BRUGALLA-1949.

01 ABR. 2005

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

COMISIÓN EJECUTIVA

PRESIDENTE:
Sr. Conde de Cedillo

SECRETARIO:
Sr. D. Elías Tormo

VOCAL:
Sr. D. José Ramón Mélida

DIRECTOR DE EXCURSIONES:
Sr. D. Joaquín de Ciria

DIRECTOR DEL BOLETÍN:
Sr. Conde de Polentinos

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ❀ Arqueología ❀ Historia

TOMO XXXII

1924

MADRID
30-Calle de la Ballesta-30

Reg 147

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia

Año XXXII.—Primer trimestre

MADRID.—Marzo de 1924

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

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

EL DOLMEN DE SOTO
TRIGUEROS (Huelva)

A mi distinguido amigo D. Armando de Soto que tantos aplausos merece por haber descubierto y tan dignamente conservado el hipogeo megalítico de Trigueros.

EL DOLMEN DE SOTO, mausoleo importantísimo de la Edad del Cobre (3.000-2.500 a. Cr.), se encuentra en el cabecillo del *Zancarrón*, enclavado en la finca "La Lobita", que pertenece al término municipal de *Trigueros*, en el límite oriental de la provincia de Huelva.

Para visitar este monumento arquitectónico, el arqueólogo se dirigirá por la carretera de Sevilla a Huelva hasta llegar, entre los pueblos de Niebla y San Juan del Puerto, a la mitad del kilómetro 619 y a la bifurcación del amplio ramal, que el Sr. Soto construyó a la derecha de la carretera, de la que para llegar al hipogeo hay una distancia de kilómetro y medio.

Dista el dolmen del mar (Puerto de Palo) en línea recta 18 kilómetros y del río Candón, afluente del Río Tinto, unos 500 metros.

El mausoleo está construído, como la mayoría de los monumentos similares, en el interior de un túmulo ("el Zancarrón") bastante suave, de forma casi circular y de 75 metros de diámetro, que se destaca perfectamente del llano que lo rodea. (Lámina I, núm. A.) Este cerrete, completamente artificial, es una acumulación considerable de tierra blancuzca, con la que están entremezclados pequeños fragmentos de piedra y

que fué traída desde lejos, pues no se encuentra en toda la finca. Solamente en la base aparece la tierra rojiza, típica del subsuelo natural.

En la cúspide del cabecillo se levantaba, desde el año 1919, una casa de guarda, edificio que ha sido demolido y reedificado en 1923 fuera de la zona de la construcción subterránea, para la mayor protección de ésta y para servir al mismo tiempo de museo. (Lámina I, núm. B.)

El descubrimiento y la exploración del dolmen se debe al Sr. de Soto, propietario de aquella finca, y no podemos hacer nada mejor que publicar en este lugar el interesante y ameno relato que tuvo la bondad de dirigirme por carta, desde Sevilla, con fecha del 5 de Octubre de 1923.

"Mi distinguido y querido amigo:

Me pide usted que le haga la historia de cómo descubrí mi Monumento y realicé las excavaciones, así como detalles de los sitios donde encontré el ajuar funerario.

Aunque las excavaciones han durado ocho meses y no he ido haciendo crónica diaria, me ha interesado tanto este trabajo, me ha proporcionado tales emociones en todo ese camino de lo desconocido, siempre con la ilusión de encontrar algo nuevo, que todo ha quedado en mi imaginación impreso como en cinta cinematográfica, lo que me permite relatar los hechos y ordenarlos como si tuviera delante su crónica.

A mi buen amigo el simpático y popular D. Juan Vides Alamo, de Trigueros, inteligentísimo labrador y ganadero a la moderna, debo la iniciativa de mi descubrimiento, pues me facilitó copia de un acta del Ayuntamiento de Trigueros del día 8 de Enero de 1823, en la que aparece una diligencia de demarcación que al pie de la letra dice de cierto terreno que "linda por el Poniente con el Cabecillo del Zancarrón donde está enterrado Mohamad Ben Muza, a quien se debe la primera obra algebraica, pues la publicó en el siglo octavo, que contiene la solución de las ecuaciones de segundo grado".

En dicho Cabecillo acababa yo de construir de nueva planta la casa del guarda de "La Lobita" y recordé que el maestro albañil me había dicho que en algunos sitios se había ahorrado el profundizar los cimientos por haber dado en piedra casi a flor de tierra. Interrogado el maestro albañil Manuel Fuentes, de Lucena del Puerto, que allí holgaba por ser el día 1.º de año (1923), me aseguró que a medio metro de profundidad y tangente al cimiento, había él visto una piedra muy grande. Cogió la espiocha y, dicho y hecho, antes de un cuarto de hora me descubrió,

a 95 centímetros de la superficie, la extremidad de una piedra horizontal. Con la natural emoción nos pusimos todos a ayudar y en una hora, o poco más, logramos descubrir como un metro de largo de la piedra que me figuraba ser tapamento de la sepultura del sabio moro. Basta por hoy, dije a Manuel Fuentes, que es un día muy grande para trabajar.

Al día siguiente, con cuatro hombres, logré dejar al descubierto una piedra de 3,25 metros de largo por 0,70 de ancho y otra junto a ella en el mismo plano, de parecidas dimensiones. Sin elementos para sacar a flor de tierra esas piedras, por vehemencia o ignorancia accedí a la proposición de romperlas con un mazo de hierro casi por el centro o sea por el único sitio que sonaba a hueco. Para desplazar las mitades fué preciso ensanchar el corte de tierra formando dos planos inclinados; con mucho personal, al otro día y por medio de cuerdas y palancas, logramos quitar la tapa de la supuesta sepultura. Toda ella estaba llena de arcilla durísima y solamente donde había sonado a hueco faltarían como 15 centímetros de relleno.

A la semana de estar sacando tierra, mi desilusión fué grande, pues habíamos profundizado metro y medio y teníamos dos piedras verticales de cada lado descubiertas, como paredes laterales del *sepulcro* y nada habíamos encontrado de restos humanos, monedas ni cerámica. Me parecía inútil continuar aquel trabajo, mucho más haciendo falta el personal para otros de urgencia y resolví abandonarlo; pero todo el mundo sabe lo que puede en el ánimo de un marido la voluntad de su mujer, y la mía se había forjado tales ilusiones con el soñado hallazgo, que llegó a decirme que ella proseguiría los trabajos. Ante deseo tan vivamente manifestado, se reanudaron los trabajos con mayor empuje a los cuatro días. Confieso, pues, que sin su entusiasmo nada hubiera hecho.

A los ocho o diez días de los nuevos trabajos habíamos descubierto otra losa de techo y otras dos verticales, de modo que teníamos ya unos cuatro metros de longitud con dos paredes de grandes piedras; como aquello tenía trazas de ser una galería subterránea y encontramos un hacha prehistórica de piedra pulimentada, de buen tamaño, ya pude pensar que se trataba de un dolmen, puesto que teníamos delante varias piedras verticales con otras horizontales de techumbre.

Siguieron las excavaciones con mucho cuidado en la galería, desde el centro hacia ambos extremos, siendo descubierta la piedra grande del techo y habiendo encontrado dos hachas y algunos restos humanos. En

este estado de cosas, vinieron desde Huelva a ver mis hallazgos el docto Presidente de la Sociedad Colombina Sr. Marchena Colombo y el gran Manolo Siurot, el hombre cumbre de la pedagogía, el que ha dedicado su vida entera al niño pobre, amándolo con ternura de padre y a crear maestros aptos para que lo imiten. Manolo Siurot se merece que todo el mundo lo quiera tanto como yo. Ambos amigos me confirmaron que se trataba de un dolmen cubierto y me animaron diciéndome que, por lo que ya se podía apreciar, iba a ser un monumento importante.

Siguieron las excavaciones en la forma indicada, sacándose toda la tierra por medio de una cabria y un tiro. Por estar la arcilla tan compacta y tan dura como argamasa, había que trabajar a punta de espiocha y retirarla con azadas y palas, teniendo los obreros orden terminante de suspender los golpes en cuanto encontraran restos humanos o cerámica. Se intentaba la extracción de los mismos siempre con mucho cuidado; pero por la acción del tiempo y de la presión se deshacían en cuanto se trataba de sacarlos de la masa dura con la punta de una navaja, operación que muchas veces hacía yo mismo, logrando algunos huesos sin romper, en mayor cantidad los de cráneos. Sólo he encontrado restos de ocho cadáveres en siete sitios distintos, con la particularidad de encontrarlos todos junto a las piedras verticales como a unos ochenta centímetros del suelo del dolmen. Dichas piedras verticales tenían siempre signos toscamente grabados y en todas estas siete piedras, debajo de los signos, se encontraban restos de cerámica con huesos de cráneos, como si hubieran apoyado la cabeza del cadáver en platos o cuencos de barro, cuyos pedazos conservo. Los restos de cada cadáver siempre ocupaban muy poco espacio; como en unos ochenta centímetros de altura había huesos del cráneo cerca de algún fémur y nunca se presentaron en sentido horizontal y menos en una extensión del largo de un hombre corriente, lo que me hizo pensar, por lo que había estudiado, que aquellos cadáveres habían sido enterrados en cuclillas y probablemente atados.

Todos los restos humanos tenían a un lado hachas y al otro cuchillos, cinceles o puñales, y dos de aquellos, además de lo dicho, conchas como las de los peregrinos. Con los restos de una madre con su hijo que se hallaron debajo de un signo que los representa, signo que usted me descifró, estaban el precioso puñal y el brazalete de hueso que, por su pequeño diámetro, se conoce que pertenecería al niño (1).

(1) Se trata del signo núm. "f", de la figura 7.

Las piedras de techo que faltan al final del dolmen, o sea en la cámara grande, no cabe duda que fueron destrozadas recientemente para aprovecharlas en construcciones, puesto que he encontrado en varios trozos, algunos grandes, las huellas de los barrenos cuyo uso es de ayer mañana.

Se conoce que por la acción de las aguas y las labores sobre aquel túmulo artificial de tierra acarreada por los constructores del dolmen, quedarían al descubierto algunas partes de esas piedras, incitando a alguien a aprovecharlas y que si no vieron más o no quisieron tomarlas fué porque todo el dolmen estaba lleno de esa argamasa tan compacta y tan recia. Gracias a esto, no ha sido saqueado y destrozado el monumento.

Por feria de Abril, tuve la suerte de que se encontrara aquí, con su encantadora hija Gabrielita, el señor Conde de la Mortera, a quien relaté aproximadamente lo que llevo ya escrito, y después de examinar casi todo el ajuar funerario y las fotografías del dolmen, tomó con mucho empeño el propósito de que fuera usted quien lo estudiara y lo presentara a la Academia de la Historia para mi mayor garantía y de la corporación. Sin pérdida de tiempo, le comunicó su pensamiento al Duque de Alba, quien entusiasmado, como siempre con todo lo relativo a descubrimientos y hallazgos prehistóricos, tuvo conmigo, entre otras muchas deferencias, que cordialmente le agradezco, la de indicarme que al día siguiente se marchaba a Madrid para cumplir con su deber ciudadano de votar en las elecciones a Diputados, y que en seguida regresaría en compañía de usted, como, en efecto, sucedió, pues no podía esperarse otra cosa de la amabilidad de usted y de la eficacia de tan excelentes padrinos.

Señalo con piedra blanca el día 1.º de Mayo, en que usted, el Duque y nuestro buen amigo Santiago Montoto, que con tanto interés había ido siguiendo mis investigaciones, me hicieron el honor de acompañarme a visitar el monumento. En esa memorable visita escuché de labios de usted muy sabios y amables consejos que he procurado seguir puntualmente, para lo cual he consolidado las tres piedras verticales que amenazaban desplomarse y he sostenido con viguetas las dos piedras de techo que partí para buscar *la sepultura del moro,* y otras dos más que estaban partidas por el centro y aún no se habían desprendido. También ha quedado terminada la bóveda de sillería que suple las piedras de techo que faltaban.

Espero con verdadera impaciencia que venga usted pronto a estudiar detenidamente el dolmen, para poder cumplir su ofrecimiento, que tanto

me halaga, de presentar ese trabajo, que seguramente será notabilísimo, a la Real Academia de la Historia. Así quedaré yo tranquilo de haber procedido en todo a su completa satisfacción, que será la mayor garantía de acierto y así contribuiremos ambos a perpetuar el gigantesco esfuerzo de aquellos primeros pobladores de España, que tan grandioso culto rindieron a la muerte.

Con todo respeto le saluda muy afectuosamente su atento amigo y admirador, q. b. s. m.—*Armando de Soto.*"

A) El Dolmen

Este monumento verdaderamente gigantesco pertenece a la familia de los *dolmenes de corredor largo*, pero ofrece, además, por su planta, gran parentesco con las llamadas *galerías cubiertas*. Termina en una gran cámara más o menos trapezoidal (fig. 1).

Está orientado de Levante a Poniente y tiene la excepcional longitud de 20,90 metros.

En un principio, el corredor, de planta algo torcida, se inclina ligeramente hacia el interior, siendo después su suelo completamente plano hasta el final. Al mismo tiempo, el techo se levanta poco a poco y la galería se ensancha paulatinamente, hasta formar, a los 14 metros de la entrada, la verdadera cámara, de planta también bastante desigual, y ampliándose casi exclusivamente al lado izquierdo.

Las proporciones principales están expresadas en el siguiente cuadro de medidas:

	Altura	Anchura
Entrada actual	1,45 metros.	0,93 metros.
Antigua puerta (a 4 metros de la entrada)	1,74 —	0,82 — (Anchura entre las dos jambas.)
Sitio del pequeño pilar libre (a 6 metros de la entrada)	1,80 —	1,50 metros.
Comienzo de la cámara (debajo de la última losa del techo, a 14,50 metros de la entrada)	2,30 —	2,10 —
Interior de la cámara (a 19 metros de la entrada)	3,40 —	3,10 —

Para las paredes y la cubierta se emplearon exclusivamente monolitos, faltando en absoluto labores de mampostería (véanse las figuras 2, 3 y 4).

La gran mayoría de las losas son de granito, varias de conglomerado fosilífero, algunas, pocas, de caliza dura, pizarra y arenisca.

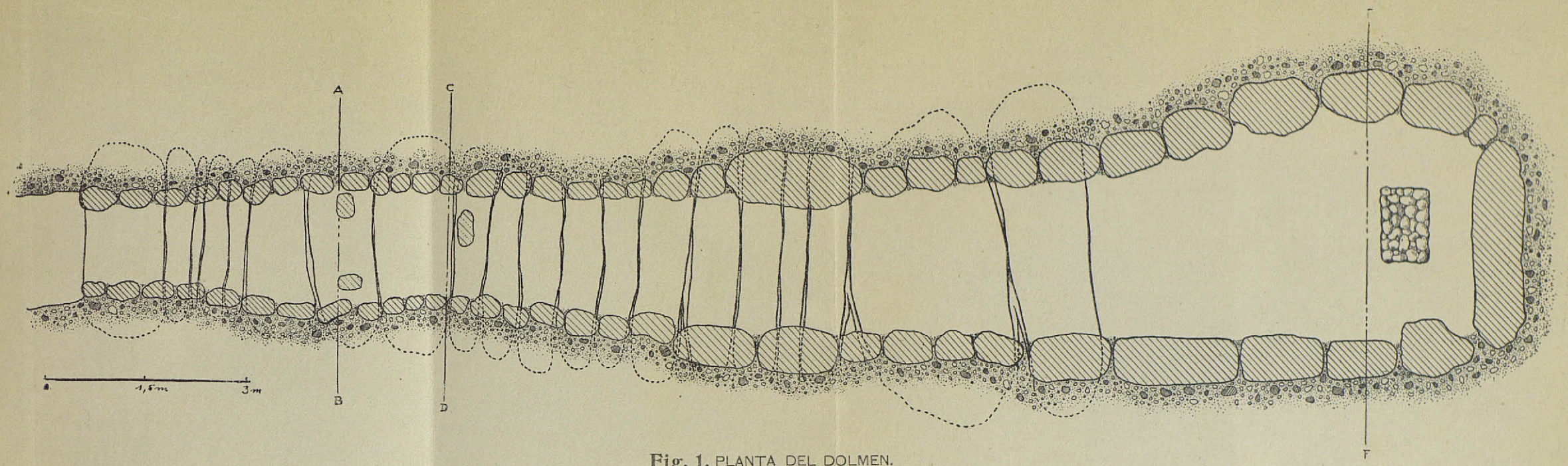
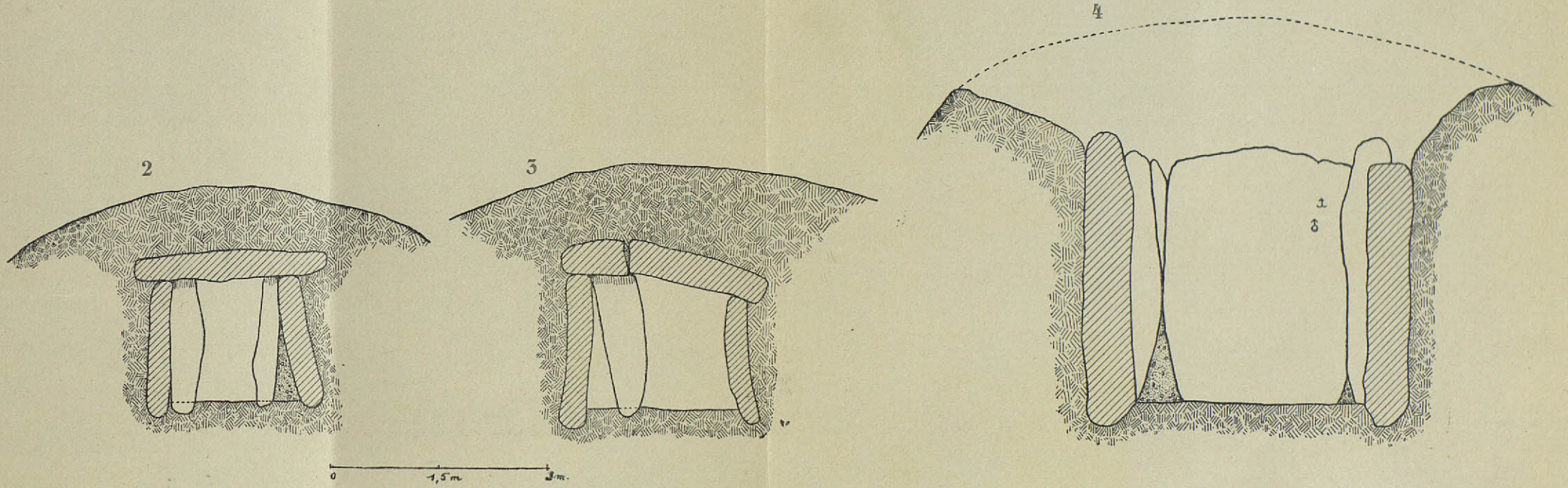


Fig. 1. PLANTA DEL DOLMEN.



Figs. 2, 3 y 4. SECCIONES TRANSVERSALES, POR LAS LINEAS A—B, C—D Y E—F DE LA FIGURA 1.ª

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.

Es sorprendente la preferencia que se ha dado al granito, pues esta roca se halla muy lejos en Escacena (Huelva), y, por lo tanto, ha sido acarreada desde una distancia de unos 37 a 38 kilómetros. Para su transporte, por medio de rodillos, se ha debido proceder a la construcción de verdaderas pistas (caminos) y a la movilización de numerosos obreros bien disciplinados, quizás esclavos. La arenisca se encuentra en Lucena, a unos 10 kilómetros de distancia; los conglomerados y la caliza proceden de las canteras de Niebla, de unos 6 kilómetros de distancia, mientras que la pizarra se halla en los alrededores inmediatos, en el sitio conocido por Molino de la Tallisca, a orillas del río de Candón, a unos 4 kilómetros.

Citaré aquí solamente algunas dimensiones y cálculos de peso de losas que han podido ser medidas con exactitud, para dar al lector una idea concreta de los monolitos empleados en aquella grandiosa construcción:

	Longitud o altura	Anchura	Grosor	Peso aproximado en toneladas
6.ª losa de la cubierta (desde la entrada, granito)	3,25 metros.	1,25 metros.	0,70 metros.	7 t. 900 kgs.
19.ª losa de la cubierta (ídem, ídem)	3,90 —	2,30 —	0,55 —	13 t.
20.ª losa de la cubierta (ídem, ídem)	4,20 —	1,15 —	0,65 —	9 t. 800 —
22.ª losa de la pared izquierda (ídem, íd.)	2,10 —	2,20 —	0,65 —	8 t. 400 —
Cabecera de la cámara (granito)	3,41 —	3,10 —	0,72 —	21 t. 300 —

Al empezar la construcción del mausoleo, el peregrino "arquitecto" conservó, primero, en el túmulo artificial una caja-foso suficientemente ancha para albergar el dolmen, y aproximadamente tan alta como los monolitos verticales. Por un sistema de palancas y rodillos y en rampa o declive largo, las piedras fueron levantadas hasta el borde superior de este foso y deslizadas a la zanja. Allí, las losas fueron colocadas en posición vertical y calzadas en su base, puesto que casi todas tienen "zapata", o sea que están acuñadas en el suelo con cantos blancos voluminosos. Como es natural que durante estas maniobras primitivas se deshicieron y desviaron en gran parte las paredes blandas de la caja del

túmulo, se construyeron detrás de los monolitos colocados, verdaderas murallas compactas de cantos y fragmentos de piedra pizarrosa, entremezclados con arcilla y formando una masa muy dura. Estas antiguas obras de consolidación se apreciaron perfectamente durante nuestra exploración, detrás de los monolitos 21, 22, 23 y 24 de la pared derecha y detrás de las piedras 23 y 24 de la pared izquierda. Alcanzaba este relleno de contención hasta dos metros de espesor.

También las desigualdades de las junturas y los intersticios libres entre las diversas losas yuxtapuestas ofrecen, a ambos lados del corredor y de la cámara, rellenos con cantos de río y arcilla.

Creemos, con C. de Mergelina, que para tender las cubiertas, por lo general enormes, y para no arriesgar el hundimiento de las paredes, los constructores debieron rellenar al final todo el interior del dolmen provisionalmente de tierra, piedras, etc., hasta cubrirlo, dejando fuera solamente los extremos de los monolitos y enrasando con esta superficie la tierra acumulada. Por último, fueron colocadas, mediante semejantes procedimientos, las losas del techo y todo el monumento fué recubierto de una espesa capa de tierra.

Se destaca bien en las dos secciones longitudinales del hipogeo (figuras 5 y 6), que las losas verticales aumentan de tamaño y altura hacia la cámara. Forman la pared derecha 30 monolitos, la izquierda, 33, la cabecera, uno solo (véase la lámina III, núm. B). De las losas del techo subsisten solamente 20. Las cubiertas de la cámara propiamente dicha han sido destruídas, por desgracia, hace unos cuarenta o cincuenta años, por labradores que buscaron y utilizaron el granito para sus construcciones. Las losas desaparecidas habrán sido, probablemente, tres o cuatro. Además, las crestas de los monolitos verticales de la misma cámara fueron algo rebajadas cuando se edificó, encima del dolmen ignorado, la primera casa de guarda, perdiendo, al parecer, unos 30 centímetros de su altura primitiva. Ultimamente, todo este hueco, bien visible en nuestro plano, ha sido recubierto por el Sr. de Soto por una bóveda (véanse las láminas II y III).

No nos parece tampoco imposible del todo que una pequeña parte de la entrada primitiva haya desaparecido igualmente, puesto que los primeros monolitos se hallaron dislocados y en bastante desorden.

Respecto al interior del dolmen, hemos de mencionar la existencia de una antigua puerta a los 4 metros de la entrada. Está formada por dos

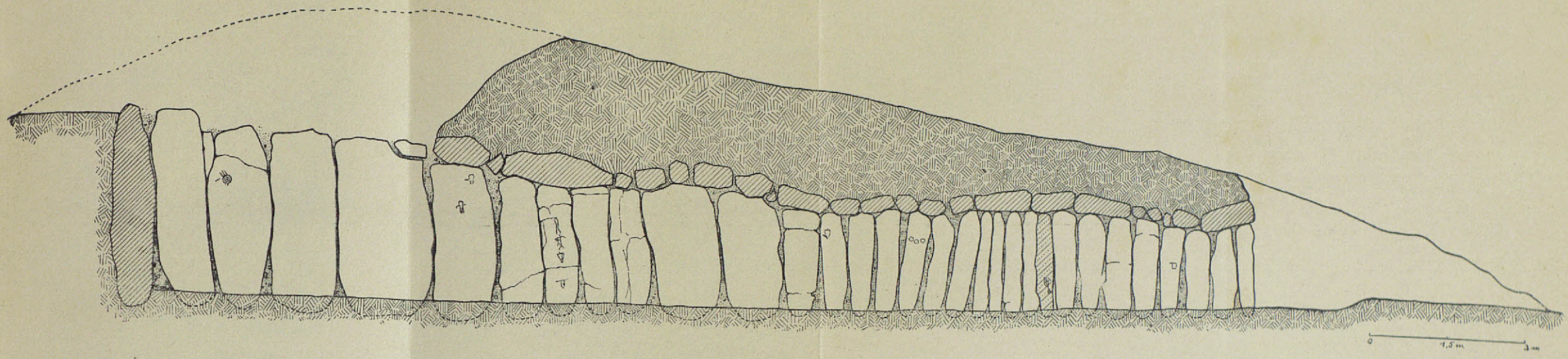


Fig. 5. SECCIÓN LONGITUDINAL DERECHA.

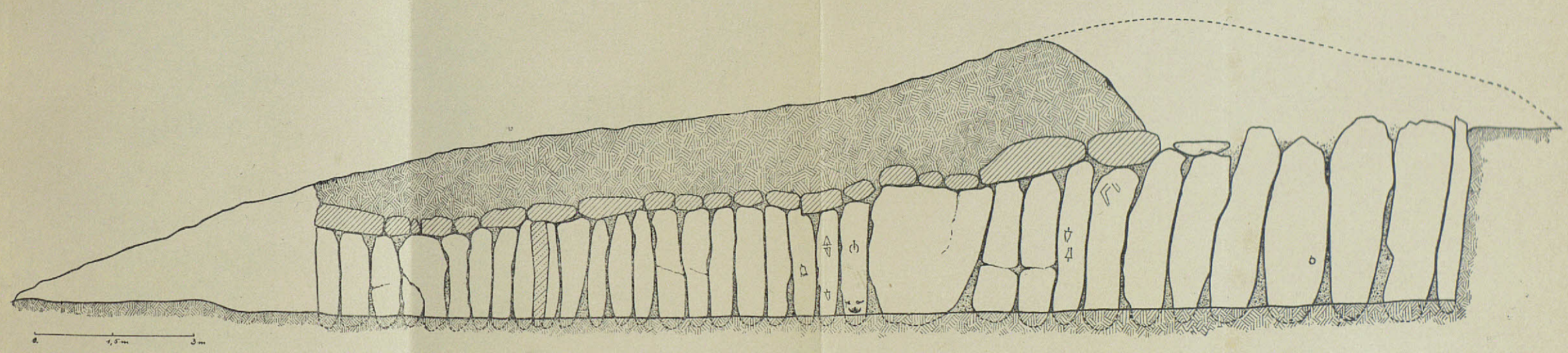


Fig. 6. SECCIÓN LONGITUDINAL IZQUIERDA.

TRIGUEROS (Huelva).

Dolmen de Soto.

jambas graníticas, macizas, de unos 170 centímetros de alto. El intersticio libre entre ellas tiene 82 centímetros de ancho y estaba probablemente cerrado, en su tiempo, por una fuerte puerta de madera. Dos metros más adentro se encuentra un pilar libre de 1,80 metros de alto, que sirve de sostén a la losa 9 del techo, rota, al parecer, durante la construcción del dolmen (véanse fig. 3 y lámina IV).

El suelo no ofrece ninguna clase de empedrado y consiste de arcilla compacta. Solamente hacia el final de la cámara aparece una "mesa" rectangular muy baja y formada por cantos rodados. Hablaremos de este detalle interesante cuando tratemos del "ajuar" de nuestro hipogeo pág. 26.

