

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte • Arqueología • Historia ←

❀ MADRID.—Junio de 1925 ❀

◊ ◊ ◊ ◊ ◊ AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS ◊ ◊ ◊ ◊ ◊

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

ANTIGÜEDADES TOLEDANAS

MALAMONEDA

I

Al Sur de la provincia de Toledo, en el partido judicial de Navahermosa y término del pequeño pueblo de Hontanar, hay un sitio que dicen *Malamoneda*, en el cual se conservan restos de antiguos edificios y de una necrópolis. Sitio es aquel apartado del humano comercio y de la común circulación y totalmente desconocido para el viajero, para el excursionista y para el arqueólogo, que jamás dirigen allí sus pasos. Muchos años ha ya que en él estuve y al cabo de ellos acudo a mis arrumbados libros inéditos que fueron nutriéndose con las memorias de mis excusiones por toda la provincia y de ellos copio las siguientes notas, para las que nuestro BOLETÍN reserva algunas páginas.

Compréndense entre aquellos restos una *torre*, una *necrópolis*, un *castillo* y una *ermita*.

A ellos voy a dedicar una breve descripción y unos apuntamientos históricos.

La *torre* es una construcción de planta cuadrilonga, en que la parte baja, sobre todo por los lados del E. y O., está formada por piedras de gran tamaño, de vetusta fábrica diferente del resto, con cierta apariencia *ciclopaea*. El aparejo del resto consiste en mampuestos de no excesiva magnitud, con sillares de muy varia forma e irregular disposición en las esquinas, ligado todo ello con mortero de cal. El muro del N. se con-

serva bien; el del S. desapareció por completo y queda al descubierto el interior de la torre, cuya bóveda superior falta, permaneciendo los restos de otra bóveda intermedia de cañón seguido, groseramente labrada con piedras y mortero. A bastante altura, en los muros septentrional y oriental, hay sendas parejas de canes de los de doble piedra salediza, de la forma común en la región. Parecen labrados al mismo tiempo que la torre y acaso sustentaron matacanes de madera. El coronamiento de aquélla no se conserva.

Los muros son notablemente gruesos con relación a las estancias, teniendo en la parte baja 1,72 m. El lienzo del N., único completo, alcanza 8,55 m. de longitud. Embebida en el ángulo del NO. existe una piedra con inscripción, al parecer, romana y en letras capitales, deterioradísima e ilegible. Según se dice, hay allí, bajo ésta, otra soterrada hace algunos años.

No lejos de la torre, al N. y al O. de ella, ocupando un área como de un kilómetro cuadrado, hay una verdadera *necrópolis* compuesta de hasta un centenar de sepulcros toscamente abiertos en las rocas graníticas del valle. Su forma es la de sarcófago casi rectangular, aunque éste suele ir estrechándose en dirección a los pies. Muchos de los sepulcros están orientados, con los pies hacia Oriente, pero también hay muchos tallados sin orientación alguna. Junto a dos de ellos conservan las sendas gruesas losas que protegían los cadáveres. No se descubre cruz, signo o epígrafe alguno, salvo en una de las sepulturas situadas en lo más profundo del valle, donde pude comprobar que abiertas en la misma roca hay ciertas indudables labores, con restos de inscripción, pero tan extremadamente gastada y cubierta de honguillos y musgos que no es obra fácil no ya leerla, pero ni calcarla.

He aquí las dimensiones de algunas de las sepulturas, en longitud, anchura por la cabeza, anchura por los pies y profundidad:

1,67	×	0,52	×	0,46	×	0,43	metros.
1,69	×	0,58	×	0,44	×	0,37	—
1,90	×	0,53	×	0,46	×	0,43	—
1,97	×	0,60	×	0,60	×	0,48	—

A unos cuatrocientos metros de la torre, en la mayor depresión del valle, junto al arroyo Cedena, álzase lo que llaman el *castillo*, que es un recinto de planta próximamente cuadrada, con sus cuatro cortinas lisas, sin ventanas, saledizos, merlones ni coronamiento alguno. En la cortina occidental está el ingreso, arco de medio punto, mutilado. El aparejo del edificio es muy irregular, formado por piedras de mediano tamaño y cal.

El grueso de muros es de 1,44 metros. Interiormente está desmantelado, carece de techumbre y no se observa señal de arranque de bóveda alguna. Muy próximo a la cortina del S. percíbese a flor de tierra el fundamento de otra muralla hecha de hormigón o conglomerado, y anterior, sin duda, a la fábrica del castillo.

Inmediata a éste se halla la arruinada *ermita* de Nuestra Señora de Malamoneda, larga y estrecha, sin especiales caracteres artísticos, con portada de arco de medio punto, y fabricados los muros con muy irregular sillería. La ruina data de mucho tiempo atrás y dentro de lo que fué edificio, crecen lozanos los árboles.

II

En el montuoso término de Hontanar, según dicho queda, al pie de la *Sierra del Puerco*, de elevada cumbre, y de la *Sierra Laceral*, en pintoresco valle, poblado de huertos, deleitosas arboledas y frescas umbrías y regado por el limpio riachuelo Cedena, que nace en aquellos montes, véñense desparramados estos vestigios y ruinas, más interesantes que por lo que son en sí, por lo poético de su situación y por lo que dejan adivinar tras lo mísero y desmedrado de su presente.

Alguno de los antiguos historiadores de Toledo afirma que allí existió gran población, municipio romano que fué, llamado *Monetense*, y pretende confirmarlo con el texto de dos epígrafes, reales o supuestos, aparecidos muy cerca de allí, en una serrezuela dicha *de los Toros*, y cuyos textos decían así:

GENIO PROVINCIAE CARPETANÆ
MVNICI · MONETEN
C · PONCIO ·
ÆL · PONTI · F
FVN · ASCLEPIODOTO · MVN
ISPINEN · Q · ÆDILI · MENTER
COS · FLAM · P · CARPETA · PER
PETVO · REIP · MONETEN · PA
TRONO · B · M

Por otra parte, la tradición local cuenta que hubo en aquel sitio una ciudad llamada *Valverde*. Los recuerdos del país, alguna vez consignados por escrito, enlazan el nombre de aquel paraje a la memoria del rey Wamba o de otros monarcas godos y suponen que allí se fabricó

en su tiempo moneda de baja ley y moneda *de suela* (sic). No me parece dudoso que en aquellos sitios hubo población romana, que continuaría existiendo bajo los visigodos y los árabes; y así lo indican la ilegible inscripción que permanece en la torre, la frecuencia con que por allí aparecen fragmentos de tejas y ladrillos romanos y aún algunas monedas, y los restos de hormigón inmediatos al llamado castillo. Pero ni los ruinosos edificios, ni los sepulcros de Malamoneda tienen carácter de romanos, godos o árabes, como se cree y alguna vez se ha escrito. Según el Conde de Mora, hay noticia de que los moros destruyeron a Malamoneda cuando se recuperó de ellos el reino de Toledo. (*Historia..... de Toledo*, tomo I, pág. 244.) Como quiera que sea, todo induce a conjeturar que, verificada la reconquista, se repobló este territorio, se reconstruyó en lo más bajo del valle el antiguo castillo que de tiempo atrás existiera, se alzó al lado un modesto santuario de la Virgen y se agrupó en torno un núcleo de población, todo lo cual debió de ocurrir en el curso del siglo XII. Los numerosos sepulcros ya descritos parecen corresponder a esta población cristiana medioeval, más bien que a otra protohistórica, o árabe o judía, según es frecuente creencia al tratarse de sepulturas análogas. Entonces, en el siglo XII o quizás muy a principios del XIII, debió de reconstruirse la torre, que ya antes se alzaba en lo elevado del valle.

Hace entenderlo así, a más del carácter del monumento, su historia en el siglo XIII, que podemos reconstituir mediante documentos, que se conservan y se han publicado, correspondientes a los reinados de Alfonso VIII y de San Fernando. Por un privilegio latino que el futuro vencedor de las Navas otorgó en Burgos en 1.^o de Septiembre de la era 1248 (año 1210), para premiar los muchos servicios que le había prestado el ilustre caballero Alfonso Téllez, le donó perpetuamente y a su mujer D.^a Elvira, a sus hijos, hijas, nietos y sucesores "aldeam illam de Montalban quæ dicitur Dos Hermanas et *Turrem de Malamoneda*", con sus entradas y salidas, sus montes, fuentes, aguas, riberas, bosques, dehesas, prados y todos sus términos y pertenencias. En otro documento latino, fechado en Talamanca en 20 de Enero de la era 1260 (año 1222), el Arzobispo de Toledo, D. Rodrigo Jiménez de Rada, hace constar que el D. Alfonso Téllez había donado a la iglesia primada varios castillos (castra) y entre ellos a *duas hermanas* y a *malam monetam*. Esta *donación*, aparente en realidad, pues, como después veremos, tuvo distinto carácter, fué confirmada por San Fernando por otro documento dictado *apud Fresno* tres días después, o sea en 23 de Enero de la misma era. Y que no fué *donación* sino *venta* la hecha por Téllez a la iglesia toledana, lo demuestra la carta de pago otorgada por aquél, en Huete, a 7 de Octu-

bre de la era 1264 (año 1226), al Arzobispo D. Rodrigo, confesando haber recibido el precio de la venta de los castillos de Dos Hermanas, *Malamoneda*, y otros dos que cita, que consistió en 8.000 morabetinos y mil cahices de trigo y cebada, pan mediado. Pasados sólo diez y seis años, cambian nuevamente de dueño los castillos de *Malamoneda* y de Dos Hermanas, que el Arzobispo D. Rodrigo cedió, con otros lugares y términos, a San Fernando, a cambio de Añover y de Baza (esta última a la sazón en poder de moros), como lo acredita la solemne escritura de trueque, otorgada por el Rey y el Prelado en Valladolid, en 20 de Abril de la era 1281 (1243). Ni pararon aquí los cambios de dominio acaecidos con *Malamoneda*, Dos Hermanas y los otros castillos y lugares; pues San Fernando por su carta fecha "in exercitu apud Jaen", en 4 de Enero de la era 1284 (1246) vendiólos por la suma de 45.000 morabetinos alfonsies a la ciudad de Toledo, que quedó así en posesión de aquellos castillos, lugares y extensos montes hasta que la desamortización civil de 1855 le privó de ellos. Los aquí citados documentos, que originales o en copias se conservan en el Archivo de la ciudad de Toledo y en la Real Biblioteca de Madrid, fueron publicados en la abundante colección diplomática que acompaña a las *Memorias para la vida del Santo Rey Don Fernando III*, de D. M. de Manuel Rodríguez.

Arruinados en el sitio de Malamoneda la ermita y los edificios de carácter defensivo, hoy sólo existe un barrio compuesto de ocho casas que se agrupan junto a la torre, cuyos rústicos y hospitalarios moradores, adscritos a la jurisdicción de Hontanar, dedicanse al cultivo de sus huer- tecillos, que el Cedenia fecunda. Muy cerca de la torre, formando parte del barrio, un piadoso matrimonio de Hontanar ha hecho construir una pequeña ermita, a la que se espera sea trasladada la antigua efigie de la Virgen de Malamoneda, hoy venerada en la parroquia de Hontanar desde que se derrocó la ermita primitiva.

EL CONDE DE CEDILLO

EXCURSIONES EN LA PROVINCIA DE HUELVA

*Niebla.—Moguer.—Palos de
Moguer.—La Rábida.—Huelva.
—Excursión a Aracena.—El
Garrobo.—Aracena.—La Peña
de Alájar.*

Niebla

El cronista no había pisado (lo dice con algún rubor) la provincia de Huelva. Era ya la única de las españolas peninsulares que no había visitado (aparte la de Canarias, insular y en puridad africana). En el propio año de 1892, el del centenario de América, y tras de las fiestas consiguientes, estuvo en Sevilla dispuesto al viaje que, cambiado por otro, aplazó..... ¡treinta y dos años y un mes y unos pocos días!

Lo ha realizado en general sólo, y a base en general del ferrocarril.

La salida de Sevilla, a las 6-30 de una bella mañana, en tren despacio, que le dejó en la estación de Niebla, para visitar esta vieja ciudad, cabeza un día de un reino de taifas moruno, en las cortas horas de tiempo que daba la llegada del tren correo, es decir, de 9-34 a 12-10. Hay un trecho algo largo de camino (cosa de dos kilómetros) entre la estación llamada "Niebla" y la hoy modesta villa de su nombre. Más cerca le cae otra estación, de empalme, o mejor de cruce, entre el ferrocarril normal (que es de M. Z. A.; por cierto en propiedad absoluta, no en concesión de cien años) y el ferrocarril minero de Río Tinto. Inadvertido, todavía hizo la vuelta por el mismo camino y a la misma estación. Y en puridad, bien; pues a la bajada de la estación al recinto amurallado—ruinoso pero intacto, pleno de carácter, seductor y aun enloquecedor por su pátina rojiza, por su veneranda antigüedad y por su mismo abandono—fué gozando por las curvas del camino que ha de llevarse a salvar el Río Tinto, fué saboreando y fué regodeándose con el nobilísimo espectáculo de aquella viva y moruna e intacta Edad Media, de aquel "Marruecos en España" prestigioso y ciudadano, pero oriental. Y la

misma vuelta y subida a la estación "Niebla", sobre estarle permitido (lo que no a Lot, a su mujer y a sus hijas) volver frecuentemente la vista al imán de aquellos adarves, torres y puertas—mientras despedachaba las seis naranjas y las tres granadas de su ascético único yantar—y ello con repetida frecuencia y sin quedar convertido en sal, aunque sí a veces en inmóvil estatua, le consintió, ya instalado en la ventanilla del correo, y desde la vía, acabando de dar la vuelta a todas las murallas, la circunspección de todos sus aspectos y la vista de todos sus sectores, precisamente en la parte en que las torres y cortinas por andar caballeras sobre el río no se habrían ofrecido tan francas a la visita admiradora del excursionista.

Esa fué la mía: la de toda la fortificación árabe, por dentro y por fuera, y la del castillo, que dentro de ella y a su parte más culminante se insertó y que reconstruirían los famosos Condes de Niebla: aquellos magnates que merecieron tener y que lograron alcanzar a ver redactada Historia peculiar. Lo más interesante, las portadas: tan árabes de planta como de detalles decorativos.

En otros recintos medievales—el cronista había vuelto a ver un par de meses antes el de la Cité de Carcassonne, unos días antes el de Avila, recuerda mucho además el de Lugo—hay dentro o fuera, o dentro y fuera, una ciudad moderna, moderna al menos en el sentido de la Edad Moderna: de los siglos del XVI y posteriores. El rosario de las defensas de Niebla, casi libre de postizo caserío al exterior, es por el del interior, un caso de mantenimiento total del viejísimo carácter.... salvo la inmaculada cal de Morón, el enjabelgado total de la Andalucía enterita. Pero eso al castellano, al levantino ya hecho a las vejedes más típicas de Castilla, no le trueca la impresión oriental, por ser la nota tan inconfundiblemente andaluza.

Nadando en ese mar de emociones y anegado en esa corriente de recuerdos ¿qué importaba no almorzar ni siquiera pan a manteles? ¿Ni qué no poder visitar (por temor a perder el horario preconcebido de toda la excursión) las antigüallas del enigmático torbellino de la dama blanca de aquellos contornos, la ya legendaria Mistress Elena Wischow? ¿Y qué no ver al Sr. Cura, y aun no estudiar detenidamente algún resto visigótico de la parroquia y algunas curiosidades del interior de las dos iglesias de Santa María de la Granada y la medio derribada de San Martín? Es más imborrable el recuerdo de las leves horas, por más único, por

más incontaminado de toda sombra de complejidad, por menos mezclado con nada, ni con nadie (1).

Moguer

En pocas horas estuvo tres veces en Moguer el cronista. De primera entrada, después de la visita a Niebla, dejándole el correo en San Juan del Puerto, y el autobús de servicio público en la misma Moguer. Mientras combinaba con alguna dificultad, al fin vencida, el viaje en auto de alquiler a la Rábida, visitó con relativa detención la gran iglesia parroquial. Durmió en Moguer, a la vuelta de Palos y la Rábida, y de madrugada visitó San Francisco y la iglesia de Santa Clara, el principal monumento, o mejor, la mayor atracción de cosas artísticas de la provincia. Pero no habiendo recorrido la ex-clausura del magno convento con sus obras de arte, y al darse cuenta, ya en Huelva, de la posibilidad de tal examen, volvió por la tarde en taxis a completar su visita, acompañado del director del Museo de Huelva, el pintor Sr. Fernández Alvarado (al que le debe este bello complemento del viaje) y del joven y entusiasta arquitecto de la Rábida, D. Antonio Gómez Millán.

Las distancias, y a las excelentes carreteras de la provincia de Huelva, todavía en mejor estado, a veces, que las de Sevilla, son éstas: de la

(1) Puede el lector recurrir al tomo "Huelva" de *España, sus monumentos y artes, Naturaleza e Historia*, que con decir que es de la segunda tanda y de don Rodrigo Amador de los Ríos, ya se puede saber que será de latitud descriptiva extremada, particularmente en todo lo árabe. Lo de Niebla está extensísimamente diluido, y con algunas reproducciones gráficas.

Y recordaré aquí al caso, la diferencia con los tomos de D. Pedro de Madrazo "Sevilla y Cádiz" y "Córdoba" que son de la primera tanda (*Recuerdos y bellezas de España*, ediciones Piferrer y lo gráfico en litografías) aunque reeditados en la dicha segunda (ediciones Cortezo). Porque de algunos de los pueblos y pequeñas ciudades de Sevilla y Cádiz se dice suavemente algo, no mucho en el tomo "Sevilla y Cádiz"; pues en el tomo "Córdoba".... ¡se suprimieron en la 2.^a edición! ¡reduciéndola a los capítulos de la capital!

En las iglesias de Niebla no sé que haya nada de los dos pintores del siglo XVI *Alonso Pérez y J. Ramos*, que debieron partirse la labor de un retablo, según documento sevillano del año 1541 que nos reveló Gestoso, pág. 376, del tomo III de su libro *Diccionario de artífices sevillanos*, ni tampoco puedo saber si subsiste un retablo de talla, que se labraba, en 1597, por el entallador *Juan de Oviedo*, según otro documento sevillano, en el propio libro y tomo, pág. 114.

estación de San Juan del Puerto: a Moguer, 6 kilómetros; a Palos, 6 más; a la Rábida, 3 más.

Moguer es otra de las ciudades bien alegres de Andalucía, llena de carácter y con aspecto señorial muchas casas. En la gran plaza levántase una "giralda", barroca, que el cronista escaló en los momentos finales de la segunda de sus tres breves estancias en Moguer: bajó de ella cuando vió el autobús recogiendo los pasajeros; desde esa torre de Santa María de la Granada es bella la vista del caserío, de las colinas en que se asienta y de las lejanías bajas: que son las de la confluencia y desembocadura a la vez en el mar de los ríos Tinto y Odiel. Por las necesidades de las minas, tan ricas en esta provincia, se ha acrecentado mucho el bosque de eucaliptus, que les ofrece madera idónea a los estibadores del subterráneo: el árbol australiano, enhiesto y ascensional por antonomasia, llena, todavía más que la de Sevilla, la provincia de Huelva de sus bellos boscajes típicos. "Tipicos" he dicho, con ser tan nueva en Europa la arboleda de los eucaliptus. Por Málaga los dejan crecer mucho más, pero no abundan tanto como en Huelva. En Sevilla, por alejamiento de la humedad marítima, no crecen tan rápidamente como en estas otras dos provincias. Y hé aquí una lucidísima nota andaluza, que no es "castiza", al ser ya "típica", pues nuestros abuelos no pudieron conocer tales árboles exóticos. Abundan, asimismo, los pinares en la comarca de Moguer, probablemente por las mismas necesidades de madarramen para la minería.

La amplísima más que catedralicia iglesia de Moguer, que parece de principios del siglo XVI, de anchas naves, tiene en retablo de la nave lateral, casi a la cabecera, un lienzo grande y (en predela) dos cuadritos muy pequeños; el grande pasa, con razón, por Murillo, y es una Adoración de los Magos en la imitación de Ribera, todavía seco y tenebrista el cuadro, vigoroso y fuerte; de las generales tinieblas resalta el realismo de las cabezas oscuras y como por luz propia iluminado, más cerca del espectador, el cuerpo desnudo de un Niño Jesús deliciosísimo, digno de Alonso Cano. El cuadro es anterior y precedente del del Vaticano, pero el niño vale todavía más que el del Conde de Nortbroock, en que el mismo niño está aislado, acaso recortado de cuadro grande. Los cuadritos chicos están encristalados y sucio el de la izquierda no lo logré ver: será un santo ermitaño leyendo; el de la derecha, que me hizo pensar también en Cano, es una Madonna.

En la iglesia, que fué de frailes, de San Francisco, de una nave, interesan los azulejos del siglo xvi, a la derecha y a la izquierda de la alta escalinata del presbiterio; en los del lado del evangelio una figura de santo de cuerpo entero. Al lado de la epístola, inmediato y en un retablo del siglo xviii, una inmensa tabla que si no es de *Céspedes*, como creo, será de un discípulo con él parangonable; representa la Sagrada Familia completa, o sea lo que llaman los alemanes y deberíamos llamar nosotros la "Sagrada estirpe", pues María Cleofé y sus cuatro hijos niños (tres de ellos apóstoles y además José el Justo, el que entró en selección de dos para la elección de San Matías a la vacante del Iscariote) a un lado, y María Salomé y sus dos hijos niños (apóstoles Santiago el Mayor y San Juan Evangelista), flanquean el grupo principal de la Sagrada Familia, con Santa Ana y Santa Isabel también y el niño Bautista además, y Zacarías, Joaquín, Cebedeo y Cleofás. Enfrente mismo, sobre la puerta lateral (que da al claustro típico) hay colgada en alto una tabla de la Anunciación de arte del siglo xvi, ya avanzado.

La iglesia de Santa Clara de Moguer, repito que ofrece verdadero interés por su construcción misma, aparte las obras de arte. Pero el cronista no tiene que detallar aquí, supuesto que hay información gráfica cumplida, y con texto discreto, en una revista española. En *Vell y Nou*, bella malograda revista de Barcelona, en 1920 (1), publicáronse 17 buenos fotografiados con texto descriptivo, más bien histórico, de D. Eduardo Díaz, que supongo basado principalmente en una monografía, folleto de D. José Sánchez Mora, *Moguer y el Convento de Santa Clara*. Las notas siguientes, contienen en parte rectificaciones, de las de criterio, o bien añadidos detalles.

