encuentra la palabra latina *Bivium i*, que significa el lugar donde se encuentran dos caminos, y que tanto le convenía en lo antiguo a la moderna Briviesca,

lla, adquiriendo tal importancia la nueva ciudad, que fué visitada por reyes y escogida para la celebración de Cortes, como veremos. Recuperada por los Reyes de Castilla, fiel a D. Pedro I, la cedió después D. Enrique II a D. Pedro Fernández de Velasco, duque de Frías, bajo cuyo señorío vivió mientras éstos dominaron.

D. Juan I celebró en ésta las famosas Cortes de 1386 en las que tan notables *Ordenamientos* se establecieron, entre otros el de otorgar el título de *Príncipe de Asturias* para el heredero de la Corona de Castilla. Ya hemos dicho cuanto la tuvo presente la Reina Católica, siendo, después, de la predilección de los Fernández de Velasco, en los días del Renacimiento.

Dada razón de su plano, hay que decir que cuenta con tres iglesias a cual más principales, dos parroquias y otra no menos suntuosa del convento de Santa Clara. De las parroquias, la más antigua es la de San Martín, en la plaza, ocupando todo un frente, al exterior poco notable, aunque arquitectónica; muy renovada en su fachada, pero conservando su portada, bastante padecida, de Renacimiento, con ancho friso ornamental, en el que la Virgen, sentada, sostiene al Niño, entre San Juan Bautista y San Martín, separados por follajes, ocupando los extremos de este friso San Juan y San Mateo, evangelistas.

Interiormente ofrece esta iglesia una suntuosidad digna de especial estudio; pues de bien concertada sillería toda ella, con bóvedas de crucerías sostenidas por seis cilíndricos pilares, que recuerdan en algo a las de la catedral burgalesa y determinan sus tres amplias naves, le prestan una grandiosidad especial, obtenida por sus bellas líneas y ricos detalles.

De sus tres ábsides, el central forma el presbiterio, con altar barroco de muy bellas líneas en su género y muy bien dorado, ostentando en su centro la imagen de *San Martín, obispo*, sentado, con la Virgen, también sedente en el espacio superior, coronando la serie central la escultura de San Miguel.

Completamente moderno el de la epístola, contiene, sin embargo, una de las más bellas imágenes de *San Lorenzo* que puedan contemplarse, tallada en madera, dorada y encarnada, pero de un valor de estilo y étnico verdaderamente original e insuperable; pudiera estimarse por su talla como de alguno de los Colonias, pero su tipo es tan español y castellano, que parece no pueda haber sido interpretado por mano ex-

LA BUREBA.

Lámina IV.

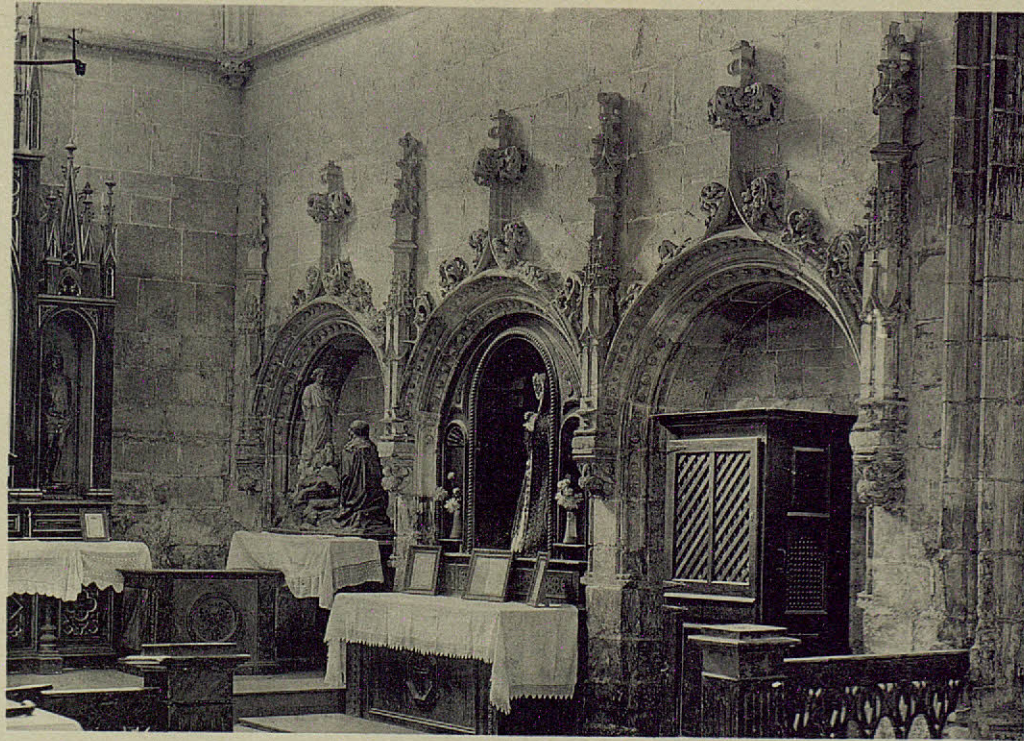


Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

SAN LORENZO.

Eseultura dorada y policromada en la Iglesia de San Martín de Briviesca.

LA BUREBA.
Lámina V.

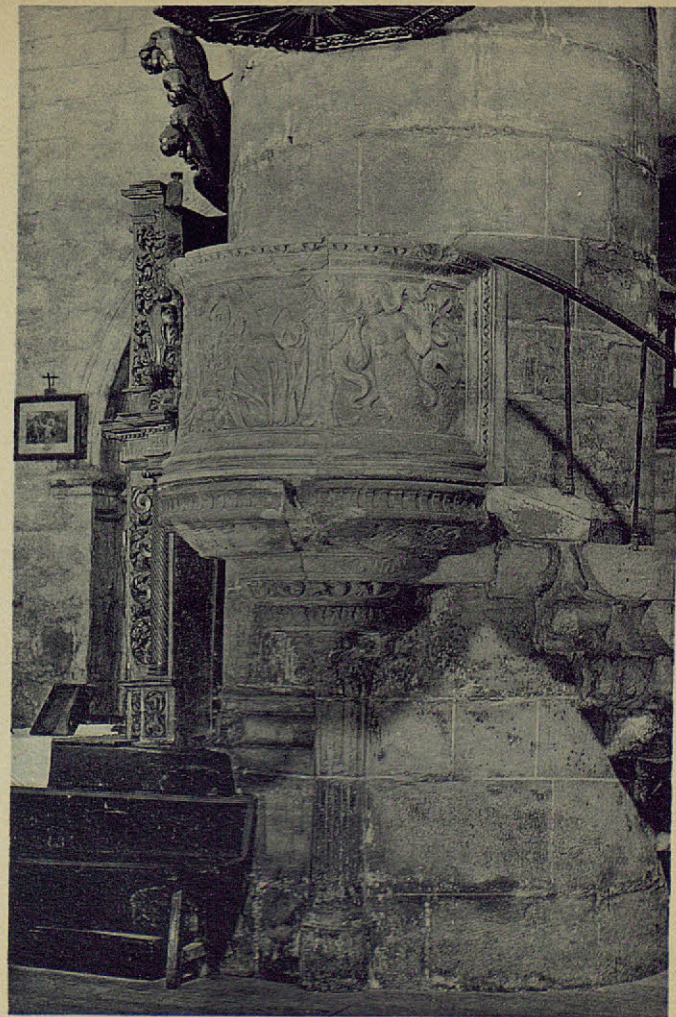


FOTOGRAFIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

BRIVIESCA.
Arcosolios de la nave de la epístola en la Iglesia de San Martín.



Capilla del Nacimiento.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Púlpito.

BRIVIESCA.
Iglesia de San Martín.

tranjera. (V. Lám. IV.) Es escultura de interés e inspiración sobresalientes. Quizás proceda de algún antiguo retablo, siendo digna del arte de los hermosos arcosolios que embellecen lateralmente la propia capilla y que pueden apreciarse en la fototipia. (V. Lám. V.) La capilla correspondiente del otro lado, del evangelio, no es menos interesante, artísticamente considerada.

Hermoso retablo del siglo xv, escultórico en el centro y en tablas laterales, dedicado al *Nacimiento*, de estilo en sus elementos un tanto extranjeros del norte, con doseletes de finísima talla dorados, lo hacen muy estimable, completando la decoración de la capilla diversos arcosolios, el primero a la derecha, de *Los nobles y devotos señores Pero Ruiz de Birviesca y Teresa Ruiz su muger*, fundadores de la capilla; él ciñendo armadura y ella con rico traje de su tiempo: linda reja con escudo de banda con dragantes, cierra esta capilla. (V. Lám. VI.)

Aún contiene la iglesia otras particularidades artísticas, como un púlpito de renacimiento local, con relieves y labores de gran carácter (V. Lám. VI); coro alto, al que se asciende por amplia escalera, con sillaría y órgano en el que se vé, en una tabla, a una bellísima Santa Cecilia, tocando; capilla de San Miguel, sobre cuyo arco se destaca hermoso escudo de los Salazares, con sus trece estrellas, entre angelotes tenants de gran relieve, con imágenes retiradas, pero de gran arte en la sacristía, hacen de este templo un modelo de renacimiento con recuerdos aún ojivales, armonizados bajo un ritmo, que tanto avalora a las construcciones de aquellos días de transición, en que los arquitectos supieron aunar tan bien tan opuestos elementos. No carece esta iglesia de valiosas preseas, como buena custodia del año 1600; cruz procesional de plata del siglo xvii y dos trípticos, uno de relieves y otro de pinturas sobre tabla, muy estimables.

Saliendo a la plaza aparece en uno de sus ángulos la airosa fachada del Ayuntamiento, antigua casa de los Soto Guzmán según sus escudos, estrecha, pero toda de piedra sillaría, con buen balcón, escudos y gran alero, formando esquina con la calle que conduce a la otra iglesia colegiata, de Santa María la Mayor.

Es ésta de amplias proporciones, de tres naves góticas, con coro al pie, de tres ábsides, el central ocupado por buen retablo barroco de bella traza, cuyo dibujo-proyecto se conserva, y de los laterales, el de la epístola constituye la bella capilla de Santa Casilda, de gran portada con

reja, con retablo de magnífica talla en el color de la madera, que parece de la misma mano que el que hemos de ver en Santa Clara, tan famoso; separada del presbiterio por grandiosos arcos platerescos, en el lado opuesto ostenta arcosolios que compiten con los de San Martín (véase lámina VII).

Esta capilla da paso a estancias interiores, como la sacristía y el traspasar mayor, que forma un exornado camarín en el que se venera el Corazón de Jesús, viéndose pendiente, frontero a la puerta, el retrato de un caballero de cuerpo entero, D. Francisco de Soto y Guzmán, sin duda de Carreño.

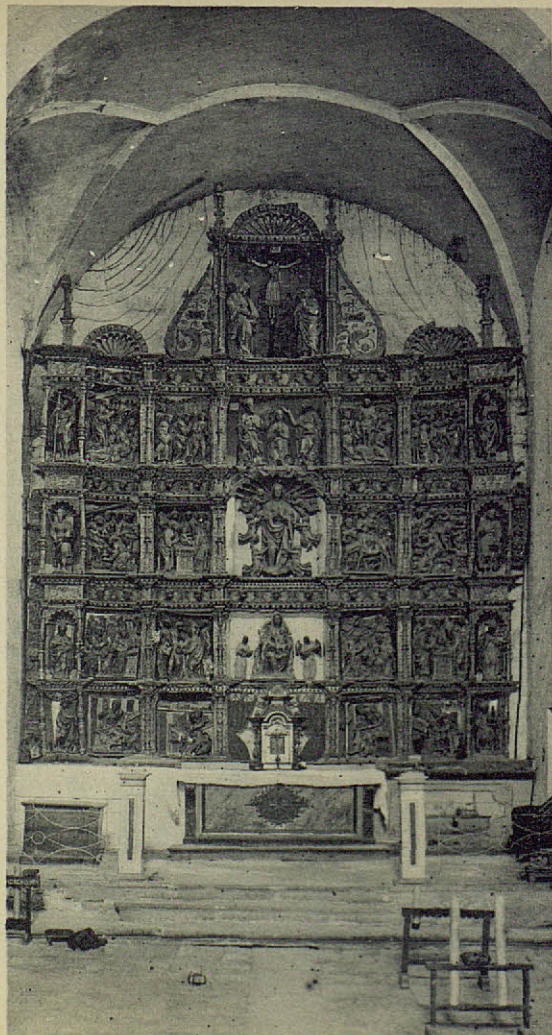
En este camarín se hallaba para el culto la gran custodia de finísimo barroquismo, que ya figuró en la Exposición de 1912, hoy mejor guardada y defendida de todo evento, pieza de tal finura de cincelado que llega a lo inverosímil; se estima labor flamenca.

También en la sacristía, entre otros cuadros y esculturas, se guarda un precioso tríptico, de escuela alemana, representando *La Anunciación*, *La Adoración de los Reyes*, central, y *Nacimiento*, que por su estilo recuerda más que a otro autor a Hans von Kulmbach, el mejor discípulo de Alberto Durero. Su estado de conservación es perfecto.

Pero aun no hemos visto el gran monumento artístico que guarda Briviesca, muy próximo a Santa María.

En la calle del canal, a su medio, se alza el convento de Santa Clara, fundación de la Sra. D.^a Mencía de Velasco, nieta de los marqueses de Santillana D. Iñigo López de Mendoza y D.^a Catalina de Figueroa, que poseída del propio espíritu artístico de los Velascos, los emuló en esta capilla, recordando por su construcción la del Condestable de la Catedral burgalesa, ilustrando con sendos escudos de los Velascos, Mendozas y Figueroas sus ochavas. Su retablo mayor elévase hasta el techo; estupenda máquina escultórica en madera, que en buen hora se dejó en su color para que luciera en toda su gracia su valiente talla, formando un retablo de cinco cuerpos de no interrumpida labor plateresca en su parte arquitectónica, ocupando su centro e intercolumnios admirables altorrelieves, en que cada figura es una valiente obra de arte y el conjunto un abrumador alarde de grandiosidad insuperable.

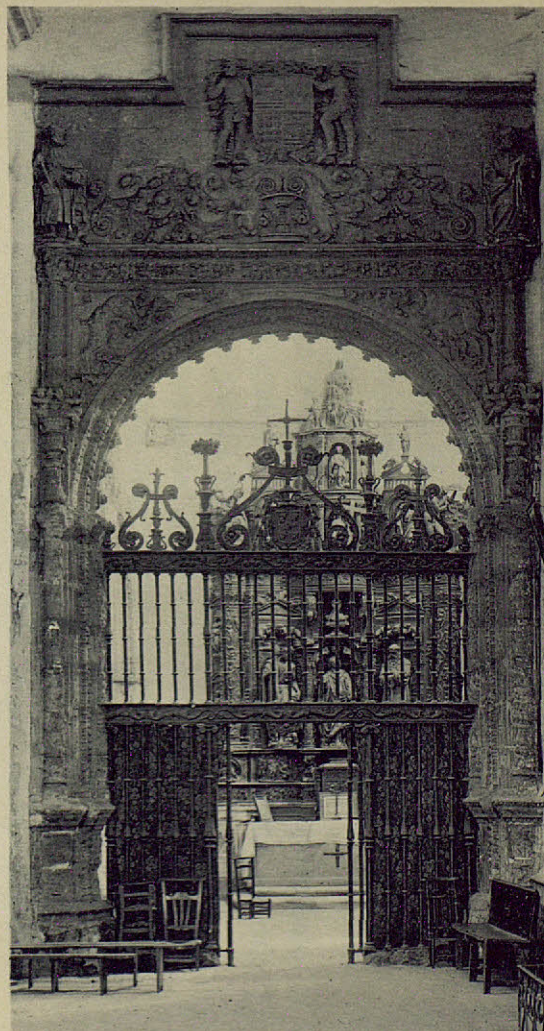
Aparece en su centro *Abraham dormido*, de cuyo costado brota el árbol de Getsé, genealógico de la Virgen; sobre él, la *Virgen sedente con el Niño*, rodeada de ángeles; por cima, *La Ascensión*, elevada igual-



BERZOSA.
Retablo mayor de la Iglesia.



CORNUDILLO
Virgen polieromada.
Tamaño natural.



BRIVIESCA.
Portada de la capilla de Santa Casilda.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

mente por ángeles, a la que se dispone a recibir el Padre Eterno desde lo alto. Todos los demás espacios intercolumnios se hallan ocupados por estatuas y relieves, sin dejar ninguno vacío, y un calvario completo corona tan rico monumento (1).

Todo en él es digno de admiración, pues las figuras de sus mensulones bajos, la producen igual que las más importantes, y hasta su zócalo marmóreo es grandioso por sus blasones y guirnaldas.

Tanto es efectiva su impresión, que fué defendida tal obra hasta por los propios invasores del año ocho, cuando la francesada, en que los jefes exigían su respeto, y muy poco sensible al arte será el que ante ella no se sienta subyugado.

Fué proyectada y en gran parte hecha por Diego Guillén, escultor a lo que parece acreditado por sus obras en Valladolid y Burgos, quien de tal modo hubo de agotar sus energías en tan magna empresa que murió sin verla concluída, teniendo que terminarla Pedro López de Gamiz, maestro burgalés, pero que tenía su taller en Miranda de Ebro. Esto ocurría por el año de 1523.

Debió adquirir el maestro Guillén su estilo en Italia, pues realmente acusa un acento muy florentino, pero sin ceder en nada a aquellos grandes maestros, antes al contrario, superándolos en energía.

El resto del templo es no menos arquitectónico, con coro alto, cuyo frontis aparece ilustrado con frescos y dorados que conservan restos de una inscripción ilegible, y al exterior la fachada es sencilla, aunque de severas líneas, con grandes escusones en que se declara que tales son las *armas del linaje y señores de la Casa de Velasco*.

Una gran portada interior en el zaguán, exornada con frondosa orla vegetal, da ingreso a la clausura, en la que, según referencias, la sencillez impera.

Aun encierra la ciudad otras edificaciones, algunas particulares, verdaderos palacios con suntuosísimas fachadas, tales como los números 5 y 6 de la calle de Medina, la última llamada de *la Torre*, por la que se levanta a su derecha, con rejas y balconaje suntuosos y gran blasón que la ennoblece.

Otras varias casas ostentan diversos escudos, dominando, sin embargo, los de los Velascos, llegando por este extremo a la llamada de *las Cortes*, en que se suponen celebradas las tan famosas de que se ha dado

(1) Véase la lámina en este BOLETÍN, tomo VII (1899), pág. 98.

cuenta, pero sin vías de posibilidad, pues aunque característica de aquella época, no da capacidad para ello. Seguramente el local en que se celebrara tan regia asamblea debe haber desaparecido.

BUEZO.—También lo humilde tiene sus grandes encantos, y más si va unido a aspectos estéticos. Nada tan escondido y modesto como este pueblecito, con su menuda iglesia, casi oculto entre peñas y al fondo de los campos de Santa Casilda, a los que tendremos que volver a su tiempo.

Su románica iglesia apenas alcanza las proporciones de una ermita; pero contiene un retablo con cuatro tablas originalísimas, rodeando al titular *San Benito*.

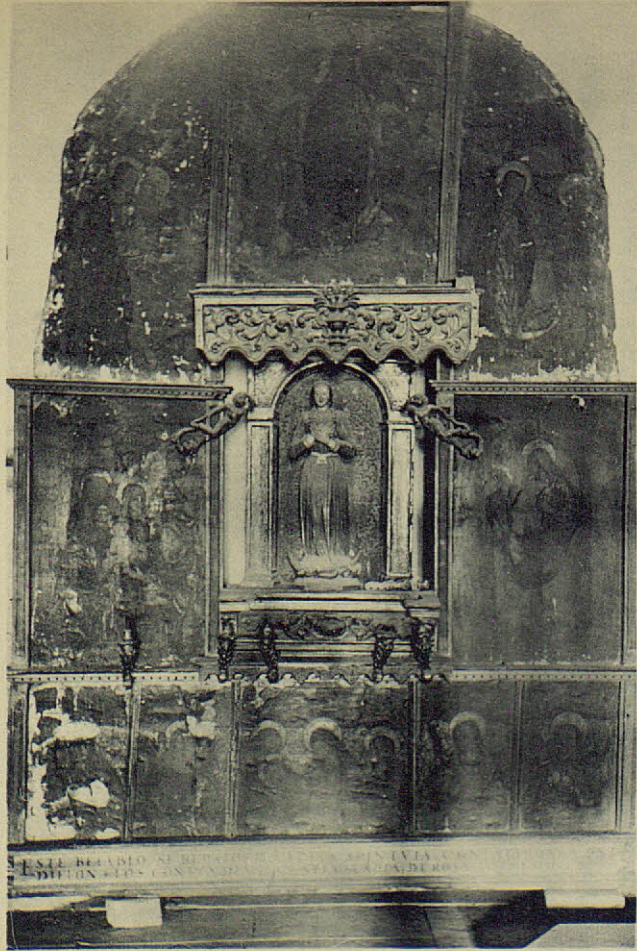
Por los asuntos representados parecen responder a sucesos ocurridos en aquel término, relativos a las persecuciones de los monjes por los árabes: las bajas, más antiguas, con *San Pedro* y *San Emeterio* y en otra *San Pablo* y *San Celedonio*, y el retablo todo de reducidas proporciones. En la sacristía se halla un *San Benito* de talla, que pudiera hacer pareja con el *San Lorenzo* de Briviesca; y nada más, y es bastante para hallado en aquel rincón tan escondido.

Pasando por CAMENO, desde donde está tomada la vista de la Bureba que publicamos, y cuya iglesia, de una sola nave, sólo contiene una preciosa *Virgen sedente con el Niño*, del siglo xv, y una primitiva pila bautismal, con arcos y figuras dignos de especial mención; llegamos a

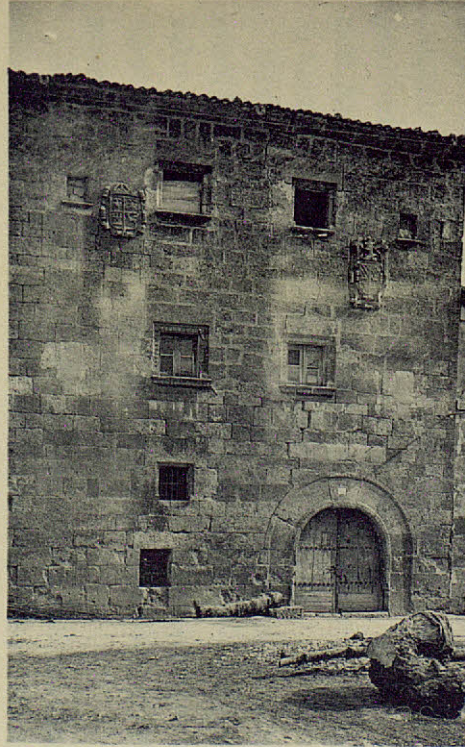
CANTABRANA.—Su nombre suena ya a regiones históricas; su situación, asentada en el centro de una península que forma el Ebro en uno de sus giros, anuncia la Cantabria, y su efectividad se reduce a un escondido pueblo de las *Caderechas*, de modesta iglesia, y caserío en relación con ella.

Nada apuntamos de su arquitectura sencillísima; pero en su sacristía se guarda un ejemplar artístico del mayor interés. Consiste en un verdadero tríptico, pictórico-escultórico, de caracteres singulares. Su centro lo constituye una figura en relieve, que representa como un ángel exterminador, con espada flamígera en la diestra, y una especie de maqueta de fortaleza en la siniestra, del más puro y gallardo tipo clásico, todo dorado y encarnado; las portezuelas llevan trazadas interiormente, al claroscuro algo plumeado, sendas pinturas representando en una de ellas, quizás, a Santa Casilda, pero llevando frutas en vez de flores en su falda, y en la otra una agrupación de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, del más miguelangesco dibujo que puede darse.