B) Los grabados del dolmen

Hasta la fecha eran muy raras en la Península ibérica las ornamentaciones en el interior de los dolmenes, bajo la forma de grabados o pinturas de significado seguramente religioso (1).

En Andalucía se conocían solamente los pocos grabados de la Cueva de Menga, cerca de Antequera (Málaga), en donde se destacan cuatro figuras esquemáticas, en forma de cruz, y un signo muy erosionado, a modo de estrella de cinco puntas (2). Además, J. Leite de Vasconcellos, V. Correia y J. Fortes habían descubierto algunos signos grabados o pintados, más o menos geométricos, en el territorio portugués (3), signos que se repiten en parte en el dolmen de la Granja de Toniñuelo (Badajoz), donde descubrió J. R. Mélida cinco grabados soliformes, uno estelliforme y uno esquemático humano (4). Casi sin explorar están los dolmenes de Galicia; en Asturias aparecieron dibujos dolménicos en un

(1) H. Obermaier, *Die Dolmen Spaniens.* "Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", tomo L. Wien, 1920 (páginas 107-132).

(2) C. de Mergelina, *La necrópoli tartesia de Antequera.* Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, tomo I (1921-1922). Memoria IV.

(3) J. Leite de Vasconcellos, *Peintures dans des Dolmens de Portugal* "L'Homme Préhistorique", tomo V. París, 1907 (páginas 33-37).—José Fortes, *A necropole dolmenica de Salles (Terras de Barroso).* "Portugalia", tomo I, fasc. 4. Porto, 1901 (páginas 665-686).

(4) J. R. Mélida, *Arquitectura dolménica ibérica: Dólmenes de la provincia de Badajoz.* "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 3.ª serie, tomo XXVIII (páginas 1-24) y tomo XXIX (páginas 317-327). Madrid, 1913.

dolmen de La Pola de Allande, cerca de Cangas de Tineo (signos ondulares) (1), en el dolmen de Corao, cerca de Abamia y en el hipogeo interesantísimo de la capilla de la Santa Cruz, cerca de Cangas de Onís (2).

Gracias al descubrimiento de D. Armando de Soto, poseemos ahora también en España un mausoleo con grabados muy abundantes y variados. Carecen, como los demás, de valor artístico, pero son de gran interés científico. Datan todos ellos de la época del dolmen, puesto que estaba lleno éste de arcilla durísima hasta el mismo techo y era inaccesible del todo, desde siglos. Además, coinciden estos extraños dibujos sepulcrales de una manera tan absoluta con otras manifestaciones artísticas de la Época de la Piedra pulimentada o del Cobre de España (rocas pintadas al aire libre en Andalucía y Extremadura, ídolos, etc.), y de Francia (dolmenes, grutas artificiales, menhires, etc.), que su alta antigüedad no puede ser puesta en duda, siendo indiscutiblemente sincrónicos con estos últimos.

Grabados de la pared derecha

1) Losa 4, desde la entrada (granito: 1,38 metros de alto y 0,42 metros de ancho).

Signo sencillo de forma de escudo ("escutiforme") de 14 centímetros de alto (fig. 7, núm. *a*). Se encuentra 77 centímetros sobre el suelo y cerca de él se hallaron los restos de una sepultura.

2) Losa 7 (granito): cuatro pequeñas cazoletas en la parte central.

3) Jamba (derecha) de la puerta, situada entre los monolitos 8 y 9 de la pared (granito: 1,76 : 0,25 metros).

En su superficie perfectamente labrada se destaca, a los 37 centímetros sobre el suelo, un grabado poco profundo, sólo bien visible con luz clara y lateral. Representa un signo extraño, de 41 centímetros de largo, y de significado desconocido, desde cualquier aspecto que se estudie (figura 7, núm. *b* y lámina VI, núm. A).

4) Losa 15 (granito: 1,60 metros : 0,40 metros).

(1) Inéditos, descubiertos por el *Conde de la Vega del Sella.*

(2) Conde de la Vega del Sella, *El dolmen de la capilla de Santa Cruz (Asturias).* "Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas". Memoria número 22. Madrid, 1919.

Tres círculos de 100, 85 y 80 milímetros de diámetro respectivamente: a 1,17 metros sobre el suelo y picados cuidadosamente en la piedra con un instrumento puntiagudo, como la totalidad de las demás figuras (figura 7, núm. *c* y lámina VII, núm. B).

Delante de este monolito existía una sepultura.

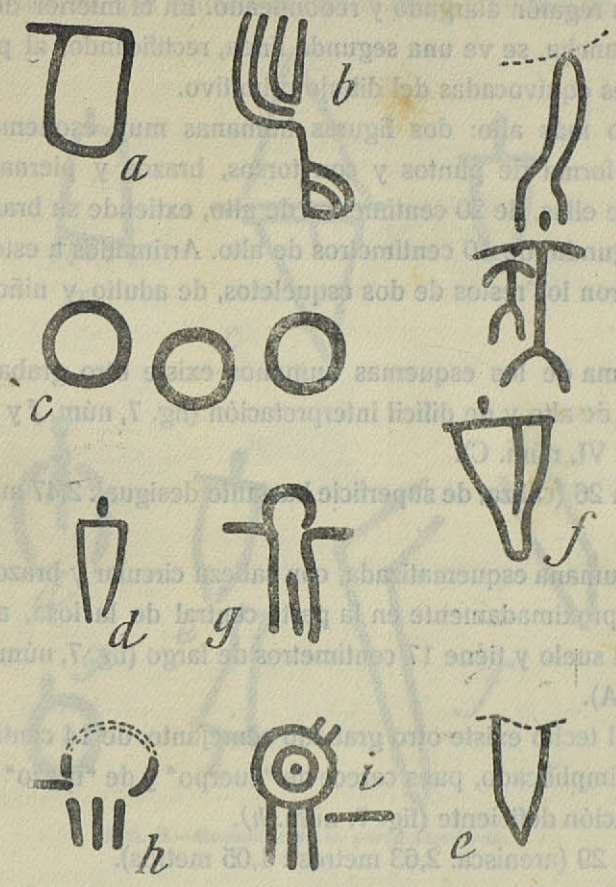


FIG. 7.—*Grabados de la pared derecha.*

5) Losa 18 (granito: 1,63 metros : 0,41 metros).

A los 104 centímetros sobre el suelo y hacia el borde izquierdo: puñal de 21 centímetros de largo, con mango (fig. 7, núm. *d*). El grabado es poco profundo y ha perdido algo de su claridad, por haber sido pulimentada, con posterioridad al dibujo, toda la superficie granítica.

6) Losa 24 (granito: 2,16 metros : 0,50 metros, partida en varios trozos).

60 centímetros sobre el suelo: grabado ligero de un puñal triangular

(de 24 centímetros de largo), roto en su porción superior (fig. 7, número *e)*.

Encima de este signo y empezando a los 93 centímetros sobre el suelo, se destaca de la superficie bien labrada el siguiente conjunto:

Un puñal de 26 centímetros de largo, con mango cortísimo y con una vaina a regatón alargado y redondeado. En el interior de la vaina, demasiado ancha, se ve una segunda línea, rectificando, al parecer, las proporciones equivocadas del dibujo primitivo.

Un poco más alto: dos figuras humanas muy esquemáticas, con cabezas en forma de puntos y con torsos, brazos y piernas lineares. La mayor de ellas, de 20 centímetros de alto, extiende su brazo derecho sobre la segunda, de 10 centímetros de alto. Arrimados a este monolito se encontraron los restos de dos esqueletos, de adulto y niño, respectivamente.

Por encima de los esquemas humanos existe otro grabado, de 26 centímetros de alto y de difícil interpretación (fig. 7, núm. *f* y láminas II, número B y VI, núm. C).

7) Losa 26 (caliza, de superficie bastante desigual: 2,47 metros : 1,07 metros).

Figura humana esquematizada, con cabeza circular y brazos horizontales. Está aproximadamente en la parte central de la losa, a 1,49 metros sobre el suelo y tiene 17 centímetros de largo (fig. 7, núm. *g* y lámina V, núm. A).

Cerca del techo existe otro grabado semejante, de 14 centímetros de alto y más simplificado, pues carece de "cuerpo" y de "brazo" izquierdo. De conservación deficiente (fig. 7, núm. *h)*.

8) Losa 29 (arenisca: 2,63 metros : 1,05 metros).

Grabado bastante borroso, a 1,54 metros sobre el suelo y situado hacia el borde derecho. Se trata probablemente de una esquematización humana, de 22 centímetros de largo, colocada al revés y similar a los dibujos del monolito 26, pero más desfigurada y descompuesta aún.

Mirando el grabado como lo reproducimos en la fig. 7, núm. *i*, se presenta el "cuerpo" o la "cabeza" en forma de dos círculos concéntricos, con punto central; las tres líneas largas recuerdan los "pies" de las figuras *g* y *h* descriptas anteriormente. La línea aislada sería un "brazo" completamente dislocado, las dos rayas cortas quizás un "adorno".

Al pie de este monumento hubo igualmente un esqueleto humano.

Grabados de la pared izquierda

9) Losa 18, desde la entrada (arenisca: 1,81 metros : 0,42 metros). Gran parte de su superficie ostenta los huecos concoideos típicos que demuestran que han sido utilizados para alisar instrumentos de piedra. Estas concavidades, que conservan aún el brillo primitivo de su uso, son

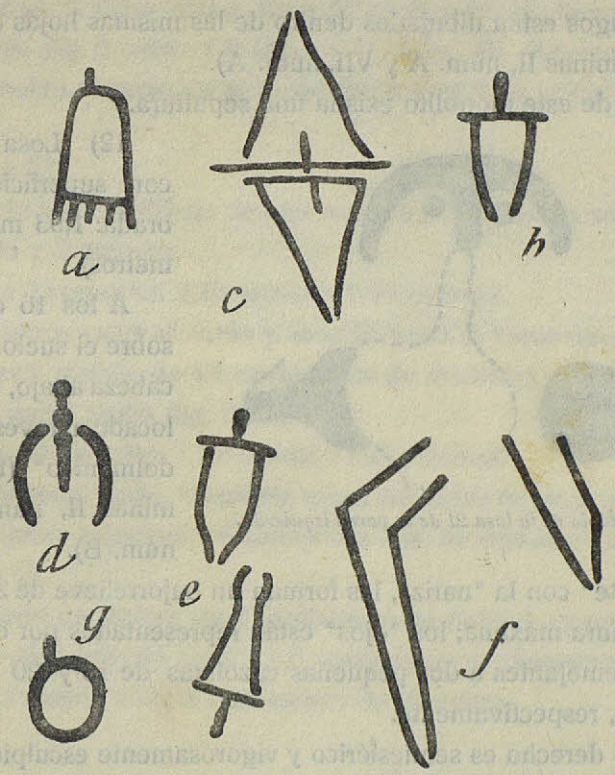


FIG. 8.—*Grabados de la pared izquierda.*

en parte ancha y de forma ovaloide, en parte largas y estrechas, según se pulimentaron en ellas hachas anchas o cinceles alargados. Mencionaremos especialmente un hueco bastante profundo, de 26 centímetros de largo y 12 centímetros de anchura máxima que se encuentra 68 centímetros sobre el suelo. (Véase la lámina VI, núm. B.)

10) Losa 19 (granito: 1,75 metros : 0,40 metros, con superficie bien labrada).

Figura humana esquematizada, de 30 centímetros de largo, con cabeza linear y "falda" o "capa" quizás franjeada. 70 centímetros sobre el suelo (fig. 8, núm. *a* y láminas II, núm. A y VI, núm. B).

11) Losa 20 (granito: 1,75 metros : 0,51 metros).

A los 37 centímetros sobre el suelo: puñal de 26 centímetros de largo, con empuñadura maciza. La extremidad inferior queda sin cerrar (fig. 8, número *b)*.

A los 96 centímetros sobre el suelo: dos puñales triangulares, en contraposición, de 28 y 29 centímetros de largo, respectivamente.

Los mangos están dibujados dentro de las mismas hojas (fig. 8, número *c* y láminas II, núm. A y VII, núm. A).

Delante de este monolito existía una sepultura.



FIG. 9.—*Ídolo de la losa 21 de la pared izquierda.*

12) Losa 21 (granito con superficie bien labrada: 1,93 metros : 0,56 metros).

A los 16 centímetros sobre el suelo se destaca, cabeza abajo, esto es, colocado al revés, un "ídolo dolménico" (fig. 9 y láminas II, núm. A y V, núm. B).

La "frente" con la "nariz", las forman un bajorrelieve de 22 centímetros de anchura máxima; los "ojos" están representados por dos huecos circulares, semejantes a dos pequeñas cazoletas de 18 y 20 milímetros de diámetro, respectivamente.

El pecho derecho es semiesférico y vigorosamente esculpido, y sobre él se apoya el "brazo" correspondiente, mucho más plano e igualmente intacto. El pecho y "brazo" izquierdos están muy deteriorados y rotos.

40 centímetros debajo de la extremidad opuesta de este monolito existe otra figura humana esquematizada, de 24 centímetros de largo. La cabeza está formada por una pequeña cazoleta. Debajo del cuello corto siguen otras dos, representando el tórax y la porción ventral (ombligo), la que se prolonga otros 7 centímetros más abajo. También los "brazos", muy largos, están profundamente grabados (fig. 8, núm. *d* y láminas VII, núm. A).

13) Losa 25 (granito: 2,14 metros : 0,50 metros).

1 metro sobre el suelo: dos puñales en contraposición de 33 y 24 centímetros de largo, respectivamente. Tienen empuñaduras macizas,

terminadas en bolas y con vainas terminadas en un regatón redondo o en punta, respectivamente (fig. 8, núm. *e* y láminas II, núm. B y V, número C).

Junto a este monolito apareció un esqueleto humano.

14) Losa 26 (granito: 2,12 metros : 0,65 metros).

En la porción superior se ven dos grabados en forma de "brazos" (?) esquematizados. El signo mayor tiene 52 centímetros de largo, el menor 30 centímetros (fig. 8, núm. *f* y lámina II, núm. B). Además existe a 1,35 metros sobre el suelo un grabado poco profundo y mal ejecutado de un puñal.

15) Losa 27.

Cerca de la base se dibuja de una manera poco clara la silueta de un puñal sencillo y triangular.

16) Losa 30 (granito: 2,70 metros : 1,50 metros).

77 centímetros sobre el suelo y situado hacia el borde derecho existe un círculo, poco visible, de 8,5 centímetros de diámetro y con un apéndice exterior hacia arriba (fig. 8, núm. *g*).

17) Losa 31 (granito: 3,12 metros : 1,30 metros).

Las dos terceras partes inferiores están cubiertas de unas 40 cazoletas, cuyo conjunto principal, reforzado con tiza, se reproduce en la lámina VII, núm. C).

Son en parte pequeñas, de 2 centímetros de diámetro y poco profundas; en parte mayores, de unos 5 a 6 centímetros de diámetro y bastante hondas. La mayor mide 8 centímetros de diámetro.

Grabados de la cabecera

Este monolito granítico, de 3,41 metros de alto y 3,10 metros de ancho, ostenta dos grabados, a 1,89 metros sobre el suelo y a 43 centímetros a la izquierda del borde derecho (fig. 10, números *a* y *b* y lámina V,

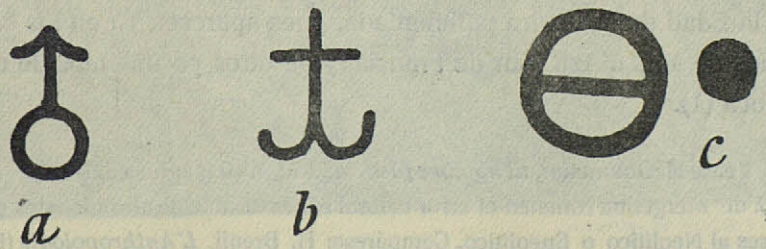


FIG. 10.—a *y* b : *grabados de la cabecera,* c : *grabado del techo (losa 20).*

número D). Ambos son esquemas antropomorfos de ejecución esmerada. El de abajo, de 13 centímetros de alto, representa quizás el tipo femenino, con "cuerpo" en forma de círculo, tronco linear y los dos brazos caídos, quedando suprimida la "cabeza". La figura superior, acaso el tipo masculino y de 12,5 centímetros de alto, tiene las piernas encorvadas hacia fuera, en forma de ancla, y el tronco con los brazos en forma de cruz.

Además ofrece esta piedra en su superficie bien labrada varios huecos ovaloides o alargados utilizados para el pulimento de herramientas pétreas.

Grabados de las cubiertas

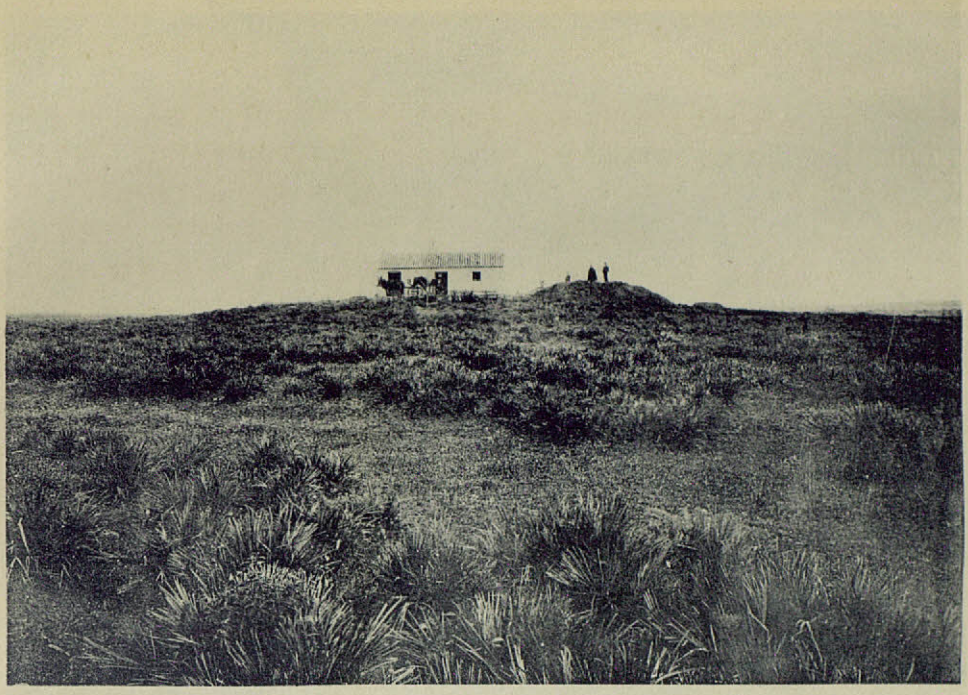
Por lo que a las losas de la cubierta se refiere, existe un solo grabado en el borde inferior del último monolito granítico (núm. 20), conservado al comienzo de la cámara.

En esta piedra se ve, 71 centímetros a la derecha de la cresta del monolito 26 de la pared derecha, un círculo de contorno ancho y de 14 centímetros de diámetro, dividido en dos partes iguales por una línea transversal. A su derecha, y al parecer sin relación con esta figura, se halla una cazoleta de 6,5 centímetros de ancho (fig. 10, núm. *c*).

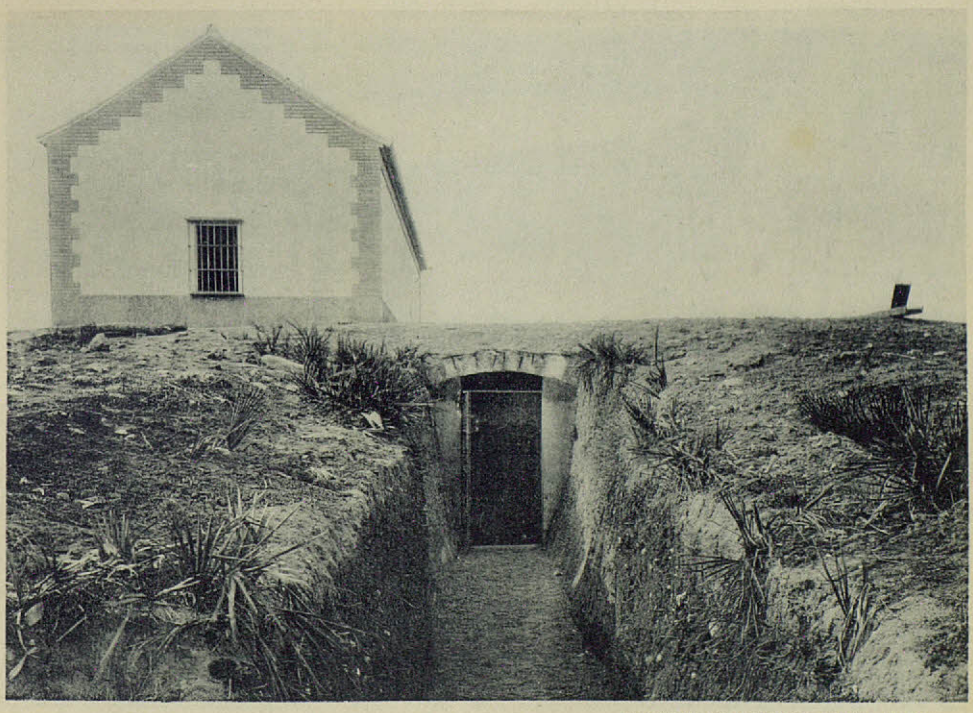
Entre los grabados del dolmen se destacan, en primer lugar, una serie de dibujos *antropomorfos* que consisten en representaciones humanas muy esquematizadas. A veces el tipo humano es todavía bastante visible (figuras 7, núm. *f*, *g* y 8, núm. *d*), otras veces las representaciones se limitan a las indicaciones más rudimentarias (figuras 7, números *h*, *i*; 8; 10, números *a*, *b*). Estos esquemas son el resultado final de una larga evolución sistemática de la figura humana, cuyas fases sucesivas se pueden seguir, paso a paso, especialmente en las pinturas rupestres de nuestra Península.

Estos esquemas arrancan, sin duda alguna, del Aziliense, fase anterior a la Edad de la Piedra pulimentada, pues aparecen ya en los cantos pintados de Mas d'Azil (Sur de Francia) y de otros yacimientos de aquella época (1).

(1) Véase H. Obermaier, *El hombre fósil*. Madrid, 1916 (páginas 327-334).—J. Cabré y C. de Mergelina cometen el error colosal e inexcusable de atribuir estos cantos azilienses al Neolítico o Eneolítico. Compárese: H. Breuil, *L'Anthropologie* (París), tomo XXXII (1922), pág. 297 y t. XXXIII (1923), pág. 408.



A. EL CERRO DEL ZANCARRÓN, CON EL DOLMEN.

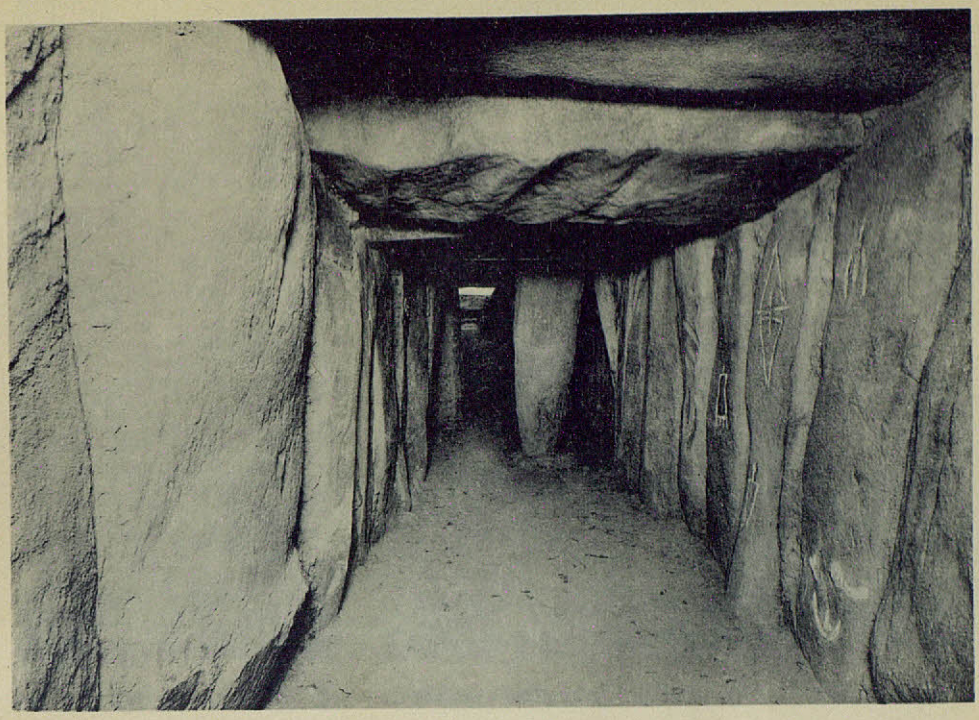


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

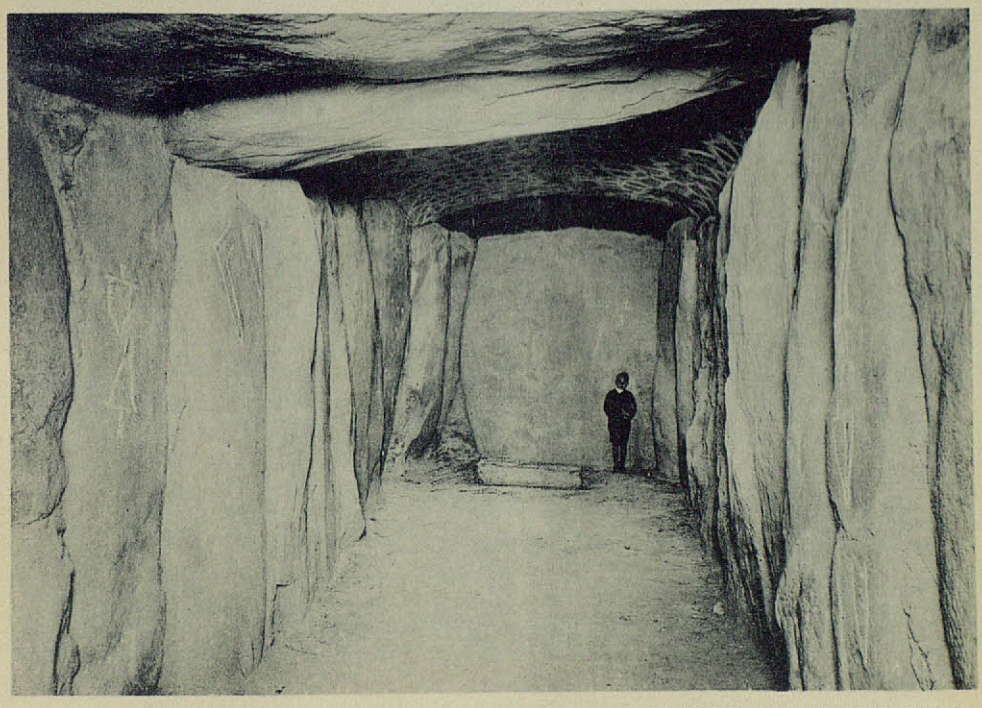
B. ENTRADA ACTUAL DEL DOLMEN, CON LA CASA MUSEO.

TRIGUEROS (Huelva).

Dolmen de Soto.