La obra en ladrillo del templo, mudéjar en gótico, o sea obra gótica de ladrillo, fundación sepulcral de los magnates señores de Moguer (2), ofrece tres épocas, que cronológicamente ordenadas son: primero la de la cabecera, segunda la de las tres naves, tercera la del doble gran coro (en dos pisos) a los pies.

Lo que llama más pronto la atención son los sepulcros con grandes

(1) *Epoca II*, vol. I, núms. IV y V, págs. 119 a 131 y 171 a 176.

(2) Moguer fué dada por Alfonso XI el del Salado, en 1333, al Almirante Tenorio; por herencia le sucedieron sucesivamente los Portocarreros, los "Portocarreros" (Pachecos), y hoy la casa de Alba en jefe de la Condesa de Montijo (Guzmán-Portocarrero) hermana mayor de la Emperatriz Eugenia.

estatuas yacentes en el presbiterio, caballero y dama en el de hornacina al lado del evangelio, caballero y dama en el de hornacina del lado de la epístola, dos caballeros y tres damas cual en inmenso lecho común al centro entre las escalinatas y el presbiterio, en alto, pudiéndose ver muy bien desde éste las nueve estatuas yacentes. Todas de alabastro y todas de los fines del siglo xv y del siglo xvi; en lo decorativo es del gótico estilo Isabel la Católica el arco del evangelio, y plateresco, algo al estilo de Diego de Siloé, el de la epístola, con escasas notas los centrales. En el reparto de escudos heráldicos cabe haber habido cambios. Lo de que las estatuas sean de escaso o ningún mérito (Madoz) es una tontería; en su estilo, son bastante interesantes, sin llegar a obras capitales ni mucho menos.

Los enterrados lado evangelio (como obra de arte, los más antiguos) son D. Pedro Portocarrero, que se le llamó el Sordo, y su esposa una Cárdenas, muerto él en 1500. Los del lado epístola su hijo D. Juan Portocarrero, primer marqués de Villanueva del Fresno, que falleció en 1544, y su mujer, una Osorio. Y entre padre e hijo se encargarian con toda seguridad las estatuas de los yacentes al centro en las que se renovó honrosamente la memoria de los ilustres antepasados, a saber: el famoso almirante D. Alonso Jofre Tenorio, del siglo xiv, Señor de Moguer, su esposa D.^a Elvira de Velasco, la hija D.^a Marina Tenorio, señora de Moguer (que casó con D. Martín Portocarrero, 1.^{er} Señor de Villanueva del Fresno) que está en el centro, D. Alonso Fern.^z Portocarrero, hijo de ella, primer Portocarrero Señor de Moguer, y la que no presumo sea su mujer D.^a Beatriz Enríquez, por saber que lo fué D.^a Leonor de Biedma.

Quedaron sin estatuas los magnates de tres generaciones intermedias, a saber: Martín, hijo de Alonso Fern.^z, casado con una Cabeza de Vaca; Pedro, hijo de Martín, casado no sé con quién, y María, última Portocarrero, hija de Pedro, mujer del Pacheco-Villena famosísimo y madre del Sordo. Este era en puridad un Pacheco, pero dejó (y su descendencia) el apellido paterno para mantener o resucitar el de Portocarrero.

Para mí es el primer marqués de Villanueva del Fresno quien encargó todas o casi todas las estatuas, rivalizando con sus inmediatos deudos, los Pachecos (Villenas) del Parral de Segovia (1). El

(1) Heráldica segura: sepulcro evangelio, escudos partidos de Portocarrero y Enríquez; sepulcro epístola, escudos de Portocarrero (?) y Cárdenas Osorio. Heráld-

"frontal" del quintuple lecho sepulcral del centro, va de azulejos.

El retablo mayor es, complicado de composición, del arte de la primera mitad del siglo XVII, típico en todo lo arquitectónico, de cinco calles, de las cuales la central y las extremas tienen columnas (1). En la primera, sólo escultura, pero de tres épocas, abajo Virgen moderna, al centro medianeja Virgen del tiempo del retablo (y entre ambas el lugar de exposición), y en lo alto, y cosa que no se ha notado creo que por nadie, un Crucifijo y una Dolorosa y Juan Evangelista góticos (más moderno el paño de pureza de Jesús) muy interesantes. En las restantes cuatro calles y de pintura del siglo XVII, floja, doce lienzos de escenas del Apocalipsis, rarísimas o únicas en retablo, y que tengo anotadas; en los pedestales pinturas pequeñas apaisadas de la vida del santo de Asís. Heráldica del retablo: 1.^{er} escudo, de Enríquez; 2.^o acuartelado, de castillo, caldero, ajedrezado y león....., con lo que no saco determinación de qué señor de Moguer lo encargara.

En las amplísimas naves del templo y altares nada de interés artístico, no teniéndolo el fresco suelto de San Cristóbal, al extremo lado epistola: no lo creo medieval. Pero sobre la pared del coro, en alto, tres tablas del siglo XV avanzado, muy interesantes, a juzgar tan a distancia, sobre todo la más antigua de la Virgen con el Niño y siete ángeles. Las otras dos son compañeras (colgadas algo menos en alto), de San Bartolomé, de blanco manto, y de San Miguel, victorioso del diablo.

Llegamos al interior del coro, con las amables monjas —que son esclavas concepcionistas, de una fundación andaluza del último cardenal Espínola (hoy su hermana es la Generala), dedicadas a la enseñanza por toda Andalucía, y ya con varias casas en América—. Admirable y espléndida la sillería mudéjar, con capitelitos árabes, incluso su letra; los escudos repetidos, de posterior pintura. Las grandes puertas de cierre de la reja al templo las describe y reproduce *Vell y Nou*; sus figuras grandes pintadas del siglo XV por 1470-90, de arte mediano (2), se eclipsa

dica insegura con reconstrucción del túmulo; en el central, escudos (dos) partidos de Portocarrero y Enríquez.

(1) Los frontones y entablamentos variados pero normales en los extremos, aún no barrocos; el copete central, algo más hacia el barroco, tiene en busto al Padre Eterno, de escultura. Las proporciones de los lienzos distintas, aunque guardando simetría: son rectangulares o bien cintrados.

(2) Reproducidas, bien que mal, las enormes tablas en *Vell y Nou*, pág. 173,

san por la delicadeza, primor y poesía del pequeño díptico, lo más bello de la pintura andaluza de abolengo sienés, sin que la catalana de igual filiación la aventaje. Véase en *Vell y Nou* el doble grabado. La Virgen de la leche vió raspado su pecho por alguna monja escrupulosa; mas intacto está el Jesús a la columna, en el que el arco de herradura y sus albanegas fijan la filiación de las tablas en tierra del Reino de Castilla, particularmente Andalucía (1). Las nuevas monjas de la casa creían que

añadiré de mis notas que la Virgen, de tamaño mayor que el natural, lleva roja la túnica y de blanco sucio el manto, ambas prendas con florones dorados. En las cuatro enjutas, cuatro ángeles de largas alas, típicas también de la escuela de Pedro de Córdoba; los del alto, trompeteros; el de la izquierda del espectador es Rafael, con cabeza cortada en su diestra y alargando la mano siniestra al niño Tobías; el cuarto, de nuestra derecha, será Gabriel, pero del rótulo lo que lei "concecio tua dei genitaix v(ir)go". El fondo oscuro no sé si azulado. En la otra puerta, la Anunciación arriba, y abajo una Navidad. El Gabriel de blanca alba y capa pluvial de brocado; así, muy dorado, el manto de María, y la túnica roja. En la escena de Navidad, el Niño al suelo; altos, a nuestra izquierda, angelitos, mientras a la derecha se ve el monte y el anuncio del ángel, en vuelo planeante, a los pastores.

De los versos da idea el grabado de la pág. 172. Las tales puertas, sólo que con añadidos laterales, llenan su objeto de cierre muy amplio.

En el citado libro de Gestoso *Artífices*, al tomo III, pág. 369, se aporta un documento sevillano por el cual sabemos que un pintor, *Antonio Núñez*, se obligó a hacer cierta pintura para Santa Clara de Moguer en 1495. Entraría en la probabilidad (sin seguridad alguna) la hipótesis de que sea *Antonio Núñez* el autor de las grandes tablas de cierre del coro bajo; pero se da el caso, en el propio libro de información documental, tomo II, pág. 84, de que sabemos por otro documento que otro pintor del mismo tiempo llamado *Juan de Robledo*, y en fecha parecida, la de 1494 esta vez, parece que pintaba labores muy similares a las de tales batientes, puesto que trabajaba en órganos, canes, molduras, etc., de una Salutación, también para Santa Clara de Moguer. Es este *Juan de Robledo*, con mayor probabilidad el autor de las pinturas de las grandes puertas.

(1) Reproducidas, y bien, estas dos tablas en *Vell y Nou*, pág. 125, es del caso añadir aquí de mis notas, algún detalle. La Virgen siéntase en cojines al parecer, la cubierta de los cuales y el suelo va pintado en rojo con las florecillas blancas y doradas. La túnica roja, con florecillas doradas, y el manto azul con las hojas grandes doradas. El Niño va con el envoltorio griseo plomizo, algo claro, con reborde blanco. Ambos, rubios, muy rubios, y las carnaciones claras, rosadas. El fondo de oro punteado con las hojas de tipo de las de culantrillo. El cendal de pureza del Jesús a la columna, tan largo, es transparente; la carnación es similar a la de la otra tabla, con muchos verdugones pero sólo al suelo, con los azotes abandonados, las gotas de sangre.

faltaría una tabla por haberles hecho pensar en un tríptico; la letra del XVII, que dice "Jesús y María (en abreviaturas) gobiernan esta comunidad", por su reparto en lo alto y bajo de las dos tablas, demuestra que no hay tal falta relativamente reciente. Es además más indicada la idea de un diptico portátil y para oraciones privadas: el reverso homogéneo lo confirma con lazos de doce al centro, independientes, o sin enlace geométrico entre sí. Las tablas están sobre el facistol central del coro.

Todavía hay en el coro una Inmaculada y un San Juan Evangelista (casi de tamaño natural), imágenes atribuidas gratuitamente a Martínez Montañés: son del siglo XVIII.

En el antecoro, dos magníficos frontales de cerámica (1); el techo es de par y nudillo, cuatro vertientes, cuyo centro y todo el almizate es de lazos.

En el antiguo refectorio, al fondo, una gran Cena, tabla algo sosa del año 1500, poco más o menos, reproducida en *Vell y Nou* con la absurda atribución a la escuela flamenca, cuando parece de Pedro de Córdoba, o de un discípulo, al que se deberían las citadas puertas del coro (2). Interesan poco otros cuadros, una cabeza varonil del siglo XVII, un Calvario flojo del siglo XVI (fines?), cuatro cabezas de apóstoles restos de una Ascensión (?), y todavía menos, un apostolado completo.

Del carácter mudéjar y del Renacimiento del gran claustro, del primitivo ingreso y otras piezas, de su comunicativa belleza, dan alguna idea los fotografiados de *Vell y Nou*.

La cual revista reproduce además indumentaria litúrgica que no pudimos ver, porque mientras estábamos en el coro dió a Dios su alma una monjita: por donde estaba el cadáver habríamos tenido que pasar, en el piso principal, para poder ver esas curiosidades y alguna otra.

(1) El reproducido en *Vell y Nou* tiene en el centro, como en escudo, cruz, calavera y cipreses, y está al lado de la epístola; el del lado de los pies, un águila fuertemente concebida.

(2) Reproducida en pág. 124 de *Vell y Nou*, diré que se mantiene el oro (con ser arquitecturas del Renacimiento) en las trece aureolas (incluso dorada la de Judas!!!), los tres platos, vasos y otra vajilla, mangos de cuchillos, jarrón y plato del suelo, y en las fimbrias de la indumentaria y el dosel; el resto en colores rojos sucios, blancos grises, y oscuros, no sé si verdosos, y amarillos sucios; las columnas muy oscuras. Nótase el tamaño relativamente pequeño de los cráneos para las caras grandes. Tamaño meramente aproximado de 2 metros de ancho por más de $1\frac{1}{2}$.

Palos de Moguer

La visita a la iglesia de Palos, la parroquial dedicada a San Jorge, fué breve, al paso para la Rábida. Es otro templo típico, de tres naves, con la central de armadura de preciosos tirantes en carpintería de lo blanco mudéjar. La gran cabecera, de contextura gótica, como lo son las portadas.

En el interior anoté, en capilla de la izquierda o evangelio hacia el centro, Santos Cetilio y Cereal (de cuerpo entero y tamaño mediano) de azulejos de Triana, siglo XVI (?), el resto (o sea dentro) de azulejos que creo recordar de cuenca. A la cabeza de esa nave, una imagen de Crucifijo, de menos del tamaño natural, del siglo XVI. A la otra cabecera colateral, en capilla un grupo bastante grande de Santa Ana, con la Virgen y Niño Jesús, es decir, "Ana Selbsdrift", de alabastro, de fines del siglo XV, notable. Nótese que no me refiero a la Virgen con el Niño, de alabastro también, la patrona antigua del convento de la Rábida que se guarda hoy, pero vestida, en el altar mayor de Palos, a donde antaño ya se llevaba en procesión anual desde la Rábida para la fiesta: es la que reproduce una de las postales que venden en el convento, y parece (pues no la vi) de arte algo anterior, acaso del siglo XIV.

A los pies de la nave epístola, una imagen de Nazareno, de bella cabeza del siglo XVII.

Palos es una villa sonriente, también algo en alto, con vistas a la ría por el fondo de varias calles.

La Rábida

El cronista no debe decir nada de la Rábida. En cuanto a la información, porque no hay que añadir cosa a la contenida en el libro de don Ricardo Velázquez. En cuanto a las emociones, porque no sabría traducirlas. Ya tantos más afortunados las han dicho en prosa, en verso, en discurso.....

Sólo una palabra, para la sorpresa de que gozó. Por las viejas fotografías creía haber de ver el histórico convento en un desolado escarpado sobre las aguas salobres. Pues no; se ha repoblado de especies arbóreas todo el contorno, y aquello sobre tan soberanamente sugestivo para la devoción del pasado y la piedad de Historia, es bellísimo.

La modernidad del muelle ingenieril, si es un postizo, allá abajo—que facilita es verdad la visita desde Huelva—, ayuda a lograr un punto de vista alejado al promontorio: lo gocé en el momento de una espléndida puesta del Sol.

Con todo lo ya dicho de Palos y de Moguer, sobre todo de Santa Clara de Moguer, ofrece una excepcional rotundidad de interés la excursión por tierra, en auto, desde la misma Huelva. Es una fortuna poder ofrecer a los americanos en una visita a la Rábida, tan variadas y tan bellas notas, en una sola tarde o en un solo día posibles de gozar.

Huelva

En la importante nueva ciudad capital de la provincia, salvo callejear y recorrer a escape los muelles y paseos, solamente vi la iglesia de la Concepción y muy detenidamente el Museo. Faltóme tiempo para ver San Pedro, que sé que es iglesia menos interesante.

Pero de la grandiosa de la Concepción no tomé notas, y apenas hay obra de arte de verdadero interés. Sólo en la Sacristía tomé nota y por simple razón iconográfica, de una copiosa serie de santos franciscanos, en lienzos menos que medianos (1).

(1) Vi cuadros de santos franciscanos tan poco representados como los siguientes: los mártires (en Valencia) Pedro y Juan de Prado, Guido de Cortona; Bernardo, Angelo, León y Deniel, los confesores Pedro de Cant.^a, Antonio Stronconio, Andrés Coul (beato), Benvenuto obispo; además de los menos olvidados Jacobo de Marca, y Pedro Regalado y Francisco Solano, españoles, y Juan de Capistrano, y claro está que los famosísimos Buenaventura, Diego de Alcalá, Luis de Tolosa, Bernardino y Antonio de Padua; además (por la hermandad de las órdenes), Santo Domingo de Guzmán.

Espigando, también aquí en Huelva, las noticias del libro *Artífices de Gestoso* (que tan difícil es de manejar por faltarle índices topográficos y personales, como todo otro registro de rebusca), resumiré aquí sus noticias a base siempre de antes desconocidos datos documentales sevillanos.

En 1576 se le encargó al (muy conocido) pintor *Antonio Arfian* que pintara un retablo para la iglesia de la Concepción de Huelva (*Dicc. de Artífices*, III, 373), y en 1504 el entallador *Martin Gutiérrez* hizo cierta obra (al parecer perdida) para San Pedro (*ibidem* III, 105).

De recuerdos de visitas de los Sres. Murillo y Angulo, hago las brevisimas notas siguientes: la de un relieve muy interesante, de la Circuncisión, de arte muy próximo a *Montañés*, acaso suyo, acaso de su taller, en San Francisco; la de algún detalle de

En cambio en el recientísimo Museo, por lo mismo que creía que no lo había estudiado ningún forastero, tomé copiosas anotaciones, que no es del caso trasladar aquí sino en síntesis.

Es hija, la creación, del empeño y celo del Sr. Fernández Alvarado, el pintor tan conocido, con edificio, modesto, construido *ad hoc*, aunque alquilado: para Museo, y para escuela de Pintura, que vi concurrida de señoritas, alguna de ellas con felices disposiciones. Y el Museo, más que obras de que ya sea propietario, muestra cosas depositadas por generosos coleccionistas de la localidad en la que son tanto de alabar esfuerzos culturales como es éste, que será lástima que se malogre.

Lo más interesante es un gran lienzo firmado por el flamenco *Damian*—que será *Damian van Gouda*, que acabó como archero al servicio de Felipe II—copia, a cosa de treinta años fecha, de una bella tabla de estilo de *Gerard David*, conservada en la National Gallery, de Londres. Es probable la idea del Sr. Fernández Alvarado de que el lienzo obedezca a encargo de Felipe II, único gran amador de los primitivos flamencos después del Renacimiento y que sabemos que encargó y conocemos copias que logró de estupendos originales de *Van Eyck* y *Van der Weyden*. La de Huelva es muy acabada y bella, con haberse agrandado tanto las figuras (1).

Todavía tienen interés un Nacimiento de María y una Sagrada Familia, cuadritos de *Valdés Leal* (no de *Arteaga*, ni de *Lucas Valdés*); un cuadro de cinco besugos, acaso de *Herrera el Mozo* (“lo spagnuolo degli pesci” apellidado en Italia); un *Ecce Homo* “del siglo XVII”, y arquitectura mudéjar al exterior de San Pedro, cuya torre se dice de ese arte; la de la reja de la misma iglesia fechada en 1585; y la de que acaso en el retablo mayor de la iglesia de la Concepción se aprovecharan algunas esculturas más antiguas, quizás de fines del siglo XVI. Esta iglesia, de dicho siglo, tuvo que tener una gran restauración después del terremoto de 1755.

(1) De *Damián van Gouda* (este era su apellido) no se conocía obra alguna, En el inmenso texto del *Diccionario biográfico de artistas*, de Thieme-Becker, no se dice de él (artículo en letra *D*, tomo VIII, pág. 321) sino “Pintor del siglo XVI, citado por van Mander, como discípulo de *Frans Floris*, más tarde archero del rey de España” [Felipe II]. No dice más Wurzbach, letra *D*, tomo I, pág. 376.) Alúdese al Kramm (letra *G*, II, 1858), al Hymans, v. Mander, I, 352, y al Walvis, I, 352 (sic).

El original de la notable copia de Huelva, o mejor una de las réplicas que el original lograría, lo he estudiado en la *National Gallery* de Londres.

un boceto de Pentecostés, entre *Bayeu* y los *González Velázquez* (no *Tiépolo*).

Tampoco son de admisión las atribuciones siguientes: a *Tiépolo*, de una Inmaculada, buena, de fines del siglo XVIII, que creeré sevillana, y no lejos de *Vicente López y de Bayeu*; a *Pérez*, flores; a *Cano*, un Buen Pastor, bueno, sevillano, por 1720; a *Van Dyck* (!), un Crucifijo; a *Wouwermans* (!) una caza de cetrería, y a *Zurbarán*, un paño de Verónica, y a *Goya*, un Fernando VII ecuestre pequeño, fechado (cosa rara) en 1808, en el primer efímero reinado.

Siento curiosidad por muchos pintores modernos y siempre por los que comenzaron bien, y allí vi expuestas obras del hijo del país, *Manuel Cruz*, y también de su conterráneo *Rafael Cortés*, así como vi grabados de *Marcial Muñoz*, todos pensionados, que prometían.

En otras ramas, lo de más interés son los azulejos sepulcrales árabes, de doradas letras, y algunos meramente decorativos (árabes, mudéjares y cincocentistas). Un centro de porcelana tipo Sajonia, no de Alcora. Un muy lujoso abanico del siglo XVII firmado por *Egormann*. Un gorro prehistórico de pleita en calavera del tiempo. Una consola. Pila de loza verde, de agua bendita..... Un chaleco rico, bordado....., etc.

Excursión a Aracena

La hice en un solo día, de los ya cortos del año, desde Sevilla. Nos llevó, al catedrático de Teoría del Arte de la Universidad de Sevilla D. Francisco Murillo y Herrera y a mí, el notario D. Diego Angulo, padre de nuestro común discípulo, que fué, y tan llamado por absorbente vocación a los estudios de Historia del Arte, D. Diego Angulo, de quien ya alcanzarán noticia los lectores de esta revista, prontamente.

Aparte lo bello del trayecto, visitamos El Garrobo al paso, Aracena (donde comimos) como atractivo principal, en sus dos iglesias altas, y la un día llamada "Peña de Aracena", "de Alájar", en realidad, finalmente, como imán de nuestra devoción por la memoria del sabio Arias Montano, y por conocer la hermosura cumplidísima de la Sierra de Aracena, ya en los confines norteños de la provincia de Huelva, al línde casi con la de Badajoz. Solamente de muy lejos vimos el rastro en el ambiente de las famosísimas explotaciones mineras de Río Tinto. Pero el trayecto de carretera en su mayor parte, incluso el pueblo del Garrobo, corres-

ponde a la provincia de Sevilla, carretera general a Mérida y a Badajoz por Zafra, al principio por términos de Valencina y de Guillena, y después del empalme por El Castillo de los Guardas, para internarse en la cordillera o Sierra de Aracena (1).