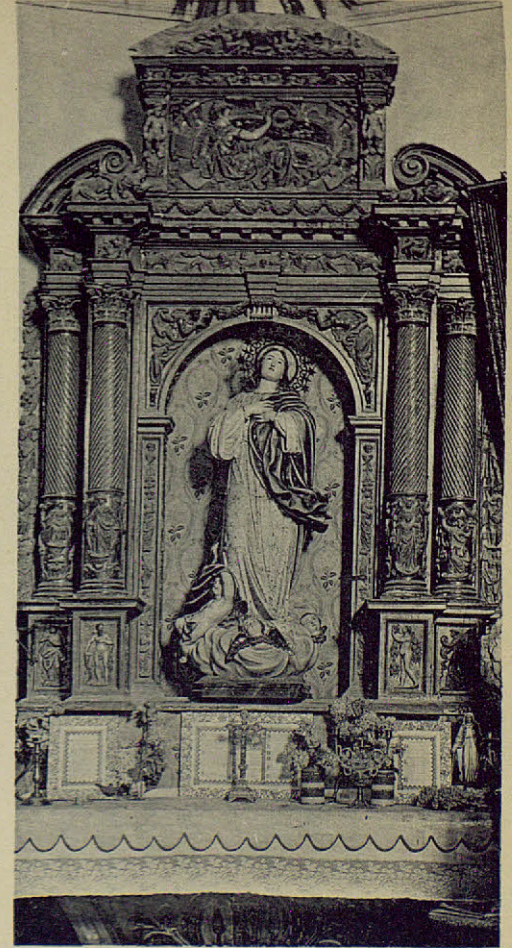
LA BUREBA.
Lámina VIII.



Retablo en la capilla bautismal con tablas primitivas.



Casa llamada de la Torre.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Retablo lateral en el presbiterio.
Dorado y polieromado.

CASTIL DE PEONAS.

Es ejemplar artístico del más original conjunto, y que pudiera estimarse como muestra de lo que sería el estilo de Berruguete cuando, recién llegado de Italia, expresaba sus mayores entusiasmos por aquel arte. Tan singular objeto sorprende en lugar tan apartado.

CASTIL DE PEONES.—Es un pueblo interesantísimo, de muy fácil acceso, por tener estación férrea y carretera, y estar muy cerca también de la cabeza de partido. Es llano y de amplias calles, y ofrece pintorescas perspectivas y restos de grandezas pasadas que indican haber tenido vida algo más que agrícola en antiguos tiempos. En la calle principal se alza la llamada *la casa de la torre*, toda de piedra sillería, con gran puerta de medio punto y bellas ventanas, autorizado además con dos preciosos escudos, uno surmontado con corona real y el otro por un yelmo con gran cartela. (V. Lám. VIII.) Quien viviera en aquella tan blasonada casa, hoy de labranza, se ignora; pero gran señor debió ser, a juzgar por su heráldica y las bellezas con que la ilustrara.

Frente a ella, sobre un altozano, se eleva la iglesia de San Pedro, con retablo barroco, pero teniendo adosado al lado del evangelio otro de un valor tal, que no cabe nada más acabado. Hoy, una devota imagen moderna de la Purísima ocupa su centro; pero en nada se relaciona con el simbolismo del retablo.

Es éste original en extremo, pues ningún atributo religioso aparece en su talla tan profusa: son todos temas profanos, renacientes, alegóricos, propios de una portada, que simula con perfiles correctísimos. Parejas de columnas estriadas, sosteniendo un cornisamento de precioso friso, y sobre éste un ático con relieve de gran sentido heroico, pues aparece como recostada una especie de victoria o figura cívica, ostentando una corona de laurel en su diestra y rodeada como de un recinto murado; sus restantes numerosas figuritas son también profanas.

Todo el resto del retablo, tallado en madera, está materialmente cubierto de preciosos relieves de figuras, encarnadas, estofadas y doradas con primor de esmaltes, conservándose además en impecable estado. (V. Lám. VIII.)

Parece desde luego obra italiana, aunque el arte en Burgos las produjo tan finas; pero sea lo que fuere, obra más acabada en su género no puede presentarse. Aún posee esta iglesia otra presea artística, aunque en lamentable estado.

En la capilla bautismal, y como para hacer contraste con la clásica

obra antedicha, apoyado directamente en el suelo, existe un retablo de diez tablas primitivas de marcado acento medioeval, aunque alcancen el siglo XVI en sus comienzos.

Son estas tablas, como se observa por la lámina (V. Lám. VIII), altamente expresiva en sus escenas, con *La Piedad*, en el centro; con *San Juan* y *La Magdalena*, más otras santas en el banco; *La Adoración de los Reyes*, *La Huida a Egipto*, en el medio; *La Visitación*, *Asunción* y *El Nacimiento*, en el segundo tramo; todo muy castizo y con abundantes dorados. El retablo ostenta en su parte baja la inscripción:

ESTE RETABLO SE REPARÓ DE MADERA Y PINTURA CON LA LIMOSNA QUE DIERON LOS COFRADES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO.—AÑO DE 1647

Sin duda que no sería entonces para que se viera como hoy se encuentra; pero, seguramente traído de otra parte, al menos así se conserva. Aún guarda esta iglesia uno de esos frecuentes grupos de *Santa Ana*, *la Virgen y el Niño*, de que tantos se ven en la provincia, y en la sacristía algunos ornamentos y telas de gran valor artístico, como una capa pluvial del siglo XV, extraordinaria pero destrozadísima, y alguna prenda más de valor grande.

CORNUDILLA.—En el cruce de las carreteras de Briviésca a Oña y de Poza de la Sal a Cubo de Bureba, sobre un ligero altozano, primera manifestación de las alturas de la próxima sierra, se asienta este modesto pueblo agrícola, con buena iglesia pero moderna, dórica del siglo XVIII, y, por ello, sin interés arqueológico; mas al penetrar en ella, se observa frente a la puerta imponente escultura que llama la atención desde luego. (V. Lám. VII.) Es la de una imagen de *La Virgen sedente con el Niño*, de tamaño natural, colocada a muy poca altura del suelo, ante la capilla bautismal, mas por ello muy en apropiadas condiciones para poderla contemplar detenidamente.

La imagen se puede calificar, desde luego, como de las más notables de su arte; puede asegurarse que ninguna le supera, entre las de su época, de fines del siglo XIV al XV. De admirable modelado, tanto en su rostro y manos como en sus paños; de proporciones clásicas, expresión dulcísima y policromía en que el oro abunda y los matices del estofado son de la mayor finura, su conjunto satisface cual modelo magistral de inspiración y mano de obra, sin que quepa duda en calificarla como

prodigiosa y superior entre las muchas imágenes marianas de que tanto abunda la provincia. La vista de la fotografía (V. Lám. VII) corroborará, sin duda, cuanto decimos. Ella sola merece la parada en Cornudilla.

CUBO DE BUREBA. — Tomando por la carretera oriental del cruce de Cornudilla llegaremos a este importante pueblo, que viene a formar el núcleo de otros varios de la región, en que por allí termina la Bureba.

Es pueblo moderno, de caserío de especial aspecto por estar construido con un alabastro ordinario algo gris, pero muy brillante, ofreciendo amplias vías y buena iglesia, que se destaca con gallarda torre barroca, pero muy airosa. Su iglesia es amplia, de tres naves, con diez bandas de crucería concertada, dedicada a San Millán, que aparece con muy bella estatua sobre la puerta, y matando moros a caballo, en el altar mayor.

Viene este pueblo a sustituir en el llano a otro antiguo que estuvo en el cercano cerro de Santa Cruz, que debió ser la antigua *Autecubia*, y de aquí su nombre.

Ofrece aquel cabezo todos los caracteres de haber existido en él una ciudad antigua, con las vías que a ella conducían y por los restos de antigüedades que frecuentemente aparecen, pues computando a Plinio con Tolomeo, pudiéramos llegar a la atribución antedicha, mejor que a otras que se han propuesto para *Autecubia*.

Ocupaba lugar muy despejado y alegre, pues desde él se dominaban varios pueblos de la falda de la cordillera cantábrica y del llano, y por allí pasaba la vía que, partiendo de la general núm. 34 de Antonino, faldeando la sierra, llegaba hasta Julia Augusta, o sea Poza de la Sal.

La iglesia posee además una magnífica cruz parroquial, de plata repujada, con el punzón de HORNA, que acreditó una vez más por ella su arte exquisito.

Muy cerca de *Cubo* se asienta el pueblo de FUENTE BUREBA, en llano, con mediano caserío, alguno con escudo. Su iglesia, absidal, del siglo xv, es de tres naves, conteniendo muy buenos retablos, pues el mayor ofrece buenas tablas, de los evangelistas, y otras con el pasaje del milagro del toro de Gargano, reducido a la cueva por las flechas de San Miguel y los exorcismos del obispo, como atributos del titular *San Miguel con la*

Anunciación y el Nacimiento, sin faltar el grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, tan repetido en otras iglesias.

En la nave del evangelio se goza de un rincón artístico: en él se ve el sepulcro de D. Íñigo López de *Hespaña*, cura y beneficiado que fué de la iglesia en 1626 y que hizo aquel altar en vida, dejando su estatua orante en madera, pintada de blanco, con venera de Calatrava, luciendo golilla curva, propia de los clérigos, con sotana, cinturón y tabardo sobretodo. Es muy característica escultura de su tiempo, por su estilo e indumentaria. Dirige su oración al altar frontero, que participa del exorno del sepulcro.

Aún contiene esta iglesia otro buen retablo del siglo XVI, con siete tablas, dedicado a Santa Lucía, pero con otras de *la Virgen, San Juan de Dios, San Bartolomé, San Nicolás, San Andrés y San José* en lo alto, de muy marcado carácter castellano.

Poco nos ofrece HERMOSILLA y LA MOLINA DEL PORTILLO, reduciéndose a un ábside en el primero, que encierra un retablo de tablas ya del siglo XVI, y habiendo perdido su importancia el segundo, por estar situado en el portillo por el que se pasaba a Frías, por lo que, volviendo al oriente, a la vista de estos pueblos, y más adosado a la sierra, se distingue el de MIRABECHE, notable en los anales de nuestra arqueología, por haberse hallado en su término los ejemplares de armas tan especiales como los puñales que copiábamos en la lámina I y que tanto llaman la atención entre nuestras antigüedades.

Formando como el final de una serie que empieza en monte Bernorio y corre por la ladera de la cordillera cantábrica, allí se encontraron semejantes ejemplares, dignos del mayor estudio.

Pertenecientes por completo a la industria del hierro, la presentan tan adelantada que admira, pues a más de conseguir el acerado de más agudo temple, sin duda por la carburación, respecto a su exornación damasquinada en oro y plata de sus puños y vainas, no pueden ser más notables.

Es ésta realmente delicadísima, y obedece por su gusto a un estilo celta, que sólo éstos pudieron ejecutar entre nosotros; pero no se admiten como puras de tales gentes, sino de aquellas céltico-iberonas que, uniendo la región Palentina con la Riojana, constituyeron tribus intermedias entre los cántabros y los autrigones del corazón de Castilla. No eran los celtíberos que terminaban en Clunia, sino los célticos que seguían el

curso del alto Ebro, dueños de aquella región poco antes de la penetración romana.

Por eso nos ofrecen sus armas y arreos, relativamente modernos en las etapas de los metales, como las más adelantadas y bellas hacia el siglo III (a. de J. C.), con tan marcado celtismo por su estilo, pues cada pueblo nos ofrece, en la antigüedad, sus productos con marcadísimo carácter étnico.

Gracias a ello vamos desintegrando aquel bloque de pueblos en confusión que aparecían envueltos en las sombras de la prehistoria. Nos faltarán documentos, pero los monumentos propios de ellos van siendo cada vez más abundantes, y con tales caracteres diferenciales que por sí mismos se agrupan y distinguen.

Perduran, sin embargo, las confusiones primitivas impuestas por los que entonces se estimaban como los más autorizados para sostenerlas tales, como las de Hümbol, que estimó como un solo pueblo a los vascos y los iberos, cuando nada hay más distinto que un aragonés o un castellano autrigón, o un celtibero, comparado con un vasco; ni étnica, ni psicológica, ni lingüística, ni histórica, ni geográficamente: son razas y pueblos tan distintos, que su confusión sólo procede de haberlos visto englobados en una perspectiva no desintegrada.

Pero dejando estas cuestiones y siguiendo nuestro recorrido de la Bureba, bajemos al tan importante lugar de *Monasterio de Rodilla*, notable bajo tantos conceptos.

MONASTERIO DE RODILLA.—Por este interesante pueblo bajo tantos conceptos, debiéramos en verdad haber empezado esta reseña, pues a más de ser el más meridional de la comarca, por él entraba la vía romana que viniendo desde Astorga se dirigía atravesando toda la Bureba, a buscar las Galias por Pamplona. Es la antigua *Tricium*, novena mansión de la vía núm. 32 de Antonino, escondida entre los montes, como colgada de ellos, en disposición de Nacimiento, como hoy se ve a más de un kilómetro de la carretera general, pero con caracteres tales de ciudad primitiva, que forma modelo en su clase.

De la vía romana quedan indelebles señales; notas epigráficas y de edificación aparecen en ella desde los días de Cean hasta los nuestros, siendo también su parroquia arquitectónica, con retablos y exornos valiosos en su interior.

Pero lo que constituye la verdadera joya del pueblo es su antigua

ermita de la Virgen del Valle, verdadero primor arquitectónico, en admirable estado de conservación, como el día en que se terminó, y que parece como nacida de la roca en que se asienta, embelleciendo aún más el paisaje donde se destaca. (V. Lám. IX.)

Bien puede formarse por la fotografía idea de su admirable construcción.

Corresponde a una de aquellas tan esmeradas del siglo XII en sus postrimerías, en que el estilo románico, habiendo llegado a sus mayores primores, cedía ante el nuevo sistema que se presentaba, pero sometiendo su trazado en el presente caso a una sola nave, con arcos fajones, que determinaban la idea de un crucero ante su ábside, cubierto interiormente en forma cupuliforme sobre pechinas, y al exterior cuadrado a modo de torre, no careciendo de coro, con altares o sepulcros igualmente correspondientes a la arquitectura del templo.

La exornación de corridas impostas, ventanales, arco triunfal y fajones con bellos capiteles, al interior, era prevenida por bellísima portada simbólica en sus archivoltas, que aún conserva parte de su policromía, agregando a su exorno exterior este ejemplar en su ábside, pilastras y arcos de refuerzos, de originalidad tales como en ningún otro se encuentran. Interiormente conserva además uno de esos devotísimos Cristos del XIII de carácter tal como se ve en la fotografía que daremos.

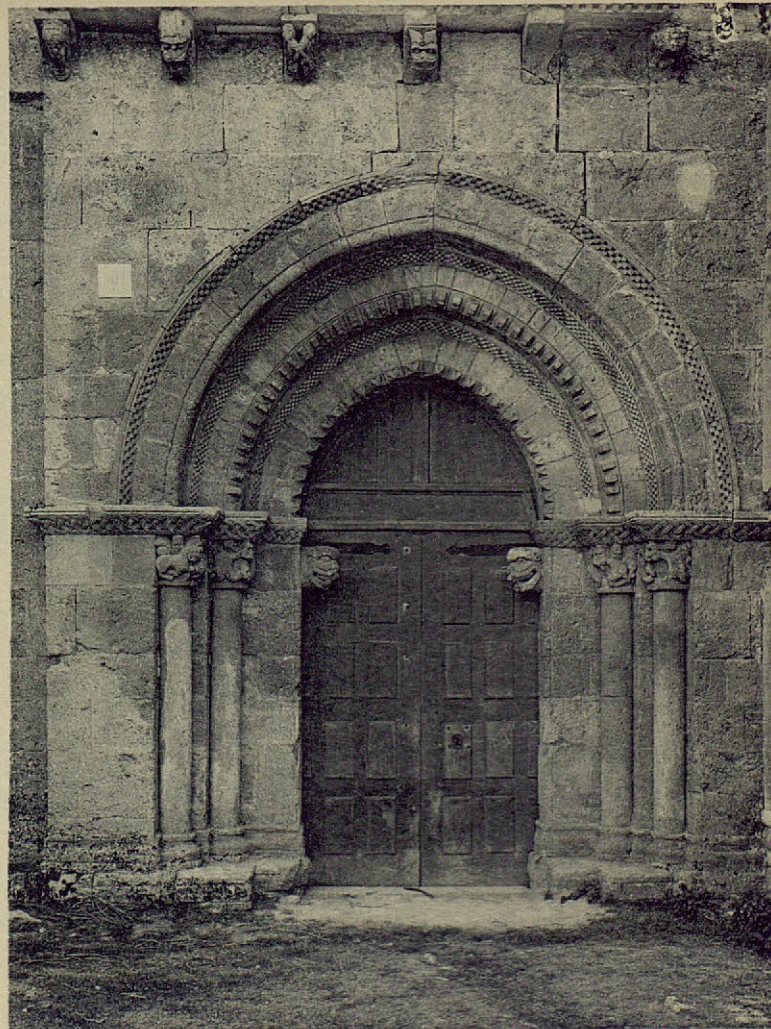
Exteriormente, la pureza de sus líneas y armonía de sus proporciones se destacan más al darnos su tono de oro, abrigado por el sol alegre de aquel rincón de la naturaleza y el arte.

N. SENTENACH

(Continuará).



Exterior de la ermita.



FOTOFIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

Portada de la ermita.

LA PINTURA MURAL EN ARAGÓN

Omito, por conocidas, las noticias acerca del origen y vicisitudes de la Pintura mural, y paso a estudiar sus manifestaciones aragonesas que han llegado a mi noticia.

Las hay preciosas en la provincia de Huesca, si bien, a excepción de Roda, carece de pinturas netamente románicas, que tanto abundan en Cataluña, las más importantes de las cuales se exhiben hoy, admirablemente trasladadas, en el Museo de Barcelona.

D. Valentín Carderera, en el prólogo a la edición de los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*, del zaragozano Jusepe Martínez, hecha en 1866 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es el primero que se refirió a algunas pinturas murales oscenses, en esta forma:

“La general desidia en registrar los nombres y noticias de nuestros artistas es infinitamente más notable en Aragón, donde, además de las muchas tablas de arte indígena que se ven por los pueblos, parece que desde el siglo XII se llenaron numerosas iglesias, claustros y ermitas de pinturas murales, en tanto número, que no creemos presente igual provincia alguna de España.” Y en nota añade: “Sin salir de la provincia de Huesca hemos visto cuatro o cinco iglesias con pinturas murales de gran interés; citaremos la iglesia de San Fructuoso en el pueblo de Bierge: las paredes de su capilla mayor están llenas de curiosísimas pinturas de principios del siglo XIII. No menos antiguas eran las de los Sanjuanistas de Barbastro, antes de Templarios, iglesia donada por D. Pedro I de Aragón al monasterio de Conquis, en Aquitania. Estas pinturas fueron borradas en estos últimos años (1). Aún alcanzamos a ver todo

(1) Quadrado (*Aragón*, pág. 156) aún logró verlas. Dice que ocupaban las paredes de una capilla y representaban pasajes la vida de Santa Fe, mártir, en varios compartimientos. Al pie de las pinturas leyó el nombre del autor: *ister Alfons de ubri depictor*, y, tal vez, *me fecit*. (Maestre Alfonso.) Era iglesia románica.

el crucero de la iglesia de Templarios de San Miguel de Foces pintado con pasajes de la vida de la Virgen, en varias zonas; sólo se conservan restos en el interior de algunos arcos sepulcrales (1); otras pinturas se ven en el claustro de la parroquial de Alquezar; otras, en fin, en un pequeño aposento de la Catedral de Roda, etc." Hasta aquí, Carderera.

Corresponden a los siglos XII a XVI, y existen en las iglesias de Roda, Bierge, Barluenga, Monflorite, Foces (Ibieca), Liesa, Sijena, Monasterio de Alaón, Alquezar, Huesca, San Juan de la Peña y Concilio.

EX CATEDRAL DE RODA

Es Roda una antigua villa sita en la comarca de Ribagorza. Su iglesia es de tipo basilical, triabsidal, con cubierta de bóveda de cañón, reforzada con arcos torales y sin cimborio, levantada en la segunda mitad del siglo XI. Hoy se ve profundamente modificada, pero la fábrica antigua se señala en los ábsides, ornados de los típicos arquillos lombardos, tan usuales en la vecina Cataluña.

El más antiguo ejemplo de pintura mural románica que podemos presentar es la que decora la parte baja, a modo de cripta, del ábside del Evangelio. En la bóveda de medio cañón, de directriz de medio punto, el Bautismo de Jesús (?). Al lado, el ángel y el toro alado. Las restantes figuras han desaparecido. Hay retoques y añadidos posteriores, muy burdos. Son pinturas de la segunda mitad del siglo XII.

IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO, EN BIERGE

A la entrada del pueblo se encuentra la iglesia de San Fructuoso, que en lo antiguo, y aun en el siglo pasado, ha servido de parroquial. Es de planta rectangular, con techumbre de armadura sostenida por arcos torales apuntados transversales, que resaltan sobre los muros laterales; ábside plano. Aunque el templo ha sido restaurado, se han respetado las pinturas murales. El centro del ábside está oculto por un retablo del siglo XVII, y solamente se descubren las efigies del Calvario.

Este muro va dividido en cuatro zonas de pintura, interrumpidas por grandes edículos y en ellos efigies de mayores proporciones que las de las *historias* representadas, que serán de unos 86 centímetros.

(1) De las que vió, se han descubierto recientemente varias en el muro del crucero, lado de la Epístola.

Los muros laterales están divididos en otras cuatro zonas, de unos 90 centímetros de altura. Las fajas que las separan —a la manera bizantina— son de un palmo de ancho. En el lado de la Epístola aparece, en gran tamaño, la efigie del evangelista San Juan, de pie, bendiciendo, bajo templete. En éste, la leyenda IOHS: APLS: EVANGELISTA. Las cuatro escenas son pasajes de la vida y martirio de San Juan, por Domiciano. En todas ellas, la leyenda IOHS: APLS (*Iohannes Apostolus*), y otras nombrando los personajes, a la usanza.

En el lado del Evangelio, San Nicolás, con hábitos de Obispo, bendiciendo. A los lados, dos diáconos, el uno con el báculo del prelado, y ambos con candelero. Arriba, dos ángeles alados. Las leyendas NICHOLAVS y DIACHONVS, sobre las figuras. En el muro de la Epístola, cuatro zonas de escenas de la vida de San Juan, y en el frontero, once pasajes de la vida y martirio de San Nicolás, Obispo, y dos encima de su efigie. Sendas leyendas en las zonas. Fundadamente cabe suponer que el retablo ocultará la efigie del titular: San Fructuoso.

Son pinturas interesantísimas de mediados del siglo XIII, en buen estado de conservación.

IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN BARLUENGA

Junto al pueblo, en el centro del actual cementerio, levántase una iglesuela dedicada a San Miguel, de planta rectangular. Nada llama la atención en su exterior: dos aspilleras en el muro del presbiterio, simples canetes y una puerta de dos arquivoltas de medio punto, y al lado, en un sillar, grabada la fecha: AÑO 1639, en que la portada se renovó. Pero si el exterior es pobre, no sucede así en el interior: la techumbre es de madera, a dos vertientes, descansando sobre cuatro arcos apuntados transversales y una viga maestra, prolijamente pintada. Esto es, estructura igual a la de la iglesia de Bierge, antes descrita.

Aquella viga presenta cuadros, rombos, entrelazos, hojas de acanto estilizadas aún a lo románico, y líneas en flecha. Los casetones, bandas de colores (bermellón, blanco, encarnado y negro), bien combinados. En el arranque de las vigas, grecas en ajedrezado, en zig-zag, con bandas encima, de los mismos colores. Sobre el coro, las vigas llevan pintadas figuras de mujer con tocado de la época (mediados del siglo XIII), sobre bandas claras, muy curiosas. Es un precioso ejemplar de techumbre de aquella centuria.

En el fondo del templo hay restos de un arcosolio que protegió un sepulcro.

Acrece el interés de esta iglesuela las pinturas del presbiterio. En el arco toral, los apóstoles suplicantes y cuatro ángeles de rodillas. En el centro, la efigie sedente del Salvador. En el frente opuesto, dos grandes ángeles llevando dos almas (figuradas por niños desnudos) al cielo (1). En el intradós del arco y en su clave, la mano de la Providencia bendiciendo; y colateralmente, dos ángeles de pie, con la nave de la Iglesia en la mano. Debajo, diáconos, reyes y otras figuras desnudas resucitando de sus sepulcros, en ocho compartimientos (2). En el muro lateral de la Epístola, dos zonas: en la superior, un habitante del monte Gargano, en la Apulia, disparando la saeta contra el novillo que se le escapó y se refugió en una cueva. Dice la *Legenda Aurea* que la saeta se volvió contra el arquero, y así aparece en la pintura. Poseídos de terror los que acudieron, no osaban acercarse a la cueva. Consultado el caso con el obispo Sipontino (de la región Sipontina), les recomendó tres días de ayuno y oración, pasados los cuales San Miguel les dijo que aquel terreno estaba bajo su tutela, y que se diera allí culto a Dios y a los ángeles, por lo cual, el obispo, con muchos ciudadanos, se dirigió a la cueva donde se les apareció San Miguel, y en ella celebraron los Divinos Oficios. Esta es la escena representada en la zona inferior: San Miguel bendiciendo (la leyenda dice MICHAEL, en caracteres del siglo XIII), y delante un acólito con cruz procesional, el obispo (la leyenda SEPONTINVS, encima), con hábitos pontificales; dos diáconos, tres religiosos y otro obispo (EPS—EPISCOPUS—encima). Arriba, la cueva, el arquero, dos compañeros, el pastor y dos novillos.