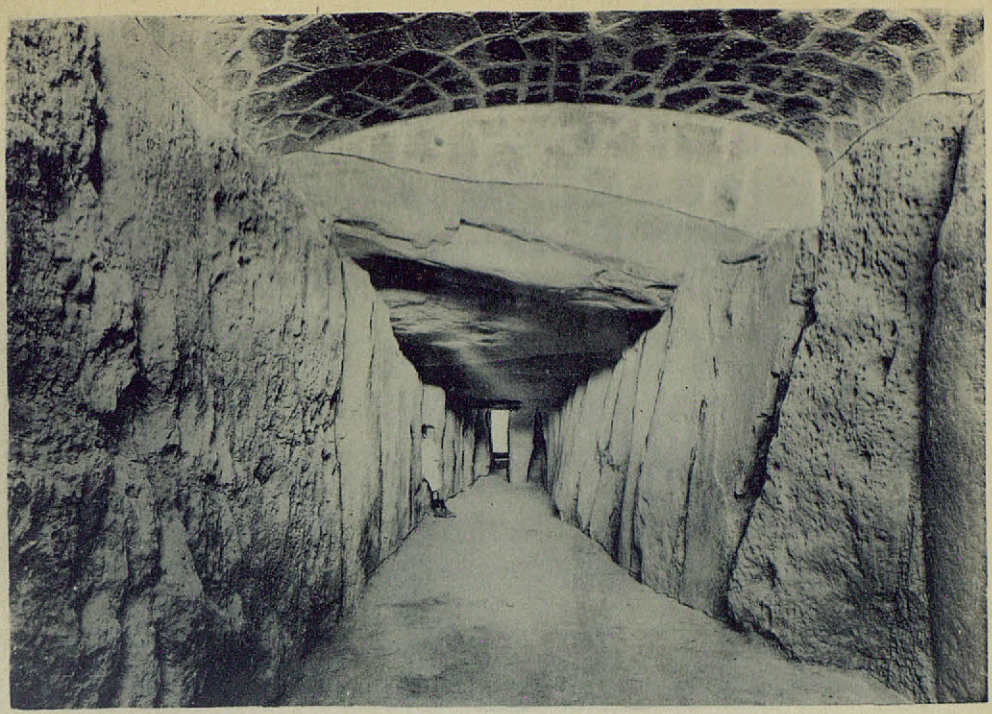
A. EL CORREDOR DEL DOLMEN VISTO DESDE LA CÁMARA.



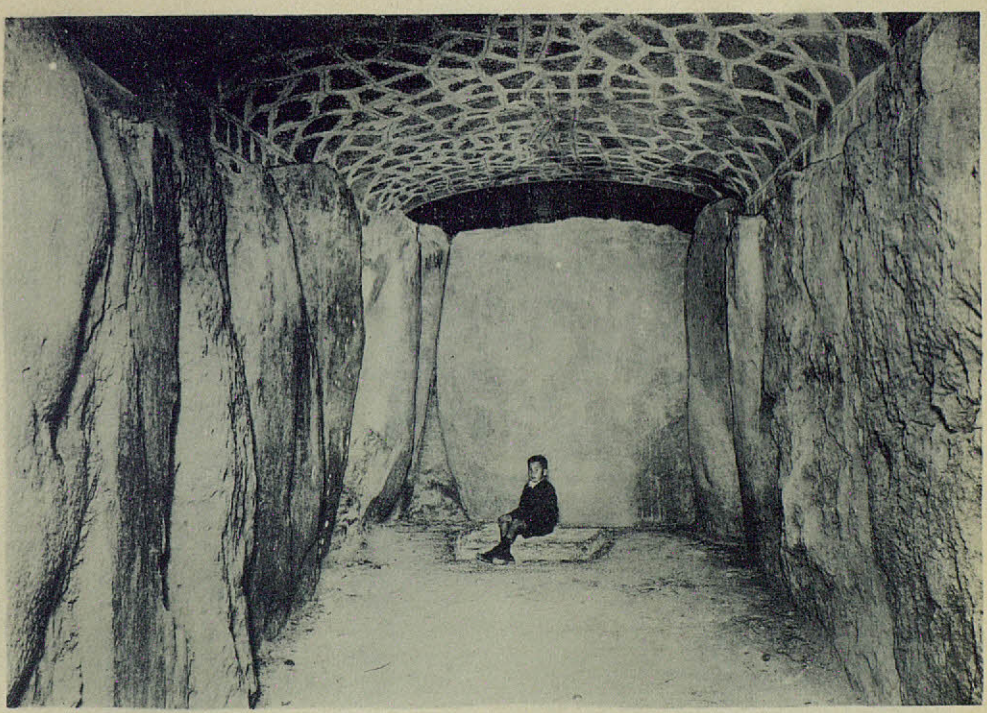
HELIOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

B. LA CÁMARA VISTA DESDE EL CORREDOR.

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



A. VISTA GENERAL DEL INTERIOR, MIRANDO DESDE LA CÁMARA HACIA LA ENTRADA.

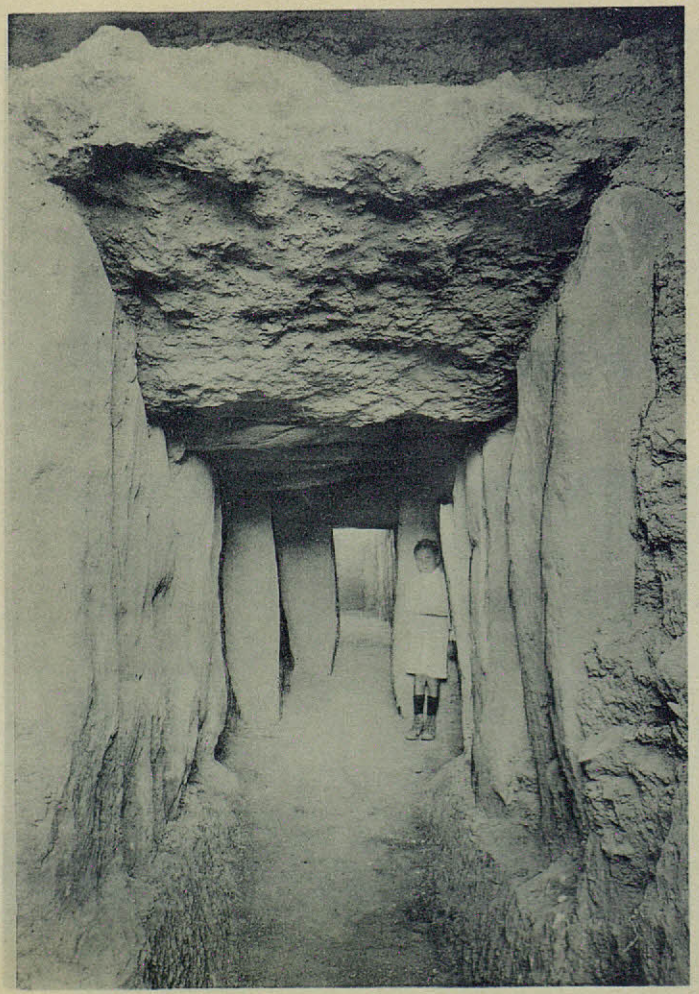


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

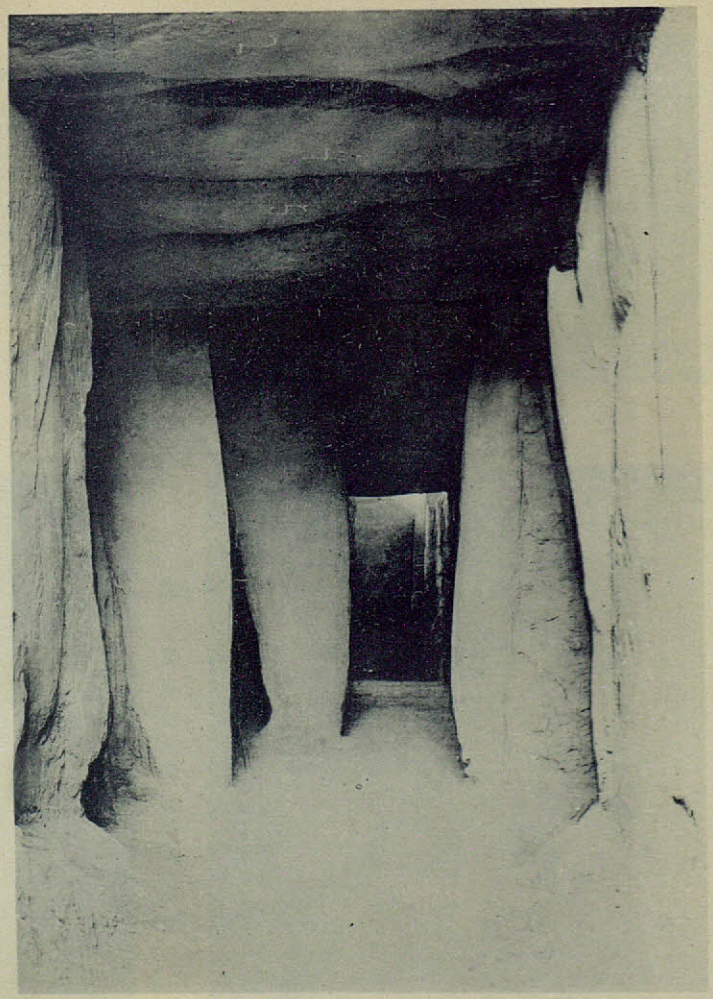
B. LA CÁMARA PROPIAMENTE DICHA. (CON BÓVEDA MODERNA).

TRIGUEROS (Huelva).

Dolmen de Soto.



A. CORREDOR: LA ENTRADA CON SU PUERTA MIRANDO HACIA EL INTERIOR.



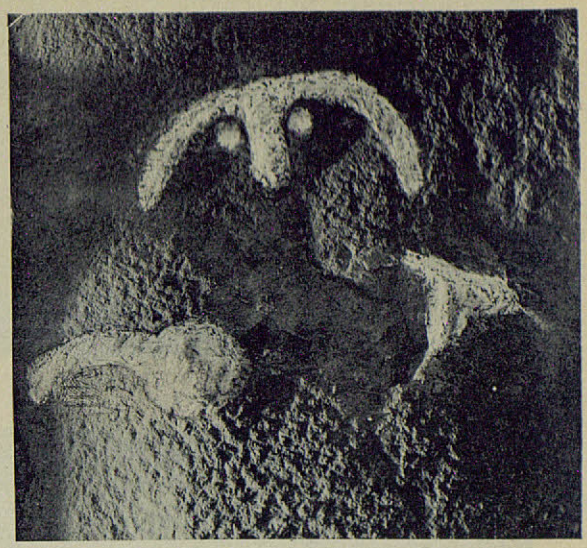
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

B. CORREDOR: LA PUERTA Y DETRÁS DE ELLA, EL PILAR DE SOSTÉN MIRANDO HACIA EL INTERIOR.

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



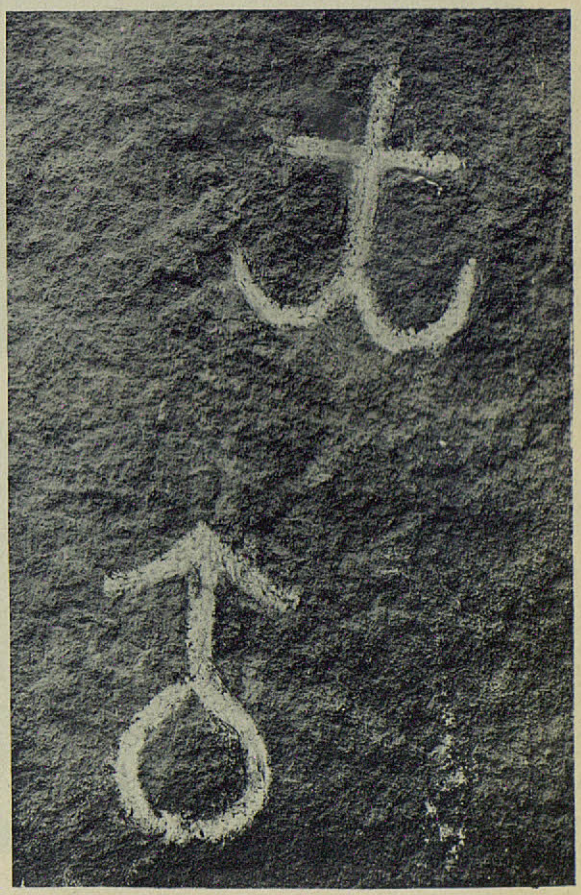
A. PARED DERECHA: LOSA 26.



B. PARED IZQUIERDA: LOSA 21.



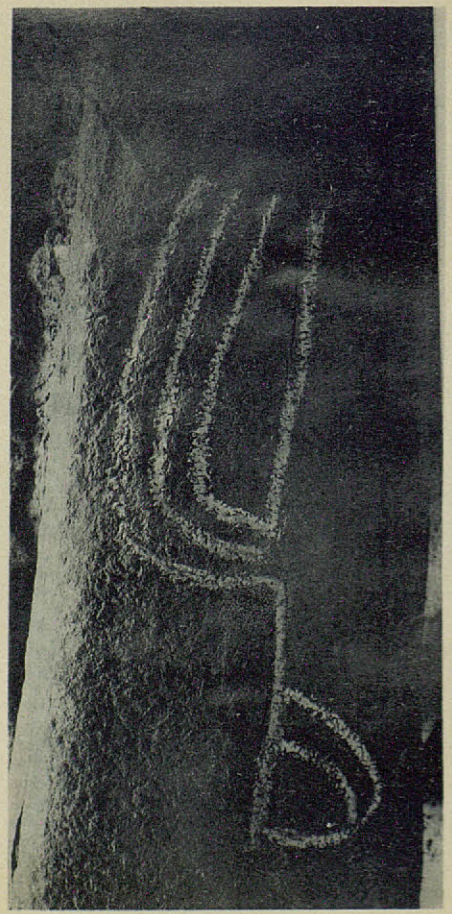
C. PARED IZQUIERDA: LOSA 25.



D. CABECERA DE LA CÁMARA.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



A. PARED DERECHA: JAMBA DE LA PUERTA



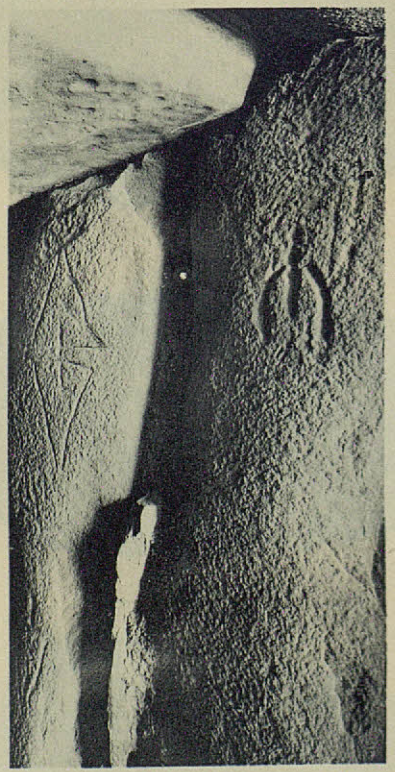
B. PARED IZQUIERDA: LOSAS 18 Y 19.



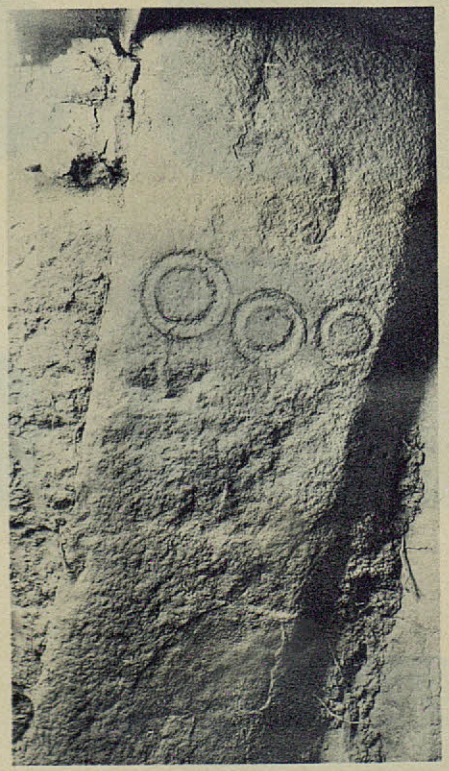
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

C. PARED DERECHA LOSA 24.

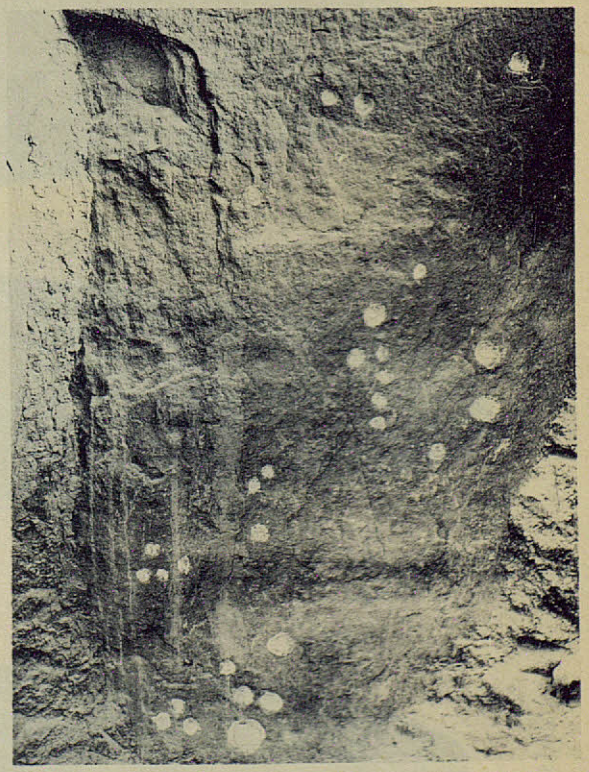
TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



A. PARED IZQUIERDA:
LOSAS 20 Y 21.



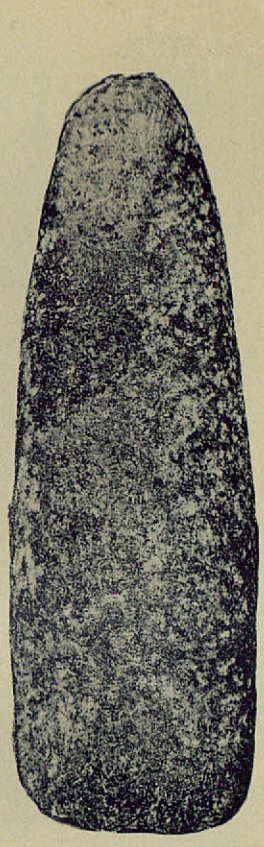
B. PARED DERECHA:
LOSA 15.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

C. PARED IZQUIERDA:
LOSA 31.

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



a.



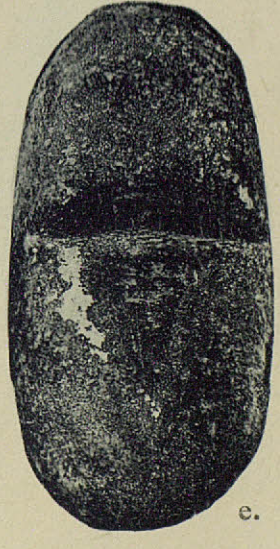
b.



c.



d.



e.

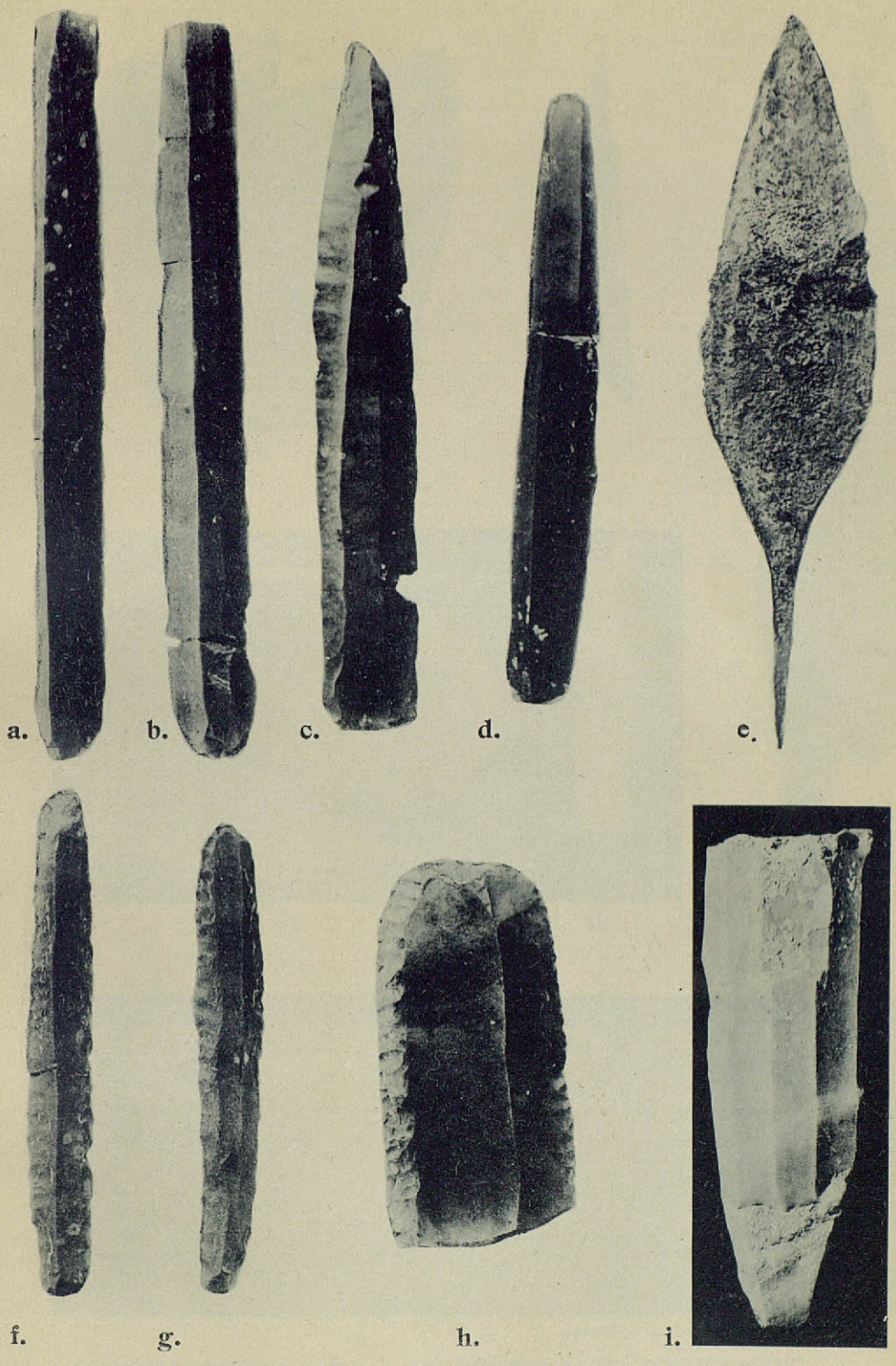


f.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

DOLMEN DE SOTO. AJUAR FUNERARIO: HACHAS DE PIEDRA.
(Tamaño de los núms. a, c, e, f=1 : 2 ; id. id: b, d = 9 : 10).

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.



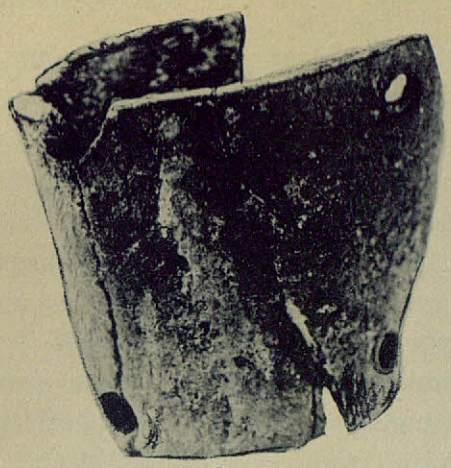
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

AJUAR FUNERARIO. a, b, c, d, f, g, h, i : DEL DOLMEN; — e: HOJA DE COBRE, DEL DOLMEN ANEJO.

(Tamaño de los núms. : a, b, c, d, f, g, = 2 : 3 ; id. id : e, h = 1 : 1 ; id id : i = 1 : 2).

TRIGUEROS (Huelva).

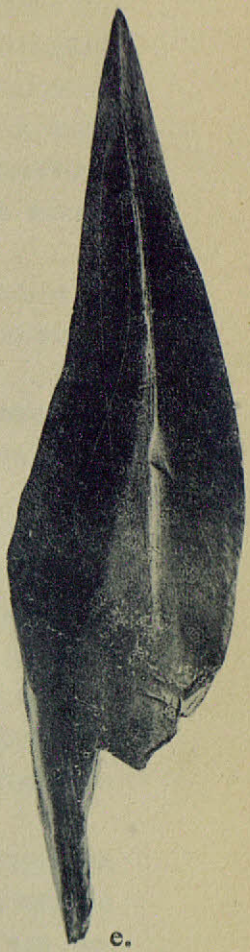
Dolmen de Soto.



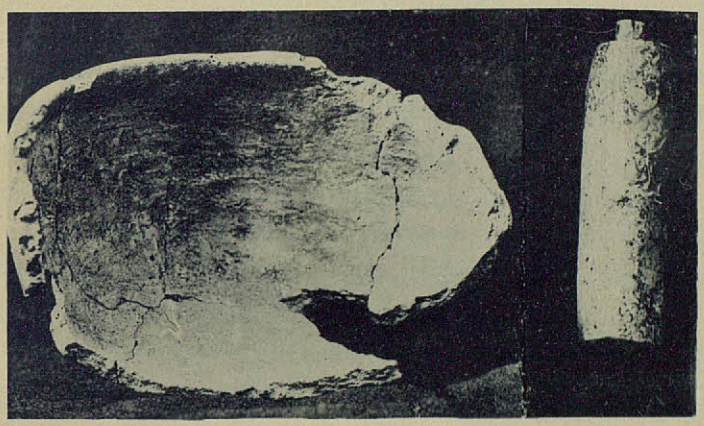
a.



b.



e.



c. d.



f.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

AJUAR FUNERARIO. a. c, d, e, f: DEL DOLMEN; b: DEL DOLMEN ANEJO.
(Tamaño de los núms.: a, b, e = 1:1; id. id: d, f = 4:5; c: Bastante reducido.)

TRIGUEROS (Huelva).
Dolmen de Soto.

Mas, con la misma seguridad, podemos afirmar que perduraron durante todo el período neolítico y eneolítico, hasta los principios de la Edad del Bronce (2.000 a. Cr.). Esto se deduce del hecho de que semejantes representaciones esquemáticas se encuentran también en forma de idolillos de piedra o hueso, o como dibujos y grabados en construcciones megalíticas de la Edad del Cobre, por ejemplo, en nuestro mismo dolmen.

P. Wernert ha comprobado (1), que estos signos están en íntima relación con el culto de los antepasados y tienen muy probablemente el significado de *símbolos de los difuntos*.

En ellos descansan las almas de los muertos como en mansiones sustitutivas del cuerpo descompuesto, en vez de errar descontentas por la región y de inquietar a los supervivientes.

Los hallazgos efectuados en nuestro hipogeo confirman una vez más esta suposición. Todos los restos humanos encontrados en su interior se descubrieron cerca de losas con tales emblemas, resultando más significativo aún el caso de la losa 24 de la pared derecha (lámina VI, núm. C), que representa una persona mayor, que "protege" con su brazo derecho a otra, mucho más pequeña. Al pie de este monolito descansaron, en efecto, una persona adulta con un niño de cinco a seis años, representando probablemente una madre con su hijo.

Mención especial merece el *ídolo* en bajorrelieve que se encuentra en el monolito 21 de la pared izquierda (lámina V, núm. B). Se trata de una figura relativamente frecuente en el arte megalítico francés, que suele consistir en una línea curva para indicar la cara, un trazo para la nariz, dos puntos para los ojos, mientras que los senos están figurados por dos círculos y los brazos por unas líneas sencillas.

En la Península Ibérica se repite este "ídolo" en varios sitios, en forma de un grabado dolménico solamente en Corao, cerca de Abamia (Asturias) (fig. 11) (2). Pero existe también en algunas pequeñas estelas aisladas de Portugal, en Crato, Moncorvo y La Esperança. En las pictografías andaluzas al aire libre, estas caras dolménicas son raras; en el Norte de España se conoce el magnífico ídolo, en parte grabado, en

(1) P. Wernert, *Representaciones de antepasados en el arte paleolítico*. "Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas." Memoria núm. 12. Madrid, 1916.

(2) H. Obermaier, *Die Dolmen Spaniens*, l. c., páginas 129-130.

parte pintado, de Peña Tú, cerca de Vidiago (Asturias), descubierto por el Conde de la Vega del Sella (1). Además se encuentran con gran frecuencia "ídolos-placas" semejantes, en numerosos dolmenes de Portugal y Extremadura. Se trata otra vez con suma probabilidad, no de "divinidades protectoras", sino de representaciones simbólicas de los mismos muertos, como lo indicó P. Wernert en su substanciosa monografía: "Representaciones de antepasados en el arte paleolítico" (2), con anterioridad a E. de Frankowski.