De toda esta excursión tengo apenas notas, confiado en que el amigo Murillo ha de estudiarlo todo y ha de fotografiarlo todo en la espléndida campaña de reproducciones que, con antiguos colaboradores y discípulos, de un empeño y de una constancia sevillanas bien raras, está dirigiendo en la Universidad y para la futura Exposición Hispano-Americana de Sevilla, que le ha abierto crédito para tan patriótica labor.

Redúzcome, pues, casi, a aconsejar esta excursión bellísima a quienes por carretera sepan y puedan hacer la ya reseñada e inexcusable a Moguer y la Rábida, etc., pues ambas pueden hacerse desde Sevilla como centro.

El Garrobo

Pequeño pueblo, que en su iglesia conserva dos grupos de escultura en barro cocido, Santo Entierro y Resurrección, del escultor sevillano del siglo xv *Pedro Millán*, firmados, y lo más notable en su tiempo y en su estilo semialemán. Descubiertos por el Sr. Murillo, averiguado por él que son los que se labraron para una capilla de la Catedral, logró también el sabio catedrático que se expusieran en Sevilla, en 1922, en la Exposición de Valdés Leal y de Arte Retrospectivo, en cuyo "Catálogo" de 1923 se reproducen (láms. 124.^a y 125.^a) y se anotan con los núms. 3.^o y 4.^o de la Sección IV. Vistos, son una hermosura, y para mi gusto mejor todavía el grupo de figuras mayores (que ocuparía centro en el retablo) que el grupo del Santo Entierro, de ocho figuras, apaisado. Y yo sólo he de añadir que desde que he estado en El Garrobo y visto, sobre todo, el Resucitado (que es lo principal en cuanto al tamaño, muy grande, siendo algo así como su predela el Santo Entierro), he cobrado un entusiasmo que antes no sentía igual por *Pedro Millán*, aminorado como estaba al haberle sustraído, con toda razón, el Sr. Gómez Moreno la paternidad de varias estatuas de la Catedral, que catalogaba como de *Millán* su monó-

(1) Distancias en kilómetros, aproximadas, son las siguientes: 36 kilómetros de la carretera general y 3 más, como 40, hasta El Garrobo; 50 más hasta Aracena; 13 más hasta el pie de la Peña de Alájar. En total, cosa de 100 kilómetros.

grafo historiador D. José Gestoso, y que son a toda evidencia obras de *Lorenzo Mercadante*, en muy distinta y anterior escuela.

El Garrobo es pueblo pequeño, en el seno suave de una ligera hondonada de aquellos blandos perfiles del Aljarafe sevillano y comarcas limítrofes. Desconocido el mérito de las esculturas, por accidente no estuvieron vendidas cuando el descubrimiento. ¡Hoy el pueblo no consiente siquiera la devolución de ellas a la Catedral de la que son propiedad indiscutible por la voluntad del que las hizo hacer para su capilla de San Laureano!

Aracena

Es población grande, al parecer rica, y muy pintorescamente situada en alto, pero entre cerros, en la relativa angostura del paso entre ellos: con las plazas y calles más concurridas, y el cruce de carreteras por lo más bajo, y por tanto la fonda, donde comimos muy bien.

En cambio está en alto, al lado del Oeste, la medio construida iglesia principal, parroquia de la Asunción, y a los pies de ella, en plaza grande, más en alto, en cuesta, el viejo monumento de la Casa Consistorial, con una fecha en su portada del reinado de Felipe II.

Todavía más, mucho más en alto, y al mismo Poniente, las ruinas del castillo; y entre sus viejos muros, la torre árabe y la iglesia cristiana, vieja parroquia, hoy la Virgen del Mayor Dolor (1).

Desde lo alto de la torre, con muy bellas vistas, me hice señalar y puntualizar los diversos templos y ermitas conservados en Aracena: el de San Pedro, los que fueron dominicos de Santo Domingo, las dominicas de Jesús María, los carmelitas de la Asunción, con las ermitas de San Roque y Santa Lucía, no tan visibles. La parroquial de la Asunción es la que se tiene más próxima; la escalada por callejas pinas y muy pintorescas. Por entre los bastiones, varios paseantes, singularmente las educandas, en grupos sueltos, de un colegio de señoritas: de las Esclavas de la fundación del Cardenal Espínola también, como en Moguer. La tarde era de una serenidad hechicera, y tarde de solaz, de domingo.

Escribo esta parte de mis notas excursionistas meses después, y del interés que en mí despertó la construcción del templo de la Asunción,

(1) En 1505 se encargó para Aracena un retablo al pintor *Alfon Rodriguez*, según una de las infinitas noticias documentales del libro *Dicc. de Artífices* de Gestoso, tomo III, pág. 383.

de tres naves, sólo construído en la mitad de la cabecera, no guardo memoria de detalle, del estilo y época, como tampoco de las imágenes y demás curiosidades.

La impresión del día fué una obsesionante duda acerca de la pieza más importante que vimos en la tan interesante iglesia vieja del castillo: la estatua sepulcral, tamaño natural, toda blanca vitrificada.

Rota la noble efígie del prebendado del siglo xv, rota y recomposta, por las rendijas creímos palpar, y palpábamos, yeso moderno, en vez de loza antigua, sugestionados por la noticia de la escama de otros reparones. Reaccioné, casi en seguida, para llegar a mi convicción, allí mismo, de su autenticidad.

No; lo que se vendió, de la iglesia misma, la cerámica admirable firmada por el ya citado *Pedro Millán*, es el relieve del Santo Entierro, que el que esto escribe, guiado por personalísimas y reservadas indicaciones del Sr. Gestoso, pudo estudiar en 1911 en Rusia, en San Petersburgo, en el llamado "Palacio de Mármol", en la colección del Gran Duque Constantino, donde, por el ya señalado estilo alemán de *Millán* (discípulo del alemán *Dancart*), como obra alemana se tenía. ¡Poco que me costó dar con ella, por la idea del pintor ruso Von Liphart, y del arquitecto ruso-italiano de la casa, que también me acompañaba, que me respondían que entre las escasísimas esculturas de aquella mansión repleta de pinturas, no había sombra de ninguna escultura española! (1).

(1) De la estatua yacente del Prior Pedro Vázquez resumiré en esta nota lo que dijo Gestoso, el historiador de la cerámica sevillana, particularmente en su *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas* (Cádiz, 1910, páginas 37 y 59), donde dice que según la descripción de un Ms. anónimo de principios del siglo xix [titulado "Breve aspecto antiguo y moderno de la villa y principado de Aracena"] y Fr. Ant.º de Lorea ["Vida de Sor María de la Santísima Trinidad" 1671] la estatua del Prior se encontraba bajo el altar del Señor de la Columna con San Pedro, en la dicha Iglesia del Castillo de Aracena. En el nicho, azulejos de cuenca y cuerda seca de dibujos góticos y lacerías moriscas, de principios del xvi. Parece que al hacerse en 1881 un enterramiento en aquel lugar se hallaron los trozos del sepulcro, y también fragmentos del grupo de barro de Jesús y San Pedro; éstos imposible de restablecer. El bulto yacente estuvo después veinticinco años en el camarín de la Virgen, y ha sido restaurado por un escultor, el Sr. Magaña.

Quién sea Vázquez y quién el escultor.—De Vázquez sólo se conoce una inscripción perdida en que se decía haber costeado el retablo en 1420. Gestoso sospecha si coparía mal y sería 1520. El sepulcro lo cree de fines del xv o principios del xvi. Pedro de Medina, *Grandezas y cosas memorables de España* [Sevilla, 1549], decía

La notable y auténtica estatua sepulcral del Prior Pedro Vázquez parécmeme de los primeros años del siglo XVI, y no ciertamente de la anterior escuela de *Mercadante de Bretaña*, con no ofrecer características de estilo de fácil reconocimiento, por ser hoy, al fin, pieza tan única.

Para final, ¡qué lástima de restauración de la, en uno de sus haces, tan bella torre mudéjar! ¡La han dejado como nueva!

La Peña de Alájar

Entre Aracena y la Peña, que se suele llamar "de Aracena" en los libros, el paseo es deliciosísimo, variadísimo, abrupto a veces, pintoresco por demás, con frecuentísimas curvas, y vueltas, y revueltas, a la vez que bajadas, y subidas. La tierra está en general poblada, así lo selvático como lo cultivado, que continuamente se entremezclan. No siempre acierta uno, en las rapideces del auto, a distinguir las arboledas de alcornoques, montunos, o las de olivos, agrícolas, ya que en esa tierra, muy al revés de la mía, valenciana, el olivo no exige o no lleva el aban-calamiento u horizontalidad de sus campos ni las filas rectas en uno, al menos, de los dos sentidos. Con la guarda de los vientos fríos, crece, además, aun en pleno monte, la pita, y a trechos, se ven muchos naranjales. Se pasa a la vista de pueblecillos muy pintorescos, como Higuera de la Sierra y Linares de la Sierra, y Alájar, a donde no se llega a tocar por caer el poblado ya muy debajo de la Peña.

Alájar fué en realidad una "aldea" de Aracena hasta mediados del siglo XVIII: de ahí el doble nombre de la Peña, el histórico, y el actual, de aquel raro monte de estrato cristalino, a 635 metros sobre el nivel

que "se hace azulejo muy pulido de muchas diferencias, labores y colores, y asimismo *muy hermosos bultos de hombres*". Miguel Florentín se obligaba, también en aquellas décadas, en 1526, a hacer otro bulto de barro cocido del obispo D. Cristóbal de los Ríos. Gestoso cree el bulto de Aracena, sin embargo, obra de algún oficial de L. Mercadane y hecho en su taller.

La fototipia del sepulcro que acompaña al trabajo del Sr. Gestoso es de Hauser y Menet.

Me parece recordar que en la cabecera de la nave del Evangelio hay un Calvario (por lo menos la Virgen y San Juan), quizás de más de tamaño natural, del último gótico, como el que vimos en una capilla de la nave de la Epístola de la iglesia mayor de Carmona.—(Nota del Sr. Angulo).

del mar (no está menos alta Aracena misma, pues en su plaza, a lo bajo de su caserío, se cuentan 624).

Para describir aquel lugar no tengo pluma bien cortada. Es uno de los más bellos rincones de España: si puede llamarse rincón, en medio de aquella alta serranía, extraordinariamente pintoresca, mirese como se la mire, a ojos del vulgo como a ojos del que sienta los encantos de la Naturaleza y las sugerencias de la Historia.

Se adivina mal aquello cuando se tiene en la memoria vaga y estereotipada la frase "del solitario de la Peña de Aracena" que se dice de Arias Montano, pues no es el del Santuario de la Virgen de los Angeles lugar horrible de penitencia eremítica, sino soberbia miranda de un cultísimo hombre del Renacimiento: sobre la hermosura de la tierra y la hermosura de los cielos de la tierra, miranda a la vez, en aquel cristianísimo sabio escriturario, sobre el ayer, el hoy y el mañana. Haciéndole allí una visita Felipe II, escalando para ello la altura de la Peña, una vez más demostró el severo monarca la rica complejidad de su atención y el aprecio de su espíritu reconcentrado por las altas valoraciones espirituales de todo orden. El fué el Rey de la Biblia Políglota Regia: Arias Montano quien en Flandes realizó la feliz empresa, tras de las huellas, aquella segunda y espléndida, de la primera políglota, la Complutense de Cisneros: la mayor gloria de la España del Renacimiento.

Pintoresco, por anonomasia pintoresco es aquel lugar eminentemente—eminente física e históricamente—. Bellísimas sus fuentes, nobles sus arboledas, curiosos sus arcos al aire, su gran espadaña... apeando (en vez de lo alto de un gran edificio) en la misma peña....., todavía interesante el santuario, dónde en su día anual tan gran romería se congrega, dónde, aun en la tarde aquella espléndida de luces y de color, no faltaba la alegría y devota concurrencia de las gentes de los contornos en día de fiesta.

Repasso las postales, y todavía, medianamente, me bastan para renovar el recuerdo hechicero de la breve estancia en aquella singular altura del santuario. Es de las ocasiones en que vuelvo a considerar (siendo como son de nuestro Hauser y Menet los tacos) que nuestro colaborador técnico de treinta años, a quien en puridad se debe la normalidad de tercio de siglo de nuestra revista excursionista, debía haber pensado siempre, al encargarse de tareas de postales que le enviaban de provincias, en darnos cual láminas suplementarias de nuestro BOLETÍN, con permiso que sería fácil, en cada caso, de los comitentes, muchas muestras de las

fototipias de la venta en los lugares, pues a veces no llegan a conocimiento de los aficionados y amadores del arte, y siempre quedarían mejor registradas y archivadas y catalogadas en una publicación como es la nuestra. Lo cierto es que, no felizmente escogidos siempre los lugares por el fotógrafo del país, y con ser medianas algunas de las pruebas, los tacos de postales Hauser y Menet de la Peña, "Album-recuerdo de la Peña de Arias Montano, Alájar (Huelva)", dan una idea de la incomparable belleza de los alrededores y de los detalles curiosos del santuario.

El cronista tomó apenas notas, seducido por el ambiente de serena belleza del contorno (1). La titular es Virgen de escultura del siglo XIV, muy interesante. Hay otras imágenes: un S. Fructuoso de fines del siglo XV, un S. José de comienzos del siglo XVI, y una Madonna grande, del mismo siglo al parecer. Quiso en cambio el cronista tomar copia de algunas inscripciones y letreros, y no pudo tomarlos todos, por ir a faltar el tiempo (2).

(1) De la Peña habla mucho el Sr. Rodríguez Marín en su admirable libro sobre Pedro de Espinosa, poeta antequerano que también residió allí. Supongo que también Doetsch en su biografía de Arias Montano. En ésta me dicen que se reproduce un retrato del insigne escriturario, de viejo; no sé si uno que apenas recuerdo, existente en el Santuario.

Acerca de la Peña de Aracena, véase el libro *Artífices de Gestoso* tan repetidamente aludido en estas notas, tomo I, pág. 284.

(2) Dice una lápida en la Ermita:

A LA TIERNA MEMORIA

del Dr. Benito de Arias Montano, que nació en Fregenal de la Sierra el año de 1527 y murió en Sevilla en 1578. Teólogo, esclarecido intérprete de los libros sagrados, varon incomparable y por todos títulos insigne, la villa de Alájar, en cuya famosa hermita de los Angeles y en cuya peña moró largo tiempo, entregado al saber y a la virtud, consagra este público testimonio de su respetuosa admiración, expresada por el siguiente soneto del Dr. D. Francisco Rodríguez Zapata, Presbítero:

Permite que te ofrezca gran Montano,
En tu profundo y apacible sueño,
En vez de adelfa o de letal beleño
Fresco laurel mi temblorosa mano:

Tenue tributo al genio sobrehumano
Que, ya del campo de las ciencias dueño,
Con insólita lumbre y árduo empeño
De albas verdades reveló el arcano.

Así legaste a la nación ibera
De Ezequiel y David la sacra lira,
Y de entrambos el fuego y los cantares.

Oh, si me fuera dado, te rindiera,
Más bien que luto en funeraria pira,
Solemne adoración en los altares.

Que no puede decir si fué una hora, pues le pareció un minuto, por lo rápida: un día por lo vivo e imborrable de la emoción entusiasta. A la ruta de vuelta, retrasada y algo prolongada por una *panne*, todavía lejos de Sevilla, el espléndido firmamento de "noche serena" encuadraba o enmarcaba dignamente la perenne mantenida visión de la noble soledad eremítica del sabio y del poeta.

ELIAS TORMO

En otro lugar, al aire libre, se lee:

En esta peña habitó | Arias Montano | sabio entre los sabios | grande entre los grandes | y humilde entre los humildes | Respetarla significa | respetarse | Amarla amarse | y glorificarla glorificarse | Todo hombre de cualquier | raza o religión debe | constituirse en guardián | de tan preciada reliquia | La civilización del siglo XX | y la villa de Alájar la ponen | bajo vuestra custodia.

En otro lugar también al aire libre (creo que en la espadaña) hay, entre otras, una inscripción que conmemora la visita a Arias Montano de Felipe II. Recuerde el lector la parte esencialísima del docto escriturario en la formación y en la, pronto malograda, fertilidad y fecundidad fracaasada, de la gran Biblioteca del Escorial.

LA BUREBA

Una numerosa serie de pueblos con el nombre de Quintana y Quintanillas, con varios apelativos, se hallan diseminados por distintos puntos de la Bureba, indicándonos algunos grupos de ellos, como los de las márgenes del alto río Oca, sus orígenes de agrupaciones de verdaderas quintas agrícolas, cuyo carácter principalmente conservan. De ellos aparece a la cabeza QUINTANAELES, pueblo cercano a las exploraciones de *Quintanilla cave Soto de Bureba*, que hemos anteriormente mencionado, y en el que se encuentra, a la puerta de una casa, un cipo funerario dedicado a un AMBADES, apellido que se repite también en otras lápidas de Villafranca, pero procedente ésta de las próximas excavaciones, poco metódicas aún, que se hacen en QUINTANILLA CAVE SOTO, donde se efectúan descubrimientos de antigüedades romanas, que parecen corresponder a una importante *villa*, de que proceden algunas de las acumuladas por los PP. Ibero y Herrera en Oña.

Esta localidad de Quintana cave Soto, muy cercana al pueblo de Soto de Bureba, despierta el mayor interés y debería ser explorada más con arreglo a las prácticas científicas de estos trabajos, que como hoy se efectúan; sus mejores ejemplares son los que están en Oña, consistentes algunos en curiosas urnas cinerarias en forma de casitas con techo a dos vertientes.

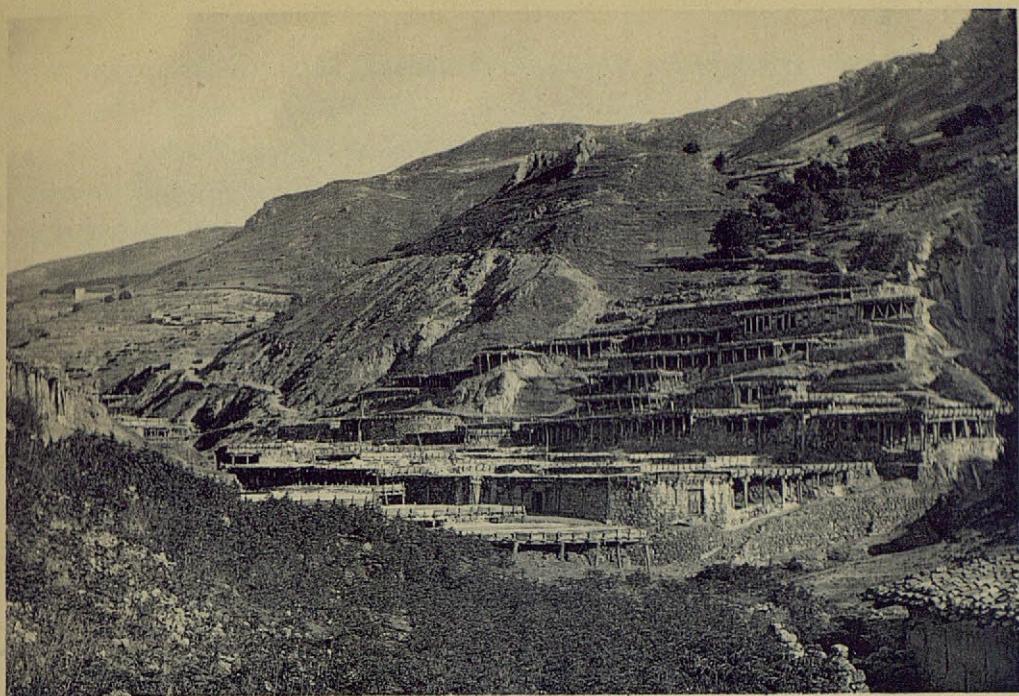
Otro carácter muy distinto ofrece el pueblo de QUINTANA DE BUREBA. Situado al extremo opuesto, cerca de Briviesca, al comienzo del camino para Poza, por Rojas, presenta su notable gran iglesia, de exterior imponente, edificación del siglo xvi.

En ella existe un maravilloso retablo que ocupa todo su frente en una anchura de siete metros, del más espléndido renacimiento, parte escultórico y parte de tablas, todas éstas de pincel sobresaliente.

La parte central la ocupa, de abajo arriba, primero un precioso sagrario, con *San Julián y Santa Basilisa* en el centro, de todo bulto, más

LA BUREBA.

Lámina XIV.



POZA DE LA SAL. Vista de las salinas.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

ROJAS.

Vista General.

una valentísima *Asunción* igualmente escultórica, en el tercer espacio, coronado todo por un *Calvario*.

Las tablas de asuntos de la vida de la Virgen, *Anunciación*, etc. y *El milagro de una monja* que arrojada a las llamas no se quema, con *Los evangelistas* en la parte baja, completan este admirable retablo, que por su magnificencia sorprende y no se espera encontrar en aquel apartado pueblo.

Las demás Quintanas y Quintanillas no ofrecen mayor interés artístico, aunque en todas se halla algo digno de ser notado, como *Quintanopio* con su buen retablo; *Quintanaurria*, rica por la abundancia de sus aguas; *Quintanillabón*, con muy bella portada en su actual cementerio y *Quintanavides* con buenas ropas y alhajas en su iglesia.

Siguiendo aquel camino se llega al pueblo de ROJAS, aún más separado, solar de los de aquel apellido, que con su blasón de cinco estrellas lo recordaban donde aparecía, y con el que hicieron papel muy preeminente en la historia de España; pero pasajeros en todo descuidaron su solar hasta un estado, que hoy impresiona por su modestia y abandono. (Véase Lám. XIV).

Nadie diría que la casa Ayuntamiento es el somerísimo edificio que en primer término se ofrece, con gárgolas y sillares aprovechados de una ermita; nadie puede suponer que el llamado palacio de los Rojas ofrezca menor monumentalidad ni belleza, que una casa de labranza.

La iglesia, casi ruinosa, aparece falta de sus paramentos; sólo conserva su primitiva portada al Sur, de comienzos del siglo XIII, convertida en capilla, pues su ingreso es hoy por el Norte, pudiéndose notar además un retablo plateresco con buenas esculturas.