Son muy interesantes estas figuras por su indumentaria, su dibujo y su colorido.

En el muro frontero se conserva solamente una zona o faja con dos episodios de la vida de San Cristóbal (hay la leyenda †^oFORVVS).

En el principal aparecen las siguientes efigies: sobre la aspillera, el monograma de Cristo; a la izquierda el tema, tan popular, de Jesucristo sentado en el trono de la Majestad, dentro de la forma elíptica de la Gloria, rodeado de los cuatro animales simbólicos, vistos por Ezequiel y

(1) La *Legenda Aurea*, de Voragine, explica esta escena.

(2) *Ibidem*.

que el *Apocalipsis* describe en torno del Altísimo. En los símbolos de los Evangelistas hay filacterias con los nombres de éstos. Encima, un angelillo orante. Debajo de la aspillera, en dos bandas verticales, el arcángel San Miguel y éste alanceando al dragón infernal. Las dos grandes representaciones citadas van limitadas por franjas de vario dibujo. Debajo, a modo de bancal, la efigie del Salvador, de frente, con un grupo de orantes en el pecho (figurillas desnudas, pequeñas, de bella factura) invocando a San Miguel para subir al cielo. A entrambos lados la faja o greca de adorno y a continuación grupos de ángeles.

Todo el presbiterio estuvo revestido de pinturas, como lo denotan algunos restos que se adivinan debajo de la capa de cal, en el zócalo de los muros. Las expresadas composiciones son de buena mano y denotan un experto docentista (1).

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES, EN MONFLORITE

Resto en ruinas del convento de Mercedarios que fundó en 1264 el obispo oscense, a cuya Orden entregó la casa y capilla que allí existía desde el año 1176, conocida por Monflorite. De esta última fecha es la iglesia, ejemplar único en el Alto Aragón de santuario de tres ábsides en cruz, con arcos torales y cimborio, en el tercer período románico; tipo más frecuente en Cataluña.

Según Carreras Candi (2), conserva restos de pinturas murales que parecen del siglo XIII, pues se examinan con dificultad.

IGLESIA DE SAN MIGUEL DE FOCES, EN IBIECA

Monumento nacional, típico en el Alto Aragón por marcar de un modo preciso la transición entre las arquitecturas románica y gótica. A la primera pertenece la planta y las partes bajas; a la segunda los alzados. Es aquella de cruz latina triabsidal. Fundóla en 1259 el noble aragonés Eximino de Foces, muy afecto del rey Jaime I. El obispo de Huesca cedió el templo a la Orden de San Juan de Jerusalén, con otros bienes.

La iglesia destinóla el fundador a panteón de su familia. Persuade de

(1) La Comisión provincial de Monumentos de Huesca ha costeado unas reparaciones en esta iglesia para evitar la pérdida de tan notables pinturas, a propuesta del que esto escribe.

(2) *Excursions per la Catalunya aragonesa y provincia d'Osca* (Barcelona, 1909), pág. 71.

ello los seis nichos de arcosolio ojival que hay practicados en los muros del crucero y de la nave. En los dos del lado de la Epístola están sepultados Eximino de Foces y su hijo Ato o Atón. No consta la fecha de la muerte del primero; sí la del segundo, que va en la cartela pintada sobre el sepulcro: XIII de las Kalendas de Octubre (19 de Septiembre) de 1302. Aunque el sarcófago contiguo no lleva inscripción, verosíblemente se deduce por la brillante ornamentación pictórica que es el que contiene las cenizas del fundador, el cual, acaso por humildad, no quería que se pusiera en su tumba indicación alguna.

Otros dos sepulcros hay en el otro extremo del crucero, que no se sabe a quién pertenecen; tal vez a un Ximeno y a un Ato de Foces que vivieron hacia 1322. Ambos arcosolios estuvieron también exornados de pinturas; en el de la izquierda, en el intradós del arco vense fragmentos de esta labor pictórica: efigies de San Marcos y San Juan.

Los nichos de la nave no fueron ocupados.

Son interesantísimas las pinturas y de notable valor artístico. En el arcosolio de Eximino de Foces aparece, en el tímpano, Jesús sedente, en edículo, bendiciendo; y colateralmente, dos ángeles suplicantes. Esta escena va separada de la siguiente por una faja. Consiste ésta en el Crucifijo y los Apóstoles, los cuales llevan en la aureola el nombre. Otra faja y un paño colgante terminan este frente bellísimo.

En el intradós del arco, las efigies de un ángel, San Francisco y Santa Catalina, ésta recibiendo una corona de manos de un ángel. En el otro lado, un ángel, San Juan Bautista explicando la doctrina cristiana al pueblo (está la leyenda POPVLVS), y Santa Margarita y dos ángeles que la coronan. Como se ve, es espléndida la decoración de este arcosolio. En el compañero que, como se ha dicho, cobija al caballero Ato de Foces, vese la escena del Calvario y debajo la inscripción

: † : ANNO : DOMINI : M : CCC : II : DIE : LVN : XIII :
 : KALENDAS : OCTVBRIS : OBIIT : NOBILIS : AT
 HO : DE : FOCIBVS : FILIVS : QVONDAM : NOBILIS : EXI
 MINI : DE : FOCIBVS : QVI : HANC : ECCLESIAM : EDIFICAVIT
 QVORVM : ANIME : REQUIESCANT : IN : PACE :

O sea: "En el año del Señor 1302, día lunes, 19 de Septiembre, murió el noble Ato de Foces, hijo del noble Eximino de Foces, el que edificó esta iglesia. Las almas de los cuales descansan en paz."

Debajo aparece la tan común representación de dos ángeles conduciendo un alma al cielo, y otros dos en los extremos. En el intradós completan la decoración dos ángeles y dos santos. Son, por tanto, las pinturas del comienzo del siglo XIV, y denotan un artista sobresaliente.

Recientemente, al realizar obras de consolidación en el monumento, han sido descubiertas, bajo la dirección del arquitecto encargado don Francisco Lamolla, algunas de las escenas que Carderera vió pintadas en los muros del crucero, lado de la Epístola. Representan pasajes de la vida de la Virgen y son de un subido valor. Todas estas pinturas añaden al monumento un interés extraordinario.

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL MONTE, EN LIESA

Dice la tradición que dos caballeros sanjuanistas de los que habitaban en Foces, tenían allí cerca, en las proximidades del pueblo de Liesa, sobre un cerro, una pequeña casa de retiro, a la vez hospital para peregrinos. Pero este aserto no está comprobado, y, además, la topografía, la carencia de vestigios y el hecho de pertenecer esta iglesuela ya de antiguo al Concejo de Liesa, parece que persuaden de lo contrario. Sea como quiera, lo que nos interesa son las notables pinturas que cubren los muros de esta iglesuela de planta rectangular. El presbiterio tiene bóveda de medio cañón, de directriz de medio punto. El resto del templo se modificó y alargó en el siglo XV.

En el muro lateral del Evangelio aparece la efigie de San Vicente mártir, en el centro, con hábito de diácono, bajo edículo. Colateralmente, cuatro compartimientos con escenas de su martirio. Encima, San Valero y San Vicente ante el tirano, y la flagelación de San Vicente. Todas estas zonas van separadas por fajas a lo románico.

En el muro de la Epístola, Santa Catalina bajo templete, y al lado cuatro escenas de su martirio. Encima, la santa ante el emperador Magencio, y la predicación de aquélla. Las zonas van separadas también por fajas con dibujos geométricos y efigies de santos. Son pinturas de la mitad del siglo XIII. Dos arcos fajones, pintados con dibujos geométricos, determinan esta parte antigua.

Al pie de la iglesia, en el muro N., hay bustos de santos bajo templetos. Son del siglo XV, menos interesantes, a dos colores (ocre y siena).

Encima, una faja ajedrezada. Junto a la puerta, una inscripción recuerda esta adición o reforma:

AQVESTA : OBRA :

PRIMERA : REAL :

EL : CONCELLIO : DE

LIESA : LA FIZO

PINTAR :

Letra del siglo xv (1). La bóveda es apuntada. En el frente del presbiterio no se conserva la pintura que hubo.

Subsisten en este pueblo restos de la iglesia parroquial anterior a la actual (románica aquélla; del siglo xvii ésta). Contiene en el presbiterio pinturas murales de la misma época y mano que las de la descrita ermita; mas la circunstancia de estar el local convertido en pajar, impide el examen de tales pinturas y dar, por ahora, detalles de ellas.

REAL MONASTERIO DE SIJENA

Sanjuanista, fundado en 1183 por la reina D.^a Sancha, esposa de Alfonso II de Aragón. Es bien conocido, y por su mérito, monumento nacional.

La iglesia tiene la planta de cruz latina. El muro del ábside estuvo todo él adornado de hermosas pinturas que fueron picadas y blanqueadas en nuestros días. Hoy pueden verse, aunque fragmentarias, las escenas de la Adoración de los Reyes y Jesús sobre el sepulcro, acompañado de la Virgen, el Discípulo amado, José de Arimatea y Nicodemus. Encima corre una faja con adornos de flores y bustos de ángeles. En el intradós del arco de una pequeña aspillera, Jesús bendiciendo.

(1) Sobre estas últimas figuras hay otra inscripción, muy borrosa por efecto de las aguas, en la que se lee:

ESTA : OBRA : EST ...

... RIADA : ET AFRON ...

.... TERA : CON : EL REAL ...

.... : LOS ES ... POMICIERO

... PINTAR ...

Se comprende que el Primiciero de Liesa mandó ejecutar la obra. El tipo de letra es el mismo que en la otra inscripción,

Dice D. Mariano de Pano que el rey Pedro III (1276-1285) contribuyó a dar fin a la fábrica de este templo. Entonces, al finalizar el siglo, se debió pintar el presbiterio.

El claustro es poco elevado y húmedo; románico, aunque desfigurado. En él está la Sala Capitular, dependencia la más notable del cenobio por su imponderable artesonado y sus pinturas murales del siglo XIV. Es un espacioso salón de 16 metros de longitud. Cinco robustos arcos apuntados transversales sostienen la techumbre de armadura, y entre arco y arco ventanas abiertas en el muro del claustro dan paso a la luz. La cal ocultó por algún tiempo las pinturas. En el intradós de los arcos se ven representados los personajes de la *Genealogía de Jesucristo*, según San Lucas, y en los frentes, la creación del hombre, la formación de Eva, Adán y Eva arrojados del Paraíso, etc. En total, 20 pasajes, de ellos dos del quinto arco, borrosos. Hay dos escenas en cada lado del arco.

En los muros laterales y en los de ambos testeros, pacientemente descubrió dicho Sr. Pano las escenas de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús y la aparición del ángel a los pastores. Al hacer en el siglo XVI la portada plateresca de la capilla del Sepulcro fueron mutiladas las dos primeras.

Según dicho Sr. Pano (1), la Sala se hizo tiempo antes de ser pintada, probablemente en el siglo XIII. Lampérez (2) opina que es obra del tiempo de Jaime II, "por lo menos en su parte decorativa", lo cual indica que tiene sus dudas respecto a la fábrica, esto es, a la forma de armadura sobre arcos transversales apuntados, que puede ser anterior, y esto viene a concordar con la afirmación de Pano. Añade que la pintura es, acaso, obra de artistas sicilianos.

Pano agrega que la Infanta priora D.^a Blanca (1321-1347) gastó considerables sumas en valiosos tapices y preciosos retablos y pinturas. Dadas la traza y estilo de la obra pictórica, cabe suponer como fecha de labra el final del priorado de la hija de Jaime II, cuyo cargo empezó a ejercer a los diez y nueve años.

El refectorio es un magnífico salón de 27 metros de longitud, cuyas góticas arcadas le prestan venerable aspecto. Sus hoy enjalbegadas pa-

(1) *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, pág. 120.

(2) *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, tomo II, página 79.

redes estuvieron antaño pintadas. Aun se conservan fragmentos (Jesús en Majestad y la Virgen), que fueron hechos en 1502 por el maestro, vecino de Lérida, Mateo Pérez.

MONASTERIO DE ALAÓN

En unas notas inéditas de D. Valentín Carderera, existentes en la Biblioteca provincial de Huesca, dice aquel sabio arqueólogo que en la Sala Capitular de este antiguo Monasterio románico ribagorzano "hay un fresco (*sic*) semejante a los de Sijena". No tengo más datos de esta pintura mural, ni he logrado averiguar si se conserva desde el año 1870, en que Carderera la vió. Añade que en la sacristía hay también pinturas murales.

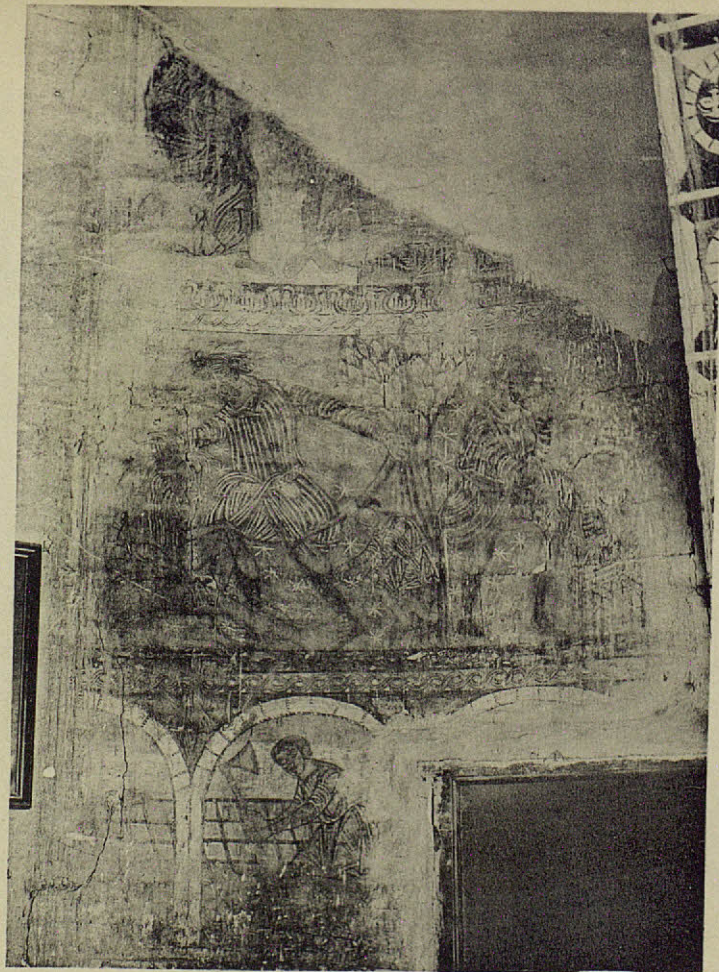
COLEGIATA DE ALQUEZAR

Esta famosa Colegiata altoaragonesa, reconquistada del poder de los moros por el rey Sancho Ramírez, conserva del claustro primitivo una arcada románica de fin del siglo XI, con preciosos capiteles historiados, en la crujía septentrional. Las tres restantes son del siglo XIV.

En 9 de Junio de 1313, el obispo de Huesca, D. Martín López de Azlor, concedió indulgencias a los que diesen limosnas para la obra del claustro, en cuya renovación se entendía. Dice que en él se obraban muchos milagros; y como por su ancianidad amenazaba ruina, se había comenzado su reparación de modo suntuoso (1). Acabada esta obra, se pensaría en decorar los muros, y, al efecto, se llenaron de pinturas al temple. De esta época, o sea del siglo XIV, quedan las siguientes escenas: un Nacimiento de Jesús, en el muro oriental, muy bello; la Anunciación, de buena mano y notable factura. Encima (hay que advertir que los muros estuvieron divididos horizontalmente en dos zonas o fajas, y cada una de ellas en varios compartimientos), la Epifanía, la Adoración de los ángeles, el beso de Judas, el lavatorio de Pilatos y la cohorte de soldados. Queda otra escena en el muro meridional (la de aspecto más arcaico), representando a los apóstoles y a Santo Tomás tocando la llaga del Redentor.

Las vigas de un techo mutilaron en el siglo XVI estas escenas superiores, reduciendo la altura del claustro, y entonces se retocó y acabó la

(1) *Lumen* de la iglesia, fol. 54 verso.



Fot. R. del Arco.

CONCILIO (Huesca).
Pinturas murales en la Iglesia.



Fot. J. Mora.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

UNCASTILLO (Zaragoza).
Pinturas murales en la Ermita de San Juan.

decoración mural. De aquella centuria, en su primera mitad, es un Calvario, de composición muy sentida; una Huida a Egipto, una Ascensión y Jesús con el libro de los Evangelios abierto, encerrado en orla elipsoidal.

En el muro occidental, la Virgen del Pilar (siglo xviii) rodeada de cabecitas de ángeles, y debajo, apóstoles y santos orantes y varios ángeles tañendo instrumentos musicales; la efigie de la Muerte y Santa Isabel. En el muro N., San Juan Evangelista, San Miguel, con la leyenda *Quis sicut Deus*; Santa Lucía, el Bautismo de Jesús, la Coronación de la Virgen y varios orantes debajo; San Francisco, la Trinidad y San Benito abad. Algunas de estas escenas fueron repintadas y retocadas en el siglo xviii, y añadieron una Santa Teresa de Jesús en éxtasis.

CONCILIO

En su pequeña iglesia, propia del último período románico (comienzo del siglo xiii), hay pinturas murales en el ábside, algunas maltratadas. La decoración va distribuída en tres fajas o zonas horizontales, separadas por doble greca de reminiscencia románica, pero trazada ya a lo gótico (adorno geométrico, composición de las palmetas bizantinas y románicas, y el entrelazo sencillo). La zona inferior la dispuso el artista con figuras aisladas de santos debajo de arcos de medio punto, a modo de templetas; disposición que recuerda la adoptada por los bancales o basamentos de los retablos pintados. Las zonas inmediatas son de difícil identificación por su mal estado y la carencia de leyendas; parecen pasajes de la vida de San Cristóbal. Encima, Adán y Eva en el Paraíso. A pesar de pertenecer estas pinturas al final del siglo xv o comienzos del xvi, persiste en la decoración del muro el sistema románico de fajas o zonas; la gama de los colores empleados es arcaica todavía; pero la traza, el movimiento de las figuras y escenas denoian un arte avanzado, o sea el final del período gótico. Todo persuade de que el autor (no sobresaliente) recibió tardíamente los reflejos del arte nuevo, aferrado a la tradición.

MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

En su capilla de San Victorián, en el claustro, se conservan restos muy deteriorados de pintura en el muro de la iglesia contigua, que lo es

a la vez de la capilla. Parecen del siglo xiv. De la misma época son las que adornaron el ábside de la iglesia baja o primitiva, medio destruidas por la humedad (1).

CATEDRAL DE HUESCA

El ala ojival del claustro fué mandada edificar por el obispo D. Domingo Ram, el famoso elector de Caspe. En 1411 fué a Zaragoza a rendir obediencia a Benedicto XIII, que le había designado el año anterior para regir la diócesis oscense; y en tal ocasión debió obtener del célebre Papa limosnas para levantar esta cruzía. Así parecen indicarlo las armas de Pedro de Luna que se ven en una clave.

El obispo Ram mandó pintar la bóveda y los muros del claustro. En la primera se ven aún figuras de ángeles y otras; se policromaron las esculturas del tímpano románico de la puerta claustral y se pusieron en el fondo las esfigies de los Santos Patronos de la ciudad, Orencio, Paciencia, Lorenzo y Vicente, que se distinguen. En el muro de la cruzía románica se observan restos claros de policromía (ángeles y otras efigies), maltratados por la humedad.

IGLESIA DE SAN PEDRO EL VIEJO, EN HUESCA

El arco formero que está enfrente de la actual capilla de los Santos Justo y Pástor, levantada en 1644, aparece con restos de pintura de fin del siglo xv, costeada por el prior Cortés, que se respetaron cuando en el siglo pasado se restauró este templo románico. Antes de aquel año ya tenía entrada por este arco la capilla de aquellos santos, que aparecen representados en la pintura mural.

EL FRESQUISTA DEL SIGLO XVI, TOMÁS PELIGUET

En el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, número de 1.º de Septiembre de 1915, traté extensamente del pintor zaragozano

(1) D. Manuel Gómez Moreno, en su excelente obra *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (Madrid, 1919), pág. 38, trata de estas pinturas de la iglesia primitiva, las cuales cree de estilo románico francés puro. En la capilla de la izquierda "percibense grandes vestigios de dichas pinturas en su bóveda, figurando la Crucifixión, con ángeles a los lados de la cruz, hacia lo alto, y un martirio de dos santos, en pie sobre la hoguera que atiza un esbirro con su fuelle. De los letreros puede leerse *ministri* y *...amianus*, haciendo creer que representa a los santos Cosme y Damián".

del siglo xvi Tomás Peliguet, tan elogiado por Jusepe Martínez (1) y por Carderera (2). Su especialidad fué la pintura al fresco al claroscuro, inspirada en la manera italiana de la escuela de Miguel Angel. Obras suyas fueron:

La sacristía de la Catedral oscense (1563); la capilla de los Reyes (1566); la de los Santos Justo y Pástor en la iglesia de San Pedro el Viejo (1566); la iglesia ex catedral de Roda y las puertas del retablo mayor (1571); el Monumento de Semana Santa en la catedral de Huesca (1563), algunas de cuyas figuras (que, según Carderera, recuerdan lo más grande y correcto que produjo la escuela de Miguel Angel) se conservan. Y otras que cita Abizanda (3).

Pasado el siglo xvi, ya no tiene interés mayor la decoración mural. Entra la decadencia, y las obras de las centurias xvii y xviii no ofrecen cosa digna de especial mención, como no sea la pintura del crucero de la iglesia del ex convento de Dominicos de Huesca y la de la capilla de los Dolores, costeadas a fines del siglo xvii por el arqueólogo oscense Don Vincencio Juan de Lastanosa; algún trabajillo de Vicente Verdusán, buen colorista aragonés, y los frescos de la iglesia y convento de cartujos de Las Fuentes, cerca de Lanaja, pintados por Fr. Manuel Bayeu. Fué hermano de Francisco y de Ramón y cuñado de Goya, por tanto, cuya influencia es manifiesta en las composiciones y en los cromatismos (4).

(1) En sus *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*.

(2) En el prólogo a los *Discursos* de Jusepe Martínez.

(3) En sus *Documentos para la historia artistica y literaria de Aragón (siglo XVI)*, tomos I y II. D. Julián Avellanas, cura párroco de Casbas, ha dado noticia de un retablo que hizo Peliguet para la iglesia parroquial de aquella villa, en 1559 (*Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, núm. 10, año 1924). En el protocolo del notario de Huesca García de Lafuente, correspondiente al año 1513, hay una capitulación entre el prior del convento de San Agustín de aquella ciudad y *maestre Juan Sánchez de Castro*, para pintar al temple la capilla de Santa Ana, con historias, y el altar mayor con colores finos, sobre yeso y cola; zócalo "a lo romano". Se le dieron por la obra 150 sueldos y dos ducados, poniendo el artista los colores. Ya no existen estas pinturas.

(4) V. mi estudio acerca de este pintor en la revista *Estudio*, de Barcelona, número de Diciembre de 1918.

UNCASTILLO

El ábside de la ermita de San Juan vese decorado con interesantes pinturas de la primera mitad del siglo XIII. En el centro aparece el Salvador sedente, bendiciendo. A los lados, los apóstoles. Debajo, milagros de Jesús. Es muy notable la escena de un bautismo por inmersión: Jesús derrama la copa del agua sobre la cabeza del bautizando, que está sumergido en la pila. Un auxiliar tiene preparada la sábana. Encima, la leyenda POPVLVS : CREDENS : IHESVS : Son muy posteriores las figuras de dos orantes que besan los pies del Salvador sedente.

DAROCA

En la antigua ciudad aragonesa hay pinturas murales en el ábside románico de la Colegiata, propias del siglo XIV, y en el de la iglesia románica de San Miguel (segunda mitad del XIII). En el XVII se lavaron las paredes con yeso, y fué ocultada esta pintura, descubierta hace pocos años.

La iglesia de San Juan muestra su arquitectura románica en su única nave. Sus pinturas son muy interesantes y pertenecen a la transición de los siglos XIII y XIV. El sistema de distribución de las escenas en zonas es románico todavía. Representan a San Juan Bautista, de pie, bajo edículo, con el Cordero místico, inscrito en un globo; a los lados, pasajes de su vida. Arriba, el Salvador recibiendo a un bienaventurado, que se disponen a recoger dos ángeles.