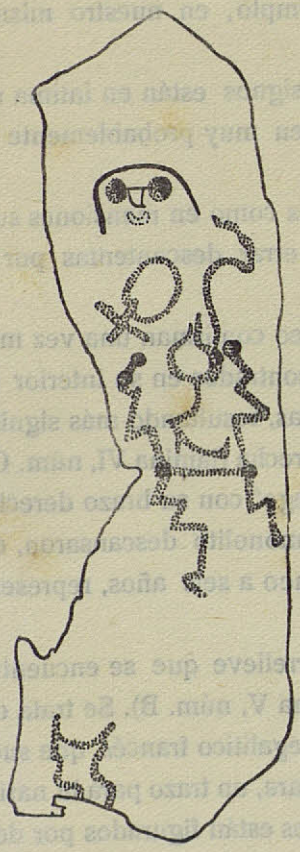


FIG. 11.—*Losa grabada del dolmen de Corao-Abamia.*
(Museo Arqueológico de Madrid).

Lo extraño en nuestro caso del dolmen de Soto, es el hecho que esta escultura, bastante deteriorada, esté colocada al revés, muy cerca del suelo. Estamos, al parecer, en presencia de un monolito-menhir "profanado", aniquilado como monumento religioso y reutilizado tan sólo como material de construcción del dolmen, fecha en que recibió el segundo grabado antropomorfo, al extremo opuesto al "ídolo". Recordamos que H. Breuil expresó ya semejante opinión de reutilización con respecto a la losa de Corao.

Todo esto hace suponer que quizás algún otro monolito de nuestro mausoleo haya podido correr igual suerte, lo que explicaría fácilmente la ausencia de restos humanos a su lado, a pesar de llevar grabados simbólicos.

Entre los signos no antropomorfos llama la atención el número relativamente elevado de representaciones de puñales. Son armas más o menos triangulares y de metal, ostentando la forma típica de los pequeños puñales triangulares de la Edad del Cobre. Llevan una empuñadura recta [de hueso o madera (?)], una vaina ancha [de madera o cuero (?)] y, algunas veces,

(1) E. Hernández-Pacheco y Juan Cabré (con la colaboracion del Conde de la Vega del Sella), *Las pinturas prehistóricas de Peña Tú.* "Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas." Memoria núm. 2. Madrid, 1914.

(2) Véase la nota 1, pág. 17.

con regatones ovales. Dibujos idénticos faltan en absoluto, hasta la fecha, entre las pictografías de Andalucía, existiendo otra representación de esta clase en la roca de Peña Tú.

Quedan, finalmente, algunos signos sencillísimos (figuras 7, números *a*, *c* y 8, núm *g)*, seguramente también ideoplásticos, o sea abreviaciones de carácter religioso.

Nuevo y único es el signo de la jamba derecha de la puerta (fig. 7, número *b)*.

Poco queremos decir sobre las citadas "cazoletas", huecos redondos de variado tamaño. Se repiten en todas partes del mundo y son, en muchos casos, el efecto puramente casual de los agentes atmosféricos de la naturaleza; en otros son, indiscutiblemente, la obra intencional del hombre, como en nuestro dolmen. Cazoletas artificiales se conocen desde la época paleolítica (Musteriense); se encuentran en todos los períodos prehistóricos posteriores y aparecen todavía en la época romana y Edad Media. A veces son, al parecer, de origen puramente técnico, por ejemplo, para redondear alguna herramienta; otras veces tendrían un verdadero significado de carácter religioso. Las cazoletas de la gran losa de la cámara de nuestro dolmen nos inducen a creer que sean anteriores a la construcción de este último, especialmente las que se ven inmediatamente encima del suelo.

También las concavidades grandes y alargadas, visibles en la superficie de varios monolitos de la pared derecha e izquierda, han sido producidas, con suma probabilidad, en las mismas canteras, durante el largo y difícil transporte o la construcción del dolmen. Es inverosímil que las gentes hayan alisado y pulimentado sus herramientas pétreas en este sitio, cuando ya estaba consagrado como última mansión de los muertos de elevada estirpe.

C) Las sepulturas y el ajuar funerario

Las sepulturas

Hoy se sabe con certeza que los dolmenes eran exclusivamente *sepulcros* en los que se depositaban sucesivamente varios cadáveres, pertenecientes todos ellos, probablemente, a un mismo linaje. Los cadáveres solían colocarse o tendidos en decúbito supino y en la posición del sueño, o bien en cuclillas, con las piernas y los brazos encorvados y apretados

estrechamente contra el cuerpo. Los esqueletos están en algunos casos distribuídos en capas; el dolmen de Eguilaz (Alava), por ejemplo, era un gran osario que contenía restos esqueléticos hasta la altura de más de metro y medio desde el suelo, orientadas las cabezas hacia el Oriente y los pies al Occidente. En otro dolmen alavés explorado en 1892 por Julián Apraiz, el número de los cadáveres, depositados todos en posición agachada, era de unos 130.

El *Dolmen de Soto* estaba, por lo esencial, intacto, y su interior no parece haber sufrido destrozos de consideración, por estar lleno de arcilla durísima casi hasta el mismo techo, la que hacía dificilísima la excavación y protegía el interior muy eficazmente contra el saqueo.

A pesar de sus dimensiones considerables, recibieron sepultura en el mausoleo solamente ocho cadáveres, en siete sitios distintos. No estaban nunca tendidos horizontalmente, sino siempre sentados en cuclillas y estrechamente arrimados a un monolito de las paredes, que ostentaba en estos casos siempre algún grabado, evidentemente la efigie del muerto o su signo protector totémico.

Los cadáveres se distribuyeron sobre el hipogeo en la forma siguiente:

Pared derecha

Sepultura 1 (con silex tallados, cerámica y un hacha): adosada a la losa 4, con signo escutiforme (fig. 7, núm. *a)*.

Sepultura 2 (id.): junto a la losa 15, con tres círculos (fig. 7, núm. *c)*.

Sepultura 3 y 4, doble, de una persona adulta y un niño de unos cinco años; con diferentes aditamentos, entre ellos un brazalete de hueso (lámina X, núm. *a)*: junto a la losa 24, con varios grabados, entre ellos las figuras esquematizadas de dos personas de diferente tamaño (fig. 7, número *f)*.

Sepultura 5 (con cuenco fino, silex tallados y varias hachas): junto a la losa 29, con dibujo esquematizado (fig. 7, núm. *i)*.

Cabecera

Sepultura 6: en la losa se ven dos signos antropomorfos (fig. 10, números *a* y *b)*.

Pared izquierda

Sepultura 7: junto a la losa 20, con los grabados de tres puñales (figura 8, números *b* y *c)*.

Sepultura 8: delante de la losa 25, con dos puñales (fig. 8, núm. *e)*.

De las observaciones hechas resulta que los cuerpos fueron, al parecer, dispuestos en posición agachada inmediatamente después de la defunción, atados y envueltos en cueros o tejidos (al estilo de las momias de la América del Sur), pues siempre ocupaban poco espacio. Trasladados al dolmen estos cadáveres, fueron "sentados" en posición derecha y siempre a cierta altura sobre el suelo, delante de un monolito determinado, tocando a la losa. El ajuar mortuorio, que no faltaba a ninguna de las sepulturas, se colocó muy cerca de los restos esqueléticos y quizás, en parte, directamente empaquetado con ellos. La cerámica apareció ordinariamente junto a los cráneos.

En algunos sitios se notaron indicios de pequeñas hogueras (¿fuegos de desinfección?) que no estaban directamente relacionadas con las sepulturas, cuyos huesos no ofrecieron ninguna huella de carbonización.

Resulta difícil de explicar cuándo y cómo fué rellenado el dolmen definitivamente con arcilla. Cuando se procedió a esta tarea, las sepulturas estaban todavía esencialmente intactas, puesto que los huesos y aditamentos se encontraron siempre muy juntos los unos a los otros y estaban apenas diseminadas fuera de la zona estrecha que debieron ocupar los cadáveres desde un principio. Creemos, sin embargo, que la capa superior del relleno arcilloso, que llegaba casi hasta las cubiertas, se infiltró únicamente poco a poco por las grietas del techo como consecuencia de la acción de la lluvia y del viento. Esta arcilla, tan compacta y tan dura como "argamasa", envolvía las sepulturas de un modo tan absoluto, que causó al final, por su presión fuerte y constante, la destrucción casi total de los restos humanos y de la cerámica, que se deshicieron casi todos, ya agrietados desde siglos, en el momento de su extracción.

Así, no se han podido salvar más que fragmentos de aquellos esqueletos, entre los que mencionaremos la mitad derecha de una mandíbula inferior, con parte del correspondiente maxilar superior, de un individuo masculino, fuerte y de unos cuarenta años de edad; un fragmento de otra mandíbula inferior, de mujer adulta; quince fragmentos de bóvedas craneanas, una porción superior de fémur, numerosos dientes, etc.

La sepultura que más había sufrido, era la primera, colocada fuera

de la puerta del corredor, junto a la losa 4 de la pared derecha. Sus residuos estaban muy revueltos, lo que hace suponer que no faltaban en tiempos antiguos "buscadores de tesoro", que ensayaron penetrar en el dolmen, hazaña, al parecer, pronto abandonada por las grandes dificultades que oponía a semejante empresa la "argamasa" durísima que rellenaba totalmente el hipogeo y que hemos encontrado en todas partes uniformemente intacta.

Hallándose en la escombrera extraída de la *entrada* fragmentos de cerámica romana y árabe, opinamos que ya en aquellas épocas se intentaron excavaciones. Como aparecieron en éstas efectivamente restos humanos, *por lo menos* los de nuestra sepultura "núm. 1", se sacó ya entonces la conclusión lógica que aquel túmulo era un "sepulcro". Sabido es que la opinión popular suele atribuir, desde tiempos inmemoriales, los dolmenes de nuestra Península a los "moros", como lo prueban las "Pedras dos Mouros", "Cabanes de Moros", "Balmas" o "Casas" de los "Moros" que se conocen en muchas regiones. Idéntica tradición se aplicó también al Cabecillo del Zancarrón, en cuyo interior habría sido enterrado el matemático "moro" Mohamad ben Muza Khuarezmita, como lo refiere amenamente D. Armando de Soto (pág. 2).

Según las aclaraciones que debo a la amabilidad de mi amigo don José Augusto Sánchez Pérez (Madrid), tan conocido por sus estudios importantes sobre los matemáticos árabes, Mohamed ben Musa Aljuarismi nació en Khorassan. Fué bibliotecario del califa Almamún y estuvo en la India con una misión del califa citado. A su regreso, hacia 830, escribió un libro de álgebra, inspirado en la obra del matemático indio Brahmagupta (publicado por F. Rosen, con traducción inglesa, en Londres, 1831). Es también el autor de un libro de aritmética, conocido por *algoritmo* o arte de Aljuarismi, para distinguirlo de la Aritmética de Boecio.

Este Mohamed ben Musa, autor de la obra de álgebra más antigua entre los árabes, no debe haber sido sepultado en Andalucía. Por haber existido en la España árabe otro Califa llamado también Almamún y por ser muy corriente el nombre de Mohamed ben Musa, es casi seguro que no se trate del matemático Aljuarismi, del que no se sabe cuándo, cómo, ni dónde murió (1). Lo más verosímil es que el nombre de este sabio haya sido relacionado arbitrariamente con nuestro túmulo por algún erudito quizás del siglo XVIII.

(1) Véase Rouse Ball, *Histoire des Mathémathiques*. Paris, 1906. Tomo I, pág. 165.

El ajuar funerario

Aunque nuestro dolmen no haya sufrido suerte idéntica a la de la gran mayoría de las construcciones megalíticas, de haber sido saqueado en tiempos más o menos remotos, el inventario que acompañaba a las sepulturas no es muy abundante.

Las *hachas pulimentadas* alcanzan el número de diez.

a) Hacha granítica, bien pulimentada, de 20 centímetros de largo. El filo cortante está algo gastado (lámina VIII, núm. *a)*.

b) Hacha fina de silex verdoso, con vetas más claras. Ejemplar esmeradamente confeccionado, de 117 milímetros de largo, 12,5 milímetros de grueso y 31 milímetros de anchura máxima (lámina VIII, núm. *b)*.

c) Hacha-martillo de granito; canto natural rodado, pero parcialmente pulimentado y con fuerte filo cortante, 20,5 centímetros de largo (lámina VIII, núm. *c)*.

d) Hacha de granito trapezoidal y bastante gastada por el uso, 73 milímetros de largo (lámina VIII, núm. *d)*.

e) Machacador granítico, con los dos extremos muy gastados. El ejemplar ostenta un surco artificial profundo en su cara anterior, lo que sugiere la idea de que se trate quizás del fragmento de un hacha-martillo roto y reutilizado como machacador, 13,7 centímetros de largo (lámina VIII, núm. *e)*.

f) Hacha granítica subtriangular, bien pulimentada y con filo cortantante muy gastado, 11,8 centímetros de largo (lámina VIII, núm. *f)*.

g) Hacha de serpentina, tosca y de tipo alargado, 16 cms. de largo

h) Hacha de granito, de forma tosca, 12,8 centímetros de largo.

i) Idem, 18 centímetros de largo.

k) Idem, 17,2 centímetros de largo.

En número relativamente grande aparecieron también *utensilios de silex*, casi exclusivamente hojas finas, de talla prismática, y por lo general largas y estrechas. Son de perfil muy delgado y ligeramente convexo.

La mayoría de estos cuchillos están tallados en silex negruzco, existiendo sólo algunos con pátina blanquecina. Las hojas carecen por lo general de retoques y tienen los bordes muy cortantes; algunos poseen, sin embargo, retoques marginales muy vigorosos y más o menos totales, lo que indica que estas hojas estuvieron en uso durante algún tiempo.

Además de 14 cuchillos esencialmente intactos, se hallaron otros 20 fragmentos de tamaño reducido y diferente.

Reproduciremos aquí solamente las piezas más típicas:

a) Hoja muy delgada, sin retoques marginales, 168 milímetros de largo (lámina IX, núm. *a)*.

b) Idem, 164 milímetros de largo (lámina IX, núm. *b)*.

c) Idem, 155 milímetros de largo (lámina IX, núm. *c)*.

d) Idem, 122 milímetros de largo (lámina IX, núm. *d)*.

e) Hoja delgada, con fuertes retoques en ambos bordes, 100 milímetros de largo (lámina IX, núm. *f)*.

f) Idem, 92 milímetros de largo (lámina IX, núm. *g)*.

g) Hoja-raspador ancha, con fuertes retoques marginales, 56 milímetros de largo; roto e incompleto (lámina IX, núm. *h)*.

h) Núcleo de silex gris verdoso, con plano de percusión y numerosas acanaladuras, o sean huellas negativas de hojas desprendidas, 140 milímetros de alto, 360 gramos de peso (lámina, IX, *i)*.

En estado verdaderamente lastimoso apareció la *cerámica* que solía acompañar a todos los esqueletos. Estaba casi deshecha, triturada por la presión del relleno arcilloso del dolmen.

Parte de los vasos, por lo menos tres o cuatro, eran muy toscos, de pasta mal cocida y de cuerpo bastante grueso. Sus superficies exteriores e interiores estaban mal pulimentadas y sin decoración alguna. Otros, por lo menos cinco o seis, estaban hechos de barro más fino y tenían las caras bien alisadas.

Según se puede deducir de los fragmentos generalmente pequeños, hubo *cuencos* más o menos *semiesféricos*, platos bajos ("tazas y "fuentes"), *recipientes con panza esférica*, todos confeccionados sin torno. Los bordes eran sencillos (fig. 12).

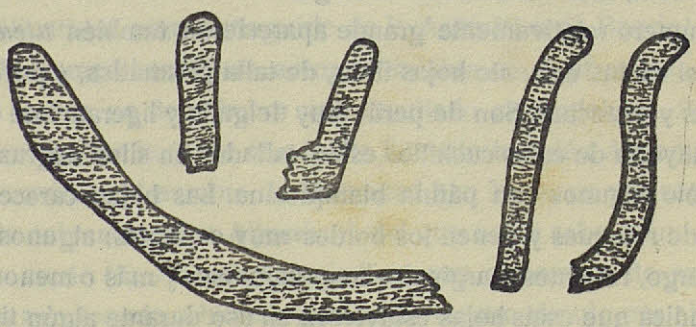


FIG. 12.—*Perfiles y bordes de fragmentos de cerámica.*

Escala 2 : 3.

Como ejemplar algo mejor conservado mencionaremos un cuenco groseramente semiesférico, de unos 16 centímetros de diámetro y 7 de alto. Está confeccionado con barro fino, negruzco, y tiene las paredes de unos 5 milímetros de espesor, bien pulimentadas (lámina X, núm. *c)*.

Cierto interés arqueológico ofrecen igualmente los once fragmentos de un plato grande, de pasta bastante fina y de color de ladrillo. El espesor de las paredes, bien alisadas, oscila entre 10 y 14 milímetros. En la parte superior de la cara exterior existe una zona de 3 centímetros de



FIG. 13.—*Adornos incisos de un vaso de barro cocido.*
Escala 2 : 3.

ancho, adornada con incisiones groseras que forman seis líneas de zigzás muy desiguales. En el mismo borde del plato, de un centímetro de ancho, se destacan numerosas líneas entrecruzadas en forma de reja (lámina X, núm. *f;* fig. 13). Adornos idénticos existen en algunos vasos eneolíticos de Carmona, procedentes de la colección Pelaez y depositados en el Museo Provincial de Sevilla.

Además, se descubrieron una serie de *objetos de diversa índole*, en parte muy interesantes.

Junto al monolito 24 de la pared derecha y con la sepultura doble (números 3 y 4, pág. 20), se halló un brazalete cónico, de hueso y de 5 centímetros de alto. Está incompleto y tiene tres perforaciones redondas cerca del borde inferior y otras tantas cerca del superior (lámina X, número *a)*.

En el mismo sitio apareció un objeto punzante, de 12,1 centímetros de largo, confeccionado de pizarra negra y cuidadosamente pulimentado.

Tiene una hoja corta de dos filos y en ambas caras un grueso nervio en medio, y termina en aguzada punta. Se trata, sin duda, de un puñal de piedra, cuyo extremo actualmente roto, estaba en un principio fijado a un mango corto (lámina X, núm. *e)*.

Entre los restantes objetos encontrados en el dolmen, hay una varilla de marfil de 47 milímetros de largo y 10 de diámetro, que parece haber sido el mango de un utensilio de *toilette;* tiene en la parte central de su extremidad superior una pequeña prolongación igualmente redonda, pero mucho más estrecha (lámina X, núm. *d)*.

Algunos fósiles de animales marinos pertenecen a la clase de los *Crinoidea,* un diente fósil a un representante de las *Lamnidae* o *Carchariidae* (emparentadas con los tiburones actuales). Estos objetos sencillos, sin labrar y sin valor aparente, servían con mucha probabilidad como amuletos que proporcionarían protección mágica a aquellos difuntos. Todavía hoy día se emplean en la zona montañesa de las provincias vascongadas pedazos de cristal de roca y ciertas perlas de piedra contra las grietas de los pechos de las mujeres lactantes, y a las conchitas fósiles del Monte de la Trinidad, en el valle de Aguinaga (Navarra), se atribuye la fuerza mágica de proteger contra el rayo.

Significado supersticioso tenían quizás también algunas conchas de *Pecten* ("conchas de los peregrinos"), de *Patella* y de ostras, un molar de caballo, tres molares de toro o buey, un diente de cerdo (jabalí) y varios huesecitos de pájaros, a condición de no ser los residuos de ofrendas alimenticias hechas a los sepultados del dolmen.

En bastante abundancia se presentaron ejemplares de *Rumina decollata,* molusco muy común en aquella región, que habrán quizás penetrado y muerto casualmente en el hipogeo.

Nuestra descripción sería incompleta si no mencionásemos aún un detalle de gran interés arqueológico. En el centro de la cámara, inmediatamente delante de la cabecera, se ve una "mesa" muy baja, rectangular, de 1,15 metros de largo, 0,75 metros de ancho y sólo 15 centímetros de alto. Está formada por dos capas superpuestas de guijarros blancos, cimentados entre sí por arcilla compacta (véanse la fig. 1 y las láminas II, número B y III, núm. B).

Esta construcción, colocada en un sitio tan preferente, tenía, seguramente, cierta importancia. No se encontró nada encima de ella, y es de suponer que servía de sitio "litúrgico" y tenía un destino ritual, probable-

mente durante las ceremonias funerarias que se celebrarían en el dolmen con ocasión del sepelio de algún difunto.

Es esta "mesa", sin duda, una reproducción sencilla de la pila importante que describí del dolmen de Matarrubilla, cerca de Sevilla, existiendo análogos hallazgos en forma de losas de piedra, lisas, en la Cueva del Romeral (Málaga) y en los dolmenes de Marcella y Arrife (Portugal). Si se buscan otros paralelos, encontraremos éstos tan sólo más al Norte, en Irlanda. En varios dolmenes de esta isla (New Grange, Dowth, Lough-Crew, Sleive-Na-Calligha, etc.), aparecieron grandes cuencos de piedra de forma más o menos oval, a los que incumbiría un destino semejante al de la "mesa" central del dolmen de Soto (1).

D) El dolmen destruído, situado al lado del Dolmen de Soto

A unos 250 metros de distancia y al Norte del dolmen que acabamos de describir, se hallan las ruinas de otro, más pequeño.

Estaba igualmente construído dentro de un montículo artificial, hoy muy aplanado, y gran parte de las losas que le constituían, principalmente las de la cubierta, han sido arrancadas por la gente del país en fecha desconocida.

Se puede todavía calcular que se componía de un corredor de unos 8 metros de largo y 1,40 de ancho, que conducía a una cámara ovaloide de unos 6 metros de largo y 2,5 de ancho, por término medio. Su altura era, al parecer, poco considerable.

D. Armando de Soto hizo excavar también las ruinas de este mausoleo que parece estaba completamente lleno de sepulturas cuyos restos aparecieron en todas partes del corredor y de la cámara. El número de cráneos, todos destrozados, indicaría unos 18 a 20 individuos, que estaban, según toda probabilidad, en su gran mayoría arrimados a las losas verticales, sentados en cuclillas; hubo, sin embargo, también algunos esqueletos depositados en decúbito supino y en orientación vertical respecto al eje del dolmen.

Los cadáveres descansaron sobre la arcilla blanda, rojiza del terreno natural y estaban recubiertos de una capa protectora, dura, de tierra mez-

(1) H. Obermaier, *El dolmen de Matarrubilla* (Sevilla). "Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas." Memoria núm. 26. Madrid, 1919 (cap. III).

clada con guijarros grandes, cuyo peso aplastaba radicalmente los huesos y la cerámica que se veía siempre cerca de los cráneos.

Dado el estado lastimoso del monumento, no se pudieron salvar del primitivo ajuar funerario más que algunos raros residuos.

Se encontraron todavía en la caja del dolmen los objetos siguientes:

a) Un hacha trapezoidal de piedra, muy plana, de 24,2 centímetros de largo, unos 17 milímetros de espesor medio y de ocho centímetros de anchura máxima, cerca del filo cortante. Este último está intacto y cuidadosamente pulimentado, mientras que las dos caras lo están sólo medianamente.

b) Seis hojas delgadas de silex, de 101, 100, 96, 90, 83 y 76 milímetros de largo, respectivamente. No tienen retoques marginales, salvo una que está ligeramente retocada. Una hoja ostenta una pequeña muesca lateral, cerca de su extremo inferior, roto.

c) Una punta de flecha de silex, de confección esmeradísima, de 54 milímetros de largo. Las dos superficies del cuerpo están cuidadosamente retocadas, el perfil es muy estrecho, la base cóncava (lámina X, núm. *b)*.

d) Una hoja de puñal (o lanza) de cobre, de 104 milímetros de largo. Es de forma foliácea, muy delgada y tiene 25 milímetros de anchura máxima. La espiga es maciza, cuadrangular y termina en una punta aguda (lámina IX, núm. *e)*.

e) Dos fragmentos de punzones o varillas de marfil, de 38 y 26 milímetros de largo, respectivamente. La mayor tiene seis milímetros de diámetro.

f) Un pequeño fragmento de cristal de roca.

g) Un cuarzo cristalizado, de cuerpo y punta exagonal y de un kilogramo de peso.

h) Numerosos restos inutilizables de cerámica.

Muy extraña es una figura que aparece en la superficie de una de las piedras que formaban parte del dolmen. Se trata de un grabado muy plano y mal visible, de 58 centímetros de alto y 47 centímetros de ancho. Reproducimos en la figura 14 lo que hemos podido descifrar, renunciando a todo ensayo de interpretación.

No cabe duda alguna de que este dolmen es esencialmente sincrónico del grande, erigido en su inmediata vecindad. Esto, lo prueba el ajuar idéntico de ambos. Como este mausoleo destruído estaba, según parece, completamente lleno de esqueletos, opinamos que el hipogeo mayor fué

construído después de él, por la necesidad de una nueva cripta funeraria. Esta última se hizo, al mismo tiempo, mayor y más monumental, pero recibió, al final, sólo un número muy reducido de sepulturas, sobreviniendo, al parecer, bastante pronto el momento de su cierre y abandono definitivo, por razones que ignoramos en absoluto.

* * *

Hasta aquí mis observaciones y notas sobre los monumentos interesantes de Trigueros. Son representantes de altísimo valor de la civilización llamada "de los dolmenes", que comienza al final del período neolítico, alcanza su fase culminante durante la Edad del Cobre (o Eneolítico) y subsiste aún en algunas regiones, como en el Norte de Africa y en Europa septentrional, a principios de la Edad del Bronce.

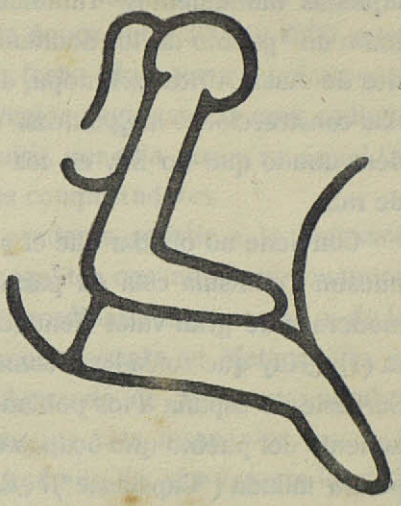


FIG. 14.—*Grabado del dolmen destruído situado en las proximidades del "Dolmen de Soto".*

No se puede poner en duda que el dolmen de Soto y el anejo a él pertenecen al pleno Eneolítico (3000-2500 antes de J. C.). Está comprobado esto por su gigantesca y complicada arquitectura que marca una habilidad constructora característica de la época mencionada. La misma fecha cronológica se deduce del ajuar funerario depositado junto a los cadáveres como ofrendas necesarias para la vida de ultra-tumba. Entre aquellos utensilios y adornos figuran objetos de marfil, una flecha de silex de tipo muy fino, un puñal de cobre y restos de cerámica que reflejan claramente la cultura eneolítica que representa al mismo tiempo el apogeo de la "Edad de la Piedra pulimentada". Es extraño que el dolmen grande no nos haya proporcionado nada de cobre y que en ninguno hayan aparecido ídolos de piedra, a pesar de no haber sido expoliados, según deducimos de todas las apariencias. Esta falta está bien compensada por el número considerable y variado de representaciones gráficas de las paredes y por esta misma razón prescindieron quizás aquellos pobladores de dotar a sus difuntos de aditamentos en forma de pequeños ídolos sueltos.

¿Pero quiénes eran aquellos constructores que vivían entonces en aquella región fértil, en medio de campos amenos y rodeados de rebaños abundantes, y buscando con avidez a orillas de Río Tinto, en las entrañas de la tierra el cobre, más apreciado en aquella época que el mismo oro?