El castillo, que por este lado cierra el horizonte, es también una desgarrada ruina, sobre el que de noche se destacan grandiosas las estrellas de la Osa Mayor, origen del blasón de aquellos señores en su más reducida fórmula de cinco astros, pero no esquinados primitivamente, sino con una de ellas al lado de las cuatro, como se ve en la curiosísima mesa de piedra que se conserva en el Ayuntamiento, procedente de la ermita de Santiuste, no conteniendo hoy recuerdo mayor pueblo tan apartado.

SALAS DE BUREBA.—También ofrece interés este pueblo, cerca de Poza, con caserío sobre laderas, de muy típico aspecto; con portadas de medio punto y ancho dovelaje, abundantes los escudos en sus fachadas,

algunos muy primitivos, como los de castillos y leones juntos, de muy arcaica disposición, emblema quizás conmemorante de la primera unión de los dos reinos, en 1037.

Sus edificios más importantes son relativamente modernos, sin embargo: restos de una abadía, de gran fachada y algo del claustro con varios escudos eclesiásticos, pero ninguno tan bien tallado como el que luce en el ábside de su moderna iglesia de D. EMMANUEL LVPUS==ARQVIEPISCVS... (lo demás ilegible) de tan bella traza como puede apreciarse por la fototipia (v. Lám. II.)

La iglesia, impecable, como si estuviera acabada de hacer, no deja de ser modelo de esmerada construcción, toda de piedra, con tres ábsides, un crucero y buena nave, aunque del siglo XVIII. Contiene, sin embargo, un bien policromado altar de San Isidro de 1672, con la firma de AGUILAR ME FECIT, con otras imágenes de diversas épocas....

SANTA CASILDA.—He aquí el santuario, sin duda, más famoso de la Bureba. Cerca de Briviesca, pero escondido en el nudo de montañas que se enlazan con la Brújula, aparece dominando un valle, consagrado por la historia de esta Santa toledana, que tanto prestigio y adoración obtuvo en la provincia de Burgos. Retirada, según la tradición piadosa, a aquel lugar, allí pasó la mayor parte de su vida.

Después del milagro de Toledo, de convertirse en rosas los alimentos, que en contra de su padre el penúltimo rey moro Al Mamum, llevaba para alivio de los cautivos cristianos, pasó a Burgos fugitiva y enferma, y de allí al valle de un San Vicente en él martirizado, donde existían unas pozas y pequeñas lagunas, de aguas prodigiosas para la curación de sus males, por lo que se estableció en aquellas alturas a la vista de ellas.

Habiendo sanado, no quiso abandonar tales lugares y construyéndose su vivienda en una cueva, con otras dependencias, en todo lo alto del cerro, allí pasó el resto de su vida y allí murió en 9 de Abril de 1126, siendo sepultada en la cueva.

Extendida su memoria y acreditadas las aguas para distintas dolencias, sobre todo de mujeres, acrecentóse en mucho la visita a aquel lugar, obteniendo la categoría de famoso santuario.

Hoy ofrece en lo más alto del monte una extensa y sólida edificación, desafiadora de los elementos, hallándose, después de tan áspero ascenso, la cueva donde murió la Santa, primera sepultura suya, con su efigie yacente, y después, penetrando ya en el patio o compás que domina todo

LA BUREBA.

Lámina XV.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

SANTA OLALLA.

Portada de la Iglesia.

el panorama, se abre la puerta de la iglesia, ésta de tres naves, muy reducidas, un lado con exuberante ornato y al frente el camarín de la Santa, allí trasladada y pareciendo yacente sobre su nuevo sepulcro: tanto en la portada como dentro se admite la labor de Diego de Siloe. Unos bellos relieves de alabastro, de reconocido arte del siglo XIV, representando pasajes de la vida de la Santa, incrustados en el hueco de la nave del evangelio, nos muestran lo que sería el retablo mayor en aquel siglo, contando con la perdida escultura de la titular, que luciría en el espacio central, apareciendo hoy además los muros tapizados por ex-votos y entre ellos dos bellas tablas dedicadas al recuerdo del tradicional San Vicente, martirizado a la manera de San Andrés en una de ellas, más en la compañera *arrojado a un muladar por el tirano Daciano y defendido por un cuervo*, de gran carácter español, con otra en la sacristía, que algunos creen del primitivo catalán Barrasas.

El sepulcro de San Vicente, hallado en aquellos campos, se guarda hoy en el Museo de Burgos. La hospedería puede proporcionar albergue para muchos de los que concurren a las romerías, y desde ella contémplase aquel solemne paisaje, con la otra cueva de San Vicente, con las pozas en el fondo del valle, a las que acuden los dolientes en alivio de sus males, principalmente mujeres, que creen decisiva la inmersión en ellas, y con el pueblecito de Buezo al fondo, de que se ha hablado, completando aquel apartado rincón de la tierra. Tales recuerdos evoca la visita del santuario de Santa Casilda, propio y famoso de la región de Briviesca.

SANTA OLALLA.—A la vista de la estación ferroviaria de este nombre, a 14 kilómetros antes de Briviesca, se asienta este pueblo sobre una eminencia, destacándose en lo alto la iglesia, de planta de cruz griega pero de sencilla arquitectura. Lo más notable en ella es su portada, en el brazo del sur, de muy bello Renacimiento español, con precioso grupo de la *Quinta Augustia* en su ático, con friso de querubines y demás artísticos detalles que muestra la fototipia. Interiormente solo contiene digno de especial mención, una *Purísima* del XVII, de precioso estofado y policromía, en el centro del retablo de la propia época. Muy cerca se encontró en el campo la notable arma de cobre, prehistórica, que se guarda hoy en el Museo de Burgos. (Véase Lám. XV.)

Terminado con esto lo más saliente de la parte meridional, debemos completar la más oriental con algo que aún queda de gran importancia,

no tratado antes por seguir el rigor alfabético, pero que nos hace volver al pago de Cubo y Quintanaeles, donde, aunque administrativamente se encuentran localidades que pertenecen a otro partido, geográficamente lo son de la Bureba. Entre ellas se cuenta

SANTA MARÍA DE RIVARREDONDA.—Muy cerca de Cubo de Bureba, sin que nada geográficamente la separe de sus contiguas, se asienta esta villa en un llano, con hermosa iglesia de tres naves, del tipo de las de cuatro pilares cilíndricos centrales, con preciosas crucerías, ocupando el frente de su ábside pentagonal hermoso retablo, aunque del xvii, en el que se destaca la *Asunción* con cuatro ángeles y San Sebastián, titular del templo. Merecen especial mención estas imágenes por sus méritos, igualmente que los relieves de los intercolumnios, así como otros altares procedentes de Obarenes. Sobre uno de los ventanales de su fachada, se lee en elegantísimos caracteres la fecha y firma de \approx 1583 \approx M. F. REPIDE.

SOTO DE BUREBA.—Con su admirable iglesia, quizás la más ejemplar de toda la provincia, por su purísimo estilo románico.

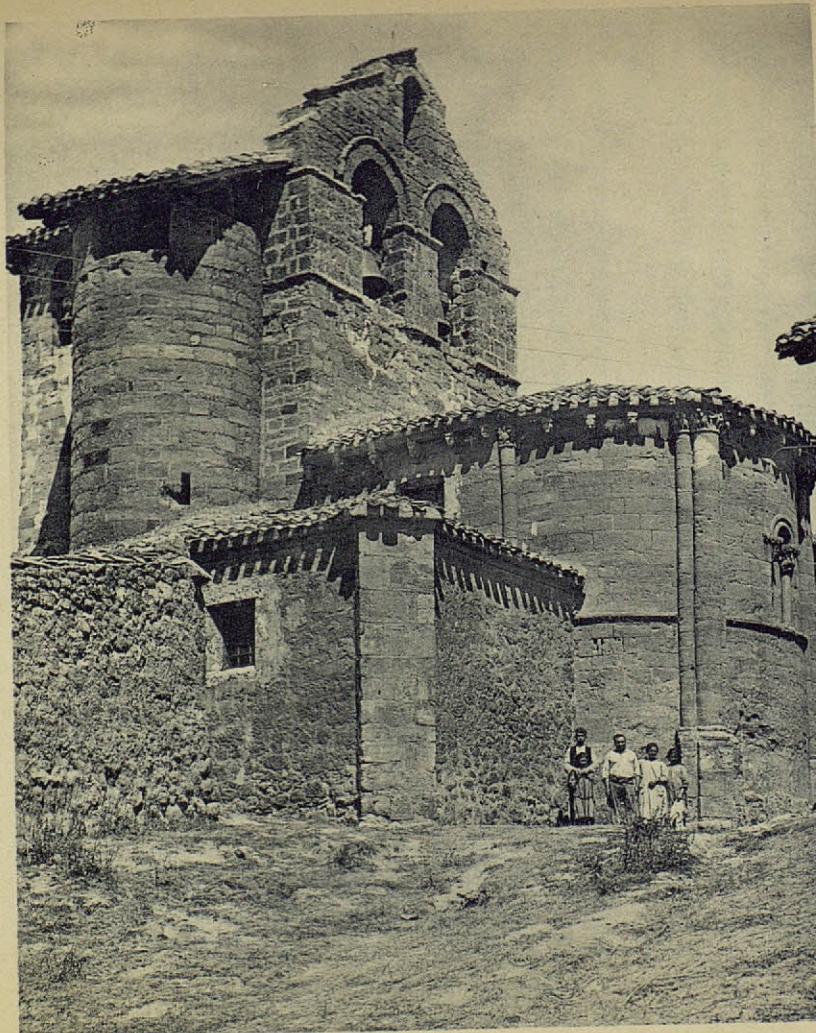
Nada más completo, fino y bien conservado que este templo, bellísimo por sus líneas y color, por sus exornos y detalles, en todo excelentes.

Destácase en una altura su ábside imponente, con ventanales, contrafuertes, aleros sobre canes y capiteles de tal forma y relieve, que parecen tallados por los mismos de los de Santo Domingo de Silos, que pasan por las mejores de España. No menos notable es su portada (véase Lám. XVI) de tan bello arcaísmo y acento local y castizo, teniendo, además, esta puerta la particularidad de darse en su intradós la inscripción por la que consta el nombre del artista y la fecha de su ejecución, de la manera más terminante; dice así traduciéndola en lo posible:



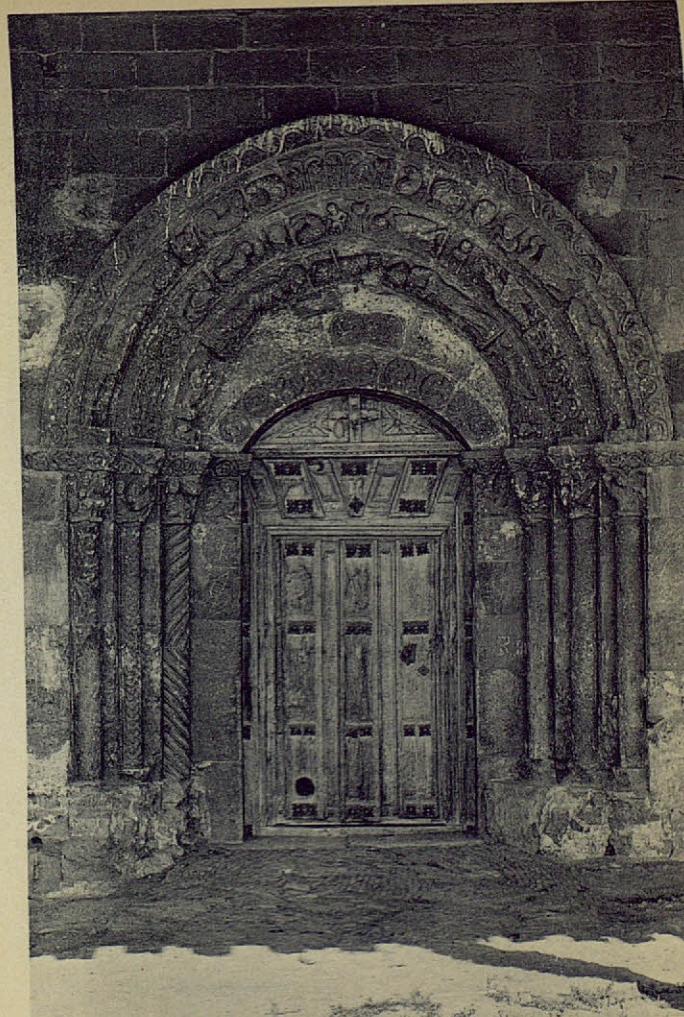
ERA DE MIL DOSCIENTAS CATORCE: ESTA PUERTA HIZO
PEDRO DE EGAS JUAN DE SAN MICHAEL: AL SEÑOR DE
NUESTRO SEÑOR JESUS CRISTO: IGLESIA QUE LLAMAN DE
SAN ANDRES.

La fototipia da idea completa de la iglesia y su originalísima portada, aunque no del precioso ojo trilobulado de su muro de poniente, de gran arte local,



Exterior.

SOTO DE BUREBA.
Iglesia de San Andrés.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Portada.

y las particularidades de su interior: constituida por dos naves, una primitiva de transición ojival y otra de ensanche, en la que luce un arco-solio con hermosa estatua yacente de un clérigo, revestido de dalmática y gran gorro cilíndrico, con escudo de Velasco en el arca y un Calvario en el fondo, todo muy armónico y bien conservado, escudos que se repiten en el altar del frente. Esta preciosa joya arquitectónica se halla en perfecto estado de conservación, con tonalidad de oro, destacándose sobre el más puro azul del cielo, y bien merecía una declaración oficial de monumento arquitectónico artístico, por lo menos.

TOBERA.—Aunque abandonado y perdido en las escabrosidades de la cordillera, digno es de mención este pueblo, en otros tiempos muy concurrido, por ser de paso en el portillo de Busto para la villa de Frias, y en cuya ermita, que en parte se conserva, tenían hospedería los hidalgos. Es románica, con canes alrededor, y cruces pintadas al exterior. Cerca de Oña, pero a mayor altura, es uno de los puntos más septentrionales y fríos de la comarca.

VILLANUEVA DEL CONDE.—También como correspondiente al partido de Miranda, pero en realidad de la Bureba, se encuentra este importante pueblo, que contiene preciosos ejemplares arquitectónicos. Más que la iglesia, de moderna época y escaso interés artístico, son sus interesantes casas, entre las que se destacan aisladas dos de la más bella arquitectura.

La primera, llamada *de la Varona*, por ostentar en su fachada blasón surmontado por la figura de una guerrera blandiendo la espada, como recuerdo histórico de una batalla, en que habiendo defendido al rey de Navarra gentil doncel, al decirle el monarca: "bien te has portado, varón", hubo de responder: "varona, que soy mujer", ilustra con este blasón su bella fachada de piedra, de aspecto montañés, respondiendo en su interior al gusto y época del exterior, cuidadosamente conservado, no tanto en su arquitectura cuanto en su mobiliario.

La otra casa, también de bella arquitectura, ofrece excelente ejemplar de mansión señorial con los escudos de los Barones y Mendozas, habiéndose esmerado tanto en su construcción el arquitecto que la edificara, que dejó en ella el modelo más sorprendente de escalera suntiosa en pequeñísimo espacio, al punto de parecer inverosímil tan bello y amplio cuerpo de ascenso en caja tan reducida: además, la gracia renaciente de sus perfiles avaloran su arquitectónico desarrollo.

VILEÑA.—Oculto en el valle del Vesga, no lejos de los Barrios, fundó allí un modesto monasterio dependiente de las Huelgas de Burgos, para su enterramiento, la reina Doña Urraca, tercera mujer de D. Fernando de León, donde murió en 1211.

— Su panteón, románico, con la estatua muy mutilada de la fundadora, que viste hábitos monacales, se ve hoy adosado al muro, habiendo ocupado primitivamente el centro de la iglesia y destacándose por su esmerado arte; en torno de su cabeza lleva la estatua una inscripción sostenida por un ángel, en la que se expresa: «DOMA HVRACA HIJA DEL CONDE D LOPE DÍAZ: MUGER DEL REY D. FERNANDO DE LEÓN.»

El sarcófago fué ilustrado por sus cuatro caras con escenas del entierro de la fundadora, en relieves, en los que se ven, entre otros acompañantes, una abadesa mitrada; dos monjas; dos frailes cistercienses; otro con un libro; un abad mitrado con otro libro; otro religioso que sostiene la tapa del sepulcro; un caballero con espada al cinto y otros personajes que aumentan el cortejo, tan fielmente retratado en el sepulcro, que constituye precioso documento histórico y de indumentaria. El sepulcro se halla sostenido por cuatro canes de piedra.

El templo, de planta de cruz griega, fué renovado en el siglo xv, pero aún conserva bastante de su construcción primitiva y presenta bellezas arquitectónicas dignas de ser reconocidas en su construcción y exornos.

El retablo mayor es del renacimiento, de muy elegantes líneas y original estilo. Con precioso sagrario, lleva en la base dos relieves a sus lados, de *San Juan predicando* y *La Virgen, entre San Joaquín y Santa Ana*. En el centro se destaca *la Asunción entre San Bernardo y San Benito* y en el tercer cuerpo un *Descendimiento*, entre escudos, rematando el todo con un gran Crucifijo; aún contiene otras imágenes, con relieves de ángeles y querubines en las enjutas y frisos. En su base se lee: «Este retablo se acabó año de 1581, siendo Abadesa la muy ilustre señora doña Mariana Garrido de Albornoz y Landa. Acabose a días ocho andados de Noviembre; año dicho». Otros retablos correctos se ven adosados a los muros, y en el coro preciosas imágenes de los siglos XIII, XIV y XV, salvadas así de su desaparición y deterioro; dada su categoría de Pantheon Real, obtiene este templo interés singular histórico.

La otra iglesia parroquial, muy cerca de la anterior, es de una sola nave, sin interés de especial mención.

De propósito hemos dejado para el final las localidades que apuntábamos de VILLAFRANCA MONTES DE OCA y CEREZO DE RIOTIRÓN, como pertenecientes a la Bureba, hoy ambas del partido de Belorado, pues aun cuando podemos estimarlas más como avanzadas al oriente y sur que como propias del llano, allí muy cerca nacen los dos ríos que cursan su corriente hacia el Ebro y que fertilizan sus campiñas, aun cuando su condición de limítrofes pudiera dar razón a otras delimitaciones.

Pero enlazadas las dos de todos modos con la historia y geografía de la Bureba, a ella corresponden, al ser Villafranca la primitiva sede episcopal de la provincia, y la segunda el paso obligado de los ejércitos para sus invasiones.

Ambas son dignas de estudio y de estimación arqueológica, pues Villafranca aún conserva en sus proximidades restos de la antigua *Auca* en el cerro llamado del Castillo, y quizás algo en el hospital de San Antonio; y en Cerezo, su disposición es tan especial y propia de las ciudades antiguas, que por sí mismo se defendían, sin un pie llano en todas sus calles, con sus distintos recintos fortificados, que determinan el perímetro de la antigua *Segisamunclo*, dándonos razón de su importancia en la reconquista, con recuerdos tales como las victorias sobre los árabes por el decapitado San Vitores. El emplazamiento de su iglesia románica de Santa María, en lo más alto del cerro, como el lugar más seguro, como el último baluarte, constituye lastimosa ruina de la más bella traza, pero que sólo conserva de su primitiva construcción portada con archivoltas iconísticas y relieves laterales de hermosas figuras estilo románico, representando uno de ellos la adoración de los Reyes Magos, con valentísimas figuras, y algo de su ábside correc-tísimo.

Nada más desolador que aquellas abandonadas ruinas, dignas, por lo menos, de ser trasladadas en sus más importantes miembros a lugar más accesible y seguro.

* * *

Por tantas particularidades y muchas más que aún pudiéramos detallar, se comprende la gran importancia e interés artístico e histórico de la tan nombrada región de la Bureba, no sólo riquísima en sus bienes naturales y de arte, cuanto digna de todo respeto histórico, al estimar que

por ella comenzó realmente la reconquista de los territorios que formaron al cabo el reino de Castilla.

Por sus desfiladeros de Oña, Friás y Pancorvo avanzaron las huestes de la Cantabria que no habían de retroceder en la reconquista; con su posesión aseguró el avance hasta Burgos, hasta el punto que las batallas más decisivas contra los árabes se dieron al lado acá de la Brújula y los montes de Oca, como las de Atapuerca, Hacinas, Lara y la propia reconquista de Burgos. El conde Fernán González extrajo de ella recursos valiosos para sus grandes empresas, por lo que apreciando su acción tan primitiva y constante a la par que tan eficaz, debemos estimar a la Bureba, entre otros importantes conceptos, como la cuna de Castilla.

N. SENTENACH



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCIÓN

Terminadas, como es costumbre, con la visita al Palacio de los Marqueses de la Laguna y del Riscal la serie de visitas que todos los años realiza la Sociedad a Palacios y Colecciones particulares de Madrid, se organizaron tres excursiones durante el pasado mes de Mayo: la primera, a Guadalajara, Torija y Brihuega, organizada por nuestro consocio Sr. Sánchez Rael, la que se verificó asistiendo varios socios y de la que irá la crónica correspondiente en el próximo número. Las otras dos a Segovia, como punto inicial para visitar Pedraza, Turégano, Cuéllar y Sepúlveda, pueblos interestantísimos arqueológica e históricamente considerados, los días 15, 16 y 17; y a Torrelaguna y Presa del Villar, el día 24, no pudieron efectuarse por haberse inscrito poquísimos socios. Como una y otra tenían que hacerse, la primera, desde Segovia, y la segunda, desde Madrid, en automóvil, y eran necesarias, por lo menos, 16 personas, único modo de que la excursión se hiciese con la economía que acostumbra a hacerlas la Sociedad, tuvimos que desistir de ir los pocos socios que nos habíamos adherido. Es de lamentar que no respondan a las que se organizan, sobre todo, cuando se visitan puntos tan interesantes como los citados de la provincia de Segovia. En vista del poco éxito, la Sociedad desiste por este año y por lo avanzado de la estación de proponer más excursiones hasta el año que viene.

TIZIANO EN EL MUSEO DEL PRADO

*Che il Vecellio nella Galleria del Prado
sia assai più copiosamente rappresentato
che in ogni altra Pinacoteca del mondo è
cosa fuori di dubbio.*

G. FRIZZONI

Son las notas que ahora se publican en el BOLETÍN un extracto de las conferencias que di en el Museo del Prado, tomando de ellas lo que juzgo que pueda interesar más a sus habituales lectores, prescindiendo de cuestiones técnicas y problemas estéticos, con la aspiración modesta sólo de dar algunas noticias referentes a determinadas obras que del gran pintor de Carlos V y Felipe II guarda nuestra soberbia Pinacoteca, que sirvan para completar o corregir lo que de ellas se diga en el actual catálogo.