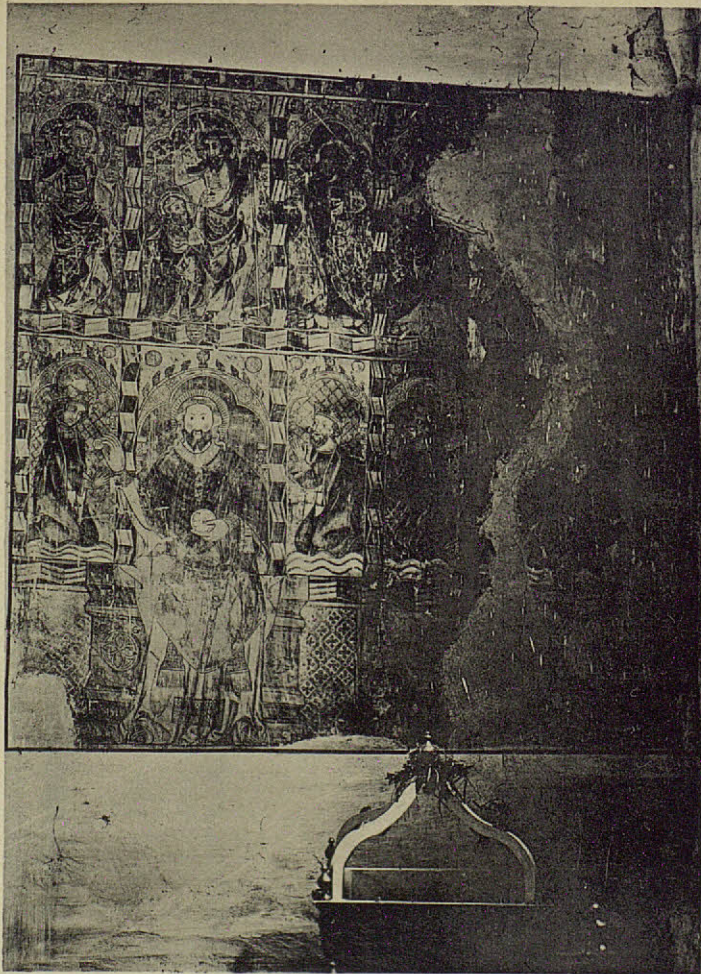
En la de San Valero, el titular, sedente, bajo edículo; a los lados, dos Reyes orantes y dos monjes, de delicada factura. Arriba, Santo Tomás, tocando la llaga del Redentor, y colateralmente otros apóstoles. Son pinturas del siglo XIV, interesantísimas.

TARAZONA

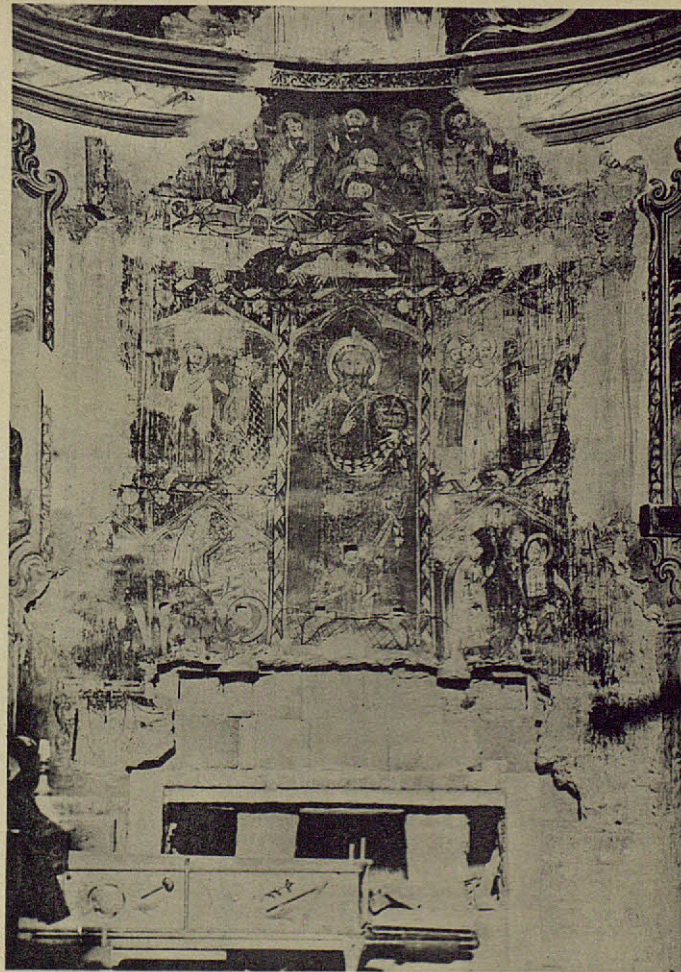
En el muro de giróla de la espléndida Catedral se conservan restos de la pintura que lo exornó, pertenecientes, tal vez, al siglo XIV, pues no se pueden apreciar bien.

MESONES

En el castillo, propio de fines del siglo XIV y magnífica muestra de la arquitectura militar de la época, en la capilla sita en el hueco de un torreón, vese en los netos numerosas pinturas, por lo general bien con-



Fots. J. Mora.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

DAROCA (Zaragoza).

Pinturas murales en la Iglesia de San Valero.

Pinturas murales en la Iglesia de San Juan.

servadas, de elegante dibujo y gran fuerza decorativa, representando ángeles, que traen a la memoria los del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra (hoy en la Real Academia de la Historia). Esta capilla tiene culto y por ello ha sido salvada de la ruina. La fortaleza perteneció a la célebre Casa de Luna y luego a su sucesora la de Argillo.

MONASTERIO DE PIEDRA

En término de Nuévalos se alza el célebre cenobio de Nuestra Señora de Piedra. Entre el portal de entrada y el de salida al atrio del patio hay un recinto que separa la portería del oratorio y ostenta pinturas murales. Sobre la puerta y las celosías del oratorio, vense figurados la Virgen sedente entre los monjes Bernardo y Benito; a los lados, efigies orantes y angelillos tañendo laudes, y San Martín y San Jorge. En el muro frontero se ha empezado a descubrir otras pinturas: parece adivinarse a Jesús sedente, bendiciendo, rodeado de los símbolos de los Evangelistas; un Descendimiento, algunos santos y una alegoría de la muerte. Parecen pinturas de fin del siglo xiv, acaso de la misma mano que las del citado tríptico del Monasterio, fechado en 1390.

MONASTERIO DE VERUELA

En el torreón llamado *Correctorio*, que hay a la entrada, el abad don Pedro Garcés mandó poner un altar bajo la advocación de San Bartolomé y decoró la capilla con pinturas murales que representan la Anunciación de la Virgen, y debajo dos santos; encerradas estas figuras entre dos fajas, la exterior en forma de arco de medio punto y la interior ojival, campeando en ellas la inscripción *Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam*. Los colores empleados son el ocre, el almagro, el verde, el blanco y el negro.

LA ALMUNIA

En un artesonado de la iglesia hay pintados guerreros a caballo en ademán de alancear (siglo xv).

ALCAÑIZ

En el castillo, curiosas pinturas de la primera mitad del siglo xv, representando campamentos, tiendas de campaña, guerreros y escuadrones dispuestos para la batalla. Perteneció a la Orden de San Juan de Jerusalén.

Sos

En los ábsides de la iglesia parroquial (estupendo ejemplar románico de la segunda mitad del siglo XII, de exorno escultórico no aragonés, sino navarro, con tres naves, cripta y corredor abovedado de acceso al templo) se están descubriendo pinturas murales románico-góticas, al parecer. De ellas dícame D. Emiliano Ladrero, culto médico de Sos: "Las pinturas de nuestra iglesia parroquial pertenecen a distintas épocas, siendo las más modernas del siglo XIV; pero todas están cubiertas por capas de cal, y otras por hollín, sin que pueda sacarse una fotografía aún, por estar descubriéndose."

* * *

Aunque de fecha más reciente, no hay que olvidar la obra de Goya como *fresquista*, estudiada por Beruete. En 1771 y 1772 pinta las once composiciones de la Cartuja de Aula-Dei (Zaragoza), con pasajes de la vida de la Virgen, de gran tamaño, inspiradas en Tiépolo. Están hechas al óleo, con preparación de óleo rojo. Hay en ella mayor espontaneidad que en la pintura del coreto de la Catedral del Pilar, hecha en 1771 (alegoría de la Divinidad o la Gloria), más clásica ésta y más personal, según el citado crítico.

La actividad pictórica de Goya no se limitaba en Zaragoza, en estos años, a las grandes obras citadas. Hizo pequeñas decoraciones murales en casas particulares. En el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, número del segundo trimestre de 1915, di a conocer varias de ellas que se conservaban en el oratorio del palacio de los condes de Sobradriel (la Visitación, el Descendimiento y cuatro santos), atribuyéndolas a la juventud de Goya; atribución corroborada después por Beruete en su libro *Goya. Composiciones y figuras* (Madrid, 1916), pág. 13, en donde cita mi estudio. Júzgalas obras interesantes, de manera propia, fina y fresca de color. Son como las de Aula-Dei, al óleo sobre preparación al óleo también, dada en el muro con una mano de tono rojizo ladrilloso.

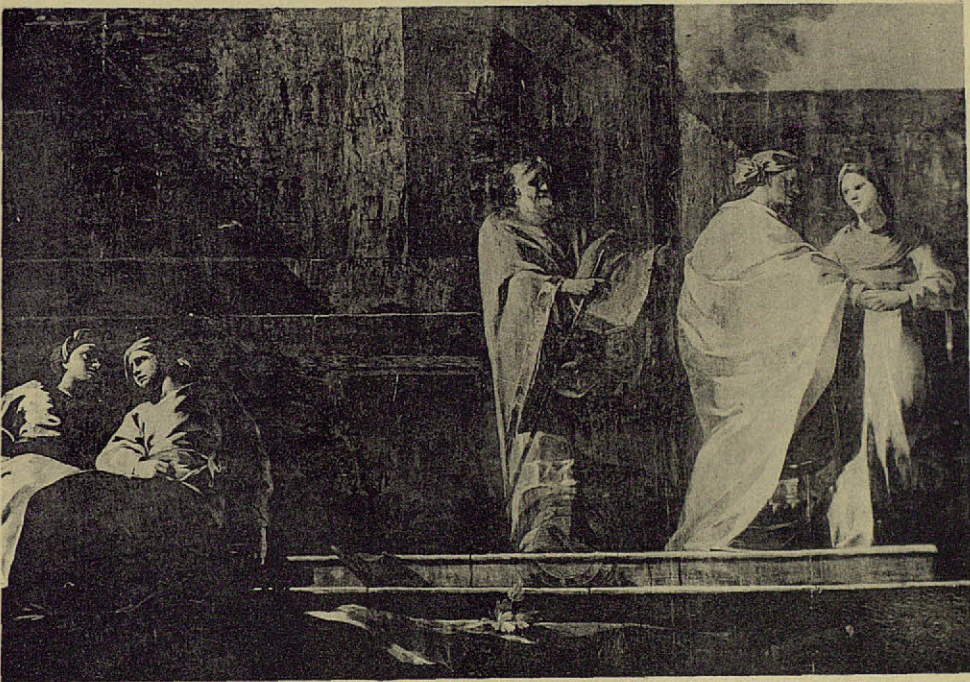
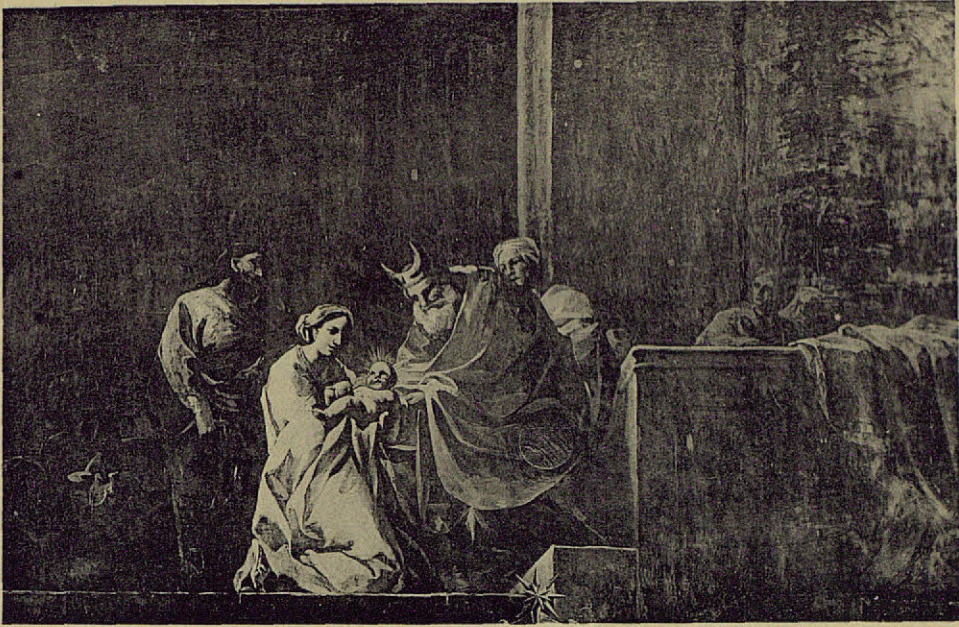
Desde Octubre de 1780 a Junio de 1781, pintó para el templo del Pilar de Zaragoza la bóveda frontera a la capilla de San Joaquín, y las cuatro pechinas desde Diciembre de 1780 a Junio de 1781. En la media na-



Fot. J. Mora.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

ZARAGOZA.
Palacio de Sobradriel.
Pintura mural de Goya.



Fots. J. Mora.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CARTUJA DE AULA-DEI (Zaragoza).
Pinturas murales de Goya.

ranja, la Virgen como Reina de los Mártires. En las pechinas, la Fe, la Caridad, la Fortaleza y la Paciencia. Es bella obra, ligera y fina de tintas, con cierto naturalismo precursor del grandioso que el pintor aragonés desarrollará pronto. Francisco Bayeu, que también pintó frescos en este templo, en 1781 (*Regina Sanctorum Omnium* y *Regina Angelorum; Regina Prophetarum* y *Regina Apostolorum*), puso reparos al trabajo de su cuñado Goya. Ramón Bayeu, hermano de Francisco, pintó los frescos inmediatos a los anteriores, cuyo estilo recuerdan. Y Antonio González y Velázquez, en 1753, la faja elipsoidal de la cúpula del templete de la Virgen (*Construcción de la Santa Capilla* y *La Venida de la Virgen del Pilar*).

Tales son las pinturas murales que me ha sido dado ver, o de que tengo noticia en Aragón. Claro está que las más interesantes desde el punto de vista arqueológico, y aun del artístico como modalidad del proceso evolutivo del arte de la pintura, son las medievales (1), en las que hay que reconocer la influencia del Sur de Francia, en fenómeno muy explicable (escuela carolingia de Puy, Vienne, Evron). Más tarde el predominio exclusivo de la forma y del colorido ahogará al misticismo encantador que transpiran estas obras, afines a las pinturas sobre tabla, de las que, en puridad, no se distinguen.

RICARDO DEL ARCO

- (1) El procedimiento de ejecución, el temple.

LA CUSTODIA DE ARFE Y SUS PREDECESORAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

Gloriosamente cincelada sobre el oro viejo de la roca que muerde el Tajo, con sus rojos de sol, sus oquedades azules de sombra y las gemas cambiantes de sus iglesias, Toledo es por sí sola una inmensa custodia. Lo es por el misticismo de su alma, por el fervor de sus artistas y de su historia, por el ímpetu que anualmente la conmueve ante el Sacramento inefable:

“Que tiene en Corpus, Toledo,
un fausto pontifical....”

(F. Ardavin).

Llega la gran fiesta. La ciudad recuerda su vieja tradición eucarística: la de los juegos y entremeses del xv, la de los autos de farsa del xvi, la de las comitivas populares y fastuosas. Sobre el gigante aderezo gótico de su Catedral, despliega la policromía opulenta de sus tapices, se tiende de flores, embriaga de incienso sus callejas teatrales en las que cada casa es un símbolo. Y entre el lujo ornamental de las dalmáticas, pasa triunfalmente la custodia que labró para “el cuerpo de Dios” el más exquisito y genial de los orfebres.

Diversos artistas, varios siglos de historia artística y religiosa se simbolizan en esa célebre alhaja.

Sabios investigadores—el Sr. Sánchez Cantón, entre ellos—los estudiaron con interés y maestría.

Pero nuestros archivos catedralicios contienen aún ignorados tesoros. Entre ellos, Toledo nos ofrece algunos documentos de primer orden para la historia de su custodia, del Corpus y de las que le precedieron en tan alta misión.

Aportáronse dichos documentos a la ilustración de un modesto trabajo del curso doctoral.

Hoy, a ruegos superiores, salen a luz para solaz de artistas y aficionados.

La primitiva custodia

Rica y curiosa era la custodia que poseía en 1428 la Catedral de Toledo, si nos atenemos a la partida que la describe en el "Libro de gasto de la obra y fábrica" de aquel año.

En forma de relicario, descansaba en un pie de madera chapeado de oro. La colocaban sobre la manzana de la cruz mayor procesional y entre ambas iba en obra de "mazonería" una flor de hierro dorado con seis ramos cuyos extremos se adornaban de valiosos relicarios. Unos pendones de lata dorada y rica pedrería, daban al conjunto mayor vistosidad. El pintor Juan Alfonso renovó en este año de 1428 los dorados de dicha custodia (1).

No juzgándola suficientemente rica, acordó el Cabildo realzarla, según nos dicen las dos partidas del libro de gasto de 1429:

"El cuatro de Abril pagó el obrero a Juan Gonzalez de Madrid, platero, vecino de Toledo, 3.487 maravedís y cinco cornados por cinco marcos y seis onzas y media de plata que pesaron ciento una, fojas de plata que fizo para poner en las andas, que se fizieron el dia del Jueves de la cena deste año, las cuales se pusieron de yuso de las reliquias del monumento del cuerpo de Dios. Et otrosí para las andas donde llevan el cuerpo de Dios el Jueves de Corpore Xpti, la cual dicha plata le dió al dicho platero el dicho Obrero para labrar las dichas fojas que montó todo ello a razon de 470 maravedís, el marco montó 2.673 maravedís y siete cornados y medio. Et que le dió para dorar las setenta fojas de ellas de amas partes y las cincuenta y una fojas de la una parte. E para las labrar e para las menguas del labrar 813 maravedís y siete cornados y medio, y así son cumplidos los 3.487 maravedís suso dichos".

Y la 2.^a Partida: "El nueve de Julio pagó el Obrero a Juan Gonzalez de Madrid, platero, vecino de Toledo, 470 maravedís por un marco de plata que labro e fizo de argentería blanca para las andas del cuerpo de Dios para la procesion de la fiesta de Corpore Xpti de este año, por lo cual se le dieron 470 maravedís. Item diole mas seis ochavas de plata

(1) Archivo de la obra y fábrica.—Libro de gasto del año 1418, en el partido de "paños de oro é seda é lino".—Libro de gasto de 1428, "oro é plata". "Expensas por granado é menudo".—"Fierro y acero".

de argenteria, que dió labrado blanco a 44 maravedís, que monta el total 514 maravedís" (1).

Bajo un Tabernáculo rematado en chapitel gótico, cuyos pilares se adornaban con ricos tejidos de oro, iba la custodia. Desde 1459 la "manzana descansaba en un resalto que pintó Ruy Gonzalez" (2).

Finalmente, queriendo el cabildo dar más grandeza a la peana, el obrero Ferrand Sánchez Calderón encomendó una muy suntuosa a Diego Alvarez y Lope Rodríguez, plateros, adelantándoles la cantidad de cuatrocientos mil maravedís. No la habían terminado aún en 1479 (3).

La segunda custodia

Eran D. Juan de Sepúlveda Protonotario apostólico y Alvar Pérez de Montemayor canónigos y jueces comisarios deputados por el Cardenal Mendoza "en las debdas, causas e negocios tocantes a la obra de la dicha santa Iglesia..." cuando dieron la siguiente provisión encargando una segunda custodia muy importante a varios plateros:

"...a vos los fijos e herederos e tenedores de los bienes de Juan Gonzalez de Madrid e de Pero Diaz Romano e Diego Alvarez de Segovya e Alfon Rodriguez de Villa Real e Lope Rodriguez de Villa Real plateros defuntos vezynos que fueron desta dicha cibdad de Toledo... Ante nos pareció el procurador de la dicha obra e nos dixo e denunció en como los sobre dichos... tomaron cargo de facer una custodia rica para la dicha santa yglesia de Toledo de plata dorada, para la qual dicha obra de la dicha custodia rescibieron cierta plata e maravedis e después de fecha e cabada de facer dicha custodia blanca que los dichos plateros fueron alcanzados por ciertos marcos de plata e ciertos maravedís demas de lo que la dicha custodia peso e ovieron de aver de la fechura de ella, e otrosy quedaron obligados a la dorar" (21 Noviembre 1493) (4).

(1) Ambas partidas están en la sección de «oro e plata» del referido libro de gasto.

(2) Libro de gasto del año 1458, «oro plata e seda». Idem de 1459 «expensas por granado e menudo».

(3) Libro de gasto de 1475, «oro plata e seda». Cuentas tomadas al obrero Calderón de unos alcances de maravedís, por comisión del cabildo. Archivo de la obra y fábrica, envoltorio de papeles del siglo XV, sin signatura.

(4) El original de esta provisión está en el envoltorio de papeles susodicho del Archivo de la Obra y Fábrica.

No consta la forma de su hechura, aunque una partida de gasto de 1493 nos la esboza al decir que se encomendó a Francisco de Amberes pintase los apóstoles y otras cosas de la custodia. Su peso era de cuatrocientos ochenta marcos, según se comprobó años después en cumplimiento del acuerdo capitular de 4 de Mayo de 1521 (1).

La custodia de Isabel la Católica

Al morir la gran Reina, el Rey Católico, de acuerdo con los albaceas testamentarios, vendió diversas alhajas de su cámara, entre ellas una rica custodia que, según afirma una antigua tradición toledana, se fabricó con el primer oro traído de América.

Por expreso deseo del Cardenal Cisneros, el obrero Alvar Pérez de Montemayor, el Licenciado Fernando de Mazuecos, Canónigo, y don Carlos de Mendoza, camarero mayor del Cardenal, tasaron tan preciosa joya, valiéndose de Hernando Ballesteros, vecino de Toledo y Diego de Ayala, plateros, y se la compraron por una suma muy considerable a Sancho de Paredes, camarero del monarca que dió su licencia en Toro a 13 de Marzo de 1505.

Gracias al celo con que se cercioraron del valor de la alhaja dichos delegados del cabildo podemos incorporar hoy al glorioso de los orfebres españoles un nombre de primera fila y hasta ahora completamente desconocido.

He aquí lo que nos dicen los documentos entregados a los canónigos. Se refieren muy probablemente a Sancho de Paredes e Isabel Coello, su mujer: "que rescibieron mas en la dicha villa de Madrid... que les dio y entrego ALMERIQUE platero vecino de Barcelona por mandado de la Reyna nuestra señora que el hizo e labro por mandado de su alteza un pie grande e un relicario todo de oro p.^a una custodia que es hecho en esta manera.

„El dicho pie es hecho en ocho piezas tres mayores e cinco pequeñas, la devaxo tiene seys serafines e un follaje de unos ramos esmaltados, e seys imagynes los cinco apostoles e la otra nuestra señora hechos de bulto y esmaltada y asentada debaxo de seys Tabernáculos fechos e la-

(1) Libro de gasto del año 1593, «gasto por menudo e por granado». Idem del año 1499 «gasto granado e menudo». Archivo de la Sala Capitular, tomo IV de las Actas que comprende desde el año 1511 al 1527,

brados de maçonería que están al derredor de la pieça de en medio y la pieça mas alta del dicho pié sobre que se ha de asentar el palomar de oro sobre dicho tiene por debaxo otros ramos esmaltados sobre puestos, el qual dicho pie está armado sobre un cañon de cobre. E mas labro e fizo p.^a la dicha custodia un relicario grande de oro p.^a poner el Corpus Xpi que se ha de poner dentro del palomar que tiene un pie labrado de un follaje esmaltado sobre puesto. E un espejo redondo con unas letras esmaltadas sobre puestas que lleva puestas e asentadas en el dicho espejo veynte piedras balajes medianos e quarenta e nueve perlas medianas en sus molinetes que para ello dió el dicho Sancho de Paredes de lo de su cargo e una cruz encima. E mas hizo e labro quatro angeles de bulto con sus alas con los mysterios de la pasion en las manos, esmaltados los dichos angeles, que peso todo el oro junto que carga el dicho Almerique del dicho pie y el dicho relicario con las otras pieças menuadas e con dos tornillos e unos hilos de oro con que se asienta el dicho palomar con el pie e con que se asentaron todos los angeles e se asentaron e aderezaron otras piezas del palomar sin las perlas y piedras con sus engastes en que van asentadas... y sin el dicho cañon de cobre, treyn-ta e un marcos y dos ochavas a dos granos.