Las teorías antiguas que atribuyeron los dolmenes a los celtas y a sus cultos "druídicos", están hoy totalmente desechadas, pues los celtas entran en España solamente hacia 600 años antes de J. C., procedentes del Sur de Francia, o sea unos 2000 años después de la construcción de aquellos monumentos. También queda eliminada la hipótesis de que hubo un "pueblo de los dolmenes" que recorrería considerables porciones de Asia, Africa y Europa, dejando como testigos de su paso aquellas construcciones megalíticas. Las investigaciones antropológicas han demostrado que no hay en los dolmenes en modo alguno comunidad de raza.

Conviene no olvidar que el problema de la etnología prehistórica de nuestra Península está en parte aún por resolver, a pesar de ensayos modernos de gran valor científico como el del profesor Bosch Gimpera (1). ¿Hay que considerar como los constructores de los megalitos del Suroeste de España a los pobladores indígenas que descendieron directamente del pueblo que ocupaba aquellas regiones ya en la época de la piedra tallada ("Capsiense")? ¿Es más verosímil que estas obras se deban a un nuevo pueblo llegado también de Africa, al parecer, y que es el que más adelante perdura en el pueblo ibero (en sentido estricto), como opina el sabio citado?

Lo único cierto es que solamente a fines de la Edad del Bronce empiezan a alumbrar los primeros albores de la Protohistoria. Aproximadamente desde 1300-1200 antes de J. C. se concreta a orillas del Guadalquivir un primer "estado", el "reino" de los Tartessios, riquísimo en toda clase de productos de agricultura, ganadería y sobre todo en metales. A su pacífica capital (Tarshish, Tartessos), cuya situación exacta se ignora, afluía una inmensa riqueza metalúrgica, entre ella la plata y el plomo de las minas de Sierra Morena, el cobre de la cuenca del Río Tinto y el estaño importado de las "Islas Cassitérides", eso es,

(1) P. Bosch Gimpera, *Ensayo de una reconstrucción de la etnología prehistórica de la Península Ibérica.*—"Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo". Santander, 1922.

de Galicia (1). Para acaparar aquel tráfico lucrativo y obtener el monopolio comercial dentro del Mediterráneo, los fenicios fundaron, según la tradición, hacia 1100 antes de J. C., la factoría de Gadir (Gades, Cádiz), supeditándose sin grandes esfuerzos a Tartessos que se vió desde entonces cerrado el paso por el Estrecho de Gibraltar y fué destruído por los cartagineses hacia el año 500 antes de J. C.

Dentro del reino de los Tartessios y en su más importante región están enclavados los famosos centros dolménicos de Antequera y de Sevilla y el maravilloso monumento de Trigueros. ¿Nos autoriza este hecho geográfico de considerarle como "obra tartesia"? No lo creemos, pues aquellos dolmenes pertenecen a la época entre 3000 y 2500 antes de J. C. y los Tartessios aparecen, con fecha algo segura, únicamente unos 1500 años más tarde, en aquella región seguramente muy codiciada por sus riquezas y que ha podido sufrir, por esta razón, en aquel intervalo, más de una invasión de pueblos conquistadores.

En vista de esto, nos parece más prudente resistir a la tentación comprensible de relacionar aquellos megalitos con nombres concretos de la Protohistoria. Esto no rebaja la extraordinaria importancia ni de la gigantesca Cueva de Menga, ni del dolmen elegante de Matarrubilla, ni del hipogeo grandioso hallado por D. Armando de Soto, cuyo nombre quedará para siempre ligado a uno de los más resonantes descubrimientos arqueológicos que se han registrado en España durante los últimos lustros. Y los visitantes del mausoleo del Cerro del Zancarrón, tan dignamente conservado por el Sr. Soto, estudiarán con honda emoción aquellos grabados extraños que les hablan de mortales desaparecidos hace 5000 años, de comunidad de cultura o de uniformidad de creencias misteriosas desde el Mediterráneo hasta la Bretaña francesa y la Isla de Irlanda.

H. OBERMAIER

(1) H. Obermaier, *Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia.*—"Boletín arqueológico de la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Orense", tomo VII; números 148 y 149. Orense, 1923.

Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina

Ofrece nuestro BOLETÍN a los lectores dos fototipias de dos de los doce grandes cuadros en las portezuelas del altar mayor de la Catedral de Valencia.

Cuando la parte central era la importantísima obra maestra de la platería prerrafaelista que se amonedó ¡patrióticamente! en la guerra napoleónica, dijo uno de nuestros Reyes (Felipe II, se cree) que si el retablo era de plata, eran de oro los postigos.

De las citadas doce inmensas tablas, del arte leonardesco, son seis las que más de lleno merecen el elogio, las de la atribución del más independiente y el más español de los dos discípulos manchegos de Leonardo de Vinci, Ferrand Yáñez de la Almedina, correspondiendo el resto al otro, Ferrando de Llanos, con alguna mayor y además (creo yo) alguna mutua colaboración entre los artistas.

Llanos, que presumo más viejo (siempre se le cita primero en los contratos) y más directamente unido a Leonardo y el presumible *Ferrante lo Spagnuolo* del taller del genial florentino, fué demasiadamente seducido por los modelos pictóricos de Leonardo, dedicándose, por ejemplo, a rapsodias de la sonrisa de la *Gioconda*. Mientras que Yáñez, más español, de inspiraciones realistas, y más adicto a la enseñanza doctrinal, realista también, de Leonardo, le imitó mucho menos y se dejó aleccionar, en cambio, por el natural a la vista, del que tomaría presumiblemente tantos apuntes, aprovechados en los cuadros en su momento oportuno.

Las dos fototipias que (preparadas hace muchos años) hoy damos en la Revista finalmente, corresponden a dos muy importantes cuadros de Yáñez, bien distintos entre sí.

Y bien distintos, además, de aquéllos que hubimos de publicar aquí en 1915, en aquel trabajo que intitulé "Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España", al que me refiero y del que nada debo repetir ahora.



Fot. Grollo. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA (Fl.°...1505-1531...)

La Presentación de la niña María en el Templo.

Una de las doce tablas de las puertas en el altar mayor de la Catedral, Valencia.

1,94 X 2,27. m.

Los dos cuadros nos brindan ocasión para ver apartarse a Yáñez del italianísimo arte de componer, nota que negativamente caracteriza también a tantos pintores españoles, los más españoles: Velázquez, Zurbarán, Goya....., antes el portugués Nuno Gonçalves.

En el cuadro de la *Presentación de María al templo,* con el grupo de Joaquín, Ana y la acompañante (a nuestra derecha), el de los sacerdotes (arriba) y el de los meros espectadores, tan exagerada e impropiamente puestos en primer lugar, hace delicioso contraste la lindísima figura de la niña María, y los dos grupos con hasta cuatro chiquillos que de abajo o de arriba la ven subir las graderías del lugar santo.

Suele la Edad Media ofrecernos este tema en miniaturas y en retablos, y casi siempre son quince las gradas, de una tirada o de varias; vienen a ser aquí más bien diez y seis, acaso excusado el sobrante con el amplio rellano.

La explicación, y la de la deliciosa actitud de reposo en lo ascensional de la niña María, se halla en los textos agiográficos de la Edad Media a que pedían inspiración los artistas. María, apenas destetada (lactóla su madre Ana no menos de tres años), fué llevada por sus padres al templo de Jerusalem antes de los cuatro años, para su educación, no haciendo uso aquéllos del derecho de rescate de tal voto que el *Levítico* establecía en sólo tres siklos. Y María, tan de corazón se daba al templo de Dios y tan soberanamente aleccionada estaba ya, por modo milagroso, en las divinas letras, que, según creyó la Edad Media, en cada uno de los quince escalones de la gradería del templo recitó de memoria uno de los quince salmos de David, correspondientes no sé si a los de las horas mayores (Maitines y Laudes) de las Horas canónicas.

Esta legendaria infantil recitación de los salmos de las horas litúrgicas, mientras iba subiendo la Virgen niña al templo, explica el ambiente de atención y aun de distracción de los asistentes, y hace más hechicera y más propia la actitud de la Niña, en la cual, a la busca el pintor de un parecido con las facciones de la fisonomía de la madre Ana, hay expresión de madurez espiritual y aun física que no es óbice al particular encanto de la figurilla tan graciosa y tan delicada.

Esta tabla en lo más bajo de la parte diestra, a la izquierda del espectador, en lo interior de la gran puerta del retablo, no ha podido sufrir desde 1507 hasta la fecha efecto alguno de destrucción de la pintura por no alcanzarle la luz de las vidrieras del presbiterio y del cimborio, antes y después de haber sido sustituídas por los tableros traslúcidos de alabastro (en Valencia llamados piedra de luz). Por fortuna, las restauraciones de Rovira Brocandel y Romero Orozco en los siglos XVIII y XX, dignas

siempre de alabanza, apenas han supuesto otra cosa que la limpieza en lo interior de las puertas.

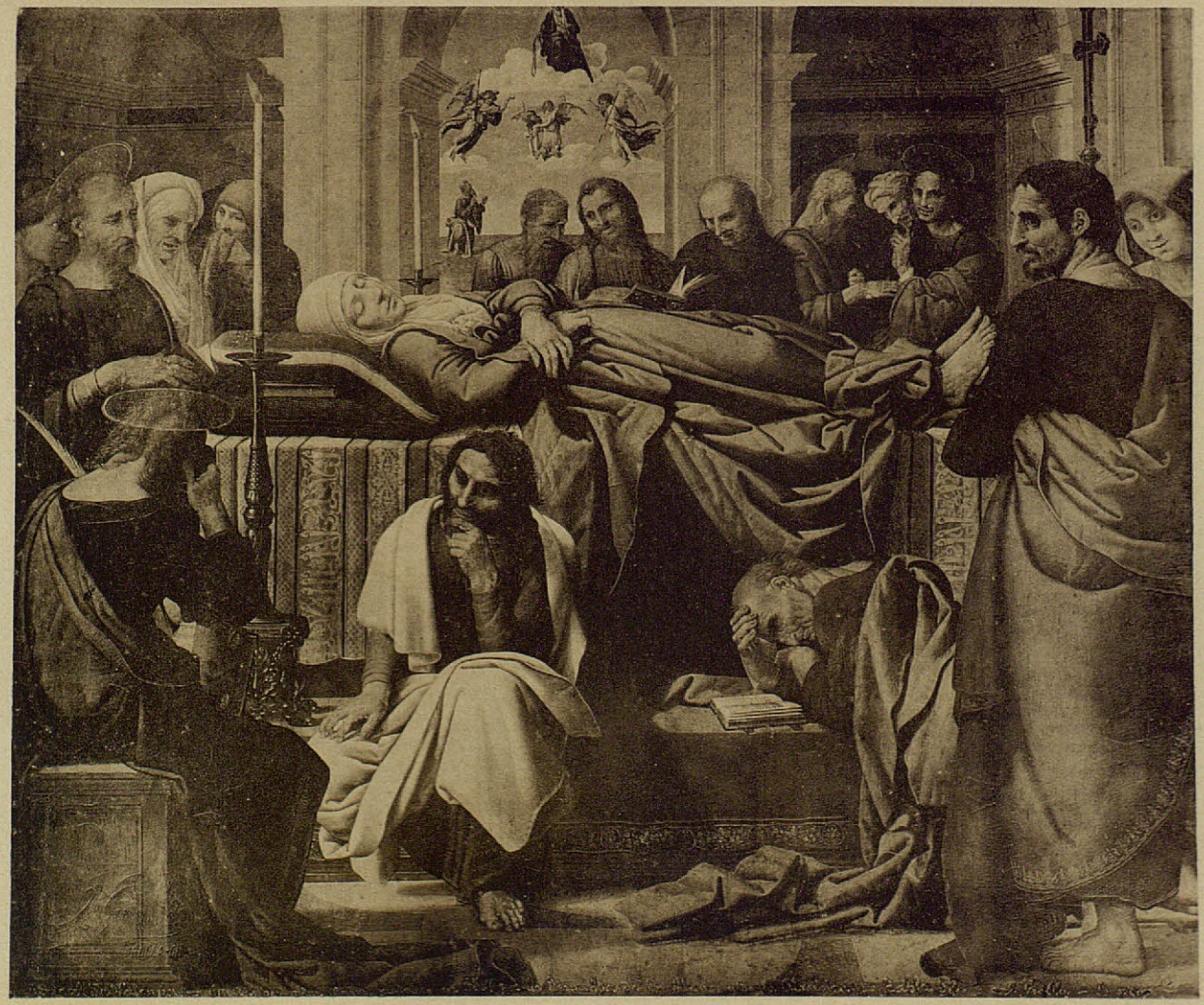
La tabla de la *Muerte de la Virgen* está en el exterior de la puerta siniestra (a derecha del espectador), y, por tanto, es de las seis tablas que se ven siempre, menos sólo a la misa de los días de fiesta muy de primera clase, que es cuando se ven las del interior; la pintura, gracias, además, a una técnica perfecta, en buen estado de conservación.

Los Hernandos, artistas que cual otros españoles llevarían a Italia la técnica al óleo, aclimatada mucho antes desde Flandes en Valencia, pintaban toda la composición, figuras, países, detalles todos, modelando y usando el claroscuro en la pintura preliminar, y cubrían luego todo el cuadro con ligeras veladuras al óleo de transparente e intensa y monócroma y pura coloración a grandes masas de azul, blanco, rojo....., verde, amarillo, etc., logrando el efecto de bella nitidez de pocos colores puros, como en los esmaltes pintados.

En la *Muerte de María* es de bella amplísima mancha de azul de Ultramar todo el manto de María y el del Apóstol arrodillado y apenadísimo. El que está en pie, a nuestra derecha, ofrece el manto rojo, y en cambio nos da la nota blanca el manto del que está sentado al centro, a la vez que las tocas de María. El lecho ofrece en variados colores una de aquellas telas árabes o mudéjares que tanto apasionaban a Yáñez, en cuya educación juvenil de la sensibilidad visual pienso yo que debió de entrar por mucho la visión de las mal llamadas alfombras persas que se tejían en la mayor parte de los pueblos de la provincia de Albacete y otros lugares vecinos, también manchegos.

En este cuadro de la *Muerte de María* ("Dormición de María" era la escena representada para la Edad Media), de acuerdo con los temas del teatro litúrgico, se supone la milagrosa asistencia al suceso de todos los apóstoles, llevados a Efeso o Jerusalem (según fuera la localización preferida) desde los confines de su dilatada predicación, repartidos por el mundo. Aceptándose aquí por Yáñez (véase la escena de lejos), en la otra alternativa de leyendas, la que supone en Santo Tomás una nueva muestra de su conocido temperamento de reserva a toda credulidad, cuya consecuencia inmediata fué quedarse en la India, ausente al misterio, y un nuevo *ver y creer* respecto del suceso milagro de la Asunción, tozudez no menos benévolamente que por Jesús años antes (cuando dióle a tocar sus llagas), por María ahora cancelada con el regalo de aparecerle y de darle en prenda de fe el cíngulo de su vestido: *el sacro cíntollo* que se venera en la catedral de Prato, ciudad inmediata a Florencia.

Damos también en nuestra revista por difícil y excelente fotografía de



Fot. Grollo. FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA (Fl.º... 1505-1531...)

La «Dormición», Muerte de María.

Una de las doce tablas de las puertas en el altar mayor de la Catedral, Valencia.

1,94 X 2,27 m.



Fot. de D. Ric. de Orueta.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA. (Fl.°...1505-1531...)

La Adoración de los Magos.

Cuadro de uno de los retablos laterales en la Capilla de Albornoces,

Catedral de Cuenca.

1,75 X 1,70 m.

D. Ricardo de Orueta, lograda en la segunda de sus campañas en Cuenca, el cuadro de *La Adoración de los Magos*, de Yáñez, en la Catedral de aquella ciudad. Corresponde a una de los dos altares laterales (ambos al lado del Evangelio, al Norte), dentro de la capilla famosísima de "los caballeros", de los Albornoces. Por el testamento del creador de las maravillas de aquel rincón (tablas, sepulcros, rejas.....) D. Gómez Carrillo de Albornoz, 1531, sabemos que era donativo de sus hermanos D. Luis Carrillo y D.ª Inés Barrientos, pero que él quería pagarlo a Yáñez, como los restantes retablos.

María, en este cuadro, es rubia (vestida de túnica encarnada, con manto azul), y se concibió el tema, como una conglomeración afectuosa, rompiendo las líneas simétricas caras al arte italiano. Mientras los ricos vasos de las ofrendas recuerdan la península de allá, la rica indumentaria del rey moro es otra de las pruebas del deleite de Yáñez ante las telas y los cueros de nuestro arte mudéjar, la notita típica del pintor manchego de la Almedina.

Ofrece también nuestro BOLETÍN a los lectores una cuarta lámina de obras de arte de Yáñez de la Almedina, con toda probabilidad, con una *Oración del Huerto* y una representación de dos santos: el Arcángel San Miguel y San Jerónimo.

Estas dos tablas y otras dos similares, pero bastante más castigadas de retoques (que deben de tener cosa de cincuenta años), formaron parte de la colección de pinturas que reunió en Valencia el famoso Coronel Montesinos, célebre penitenciarista, reformador de la vida del presidio de Valencia (que tuvo a su cargo): según el imparcial juicio del gran sociólogo Herbert Spencer en su estudio "La moral en la prisión", la primera figura de penitenciario en el siglo XIX, y cuya reforma vinieron los ingleses a estudiar a nuestra patria. Hoy la colección está repartida entre sus nietos, los Sres. Montesinos Checa y Sr. Conde de Montornés.

La familia no guardaba memoria de la procedencia de estas tablas. Al ver juntos al Arcángel del 29 de Setiembre y al Santo del 30 de Setiembre, vigilia y fiesta del Santo de los Jerónimos, y recordando frase del P. Sigüenza, en que dijo que por tal proximidad de calendario la orden de los Jerónimos unía la devoción a San Miguel a la de su santo titular, yo me dí a pensar en que las tablas procedieran de vieja casa jerónima valenciana (San Jerónimo de la Murta, cerca de Alcira, con más probabilidad que San Jerónimo de Cotalba, cerca de Gandía, por ciertas razones), a la que ayudaba el hecho de ver también en la misma colección otras tablas del siglo XV, relativas a escenas poco frecuentemente pintadas de la vida de San Jerónimo.

Las otras dos tablas sólo aludidas, de que también tengo fotografía, representan a la vez una pareja de santos y una escena evangélica: el Bautista y San Sebastián, y el *Noli me Tángere* (el Angel y las tres Marías en el sepulcro, a lo lejos). Son obras todavía menos típicas, dentro de la escuela de los Hernandos; perteneciendo, en cambio, al estilo de Llanos, del todo típica e inconfundible, pero obra de taller, una quinta tabla de la *Adoración de los Magos*, también de los Montesinos Checa.

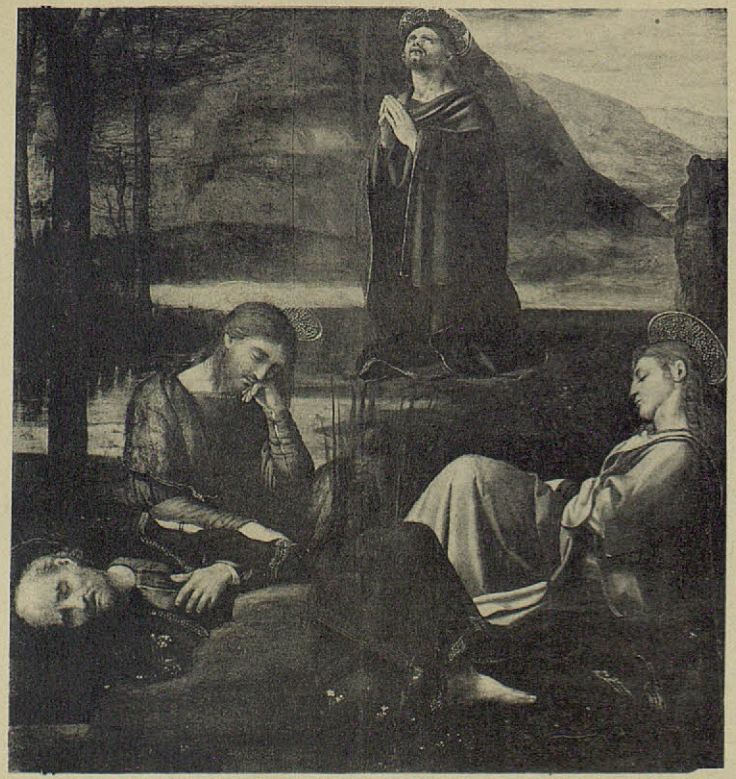
En la de San Miguel y San Jerónimo, es bella la oposición de los siempre limpios tonos de color, con bonito verde en el indumento del arcángel y el rojo, cardenalicio, del doctor de la iglesia latina. Llamando la atención la naturalidad de la actitud del primero, poniendo el regatón sin pincho de su lanza sobre la cabeza del demonio, con adivinarse, aún aquí, una evidente característica de Yáñez y de Llanos: el uso constante de maniquí, aunque excelente, que se reconoce la mayor parte de las veces en el plegado, muy estudiado, de las ropas, y sobre todo en los miembros (dedos, manos, cuellos), que ostentando verdad en sus masas, no la revelan del natural en los juegos de las articulaciones. El león de San Jerónimo, demuestra al pintor animalista de otras veces, con modelo aquí menos visto, que no los insuperables corderos de sus pastores de Belén.

* * *

Aprovecho la ocasión de este artículo para hacerme cargo de las últimas opiniones sobre el arte y las obras de los Hernandos (Llanos y Yáñez), en notas sueltas.

Me refiero a la parte correspondiente en tres publicaciones de conjunto, a saber: 1.ª, la del Dr. Augusto L. Mayer, *Historia de la Pintura Española* ("Geschichte der spanischen Malerei", 2.ª edición, 1923, páginas 116 a 122, reproduciendo cuatro tablas del altar mayor y la predela de la sala capitular de la Catedral de Valencia); 2.ª, la póstuma del doctor Valerian von Loga, víctima de la guerra, edición deficiente de sus "testamentarios" literarios (Oscar Fischel y Ernest Kühnel, no hispanistas), intitulada *La Pintura en España* ("Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahrhundert", Berlín, Grote, 1923), y 3.ª, mi propio libro, a la vez su Introducción histórica y los Itinerarios, *Levante* (Guías Calpe, 1923).

El "Ferrante Spagnuolo", del taller de Leonardo de Vinci, suponen Loga y Mayer que fuera Yáñez, sin duda por ser más alto prestigio; yo creo que es Llanos, el extraordinariamente más imitador de Leonardo, y



Fot. de D. E. Cardona.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA. (Fl.°...1506-1531...)

La Oración del Huerto. San Miguel y San Gerónimo.

Tablas de la Colección Montesinos Checa, en Valencia.

1,94 X 2,27. m.

que siendo por ello o por edad más autorizado, siempre ve su nombre delante del de Yáñez en los documentos valencianos comunes a los dos pintores. El empeño de dominar el óleo por parte de Leonardo le daría entrada en su taller, como a otros españoles (hay bastantes casos), en otros talleres italianos: Valencia pintaba al óleo muchísimos años antes que Italia.

La gran tabla (hoy partida en dos) de San Cosme y San Damián, no puede atribuirse sólo a Yáñez, y a la vez como hace Mayer su predela (el *Descendimiento* antes aludido), ya que le contradice el documento del encargo a ambos, y a la vez lo repugna el estilo de San Cosme (de Llanos) en relación con San Damián (de Yáñez): aquí hubo evidentísima colaboración, y cada vez creo más que hubo mucha en otras de las obras de la Catedral.

Es digna de meditación, en cambio, a pesar de mi convicción, la atribución a Llanos del gran *Juicio Final*, de Játiva, que hacen Loga y Mayer. Es, en cambio, un patente error recordar siquiera a los Hernandos ante el cuadro de *La Circuncisión* en el Museo de San Petersburgo, atribuído a Carvajal, y por el gusto de suponer influencia de grabado de Alberto Durero. Esta debe de ser nota de Von Loga mal interpretada por los "organizadores" del libro póstumo, que él no dejó propiamente escrito en su integridad.

Por cierto que Loga alababa el encanto colorístico de las "varias tablas", Montesinos, que no detalla, y que no conoce Mayer.

Creeré que ni uno ni otro conocen (acaso equivocándome) las tablas "hernandescas" de Santa Cruz de Caravaca, y que hablan de ellas por conocer el texto inédito y alguna fotografía, tampoco publicada, del Catálogo Monumental de la provincia de Murcia, de mi querido amigo don Manuel González Simancas. Es un atrevimiento sin base bastante darlas a Llanos, y precisamente en 1521 (y como dato, no como opinión), como hace Mayer; Loga, dice, no menos decidida e infundadamente que pintó un retablo en 1520 para la "parroquia" de Caravaca, confundiendo además las dos principales y magníficas iglesias de la interesantísima población, que no visitó.

Del "Inventario Monumental de la provincia de Alicante", del mismo González Simancas, e igualmente inédito, arranca la noticia en los críticos alemanes (que lo gozaron) de dos tablas de arte de los Hernandos: la una, en la iglesia de la Virgen de Monserrate, patrona de Orihuela (Natividad del Bautista), que citan Loga y Mayer, citando Mayer una Madonna, cual de descanso en Egipto, "en colección particular de Almorado", en que se recuerda, equivocadamente, la que Simancas fotografió

en Orihuela, procedente de la parroquia de Almoradí. No sé si tendría razón Loga (yo no lo creo) al atribuir a Llanos el gran *San Miguel* de Santo Domingo de Orihuela, de que yo hablé largamente, hace años, en *Cultura Española*. El cuadro de *Desposorios de la Virgen*, de 1516, de la Catedral de Murcia, es expuesto a equívoco el darlo como documentado o firmado por Llanos, cuando sólo por razones de crítica cabe una u otra atribución.

Sobre la tarea de Llanos (Hernando) y de su hipotético hijo Andrés de Llanos, en el altar mayor, perdido, de la Catedral de Murcia, a base de documentos, arrastran los críticos alemanes el grave error de creer que fué de pintura, cuando ya Baquero, y más ahora (trabajo inédito), Ibáñez García, dejan evidentísimo que sólo tenía escultura..... pintada. Es que el libro de Baquero no ha sido aprovechado y conocido por los aludidos historiadores. Tampoco tienen idea de la obra, de estilo o discípulos, en San Juan de Albacete, aunque ya hace muchos años que hablé de ella en *Cultura Española*.

Mayer, en cambio, ofrece novedad en hablar de un Salvador entre San Pablo y San Juan, medias figuras, que atribuye a Llanos en la Colección Cremer, en Dortmund. La atribución suya, hipotética, a Andrés de Llanos de las espléndidas tablas de la vida de San Andrés, del Hospital de Pobres Sacerdotes *(El Milagro)*, de Valencia, es gratuita e improbable. En la 2.ª edición, como es natural, añade Mayer, entre las obras de Yáñez, la gentilísima *Santa Catalina*, del Marqués de Casa Argudin, conocida de los lectores de nuestra revista, y que ha estado expuesta casi un año (1923) en el Museo del Prado, y a la cual hube de dedicar y al autor, por lo demás desconocido en Madrid, un par de conferencias.

En dichas conferencias adelanté al impreso del Sr. Sánchez Cantón *(Fuentes para la Historia del Arte Español*, tomo I), la primera referencia literaria, todavía en el siglo XVI, a Yáñez, en la lista de prestigios de la pintura española (en realidad sólo castellana), que trae Diego de Villalta en su extraño libro de 1590-91 *Tratado de las antigüedades de la Peña de Martos:* es uno de los quince artistas citados, comprobándose su fama antes de que se hiciera eco de ella Quevedo en el siglo XVII;— y Quevedo, por ocasión de ser señor de vasallos (la torre de Juan Abad) en la vecindad de Almedina, el pueblo de Yáñez, en que se conservaban obras suyas.

En cambio, de Llanos no quedó memoria literaria alguna, y solamente los documentos (los de las Catedrales de Valencia y Murcia) nos han venido a revelar sus nombre, obra y vida. Como el mismo Mayer re-

conoce que es el más imitador de cosas de Leonardo, dije en las citadas conferencias que es de presumir que fuera suya la al parecer soberbia copia de la famosísima *Cena de Leonardo*, que Felipe II, con gran entusiasmo, compró en Valencia, y que tanto admiró en El Escorial el padre Sigüenza.