Tiziano (1) nace en Cadore de Piave, territorio unido a la poderosa república veneciana, pueblo de montaña, pobre y poco poblado. Sus habitantes, leñadores, mineros y labradores, eran fuertes, frugales y valerosos. La naturaleza espléndida, el paisaje atrayente; contemplándolo se hizo pintor Tiziano, que no tiene antecedentes artísticos en su familia, ni en la localidad.

Sus antepasados fueron gente de toga, y guerreros cuando la ocasión lo requería, pues no hay que olvidar que Cadore era el boquete de Italia por donde penetraban las tropas del Emperador germano en sus constantes luchas con el Papa y los demás príncipes italianos. Por esto Tiziano pudo retratar a su padre con la toga y la coraza sobre ella, no como adorno vistoso, sino inspirado en la realidad. De antiguo tenía su familia el patronato de una pequeña capilla dedicada a San Tiziano, Obispo de Oderzo, y devotos de él pusieron este nombre al egregio

(1) Véase G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe: *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*. Dos volúmenes. Firenze. Le Monnier, 1877-78. Obra fundamental no obstante hallarse anticuada en algunos puntos.—Lafenestre: *La vie et l'œuvre de Titien*. París, Hachette, 1909.—L. Hourticq: *La jeunesse de Titien*. París, Hachette, 1919.

pintor. Y es coincidencia de notar, que en los libros de entrada del Monasterio del Escorial consta, por la misma época, la entrega de cuadros de Tiziano y la de dos huesos de su Santo patrono, entre las reliquias.

Para que aprendiese, o se perfeccionase en la pintura, niño le llevaron a Venecia.

Como no intento hacer una biografía y menos un estudio, nada diré respecto del estado de la pintura veneciana a su llegada, ni de sus primeros pasos en ella. Tuvo primero por maestro a un modesto mosaicista, Sebastiano Zuccato, pasó después al taller de Gentile Bellini y luego al de su hermano Giovanni. En el de éste encontró al que más que compañero había de ser su verdadero maestro, a Zorzon de Castelfranco o Zorzi da Castelfranco; es decir a Giorgione (1), y tal fué su influencia sobre el cadorino, que aún no se han puesto de acuerdo las *águilas* de la crítica sobre si ciertas obras son del uno o del otro.

De los primeros años de pintor de Tiziano y de sus obras de juventud poco o nada se sabe de cierto, pues las fechas que se les dan se rectifican con harta frecuencia. La primera que casi con seguridad puede fecharse por el asunto, y la cito por haber salido de Madrid, es la que figura al Papa Alejandro VI presentando a Jacobo Pesaro, Obispo de Pafos, a San Pedro (2).

La bula de la cruzada contra los turcos, acordada entre el Papa, Ladislao de Hungría y Venecia, se publicó el 13 de Abril de 1501, y el 16 de Mayo el legado papal Jacobo de Pesaro, patrício veneciano, recibió el mando de las galeras pontificias, alguna de las cuales se ven en el fondo del lienzo, pero la expedición no tuvo lugar hasta el 28 de Junio del siguiente año. El 30 de Agosto se cañoneó y tomó a Santa Maura, y

(1) La crítica moderna niega que su apellido fuese el de Barbarelli.

(2) El cuadro lo adquirió Carlos I de Inglaterra y permaneció en Whiteall hasta que después de su decapitación el Parlamento decretó la venta de los bienes reales, debiéndose de adquirir entonces por el Almirante de Castilla D. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, quien lo puso en la iglesia de las monjas de San Pascual, donde estuvo hasta la invasión francesa. Puede verse su descripción en Ponz y Cean. Jamás formó parte de las Colecciones reales. De allí seguramente lo sacó el granuja de Quilliet, último *viajero* que cita el cuadro. Hoy se halla en el Museo de Amberes, núm. 357 del catálogo, y en su edición de 1920 aún no se ha corregido el injustificable error de suponer que el retratado es Giovanni Sforza, señor de Pesaro, marido segundo de Lucrecia Borja, casado después con Ginebra Tiepolo y muerto en 1510. El Obispo de Pafos nació en 1460 y falleció el 23 de Abril de 1547.

el domingo 13 de Noviembre regresó el Obispo a Venecia. El 18 de Agosto de 1503 murió el Papa Borja, Alejandro VI, y los que conozcan y recuerden el odio que en Italia se le tuvo, comprenderán que después de su muerte nadie se hubiera atrevido a poner su figura en lugar preeminente de un cuadro; y menos Pesaro, quien, por medio del *orador* de la Señoría en Roma, pretendía que Julio II le diera otro obispado mejor que el de la isla de Chipre.

Se tiene noticia cierta de que Tiziano pintó con Giorgione los frescos exteriores de la hospedería-almacén que los tudescos tenían en Venecia (*Fondaco dei tedeschi*), incendiado en 28 de Enero de 1505 y reconstruido ya e inaugurado con misa solemne el 8 de Noviembre de 1508.

En esta obra el de Castelfranco da el nombre, dirige y cobra; Tiziano es un ayudante, pero ya algunos estiman superior la parte que él ejecuta a la realizada por aquél.

La maestría del uno, la dependencia del otro, el mayor nombre de Giorgione y su innegable influencia sobre el genio de Tiziano, quiere justificarse por la edad. ¿Es esto cierto? ¿Cuándo nació el Vecellio? Sinceramente dice su edad en una carta dirigida a Felipe II; pero, sin motivo, se ha dudado de su veracidad y se piensa que se aumenta los años para atraerse la voluntad y compasión del Rey. No se recuerda que éste le conocía de mucho tiempo atrás, y que si sus embajadores le comunicaban que era viejísimo, le añadían que estaba fuerte y no aparentaba los años que tenía.

Creo que Tiziano sólo se aumentó unos meses.

Sintetizaré la prueba:

El secretario García Hernández, en carta a Felipe II, fechada en Venecia el 20 de Noviembre de 1561, dice que Tiziano, *pasa de ochenta años*. No es nada aventurado suponer que tenía ochenta y cuatro y, por tanto, nació en 1477, la fecha tradicional y generalmente admitida.

En otra del mismo secretario al Rey, de 15 de Octubre del 64, que se halla *próximo a los noventa años*. Si he supuesto que en 1561 tenía los ochenta y cuatro, es lógico que tres años después tuviese ochenta y siete, es decir, próximo a los noventa.

En 1.^o de Agosto de 1571, en la aludida carta de Tiziano a Felipe II, escribe aquél..., *stando sicuro che la sua infinita clementia sia per mostrare di hauer grata la seruitu d' un suo seruitor di età di nouanta cinqui anni...* Siguiendo mi cálculo, Tiziano realmente había cumplido noventa

y cuatro años y como se hallaba muy próximo a los noventa y cinco, esta edad dice al Rey.

Aún no estando conforme con mi razonamiento, no resulta la diferencia de los diez años por algunos defendida.

Vasari pone su nacimiento en 1480. Un sobrino del Vecelli, Tizianello, publicó en Venecia, el año 1622, el *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore*, dedicado a la Marquesa de Arundell-Surrey, la protectora de Van Dyck, del que parece ser no sólo editor sino también autor, y en él se dice que nació el año 1477.

Posteriormente Ridolfi en *La maraviglie del Arte* (1) asegura que Tiziano nació en 1477 y *era de igual edad que Giorgione*.

Los que retrasan el nacimiento del "Júpiter de la pintura veneciana" alegan en favor de su opinión un texto de Lodovico Dolce, que de todo escribió y no sobresalió en nada; me refiero al *Dialogo della pittura* que de las prensas de Giolito salió en Venecia el año 1557, y se escribió para glorificar a Rafael, elogiar a Tiziano y pinchar, cubriendole de flores, a Miguel Angel.

Según Dolce, cuando Tiziano pintó con Giorgione la fachada del *Fondaco dei tedeschi*, contaba aquél *appena venti anni*. Pero los que le siguen no se han fijado en que el amigo y protegido del Aretino—Ambrosía de Apolo le llama éste—quita años a Tiziano para justificar por la diferencia de edad la indudable supremacía de Giorgione sobre el cadorino, en aquel tiempo.

Y lo confirma el que más adelante, por boca del Aretino, dice: "Non passó molto che gli fu data a dipingere una gran tavola all'altar grande della chiesa de Frati minori; ove Tiziano pur giovanetto dipinse a olio la Vergine, che ascende al cielo, fra molti angeli che l'accompagnano, e di sopra lei raffiguró un Dio Padre attorniato da due angeli..." (2).

Se refiere a *L'Assunta* que admiraron los venecianos, por vez primera, el 20 de Mayo de 1518 (3). Pues bien; Marino Sanuto, historiador de la

(1) Venecia, 1648, por Giovanni B. Sgaus.

(2) Página 64 de la edición G. Daelli, Milano, 1863, que es la que tengo a la vista.

(3) Constantemente se viene escribiendo Marzo, por no haber notado la errata en el texto de Marino Sanuto que por vez primera dieron a conocer Cavalcaselle y Crowe. El *diarista* veneciano narra el suceso en dicho mes de Mayo y comienza: *A di 20 fo San Bernardin.....*—La fiesta de San Bernardino de Sena la celebra la Iglesia el 20 de Mayo, no en Marzo; de modo que no había necesidad de acudir al original, como yo he hecho, para advertir el error de copia.—Véase *I Diarii*, tomo XXV, colna. 418. Edi. Stefani, Berchet y Barozzi.

época, que escribió diariamente con todo detalle los sucesos ocurridos en Venecia desde 1496 a 1533, y la Historia grande —*Cronaca*— asegura en ésta que Tiziano tenía entonces cuarenta años. Con lo cual queda desmentida la aserción de Dolce y confirmada por tan veraz e imparcial conducto la fecha tradicional del nacimiento de Tiziano (1).

Tiziano, dígase lo que se quiera, no fué un artista precoz, y la innegable y beneficiosa influencia que sobre él ejerció Giorgione se debe a las peregrinas condiciones pictóricas de éste, no a que tuviese unos años más.

Tal fué la influencia y la compenetración del Cadorino con el joven maestro de Castelfranco tan absoluta, que ya en tiempo de Vasari se confundian cuadros del uno y del otro. Repito que la crítica moderna no logra ponerse de acuerdo y constantemente se está cambiando la atribución, adjudicándose la paternidad de algunos lienzos, por temporadas, a uno u otro glorioso maestro, ejemplo de ello los dos cuadros de nuestro Museo de que hablaré en seguida y señalo con los números del catálogo actual, poniendo entre paréntesis el antiguo.

Núm. 288 (341).—*Asunto religioso.*—*La Virgen con el Niño Jesús en pie sobre su muslo izquierdo, ocupa un asiento sobre un poyo de piedra en que se ven algunas flores deshojadas. San Antonio de Padua está a su derecha y a la izquierda San Roque.*—En 1657 ya estaba el lienzo en la sacristía del monasterio del Escorial, donde le reseña el Padre Santos como de mano del Bordonón, pintor que no existió nunca (2). El inteligente Padre se confundió y esta confusión, o errata, ha dado lugar a lamentables errores por no haberla sabido deshacer.

En la misma sacristía se hallaba otro cuadro, del que hablaré inmedia-

(1) Me ha sido imposible comprobar esta cita, también de Cavalcaselle.—Recuerdo, pues no me duelen prendas, que Tomás Fornoza, Embajador en Venecia de Felipe II, le envió un despacho en 6 de Diciembre de 1567, en el que decía tener Tiziano ochenta y cinco años. Había nacido, por tanto, en 1482. *Una golondrina no hace verano*, por eso me he abstenido de alegar la carta del secretario García Hernández, datada en Venecia el 11 de Octubre de 1559, en la cual manifiesta al Rey que Tiziano trabaja *como hombre que pasa de ochenta y cinco años*. Ateniéndose a ella, el nacimiento fué en 1473 o antes. *Con una carta contesto a otra*.

(2) *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, 1657. Imprenta Real; la 2.^a edición, de 1667, por Joseph Fernández de Buendia; la 3.^a, de 1681, por Bernardo de Villa Diego; la 4.^a, de 1698, impresa en Madrid, como las anteriores, por Iuan García Infançón.

tamente: "La Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Jorge", de mano de *Iorjon de Castelfranco*, según el propio P. Santos. Y lo curioso es que al mencionar éste los autores de las 1.622 pinturas al óleo que había en el Monasterio, se olvida de *Iorjon* y sólo menciona al *Bordonón* (folios 107 vto.). Lo cual ya hace sospechar que se trata para él de una misma persona.

La prueba la tenemos en la segunda edición de la obra citada. Al tratar de las pinturas del Capítulo del Vicario, dice: "El vno es original del *Bordonón* (1), *Maestro del gran Ticiano*, en que se desempeño de la obligacion de Maestro para que no fuese mayor el Discípulo. Pinta en él a Christo Señor nuestro con toda magestad, entregando a San Pedro las llaves del Reyno de los Cielos..." Aquí notó la errata, cosa rarísima, y en 1681 y 1698, se lee *Giorjón*. En la lista de pintores sigue únicamente el *Bordonón*

No se crea que sólo el P. Santos se confunde, pues también Francisco de Holanda (2) escribe: "Después el primero que pintó a olio ossadamente fué el *Pordon* en Venecia..."; y más adelante, entre las águilas de la pintura, cita al *Pordonón*, que fué el primero que hizo al óleo en Venecia.

Esto del *Bordonón* no lo entendió tampoco el confeccionador de la supuesta *Memoria* redactada por Velázquez, y primero atribuye el cuadro de "Nuestra Señora con San Antonio y San Roque" a Paris Bordone y más adelante al *Bordonón* (3).

El P. Ximénez lo describe como de Antonio Licinio de Pordonón, y con él Ponz. El P. Damián Bermejo ya escribe Antonio Licino de Pordenone.

(1) Se refiere al núm. 20 de nuestro catálogo, atribuido hoy a Basaiti y antes a Catena.

(2) *De la pintura antigua*. Edición de la Real Academia de San Fernando, 1921, costeada por el Sr. Conde de Romanones y dirigida por el Sr. Tormo, con notas del señor Sánchez Cantón. Véase también el libro de éste, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1923. Todos los anotadores de Holanda están conformes en que el *Pordón* es *Giorgione*.

(3) El anotador Cañete, que en esto no era águila, ni siquiera jilguero, al encontrarse con la primera atribución y no ser citado el pintor ni por Madrazo ni Poleiro, sospecha que el cuadro pudo ser víctima de las llamas en algún incendio del Escorial; pero luego, cuando aparece *Bordonón*, no se da cuenta de la *quema* y escribe: "este cuadro lleva en el Museo Real el núm. 341".—V. *Memorias de la Academia Española*, tomo III, 1871, pág. 508, nota 3; y 516, nota 6.

Del Escorial vino en 1839 con esta atribución tan disparatada y así figura en los catálogos de Madrazo hasta el de 1873, donde dice: "El señor Morelli, de Bergamo, cree este cuadro de Giorgione".

Desde 1900, se puso a nombre de éste, volviéndose a Pordenone en el de 1910 por error material.

Pero como ya he dicho que siempre está en litigio la paternidad de algunas obras de Giorgione y Tiziano, lo que parecía indiscutible se negó pocos años después por Wickhoff, 1895, y luego por Wilhelm Schmidt, en 1904. Hoy el profesor Adolfo Venturi y su hijo Lionello (1) comparten la opinión de aquéllos, que han popularizado en cierto modo, y sostienen que se trata de una obra de la juventud de Tiziano. En mi humilde juicio, creo que no ha de hacer mucho camino (2). La inconclusión del lienzo, la falta de veladuras, tal vez sea el motivo de su error.

Conste que Morelli vió muy claro y que su opinión tiene muy antiguo precedente entre nosotros, demostrado ya que se ha confundido a Pordenone con Giorgione.

Núm. 434 (236).—*El Niño Jesús, en el regazo de la Virgen, recibe de Santa Brígida el ofrecimiento de unas flores. Hulfo, marido de la Santa, está a su lado, vestido de armadura, con la cabeza descubierta.*

Consta que Felipe II envió esta tabla al Escorial el año 1593. El Padre Sigüenza, de una manera terminante, la incluye entre las obras de Tiziano y dice: *En el capítulo ay, fuera de las que allí vimos, otra de san Jorge con nuestra Señora y santa Catalina.* Pasó luego a la Sacristía, donde la cita el P. Santos, en 1657:... *Vna Tabla de Nuestra Señora, y Santa Catalina, y San Jorge, que parece de mano de Iorgon de Castellfranco, aunque ay quien diga que es de la primera manera del Ticiano.*

El P. Ximénez (3) suprime la atribución a Tiziano, siguiéndole Ponz y el Padre Bermejo (4), y con ella viene al Museo en 1839 y figura en

(1) *Giorgione e il Giorgionismo.* Milano, 1913.

(2) Véase G. Dreyfous: *Giorgione.* París. Alcán, 1914.—Hourticq, no se ha convencido y sostiene que es una obra juvenil de Tiziano, excepcional por su frescura, ligereza y ejecución afortunada. Piensa también que en el San Roque se retrató su autor.

(3) *Descripción del R. Monasterio de S. Lorenzo,* por Antonio Marín. Madrid, 1764.

(4) *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial.* Madrid, 1820.

los primeros catálogos de Madrazo (1); pero en el de 1872 (el *extenso*), en la nota que sigue a la descripción, escribe: *Algunos ven en ella una de las obras que ejecutó el Tiziano en competencia con el Giorgione, recién salido de la escuela de Gentille-Bellino, y en verdad que si es positivamente de Bellino* (Tiziano quiso decir; la errata está salvada en la página 667) *la Sacra familia con la Magdalena, San Jerónimo y San Pablo, del Museo de Dresde* (núm. 203), *la gran semejanza que desde luego se advierte entre ambos cuadros legitima aquella sospecha*. En el año 1873 sigue a nombre de Giorgione, pero en la nota dice únicamente: *Es para muchos inteligentes obra de Tiziano*. Lo mismo continúa en las ediciones de 1882, 85, 89 y 93, que se hicieron en vida de don Pedro (2).

En la de 1900 ya desaparece la atribución a Giorgione porque su atento examen *hizo comprender a la Dirección que se trataba de una obra de la buena época de Tiziano* (3) *pintada en la misma que el cuadro del Amor divino y profano, que existe en la Galería Borghese de Roma, pues son hasta los mismos modelos de aquellas dos figuras, las que han servido para la Virgen y Santa Brígida, cuyo traje es casi idéntico al del Amor profano*.

El estudio de la Dirección confirmó lo que ya tenían escrito hacia tiempo Cavalcaselle, Crowe y Morelli, y con anterioridad a todos el Padre Sigüenza. Ahora no se pone en duda el autor, lo que se discute es la fecha de ejecución.

Mi modesto juicio no admite la anterior a 1508 y la cree muy próxima a la de la *Ofrenda a la diosa de los amores* y al aludido *Amor sacerdotal y profano*.

En El Escorial, desde que manda el cuadro Felipe II, siempre se creyó que se representaba en él a *Santa Catalina y San Jorge*, hasta que el Padre Bermejo (4) dijo que eran Santa Brígida y su marido Hulfo en trajes de peregrinos (!!).

Yo juzgo que los antiguos estaban en lo cierto. Si realmente los trajes fueran de peregrinos, aún podía admitirse la innovación; pero a Brígida de Suecia, aunque descendía de reyes, no se la ha representado

(1) 1843, 1845, 1850, 1854 y 1858.

(2) Murió el 20 de agosto de 1898.

(3) ¿Cuál sería para ella la mala?

(4) Obra citada, pág. 92, núm. 40.

nunca en esta forma y con el lujoso vestido que acrecienta su hermosura. Es más, opino que el guerrero (¡el peregrino! del P. Bermejo), no es un santo, sino simplemente un modesto caballero, tal vez el donante.

Para la Santa Catalina sirvió de modelo la célebre Violante que veremos luego en la *Bacanal*. No creo, pues me parece un poco fuerte aparte de la falta de parecido, el que con la amada ofreciendo flores a la Virgen y el Niño, se retratara Tiziano —opinión de Mme. Olga Gerstfeldt—; y menos que la figura de San Hulfo empuñando el *lanzón*, que de nada le sirvió para defender la castidad de su hija, sea la de Palma, como afirma Mr. Hourticq. Ya sólo faltaba un soneto del Aretino con que ilustrar la escena de familia.

Las circunstancias difíciles porque atravesó Venecia a consecuencia de sus luchas con Maximiliano I y las que originó la liga de Cambray, ocasionaron la emigración de muchos de sus pintores; uno de ellos Tiziano, que estuvo trabajando en Padua y luego en Vicenza, y probablemente no regresó hasta que fué vigorizándose la república por la tregua que firmó con el Emperador en Abril de 1512, y desaparecieron, en parte, los efectos de la terrible peste que asoló a Venecia en los últimos meses de 1510.

El Cadorino llegó oportunamente.

Su maestro Giovanni Bellini contaba más de ochenta años. Carpaccio, en plena decadencia, no podía hacerle sombra y Giorgione habría sido una de las víctimas de la epidemia. Además ya tenía amigos influyentes y un nombre que comenzaba a ser respetado. La amistad con Bembo hace que León X le llame a Roma en cuanto ciñe la tiara, desistiendo del viaje—afortunadamente para el arte, pienso yo—por el consejo de otro amigo, Andrea Navagero; y por su propio mérito y aquellas influencias, obtuvo por fin la *Sensoria* (1) en la Casa-almacén de los Tudescos y el pintar en la Sala del Gran Consejo.

Por este tiempo encontró Tiziano el primero de sus grandes protectores, Alfonso I de Este, Duque de Ferrara, hijo de Hércules I y de Leonor de Nápoles (nieta de Alfonso el Magnánimo), nacido el 21 de Julio de 1446 y en 1491 casado con Ana Sforza, la hermana de Galeazzo.

(1) Por ella estaba exento de la tasa, unos 20 ducados, percibía 100 y por el retrato del nuevo Dogo cobraría 25.

Viudo en 1497, de nuevo volvió a contraer matrimonio el 30 de Diciembre de 1501, con la célebre Lucrecia Borja (1).