„E luego el dicho dia mando su alteça asentar el dicho palomar de esta otra parte contenido con el dicho p.^a que todo junto fuese una custodia, del qual dicho palomar, se quito la fuente e el salero que peso todo un marco e siete onças y seys ochavas e en el mismo lugar se puso el sobre dicho pie e relicario...

„queda ques el peso entero de toda la dicha custodia todo junto oro y piedras y perlas y lunetas de vidrio asi las del salero y palomar suso dicho como las del relicario quarenta e cinco marcos e cinco onças e cinco ochavas e cinco tomynes e seis granos“ (1).

Al anterior documento va unida la tasación de la custodia hecha en Toro el 13 de Marzo de 1505 valorándola en un cuento y treinta y cuatro mil ochocientos diez maravedís, los que pagó el cabildo, después de examinarla los plateros Ballesteros y Ayala a 15 de Marzo del mismo año.

Dados tales antecedentes ¿será temerario suponer que la reina Isabel,

(1) Todo lo relativo a la compra de la custodia de oro está en el Archivo de la O. y F. en un envoltorio que comprende papeles varios y no tiene signatura.

procediendo con su habitual espíritu, dedicase parte del oro que le presentó Cristóbal Colón al finalizar en Barcelona su primer viaje a la fabricación de una custodia espléndida?

La custodia de Maestre Enrique

En el "Libro de gasto de la obra y fábrica de 1515" hay una partida de 28 de Agosto a Maestre Enrique de Arfe y a Ferrand Núñez, platero, que fué a León para buscar al maestro, montando el gasto de su ida y de la venida de ambos 4.626 maravedís (1).

Según consta en dicha partida no trajo Arfe a Toledo otro propósito que el de hacer una custodia que enmarcase suntuosamente la de la Reina Católica. Tal era la voluntad del Cardenal Cisneros.

Desde 25 de Octubre a 17 de Diciembre se libraron a Maestre Enrique, "vecino de León", 85.340 maravedís para comprar plata y a cuenta de la hechura de un pilar de la custodia que serviría de muestra. Con el mismo fin se le dieron desde 13 de Febrero a 4 de Junio del año siguiente (1516), 122.483 maravedís (2).

El Cabildo, aunque satisfecho con la obra de Maestre Enrique, dispuso que hiciese el modelo de la custodia Maestre Copín, tan acreditado por su nuevo retablo y a 15 de Febrero 1516 se le libraron mil maravedís "a cuenta de dicho modelo". ¿Se ausentaría con este motivo Maestre Enrique? Desde Julio no consta partida alguna a su favor. Tampoco se le siguió librando a Copín por su modelo. Quizá marchase entonces Maestre Enrique a Córdoba para trabajar la gran custodia catedralicia porque el 30 de Diciembre del mismo año se libraron a Ferrand Núñez, platero, 1.235 maravedís, por ir a Córdoba en busca de un pilar de plata de la custodia que sirviera de modelo a la proyectada en Toledo. Esta decisión inclinó definitivamente el Cabildo hacia el gran Arfe (3).

En 1517, la custodia de oro de D.^a Isabel, acomodada por los plate-

(1) Libro de gasto del año 1515, "Custodia de plata" y "gasto granado e menudo".

(2) Libro de gasto de 1516, "Custodia de plata" y "gasto granado e menudo".

(3) La partida pagada a Copín por el modelo de la custodia y el viaje a Córdoba del platero Núñez están en "granado e menudo" del libro de gasto del año 1516. El modelo susodicho no puede referirse a la custodia de talla del retablo mayor, porque en 1508 estaba ya enteramente acabada y pintada, según consta en el libro de gasto de aquel año. Dicho modelo era de talla.

ros Diego Vázquez y Alonso Núñez, dentro de la antigua de plata, salió procesionalmente por Corpus. Sin embargo, Maestre Enrique tornó a ocuparse de la custodia toledana, pues desde 22 de Abril a 24 de Septiembre de 1517 se libraron a Hernán González, su criado, 41.210 maravedís para adquirir plata. Suspendió Arfe su trabajo hasta Mayo de 1520, y desde el 10 de dicho mes al 25 de Junio se le libraron 25.000 maravedís a cuenta de la hechura.

El alboroto de las Comunidades no impidió la prosecución de la obra, y el 19 de Junio de 1520 D. Diego López de Ayala, el Licenciado Peña, el Arcediano y Bartolomé de Medina, todos prebendados, sacaron del Sagrario 25 marcos y 4 onzas de plata cendrada, entregándosela a Arfe. El 7 de Noviembre recibió 20 marcos y 2 onzas; el 19 del mismo mes, 18 marcos y 3 onzas; el 18 de Diciembre, 34 marcos y 4 onzas; el 19 de Febrero siguiente (1521), 44 marcos y 5 onzas; el 24 de Marzo, 30 marcos y 5 onzas; el 4 de Mayo, 22 marcos y 5 onzas "en ciertas imágenes e otras piezas que eran de la custodia vieja"; el 7 de Junio, 28 marcos y 6 onzas, también de la custodia vieja; el 24 de Julio, 20 marcos y una onza, de la susodicha custodia; el 7 de Diciembre, 23 marcos, que pesó el asiento en que estaban los apóstoles en la custodia antigua, y el 19 de Enero de 1522, 21 marcos de la misma procedencia.

Estaba el Cabildo por entonces muy escaso de plata, por haberle sacado violentamente los comuneros 600 marcos; así se comprende que tomara el acuerdo en 14 de Marzo de 1521 de deshacer, entre otras cosas, la mencionada custodia. De aquí la inexactitud con que se afirma comúnmente que las Comunidades se apoderaron de la custodia vieja, y por ello el Cabildo encargó a Arfe otra nueva.

En 1521 se entregaron, pues, a Maestre Enrique a cuenta de la hechura 172.500 maravedís; al año siguiente, 65.000, y por el mismo concepto, del 26 de Febrero al 17 de Diciembre de 1523, otros 145.000 maravedís (1).

Tocaba ya a su término la obra maravillosa del gran orfebre cuando

(1) En los libros de gastos de los años 1517, 19, 20, 21 y 23, hay una sección llamada "Custodia de plata" donde se consignan los maravedís dados a Maestre Enrique a cuenta de la hechura de la custodia y de la plata que se compraba para ella. En el mismo Archivo de la O. y F., en un envoltorio de papeles varios sin signatura, está la cuenta detallada de la plata que se compró para hacer la custodia desde Noviembre de 1520,

en sesión de 10 de Diciembre de 1523 acordó el Cabildo que tasarán la custodia: el Deán, el Maestrescuela y el Canónigo Fonseca. Designaron estos señores a tres plateros: Hernando Ballesteros, ensayador de la casa de la moneda; Pedro Fernández y Manzanos, quienes dieron su fallo el 24 del mismo mes:

“Teniendo a Dios delante de nosotros y so cargo del juramento que vras. mrcds. nos mandaron tomar. Decimos que lo que nos parece de la dicha custodia y del balor de cada marco es lo siguiente:

„Que avemos muy bien visto lo liso y labrado de la dicha custodia desde la peana della fasta la mas alta pieça que es adonde se asienta la cruz, y fallamos que segun la grandeza de la dicha custodia, y p.^a que perfectamente permanesca en el estado que maestrenrique la ha de dexar, que no tiene plata demasiada p.^a que no la ayan de andar cada día remendando y no fuera inconveniente que algunas pieças della tuvieran mas plata, porque estuviera mas fortalecida.“

„Asy mesmo decimos que por que la obra de la dicha custodia es *la mas excelente que nunca se ha visto*, y aviendo consideracion a que maestrenrique avia de fazer esta custodia de quynyentos e treynta marcos, poco mas o menos, como con el se concertó por parte desta sancta yglesia, y que segund la grandeza de la dicha custodia ha seydo necesario acrescentar los marcos de plata que en ella se han acrescentado, porque no se pudiera acabar de otra manera; y asi mesmo aviendo respecto al muy gran trabajo de ingenio e corporal que él ha pasado en la conpostura y lindeza della y a las muchas menguas que en la plata se han fecho, y al muy gran trabajo que se ha de pasar en el dorar de la dicha custodia, e a las muchas herramientas que serán menester para dorarla y el gasto que el ha de fazer con los que le ayudaren a dorar por el mucho peligro que en el dorar della ay, determinamos que vuestras mercedes le manden pagar por cada un marco de la dicha custodia asy por el labrar como por el dorar dello, que en ella vuestras mercedes mandaren que se dore, seis ducados de oro y dos reales dándole oro p.^a lo que en ella vuestras mercedes le mandaren dorar; y esto se entiende dexando la dicha custodia perfectamente acabada, dorada y clavada a voluntad y contentamiento de vuestras mercedes.....“

Pesada escrupulosamente la custodia, Maestre Enrique, al pie de la tasación y de la cuenta finiquito de la plata que se le había entregado, escribió de propia mano: “Juro a Dios y esta † que guardé toda fidelidad

y toda la obra segun me fué tomado juramento por el S^{or} Obrero y visitadores.—Henrique de Arffe. (Rubricado)“ (1).

El mismo día 24 de Diciembre, el Obrero y el canónigo Medina mandaron librar a los plateros tasadores 6.120 maravedís para noventa pares de gallinas por lo que trabajaron en la tasación, evaluando: “lo llano por llano y lo de mucho obrar por semejante“. Arfe recibió de aguinaldo 2.040 maravedís para 30 pares de gallinas (2).

El 17 de Septiembre de 1523 comenzó Arfe a adorar la custodia, dándole el Cabildo cuanto necesitó de oro y de azogue (3).

Finalmente, a 23 de Abril de 1524, se ajustó con el orfebre la cuenta finiquito de la custodia, librándole 485.704 maravedís, con que se le acabaron de pagar un cuento y 638.631 maravedís, contando los 43 marcos, una onza, cuatro ochavas y tres cuartillos de plata, que puso sobre los 618 marcos, dos onzas y seis ochavas y media de plata que había recibido de la obra y fábrica. De manera que montó la hechura de la custodia, un cuento y 533.357 maravedís. Diéronle “de refacción“ 25 ducados (4) y con esto pudo dar por concluida su obra maestra el fundador de la gran dinastía artística de los Arfe.

Ornamentaciones posteriores de la custodia

Por el año de 1523, queriendo el Cabildo hacer más rico el viril de la custodia de oro, encargó a Pedro Hernández, platero, que lo labrase nuevamente, adornándolo con 20 rubíes balajes y 80 perlas muy iguales y una mayor en el remate. Diéronle por su trabajo 125 ducados, que montan 46.875 maravedís (5).

En lo alto de la custodia de Arfe se puso una cruz de plata sobredorada que se dió a hacer a Laynez, platero, con 86 perlas y 4 piedras, y se le acabaron de pagar los 4.500 maravedís de la hechura el 3 de Junio del mismo año de 1523 (6).

(1) Archivo de la O. y F. envoltorio susodicho de papeles varios sin signatura.

(2) Libro de gasto del año 1523, “gasto granado e menudo“.

(3) Libro de gasto del año 1524, “oro, plata, seda y brocado“ y “gasto granado e menudo“.

(4) Libro de gasto del año 1524, “hechura de la custodia“.

(5) Las perlas del viril se compraron a un portugués; libro de gasto del año 1522, “Sagrario“.—Hechura del viril, libro de gasto del año 1523, “Sagrario“. El envoltorio susodicho del Archivo de la O. y F. trata por extenso del viril y su riqueza.

(6) Libro de gasto del año 1523, “Sagrario“.

Sufrió bastante la custodia con el uso, de modo que en la visita que el Cardenal Quiroga hizo al Sagrario en 1582, ordenó su reparación. El 20 de Julio de 1594, siendo Obrero D. Francisco de Monsalve, dispuso que los plateros Francisco de Merino y Diego de Valdivieso la examinaran, y tras detenido reconocimiento, determinaron lo que había de ser reparado.

Encargóse de ello Valdivieso, y cuentan algunos papeles de la iglesia de Toledo, que trabajaron con él durante un año unos veinte oficiales. En esta reparación se rehicieron once figuras perdidas, se enmendaron algunas piezas y se añadieron las armas del Cardenal Cisneros y del Obrero D. Diego López de Ayala, que la comenzaron, y la de los Cardenales Quiroga y Archiduque Alberto.

Tuvo la superintendencia de esta obra de Valdivieso, Francisco de Merino, y desde 8 de Octubre del 94 a 17 de Junio del 95, diéronle por ella 75.000 maravedís.

Varios plateros, en Julio de 1594, repararon la custodia de Isabel la Católica y uno de los oficiales que trabajaron en este aderezo fué Vicente de Salinas, más tarde platero de la Catedral, como lo dice él mismo en libro que escribió sobre modos de armar y desarmar la custodia: "Cayóme en suerte hacer el adereço desta custodia por mis manos aunque estaba a cargo de Julian Honrado platero de oro que yço las manillas de oro de nuestra Señora del Sagrario".

Murió Julián antes de que se ajustara la cuenta y tasada la obra por Alonso Román, platero, vecino de Madrid, y Baltasar de Villamayor, vecino de Toledo, nombrado por la obra y fábrica, se libraron a la viuda Cebriana María (5 de Junio de 1599), los maravedís que restaban para completar los 990.906 del reparo total.

En el concierto intervino Juan Bautista Monegro, albacea testamentario de Honrado; siendo Obrero de la Catedral por entonces el célebre Deán Don Diego de Castilla, cuya memoria se halla tan unida a la del Greco (1).

(1) Todo lo que se refiere al aderezo de la custodia de plata que hizo Valdivieso, y al de la de oro que llevó a cabo Honrado, consta en los libros de gastos de los años 1594, 95 y 96, en los cuales hay una sección titulada "reparo y dorado de la custodia". En el libro de gasto del año 97 hay también, en el "Sagrario", partidas que hablan de lo susodicho. En el mismo Archivo de la O. y F. existe un legajo de asuntos diversos, sin signatura, y en él, los conciertos hechos por el Obrero con Valdivieso y Honrado.

Con esta reparación beneficióse la custodia en veinte esmeraldas, seis jacintos y diez y ocho diamantes, más una crucecita con diez y seis diamantes que hizo Alonso García, platero (19 de Mayo 1600) para colocarla sobre el viril.

En cuanto a Villamayor, recibió, merced al trabajo de tasación, diez ducados a 12 de Julio del mismo año (1).

¡No es extraño que pasando Corpus en Toledo la Majestad de Felipe II, por Junio de 1596, quisiese admirar lentamente la gran joya toledana, enriquecida por tantos orfebres! Como una indisposición le retuviera en los balcones del Alcázar acompañado de la Infanta Isabel Clara Eugenia, ordenó le llevasen posteriormente la custodia al Alcázar para deleitarse en su contemplación (2).

Accesorios de la custodia

Monumento de tal importancia solicitaba unas andas de más realce. Comprendiéndolo así el Cabildo, determinó hacer unos brazos chapados de plata para llevar la custodia en procesión, y los encargó a Lorenzo Márquez, platero de la iglesia, dándole, a 21 de Junio 1606, 42.143 maravedís por los 73 marcos, y cuatro ochavas y media de plata que entraron en los brazos labrados de las andas (3).

Pero era ya costumbre en otras catedrales de España llevar la custodia en carro, y el acuerdo capitular de 4 de Abril 1617 la introdujo en Toledo, donde, diez y siete años antes (18 de Mayo de 1600), dió el Obrero trescientos reales a Pedro de Torres, maestro mayor de obras de la Catedral de Astorga, por llevar a Toledo un modelo de carro. Sin embargo, a pesar de esta modificación, al año siguiente (1618) la custodia fué llevada en andas (4).

(1) Esta tasación y la hechura de la Cruz del viril constan en el libro de gasto del año 1600, "Sagrario". La compra de las esmeraldas, jacintos y diamantes está en el "Sagrario" de los libros de gastos de los años 1598 y 99.

(2) Archivo de la Sala Capitular, Manual de Ceremonias del Racionero Arcayos. Tomo I, noticias curiosas.

(3) Libro de gasto del año 1606, "Sagrario".

(4) Archivo de la Sala Capitular; libro 27 de las Actas, que comprende desde 1615 al 1617. Arcayos, libro susodicho. Libro de gasto del año 1600, "Libramientos".

Innovaciones durante el siglo XVIII

Colócase actualmente la custodia de Arfe sobre una suntuosa peana de plata y bronce dorado a molido, con cuatro ángeles que sostienen la planta.

La ejecutó en el año 1740 el platero de la Catedral Manuel Vargas Machuca, juntamente con unas gradas chapadas de plata, para subir al altar mayor durante la octava del Corpus, todo ello en estilo barroco. El valor de dichas obras ascendió a 124.252 reales. Conocemos la peana, pero la gradería se deshizo durante la invasión francesa, por las muchas contribuciones con que las tropas invasoras agobiaron al Cabildo toledano (1).

Reparóse nuevamente la custodia bajo la dirección del platero de la obra y fábrica Manuel Reina y su hijo José Sánchez Niño. Fué preciso desarmarla y renovarla toda así en la parte de oro como en la de plata, invirtiéndose casi un año en esta labor, que costó 44.000 reales (28 de Mayo de 1765) (2).

En 1773, el Cardenal Conde de Teba y el Marqués de Ardales pidieron licencia al Cabildo para que la custodia fuera llevada en carroza, a lo que accedió con fecha 10 de Noviembre: "a que caso de no poderse evitar los inconvenientes que hasta aquí, continuando la loable costumbre de llebarse en hombros de sacerdotes la custodia, se haga la máquina o carro triunfal que V.^a Ex.^a propone, vencidas todas las dificultades que la desigualdad del terreno, estrechez de las calles, peso y delicadeza de la custodia ofrezan" (3).

Conforme a esta exposición, el maestro Bernardo Miguélez, vecino

(1) Todo lo relativo a estas obras del platero Vargas está en los libros de gasto de los años 1740, 41 y 42, en las secciones "Sagrario", "Obra extraordinaria" y en diversas partidas especiales, que llevan el título de la hechura de la peana, ángeles y gradería. En el mismo Archivo de la O. y F., en un legajo de papeles varios de este siglo XVIII, está la libranza final del platero Vargas por la peana y las gradas, y una carta del Obrero al Marqués de Scoti, Ayo del Cardenal Infante Don Luis de Borbón, administrador del Arzobispado de Toledo, respondiendo a las quejas que había dado el platero en el ajuste del pago; 12 de Octubre de 1742.

(2) Libro de gasto del año 1764 y sig., "Sagrario".

(3) Archivo de la Sala Capitular; borradores de cartas, libro 9.º, fecha del 10 de Noviembre de 1775.

de León, que ya tenía hecho el diseño de la carroza a partir de Marzo de 1774, fué a Toledo a reconocer las calles por donde pasaba la procesión y se le dieron 1.500 reales de ayuda de costa. Aprobado su diseño, retornó a León, y en 1775 envió la carroza que se emplea hoy en el día del Corpus. Costó la obra, con su porte, 16.243 reales y 18 maravedis (1).

La invasión francesa

Las rapiñas de las tropas napoleónicas, tan fatales a nuestro tesoro artístico, amenazaron desvalijar por completo la Catedral de Toledo, en la que arrebataron cuanto dinero contenían las arcas de la obra y fábrica, y comenzaron a hacer el inventario de las joyas.

El Cabildo tomó entonces una resolución, no por arriesgada menos salvadora. Se cargaron las joyas en tres carros, que salieron sigilosamente de Toledo el día 7 de Diciembre de 1808, y siguiendo el camino de Extremadura, más libre de franceses, se llevaron a Sevilla bajo la protección de Cardenal Borbón, Arzobispo de la Primada, que andaba huido. En tiempos tan azarosos ni una sola joya faltó en el tesoro.

A 20 de Enero de 1814 entraban en Toledo los carros cargados de alhajas (2).

Íntegra en toda su magnificencia —pues la urgencia del salvamento impidió desarmarla— volvía también la custodia de Maestre Enrique, la obra única en la que tantas generaciones de arte y de fe grabaron la adoración de su trabajo.....

Descripción de la custodia

El altísimo concepto que la Edad Media tuvo del arte arquitectónico, al cual estaban supeditadas las demás artes, fué motivo para que todos

(1) Lo del diseño consta en el libro de gasto del año 1773: "ayudas de costa" y "libramientos". De la hechura se habla en "libramientos" del libro de gasto del año 1775.

(2) Para lo de la traslación de las alhajas a Sevilla y su vuelta a Toledo se han visto los libros de gasto de los años 1808, "libramientos"; 1809, "Sagrario"; 1810, "libramientos", y 1811, "libramientos"; 1813, "Sagrario" y "libramientos", y 1814, "Sagrario". En el mismo Archivo de la O. y F. hay un legajo con todo lo relativo a las alhajas que se llevaron a Sevilla y las que tomaron los franceses con otras noticias de la guerra de la Independencia.

los objetos de arte menor (muebles, arcas, frontales, relicarios.....), estuviesen compuestos en su conjunto como un edificio; es decir, según un concepto netamente arquitectónico. Y así las viejas custodias castellanas simulaban *hastiales* de iglesias góticas, y cuando al finalizar el siglo xv, los orfebres cambiaron este tipo por el de los grandes templete, fueron las *capillas poligonales* (hechuras especiales y predilectas de los próceres y prelados de la época) las inspiradoras de aquellas joyas como clara y netamente se ve estudiando la de Toledo, desde el punto de vista de su composición.

Varias fábricas de aquel tipo posee España. Esta es la composición de las grandes custodias de Enrique de Arfe y singularmente de la de Toledo, la más clara de concepción, la más armónica de proporciones, la más arquitectónica de las suyas, superiorísima por lo menos en este concepto a la de Córdoba.

La planta de basamento es un exágono o un octógono regular, en cuyos vértices hay salientes pedestales. Sobre él se eleva el templete que en su conjunto se compone de dos cuerpos superpuestos rematados por una flecha. Detallando su estructura vemos que sobre aquellos pedestales se yerguen sendos pilares, a los que sirven de contrafuertes otros pilarillos agrupando a los principales por codales a media altura y por arbotantes arriba. Aquellos pilares se unen entre sí en lo perimetral por arcos formeros y en lo diametral por arcos diagonales, que forman la bóveda (si así puede llamarse) de este primer cuerpo. Sobre él álzase el segundo, de análoga composición: pilares con contrafuertes y arbotantes, arcos formando una nervadura y pináculo, y más arriba piramidando la composición una flecha o remate, sustentáculo de la cruz terminal. Cobija el primer cuerpo el viril que con la peana nudo y cuerpo recuerda las primitivas custodias, y bajo la aérea armadura del segundo cuerpo luce primorosa efigie de Jesús resucitado.

Si pasamos ahora a estudiar el detalle veremos que el estilo de la obra del maestro de Harff es el conocido en la historia del arte con el nombre de ojival o gótico florido a la manera de esa magnífica escuela de Colonia que dejó las marcas de su especialísima visión estética en las casas comunales de Bruselas, Brujas y Lovaina, en las flechas de Estrasburgo y Friburgo y en tantas capillas catedralicias españolas como la famosa del Condestable.

Pocas descripciones nos darán tanta idea de la magnificencia decora-

tiva de la custodia como la formada por Lorenzana en el libro de Inventarios de la Catedral de Toledo y del cual tomamos algo corregidos los siguientes datos:

Tiene desde el asiento hasta la Cruz tres metros escasos de altura con uno y doce centímetros de anchura en su mayor vuelo.

Primeramente en el pedestal donde se asienta la custodia de oro hay una peana y la planta es en forma estrellada, llevando en las chapas varias labores.

Esta planta está guarnecida alrededor de una crestería a la que sigue una moldura en blanco, que ciñe todo el pedestal y luego cuarenta y dos cordoncillos, otras tantas calaveras pequeñas y treinta y seis mascarones.