De Llanos no es definitiva la conjetura de su resucitador el inolvidable canónigo D. Roque Chabás, de que trajera apellido por ser del pueblo manchego (hoy en provincia de Cuenca) Santa María de Llanos: Santa María de los Llanos se apellida también la patrona de Albacete, guardada en lugar del término de la moderna capital de provincia, ciudad que logró, y aun conserva, diversas obras de la escuela de los Hernandos.

Para final, una apreciación mía, todavía, sobre una idea atrevida:

De nuestra *Gioconda* del Museo del Prado, tan bella, pero tan menos bella y sutil que la de Leonardo auténtica del Louvre, se ha dicho por altísima autoridad (la mayor del mundo sobre el arte italiano del siglo XVI), que no es copia de italiano (que en verdad no lo parece), pero que tampoco y en modo alguno puede ser de artista flamenco u holandés, que jamás hubiera suprimido el paisaje del fondo..... "¿no será una copia (pensó Berenson, al visitarnos, hace cosa de dos años), de uno u otro de los Hernandos, los leonardescos que pintaron lo de Valencia?....."

El de ellos, que trabajaba en el taller del Vinci, Ferrante Spagnuolo, sí que es verdad que precisamente colaboraba en él en los años (¡años!) en que Leonardo fué pintando y nunca dando por acabado el retrato de la napolitana Gherardini, esposa de Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo....., y cabe llanamente la hipótesis de una copia prematura: que no solamente explicaría la falta del paisaje (que no se habría pintado todavía), sino también el distinto color de las ropas.....

¡Pero yo no creo, por razón de la factura, probable esta hipótesis..... seductora!

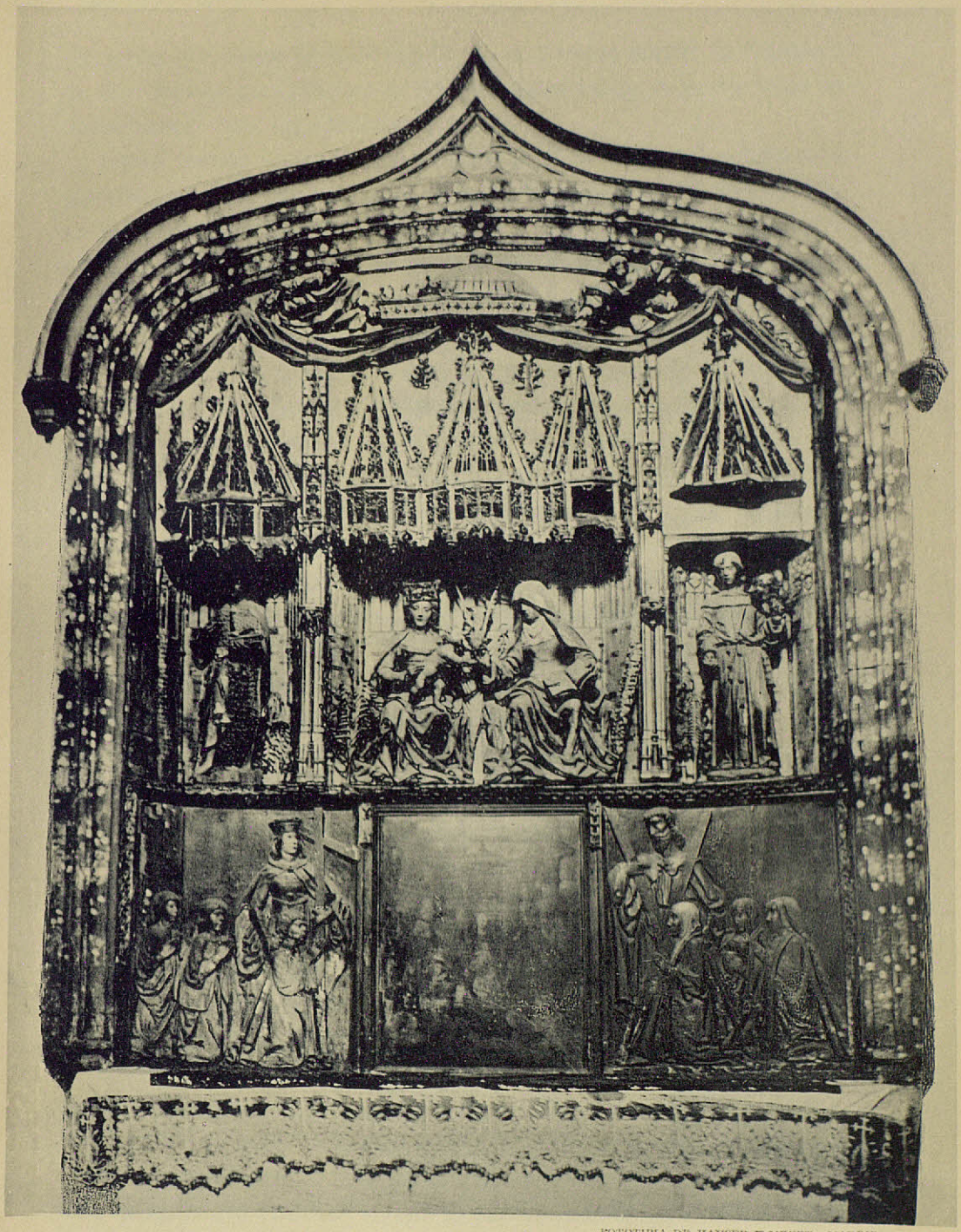
ELÍAS TORMO

Capilla de Santa Ana en Cervera del Río Pisuerga (Palencia)

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Castillo de Cervera de Pisuerga, villa la más importante de la región montañesa al Norte de la provincia de Palencia, hay una capilla bajo la advocación de Santa Ana, que había llamado la atención de cuantos aficionados a las obras de arte visitaron la iglesia, pero cuya historia y antecedentes eran desconocidos.

El último verano, el que suscribe, revisando los libros parroquiales, ha encontrado datos interesantes, porque si bien no nos dan los nombres de los artistas que en ella trabajaron, establecen la época cierta de su ejecución, los nombres de los fundadores y sobre todo la escuela artística española a que corresponde y su relación con alguna o algunas de las obras más notables del arte patrio del final del siglo XV.

En el testamento otorgado en Burgos en 12 de Febrero del año de 1513, ante el escribano D. Francisco de Llerena, el otorgante fundador, "Camarero Gutierrez de Mier", "criado y camarero del Condestable e Duque D. Pedro Fernandez de Velasco e de Doña Mencia de Mendoza Condesa de Haro su mujer e del Condestable D. Bernardino Fernandez de Velasco y de D. Iñigo Fernandez de Velasco" dispone que "mi cuerpo sea enterrado en la mi capilla de Santa Maria de Cervera que con la advocacion de Nuestra Señora Santa Ana yo e Isabel de Orens mi primera mujer que esté en Santa Gloria e hicimos e edificamos" "por mi y en nombre y como comisario de la dicha Isabel de Orens" "y por facultad del poder que de ella tengo en testimonio para instituir e dotar la dicha capilla e capellanías en la dicha iglesia de Cervera donde la dicha Isabel de Orens mi mujer está sepultada" "ordeno e instituyo al servicio de Dios e de la Virgen sin mancilla Nuestra Señora e de su bendita madre Santa Ana a quien yo tengo por mi abogada y a honor y reverencia de la Corte Celestial una capellanía perpetua para que se rece la misa en la dicha capilla" "que hicimos dentro de dicha iglesia de Santa María de Cervera" "instituyo por mis verdaderos y legítimos herederos por mi e por virtud



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

CERVERA DEL RIO PISUERGA (Palencia).

Retablo de la Capilla de Santa Ana en la Iglesia parroquial.

del poder que tengo de Isabel de Orens mi primera mujer" "a Francisco de Mier mi hijo e a Francisca de Mier e a ¿Mencia? de Asys mis hijos de dicha Isabel" "que ellos todos tres....."

Como hemos indicado, desconocemos el nombre del arquitecto o maestro y oficiales que trabajaron en la capilla; pero, si la del Condestable en Burgos empezó a construirse después de 1482 y si en 1492 fué enterrado en ella su fundador y en 1500 su mujer D.ª Mencia de Mendoza, continuando las obras su hijo D. Bernardino, bajo la dirección del célebre Simón de Colonia y si en todo ello tuvo que intervenir el Camarero Gutiérrez de Mier, hay que pensar que éste solicitaría la cooperación de tan insigne maestro para la traza y superior dirección de la capilla de Cervera.

De lo que hoy resta, lo más interesante es el retablo que aparece en la fotografía incompleto, por no haber alcanzado el objetivo al florón superior, el cual sirve de pedestal a una hermosa escultura en piedra representando la Piedad, esto es, Cristo muerto en brazos de su Santa Madre la Virgen Nuestra Señora, ni tampoco a los escudos de piedra decorada de Velasco y Mendoza que apenas se ven iniciados por su parte inferior en la reproducción.

Estimamos innecesario describir el altar teniendo el lector a la vista la fotografía y sólo haremos notar que el cromatismo que en ella no se reproduce tiene aquí papel muy principal, y que el retablo, aun con las profanaciones que ha sufrido, resulta en la realidad del gusto más delicado, tierno y armonioso que puede imaginarse.

Se advertirá que las esculturas son: las del centro, la Virgen y Santa Ana, y a los lados, San Juan Bautista y San Francisco.

Los dos cuadros laterales en relieve de la parte inferior representan a los fundadores con sus familiares, acompañados: él, de Santa Elena y ella, de San Andrés, y estos cuadros son dos ejemplares de estilo netamente castellano que avaloran el conjunto de la composición.

Acaso lo más importante del altar es la tabla que ocupa el centro inferior, que representa la Adoración de los Reyes magos, obra de arte muy notable de estilo flamenco; pero acerca de cuyo origen y autor no tenemos antecedentes, si bien desde luego se advierte que, aún en el estado de lastimoso deterioro en que se halla, recuerda las excelsas cualidades artísticas de los grandes maestros de Flandes.

Madrid, Diciembre, 1923.

MARIANO CAGIGAL

ANARQUÍA HERÁLDICA

La ciencia del blasón o heráldica, aunque menospreciada por los que se creen espíritus avanzados, no cabe negar que tuvo siempre gran importancia. Prescindiendo de la parte de esta ciencia que se refiere a los blasones particulares o de familia, que en los tiempos actuales ha perdido mucho de su prestigio, en lo que llamaremos heráldica oficial no cabe desconocer su utilidad, pues en las banderas, enseñas y escudos se simboliza la idea de la patria, la historia de los pueblos y sirve para distinguirlos entre sí.

De la poca escrupulosidad con que en nuestro país se trata esta materia es de lo que vamos a apuntar algunos casos, por si pudiera servir el aviso para evitar en lo sucesivo errores, ya que es difícil subsanar los muchos cometidos, sobre todo en los tiempos modernos en que la fantasía heráldica llega a términos que rayan en lo ridículo, sin que haya, al parecer, entidad alguna que ataje los desafueros llevados a cabo en establecimientos oficiales o por entidades que ostentan este carácter. Así vemos en uno de ellos, de Madrid, campando sobre la puerta, el escudo de la época de los Reyes Católicos, compuesto, como es sabido, por los cuarteles de Castilla, León, Granada-Aragón y Aragón-Sicilia. Por si no fuera bastante este anacronismo en un edificio moderno por todos estilos, tiene el escudo como soporte un águila con las alas caídas. Si ésta representara la usada por dichos monarcas, o sea la de San Juan Evangelista, habría de tener una sola cabeza y nimbada, pero no dos, como águila imperial de Carlos V, que lleva la que aquí reseñamos; y completa esta ensalada heráldica la corona real del siglo XV y las columnas de Hércules con el lema del Emperador *Plus Ultra*..., y ¡viva la fantasía heráldica!

Hay centros oficiales que usan el escudo de la Casa de Austria tal como se representaba durante esta dinastía, con los cuarteles de Borgo-

ña, Brabante, Flandes y Tirol. Puestos a ostentar cuarteles de Estados que dejaron de ser nuestros, ¿por qué no conservar el blasón de Portugal, que también figuró durante un siglo en nuestro escudo? Otras entidades usan como escudo de España el que fué privativo de la Casa de Borbón en el siglo XVIII, con los cuarteles de Farnesio y Médicis. Pero donde se ha dado el caso más notable de ignorancia heráldica ha sido donde menos se debiera dar: en el Ministerio de Estado. El edificio en que se aloja fué, como es sabido, la antigua Cárcel de Corte, construída en el siglo XVII y reformada en el siguiente. Ostenta en el entablamento de su fachada el escudo real, figurando entre sus cuarteles el de Borgoña, que es sembrado de lises con una bordura camponada. Por razones que no comprendemos (tal vez acabarse el dinero de la obra), al labrarlo dejaron sin tallar las flores de lis de dicho cuartel, pero sí habían preparado para ello los espacios en forma de trapecios de relieve, y así ha llegado hasta nuestros días. No hace muchos años se bordaron para los balcones unos reposteros o colgaduras de paño de aplicaciones, y debiendo, como es natural, ostentar en el centro el escudo de España, consideraron los encargados de ello como más adecuado copiar íntegro el escudo de la fachada, con lo cual cometieron el doble error de poner un escudo que no es el oficial y repetir la falta en el cuartel de Borgoña de que adolece el original. De modo que andando el tiempo los heraldistas se volverán locos para descifrar tan nunca visto cuartel en las armas reales. A propósito de este cuartel de Borgoña, es muy común verlo interpretado como cuartel de Borbón con tres lises solamente, en lugar de sembrado de ellas. En el cuartel de Castilla pocas veces se presenta el castillo heráldicamente con las tres torres, *porteado y finestrado de azur.* En las banderas de la Marina de guerra ocurre un caso inexplicable, y es que el escudo nacional que aparece en ellas sólo se compone de los cuarteles de Castilla y León, es decir, que sólo aparecen representados estos antiguos reinos, cuando con añadir los tres restantes cuarteles que condensan las demás provincias, constituyendo el verdadero escudo oficial de España, quedaba éste completo, como en los ejércitos de tierra se ponen en las banderas de regimiento. Estas, dicho sea en alabanza del Ejército, se hacen actualmente más artísticas que en el pasado siglo,

pues son menos raquíticas las cartelas de los escudos y las cruces de San Andrés. Lo que no mejoran son los escudos que suelen llevar pintados en los toldos los carros de batallón, pues por regla general parece que para hacerlo se busca al que menos nociones tenga de pintura. ¡Hay que ver los castillos de ajedrez y los perros de aguas que quieren ser leones!

Mucho hay que decir también de la heráldica municipal, pues rara vez los escudos de Madrid están representados como es debido. El azul del primer cuartel, contra las reglas de la heráldica, es distinto del del segundo. La osa empinada al madroño, tan pronto la ponen mirando a la izquierda como a la derecha; la corona que figura en la punta del escudo unas veces es de laurel con una cinta roja, otras a la inversa y otras corona sin cinta; todo menos lo verdadero. Y no ya cuando usan el escudo entidades particulares, como son las Empresas de tranvías, sino lo dependiente del Ayuntamiento adolece asimismo de iguales defectos; véanse los coches del Laboratorio Municipal, con colores arbitrarios, y las placas de aprobación de saneamiento en las fincas, con los azules diferentes.

Pero el *record* de la heráldica antiartística lo batía (no sabemos si aún continúa) una Junta protectora que ostentaba en un balcón un rótulo con las armas de España. Parecía que para su ejecución habían promovido un concurso entre los peores pintores de los carros de batallón de que antes hicimos referencia.

Es sensible que no se cuiden más estas cuestiones heráldicas, sobre todo cuando se trata de algo oficial, pues no es difícil consultar datos fehacientes, habiendo además personas técnicas en estos estudios, para no caer en errores o ridiculeces como las apuntadas y otras varias que se quedan en el tintero...

Las castañuelas, como diría el autor de la *Crotalogía*, se pueden tocar o no; pero, de tocarlas, hay que tocarlas bien. Lo mismo se puede decir del arte del blasón, tanto en lo oficial como en lo particular, de que en otra ocasión nos ocuparemos, pues en esto hay tela cortada.

Bien diferentemente que nosotros, los belgas tratan estos asuntos con una escrupulosidad y gusto artístico admirables. También los ingleses lo

cuidan, y aun la republicana Francia se reiría muchas veces del modo con que tratamos a la heráldica en España. Y es que, aparte de las personas especializadas, existen muchas personas cultas que ignoran hasta lo más elemental de esta materia.

Un inspirado poeta pone en los ejemplares impresos de una obra suya, representada con aplauso, ciertas acotaciones que indican este desconocimiento. La escena se supone en España, en el siglo XVI. Las calles de una ciudad castellana se hallan engalanadas, y el autor dice que deberán dominar los colores *rojo* y *amarillo*. De lo que se desprende que el poeta ignoraba que tales colores como nacionales no se usaron hasta el siglo XVIII para la Marina, y tal como hoy se representan en la enseña de la Patria, hasta mediados del siglo XIX, y que antes de esto el color distintivo de España era el carmesí, usado por los monarcas españoles, y no el fantástico morado del no menos fantástico pendón de Castilla de que a todas horas estamos oyendo hablar, pese a lo escrito en contra por Cánovas del Castillo, los generales Suárez Inclán, Fernández Duro, conde de las Navas y otros ilustres publicistas, que no han logrado desarraigar los errores de aquella falange de historiadores-poetas de los comienzos del pasado siglo.

JOSÉ M.ª FLORIT

VISITA A LA COLECCIÓN DE LOS DUQUES DE ANDRÍA

El Sr. Allendesalazar, encargado de hacer la crónica de esta visita, verificada el domingo 25 de Febrero de 1923, no ha podido, por falta de salud y otras causas ajenas a su voluntad, escribir ésta, y fiel a su propósito la Sociedad Española de Excursiones de no dejar de dar cuenta de las visitas realizadas a las colecciones particulares para que los socios que no puedan asistir a ellas sepan lo que en dichas colecciones se guarda, y además con el fin de no demorar más la reseña de la que nos ocupa, daremos hoy cuenta de ella en forma sucinta, por no tener a mano nota detallada de todos los objetos y solamente conservar recuerdos de lo que tuvimos ocasión de estudiar los que a dicha visita asistimos. Rogamos a nuestros consocios nos perdonen el retraso en publicarla y al mismo tiempo las omisiones que en ella noten, pues el cronista actual no conoce todos los datos necesarios que el Sr. Allendesalazar tenía.

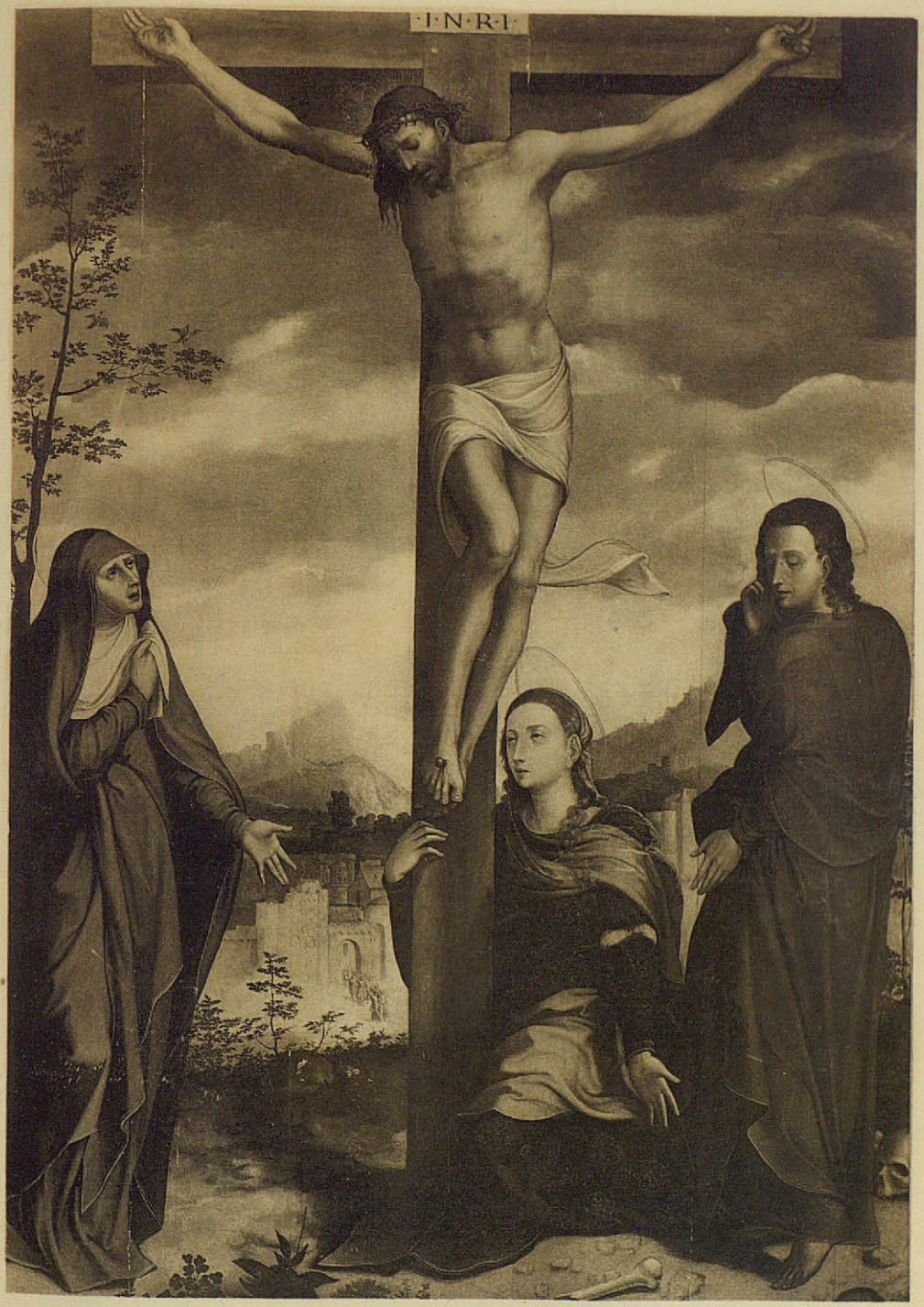
Los duques de Andría tienen su palacio en la calle de Miguel Angel, adornado con muchísimas obras de arte que, además de las heredadas, el depurado gusto del joven matrimonio ha ido reuniendo.

Fuimos amablemente recibidos por los dueños de la casa, que nos acompañaron continuamente, mostrándonos con cariñosa solicitud todo lo que íbamos viendo y dándonos explicaciones sobre los cuadros, armas, tapices y demás obras de arte que en dicha artística mansión se coleccionan.

En la planta baja hay un *hall* que adornan armaduras, una de ellas ecuestre, que nos traen a la imaginación heroicas hazañas de los antepasados del Duque y a las que sirven de marco preciosos reposteros. Mesas y sillones con bordados antiguos completan el adorno de esta habitación.

El despacho del Duque, de estilo español y también adornado con tapices, tiene una mesa y sillones del mismo estilo sobrio y serio y que convida a la meditación y al estudio.

Los salones de esta planta son hermosos, uno de ellos también de



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

CALVARIO.

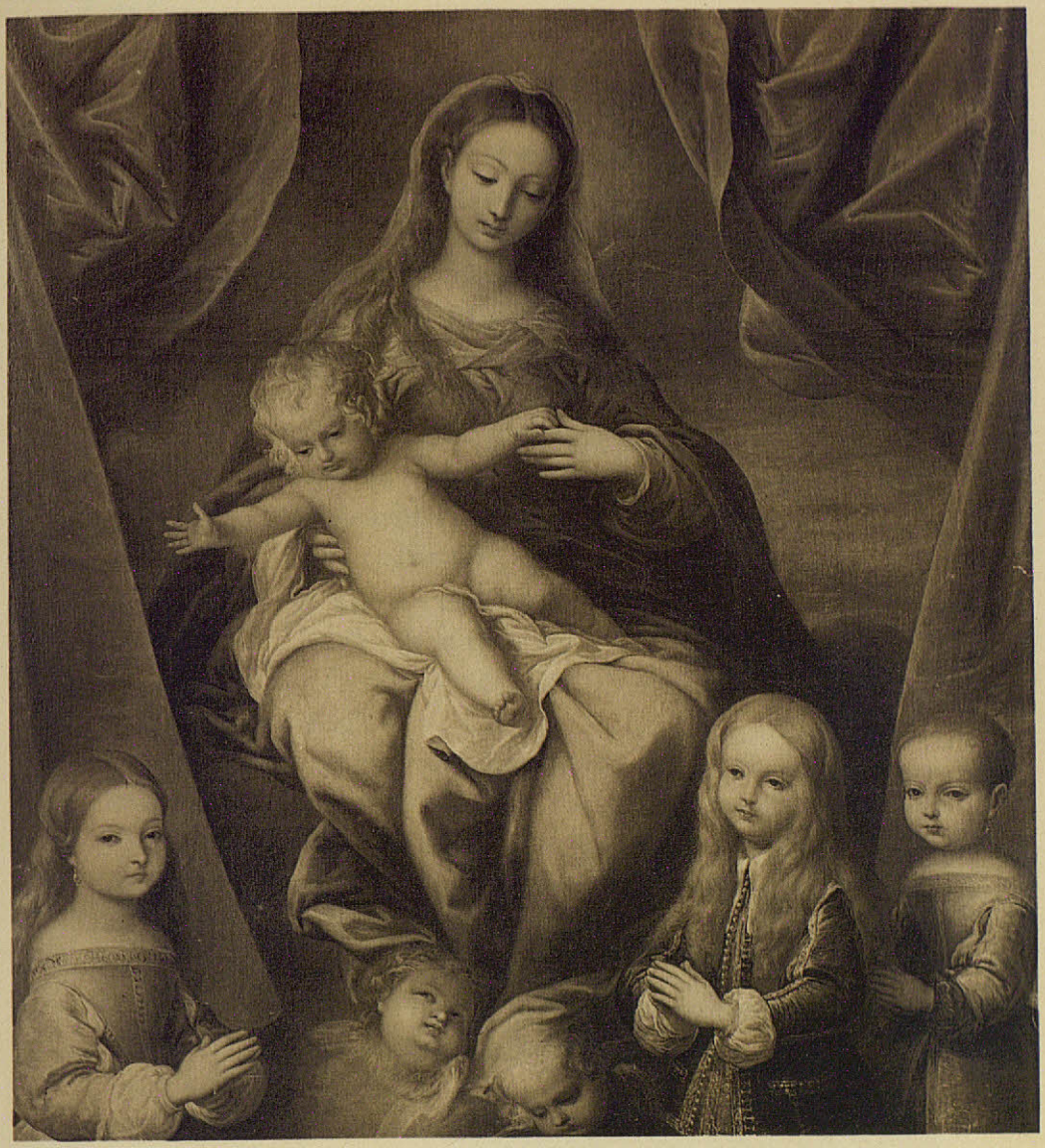
Escuela toledana de mediados del Siglo XVI.

PALACIO DE LOS DUQUES DE ANDRÍA



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

PABLO VAN SOMER EL VIEJO (?) (1576-1621.)
Retrato de Enrique, Príncipe de Gales.
PALACIO DE LOS DUQUES DE ANDRÍA.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.—MADRID

PEDRO ATANASIO BOCANEGRA (?-1689.)
La Virgen y Jesús adorados por varios niños.
PALACIO DE LOS DUQUES DE ANDRÍA.

estilo español, que es el que se repite en casi todas las habitaciones, y con una librería, fragmento indudable de algún retablo.

El salón que hace esquina al edificio está decorado en estilo Imperio, y en él se encuentra una gran vitrina con objetos antiguos.

Después de ascender al primer piso por severa escalera en uno de cuyos rellanos hay bastantes muebles antiguos y cuadros de positivo mérito, empezamos a recorrer las habitaciones de éste y en que están, entre otros, el comedor, la alcoba de los Duques y el salón-tocador de la Duquesa.

En el comedor asimismo de estilo español nos llama la atención una hermosa chimenea de roble y gran cantidad de bandejas de plata repujada, algunas de ellas ejemplares verdaderamente notables.

La cama de la alcoba es de talla del siglo XVIII y adornan las paredes de esta habitación algunos cuadros antiguos.