Hombre fuerte, de grandes energías, medianamente instruido a pesar de ser educado por Sebastiano da Lugo y Jacopo Galino, tenía aficiones artísticas y fué muy dado a pintores y poetas. También presumía de músico, y en las fiestas de su boda se lució tocando la viola para agradar a Lucrecia, a la que asimismo proporcionó el espectáculo del manteamiento de unas *cortesanas*, poco cuidadosas de encubrir sus encantos, que él a su vez, años antes, había exhibido algunas veces paseando las calles de Ferrara en traje paradisiaco. No se distinguió por su fidelidad conyugal, pero sabiendo la clase de compañera que la política del Papa Borja le había proporcionado, cuando entró Lucrecia en el palacio ducal cuidó de enseñarle el sitio donde fueron decapitados de orden de Nicolás III, su mujer, la pobre Parisina Malatesta, y su hijo Hugo, que con la madrastra se propasó sin respeto a las canas de su progenitor, dos veces coronado; contemplando la Borja inquieta, si no con horror, las ensangrentadas losas testimonio de la rigidez de los Estes (2).

No es la ocasión de precisar si la hija del Papa aprovechó la *indirecta* de Alfonso I, por lo menos túvola en cuenta su cuñado el marqués de Mantua, Francisco Gonzaga, ya que sus relaciones con Lucrecia fueron calificadas por su mujer, Isabel de Este, sólo de *púdico adulterio*.

Estos duques de Ferrara, bravos condotieros, fueron afinándose con el tiempo, pero en el fondo, y de ello ejemplo el propio Alfonso, eran duros, férreos, poco sensibles y con la presunción, no obstante, de hombres cultos dominados por la magia del arte.

Un hecho que lo demuestra respecto del tercer marido de Lucrecia. Cuando ésta llegó a Ferrara, la acompañaba su sobrina Ángela Borja, que cautivó con sus hechizos a cuantos allí la vieron y trajeron y especialmente a dos cuñados de su tía, el Cardenal Hipólito y su hermano natural Julio. En día triste ocurriósele a la dama alabar los bellos ojos

(1) Véase Villa-Urrutia: *Lucrecia Borja*, Madrid, Beltrán, 1922.—Gustave Gruyer: *L'Art ferraraïs a l'époque des Princes d'Este*. París, Plon, 1897, 2 vols.—R. de la Sizeranne: *Les Masques et les visages à Florence et au Louvre*. París, Hachette.

(2) El hecho rigurosamente histórico, narrado por nuestro Tafur en sus *Andanças e viajes*, es el tema de una de las *Historias trágicas* de Mateo Bandello (la XLIV y 11.^a de la edición castellana salmantina, 1589, de Millis). De ella tomó Lope el argumento de su admirable *Castigo sin venganza*.

de uno de los galanes, Julió, y enfurecido el purpurado, dió orden a los *bravos* de su séquito de que le sacaran los ojos elogiados. El infeliz Julio perdió sólo uno, y como no obtuviese del Duque Alfonso el duro castigo que merecía la infamia del Cardenal (1), conspiró contra él en unión de otro hermano legítimo de aquéllos, llamado Ferrante, quien habría de ocupar el ducado después del asesinato de Alfonso y envenenamiento de Hipólito. Se descubrió la conjura y Fernando imploró la clemencia de su hermano, que no obtuvo, y en unión de Julio, escapado a Mantua y entregado por el Marqués, fueron condenados a muerte. Quiso Alfonso que la sentencia se ejecutara con todo el fausto a que era tan aficionado, e invitó a presenciar el terrible acto—12 Agosto 1506—a los embajadores, altos dignatarios y gran número de cortesanos. Pero cuando los reos creían llegado su último instante y el verdugo preparaba el hacha, entró el Duque en la sala y les perdonó la vida ordenando se les llevase a un calabozo. En él murió Ferrante el 22 de Febrero de 1540, y hasta 1559, reinando ya Alfonso II, no obtuvo la libertad Julio, el de los bellos ojos.

La prisión de los dos hermanos estaba en la residencia de Alfonso, lugar también del suplicio de Parisina y Hugo, que siguiendo la tradición paterna decoró con lujo y sumo gusto. Había en el palacio habitaciones magníficas, como la *cámara* de alabastro, y junto a ella el *studio* del Duque, que deseó adornar con obras maestras de los pintores de su tiempo.

Interrumpió los trabajos las luchas que hubo de sostener con Julio II, durante las cuales sólo le preocuparon las artes de la guerra, y las bellas en cuanto le servían para el combate. El bronce de la estatua del Papa su enemigo, obra de Miguel Angel, lo compró con objeto de fundir la famosa culebrina *Giulia*, que el Estense tenía la mejor artillería de Italia (otros dos cañones célebres había construído: el *gran diavolo* y *terremoto*) y con ella decidió en favor de sus aliados los franceses la batalla de Ravena, en 11 de Abril de 1512. Por esto es natural que no falte el cañón en los dos retratos que de él se conocen, en la Galería Pitti uno y en la de Módena otro.

Muerto el terrible Papa, aquél que *había arrojado al Tíber las llaves*

(1) Otro *culto*. Pasa por el *protector* del Ariosto, quien le dedicó su *Orlando Furioso*. Todos saben cuán *grata* le fué la obra. "Messer Lodovico, dove avete pigliato tante caglioneire". Esto le dijo: *se encasquetó el capelo* y... ni las gracias.

de San Pedro para manejar mejor la espada de San Pablo, y electo León X, pudo Alfonso continuar sus obras y reanudar sus relaciones artísticas. Para el adorno de aquel *studio* se encargó al octogenario G. Bellini la pintura de una *Bacanal*, de la que en 14 de Noviembre de 1514 aún se le debían 85 ducados. ¿Dejó terminada Bellini su obra? ¿Sufrió algún deterioro que exigiese su inmediata restauración? No se sabe de cierto, pero sí que Tiziano intervino en la obra de su maestro, viviendo éste, y suyo es, por lo menos, el paisaje donde reproduce las montañas cadorinas y el castillo de Piave (1).

Con certeza no puede precisarse cuándo comienzan las relaciones del Duque con Tiziano, y de ningún modo cuándo le entrega *La ofrenda a la diosa de los amores*.

Desde luego puede decirse que si hoy tenemos estas obras maestras, fué porque Rafael no hizo caso de los apremiantes deseos de Alfonso I y no temió provocar *odio nostro*, según escribía el Estense a Paolucci, su agente en Roma; y como supiese que Pellegrino da Udine había de pintarle un *Triunfo de Baco*, asunto del cuadro que también le había encargado Alfonso, desistió el Sanzio de hacer nada para Ferrara, y tampoco envió la *Caza de Meleagro*.

No debía de ser muy estimado Tiziano en la corte de Ferrara en esta época, porque para nada le cita Ariosto en la primera edición del *Orlando*, 1516, y sí en la de 1532.

Por la copiosa correspondencia que publicó el marqués Campori, consta la estancia de Tiziano en Ferrara del 13 de Febrero al 22 de Marzo de 1516, pero se ignora lo que allí hizo. Recibió, sí, desde entonces diversas comisiones, pero ninguna referente a las *Bacanales*. Convenido ya Alfonso que de Rafael no podía disponer, por medio de Jacopo Tebaldi, su agente en Venecia, encarga a Tiziano un cuadro del que había de enviar el boceto. El asunto le dió el Duque y Tiziano quedó con él encantado... “io li affirmo che più grata cosa nè più conforme al mio core Vostra Illustrissima Signoria non mi haveria potuto ordinari, et li son per mettervi ogni mia industria et studio, acciò che la vengi

(1) La descripción que hace Vasari de la *Bacanal*—que, según él, no pudo terminar Bellini—no conviene en nada con la que hoy conocemos, “Convito degli dei”, conservada en Alnwick (Escocia), de donde pasó a la colección *Hamilton*, de Nueva York, y de ella a la de *Widener*, de Filadelfia. Reproducida en *L'Art*, número de Julio y Agosto de 1924, puede comprobarse lo que digo.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid.

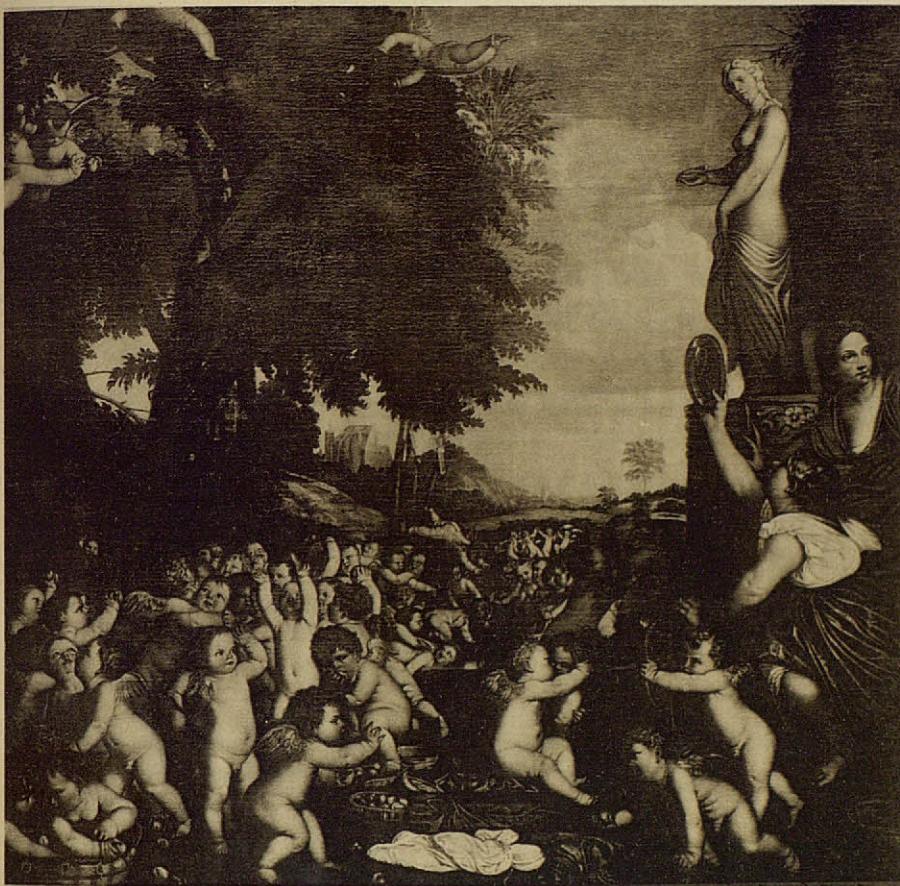
P. P. RUBENS.

Ofrenda a la Diosa de los Amores.

(Museo de Stockholmo.-N.º 599).



Reproducción invertida del grabado hecho en Roma el 1636.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

ALESSANDRO VAROTARI.

Ofrenda a la Diosa de los Amores.

(Academia Carrara, Bérgamo-N.º 381.)

bella...“ La carta lleva la fecha de 1.º de Abril de 1518. El 20 se le mandan nuevas instrucciones por conducto de Tebaldi, y éste contesta a su señor el 22. “Heri subito ch'io vidi quanto Vra. Eccia. me commetteva per le sue de XX de questo sopra il quadro che debe fare Mro. Titiano, gli feci intendere il tutto diffusamente, et gli dedi la carta ove era bozata quella figurina, et annotato quelle parole per sua istructione:..... et mi ha promesso questa mattina cominciarà, et che continuará sino a guerra finita.....“

A pesar de su promesa, Tiziano no había terminado la obra, y da lugar a que el Duque, el 22 de Septiembre de 1519, escribiera a Tebaldi una carta en términos bastante duros para el pintor. Verdad que Tiziano no era entonces el Conde palatino, el artista tan admirado por Carlos V. La protección imperial le sirvió no poco, prescindiendo de la parte económica.

El cuadro llegó a Ferrara probablemente llevado por el Cadorino cuando allí estuvo el 22 de Octubre siguiente, quien determinó donde había de ser colocado. En la correspondencia citada, ya no hay referencias más que a la tercera *Bacanal*, hoy en la National Gallery.

Consignadas las pocas noticias que pueden darse respecto del encargo de las nuestras, me ocuparé ya de ellas.

419 (451).—*Ofrenda a la diosa de los amores.*

El asunto está tomado del sofista griego Filostrato (1), quien escribió la obra *Cuadros*, describiendo los sesenta y cuatro de una galería de Nápoles. Las opiniones de los eruditos son diversas, afirmando unos que sólo existieron en la imaginación del autor; otros, que si los vió; y algunos, el inevitable término medio, que parte existieron y otros no. Lo cierto es que Tiziano siguió el texto con fidelidad extraordinaria, según puede verse en Cavalcaselle o Lafenestre. No le inserto porque no le he encontrado en castellano, y no quiero dar una traducción ramplona.

Esopo en su bella fábula de Júpiter y Amor, dice, según Valera: “cuando Júpiter crió a los hombres dióles todas las prendas que los adornan ahora; pero aún no moraba Amor en las almas de ellos, porque este dios, que tiene alas tan sublimes, no bajaba nunca del cielo, y sólo hería con sus flechas a los dioses. Temeroso Júpiter, no obstante,

(1) Véase Eduard Bertrand: *Un critique d'art dans l'antiquité*. París, Thoin, 1882.—G. Göthe: *L'histoire d'un tableau*, en Rubens.—Bulletin. Tomo II, páginas 289-301.

de que se perdiera la más hermosa de sus criaturas, envió a Amor a la tierra para que fuese custodio del género humano. Amor obedeció el mandato de Júpiter, pero no consideró que le estuviese bien morar en todas las almas y elegir por templo suyo lo mismo las profanas que las iniciadas y buenas, por lo cual distribuyó el rebaño de las almas comunes entre los Amores plebeyos, hijos de las Ninfas, y él se fué a vivir dentro de las almas celestes y divinas, y, embriagándolas con delirio amoroso, produjo infinitos bienes para todos los hombres. "

Son, pues, los Amores hijos de las Ninfas los que tan admirablemente pintó el Vecellio, y dos de ellas, agradecidas a la madre del Amor, le presentan sus ofrendas.

Obra de poesía extraordinaria, su contemplación es uno de los mayores goces estéticos que nos proporciona Tiziano, a quien tantos debemos por haber tenido muy presente el aforismo de Leonardo "la eccelente pittura dover sempre accrescere il diletto in chi più la osserva."

Si todos están conformes en que amorcillos son las bellísimas criaturitas que en el cuadro nos deleitan, no hay porqué extrañarse de que teniendo alguna la carita femenina varoncito sea y no niña.

Hago notar esto, porque la graciosa figurilla de la izquierda con los bracitos en alto y en actitud de recibir la flecha que le dispara el amorcillo de nuestra derecha, dícese que por inhábil restauración, o de propósito, ha cambiado de sexo. No es cierto. Se observan unas pequeñas restauraciones parciales, pero no alcanzan a la totalidad, pudiendo observarse que no hay añadido.

Del famoso cuadro de Tiziano publicamos tres copias. La más antigua es de Rubens que como siempre—recuérdese la del *Adán y Eva* también del Vecellio, número 1.692 del catálogo—la hizo libremente. Compárese con el original, o la de Padovanino, y se advertirá de seguida las variantes. No se limitó únicamente al cambio de sexo, que, repito, corresponde bien con la linda carita; modificó los árboles, el fondo y añade un delfín a la estatua de Venus y ésta aparece en el cielo, sentada en su carro tirado por los simbólicos pavos reales. Tales son las variantes esenciales.

La segunda copia se debe al Padovanino.

Alessandro Varotari era muy joven cuando Rubens estaba en Roma y no consta que allí residiese al propio tiempo que el pintor flamenco.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

P. P. RUBENS.

La Bacanal.

(Museo de Stockholmo.-N.º 600)



Reproducción invertida del grabado hecho en Roma el 1636



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

ALESSANDRO VAROTARI.

La Bacanal.

(Academia Carrara, Bérgamo-N.º 383.)

Su copia es por tanto posterior al 1608. No era un genio como Pedro Pablo, y respetuoso con el original le seguía con fidelidad.

Copió mucho de Tiziano y con tal exactitud que se dijo, con indudable exageración, que a sus traslados no les faltaba más que la firma del insigne maestro (1), por esto no hay en la suya los atrevimientos de Rubens. *Molti amorini e putti belli*, vió Vasari; *puttini nudi* decía el inventario de los Estes, dado a conocer por Venturi. Ninguna *niña* vió tampoco Padovanino.

Poco antes de venir el cuadro a España le grabó en Roma, 1636, Gio Andrea Podesta; y claramente se ve en este inédito grabado, que no hay tal niña, sino un robusto varoncito.

Si los lectores no están convencidos, por lo menos sí lo quedarán de que la pretendida restauración, que no existe, no se hizo en España y menos en el Museo como se ha dicho.

De la firma hablaré después.

418 (450).—*La Bacanal*.

Según Frizzoni: "É un' orgia di giovani baccanti d' ambo i sessi, nobilitata dal senso del bello insito al grande coloritore. L' avvenenza delle figure, infatti, specie dei visi, vi è pari alla scioltezza e alla grazia delle movenze e degli aggruppamenti, nè è acredersi che in siffatto genere siasi mai eseguito nulla di più magnifico nè di più inebriante. E se è vero che altri artisti di vaglia come il Padovanino, l' Albano, il Poussin, il Domenichino cercarono di emulare questi esemplari nelle loro composizioni mitologiche, è vero altresì che rimasero tutti a una bella distanza dal loro modello" (2).

El asunto está inspirado por la lectura de Catulo (no creo que por Filostrato), tan grato a Tiziano. De la edición Guarini de 1521 tenía un ejemplar, en el que de su mano había escrito: *Liber mihi Titiani et amicorum caeterorumque*.

La bacante echada, con la flauta en su mano derecha y levantada la izquierda, que sostiene una taza donde le escancian vino, es Violante la amada por el pintor (3). La hemos visto ya sirviendo de modelo para la

(1) Véase lo que más adelante copio de Boschini.

(2) *I capolavori della Pinacoteca del Prado*, en Archivio Storico dell'Arte. 1893.

(3) En pr'mer término, un papel de música. La letra del canon es la siguiente, según Madrazo: *Qui boyt et ne reboyt il ne sait que boyre seul* (sic). — Yo leo: *Qui boit et ne reboit Il ne scet que boire soit*.

Santa Brígida —mejor Santa Catalina—. También lo fué de Palma el *viejo* y el retrato del Museo de Viena (número 137) es una de sus mejores obras (1).

Vasari no dice nada de esta encantadora mujercita, Ridolfi sólo que es "una donna da lui (Tiziano) amata detta Violante". No tiene fundamento alguno la tradición que supone a Viola o Violante (con dos violetas adorna el pecho y otra tiene junto a la oreja) hija de Palma, divulgada por el fantástico Boschini.

De este lienzo soy yo quien conoce tres copias, como las anteriores inéditas, de gran interés.

En la de Rubens se observan más cambios que en la *Ofrenda*. En el fondo, por ejemplo, desapareció el amodorrado Sileno, y en su lugar puso un pastor tocando la zampoña y unas ovejitas, la pierna izquierda de la dormida Ariadna—*tanto bella, che pare viva*, según Vasari—refleja en el riachuelo, que no existe en el original, y en la mano sostiene una ramita que cubre su empeine.

La de Padovanino sigue en todo el original, y por eso pintó a la hija de Minos sin ocultar nada, como Tiziano que no empleaba estos artificios.

Pero los tiempos cambian, el lienzo pasa del *studio* del Duque de Ferrara a una cámara cardenalicia y hay que disimular un poco, mas no en la forma que lo hizo Rubens. Lo demuestra el grabado de Podestá, donde se ve que el empeine se cubrió con una guirnalda de yedra.

Poussin, que también copió este cuadro (2), por 1628, suprimió la guirnalda y cubrió la impudicia, haciendo caer sobre el muslo derecho de la figura la parte de vestidura que en el original queda detrás.

Con aquel aditamento llegó el cuadro a España y con él se expuso en el Museo y se dibujó por L. Zoellner para la colección litográfica (t. 3.º, lámina CL). Ignoro exactamente la fecha en que se quitó, pero no por quién. Balart recordaba haberle visto, censurando que con la guirnalda desaparecieran algunas medias tintas.

El cuadro de la *Ofrenda a la diosa de los amores*, y éste, se hallan firmados. Aquél en el paño blanco de primer término: *N. 102. Di Tici-*

(1) Le copió Teniers en la *Galeria de cuadros del Archiduque Leopoldo Guillermo* (número 1.813 de nuestro catálogo). Es el de primer término a la derecha.

(2) Número 368 del Museo de Edimburgo. Tengo una buena fotografía que no me decidí a publicar, por no ofrecer más variante que la consignada. Hay una pequeña reproducción en la obra de *Von Otto Grautoff. Nicolás Poussin*, Leipzig, 1914.

nus F.; la *Bacanal*, así: *Ticianus F. N. 101*, en el escote de Violante. Describiendo dicha *Bacanal* dice Vasari: *ed in questo quadro scriue Tiziano il suo nome.*

Las dos firmas se consideran falsas y han sido muy *reidas* por el empleo de la *c*, sin recordar que ya hace muchos años—1886—que Morelli hizo notar que así firmó Tiziano las obras de su juventud hasta 1524, poco más o menos. No cabe duda que de ese modo lo ejecutó en la *Resurrección*, de Brescia y *Cristo de la Moneda*, en Dresde. En el Louvre, lo atestigua mi vista, *Los discípulos en Emmaus*, lo están con *c* (Tician) y *Ticianus*, el *Hombre del guante* y *La Virgen del conejito*. En el *Baco y Ariadna*, de la National Gallery, sobre el vaso del primer término, he leído *Ticianus*.

Lo que perturba y hace cavilar, sin que mi ignorancia haya descifrado el enigma, son los números. Se ha supuesto que son marcas del Escorial, con notoria ligereza. Por el asunto, los dos lienzos no podían estar, ni estuvieron nunca allí.

Por otra parte, los números correspondientes a los inventarios se ponían en la parte inferior del cuadro, junto al marco, y a mayor abundamiento son diferentes a los de aquéllos (1).

Para terminar, diré cómo y cuándo vinieron a España.

Muerta Lucrecia Borja, Alfonso I se consoló pronto en los brazos de la modesta hija de un sombrerero, Laura Diante, de la que hubo dos hijos, Alfonso y Alfonsino, Marqués de Montecchio el primero, considerados siempre como bastardos aunque pretendieron, y no probaron, habían sido legitimados por el matrimonio que con su madre contrajo Alfonso, *in articulo mortis*.