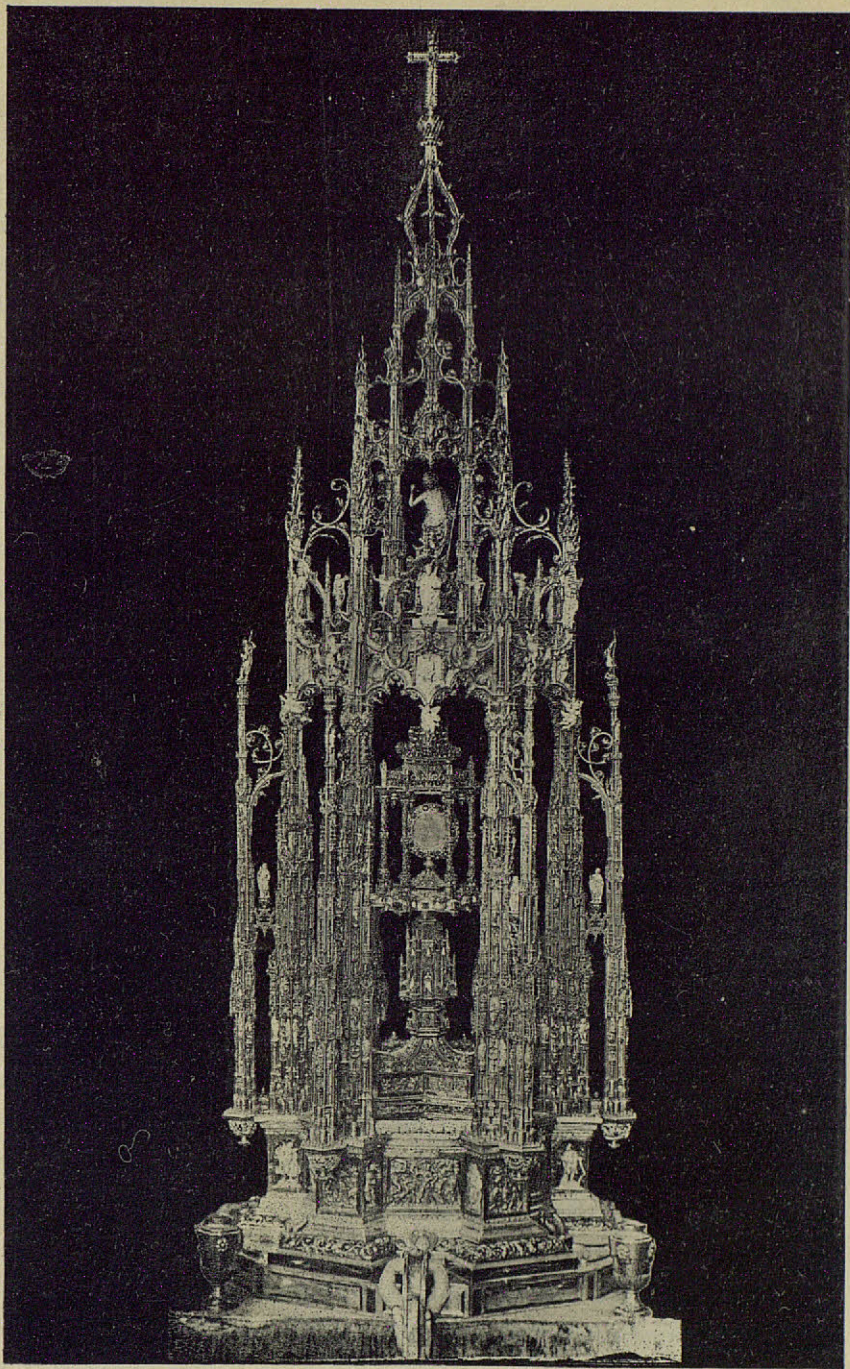
Siguen seis historias de la Pasión muy bellamente repujadas con doce profetas en blanco que van en sus nichos; encima de las historias hay una coronación y debajo de ellas un bocel labrado de brutesco colado, con seis escudos de armas, dos de la Iglesia, otros dos del Cardenal Archiduque y también dos del Cardenal Quiroga. Sobre la peana están los seis escudos de los Obreros, alternando con otros óvalos con leyendas grabadas que aluden a la historia de la custodia.

Más arriba está el cuerpo principal en que hay seis pilares grandes y seis pequeños a modo de contrafuertes, y cada pilar y antepilar lleva treinta y cuatro figuras de santos, unas blancas y otras doradas, y de pilar a pilar hay una pieza calada con una figura de apóstol encima y unos ángeles con las insignias de la Pasión debajo. En el remate de los pilares pequeños hay una figura muy primorosa.

En este cuerpo hay una cúpula labrada con molduras y artesones con estrellas, nubes y diez y seis ángeles, que llevan en las manos campanillas e incensarios, más diez y ocho rosas y en cada una un serafín. En medio de la cúpula hay un cogollo grande esmaltado de blanco y rojo con tres esmeraldas y tres granates.

Luego siguen seis coronaciones grandes, que tienen en medio otras tantas figuras, cuatro de arzobispos y dos de profetas, todas en blanco. En cada extremo de la coronación hay en blanco cuatro evangelistas, un San Francisco y un San Jerónimo.

Encima de esta cúpula van seis pilares adornados de cardinas y entre ellos están unas piezas caladas que hacen arco en este cuerpo segundo y cada una tiene una figura de plata blanca y dos ángeles que hacen re-



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

ENRIQUE DE ARFE.
La Custodia de la Catedral de Toledo.

mate. Dentro hay un pedestal y sobre él la figura del Resucitado con una Cruz y bandera en la mano de plata policromada y debajo de una cúpula.

Tiene esta custodia tercer cuerpo, en que hay seis pilares asidos con doce troncos y dentro está un pedestal que tiene tres granates y tres diamantes, y encima del pedestal una basa con una coronación y sobre ella la figura, en plata blanca, del niño Jesús, con el mundo y la Cruz en la mano y en la cabeza las tres potencias.

Más arriba, de pilar a pilar, hay un cogollo de hojas que sigue hasta la base de la Cruz y dentro del cogollo está una campanilla grande y una paloma sobrepuesta a la campanilla.

Encima del cogollo una basa con cuatro cartelas y en medio cuatro esmaltes de oro y entre cada cartela un engaste con dos granates y dos esmeraldas.

Sobre todo esto viene la coronación con la Cruz que tiene por medio en hilera sesenta y ocho perlas redondas y de cada lado un engaste con una esmeralda grande cuadrada.

Además de lo descrito tiene muchas otras figuras de Santos hasta el número de 260 con bellisimas umbelas y repisas, de suerte que forman el conjuntillo más maravilloso.

Aunque el estilo de la custodia es el ojival florido, mézclanse, sin embargo, en la ornamentación numerosos y muy importantes elementos del estilo plateresco.

Dentro de la cúpula del primer cuerpo de esta custodia está la de oro de Isabel la Católica algún tanto reformada; la describiremos brevemente tal como hoy se encuentra.

Su pie es seisavado con seis tornillos que la sujetan a la de plata y que tienen por cabeza seis rosas de oro esmaltadas, algo altas, como piñas. Hay también seis flores con otros tantos serafines de cuatro alas cada uno y seis ramilletes, todo ello esmaltado.

Sobre el pie está la linterna con seis figuras de Santos esmaltados de colores y seis cartelas. Encima de esta linterna viene la manzana con seis tabernáculos, y en ellos figuras de Santos esmaltados de colores, con otras tantas piezas caladas y dos linternas con doce esmaltes.

Sobre la manzana viene una coronación, con seis engastes pequeños con jacintos, y veinticuatro ovalillos esmaltados de blanco y rojo.

La coronación tiene cuatro ángeles esmaltados de colores, llevando las insignias de la pasión; seis columnas con espigas, racimos y hojas de plata en esmalte verde, y sobre ellas seis castillos con sus remates en forma de pirámides, con unas pequeñas almenas.

Tienen estas columnas una coronación de hojas y en cada claro una bolilla pendiente y esmaltada. Encima de esta coronación hay un cuerpo pequeño con unas rejas en forma de corona, con florecitas esmaltadas. Lleva esta coronación seis engastes con tres zafiros y seis granates.

Encima de todo esto hay, en forma de cúpula, un palomar con ventanillas y palomas esmaltadas de relieve en ellas. Adornan esta cúpula veinticuatro perlas finas, tres zafiros y tres granates. Termina esta custodia con un frutero de flores, esmaltadas de brillantes colores, y un zafiro de extraordinario tamaño.

El viril tiene un cerco labrado, de oro, con unas florecillas esmaltadas, veinte granates con sus engastes por ambos lados, veinte asientos con cuatro perlas cada uno, que son ochenta, muy finas; y el pie es un nudete esmaltado, y el remate de arriba una cruz con diez y seis diamantes pequeños y una perla muy gruesa y redonda.

MARÍA CRISTINA DE ARTEAGA

DOS TABLAS PRIMITIVAS HISPANOFLAMENCAS

El anticuario T. Kleinberger en París posee una tabla grande con una Virgen sentada y el Niño Jesús en sus brazos. Esta tabla, atribuida al pintor flamenco Colijes de Cotu, lleva en lo alto dos escudos. Como se ve a primera vista, lo son de las familias Mendoza y Velasco. Por consiguiente, no puede haber duda que esta tabla fué pintada para el famoso Condestable de Castilla, el Conde de Haro, casado con la hermana del "Gran Cardenal", fundadores de la magnífica Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos.

El autor de la tabla parece flamenco, y más bien influído por el "Maître de Flémalle" que de Roger van der Weyden; pero cierto es que es artista del último cuarto del siglo xv, que tiene gusto en aquella nota algo arcaica que fué de moda a fines del siglo xv y más todavía a principios del xvi, donde se repetía modelos antiguos en nueva forma. No es posible decir con toda certeza si nuestra tabla fué pintada en España o traída de Flandes. Claro está que se piensa en el primer momento a aquel Miguel Zithium o Zittoz, que fué pintor de los Reyes Católicos y que había venido de Flandes para vivir en España. También sería posible que el autor fuese el mismo artista que hizo la copia tan exacta del tríptico de Roger van der Weyden, de la Cartuja de Miraflores, aquella copia que hoy día se encuentra en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín.

De todos modos, la tabla de los Condes de Haro era bien conocida. Lo demuestra una pequeña copia con ligeras variaciones que vi hace algunos meses en casa del inteligente anticuario español D. Eduardo Lucas Moreno, en París (altura 1,05 metros, ancho 0,50). Esta tabla nos hace ver un solo ángel con la corona encima de la cabeza de la Virgen. No puede caber duda que se trata de una obra española, copiada libremente de la tabla flamenca.

Un enigma resulta todavía una tablita que representa la media figura de una "Virgen de la leche", hoy en la Colección Charles Deering, en Chicago, y expuesta actualmente en el Art Institute de aquella ciudad. En el *Boletín* de este Museo americano se publicó recientemente un pequeño estudio sobre esta tabla, atribuyéndola a la escuela de Valencia, avicinándola a Jacomart y fijando su ejecución entre los años 1457-1460 (*Bulletin*, Septiembre 1924, vol. XVIII, núm. 6, pág. 74).

No me parece tan sencillo la clasificación de esta obra. Pintada por los años 1470-1475, más o menos revela influencias de la escuela flamenca; pero en algunos puntos iconográficos, por lo visto, conocimiento de tipos no solamente españoles, sino italianos (Virgen de la Estrella). No es posible decidir si el pintor vino del Bajo Rhin o si se trata de un español, contemporáneo de Antonello de Messina. Hay que recordarse también de aquella "Virgen", tan discutida de la National Gallery, de Londres, procedente de la colección Salting, atribuída hace tiempo a Antonello de Messina, clasificada después como obra de la escuela siciliana bajo la influencia de Antonello. No han faltado inteligentes que reclamaron esta tabla para España y que pronunciaron el nombre de Bartolomé Vermejo como autor. Los comienzos del gran Bartolomé de Cárdenas, célebre con el apellido Rubens-Vermejo, son todavía muy enigmáticos. La tabla de Londres tiene dignamente cierto parentesco con las obras de Vermejo, pero es otro pintor contemporáneo que revela la misma derivación de la escuela flamenca, como la encontramos en el maestro oriundo de Córdoba, y hasta ahora la atribución a la escuela siciliana me parece justificada. En contra, la tablita de Chicago la consideramos por española. No es mala la idea del autor "W. A. P." del artículo citado del *Boletín* americano, pensar en un artista del Levante español; pero es un pintor más joven que Jacomart, y no nos parece demasiada atrevida la idea buscarlo en los alrededores del Bartolomé Vermejo, principiante. En este caso, se tendría que fechar la obra más bien hacia 1470 que hacia 1475.

De todos modos, esta obra nos parece digna ser discutida de cuantos se ocupen de la pintura del siglo xv en España.

AUGUST L. MAYER



Anónimo.
La Virgen y el Niño.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID
Anónimo.
La Virgen de la Leche.

ESMALTE FIRMADO Y FECHADO EN 1508

Perdona, lector benévolo, si antes de entrar en materia, discurro un tanto por el no muy trillado campo del sentimiento. Mas respeta el mío, considerando cuan poderoso será, que impulsado por él, me atrevo a dedicar este trabajo, falto de todo arte y ciencia, a quien tuvo a ambos por norte y guía de su recta y segura ruta y timbres los más gloriosos de sus altos y limpios blasones. A mi abuelo el barón de las Cuatro Torres, al conde del Asalto me dirijo. Y no sería menester aducir el cariño que su memoria me inspira, ni la hermandad de ideas y sentimientos que su alma tuvo con mis aspiraciones; basta lector, para perdonar esta divagación y atrevimiento, sepas es esta la vez primera que escribo en una revista, en cuyo primer número, al pie de su primer artículo, en el año 1893 figuraba el para mí tan venerable nombre de mi abuelo.

* * *

Durante el verano del pasado año, en una de las excursiones privadas que desde Reinosa hicimos, llegamos a un lugar donde "partido el mar en dos brazos, ciñe un peñasco cuyo arenoso asiento ocupa la población cuya cima corona la iglesia y rodearon los muros de su fuerte castillo". En San Vicente de la Barquera, en aquellos escombros ahumados por el incendio de 1483, se siente con emoción vibrar el alma de Castilla. Y si abandonados los sentidos al arrullo de las "bulliciosas ondas que dan voz a la soledad y acento a las ruinas" soñamos con su historia, la figura del inquisidor Corro, toma bulto ante nuestra fantasía. ¡Cuántas veces el eco, en los rectos sillares de las apiñadas casonas, no chascaría al ruido de los cascos de su blanca mula, cuando subía a visitar enfermos o condenar herejes! ¡Y cuántas el inmutable rostro del severo inquisidor no se contraería para no reflejar la huella de la conmiseración, ni dejar brotar a flor de pupila lo que por dentro eran lágrimas de amargura!

Perdóname de nuevo lector paciente, pero es mucha la poesía que aquel peñón encierra y grande y feliz la memoria de Antonio del Corro. Y pues que de allí procede la pieza que motiva estas notas, nada de extraño sería que fuera éste quien la encargara hacia 1507, cuando su autoridad y poderío llegaban al máximo de su grandeza. ¿Quién fué el autor de ella? ¿A qué escuela o taller pertenecía? ¿Qué nacionalidad tuvo? Preguntas son estas difíciles de contestar categóricamente. Intentaremos, no obstante, hacerlo o, al menos, aclarar en la medida de nuestras fuerzas tan enmarañado asunto. Enmarañado es, por lo poco estudiados que los esmaltes están; porque datos tiene esta pieza (cuyo tamaño es 210 mm. por 173 mm.), que de existir una clasificación precisa y cierta, fuera bien fácil colocarla en el puesto de honor que merece, ya que reúne las circunstancias de estar firmada con las iniciales L. M., y fechada en 1508. Circunstancias que, entre las piezas de esta época, sólo están reunidas en una: la célebre de Nardon Penicaud, fechada en 1503, que con tanto orgullo conserva el Museo del Louvre.

* * * *

Hasta ahora, todos los esmaltes pintados que de los siglos xv y xvi han llegado hasta nosotros, se habían atribuido invariablemente al gran centro francés de Limoges. Admirados por aficionados y coleccionistas y hasta por el público profano, que veía en la transparencia e intensidad de sus colores esa poesía del antaño desconocido, policroma sensación, sólo sentida ante las vidrieras de las góticas catedrales, los esmaltes, envueltos en ese ambiente misterioso, atraían por ese mismo misterio. ¿Qué artistas los crearían? ¿Qué gentes gozarían el encanto de su vista? ¿Qué hechos conmemorarían, o de qué promesas serían cumplido objeto? Todo se ignoraba y en la sima del olvido desaparecieron por igual nombres de geniales artifices y de altivos donantes. Sólo se supo que Limoges fué su principal centro, en donde muchos maestros gozaron de justa fama; mas esta, con ser tan grande, no fué poderosa para evitar se hundieran sus nombres en las sombras del pasado, y sólo dos o tres de entre tantos, lograron salvarse. De la época a que este estudio se refiere, principios del siglo xv, sólo un nombre, el de Nardon Penicaud, se había conocido; y a este artífice se atribuyeron cuantas obras de dicha época se conservan.

Gracias a los trabajos del señor Demartial, del señor Mitchel y de otros escritores, se pudo preparar un principio de clasificación, organizando un grupo arcaico, que tomó el nombre de Monvaerni, por una pretendida firma, que aparece en el célebre tríptico de la antigua colección Didier Petit, perteneciente hoy a la colección del señor Carlos P. Taft; firma que al parecer se repite en otro que representa la Piedad entre Santiago y San Juan Bautista y que pertenece al príncipe de Czartorysky en el castillo de Goluchow (Polonia).

Más adelante, por diferencias de estilo, detalles y características de unas piezas con otras (y sin que por desgracia haya una base firme de fechas, firmas o citas en documentos de la época) se dividieron los esmaltes pintados de fines del siglo xv en varios grupos principales.

Seguiremos en el estudio de las obras limosinas, al sabio conservador del Museo del Louvre J. J. Marquet de Vasselot, no sólo por ser quien con mayor autoridad y extensión se ha ocupado del asunto, sino por ser sus trabajos los más recientes.

Según él, siete pueden ser dichos grupos: 1, el taller del supuesto Monvaerni; 2, el taller del Tríptico de Orleans (con grandes analogías con el anterior); 3, taller de Nardon Penicaud; 4, taller de Grandes Frenes; 5, taller del Tríptico de Luis XII; 6, grupo de esmaltes diversos, y 7, taller de Juan 1.º Penicaud, con subdivisión de su escuela, que engloba piezas muy diversas.

Así, pues, cuentan hoy día los franceses con una clasificación bastante amplia y que aparenta visos de veracidad, dado lo hipotético de su basamento, y clasifican todas las piezas conocidas en esas divisiones, no dejando ni una sola para otros talleres extranjeros en los que se sabe se trabajó el esmalte pintado.

¡Triste suerte la de los artistas españoles! Si alguna de sus piezas llegó a nuestros días, atribuída estaba a extranjera tierra y apadrinada por quien jamás la conoció.

Hora era ya de que haciéndose luz de justicia apareciera algún dato con que probar, que hay obras españolas de esmalte pintado. La pieza que vamos a estudiar, servirá de piedra angular con la que basar el edificio patrio de la esmaltería pintada, que si no tan alto y ornado como el francés, sí es original y característico y no falto de relevantes cualidades.

En el arqueólogo y hasta en el aficionado puede más muchas veces

para formar el exacto juicio sobre una pieza el golpe de vista, la primera impresión, que un análisis detenido y científico. Mucho se podría escribir sobre el presentimiento siempre producido por inapreciadas impresiones, sobre lo que los matemáticos llaman feliz iniciativa, idea tenaz que, sin basarse en nada claro a los ojos del común sentido, obtiene no obstante resultados imposibles para los dominios de la ciencia y el método y que hace a un Colón descubrir un nuevo mundo en pugna con el recto juicio de numerosos sabios.

Confieso que esa primera impresión, aferrándose a mi espíritu, me hace ver claramente la gran diferencia que esta pieza tiene con sus semejantes limosinas y el carácter netamente español que a través de su forma flamenca se adivina. Pero el que yo, falto de toda autoridad, presintiendo la obra española diga la sensación que en mí produce, no es bastante para convencer, hay que embarcar en las carabelas de la discusión, e impulsado por los vientos de la oculta verdad surcar el mar de lo desconocido.

* * *

Para juzgar con acierto no hay que olvidar que el arte pictórico en dicha época tenía en casi toda Europa un centro único en la región flamenco-alemana que acaparó la potencia creadora, limitándose los otros países, si no a copiar, sí a inspirarse en las obras de aquélla. Sólo Italia tuvo un arte propio en centros como Siena, Umbría y Florencia, pero la influencia de su arte no se dejó sentir en los demás países hasta más adelante en que se desbordó con el Renacimiento.

Mas conviene hacer constar, que si para España fué casi nula en esta época la influencia italiana, no así para Francia, que aunque esclava en sus artes menores del arte del norte, rindió a veces pleitesía a las escuelas italianas.

No obstante, podemos decir que alemano-flamencas eran por igual las influencias sentidas tanto en Francia como España para las artes menores, y alemanes los cartones que más éxito tuvieron en la villa de San Marcial.

Esta común inspiración en el arte del norte, explica la hermandad de estilo observada entre las dos naciones, en cuantas artes se basaban en la pictórica. Así hemos visto en la pasada primera exposición de códices miniados, trabajos firmados por manos españolas, que bien pudieran

tomarse por obras francesas como por alemanas o flamencas y hasta algunas de ellas bien pudieran ser libres réplicas de los dibujos de Martín Shongauer, el artista que quizá, y por medio del naciente grabado, fué el más copiado por los esmaltadores limosines.

No es de extrañar, por tanto, que teniendo nuestro *Camino del Calvario* el mismo estilo flamenco-alemán que las piezas limosinas, pueda ser no obstante obra española. Y por otra parte, es seguro que dicho estilo sería el seguido por los numerosos esmaltadores españoles, que no tenían casi otra fuente de inspiración que la flamenca.

Nada más natural que se haya adjudicado la paternidad de muchas obras españolas a los talleres limosines, cuando no había diferencias en el modo y forma de los asuntos y dibujos y cuando la técnica industrial necesariamente sería la misma. Pues es innegable que la justa reputación de los talleres franceses haría obligado en todos los obreros de Europa un aprendizaje de sus cláusulas y secretos industriales, que insensiblemente les impelería a tener muchos puntos comunes en la técnica y procedimiento material.

Por todo ello, podemos asegurar que los esmaltadores españoles de principios del siglo XVI, de existir, como está sobradamente probado, obrarían tan análogamente a los franceses y se inspirarían tan directamente en los maestros de Limoges, que bien pueden tomarse por discípulos de éstos y, por tanto, confundirse sus obras con las de aquéllos.

Claro es que siempre tendrían detalles reveladores de su personalidad e independencia, pero fundidos en un conjunto muy confundible con los de aquellos maestros. Y esto precisamente es lo que vamos a observar en nuestro esmalte, que aunque aparentemente recuerda a las obras francesas y aun cuando refleja el aprendizaje en los estilos de los más arcaicos maestros limosines, tiene tal cúmulo de detalles originales y diferencias tan marcadas con las piezas transpirenaicas, que obliga necesariamente a creerla obra española.

Para comprobarlo, hagamos un detenido análisis, y comparándole con las piezas limosinas, veamos las semejanzas y diferencias que con ellas presenta; tarea ésta, que aunque ingrata y monótona, la juzgo necesaria para demostrar nuestro propósito.

SEMEJANZAS CON EL GRUPO MONVAERNI

Siendo probablemente Monvaerni el primer artifice que trabajó el esmalte pintado, sorprende el dominio casi absoluto que de él alcanzó. Desde luego, el encauzamiento que dió a este arte, prevaleció hasta casi nuestros días, y así vemos que la disposición general (suelo de primer término con plantas de hoja y flores, planos sucesivos, fondos con casas y ciudades y cielo azul estrellado de oro), fueron copiados sucesivamente por todos los maestros siguientes.

No es de extrañar que influencia tan poderosa se dejara sentir en cualquier parte en donde este nuevo arte brotara; y aunque relativamente alejada España del centro donde aquél maestro floreció, tengamos en cuenta el tiempo transcurrido desde que Monvaerni trabajó sus obras (hacia 1480-90), hasta la fecha en que el maestro L. M. concluye y firma su obra, y no nos extrañará que se inspirase en él directamente. Pero es más, aunque muy relacionadas por entonces ambas naciones, no podían llegar hasta nosotros las novedades de los maestros contemporáneos al nuestro, sin que tardaran cierto tiempo, que teniendo en cuenta los medios de comunicación, la tardanza en familiarizarse con esas variaciones y su asimilación hacen que este tiempo sea lo suficientemente considerable para sacar la conclusión que el maestro L. M. no pudo experimentar verdadera influencia más que del supuesto Monvaerni, que sobradamente conocido en 1508, estaba consagrado por la fama, y en su arte y estilo debería basarse el que falto de orientación por el aislamiento en que se hallaba temía errar y buscaba firme apoyo a su inseguro paso.