Los muebles del tocador de la Duquesa son de estilo francés Luis XV y XVI; y por último, el salón de esquina, decorado en fondo oscuro, tiene varios cuadros alegóricos.

Entre los muchos y buenos cuadros que en dicho palacio se conservan, los que más llamaron nuestra atención fueron, además de una copia del famoso retrato del Duque de San Carlos, pintado por Goya, los tres que acompañan a estas líneas en láminas en fototipia.

Son éstos un hermoso Calvario de la Escuela Toledana del siglo XVI que tan notables cuadros nos ha dejado.

Un retrato de Enrique, Príncipe de Gales, probablemente de Pablo Van Somer, el viejo, pintor poco conocido del período entre fines del siglo XVI y principio del XVII.

Y por último, el atrayente cuadro que representa a la Virgen y Jesús adorados por varios niños, encantador lienzo debido al pincel de Pedro Antonio Bocanegra (1).

Réstanos solamente dar las gracias más expresivas al Duque y la Duquesa por las atenciones de que nos hicieron objeto durante el tiempo que estuvimos visitando su palacio y de cuya visita conservamos agradable recuerdo.

A. DE C.

(1) Las atribuciones de los cuadros son debidas al Sr. Allendesalazar que hubiera podido dar detalles interesantes de éstos por haberlos estudiado con el cuidado y competencia en él habituales.

VISITA AL ESTUDIO DE MORENO CARBONERO

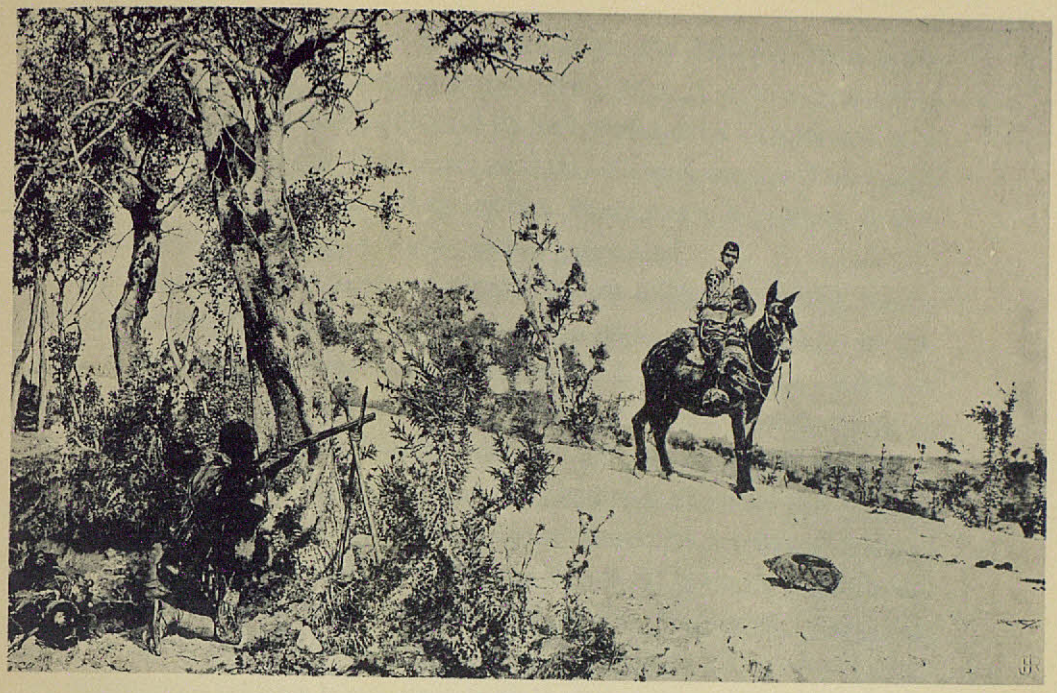
Tuvo lugar esta visita el día 30 de Diciembre del pasado año. Conocida de todos es la fama del ilustre pintor y su artístico estudio, con todas estas noticias no podía menos de ser numerosos los socios que acudieron.

Fuímos recibidos amablemente por el conde de Maluque que hizo los honores de la casa en ausencia del Sr. Moreno Carbonero, a quien una desgracia de familia hizo salir precipitadamente para Málaga. Aunque todos lamentamos el que el mismo artista no fuese el que nos explicase, no solamente las obras maestras que han salido de su pincel, sino las obras de arte que su casa atesora, el señor conde de Maluque suplió la ausencia del pariente dándonos cuenta detallada de todo cuanto veíamos.

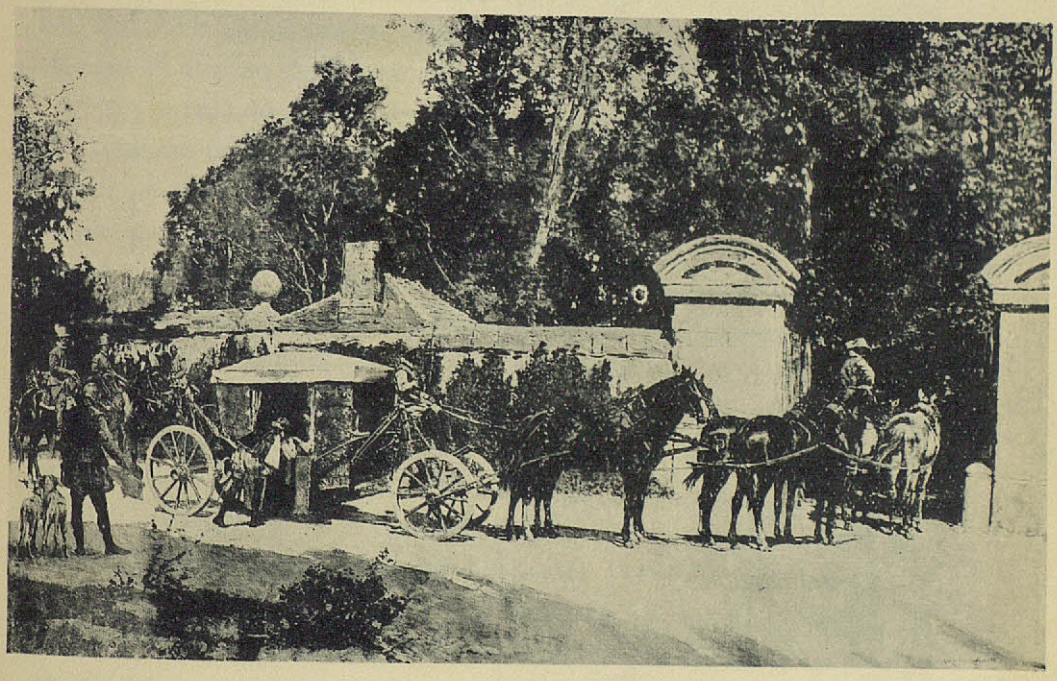
Después de atravesar el jardín nos encontramos delante del vestíbulo del estudio que se encuentra adornado con toda clase de trofeos bélicos: arcas antiguas claveteadas, una montura de caballo del siglo XVII, un curioso recuerdo de la Gran Guerra (una ametralladora alemana deformada por los proyectiles enemigos, pero que respetaron legible la marca de fábrica de armas de Spandau 1912), cascos alemán e inglés, y el retrato del propio Moreno Carbonero pintado por una artista extranjera, la señorita Vera Schewitch, hija del embajador de Rusia en Madrid hace varios años, completan el adorno de este vestíbulo.

De esta habitación arranca una artística escalera estilo renacimiento con decorado de yesería y vaciados del siglo XV.

Y llegamos al estudio. Lo primero que atrae nuestra atención es el hermoso cuadro que representa la fundación de Buenos Aires por Juan de Garay en 11 de Julio de 1550 y que fué encargado por la municipalidad de dicha ciudad y rehecho por completo por el artista, después de concienzudos estudios no sólo de indumentaria, sino de luz. Retrata el momento en que Juan de Garay, Capitán general y Justicia mayor, se coloca donde más tarde había de ser plaza pública, frente a un rollo o picota hecho con grueso tronco de árbol a falta de piedra y en forma de



Primera aventura de Gil Blas de Santillana.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Gil Blas recibe los padrinos de su boda.

JOSÉ MORENO CARBONERO

columna, y dando cuchilladas al aire con la espada desnuda, toma posesión del territorio en nombre de su rey Don Felipe II, ante el estandarte Real y la Cruz alzada que sostiene el Padre Rivadeneyra. Completan la escena los pobladores que trajo Juan de Garay de la Asunción (Paraguay), entre los que se contaban dos de los que asistieron a la primera fundación hecha por Mendoza; y varios indios guaraníes.

Otro cuadro, colocado en un caballete y no lejos del anterior, llamaba justamente la atención y era el inspirado en la célebre novela de Valera, *Pepita Jiménez*. Representa este lienzo a la protagonista vestida de negro con traje andaluz de montar y sombrero calañés, cabalgando en su jaca torda, y a su lado, también montado sobre caballo alazán, marcha el padre de D. Luis, el seminarista, con el traje propio de señor rico de pueblo, cortejando a Pepita y pasando por un campo de adelfas y olivares. En segundo término y entre los olivares, aparecen la tía de Pepita montada en su burra y D. Luis que de reojo mira a la viudita; en el fondo los últimos rayos de sol de la tarde iluminan los olivos.

Entre otros retratos vimos uno de S. M. Don Alfonso XIII en traje de campaña, el del conde de Romanones sentado en una butaca al lado de una mesa con libros, y otro de una hija de los marqueses de Zúrgena con un perrito en los brazos, encantador de colorido y de factura, y otros cuadros de escenas de *Gil Blas* y *El Quijote* y estudios de paisajes.

Toda la casa, lo mismo que antes he dicho de la escalera, es estilo renacimiento con todo el decorado, vaciado de otros iguales de iglesias y palacios de Burgos. En el hall, cuyo suelo está cubierto por una alfombra de la muy famosa fábrica de Cuenca (precioso ejemplar del siglo XVI), y otras similares de la Alpujarra, hay mesas antiguas de nogal, un gran arcón de herrajes, con el monograma de Isabel la Católica, compuesto por la Y gótica de hojas de cardo, y recuadrado por el cordón de San Francisco, el castillo sobre el fondo rojo pintado a la cera; otra arca gótica entre cuyos herrajes aun se ve el terciopelo rojo y en su interior preciosas incrustaciones de marfil estilo múdejar. (Dentro de uno de los cajoncitos de este arca fué encontrada hace poco una moneda de oro que resultó ser un florín aragonés del tiempo de Pedro IV.) Las paredes se hallan engalonadas de damasco gris bordeado de una franja calada de seda roja sobre tisú de plata. Una chimenea dorada hecha de un retablo del siglo XVIII, y el hogar indicado de azulejos antiguos de Talavera; sobre esta chimenea está un cuadro en que aparece el hijo del artista, ves-

tido con traje de la época de Felipe IV, encuadrado en marco antiguo estofado de oro; y sobre el zócalo toda clase de porcelanas, copas, etc.

El hueco de la escalera de nogal forma parte de la decoración del hall y en él hay una chimenea antigua, tallada, del siglo XVI, y sobre ella armas de todas épocas. Los ventanales formados de cristales emplomados procedentes de una antigua iglesia, y los bargueños, sillas, lámpara holandesa y candelabros, completan el mobiliario.

A uno y otro lado del gran ventanal de la escalera cuelgan dos grandes faroles de los que se usaban en el Rosario de la Aurora, formados cada uno por un águila de dos cabezas coronadas, sosteniendo con sus garras el farol, cuyo conjunto está hecho de vidrios emplomados de pequeñas piezas. Penden los faroles de dos palomillas del siglo XVII. En el testero grande se encuentra el cuadro que representa la escena de Don Quijote y los molinos de viento, cuando el caballero y el caballo están por los aires. En el de enfrente hay un trofeo formado por una cabeza de ciervo saliendo de un marco dorado de estilo barroco, y entre las astas una antigua cruz de hierro, símbolo de San Huberto, patrón de los cazadores; y ballestas y lanzas cruzadas. El resto de la decoración son grabados antiguos de las caballerizas de Carlos IV, monturas y arcas.

El comedor, que está adornado con muebles tallados estilo renacimiento, tiene una chimenea estilo gótico con dos capiteles antiguos; entre los herrajes tiene una chapa grande de hierro con las armas de los Reyes Católicos. Alumbran la estancia una lámpara y reflectores holandeses.

Hay otros gabinetes con objetos antiguos, cuadros y muebles antiguos alternando con los modernos.

Creo haber descrito lo más notable que tiene esta casa en que se hermanan admirablemente el buen gusto y el arte, y de cuya visita salimos todos complacidísimos después de haber pasado unas horas deliciosas entre tanta belleza.

C. DE P.

El Hospicio de Madrid

Cuando estas líneas sean leídas por nuestros consocios se habrá ya seguramente resuelto si se ha de derribar o no lo que aun queda en pie de este edificio.

Nosotros pedimos, en nombre del arte, que sea respetado todo lo que aun queda, esto es, fachada, crujía y capilla; entre otras razones, por su carácter histórico y además por ser un monumento que marca una época muy interesante de la arquitectura genuinamente madrileña.

Aunque el estilo introducido en España por D. José Churriguera y seguido por sus continuadores, los arquitectos Hurtado, Tomé y D. Pedro Ribera, tuvo y aunque menos, aun tiene sus detractores, debe sin embargo ser respetado, por ser de los pocos recuerdos que aun nos quedan en la capital de España de otras edades. Desaparecieron la portada y suntuosa y artística escalera de la Latina, la puerta de San Vicente, la portada de Oñate, para no volver a colocarse en otro sitio a pesar de que de alguno de estos monumentos se conservaran aún numeradas sus piedras.

La fachada del Hospicio, si se derriba, ni aun podrá conservarse como estos que hemos citado, pues según técnicamente han demostrado los arquitectos, al derribarse, sus piedras y las admirables labores de su portada se harán polvo por la calidad de la piedra y la forma en que está ésta colocada. Además, creemos que no solamente debe de ser conservada la portada, pues su fachada, además de ser un marco armónico en que está ésta encajada, tiene una serie de escudos de las regiones interesantísimos, no sólo heráldicamente considerados, sino por recordar que contribuyeron a su construcción todas las regiones españolas.

Esperamos que por interés del arte y del pueblo madrileño continúe en pie la hermosa obra de D. Pedro Ribera, declarada recientemente monumento arquitectónico, con aplauso y beneplácito de todo el mundo. Tenemos esperanza en que tanto el Ayuntamiento como la Diputación, *madrileños*, vengan a un acuerdo por el que se salve este monumento de la ruina, pues no está Madrid tan sobrado de ellos para que paulatinamente vayan todos viniendo al suelo para ser edificadas en su lugar casas no menos churrigueresca, aunque en general del peor gusto y del mayor número de pisos posible.

LA REDACCIÓN

BIBLIOGRAFIA

Guía de Cuenca. *Edición hecha por el Museo Municipal de Arte. Texto de Baroja, De Buen, Giménez de Aguilar, Llopis y Zomeño. Ex libris de Marco Pérez. Portada de Compans.* Cuenca, 1923. Ilustrada con planos de la capital, de la catedral y muchos fotograbados.

Hacía mucha falta un libro como éste para subsanar el olvido en que yace esta provincia y su capital, que tanto interés ofrecen a la curiosidad del viajero y a los amantes de las bellezas artísticas y naturales.

Nuestros amigos, los señores Zomeño y G. de Aguilar, han puesto todo su entusiasmo y su saber a contribución y han logrado hacer una obra interesante en grado sumo. La descripción geográfica de la provincia; la historia; visita de la catedral y los templos de la capital; paseos por las calles; excursión a la ciudad encantada; otras excursiones a pueblos que guardan aún preciosas reliquias de otros siglos, junto con una información gráfica detalladísima reproduciendo fotografías del conde de la Ventosa, Zomeño, A. del Campo y otras varias personas, dan una idea completa de todo lo más notable que debe conocer el viajero y fijar su atención ya sea artista u hombre de ciencia, pues también para este último hay grandes alicientes en una excursión a la ciudad encantada.

No todas las poblaciones de España que de más renombre gozan entre los turistas pueden ofrecer un libro como éste en donde corren parejas el saber y el sentimiento, propio de verdaderos artistas, por eso su lectura es sumamente grata; despierta el deseo de conocer tantas bellezas en el que todavía no las ha disfrutado y contribuye a que las recuerde con deleite el que ya las ha gozado.

Celebramos mucho que el Museo Municipal de Cuenca haya dado esta muestra valiosa de sus trabajos artísticos, digna de ser imitada por tantas otras provincias españolas que de esa manera pueden contribuir eficazmente a conservar y salvar de la ruina muchos tesoros artísticos. Las condiciones materiales de la publicación son excelentes y los grabados intercalados y en lámina tan abundantes que forman una colección muy completa de lo más notable.—*J. P.*

Peintures et Pastels de René Menard, *avec une préface de monsieur André Michel. 65 planches en taille-douce. Paris. A. Colin.*

Después del éxito obtenido entre los aficionados al Arte por la obra dedicada a las aguas fuertes de Rembrandt, de que ya dimos noticia oportunamente a nuestros lectores, la casa editorial A. Colin publica este volumen, con magníficas reproduccio-

nes, de la obra del pintor francés R. Menard, producida al final del siglo pasado y principio del presente, que también tendrá buen éxito.

Contra el clasicismo de David y de los preceptistas del primer imperio, que consideraban la Historia como el único asunto digno de la pintura; que desdeñaban el paisaje como un género inferior, con el que sólo transigían si tomaba como tema alguna escena de la mitología; que llegaba hasta el extremo de menospreciar la pintura de Claudio de Lorena, tenía que venir la reacción realista, la anotación rigurosa y exacta de la Naturaleza, sin discernir los objetos, y en su afán de producir la sensación del natural, llegó al impresionismo y al puntillismo, que atomiza los cuerpos en multitud de pinceladas, buscando en la yuxtaposición de colores el ambiente y la luz, que no puede lograrse con las mezclas obtenidas en la paleta. El Arte debía reaccionar también contra este extremo, aprovechando, no obstante, la modificación profunda que llevó a la técnica pictórica, y se pintó el paisaje como reflejo de un estado de ánimo, como expresión de un sentimiento poético. Esta modalidad, que ya tenía en Francia grandes precursores en Corot, Rousseau y Millet, es la que adoptó René Menard, espíritu que por su educación clásica se inclinó decididamente hacia la región privilegiada en donde floreció el tesoro del arte antiguo. En las composiciones de Menard las figuras son el complemento del paisaje en una evocación ideal que, apoyándose en la realidad, remonta el espíritu a un ambiente de serenidad y de grandeza. Este artista, poco conocido en España, es digno de la mayor atención.—*J. P.*

Goya. Cómo se hizo gran pintor. *Colección fotograbada de seis obritas goyescas, con su descripción, por J. G. J.*

El autor de este pequeño folleto, dueño a la vez de cinco de los cuadros descritos, reproduce en fotograbado las seis obras goyescas y hace una pequeña descripción de cada una de ellas, constituyendo todo un tomito muy bien presentado y digno de figurar al lado de las Gowans y otras pequeñas monografías de arte.— *C.*

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'á nos jours. *Publiée sous la direction de André Michel. Tome VII «L'Art en Europe au XVIII^e siècle». 1^er partie. Librairie Armand Colin. Paris.*

El arte del siglo XVIII evolucionó desde el rococo al clasicismo renaciente y cuando parecía fijarse en un formulismo sectario ya apuntaban, no obstante, signos de renovación, que más tarde debían desarrollarse en el amplio cuadro del romanticismo o del naturalismo. Señalar las obras de los artistas que registraron estos matices y cómo la técnica de las artes por adaptaciones y modificaciones sucesivas llegó a ser su manifestación, es la misión de la historia del arte más atenta a los hechos que al nominalismo convencional. Los términos *barroco* y *rococo* son un juicio y no una definición, inventados para señalar la evolución de los estilos entre

el final del Renacimiento y el neoclasicismo; pero sería inútil tratar de revisar esta terminología consagrada por el uso. Advirtamos, sin embargo, que Francia no es el país de origen ni el predilecto del estilo rococo. En Alemania, en Austria y en España se encontrarán ejemplos más característicos de los excesos contra los cuales el francés Cochin fué uno de los que primero protestó. La crisis del rococo fué un episodio: otros hechos se produjeron al mismo tiempo de alcance más largo y significación más profunda; pero debido a los trastornos sociales que coincidieron con la gran disputa de los estéticos, no tuvieron consecuencias inmediatas. Exceptuemos a Inglaterra, que por su posición geográfica y por los excelentes escritos de Reynolds supo mantenerse libre de las influencias de los teóricos intransigentes y perniciosos, y su escuela de pintura consiguió un lugar preeminente cuando las artes del resto de Europa parecía que se encerraban en un callejón sin salida.

LA ARQUITECTURA EN FRANCIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Hay que desconfiar de ciertas categorías que se establecen para oponer abiertamente esta arquitectura a la del siglo precedente y mucho más aún esa separación de estilos llamados Regencia, Luis XV y Luis XVI. La observación revela, por el contrario, una continuidad. La distribución de masas y el decorado es lo que más indican el cambio de gustos; pero la estructura general varía poco y el gusto francés evoluciona dentro de la tradición, apoyándose en la triple experiencia de la antigüedad, el renacimiento italiano y el gran siglo.

Después de la muerte de Mansart los arquitectos contemporáneos, testigos de su gloria y varios de ellos colaboradores, se mantuvieron en la ortodoxia respetuosa de los principios establecidos que no excluye cierta novedad y sentimiento personal. Citaremos a Robert de Cotte, cuya inventiva e ingenio se muestran especialmente en el decorado y distribución de masas. Terminó la capilla de Versalles y construyó muchos palacios de la nobleza y clero, como los episcopales de Strasburgo y Verdun. Se le atribuye la idea de colocar espejos sobre las chimeneas.

Boffrand, que compuso un magnífico libro sobre arquitectura, hizo grandes construcciones en Nancy, castillos en Lorena y el célebre palacio episcopal de Wurzbourg para el príncipe obispo de Baviera. Es, sobre todo, un decorador incomparable, como lo demuestran las habitaciones de la Duquesa del Maine en el Arsenal y el hotel Soubise.

Jacques Gabriel se significa en la arquitectura pública monumental como la plaza Luis XIV, de Lyon; las dos de Rennes y la plaza Real de Burdeos, rodeando a la estatua del Rey, con espléndidos edificios de líneas nobles y simétricas. Hizo el plano del célebre hotel de Biron, en París, hoy museo Rodín.

Entre los artistas, de origen extranjero, cuya influencia merece notarse, están: Oppenord, de origen holandés; Meissonnier, italiano; los dos de gran fantasía en el decorado; Girardini y Servandoni, también italianos, el primero comenzó el palacio Borbón y autor el segundo de la monumental fachada de San Sulpicio; Blondel, que aunque construyó poco, ejerció mucha influencia en sus contemporáneos como

teórico y profesor; finalmente Aubert, que al servicio de Condé, fué el autor de las magníficas cuadras de Chantilly.

En arquitectura civil no encontramos casi estilo Regencia; las formas del gran siglo se mantienen; pero hay más elegancia en los perfiles, sobriedad en las masas salientes y desahogo en la composición. La luz y la alegría se prodigan con grandes huecos y por otra parte ya no es la vida de los nobles tan aparatosa, y reservando los salones de recepción para la planta baja se busca en el principal la comodidad y la intimidad, según el criterio moderno. La galería ostentosa se convierte en salón; aparece el gabinete para la lectura o la meditación, y el *boudoir* o retiro femenino.

Se diría que los arquitectos se esforzaban en complacer a las damas más aficionadas a las comodidades naturales y que transformaron al cabo las antiguas y severas mansiones, en lugares deliciosos, llenos de coquetería y elegancia.

Así, pues, las modificaciones se van marcando notablemente en el decorado, y aquí sí que pueden seguirse paso a paso los diversos estilos Regencia, Luis XV, etc. En vez de mármoles, yeso y estuco, maderas talladas, espejos sobre las chimeneas, conchas, palmeras, guirnaldas, antorchas, delfines, palomas, amorcillos, atributos rústicos, literarios, musicales combinados con una fantasía ligera, forman relieves delicados, realzados con toques dorados o tintas ligeras, sobre fondos blancos, verde claro o gris. Parece como si el arte francés de este período se animara con una sonrisa que esparció su gracia por toda Europa.

Los hoteles que se construyeron en los nuevos barrios de St. Honoré y St. Germain, son la forma más francesa de la arquitectura civil y en ellos encontraríamos el estilo arquitectónico Luis XV, si es que lo hay, hablando en términos rigurosos. Son muy numerosos como el hotel Evreux (hoy presidencia de la República), el hotel Rohan (Imprenta Nacional), el hotel de Sens, el de Matignon, de Soubise, etc.

La arquitectura religiosa es menos fecunda, carece de virtud creadora en aquella época, y se mantiene en la fórmula barroca tradicional. Sin embargo, en una iglesia será donde la arquitectura monumental reciba el impulso decisivo hacia el antiguo, porque ocurre siempre que en la casa de Dios es donde se renueva el estilo arquitectónico y esto tuvo lugar en la fachada de San Sulpicio de Servandoni, concebida en armonía con la plaza de la que también trazó el dibujo y el marco de casas colosales y uniformes, de las cuales solamente se construyó una que todavía existe en el ángulo de la rue des Canelles. Hay que restablecer el conjunto con la imaginación para poder juzgar en su verdadera perspectiva la magnífica obra del mejor perspectivista del siglo. La novedad grande fué sustituir con un peristilo o columnas aisladas el antiguo sistema de columnas adosadas y pilastras que no producen tan bellos efectos de sombra. Aquí hay dos peristilos superpuestos terminados en un frontón, destruído más adelante, que rompía la línea horizontal entre las dos torres. Parecía que esta variación significaba el fin del barroquismo con sus bruscos resaltos de entablamentos, cornisas, frontones y superficies entrantes y salientes, pero en realidad fué sólo una excepción y los mismos contemporáneos, aunque asombrados de su novedad, la acusaron de teatral y poco cristiana.

En el decorado se acusa más el nuevo estilo y por toda Francia se revisten a la moda iglesias y abadías de la Edad Media: en los coros, púlpitos, altares con baldaquino, sillerías, etc., la serena tradición cristiana se transforma tomando un aspecto teatral. Lo mismo ocurre en los palacios episcopales y monasterios; los primeros, sobre todo, se construyen como un hotel principesco, exquisitamente decorado, amplio, luminoso, a propósito para los prelados aristócratas como Rohan. El palacio episcopal de Strasburgo es la obra maestra.

Las escuelas provinciales pierden su originalidad y se generaliza el arte clásico que impone el gusto de París, salvo algunas excepciones en Montpellier, Rouen, etcétera. En Nancy, especialmente, encontramos la obra maestra del arte provincial, y a instigación de Stanislao, rey de Bolonia, crea Here los magníficos edificios que forman la plaza de la Alianza, la plaza Real, entre otras construcciones, constituyendo un conjunto inestimable, único en Francia, creado de un solo impulso y que muestran cómo pueden aunarse la nobleza y la gracia genuinamente francesas, con cierto sabor local propio de la Lorena.

ESCULTURA

Entre el Salón de 1704 y el de 1734 se verifica la transición del estilo Luis XIV al Luis XV; el ideal de grandeza y disciplina cede su puesto al arte de agradar que se manifiesta en finos relieves, en figuras esbeltas y puede seguirse paso a paso esta evolución en las obras que los escultores presentaban al ingresar en la Academia que forman una especie de resumen de la historia de la escultura francesa.

Nicolás y Guillermo Coustou.—Eran sobrinos de Coysevox que los asoció a sus trabajos. Guillermo, el más joven, que vivió hasta 1746, se asimiló mejor las nuevas tendencias y ocupa un lugar eminente. El primero ejecutó varias obras para el palacio de Marly, como Meleagro matando un ciervo, Adonis descansando, etc.; con una delicadeza de ejecución que no excluye el respeto a los antiguos cánones. De Guillermo es la famosa estatua de María Leczinska en figura de Juno, que hoy se conserva en el museo del Louvre y los caballos de Marly, actualmente en los Campos Elíseos, para solamente citar las obras más conocidas y que provocaron la admiración de los contemporáneos. En la primera, sobre todo, supo reunir el parecido exacto y la gracia más natural, con el disfraz mitológico. Por lo demás, son numerosísimas las obras en que trabajaron los dos hermanos solos o en colaboración con otros artistas.