A Hércules II, hijo mayor legítimo, sucedió en el ducado Alfonso II que no tuvo hijos de ninguna de sus tres mujeres, por lo que deseó vivamente que se diera la investidura a César, Marqués de Montecchio, nieto de la Diante, lo que no pudo obtener a pesar de la buena voluntad de Gregorio XIV, ya que a ello se oponía la Bula de Pío V, *Prohibitto alienandi*. A pesar de la protección que los Este dispensaron siempre a Hipólito Aldobrandini, que tomó el nombre de Clemente VIII, no fué con

(1) En 1666, la *Bacanal* tiene el número 697 y la *Ofrenda* el 691. El de 1686, carece de numeración. En 1700 aparecen con los números 492 y 486, respectivamente. En el inventario de los cuadros salvados del incendio del Alcázar—1734—con el 33 y 40, que conservan en los siguientes de 1772 y 1794. En 1814 no tiene ninguno.

él más afortunado, y al morir Alfonso el 27 de Octubre de 1597, Ferrara como feudo de la Iglesia, que no podían tener los bastardos, pasó a ser dominio de la Santa Sede y en nombre del Papa tomó posesión de ella, el 28 de Enero del siguiente año, el Cardenal Aldobrandini, sobrino del Pontífice, quien no obstante las protestas de César que alegó había renunciado el Ducado pero no los bienes inmuebles y muebles de los Duques, entre otras cosas sacó las pinturas y las llevó a Roma.

Unas pasaron a sus herederos y otras, las dos de que tratamos entre ellas, a los Ludovisi.

Siempre se ha dicho, y yo antes de ahora lo he repetido, que las regaló a Felipe IV el Cardenal de aquel apellido.

Véase lo que sobre este particular puede leerse en la curiosa obra del pintor grabador veneciano Marco Boschini (1613-1678), *La carta del navegar pitoresco* (1), que no se recomienda por su exactitud, pues era su autor demasiado *fantástico*.

Dice el Compare:

Co semo in barca boi nararghe vn caso

Dest vnico Tician, che manifesta

Che vna Corona d'oro el porta intesta,

E con sigilo tal me quieto, e taso

C. — Quel Lodovisio magno, e Gardenal

Eminente, de Spagna al somo Rè

Tra si medemo vn zorno el proponé

Far vn regalo, che susse Regal

E, mentre el gran Prelato è tuto intento

Per far ation eroica, e segnalata,

Pensa, repensa; al fin resolute, e trata

De i Bacanali far quel Rè contento.

Infin se manda a Napoli dal Conte

Monterei, Vice Rè quele do tele,

Perche incassade in Spagna a piene vele

Le se inuiase per le vie piu pronte.

Quel Signor, de Pitura deletante

Curioso a gran segno se propone;

Anzi subitamente se dispone

Voler veder quei quadri in quel' istante.

Senza altro tempo se fece invidar

(1) *Dialogo /tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de /Pitura, sotto nome d'Ecelenza, e de Compare.* In Venetia, Per li Baba, MDCLX.

Tuti i più degni de quella Città.
 Trà i Caualieri, e l' altra Nobilità
Anche el Dominichin se fè chiamar,

 Quando el Dominichin a la presente
 Se vede i Bacanali a comparir,
 L' afeto ghe fà el cuor intuerir;
 Co'l suspirar, e lagremar dolente.
 Con dir: puol esser, che vna Roma degna
 Manda in esilio cusi gran tesori,
 Che tutta l' adornaua de splendori
 E al Cielo ghe inalzana eterna insegnar?
 Queste xè quele tete, e questo è'l late,
 Che hà nutrido el mio genio in la pitura:
 E se pur sò formar qualche figura,
 El sò per seguir quele pedate.

 Daspò quel godimento, vn altra volta
 Se remete in tesori in la so cassa.
 Che al gran Dominichin l' anima passa,
 E in ver Ponente i vâ a piar la volta.
 In fin i Bacanali in Spagna ariua.
 El Rè stupisce, e quei gran Caualieri,
 In veder gefti naturali, e veri
 Co'l stimar ogni cosa più che viua.
 Ogn' vn mira, contempla, osserua, e gode,
 Quando da presso, e quando da lontan;
 Quasi che, co'l tocarle con le man,
 S' habia a trouarle de relieveo, e sode.

 Per compensar quel dono memorando,
 El Rè dispose in la sò regia mente
 De douer far regalo equivalente
 A quel regalo sontuoso, e grande.
 El caso vien, che cambio s' hà da dar
 Al Monterei, che Napoli gouerna.
 El Rè scrutinia, e co'l pensier se interna
 Circa el susegeto, que doueua andar.
 Giusticia a proporcion ghe balanzaua
 Gran cuantità de degni Caualieri:
 E pur que la Corona in gran pènsieri
 Quali (per cusi dir) zauariaua
 Al' ora per la parte del Medina
 Dè la Stores, Signor de gran portada,
 El merito sa si, che'l Rè no' bada
 In più pensieri, e'l Regno ghe destina.
 Cusi quel' Eminente pàrentela
 Merità, per el don de'i Bacanali

De vederse anteposto a i so' Riuali:

Si che Tician tesse lù quela tela:

Che tesser razzi? che tapezzarie?

Che rasi? che velui? che pani d' oro?

Tician tesse per merito, e decoro

Regni, Scetri, Corone, e Monarchie.

Ec.=Voria sauver vna curiosità;

Se troua in stampa sti quadri diuini?

C.=Questi non è ala stampa (1), ma ben piú

La vederà, quando che la comanda.

Ghé le copie a Venetia d' amiranda

Maniera, e d' alta, e celebre Virtù

Queste è de la perfeta, e degna man,

Anzi del Vice Autor (cusi el se chiama)

Che corse a Roma, inamorà pe fama,

A far ste copie, quel gran Padoan.

Basta che vn Alessandro el se chiamasse

In la Pitura e de tal nome deigno!

E in colorito pratico, e in desegno,

Mai ghe sù chi Tician megio imitasse.

Unos comentarios al texto. El Cardenal Ludovico Ludovisi, sobrino de Gregorio XV, pertenecía al bando español del Sacro Colegio y por esto a pesar de que Urbano VIII le debía en gran parte su elección, sufrió las iras del Pontífice con motivo de la protesta que, en nombre de Felipe IV, presentó el Cardenal Borja en el Consistorio de 8 de Marzo de 1632 y hubo de salir desterrado para su diócesis de Bolonia, donde, a los treinta y siete años, murió el 18 de Noviembre.

El Conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, primo hermano y cuñado del Conde-Duque de Olivares, había sido Embajador en Roma cerca de tres años y pasó al virreinato de Nápoles en sustitución del Duque de Alcalá (acusado de haber recibido friamente a la Infanta Doña María cuando fué a casarse con el Emperador Fernando III), quien cesó el 13 de Mayo de 1631. A su vez dejó a Nápoles, muy contra su voluntad, para que ocupase su cargo el Duque de Medina de las Torres y se facilitase el matrimonio de éste con la Princesa de Stigliano y Sabionetta, Ana Caraffa.

El Conde-Duque tenía un especial afecto a este sobrino, de los Guz-

(1) Malicia, o ignorancia notoria, el no recordar los grabados de G. Andrea Podestà.

manes leoneses, a quien había educado y casó en 1625 con una hija suya, muerta en 1626. Ello no fué motivo para que le retirase su protección y siguió encumbrándole, sacrificando a otro pariente tan calificado como Monterrey.

Posesionado el Duque del virreinato el 17 de Noviembre de 1637, salió don Manuel en dirección a España, pero órdenes y comisiones reales que recibió en Gaeta el día 21, le obligaron a permanecer en Italia. En Roma estuvo quince días y bastante más en Florencia, Sena, Liorna y Peggi. Hasta el mes de Junio de 1638 no desembarcó en Barcelona. En Madrid *fué recibido con gran agasajo como amigo y pariente, y sabemos que llegó mozo y rico y con gran lucimiento, pero quejoso por los favores al Duque de Medina de las Torres.*

En Julio 26 (5 Agosto), Sir Arthur Hopton, Embajador inglés en Madrid, escribía a Lord Cottington, que Monterrey en persona había entregado al Rey las *Bacanales* de Tiziano.

Como se ve, no puede explicarse satisfactoriamente que Monterrey tardase tanto en entregar unos cuadros que Ludovisi le confió para enviarlos a España *pe la vie piú pronta*, ni que Felipe IV, viendo las *Bacanales*, pensase en la recompensa que había de dar por ellas a Monterrey, *que Napoli gouerna*, y mucho menos que el regalo fuera la causa del nombramiento de Medina de las Torres.

Al posesionarse el Duque del virreinato, *temiose una gran sedición en la ciudad, porque el de Monterrey no quería dejarlo tan aprisa, y el común clamaba porque saliese y entrase el de Medina. Viendo la turbación de la ciudad, el P. Pedro Pimentel procuró quietar los ciudadanos y persuadió al de Monterrey se saliese de Nápoles* (1).

Yo creo que el regalo es de un Ludovisi, pero no del Cardenal, sino de su hermano Nicolló, también gran amigo de España, casado con Isabella Gernaldo, Princesa de Venosa; luego con Polissena, Princesa de Piombino; y por último con una sobrina de Inocencio X, Constanza Pamphili (2).

En España estuvo y fué virrey de Aragón.

(1) El P. Sebastián González, de Madrid (22 Diciembre 1637), al P. Rafael Pereira. *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús*, tomo II, pág. 276.

(2) En casa del Príncipe Ludovisio, en Roma, las vió Ridolfi.—Para el *cuento* de la ida a Nápoles, no hay que olvidar que los grabados se hicieron en Roma el año 1636.

"27 de Julio de 1660?....

De Zaragoza escriben que el Príncipe Ludovico hizo su entrada en aquella imperial ciudad con ostentación muy digna de su grandeza y que quedaba gobernando aquel tan ilustre y tan antiguo Reino con gran satisfacción. Por acá se admirán muchos de que haya dejado las grandezas de Italia y los sumptuosos palacios y posesiones que tiene dentro y fuera de Roma, por un Virreinato como el de Aragón, tan distante y de tan cortas conveniencias; *pero se entiende que lo ha escogido por medio para conseguir otros en que las tiene mayores más cerca de su casa, a la cual se restituirá después de ellos, habiendo primero tomado posesión de su grandeza y cubiértose delante del Rey Nuestro Señor.* Así lo discurren los que no son lerdos."

Y no lo fueron, porque en 1663 se cubrió de grande y obtuvo el virreinato de Cerdeña, donde murió el 25 de Diciembre de 1664.

Mi modesta opinión me parece más verosímil que no el *cuento* de Boschini.

Felipe IV, poseedor de estas dos joyas, gran admirador y protector de Rubens, en la almoneda que se hizo al morir Pedro Pablo adquirió varios cuadros y entre ellos las copias tan interesantes que damos a conocer, en 1.800 florines cada una. Estuvieron en el Pardo y en 1772 se inventarían en el Palacio nuevo de Madrid, *antecámara del Infante don Luis.* En 1794, entre las descolgadas, en *el cuarto del Infante don Pedro.* Durante la invasión francesa salieron de España y no sabemos quién las vendió al Mariscal Bernadotte (Carlos XIV de Suecia), y del Palacio de justicia de Estockholmo, por orden de Carlos XV, en 1865, pasaron al Museo (números 599 y 600 de su catálogo).

Desgraciadamente no las conozco, pero las bellas fotografías que debo a la amabilidad del Director de aquella Pinacoteca, me hacen pensar que Mengs no fué muy justo al decir que las dos copias de Rubens se podían considerar *como un libro traducido en lengua flamenca, que conserva los pensamientos, habiendo perdido toda la gracia de la lengua original.*

(Continuará.)

PEDRO BEROQUI

AL ALTAIRAL HABANED AL
REVISTA DE EXCURSIONES AL ALTAIRAL HABANED AL
REVISTA DE EXCURSIONES AL ALTAIRAL HABANED AL

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES EN ACCIÓN

Visita a las colecciones de arte de los Sres. Marqueses del Riscal

REVISTA DE EXCURSIONES AL ALTAIRAL HABANED AL

Las puertas del palacio de Portugalete, hoy residencia de los Marqueses del Riscal, se abrieron atenta y cordialmente a la visita de nuestros consocios, en la mañana de un domingo diáfano y primaveral del pasado Febrero.

A la citación de nuestros elementos directivos, respondió de buen grado la mayoría de los elementos más significados que integran nuestra Sociedad, y eran las once de la mañana cuando ya reunidos en masa en el vestíbulo, comentábamos la bella situación de esta residencia señorial, colocada entre la puerta de Alcalá y lo que fueron los jardines del Buen Retiro, espléndida arboleda desaparecida hace pocos años.

Obra del arquitecto belga Humbracht, fué edificado en 1868 cuando la calle de Alcalá, fuera de las iglesias de las Calatravas y San José, sólo la decoraban los palacios del Duque de Béjar, hoy Banco de España, y el palacio de Godoy o Buena Vista, hoy Ministerio de la Guerra.

El gusto del artista belga, que luego influyó en los palacios de Linares, Casa Riera y la Laguna, es de un neoclasicismo francés, derivando aquí más acentuadamente en la ordenación pompeyana, bien manifiesta en esta parte del vestíbulo precedida del atrio ovalado que comunica al exterior; esta ordenación arquitectónica es siempre graciosa y elegante; la admiramos con simpatía hoy que tan propensos estamos a lo monstruoso y desordenado.

Fuimos recibidos por el dueño de la casa en el vestíbulo, patio cubierto que da centro a la planta del edificio y donde empezamos por encontrar una estatua de D. Elías Martín: *El Narciso*, mármol de tamaño natural, colocada con preferencia; los intercolumnios visten reposteros

heráldicos de doble blasón sobre fondo amarillento, procedentes de la casa de Oñate, obra de principios del XVIII.

Allí saludamos unos tras otros al Marqués, que nos tendía sus manos con afabilidad y cortesía; sus palabras iban siempre ilustrando nuestros pasos y vistiendo nuestra curiosidad con riqueza de detalle; es fama la facultad prodigiosa de memoria y sutileza de nuestro mentor y es notoria la cordial llaneza de su carácter.

¿Qué vimos? Tanto y tan interesante, que sólo acudiendo a los apuntes tomados a manera de ligero inventario, nos van a sacar de este propósito, de avivar con la crónica, el recuerdo, que seguramente vive más completo en la mente de nuestros consocios.

SALITA DEL TAPIZ GÓTICO

Del vestíbulo que hemos citado, pasamos a esta salita decorada en todo su mayor testero por amplio tapiz de exquisito gusto medioeval; por bajo, a manera de zócalo, grandes vitrinas se iluminan para que puedan admirarse gualdrapas y pistoleros de terciopelo amarillo y rojo, piezas que al aire libre en un día de ceremonia habrían de causar deslumbrante admiración. Esta salita da acceso a la

SALETA DE HONOR

Ocupa el ángulo SE. y es el lugar destinado a los cuadros antiguos de más relieve; allí admiramos una tabla hermosísima y de las mayores que se conocen de Jerónimo Bosch, el más humorista de los pintores flamencos del Renacimiento, de los primeros que trajeron la pintura al óleo a la perfección y grabaron con maestría los mismos asuntos de sus cuadros; representa las *Tentaciones de San Antonio*, y no hago la descripción porque la reproducción que publicamos con este artículo nos releva con ventaja de este empeño; formas y caprichos de invención imaginativa adornan las facultades de este artista, por extremo original; no es extraño que Felipe II, en El Escorial, se rodeara del mayor número de cuadros de este autor que tanto esparcen y deleitan el ánimo.

Una Virgen con el Niño, de Tiépolo, tenemos en esta sala, obra maestra de factura y colorido; un cuadro de Sasoferato muy notable, y un retrato de Mignard representando un Duque de Borgoña, niño, probablemente un hijo de Luis XVI.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

JERÓNIMO VAN AKEN, EL BOSCO. (1460-1516).

Tentaciones de San Antonio.

COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE RISCAL.

SALETA AZUL

En ella encontramos una pintura de Bruegel representando *La Gula*, de fina ejecución; una Virgen con el Niño, atribuida a Murillo; una tablita pequeña, de escuela de Leonardo, semejante a la Madonna de la casa de Silta que se conserva en San Petersburgo; ambas, repeticiones de un original perdido: un cuadro de Goya, *Los agrimensores*; dos de Lucas, *un leñador y un pastor*; un retrato del mariscal Duchet, Duque de la Albufera, obra de López; una cabeza, de Ricard; una tablita pequeña, verdadera joya de A. Moro, retrato de la *Reina María Tudor*, mujer de Felipe II; unos paisajes con caballos blancos de Wouverman, y otros retratitos holandeses, en cobre.

De escuela francesa del siglo XVIII hay un *Niño Jesús dormido, rodeado de ángeles*, que recuerda la alegría de aquellos niños con que Tiziano enriqueció su cuadro de *La abundancia*.

SALÓN DE MÚSICA

Este salón está decorado por Contreras; lo enriquecen vitrinas con miniaturas, una de ellas firmada por Le Bran, de dama francesa desconocida; otras de María Luisa y Carlos IV; allí están, en mármol, el busto de la Marquesa de Sofraga, hija del Marqués del Riscal, y un grupo en bronce, *Los piqueros*, de Mariano Benlliure; otra vitrina con porcelanas del Retiro y de Sevres; tabaqueras de oro, esmalte y pedrería; y el busto en mármol de la Duquesa Viuda de Bailén, por E. Martín.

EL INVERNADERO

En la fachada de mediodía, como prolongación del salón de música, está el invernadero, dedicado a jardín tropical, con grupos de palmeras y flores, se agrupan el retrato del Duque de Bailén y varias estatuas, una de ellas en mármol titulada *La melancolía*.

La fachada con las DORMITORIO, ÁNGULO SO.

Un gran lienzo del taller de Rubens sirve de cabecera a la cama; dicho hermoso cuadro es repetición, con variaciones, de otro que está

en Viena en el Museo Lichtenstein, merecería un estudio especial que no cuadra en esta crónica.

En sitio preferente está el retrato de la madre de nuestro cicerone y dueño, el de su padre el Marqués de Sotomayor, pintado por Manzano; y asimismo nos interesa el techo de esta habitación, pintado por La Plaza.

SALETA DESPACHO DE LA MARQUESA, ÁNGULO NO.

Estamos en un recinto alegre y variado, por sus numerosas pinturas, de las más diversas tendencias y maneras; vemos entre los balcones un paisaje de Anglada, son *Los pantanos de Nemi*; una cabeza, de Sala, estudio para el príncipe de Viana; *Pepita en Asturias*, por Cecilio Plá; cabezas de estudio, por García Ramos, Sorolla, Llaneces, y dos paisajes de Toledo, por Beruete; *Rayo de sol*, por Martí Garcés; *Procesión en el pueblo*, por Modesto Urgel, y otros cuadros de Juan Antonio Benlliure, un retrato de la Condesa de Oñate, de época, y presidiendo, una hermosa fotografía iluminada de S. M. la Reina.

PISO PRINCIPAL

Dos armaduras y una litera decoran los tramos de la escalera, su amplia columnata da frente al salón de tallas en madera, y a su costado derecho da acceso a la galería de cuadros, verdadero museo moderno de la pintura en la segunda mitad del siglo XIX; las obras que revelaron a Rosales y a Domingo se codean allí con las laureadas en las últimas exposiciones; es prurito del Marqués tener representación de todas las primeras medallas, y junto a ellas las obras de los artistas que no exponen en Madrid oficialmente, tales como Zuloaga y Morcillo.

La descripción de los cuadros de la galería requieren capítulo aparte.

—¿Ha visto usted la Virgen de Murillo y el Calvario de marfil en el dormitorio de la Marquesa?

—Sí, señor; recuerdo el Calvario con dos cuerpos, firmado por Giuseppe Moschino; y la Virgen de Murillo, como en actitud de recibir la salutación del ángel. También en dicha estancia vimos un retrato de la

Duquesa de Bailén, por Federico de Madrazo, ejecutado con su habitual maestría.

Además, en el piso bajo hemos olvidado dar cuenta de un saloncito llamado de juntas, donde hay un techo firmado por Mariano Benlliure; en este saloncito encontramos también una porción de copias hechas en Italia que nos hacen recordar cómo el abuelo de los actuales poseedores protegía las artes, enviando pensionados a Italia; allí está la *Diana cazadora*, de Tiziano, hecha por Cerdá, y entre otros cuadros, *Los futuros Ministros*, de Graner; *La ronda*, por Lucas; dos asuntos aragoneses, por Gárate; una acuarela, de R. Madrazo, etc., etc., etc.

—Usted perdonará, pero hay tanto, que es imposible hacer inventario detallado en estas líneas, dedicadas sólo a la crónica de una visita.

—¿Y del piso principal?

—Menos todavía; aquello es un verdadero Museo, y sería preciso exigir un catálogo para dar cuenta de tan abundante riqueza, sobre todo en pintura contemporánea.

El piso principal está distribuído de la siguiente manera: a la fachada de la calle de Alcalá, forma centro el comedor; a la fachada del mediodía, el salón de baile; a la de poniente, el salón de tapices, el salón florentino y la saleta azul; a la de Levante, la caja de la escalera.

Como la aglomeración es mucha, y la animación entre los consocios tan cordial, nos encontramos sin saber cómo en el salón de tapices.

SALÓN DE TAPICES

Los paños principales de pared están ocupados por tapices de Aubusson, representando grandes composiciones de asunto mitológico. En otros dos testeros están: *La música de aldea*, de Teniers, y *El alpinista*, también de Teniers; otros dos de Goya completan el salón: uno, *Jugando a los gigantes*, y otro, *Trepando a la encina*. La sillería es toda de tapicería con las fábulas de la Fontaine. Ocupa el centro un velador de diminutos mosaicos con vistas de Roma, una hermosa pieza del Retiro policromada: *La casa del jabalí*, y una estatua en bronce, de autor italiano, *Marinero con mandolina*.

SALÓN FLORENTINO

Preside este salón el retrato de gran tamaño de la Duquesa de Bailén, vestida de azul y negro, ante un atril de música y el arpa al fondo, obra importante de Palmaroli.