No es decir esto que no conociera y hasta se valiera del estilo de sus contemporáneos limosines, pero siendo muy probable lo arriba expuesto, creer debemos que, aunque aprovechara algún dato de éstos, siguiera en su estilo la orientación general de aquél. Y en efecto, esta casi identidad del ambiente general es la primer semejanza que observamos.

Sigamos anotando, aunque lacónicamente en provecho de la brevedad, otras analogías que nuestra pieza presenta con las del taller más arcaico de la villa de San Marcial.

Plantas del segundo término, parecidas a las de varias piezas. (Entre otras "La Natividad", del Príncipe de Czartorysky; "El entierro y la Adoración de los Magos", del Museo A. Debouché, de Limoges; "La Re-

surrección“, del Museo del Louvre; “El beso de Judas“, del Museo Metropolitano, de Nueva York; “La Piedad“, del Museo Victoria y Alberto, de Londres; “Martirio de San Esteban“, del Museo de Artes decorativas, de París; “La Piedad“, del Museo de Cluny; etc., etc.).

El dibujo, colocación y hasta el aspecto general de las murallas del fondo, presentan analogías con las siguientes piezas: “El Calvario“, de la antigua colección J. P. Morgan; “Entierro del Señor“, del Museo A. Debouché, de Limoges; “La Resurrección“, del Museo del Louvre y algunas más.

“El entierro“, del Museo A. Debouché, de Limoges, presenta, además de las analogías ya dichas, la de cierta semejanza en la técnica desarrollada para las figuras. E igualmente, esta semejanza, más la esbeltez característica, con “La Piedad“, del Museo de Cluny, que es con la que quizá presenta más analogías.

Finalmente, con casi todas las piezas de dicho grupo, cielo azul estrellado y ambiente general.

DIFERENCIAS PRINCIPALES

Imposible es a quien ha visto las piezas del taller de Monvaerni, no reconocer su estilo a la primer ojeada. Se puede decir, en términos generales, que su dominante se basa en un realismo intransigente. Y sin duda no se hallará en las diversas ramas del arte francés de esta época otra serie de obras en las cuales la belleza, en el sentido clásico de esta palabra, se muestre tan ausente. “Las caras reflejan todas las variantes que la fealdad pueda mostrar, desde la simple vulgaridad, hasta la más completa bestialidad, y las proporciones y actitudes carecen por igual de distinción y elegancia.“

Observemos ahora nuestra pieza y veamos cómo también el realismo campea en todo el ambiente, hasta tal punto, que logra en las caras de la Virgen y San Juan expresión verdaderamente dramática y dolorosa. Mas fijémonos que este mismo realismo que tanto le acerca al estilo del supuesto Monvaerni, sobrepuja al de éste en un como mayor deseo de expresarlo, que le hace tomar en San Juan una postura tan original como primitiva.

Este atrevimiento muestra una personalidad que, inspirada en la manera de otro maestro, la sobrepuja con su genio. En efecto, no vemos en

ninguna expresión del supuesto Monvaerni tal atrevimiento, y si es cierto que en algunas crucifixiones vemos a la Virgen en actitudes de extremo dolor, obsérvese que era práctica tan general, que se copió en muchos talleres y se repitió dentro de ellos numerosas veces.

Al seguir analizando comparativamente nuestro esmalte con las producciones del taller Monvaerni, notemos que buscando las fuentes inspiradoras de nuestra subida al Calvario y las que en aquel taller tienen cuantas piezas tratan el mismo asunto, la suerte se nos muestra propicia. Pues el supuesto Monvaerni, que como casi todos los artífices de las artes menores, se dejaba casi siempre influir por el estilo septentrional, buscó para representar este asunto la inspiración italiana.

Al efecto, dice Vasselot: "A tradiciones meridionales se puede atribuir la iconografía de las dos placas siguientes de este grupo, representando ambas la marcha al Calvario, y que forman parte del tríptico del Museo del Louvre. No solamente representan la misma escena, sino que la representan según un mismo cartón. No es, en efecto, la primera, sino una simplificación de la segunda, pues que da, en mayor escala y por consecuencia con número más reducido de figuras, la misma composición. En ambas, Cristo llevando su cruz y arrastrado por un sayón, va precedido y seguido de los dos ladrones desnudos y maniatados. A la izquierda y de una puerta de Jerusalén, sale el populacho que los escolta y sube por la derecha hacia el fondo del paisaje. Si se quiere profundizar en la comparación de los dos esmaltes del Louvre, bien pronto se comprueba que no se repiten exactamente; hay detalles modificados y suprimidos de uno a otro. No obstante, la identidad de origen de ambas composiciones es indiscutible; y así es como debía figurar habitualmente la marcha al Calvario en el taller del supuesto Monvaerni. Interesante sería determinar el origen de una disposición, que así se había impuesto.....", y después de anotar algunas analogías, que ambas piezas presentan con obras de artistas alemanes, añade: "No es, sin embargo, entre ellos, donde hay que buscar la fuente de la composición propiamente dicha; por extraño que parezca a primera vista, dado, sobre todo, el carácter realista y septentrional del arte de Monvaerni, este origen no es dado aquí, ni por las miniaturas ni por los grabados de Francia ni de Flandes, sólo en Italia la encontramos." Y a continuación, documentado como es de presumir, dada su competencia, termina demostrando claramente su aserto.



Fot. C. Navarro

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID.

ESMALTE (ESPAÑOL ?).

Firmado con las iniciales L. M. en 1508.

Veamos ahora dónde buscó el maestro L. M. la fuente de inspiración para desarrollar el mismo asunto. Basta la primera ojeada para ver claramente la influencia septentrional, sin dar cabida a rasgo alguno de italianismo.

La disposición general, tipos, actitudes y, sobre todo, los vestidos y armaduras no dan lugar a ninguna vacilación; y datos como el haber vestido a los ladrones (que por cierto, al no verificarse en ninguna pieza limosina, me hace pensar en una intransigencia puramente española, muy natural en aquella época), la colocación del manto y toca de la Virgen, de flamenquísimo sabor, y otros varios, vienen a comprobar de tal forma la influencia septentrional, que acrecienta más la creencia de que el artífice así influenciado fuera español, pues que aquí como en ninguna parte dominó tal influencia. Pero son tantas las discrepancias que se pueden observar, no sólo con el grupo Monvaerni, sino con todos los demás, que harían estas notas interminables y monótonas en demasía. Mas hagamos constar, entre tales discrepancias, que la manera de imitar en la cruz el vetado de la madera es completamente original y distinto a *todas* las piezas limosinas, marcando claramente una independencia absoluta. Los característicos rasgos de los rostros (importante dato, por el cual se ha podido hacer la clasificación del grupo Nardon Penicaud) no tiene pareja ni parecido con *ninguna* pieza limosina y sí recuerdan las siluetas flamencas de los dibujos de la época.

Las armaduras, modelos que bien pudieran ser españoles, dada la moda flamenca que en aquella época imperaba, tampoco recuerda a *ninguna* de las numerosas que en los esmaltes franceses figuran. Las estrellas son de ocho puntas, caso *rarisimo* entre las piezas en Limoges. La cartela en que finaliza el cordón pendiente de la cintura del Señor, sin duda diseñada para servir de marco a la firma, es detalle de gran importancia y *jamás* observado en ninguna pieza conocida, y, en fin, el dato de valerse para trazar la fecha de caracteres arábigos, que si posible para España, es más raro para Francia (donde aún eran desusados tales caracteres), hacen al ánimo no dudar al considerar esta producción completamente extraña al centro francés de Limoges.

Por carecer de interés para nuestro propósito, no nos detenemos en hacer el examen comparativo de nuestra pieza con las demás de los restantes grupos franceses, pues si bien existen, aunque poquísimas, algu-

nas semejanzas, carecen de importancia, mientras que son innumerables y palmarias las diferencias, algunas de las cuales ya hemos citado, por ser comunes a todos los grupos.

RESUMEN

Hemos visto que, a pesar de ciertas analogías que nuestras piezas presenta con determinados datos de las de algunos talleres limosines, las diferencias son mucho mayores; lo que hace suponer que su creación tuvo lugar, no solamente en un taller distinto, sino hasta en otro centro de producción; pues gozando en 1508 Nardon Penicaud de su mayor fama, claramente se comprende cómo arrastró hacia su estilo a todos sus convecinos artífices y lo imposible de que hubiera alguno tan independiente con aquél y tan reacio a la moda, que no se asemejara en la técnica, estilo, ni colorido.

El colorido; quizá a él debemos el último e irrefutable argumento en pro de nuestra hipótesis. No existe en ninguno de los siete grupos franceses arriba mencionados ninguna pieza que presente la coloración que la "Marcha al Calvario", del maestro L. M., y, sobre todo, los varios tonos amarillos y el azul turquí característico. Pero ¿es que es única esta pieza en presentar dichos colores? ¿No existe otra u otras con ellos vestidas? Para el final deja el Sr. Marquet de Vasselot el estudio de un grupo, que por sus muchas desemejanzas con los restantes lo considera aparte. Veamos lo que de él nos dice.

EL GRUPO VIOLÁCEO

"Estos esmaltes se distinguen de los de otros talleres por su técnica y por su estilo. Es efecto, en vez de ser francamente policromados, están pintados casi exclusivamente en morado y en azul. Claro que a veces se unen otros colores a los principales, señaladamente un azul turquí, un verde (a veces grisáceo) y un rosáceo; pero estos tonos no juegan en el conjunto más que un papel secundario. Por otra parte, su estilo no es menos particular. Muchos de ellos tienen un aire extraño, de un gótico bastardeado, en los que ciertos detalles tienen casi un aspecto *troubadour*."

A continuación estudia las diversas piezas de este grupo; y su comparación con la nuestra da fácilmente la seguridad de su clasificación.

Bastaría al lector ver los colores de nuestra pieza para comprobar este aserto. El tono general es violáceo, predominando azules y morados, tiene verdes grisáceos y el característico azul turquí. Pero estos colores, que, *sin dar lugar a duda alguna, hacen clasificar esta pieza en el grupo violeta*, no son los únicos que la esmaltan. Tiene, además de cuatro tonos de morado, los dos azules y el verde dicho, otro verde (esmeralda oscuro) que anima el campo, un rojo, un marrón oscuro y dos tonos de amarillo, que, unido al blanco de las carnes y a los dorados filetes, dan una gama de colores, que al realzar la importancia de la pieza en sí lo hace a su vez del grupo a que pertenece, ya que no había en éste, hasta ahora, un esmalte de tal riqueza.

Al ver las diferencias, tan marcadas, que este grupo presenta con sus contemporáneos limosines, supone Vasselot que sus piezas verían la luz en un centro extranjero y añade:

“¿Pero en qué país pueden haber sido fabricadas unas obras de este género? No sería ciertamente en Italia ni en los países renanos. Tal vez deberíamos pensar en España, donde la esmaltería parece haber sido practicada en esta época”, y, en fin, termina diciendo: “Si la esmaltería pintada se practicó en España, podemos pensar en atribuir a artifices de este país los esmaltes del grupo violeta. Las particularidades de su técnica y de su estilo harían tal suposición muy probable.”

Esto dice la primera autoridad francesa en la materia, palabras que después de las observaciones que sobre nuestro esmalte hemos hecho, creo bastante para demostrar su origen español.

* * *

Ahora bien ¿quién sería el maestro L. M.? Mientras en las listas de esmaltadores franceses de la XVI^a centuria sólo un nombre aparece que coincida con estas iniciales, son numerosos los españoles que podrían firmar con ellas. Y es de notar que el francés Pierre La Motho firmaba así por excepción, siendo su firma más corriente en los documentos que de él nos quedan Pierre Lemontrot, lo que induce a desechar su hipotética identificación; mas aunque usara las iniciales de su apellido descompuesto no era razón de suprimir la de su nombre de pila y debiera ser P. L. M. en vez de L. M.

¿Y entre los españoles? Como hemos dicho, varios coinciden: Lo-

renzo Mitjavila, Lorenzo Mollot, etc.; mas no hay que olvidar que, siendo éstos a la vez orifices y esmaltadores, aunque bien pudiera cualquiera de ellos haber esmaltado nuestra pieza, es más probable que se limitaran a esmaltar joyas diversas y que un esmalte pintado lo hiciera un esmaltador propiamente dicho. Por ello creemos muy probable que fuera el esmaltador toledano Lorenzo Márquez el maestro que pintara nuestra pieza en 1508, quizá por encargo de Antonio del Corro, aquel inquisidor tan íntegro y castellano, que bien cuadra en su carácter la preferencia del naciente arte patrio, que aunque tosco y primitivo era genial reproducción del sentimiento a las producciones, si bien más ricas, también más industriales y amaneradas de los afamados artifices franceses.

* * *

Para terminar diré que al dar un primer paso en materia absolutamente desconocida, como es la esmaltería pintada española de principios del siglo XVI, he tenido que basarme en observaciones más o menos felices y en hipótesis más o menos fundadas; en estas condiciones, nada menos extraño que una equivocación, a pesar de creer que mis conclusiones son más que probables. De toda forma espero que, despierta la curiosidad de los aficionados, tome la palabra quien con más autoridad que yo diga más y mejor sobre este asunto.

CARLOS NAVARRO MORENÉS

FRANCISCO DE MENDIETA Y SU CUADRO JURA DE LOS FUEROS DE VIZCAYA, POR FERNANDO EL CATÓLICO

El 30 de Julio de 1476 se congregó el Señorío de Vizcaya en la iglesia de Santa María la Antigua de Guernica, para el juramento de los fueros por el Rey de Castilla y de León, Fernando V el Católico. Dice el historiador Labayru, de quien tomamos estos datos, que tomando S. A. el crucifijo que había en el altar, juró y confirmó los fueros, buenos usos, costumbres, privilegios, franquezas y libertades del Señorío, comprometiéndose a no enajenar tierra alguna de él. Extendida el acta por el secretario Gaspar de Ariño, ante el escribano Juan Ibáñez de Unzueta, fué firmada por todos los caballeros asistentes a la ceremonia,

Este fué el verdadero acto de la Jura de los fueros, por el Rey; el representado en el cuadro de Mendieta es la prestación de obediencia al monarca por los vizcaínos, bajo el tradicional roble de Guernica.

El Rey, que está sentado bajo el árbol y en un estrado *o aparato real de brocado* que tiene en su fondo un escudo de armas, recibe el pleito homenaje y la ratificación que a nombre de sus pueblos, ante-iglesias y concejos le hacen todos los moradores de Vizcaya. Asistieron a este acto todos los Procuradores de la tierra llana, villas, Duranguesado, valles de Llodio y Orozco y la villa de Castro-Urdiales, y además los representantes de las casas y solares nobles de Vizcaya.

En el fondo y parte alta del cuadro se ve una ermita o iglesia; en uno de los lados y en el otro, un carro alegórico, tirado por dos lobos, que llevan a los lados unos viejos, y encima del carro un personaje que tiene en la mano izquierda un libro que dice: *Legibus ornamenta*, y en la derecha una lona en la que hay escrito el letrero siguiente: *Hostile nunquam temerata vestigio finit o fuit*.

A los lados del dosel ya citado están, en primer término, varios caballeros, indudablemente los representantes de los pueblos vizcaínos, y detrás de éstos bastantes señoras, ataviadas con trajes diferentes, y que

a mi juicio es lo más interesante que tiene el cuadro, por ser una representación del traje de las vizcaínas al finalizar la Edad Media. Algunas llevan como turbantes orientales; otras, como la que está a la izquierda del campanero de la ermita (que en la fototipia no se ve, aunque sí en el cuadro), recuerdan los que Navajero decía que se asemejaban al pecho y cabeza de una grulla (1); se ve también en algunos la influencia de los trajes usados en los siglos anteriores en Flandes y Francia. Todos son fantásticos y muy decorativos y todavía recuerdan los medioevales. Los tocados de cabeza se sujetan con gran número de alfileres de cabeza dorada y el resto del traje es, en todas las retratadas en este lienzo, rico y lujoso, diferenciándose en el tono, que en unas es oscuro y en otras predominan los colores claros.

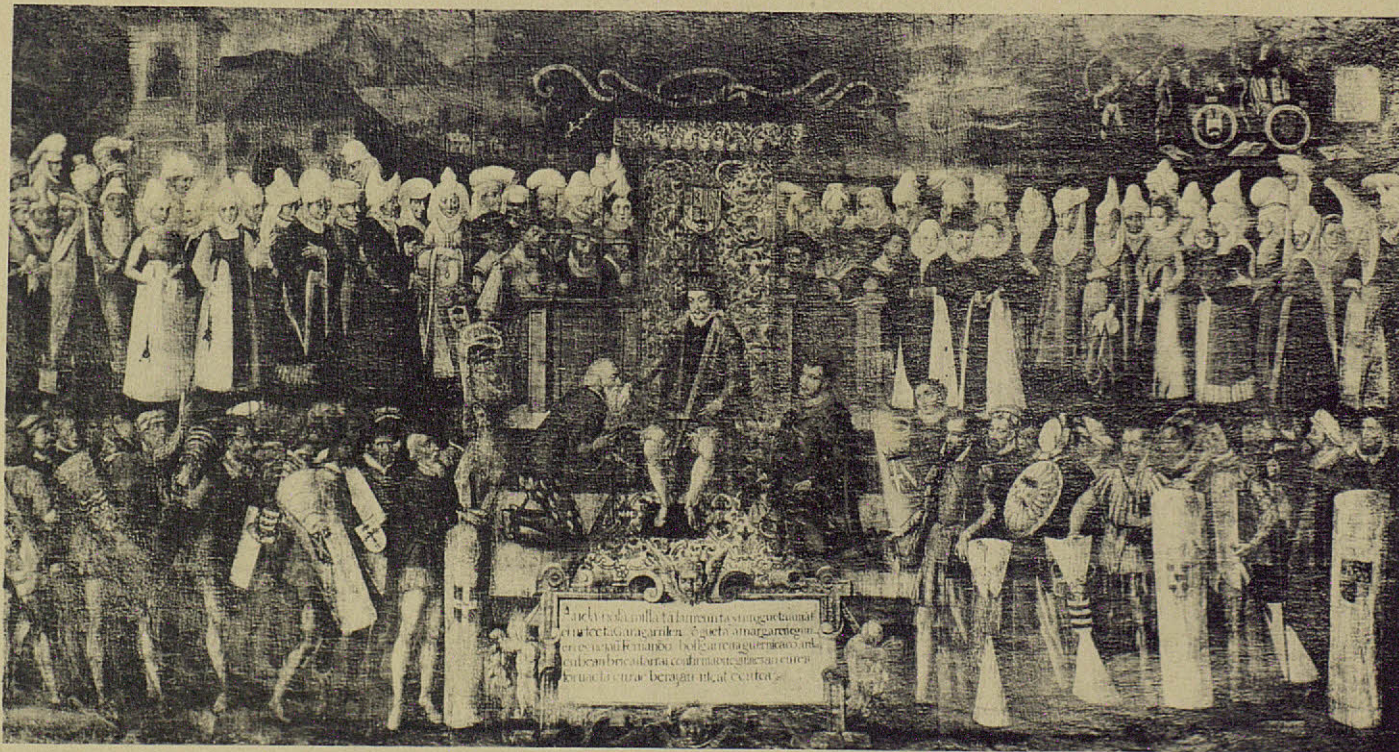
Los caballeros que ocupan la parte inferior del cuadro están vestidos también con lujo y algunos lucen armaduras o medias armaduras; los de la izquierda del cuadro cubren su cabeza con casquetes y gorras, y los de la derecha están casi todos descubiertos. Todos ostentan sus escudos con las armas respectivas y los mote o divisas que les corresponden.

En primer término están, empezando por la izquierda del cuadro, *D. Diego López de Anuncibay*, que ostenta en su escudo dividido en dos cuarteles, un árbol y dos animales en el de derecha; y en el lado contrario, un castillo dorado sobre fondo verde, con orla de ocho aspas de oro en campo rojo. *Sancho Martínez del Castillo*, que trae por armas un árbol de plata y dos lobos a los lados del mismo metal en campo rojo, y orla roja con aspas doradas y listas negras y doradas.

Pedro Ibáñez de Madoriaga: su escudo cuatro fajas horizontales, en las que sobre fondo verde hay manzanas de oro, y detrás, tres bandas de oro intercaladas con aquéllas; orla de fondo verde. *Martín Ruiz de Barroeta*: dos cuarteles; sobre fondo negro aspa de oro y sobre ella una estrella, en uno, y en el otro, un árbol en fondo de plata. Algo más al fondo, un caballero que lleva un escudo, al parecer con la cruz de Calatrava. Sigue a éste *Fortún Sánchez de Villela*: armas en campo rojo, cruz blanca y en ella cinco lobos. Detrás de este caballero hay un joven de cabellos rubios cuyas armas son una banda negra sobre fondo de oro.

Después están: *Fortún García de Arteaga*, con escudo de faja diagonal y caldera de oro sobre rojo; detrás de éste, *Martin Ruiz de Meceta*:

(1) Notas tomadas de una conferencia dada en Bilbao, por D. Juan Allende Salazar.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET-MADRID

FRANCISCO MENDIETA

Jura de los Fueros de Vizcaya por Fernando el Católico en 1476

1,58 × 3 m.

Museo de Bellas Artes, Bilbao.

sus armas, sobre fondo de plata, un roble y al lado un lobo; orla verde y en ella un letrero que dice: *Ave María Gratia Plena; Gonzalo Gómez de Butrón*, a la izquierda del Rey; su blasón tiene una corona dorada y puntiaguda; delante de éste, *Pedro García de Salazar*, que ostenta trece estrellas en campo rojo, y sobre el escudo una mano que empuña una espada que tiene clavada en su punta una cabeza. Quedan todavía en primer término *Tristán Díaz de Leguizamón*, con cuatro fajas horizontales de oro alternando con tres azules y encima del blasón una esfera, y *Ximenes de Sangroniz*, con cinco corazones rojos en campo de oro, y, por último, *Adán de Yarza*, con su escudo de cuatro cuarteles: 1.º y 4.º, un árbol y animal encaramado, de oro, y 2.º y 3.º, cruces de oro y dos estrellas en campo negro.

Estos son los caballeros que por estar en primer término tienen pintadas las armas que hemos explicado, y, además, sus motes o divisas (1); pero los que están detrás son, seguramente, *Ochoa Ortiz de Guecho*, *Juan Sánchez Torrontegui*, *Hernán Ruiz de Ugarte*, *Rodrigo Ibáñez de Muncharoz*, *Fortún Ibáñez de Albiz*, *Ordoño de Zamudio*, *Lope de Uruzuzqueta*, *Juan Pérez de Ibieta*, *Rodrigo de Garega*, *Martín de Vizcarra* y *Martín Sánchez de Villela*, *Juan Sánchez de Asua*, *Ochoa Ruiz de Albiz*, *Iñigo Gómez de Zangroniz*, *Fernando Ibáñez de Jáuregui* y *Juan López de Verriz*, que también asistieron al acto.

Según el ya citado historiador Labayru, estuvieron también presentes

(1) Las divisas que ostentan los escudos pintados en el cuadro son: De Anuncibay: "El asiento de mi fama nace de famosos hechos, y de magnánimos pechos..., la gloria que ama." De Sancho Martínez del Castillo: "Soy tan valeroso y fuerte como el nombre que me dan, y fiel como los que están amartelados con el amor fuerte." De Ibáñez de Madoriaga: "Soy, no la fiera que espera el premio de su memoria, por que no tiene igual gloria si no se muda esta aplera." De Ruiz de Barroeta: "Siempre crece la noticia del príncipe justo y bueno si tiene presas al seno el amor y la justicia." De Sánchez de Villela: "Los cinco lobos en vela, de la cruz blanca y gloriosa, tiene mi sangre famosa con el nombre de Villela." De Gómez de Butrón: "Mi clara estirpe pregon a lo que la fama entroniza con la dorada corona." De Pedro de Salazar: "Son de los godos centellas hacer hechos más que humanos, y merecer por mis manos asiento entre las estrellas." De Díaz de Leguizamón: "Soy en sangre y en lid, nadie que lo diga gusto, pues que lo expliquen es justo sólo las armas del Cid." Y por último, los de Ximénez de Sangroniz y Adán de Yarza, son los siguientes: 1.º "No por avariento está sobre oro mi corazón; mas por la patria afición, a quien tan libre se dá." 2.º "No ofendan al que está quedo, que, aunque es manso no ofendido, si le sacan de su nido a ninguno tiene miedo."

el Corregidor y Teniente de Corregidor *Villalón* y *Bachiller Alonso González de Écija*, Prestamero *Ruiz Díaz de Mendaro*, Merino Mayor de Busturia *Rodrigo Martínez de Albiz*, Ballestero Mayor *Pedro de Avendaño* y los Alcaldes de Hermandad y de fuero *Sancho López de Ugarte*, *Ochoa López de Arana*, *Juan Iñiguez de Iburguen* y *Martín Iñiguez de Zugasti*.