Robert Le Lorrain.—Fué uno de los discípulos predilectos de Girardon y de una gran habilidad en el cincelado del mármol. Aunque se han perdido muchas obras suyas, nos quedan las del hotel de Soubise: *Las Estaciones, La Prudencia, La Fama* y sobre todo el relieve colocado en la puerta de las cuadras, *Los caballos del Sol en el abrevadero*, de una fantasía y de un sentido plástico admirables.

Los Lemoyne.—De los tres escultores de este nombre, Juan Bautista es el que ocupa lugar preponderante. Su padre, Juan Luis, produjo poco, a pesar de alcanzar una edad muy avanzada, pues la ceguera interrumpió sus tareas, y en esas pocas obras se muestra todavía dentro de la tradición del gran siglo, aunque algo influído

por el nuevo espíritu. Su hermano, J. Bautista, apenas merece nombrarse, ya que su obra escasa desaparece ante la gloria de su sobrino.

Este, que a los veinte años ganó el primer premio de escultura, alcanzó en seguida el favor de Luis XV y fué su retratista preferido. Varias capitales francesas le encargaron monumentos a la gloria del Rey, y aunque la Revolución los ha destruído, los conocemos por los grabados y modelos reducidos que se conservan. Tal vez habría que clasificar entre éstos el famoso grupo de la Sorpresa, en el que bajo la apariencia de Vertumio y Pomona, como otros le llaman, se adivinan los rasgos característicos de Luis XV y madame de Pompadour. Construído para el parque que en Neuilly poseía el banquero Boulard, es una escena galante que parece la ampliación de un modelo para porcelana de Sèvres. Las tumbas de Mignard, de Crebillón del cardenal Fleury, que fueron en parte, destruídas; un salón del hotel Soubise, algunas estatuas de Versalles, nada nos puede dar idea tan perfecta del arte de Lemoyne como los numerosos bustos de personajes célebres, llenos de vida y expresión, sobre todo el de Florent de Vallière en el museo de Tours.

Los Slodtz y los Adam.—En estas dos dinastías de artistas sobresalieron René-Michel en la primera y Lambert Sigisbert en la segunda. Se necesitaría una monografía para describir lo que trabajaron ambas familias en capillas, palacios y parques, no sólo en Francia, sino también en Alemania, Austria e Italia, mereciendo calurosos elogios de sus contemporáneos y también acres censuras más tarde por los defensores de la belleza absoluta. Para juzgar con imparcialidad hay que colocarse en el medio en que vivieron, cuando la fiebre de construir y decorar las residencias del Rey, las favoritas, los príncipes, financieros, parlamentarios, etc.; los parques y los castillos ofrecían a los artistas ancho campo para toda clase de fantasías. Señalemos el grupo central de la fuente de Neptuno, en Versalles, obra de los Adam, y la tumba de Languet, de Miguel Slodtz, en San Sulpicio (París), como muestras acabadas de su estilo.

Edme Bouchardon.—Oriundo de una familia de artesanos, después de residir nueve años en Roma, donde fué muy celebrado y ejecutó, entre otras obras de importancia, el busto de Clemente XII, volvió a París. Varias esculturas para San Sulpicio, un bajorrelieve para la capilla de Versalles, grupos para las fuentes del parque, etc., no tienen tanta importancia en su obra como la fuente de Grenelle, que puso a prueba su ingenio para sacar partido de las condiciones poco favorables del emplazamiento en sitio estrecho. En el centro, el grupo de la ciudad de París, entre el Sena y el Marne; a los lados, las estatuas de las Estaciones, con grupos de niños en bajorrelieve, y un conjunto arquitectónico un poco aparatoso, puesto que la fuente se reduce a dos modestos grifos de agua, que corre cuando se abre la llave. Pero el escultor hizo gala de su habilidad en todo ello, especialmente en las figuras de los niños, de un modelado y de una gracia admirables. La estatua del Amor vencedor de Hércules y Marte, encargo de la Pompadour según algunos, tuvo poco éxito, sin duda porque el pensamiento, algo artificioso, era contrario a las cualidades dominantes de Bouchardon: la sencillez y la solidez. La estatua de Luis XV para la que actualmente es plaza de la Concordia, y destruída por la Revolución, fué minuciosa-

mente estudiada en todos sus detalles. En el Louvre y en Versalles hay modelos en bronce de tamaño reducido que nos permiten apreciar lo que era. Bouchardon murió antes de terminarla, y confió esa tarea a Pigalle. Este escultor inaugura la segunda mitad del siglo XVIII.

PINTURA

Al morir Le Brun (1690) la pintura francesa sufrió una transformación profunda. Por reacción contra el arte disciplinado, intelectual e italianizante de Versalles, surgió un arte libre, sensual, espiritual, que deliberadamente sacrifica el dibujo al color, que prefiere Rubens a Carracho y que da lugar a una evolución completa, que se desarrolla hasta llegar a Boucher, formando lo que llamaríamos escuela de París, que trabaja más para los particulares que para la casa real.

La influencia de Rubens es patente en todos los artistas. La jerarquía de los géneros desaparece. La pintura de historia no es a propósito para decorar los gabinetes, que substituyen a las grandes galerías; la pintura religiosa decae, falta de ideales, y los asuntos, sean bíblicos o mitológicos, religiosos o profanos, sufren la influencia creciente del teatro y la literatura en general. Los cuadros de género que anteriormente se denominaban bambochadas adquieren gran importancia, y los pintores de retratos forman una escuela especial. Al mismo tiempo los procedimientos materiales también se renuevan, y vemos el pastel que llega a caracterizar el arte Pompadour y adquiere la mayor perfección en manos de La Tour y Perronneau. Quedó el género de historia casi relegado a los cartones de tapices, que fué un hábil recurso para muchos artistas y llegó también a producir un cambio en la técnica pictórica.

Los pintores de la generación intermedia entre Le Brun y Watteau se clasifican en dos grupos distintos: pintores de historia y pintores de retratos, a los que añadiremos los de animales.

Pintores de historia: *C. de La Fosse* es el discípulo más brillante de Le Brun, pero anuncia ya las nuevas tendencias. Pasó cinco años en Italia, y de ellos tres en Venecia, y fué más tarde gran admirador de Rubens y Van Dyck. En su obra sobresalen tres grandes conjuntos decorativos: el del hotel Montagu, que pintó en Londres, donde residió algún tiempo, y en París, la capilla de los Inválidos y el hotel Crozat.

A. Coypel.—Pertenece a una dinastía de artistas, como los Boulogne y los Van Loo. Sobresalió en la pintura decorativa y trabajó en el castillo de Meudon, en la galería del Palais Royal sobre asuntos de la *Eneida* y en la capilla de Versalles. Los dibujos de Coypel, que pueden estudiarse en el Museo del Louvre, son superiores a las pinturas.

Señalemos, de paso, a L. Bulogne y sus dos hijos, pintores poco originales.

J. Jouvenet.—Es el pintor religioso más sincero y fervoroso de esta época escéptica y galante.

Su técnica es una amalgama un poco extraña del arte de Carracho y de Rubens, como puede verse en su famoso cuadro del Louvre, *El descendimiento de la Cruz*, pero su obra maestra son los cuatro lienzos para el priorato de San Martín, con esce-

nas del Nuevo Testamento, tan admirados en su tiempo, que el Rey mandó tejer tapicerías por ellos. Pero no obstante, una crítica imparcial se abstendrá de clasificarle entre los grandes artistas.

Su sobrino, J. Rêtout, es también pintor religioso e hizo nuevos cartones para completar la serie de tapices del Nuevo Testamento. Es notable el techo que pintó para la Abadía de Santa Genoveva, hoy liceo de Enrique IV.

Mencionaremos también a F. Verdier y P. J. Cazes. S. B. Santerre se distinguió por buscar en la Biblia asuntos eróticos para sus cuadros, como puede verse en la Susana del Louvre, que es una linda parisién en nada semejante a la heroína hebrea.

Retratistas: F. de Troy es uno de los tres famosos de la primera mitad del siglo XVIII, pero se confunden muchas veces sus obras con las de su hijo y no es tan apreciado como merece. Sobresalió en los retratos de mujer, en los que procuraba adular su belleza.

N. de Largilliere.—De todos los pintores contemporáneos suyos, es tal vez el más diestro ejecutante, debido a los años de aprendizaje en Amberes. Aunque hizo retratos a las familias reales de Francia e Inglaterra, en donde residió algún tiempo, puede decirse que pintó con preferencia a los burgueses, lo que le proporcionaba menos cuidados y mejores pagas. También hizo retratos colectivos, a semejanza de los artistas holandeses. Las cinco grandes obras, encargo del Municipio de París para conmemorar reales acontecimientos, son también retratos agrupados y el asunto es un pretexto mal interpretado. Estos grandes lienzos fueron destruídos durante la revolución y solamente uno, el exvoto a Santa Genoveva, se conserva actualmente en el Petit Palais.

H. Rigaud.—Nació en Perpiñán, y como todos sus contemporáneos, procede pictóricamente de los maestros de Amberes y Amsterdan. Después de retratar algunos particulares, pintó al duque de Orleans con su hijo (futuro regente), al rey Luis XIV y al duque de Anjou, nuestro Felipe V, vestido a la moda española en 1700; este último retrato tuvo un éxito grande, y en adelante y durante cuarenta años fué el pintor de los reyes y de todos los príncipes y personajes de Europa. Para satisfacer los pedidos montó un taller con numerosos auxiliares y copistas, cada uno de los cuales tenía asignada una labor determinada: hacer fondos, trajes, accesorios. Se hacen retratos con vestidos originales; otros con vestidos copiados según la tarifa, y hasta tiene un modelo para servir de patrón en las actitudes reposadas. Se comprende así que no es posible atribuir a Rigaud todo lo que sale de su taller, y para juzgarle con exactitud sólo puede hacerse ante retratos íntimos como el de su madre, que es de un realismo y de una fuerza notables.

Hay también buenos pintores en provincias, como Tournières, en Caen; Revel, en Dijon; Serra, en Marsella, y Rivalz, en Tolosa.

Por el extranjero se desparramaron numerosos artistas franceses como Rauc y L. M. Van Loo en España, Vivien en Alemania, etc.

Como pintores de animales son notables, Desportes y Oudry. Estos artistas que empezaron pintando retratos se dedicaron luego a asuntos de caza, y ejecutaron muchos cartones para las fábricas de los Gobelinos y de Beauvais.

En estos últimos años se han encontrado varios paisajes ejecutados por Desportes, del natural, como estudios para los fondos de sus cuadros, que han sido una revelación. La sencillez con que están ejecutados y la sinceridad del artista ante la naturaleza, le constituyen en un precursor de la escuela moderna de paisaje en Francia.

Watteau.— Este gran pintor, muy apreciado por sus contemporáneos, fué después víctima de la reacción clásica, que menospreció sus obras, empezando por los desdenes de Voltaire y Diderot, y el desconocimiento de los críticos llegó hasta el punto de reprocharle la ignorancia de la anatomía y la incapacidad de componer nada heroico. Los discípulos de David acribillaban con pelotillas de pan *El embarque para Citerea*, y así hasta nuestros tiempos en que los hermanos Goncourt revindicaron su mérito y esclarecieron su gloria. Nació en Valenciennes en 1684, murió a los treinta y siete años, de tuberculosis, y nadie diría que este pintor de fiestas galantes era un hipocondríaco, e hijo de un artesano, el maestro de las elegancias parisienses. Tres elementos formaron su personalidad: su aprendizaje con Guillot y Audran, los cuadros de Rubens, en la galería del Luxemburgo, y los de Veronés, en la colección Crozat, o sea la fantasía, la exuberancia y la elegancia. Su técnica es personal, aunque toma de Rubens muchos procedimientos, y en los dibujos, lo mejor de su obra, emplea el lápiz, la sanguina, el clarión, el pastel, el guache, hasta el óleo, cualquier cosa que sirva para el efecto buscado. Estos dibujos eran el repertorio de donde sacaba sus cuadros, concebidos en vista de un paisaje, donde luego agrupaba las figuras. Al pintar era poco cuidadoso de la limpieza de los útiles, lo que unido al exceso de aceite ha contribuído a ennegrecer sus obras. Estas pueden clasificarse en cuatro clases: arabescos, escenas militares, escenas de teatro y fiestas galantes; los asuntos religiosos o históricos, apenas los tocó; retratos hizo muy pocos, aunque en ellos mostró excelentes cualidades.

Arabescos: Pequeñas figuras, muchas de ellas de chinos, que pintó para el castillo de La Muette, nos son conocidas sólo por grabados; se inspiraron principalmente en los libros de dibujos que regaló el emperador de China a Luis XIV.

Escenas militares: No son panoramas de ciudades sitiadas, a la flamenca, ni batallas furiosas a lo Salvator Rosa; Watteau pinta marchas, acantonamientos, escenas de vivac, algo más verídico, aunque menos heroico.

Escenas de teatro: La afición de Watteau al teatro, y sobre todo a la Comedia Italiana, se manifiesta en sus cuadros, donde aparecen todos los personajes sueltos o agrupados, pero sin representar una escena del repertorio. La obra maestra es el célebre Pierrot, de la colección Lacaze, en el Museo del Louvre.

Fiestas galantes: El ideal de la sociedad francesa, durante la regencia, se expresa admirablemente en este género de pinturas, que más tarde continuaron Porter y Lancret. Tampoco pintó Watteau en estos cuadros asuntos anecdóticos, pues hay que observar que los títulos los han inventado los grabadores. *Un jardín con ocho figuras* es todo lo que dice un recibo de un cuadro para el duque de Orleans. Un paisaje compuesto y varias parejas oyendo música o en diálogos amorosos es todo el asunto. Una mezcla de realidad y de ensueño, de voluptuosidad y melancolía se desprende de estas obras.

La más famosa es *El embarque para Citerea*, cuyo origen podríamos encontrar en la comedia de Dancourt *Las tres primas*. Hay allí una escena en la que tres jovencillas se dejan seducir por sus amantes que las animan a embarcarse para la isla donde todas las muchachas encuentran amantes o esposos.

La gracia de la actriz Carlota Desmares atrajo a Watteau, que dibujó su retrato, y en cuatro cuadros fué cristalizando su pensamiento: primero, *La Isla de Citerea*, de la colección Hengel; segundo, *Buen viaje;* tercero, el *Boceto del Louvre*, y cuarto, *Un cuadro de Berlín.*

En la famosa *Muestra de Gersaint* es un pintor realista. La tienda, con sus dos compartimientos de venta y expedición, es el asunto, ejecutado con tal habilidad y maestría que no cabe más. Esta *muestra* de la tienda, pronto dejó de serlo y pasó a manos del rey de Prusia, para el castillo de Carlotemburgo.

La muerte temprana de Watteau quizás haya sido la pérdida más grande que ha sufrido el arte francés.

La influencia de Watteau imprimió nueva dirección a la pintura francesa y acabó con el estilo enfático y solemne de Le Brun y la escuela italianizante de Versalles.

Discípulos e imitadores: *J. B. Pater* es el único que realmente fué discípulo, aunque por tiempo escaso. Pero si supo asimilarse las recetas de taller, el espíritu de su maestro se le escapa. Trata los asuntos de modo más pedestre y en forma anecdótica.

Nicolás Lancret.—Ni la fantasía, ni la fineza en el dibujo, ni la elegancia de Watteau, poseía este artista que fué, sin embargo, uno de los que mejor ilustró la vida galante del siglo XVIII. Muy aficionado al teatro y al baile, hizo más de cuatro retratos de la célebre bailarina la Camargo, que tenía piernas de silfide, a juicio de los contemporáneos, y fué la primera que se atrevió a recortar las faldas. Otra característica de Lancret es que muchos de sus cuadros forman cielos o parejas, como *Las Cuatro Estaciones*, del Louvre; *Las Cuatro Edades*, de la Galería Nacional de Londres; *Los Juegos*, del Castillo de Gatchina, etc.

Entre los discípulos indirectos tendríamos que mencionar a la mayor parte de los pintores del siglo XVIII, que son tributarios de su genio, y en el extranjero llegó su influencia hasta Rusia por medio de J. Pillement. En Inglaterra la propaga Mercier; en España, Ollivier; Quillar, en Portugal, etc. El español Paret y Alcázar se inspiró también en sus obras.

A la muerte de Watteau y hasta Boucher hay un período en que sobresalen decoradores y retratistas: los primeros, muy influídos por el teatro, y los segundos, por la moda del retrato mitológico. Mencionaremos a J. F. de Troy, cuyas obras más populares son cartones para tapicería, como *La historia de Esther*, de Jason, etcétera. Van Loo, hermano y padre de otros pintores. F. Lemoine, autor del célebre techo del salón de Hércules, en Versalles. C. A. Coypel, literato y pintor de retratos y cartones para tapices. Natoire y Parrocel, que se particularizó como pintor de batallas.

Retratistas: A pesar del éxito de Largillière y de Rigaud se consideraba este género como inferior al de historia y dió lugar a otro género intermedio: el retrato historiado o alegórico, con el cual los artistas creían elevar su rango.

El representante de la nueva fórmula es *Nattier*, en cuya vida se pueden apreciar dos períodos marcados: primero, como retratista de moda; después, pintor oficial de la familia real y muy especialmente de las hijas del Rey.

Comenzó por inspirarse en las composiciones de Rubens, de la historia de María de Médicis, que dibujó a la sanguina y entró en la Academia con un cuadro mitológico. Después el retrato de Mlle. de Clermont y el de la Princesa de Lambesc establecieron su reputación. Víctima de su elegante clientela, cuyos gustos tiene que agradar, unas veces las figuras de Venus y Diana, otras las de Minerva y Juno (según la edad), convenientemente aderezadas, son el disfraz de aquellas frívolas damas.

Por último, María Leczinska le convierte en retratista de cámara de ella y sus seis hijas. La Reina, que era virtuosa y modesta, se retrata con trajes sencillos y sin ninguna alegoría; pero no es tan rigorista para sus hijas y permite los descotes mitológicos. El arte de Nattier se aprecia de muy diferente manera, según los gustos; pero prescindiendo de los amaneramientos que le imponían los modelos hay que reconocer cierta jugosidad de colorido, que tomó de la espléndida paleta de Rubens.—*J. P.*

REVISTA DE REVISTAS [1]

Arte español. — (Año XI. 1922.) ● Juan Comba: *La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado.* ● Manuel del Cossío y Gómez Acebo: *La casona montañesa.* ● Felipe Bello Piñeiro: *Cerámica de Sargadelos.* ● Pedro M. de Artiñano: *Los encajes en España durante el reinado de los Borbones.* ● José F. Menéndez: *El monasterio de San Antolín de Bedón.* ● Julio Cavestany: *Pintores españoles de flores.* ● Federico Pita: *Por tierras castellanas. Navalcarnero.* ● El B. de la Vega de Hoz: *La Exposición de Dibujos (1750-1860).* ● Luis María Cabello y Lapiedra: *San Ignacio en Alcalá.* ● Antonio Pérez Valiente de Moctezuma: *El arte español en América.* ● Antonio Weyler: *Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe.*

Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.—(Año IV. 1922.) ● Pedro Bosch y Gimpera: *Ensayo de una reconstrucción de la etnología prehistórica de la Península Ibérica.* ● Mateo Escágedo y Salmón: *Un testamento curioso (Don Beltrán de Guevara.)* ● Galo Sánchez: *Ordenamiento de Segovia 1347.*

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.—(Año 1922) ● Narciso Sentenach: *Inventario de los cuadros de Godoy.* ● *Un laborioso arquitecto castellano del siglo XVI: Rodrigo Gil.*

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

Boletín de la Real Academia de la Historia.—(Tomo 80. 1922.) ● Príncipe Adalberto de Baviera: *Mariana de Neoburgo y las pretensiones bávaras a la sucesión española.* ● Narciso Alonso Cortés: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII.* ● Wenceslao Retana: *Colección general de documentos relativos a las Islas Filipinas, existentes en el Archivo de Indias, de Sevilla.* ● Alfredo Basanta de la Riva: *Genealogía y nobleza.* ● Juan Pérez de Guzmán y Gallo: *Los autores griegos que escribieron sobre asuntos de España.* ● J. P. de G.: *Los archivos vaticanos y los documentos tocantes a España.* ● Jerónimo Bécker: *Orígenes históricos de la Constitución Argentina.* ● Duque de Alba: *La Hacienda Real en España en el siglo XVI.* ● Elías Tormo: *Las primogenituras de la Casa Real de España.* ● Ricardo del Arco: *Nuevos mosaicos sepulcrales cristiano-romanos de Coscojuela de Fontova (Huesca).* ● José Luis Martínez: *Descubrimientos arqueológicos en la provincia de Salamanca.* ● Antonio Cuadrado: *Texto de la primera carta de Fueros dada a la villa de Toro por Alfonso IX de León.* ● Enrique Romero de Torres: *Documento histórico en el cual consta que el célebre poeta cordobés y racionero de la Iglesia Catedral de Córdoba Don Luis de Góngora y Argote era aficionado a los toros.* ● Antonio Blázquez Sansueña: *Inscripciones romanas.* ● Juan Eloy Díaz Jiménez: *La villa romana de León.* ● Alberto Risco: *Una opinión sobre los tres primeros confesores de Santa Teresa de Jesús (Cetina, Prádanos y B. Alvarez).* ● Pelayo Artigas: *Nobiliario de Soria. La casa de los Mirandas.* ● Manuel Serrano Sanz: *Cartulario de Santa María del Puerto (Santoña).*

Boletín de la Real Academia de la Historia.—(Tomo 81. 1922.) ● Marqués de Laurencín: *El Licenciado Diego de Covarrubias, vicecanciller de Aragón y comendador de Perpuchent en la Orden de Montesa.* ● Narciso Sentenach: *Gormaz. Estudio histórico arqueológico.* ● F. Fita, S. J.: *La torre y cárcel de Quevedo en San Marcos de León. Apuntes histórico-descriptivos.* ● Jorge Bonsor: *El coto de Doña Ana (Una visita arqueológica).* ● Manuel Serrano Sanz: *Documentos ribagorzanos del tiempo de Ludovico, Pío y Carlos el Calvo.* ● Ismael del Pan: *El yacimiento prehistórico y protohistórico de "La Alberquilla", Toledo.* ● Eugenio Merino: *Memoria histórico-arqueológica de "Los Villares" de Valderas (León).* ● Juan Francisco Yela y Utrilla: *Documentos para la historia del Cabildo saguntino.* ● Juan Agapito Revilla: *Casamiento de Doña Juana de Navarra, hija natural de Don Carlos III el Noble, con Iñigo Ortiz, hijo de Diego López de Estúñiga, Justicia Mayor del Rey de Castilla.* ● Eduardo Carmena Valdés: *Memoria sobre el poblado de Mala Moneda y despoblado de Buena Moneda, término de Hontanar, partido de Navahermosa.* ● Dr. J. Francisco V. Silva: *Viaje de un monje jerónimo al virreinato del Perú, en el siglo XVII.* ● Antonio Pareja Serrada: *La batalla de Villaviciosa en 1710.* ● R. Cuneo Vidal: *Estudios colombianos. Un Colón alto-peruano.* ● Francisco Belda y Pérez de Nueros: *Carta de Don Juan de Zúñiga, embajador de Roma, al Rey Don Felipe II, fecha a 3 de Diciembre de 1578.*

Bulletin Hispanique de Burdeos.—(Tomo 24. Año 1922.) ● J. Mathorez: *Notes sur la pénétration des espagnols en France du XII^e^ al XVI^e^ siecle.* ● A. Morel-Fatio: *Catalogue des manuscrits de M. Morel-Fatio. Catalogue des manuscrits de Henri-Leonardon.* ● Max Sorre: *Travaux sur la géographie de la peninsule Ibérique.* ● G. Cirot: *Fernan-Gonzalez dans la chronique léonaise.*

Hispania.—(Año 1922.) ● Prosper Merimée: *La Carrosse du Saint Sacrement.* ● Georges Cirot: *Le temoignage de López de Ayala au sujet de Don Fadrique, frère*

de Pierre-le-Cruel. ● Carmen de Burgos: *Les peintres representatifs de l'ame espagnole.* ● Barón R. D'Hermigny: *Les inscriptions romaines de Denis.* ● Marius André: *Les banquets d'Argamasilla.*

La Ciudad de Dios.—(Año 1922.) ● Fr. J. de S.: *Sucesos del reinado de Felipe III.*

Raza española.—(Año IV. 1922.) ● Barón de la Vega de Hoz: *Un virrey de Méjico.* ● Luis Pérez Rubín: *Pirámides y esfinges americanas.* ● Pedro Garrigós: *Un grabador español.* ● Blanca de los Ríos de Lampérez: *Portfolio español. Santuarios de la raza. Covadonga.* ● Blanca de los Ríos de Lampérez: *Cómo se guarda el original autógrafo de las "Moradas". Capa que uso Santa Teresa en su fundación de Sevilla.* ● Augusto L. Mayer: *El dualismo en el arte español.* ● Condesa de Castellá: *La Exposición y el parque de Montjuich.* ● Guillermo Vázquez: *Apostolado de los mercedarios en los territorios de la Audiencia de Quito.* ● Vicente Lampérez y Romea: *La arquitectura hispano-americana en la época de la colonización y de los virreinatos.* ● Alberto de Segovia: *Portfolio español. El parque nacional de Ordesa.* ● W. E. Retana: *La tradición española en los nombres de las calles de Manila.* ● Conde de Carlet: *Potfolio español. Andorra.* ● F. de Llanos y Torriglia: *Una comida histórica en el refectorio de Guadalupe.* ● Mercedes Gaibrois de Ballesteros: *De viaje. Salónica.* ● Santiago Montoto: *Murillo y Mañara.* ● Ramón de Manjarrés: *La enseñanza de la Geografía y la Historia de España en América.* ● Vicente Lampérez y Romea: *El arquitecto bonaerense Martín S. Noel y su obra.* ● Antonio Weyler: *Portfolio español. El Monasterio de Silos.* ● Marqués de Laurencín: *Documentos de Colón en el Archivo de la casa ducal de Veragua:* ● Antonio Weyler: *Las Descalzas Reales.* ● Marqués de San Francisco: *Portfolio hispano-americano. Los jardines de la Nueva España.* ● Mercedes Gaibrois de Ballesteros: *El último soldado de Bolívar.* ● W. E. Retana: *El ingeniero militar Leonardo Turriano.* ● Antonio Weyler: *El monasterio de Santa Cruz de Segovia.* ● Alberto Segovia: *La casa de Cervantes en Valladolid.*

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.—(Tomo 26. 1922.) ● José Sanchis Sivera: *La Orfebrería valenciana en la Edad Media.* ● José Salarrullana de Dios: *Estudios históricos de la ciudad de Fraga* y *La Aljama de moros de Fraga.* ● Juan Hernández Mora: *Menorca prehistórica.* ● Miguel Lasso de la Vega: *Un gentilhombre de José I. El marqués de Arneva.* ● Ventura Pascual y Bertrán: *Celebridades setabenses. El carmelita Fray Carlos Castañeda, historiador y orador.* ● Vicente Castañeda: *Relaciones geográficas, topográficas e históricas del Reino de Valencia, hechas en el siglo XVIII a ruego de D. Tomás López.* ● Carmelo Viñas Mey: *Una página para la historia del helenismo en España.* ● Angel González Palencia: *El califato occidental.* ● Pedro Planas, S. J.: *Paralelismo entre las instituciones fundamentales de la sociedad Céltica e Ibérica.* ● Benito Fuentes Isla: *La Imagen de la Virgen en los sellos.* (*Estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV.*) ● Jesús Domínguez Bordona: *Notas sobre dos Códices longobardos.* ● Guillermo Antolín: *La encuadernación del libro en España.*

Revue Archeologique.—(Tomo XVIII. 1922.) ● E. Passenard: *La caverna de Isturitz.*

The Studio.—(Año 1922.) ● W. Rusell Flint y R. W. S.: *Some Spanish Drawings.*