A los pies de D. Fernando hay un letrero en vascuence que dice así: *Auda nola milla ta laureunta yrurugueta amar ei urtecta garagarriren ogueta amargaren egunean erreguejān Fernando boligarrena Guernicaco arbolen bean bizcatarrat confirma tu eguinezan euren formata eurac baranzat ecutea*. Que quiere decir que "bajo el árbol de Guernica fueron confirmados los fueros por el Rey Fernando el 30 de Julio de 1476".

Encima del dosel y en el árbol dice: *Aquí, el príncipe más noble de cuantos hubo y guerreó, juró a Vizcaya su fuero debajo de este roble*.

La Reina Católica D.^a Isabel de Castilla juró también los fueros el año 1483, vestida a usanza del país vasco, besando su mano las principales matronas del señorío.

Cerca del ángulo inferior del cuadro, a la izquierda del escudo de Adán de Yarza, hay una cartela que dice: *Francisco de Mendieta*.

Una vez descrito el cuadro diremos algo de su autor.

Francisco de Mendieta no se sabe dónde nació, y sí únicamente que era vecino de Elorrio hacia 1600; trabajó a fines del siglo XVI, y además del cuadro que nos ocupa pintó un monumento para la iglesia de Santa Marina de Vergara, que se destruyó hace años, y se encargó también de pintar para la parroquia de San Antón, de Bilbao, en 1597, un retablo que se trasladó más tarde a la iglesia del Convento Imperial de San Francisco y cuyo paradero se ignora; y, según el Sr. Allende Salazar, también es de Mendieta un cuadro de la Virgen de Begoña que se encuentra en la clausura de uno de los conventos de religiosos de Madrid; los trajes que en este cuadro se reproducen son muy semejantes a los que figuran en el cuadro de la Jura de los fueros.

Dice también el Sr. Allende Salazar, que nos facilita muchos de los datos que hemos utilizado, que este cuadro no cabe duda que está pintado en la fecha ya citada, aunque pudiera estar inspirado en pinturas más antiguas, pues consta había una análoga en una capilla que los vizcaínos tenían en la ciudad de Brujas, la fecha del cuadro está confirmada por el estudio del dosel, hecho con una tela toledana muy carac-

terística que comenzó a usarse a principios del XVII, y lo corrobora también el estilo del banco y la indumentaria del viejo con sombrero que está entre las mujeres y que pudiese ser un auto retrato del propio Mendieta. Este cuadro tiene gran importancia por conmemorar un hecho histórico, y sobre todo por ser un documento precioso para el estudio del traje, tanto en los hombres como en las mujeres, de la época que retrata.

Estuvo muchos años en la Sala de Juntas de Guernica y hoy está colocado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1).



Las pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios

Este palacio, que ha sido visitado recientemente por la Sociedad Española de Excursiones, y perteneciente, como es sabido, a los Marqueses de Villena, estaba en su interior alhajado regiamente. Muebles costosos, tapices y armas adornaban sus estancias.

Tenía, además, una colección de cuadros y algunas esculturas, cuya noticia ha llegado a nosotros merced a un inventario de ellos, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.

A la muerte del Excmo. Sr. D. Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, Duque de Escalona, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y Mayordomo Mayor de S. M. y de su mujer la Señora D.^a Josefa de Benavides, se hace un inventario de los cuadros y esculturas dejados por estos Señores entre sus cuantiosos bienes, a sus dos hijos, Don Mercurio Antonio López Pacheco, Marqués de Villena y de Aguilar y Duque de Escalona y Don Marciano Fernández Pacheco, Marqués de Bedmar y de Moya, como sus únicos herederos.

Esta partición de bienes se aprobó por escritura otorgada por dichos Señores en 10 de Julio de 1726, ante el Escribano de S. M. el Rey, del

(1) Este trabajo tenía que haber sido hecho por el Sr. D. Carmelo Echegaray, quien imposibilitado por sus ocupaciones ha privado a los lectores de un bonito estudio como él sabe hacerlos. La Redacción, no queriendo demorar más tiempo el dar a conocer este cuadro, lo publica en nuestro BOLETIN con los datos que le ha facilitado el Sr. Allende Salazar, ya citado.

Bureo y del número de la villa de Madrid, D. Eugenio Martínez No-guerol.

Después de enumerar qué cuadros y obras de arte corresponden a uno y otro hermano, cita los que hay en el Palacio de Cadalso, y que son los siguientes:

PINTURAS EN EL PALACIO DE CADALSO.—N.º 185 DEL INVENTARIO

Doce paisajes de Diferentes Pajaros de la India pintados en tabla de seis cuartas de ancho y vara de alto con marcos de madera fijados de ébano y embutidos de marfil: Y de ellos los siete están en el tocador o Gabinete de verano de mi señora; y los dos en la antecámara donde comen los señores y los tres en el cuarto del Marques mi señor tassado cada uno a ziento y ochenta reales importan dos mil ziento sesenta reales de vellon.

N. 186.—Mas un retrato del Señor Marques Dⁿ Juan el segundo a caballo, de tres varas y media de alto y dos de ancho, sin marco que está en el salon grande tassado en quatrocientos y ochenta reales vellon.

187.—Mas dos Retratos de el señor Marques D. Diego el tercero y de mi señora D^{ña} Juana de Zuñiga su mujer, de dos varas y media de alto y vara y quarta de ancho sin marco que están en dho salon grande tass^{do} cada uno a doscientos y zinquenta Reales ymportan quinientos.

188.—Mas quatro Retratos de diferentes señores de la Casa, de el mismo tamaño que los antezedentes y de ellos el uno de el Señor Marques Dⁿ Felipe tassado en seiscientos Reales: los dos a ziento y zinquenta, y el otro maltratado, en sesenta Reales que todos ymportan nouezientos sesenta reales.

189.—Mas dos Retratos del señor Marques D. Juan el segundo, y de mi señora D^a Seraphina de Portugal, de vara y quarta de alto y una de ancho con marcos muy viexos y descabalados tassado cada uno a zinquenta rs importan ziento.

190.—Mas un Retrato del señor Maestre Dn Juan Pacheco, de el mismo tamaño que los antezedentes sin marco que están en dho salon grande tassado a sesenta reales.

191.—Mas un Retrato de el Marques mi señor Dn Juan el tercero, de este nombre de una vara de alto y tres cuartas de ancho con marco negro que está en dho salon grande tassado en sesenta Reales.

192.—Mas quatro paisajes de una vara de ancho y tres cuartas de alto

sin marco que estan en dho salon grande tassados a treinta rs cada uno importan ziento y veinte.

193.—Mas dos Retratos el uno del Marques mi señor Dn Diego el tercero y el otro de mi señora Da Juana Lucas de Toledo, de vara y media de alto, y una de ancho con marcos viexos, que estan en el Corredor que mira al patio tassados a veinte Reales cada uno Hazen quarenta.

194.—Mas diez y nueve Retratos de diferentes Reyes y Reynas, Infantes e Infantas de Castilla, Aragon y Navarra, de tres quartas en quadro que estan en dho Corredor, tassado a diez Reales cada uno importan ziento y noventa.

195.—Mas una pintura con diferentes Abes puestas en un Arbol, de dos varas y media de alto y vara y quarta de ancho, sin marco que esta en el quarto del Marques mi señor que mira a la fuente tassado en ziento y ochenta Reales.

196.—Mas quatro pinturas de los quatro elementos, de dos varas de largo, y zinco quartas de alto con sus marcos negros, y estan en el quarto de el Marques mi señor tassados a doszientos Reales cada una importan seiszientos Reales vellon.

198.—Mas ocho grupos.

199.—Mas diez y seis Paises los onze Compañeros en el tamaño como de dos varas de largo y una de ancho, los quatro pequeños largos y angostos el uno como de una vara de largo y tres quartas de ancho, y de ellos los onze tassados a noventa Reales importan todos mil ziento quarenta Reales vellon.

200.—Mas trece mapas.

201.—Mas ocho paises, y de ellos los quatro con marcos negros, uno sin el, como de siete quartas de largo y zinco de ancho que estan en la pieza donde comen los señores, tassados los siete a zien Reales y el uno maltratado a sesenta Reales hazen setezientos y sesenta Reales de vellon.

202.—Mas otro pais con marco dorado como los antezedentes en que esta Nuestra señora de la Concepcion entre zelaxes tassado en zien Reales.

204.—Mas diez y seis Pinturas de Reyes Reynas Infantes e Infantas de Castilla, Aragon y Navarra, de tres quartas en quadro sin marcos y estan en la Galeria grande que mira al Jardin, y dos de ellos en el cuarto que mira a la dha Galeria tassados a doze rs cada uno importan ziento noventa y dos.

205.—Mas un Retrato de mi señora Doña Maria Portocarrero, de vara y media de alto y vara y quarta de ancho, con marco maltratado, que se halla en dha Galeria tassado en quatro Reales.

206.—Mas una pintura de la orazion del Huerto como de dos varas de alto y zinco quartas de ancho, sin marco que esta metida en el nicho del Oratorio tassada en mil y doscientos Reales de vellon.

207.—Mas dos angeles de talla dorados con arandelas que sirven de candeleros en dho Oratorio tassado a doze reales cada uno importan veinte y quatro.

208.—Mas una Cruz de altar del oratorio como de tres quartas de alto embutidos de marfil y la peana de lo mismo tassada en treinta Reales.

209.—Mas doze estatuas de alabastro de Diferentes tamaños medidas en nichos labrados de yeso blanco, que estan en la Galeria verde tassadas a sesenta Reales cada una importan seisientos y veinte Rs.

210.—Mas quatro Países sin marcos los tres grandes y el uno pequeño que estan en la alcoba contigua a dha Galeria verde, tassados los tres a sesenta Reales, y el otro a treinta Reales.

211.—Mas seis frutereros que estan en el Gabinete, los quatro de vara y quarta de largo y vara de alto; y los otros del mismo largo y mas cortos tassados unos con otros a zinquenta Reales importan tresientos Reales de vn.

(Legajo 586.—Archivo Histórico Nacional. Madrid.—San Francisco de Sales, vulgo Salesas).

Por la transcripción,

C. DE P.



Generalitat Autònoma de Catalunya

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

Indice de artistas citados en el año 1924

- Alfonso (Juan), pint., 239.
Alfonso (Maestre), pint., 221.
Almerique, plat., 241 y 243.
Alvarez (Diego), plat., 240.
Alvarez de Segovia (Diego), plat., 240.
Amberes (Francisco de), pint., 241.
Andino (Cristóbal), rej., 181.
Anges (Juan de), esc., 171 y 174.
Ardemans (Teodoro), arq. y pint., 192.
Arfe (Enrique de), orf., 176, 243, 244, 246, 249 y 251.
Arellano (Juan de), pint., 130.
Arenas (Hernando de), rej., 181.
Ayala (Diego), plat., 241 y 242.
- Badajoz (Rodrigo de), arq., 169.
Ballesteros (Hernando), plat., 241, 242 y 245.
Bargas, plat., 249.
Bayeu (Francisco), pint., 192 y 237.
Bayeu (Fray Manuel), pint., 233.
Bayeu (Ramón), pint., 237.
Becerril (Cristóbal), orf., 182.
Berruete (Alfonso), esc., 180 y 215.
Bocanegra (Antonio), pint., 47.
Bosch (G.), pint., 129.
Burgos (Lucas de), bord., 91.
- Carreño, pint., 212.
Carvajal, pint., 37.
Castro (Francisco), esc., 173.
Celma (Juan Bautista), rej., 171.
Cerezo (Alonso), brosl., 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93 y 95.
Coliges de Cotu, pint., 255.
Colonia (Francisco de), arq., 183.
Colonia (Simón de), arq. y esc., 41.
Copin (Maestre), 243.
- Díaz Romano (Pero), plat., 240.
Durero (Alberto), pint., 57 y 212.
- Fernández (Gregorio), esc., 189.
Fernández (Pedro), plat., 245.
Flemalle (Maitre de), pint., 255.
- Gallego (Diego), bord., 90.
Garrido (Pedro), orf., 173.
Gonçalves (Nuno), pint., 33.
González de Madrid (Juan), plat., 239 y 240.
González y Velázquez (Antonio), pintor, 237.
Goya y Lucientes (Francisco), pint., 33, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 126, 129, 130, 191, 233, 236 y 237.
Greco (Domenico Theotocopuli), pintor, 130.
Guillén (Diego), esc., 213.
- Hernández (Pedro), plat., 246.
Herrera (Juan de), arq., 195.
Herrera (Martín), bord., 88 y 95.
- Jacomart, pint., 256.
Jordán (Esteban), esc., 171 y 173.
Jordán (Lucas), pint., 173.
- Kulmbach, Hans von, pint., 212.
- Lacer (Cayo Julio), arq., 66 y 67.
Layne, plat., 226.
Lemontrof (Pierre) (*Pierre La Motho*), esmalt., 267.
López de Gámiz (Pedro), esc., 213.
- Llanos (Ferrando de), pint., 32, 36, 37, 38 y 39.

- Maella (Mariano), pint., 192.
 Manzanos, plat., 245.
 Márquez (Lorenzo), esmalt., 268.
 Martínez (Jusepe), pint., 221 y 233.
 Mendieta (Francisco de), pint., 269 y 272.
 Merino (Francisco), plat., 247.
 Messina (Antonello de), pint., 256.
 Miguel Angel, pint., 233.
 Miguélez (Bernardo), esc., 249.
 Mitjavila (Lorenzo), esmalt., 268.
 Mollot (Lorenzo), esmalt., 268.
 Monegro (Juan Bautista), esc., 247.
 Moreno Carbonero (José), pint., 48.
 Moure (Francisco), esc., 171.
- Neer (van der), pint., 129.
 Núñez Alonso, plat., 244.
 Núñez (Ferrand), plat., 243.
- Ortiz (Manuel), orf., 176.
- Pecul (Jacobo), orf., 173.
 Peliguet (Tomás), pint., 232 y 233.
 Penicaud (Juan), esmalt., 259.
 Penicaud (Nardon), esmalt., 258, 259 y 266.
 Pérez (Maestro Mateo), pint., 230.
 Pitti, pint., 173.
- Rabaglio, arq., 191.
 Reina (Manuel), plat., 249.
 Rivas (Duque de), pint., 130.
 Rivera José (Epagnoleto), pint., 130.
 Rodríguez (Lope), plat., 240.
 Rodríguez (Ventura), arq., 201.
 Rodríguez de Villarreal (Alfonso), platero, 240.
 Rodríguez de Villarreal (Lope) platero, 240.
 Román (Alonso), plat., 247.
 Romero Orozco, pint., 33.
 Rovira Brocandel, pint., 33.
 Ruy González, pint., 240.
- Salamanca (Fray Francisco de), rejero, 181.
 Salinas (Vicente), plat., 247.
 Sánchez Calderón (Ferrán), pint., 240.
 Sánchez de Castro (Maestre Juan), pintor, 233.
 Sánchez Niño (José), plat., 247.
 Schewitch (Vera), pint., 48.
 Sexmini (Bartolomé), esc., 191.
 Siloe (Gil de), esc., 182.
 Snayers, pint., 129.
 Snyders (F.), pint., 130.
 Solís (Diego de), esc., 171.
 Somer el viejo (Pablo van), pint., 47.
 Sorolla (Joaquín), pint., 111, 112 y 113.
 Steen (J.), pint., 129.
- Tanco de Fregenal (Vasco Diaz), impresor, 177.
 Tiepolo (Juan Bautista), pint., 236.
 Tomás (Cristóbal), bord., 90.
- Valdivieso (Diego), plat., 247.
 Vales (Manuel), pint. y dor., 172.
 Vargas Machuca (Manuel), plat., 249.
 Vázquez (Diego), plat., 244.
 Vega (Felices de), bord., 91.
 Velázquez de Silva (Diego), pint., 33 y 130.
 Verdusan (Vicente), pint., 233.
 Vermejo (Bartolomé de Cárdenas), pintor, 256.
 Villamayor (Baltasar), plat., 247.
 Vinci (Leonardo de), pint., 32, 36, 37 y 39.
- Weyden (R. van der), pint., 129 y 255.
- Yáñez de la Almedina (Hernando), pintor, 32, 33, 34, 35, 36, 37 y 38.
- Zithium o Zittes (Miguel), pint., 255.
 Zurbarán (Francisco), pint., 33 y 130.

INDICE POR AUTORES

	Páginas
A. de C. — Visita a la colección de los Duques de Andría.....	46
Arco (Ricardo del). —La pintura mural en Aragón.....	221
Arteaga (Cristina de). —La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo.....	238
C. de P. —Visita al estudio de Moreno Carbonero	48
" " Las pinturas del palacio de Cadalso de los Vidrios.....	273
Cagigal (Mariano). —Capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuerga (Palencia).....	40
Cedillo (Conde de). —Monumentos toledanos: El Castillo de Montalbán.....	141
Espín Real (Joaquín). —Alonso Cerezo, broslador: Un artista inédito.	85
Florit (José M.^a). —Anarquía heráldica.....	42
" " Notas artísticas de Alcalá de Henares	164
Gamir y Sandoval (Alfredo). —Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol.....	114
Garnelo (José). —Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudilio en Casillas de Berlanga (Soria)	96
Mayer (August L.). —Dos tablas primitivas hispanoflamencas.	255
Mélida (José Ramón). —El Puente de Alcántara.....	65
Navarro (Carlos). —Esmalte firmado y fechado en 1508.....	257
Obermaier (Hugo). —El Dolmen de Soto, Trigueros (Huelva).....	1
Páramo de Pantoja (Anastasio). —La Sociedad Española de Excursiones en acción: Excursión en autocar a San Martín de Valdeiglesias, Cadalso de los Vidrios, Monasterio y Toros de Guisando.....	194
Peñuelas (José). —La casa de Sorolla	128
" " Visita a la colección de los Excelentísimos Señores Vizcondes de Roda.....	128
Redacción (La). —El Hospicio de Madrid.....	51
" " Necrología: D. José M. ^a Florit Arizcun.....	204
Sentenach (N.). —La Bureba.....	153 y 205
Sorribes (Pedro C.). —Excursión a Avila, Segovia, Riofrío y la Granja	184
Tormo (Elías). —Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina.....	32
Weyler (Antonio). —La Catedral de Orense.....	166
Zomeño (Mariano). —El Obispo Ramírez de Fuenleal y Villaescusa de Haro.....	179

— <i>Cervera del Río Pisuerga (Palencia).</i> —Retablo de la Capilla de Santa Ana en la iglesia parroquial.	40
— <i>Concilio (Huesca).</i> —Pinturas murales en la iglesia	230
— <i>Cornudilla (Burgos).</i> —Virgen policromada.....	212
— <i>Daroca (Zaragoza).</i> —Pinturas murales en las iglesias de San Valero y San Juan.....	234
— <i>Esmalte, ¿español?</i> , firmado con las iniciales <i>L. M.</i> en 1508.....	264
— ESTEVE, Agustín.—D. Alvaro de Ulloa.....	128
— GOYA.—Pinturas murales en el Palacio de Sobradiel de Zaragoza....	236
— " " " en la Cartuja de Aula-Dei.....	236
— <i>Guisando, Monasterio de (Avila).</i> —El Claustro.....	197
— " (Madrid).— <i>Los Toros de</i>	197
— <i>Lorca.</i> —Iglesia de Santa María, dalmática y casulla del siglo xvi.....	88
— MENDIETA, Francisco.—Jura de los Fueros de Vizcaya por Fernando el Católico en 1470.....	270
— <i>Monasterio de Rodilla.</i> —Exterior de la ermita	220
— " " Portada de la ermita	220
— MORENO CARBONERO, José.—Primera aventura de Gil Blas de Santillana	48
— " " Gil Blas recibe los padrinos de su boda	48
— <i>Orense.</i> —La Catedral (3 láminas)	169, 172 y 174
— <i>Pancorbo (Burgos)</i> —Aspecto general.....	209
— Puñales damasquinados encontrados en La Bureba.....	154
— <i>Riofrio, Palacio de (Segovia).</i> —Vista general.....	188
— <i>Salas de Bureba (Burgos).</i> —Escudo del Arzobispo D. Manuel López..	206
— <i>San Pelayo, Monasterio de (Madrid).</i> —Portada.....	197
— " " Ruinas de una nave de la iglesia.....	197
— <i>Segovia.</i> —La Catedral.....	188
— <i>Sobrado de los Montes (La Coruña).</i> —Ruinas del Monasterio de (3 láminas).....	131 y 133
— SOMMER EL VIEJO, Pablo van.—Retrato de Enrique, Príncipe de Gales.	46
— SOROLLA, Joaquín.—Meciendo al niño.....	112
— " Idilio en el mar.....	112
— <i>Tapicería del siglo XV.</i> —La Crucifixión.....	128
— <i>Trigueros (Huelva).</i> —Dolmen de Soto (10 láminas).....	16
— <i>Uncastilla (Zaragoza)</i> —Pinturas murales en la ermita de San Juan... ..	230
— VELÁZQUEZ, Diego (atribuido a).—Retrato de un personaje desconocido.....	128
— <i>Villacastín (Segovia).</i> —Retablo de la iglesia.....	187

INDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas</u>
<i>El Dolmen de Soto, Trigueros (Huelva)</i> , por H. Obermaier	1
<i>Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina</i> , por Elías Tormo	32
<i>Capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuerga (Palencia)</i> , por Mariano Cagigal	40
<i>Anarquía heráldica</i> , por José M. ^a Florit	42
<i>Visita a la colección de los Duques de Andría</i> , por A. de C.	46
<i>Visita al estudio de Moreno Carbonero</i> , por C. de P.	48
<i>El Hospicio de Madrid</i> , por la Redacción	51
<i>El Puente de Alcántara</i> , por José Ramón Mélida	65
<i>Alonso Cerezo, broslador: Un artista inédito</i> , por Joaquín Espín Rael	85
<i>Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria)</i> , por José Garnelo	96
<i>La casa de Sorolla</i> , por J. Peñuelas	110
<i>Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol</i> , por Alfredo Gámir y Sandoval	114
<i>Visita a la colección de los Excmos. Sres. Vizcondes de Roda</i> , por J. Peñuelas	128
<i>El Monasterio de Sobrado</i>	131
<i>Monumentos toledanos: El Castillo de Montalbán</i> , por el Conde de Cedillo	141
<i>La Bureba</i> , por N. Sentenach	153 y 205
<i>Notas artísticas de Alcalá de Henares</i> , por José M. ^a Florit	164
<i>La Catedral de Orense</i> , por Antonio Weyler	166
<i>El Obispo Ramírez de Fuenleal y Villaescusa de Haro</i> , por Mariano Zomeño	179
<i>Excursión a Ávila, Segovia, Riofrio y la Granja</i> , por Pedro C. Sorribes	184
<i>La Sociedad Española de Excursiones en acción</i> , por Anastasio Páramo de Pantoja	194
<i>La pintura mural en Aragón</i> , por Ricardo del Arco	221

<i>La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo,</i> por María Cristina de Arteaga.....	238
<i>Dos tablas primitivas hispanoflamencas,</i> por August L. Mayer.....	255
<i>Esmalte firmado y fechado en 1508,</i> por Carlos Navarro Morenés.....	257
<i>Francisco de Mendieta y su cuadro Jura de los Fueros de Vizcaya</i> <i>por Fernando el Católico.....</i>	269
<i>Las pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios,</i> por C. de P.....	273
<i>Necrología: D. José María Florit Arizcun,</i> por la Redacción.....	204
<i>Bibliografía: Baroja, De Buen, Jiménez de Aguilar, Llopis y Zomeño:</i> <i>Guía de Cuenca,</i> por J. P.— <i>André Michel: Peintures et Pastels de</i> <i>René Menard,</i> por J. P.— <i>J. G. J.: Goya. Cómo se hizo un gran</i> <i>pintor,</i> por C.— <i>André Michel: Histoire de l'Art depuis les premiers</i> <i>temps chrétiens jusqu'à nos jours,</i> por J. P.— <i>F. J. Sánchez Cantón:</i> <i>Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.....</i>	52 y 138
<i>Revista de Revistas.....</i>	62 y 138
<i>Indice de artistas.....</i>	277
<i>Indice de autores.....</i>	279
<i>Indice de láminas.....</i>	280
<i>Indice por materias.....</i>	283



BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

Cota

^{H^o}
5-V

Registro

117

Signatura

7(46)

(05) B

Res/108