Los cuadros en este salón son escogidos y numerosos; procuraremos enumerarlos: *Un retrato de señora*, de Gutiérrez de la Vega; *Un autorretrato*, de Esquivel; *Una cabeza de mujer*, de Villodas; *Un niño*, de Cruz Herrera; *Un paisaje*, de Domínguez; *Una sevillana*, de Gonzalo Bilbao; *Una niña con frutas*, de Morcillo; *Un picador*, de Zuloaga; *Duro trance*, de C. Verger; *Embromando a la abuela*, de José Garnelo, y *Marineros*, de Solana.

Un gran boceto, de Viniegra; un interesante cuadro de Mercader, titulado *En el coro*, y otro de Jiménez Aranda, *La antesala*; dos cuadritos, de R. Balaca, *Caza del alcón y Patrulla al amanecer*; otros dos de Bertruchi, *En la playa de Málaga*; mereciendo mención especial, *Dama pompeyana al tocador*, por Alejo Vera, y *Don Quijote en casa de los duques*, por Gisbert.

DESPACHO AZUL

La amabilidad del dueño de la casa nos conduce al inmediato despacho azul; no hay en esta habitación más que un cuadro: el retrato del Duque de Mandas, por Salvador Martínez Cubells. El Marqués del Riscal nos llama la atención a una vitrina dedicada a preciosidades chinas y japonesas, un juego de ajedrez de primorosa labor, unos bordados en seda delicadísimos, como miniaturas y unas esferas de marfil labradas a maravilla, conteniendo en su interior otras y otras, todas móviles y todas labradas; este arte, que maravilla por la dificultad y la paciencia, a mí me acobarda y entristece; el Marqués, como hombre sutil y refinado, goza de estas maravillas, y yo las comprendo como superiores a mí; así admiro del mismo modo en nuestro prócer su memoria prodigiosa, su agudeza de percepción; hace quince años, en una visita en que le conocí, acertó en un momento el día de la semana en que nací, y el mes y el año.....

—¿Lo recuerda usted?

—Sí, señor; el 25 de Julio, y también el número de su reloj de bolsillo era..... el 26.159.



Fototipia de Hauser y Menet · Madrid.

MORCILLO.

Una Gitana

COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE RISCAL.

Efectivamente, lo comprobé y quedé maravillado.

—Entonces podrá usted decirme, volviendo a nuestros temas de arte, ¿dónde ha ido a parar el retrato del primer Duque de Bailén, pintado por Vicente López, que no ha muchos años admiramos en este palacio?

—Dicho hermoso cuadro ha pasado, por disposición testamentaria, al actual poseedor de dicho título, y así continuará. El cuadro de Rosales *La presentación de D. Juan de Austria a Carlos V*, ha sido donado al Museo del Prado; otros cuadros de Domingo y Palmaroli, que fueron donados en testamentaria, han tenido la suerte de volver a esta galería.

EL COMEDOR

Tiene todo el carácter propio a la época de la restauración; profusión de maderas talladas, donde abundan figuras y animales, recuadran tapices gobelinos y sirven de marco a bandejas y servicios de plata y rica cristalería veneciana; en la escocia alternan recuadros pintados con bodegones y naturaleza muerta, y el techo representando una terraza, donde se asoman grupos de figuras tomando una merienda.

Los asuntos de los tapices son fábulas mitológicas: el águila de Júpiter, el paván de Juno, las ranas y cabras de la Arcadia.

LA GALERÍA

El comedor da frente al centro de la galería; en este centro se encuentra también la capilla, de severo gusto ornamental.

La galería está toda, del zócalo a la cornisa, llena de cuadros, los marcos se tocan unos con otros; por ella vamos satisfaciendo la curiosidad de artista en obras de las mejores firmas: *Una cabeza de mujer*, de Pradilla; dos, de Chicharro; otra, de Labrada; otra, de Brull. El cuadro de Morcillo, que publicamos en este número, y otro representando *Una monja*. Los cuadros de composición histórica *La Juana la Loca*, de Palmaroli, y *La Embajada ante los duques de Venecia*, de Navarrete; toda la evolución pictórica, desde el último tercio del siglo XIX al primer tercio del siglo XX tiene allí su representación, los paisajes de Haes, los de Raurid y las marinas de Verdugo Landi, los trozos de pintura pastosa de Domingo Marqués y los trozos de pintura amplia de Zuloaga, los cuadros

dritos de factura nimia a lo Messonier y Fortuny, y los de pincelada sintética, como los de Rosales y Gonzalo Bilbao.

Discurriendo por la galería, llegamos al

SALÓN DE BAILE

Es uno de los más suntuosos de Madrid; el techo, pintado por José Contreras, firmado en 1872, y dos medios puntos: uno, de Emilio Sala, *Presentación de María de la Valier a Luis XIV*, y otro de Domingo Marqués, *La Música*, son dos obras maestras, dignas de un Museo nacional.

Este salón tiene a un lado la *saleta verde*, y a otro la *saleta roja*; en la primera, sobre un caballete, admiramos el retrato de la Marquesa de Sofraga, obra maestra de Fernando Alvarez de Sotomayor: y en el segundo encontramos una obra notable de principios del siglo XIX entre Goya y Mens, con algo de Esteve; obra anónima, pero de gran belleza artística; los techos de estas dos saletas están pintados por E. Rosales; fueron sus primeros pasos de maestro, y hoy deleitan la vista de los que ven en ellos la pintura moderna llena de noble libertad.

Con la satisfacción habitual fuimos abandonando el palacio.

La Sociedad queda satisfecha y complacida del gusto y atención con que ha sido hospedada por unas horas entre tanta obra de arte, y vivirá siempre agradecida a esta mañana inolvidable en sus anales excursionistas.

JOSÉ GARNELO Y ALDA

de la belleza ab... y "alción de otras" obvias en el interior, de los cuales no se mencionan o se obvian, como, obviamente, en la obra de la Virgen del Pilar. La obra de la Virgen del Pilar, que es la mejor de las que se exhiben en la catedral, es la que más belleza y perfección tiene.

EL CORO DE LA CATEDRAL ZARAGOZANA DEL PILAR

La iglesia de Nuestra Señora del Pilar es el monumento más conocido de Zaragoza y uno de los más populares de España. Y no es en esta ciudad donde solamente se tributa un culto ferviente e ininterrumpido a la milagrosa efigie: en los lugares más apartados de Aragón, como las fundaciones religiosas de una Orden cuya casa matriz está lejana, vese en las iglesias altares, capillas, un lienzo o una estatua dedicados a la representación de la Virgen sobre el Pilar.

En la topografía o en una vista panorámica de la ciudad este templo no es menos importante. Una ancha plaza adornada de jardines, a lo largo de la fachada meridional, contribuye a acusar más la masa del monumento. Por la parte norte, un camino de ronda y un parapeto evitan que el Ebro se aproxime en demasía a los muros milagrosos. Si se prescinde de las cúpulas y de las linternas de las capillas, que de lejos prestan singular atractivo al Santuario, el Pilar ofrece, arquitectónicamente, un interés mediocre. La iglesia de Santa María la Mayor (nombre con que hasta el siglo XIV es documentalmente conocida) fué edificada por vez primera sobre un templo primitivo por el obispo D. Pedro Librana en el siglo XII. Un incendio la destruyó en 1434, y reedificóse otro templo de una nave, del que restan, como vestigios de su esplendor, el retablo mayor y la sillería del coro, ya que la fábrica actual pertenece al siglo XVIII. Esas dos obras y las pinturas de Goya en las bóvedas, ennoblecen la concatedral zaragozana en su estado actual. Tratemos de la segunda.

Entre la pléyade de artistas italianos que en el siglo XVI vinieron a España, flamantes de pujos renacentistas, hubo uno florentino llamado Juan de Moreto, o Juanello el florentino, maestro de retablos. Era, pues, escultor. Se le halla avecindado en Zaragoza, en el primer tercio del siglo. En otros contratos se le llama "imaginero", y en algunos pintor. Aunque en este concepto no se conocen obras suyas, es verosímil lo fuese; pues esos egregios artistas italianos del Renacimiento solían ser diestros en las tres Artes, al modo de Miguel Angel. Pero por cima de

ello, Moreto fué un estupendo "maestro de retablos" y de sillerías de coro. Esto arguye que tuvo a su servicio, como colaboradores o como simples ayudantes, a los mejores escultores de segunda fila que había en Zaragoza, ciudad, entonces, emporio de arte y de prosperidad. Las investigaciones llevadas a cabo por D. Manuel Abizanda, principalmente en el Archivo de protocolos notariales, han exhumado una porción importante de artistas, ya aragoneses, ya extranjeros, ya mudéjares, que prodigaron en la capital de Aragón las mieles de su ingenio y que además expandieron por el reino su actividad (1).

Moreto casó con Catalina de Heredia; este apellido es aragonés, y posiblemente contrajo nupcias el artista en Zaragoza. Un hijo de ambos, llamado Pedro, fué digno sucesor del padre. Las espléndidas esculturas del retablo central de la capilla de San Bernardo, en la Seo zaragozana, son la ejecutoria. En 1551, Catalina de Heredia aparece ya viuda.

Copiosas son las obras de Moreto de que hay noticia, a partir del año 1521, en que se compromete con Juan de Lasala, vecino de Jaca, para como "architector" dirigir la construcción de una capilla en aquella Catedral, bajo la invocación de San Miguel, a medias con el escultor Gil Morlanes (hijo). Este se auxilió de otros dos escultores: Juan de Salas y el francés Gabriel Joli. La portada de la capilla y el retablo quedaron concluidos en 1523, pero un solo nombre, el de Moreto como director, quedó esculpido en el intradós del arco de la portada.

En 1520 labra un sagrario para el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros (obra de Forment y Joli); en 1526 un retablo para la iglesia del monasterio de Jesús; en 1532 otro para la iglesia del Portillo, pero solamente la traza, pues las imágenes se convino que las ejecutase Joli ("Que todas las imágenes—dice el contrato (2)—han de ser hechas de mano de mestre Forment o de mestre Grabié Yoli o de Joan Picart, o de qualquiere dellos a voluntat del dicho Domingo Espanyol, y quiere que sea el dicho maestre Grabié"). En 1530, otro para la iglesia de La Almolda, que pintaron y doraron Martín García y Martín de Novillas, y el mayor de la iglesia conventual de San Lázaro. En la capitulación para ésta, es llamado "Joan florentin, mazonero".

Completaremos el catálogo de las obras de Moreto.

(1) En sus *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, Zaragoza, 1915 y 1917.

(2) Abizanda: ob. cit., tomo I, pág. 150.

- 1532: la parte ornamental de un retablo de la iglesia de San Lorenzo. Las tablas pintadas hizolas un digno compañero suyo: Jerónimo Vallejo.
- 1534: Retablo para Hijar, en colaboración con el pintor Gaspar Ortiz ("un retablo de fusta y mazonería, del moderno"). Se conserva.
- 1535: Idem para la capilla del obispo de Lérida D. Jaime Cunchillos, en la Seo de Tarazona, obrado "al romano". Al año siguiente lo pintaron Prudencio de la Puente y Antón de Plasencia. Se conserva.
- 1536: Idem para la capilla del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, "todo entallado de muy rico romano".
- 1537: Idem mayor de la iglesia de Sallent (Huesca). Se conserva. Este retablo, más los de Alquézar (se conserva), monasterio de San Francisco, de Alcañiz, mayor y de la iglesia de San Juan de Belchite, Colungo (se conserva), Mora (retablo y sillería del coro) y Santa Engracia y Hospital de Zaragoza, fueron concertados en 1 de Febrero de 1536 para su labra, entre Moreto, Miguel Peñaranda, discípulo de Forment, y Pedro Lasaosa, en sociedad. Moreto debió de dirigir las obras, si bien el retablo de Alquézar delata su mano fina y elegante.
- 1538: Retablo de San Sebastián, en Borja.
- 1539: Busto de Santa Ana, para la iglesia de Tauste. Pintólo Martín García.
- 1541: Retablo de San Miguel para la iglesia de San Felipe. Pintólo Sancho Villanueva. En 1525 había contratado, juntamente con otro escultor, Juan Picart (francés acaso), la obra de un retablo del Ecce-Homo para la misma iglesia. De él se conserva la primorosa imagen titular, labrada no se sabe por cuál de los dos maestros. Contra la opinión común créola de Moreto.

Obra de menos monta, aunque bella, fué la decoración del frente del órgano de la iglesia del Pilar. Hizola con su discípulo Esteban Ropic en 1529.

Pero la mejor de todas, y, de añadidura, la última de las que hay noticia; la que le accredita de maestro en el Arte plateresco español, es la sillería del coro de la iglesia catedralicia del Pilar.

En el año 1539, tomó posesión del arzobispado de Zaragoza D. Fernando de Aragón, nieto del Rey Católico. Había sido monje en el monasterio de Piedra y abad del de Veruela (entrados de la Orden cisterciense), cuyas fábricas había reformado y enriquecido. Hasta dos años después no llegó a Zaragoza. En 1544 sugirió al Cabildo catedralicio la idea de dotar a la iglesia del Pilar de una sillería coral que cuadrase

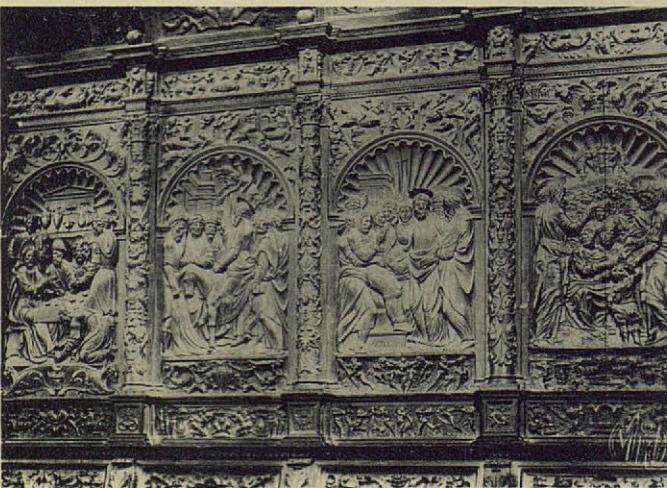
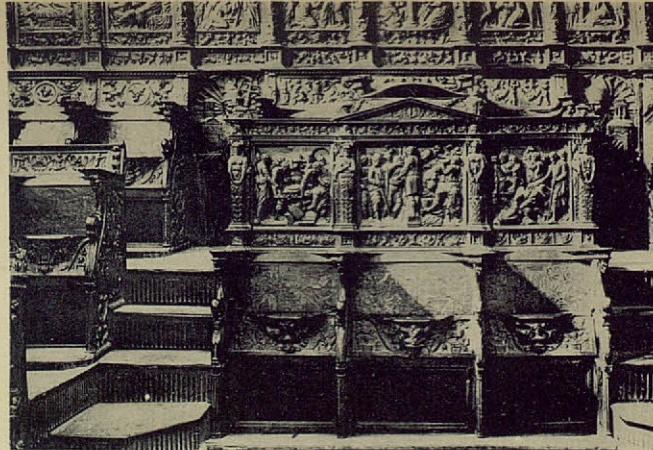
con la magnificencia del templo. Que fué él, se conjectura con sólo contemplar la capilla de San Bernardo de la Seo, que destinó a su enterramiento y donde, en efecto, fué sepultado en 1577. Capilla riquísima, ciertamente ostentosa, por el prelado costeada. En el retablo principal trabajó Pedro de Moretó; Bernardo Pérez hizo el precioso sepulcro del arzobispo y el de su madre doña Ana de Gurrea, cuyos restos fueron trasladados aquí en 1553 desde el monasterio de Piedra, donde yacían veintiséis años hacia. La verja labróla Guillén de Trujarón, el artista protegido de Felipe II, autor de la monumental de El Escorial. Dos escultores y un rejero sobresalientes. Aun más: D. Fernando de Aragón ordenó la construcción de dos návadas de la Seo (un tercio de la fábrica), edificó la Cartuja de Aula-Dei y dispuso el majestuoso "cuarto viejo" de su palacio arzobispal, "cosa insigne, grande y digna de tal príncipe", afirma Blasco de Lanuza en sus *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*.

El Cabildo llamó a Juan de Moreto en 1542 para concertar la labra de la sillería del coro, y el escultor buscó la colaboración de dos mazoneros entalladores: Esteban de Obray, su cuñado, y Nicolás de Lobato. Era el primero vecino de Tudela, en 1525, cuando contrató la obra de un retablo para Cintruénigo, que pintaría el célebre Pedro de Aponte. En 1541 hizo otro retablo de alabastro para la iglesia de Sariñena, que fué vendido hace unos años. Aunque se le supone navarro, su apellido parece más bien flamenco. Nicolás de Lobato había trabajado en aquel mismo año la obra de talla y carpintería del gran retablo, perdido, del monasterio de Veruela.

Las sillerías corales eran, por lo común, de nogal o de roble; para los respaldos de ésta se pactó el boj amarillo. "Seis ducados no más—afirma Quadrado (1)—recibió por la traza de la admirable sillería Esteban de Obray, quien venido de Navarra la obró de 1542 a 1548 en compañía de Juan Moreto, florentino, y Nicolás de Lobato; y al considerarla detenidamente, asombra al par el corto espacio de tiempo y la escasa suma de 62.000 sueldos invertidos en su construcción." Según este escritor, la parte principal llevóla Obray; pero el estilo de Obray en el citado retablo de Sariñena no es tan sutil ni perfecto como esta sillería, y en las capitulaciones figura en primer lugar Moreto, cuya maestría y nombradía superaban en mucho a las de sus ayudantes.

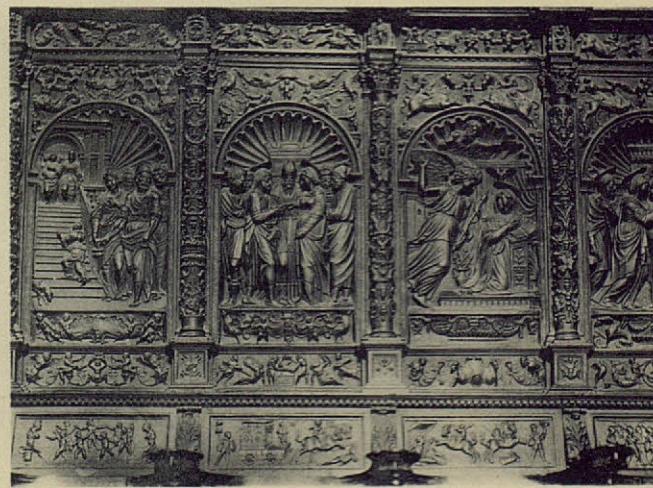
Forman el coro 150 sillas distribuidas en tres órdenes. En la última

(1) En su conocida obra *Aragón*.

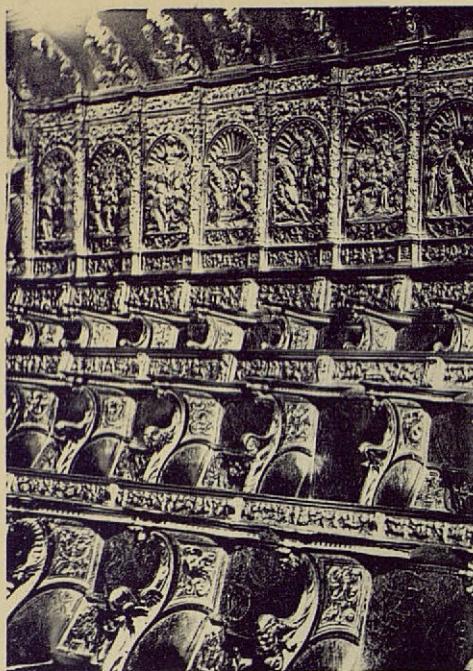


Fot. J. Mora.

ZARAGOZA.
Templo Metropolitano del Pilar.
Sillería del Coro.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.



Fot. J. Mora.

Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

ZARAGOZA.
Templo Metropolitano del Pilar.

Silleria del Coro.

serie, los respaldos, desde el asiento hasta la cornisa, prodigan el arte primoroso de Moreto en los 65 tableros con escenas del Antiguo Testamento, pasajes de la vida de la Virgen, y de la vida, pasión y muerte del Señor; en las columnillas, en los angelotes, en los mascarones, en las metopas. Brillantemente describe Quadrado la sillería: "Es aquello un singularísimo esfuerzo de la habilidad y paciencia humana; certamen, al parecer, de dos o tres generaciones; una variedad infinita de relieves y embutidos que en brazos, respaldos y parte inferior de los asientos hormiguean; miles y miles de figuras de todas formas y tamaños pueblan los tres órdenes de sillas; batallas de la antigüedad, hazañas de la edad media, escenas pastoriles, cuadros de costumbres, pescas, danzas, alegorías, grotescos caprichos, ángeles, animales, centauros, todo lo puso a contribución la brillante fantasía de los modestos mazoneros. Revisten el interior de los muros por un lado pasajes en relieve de la historia de Jesucristo, por otro de la de María, partidos por columnas platerescas; unas figuras a modo de ménsulas aguantan las pulseras esculpidas con testas, y unos ángeles sostienen sobre la cornisa los florones del remate."

Se desconoce la capitulación que Moreto firmara con el Cabildo para la obra del coro en su primera parte. No ocurre lo propio en cuanto a la segunda, o sea los asientos y respaldos: convínose su labra en 1544, y costaron 6.000 sueldos (1).

La verja que cierra el coro hízola Juan Tomás de Celma desde 1574 a 1579 por 23.000 sueldos. Su basamento de mármoles, el mallorquín Guillermo Salvá; costó 20.000 sueldos.

Moreto no es Forment, ciertamente. Dista de tener la grandeza de concepción y la valentía de ejecución de éste. Forment, además, es más "estatuario", alcanza mejor la belleza de la estatua exenta en los compartimientos principales de los retablos del Pilar y de Huesca. Pero con todo, su obra, de un carácter más minucioso y simplista, es muy estimable en sí y por lo que representa en la historia del Arte español en su modalidad renacentista. El retablo de Alquézar, como imaginería de gran relieve, casi exenta, y la sillería del coro del Pilar, como estupenda obra decorativa, de lo mejor del arte plateresco hispano, otorgan a Juan de Moreto una plaza de honor en el catálogo de los artistas extranjeros que trabajaron en nuestra patria.

RICARDO DEL ARCO

(Fotos. Juan Mora.)

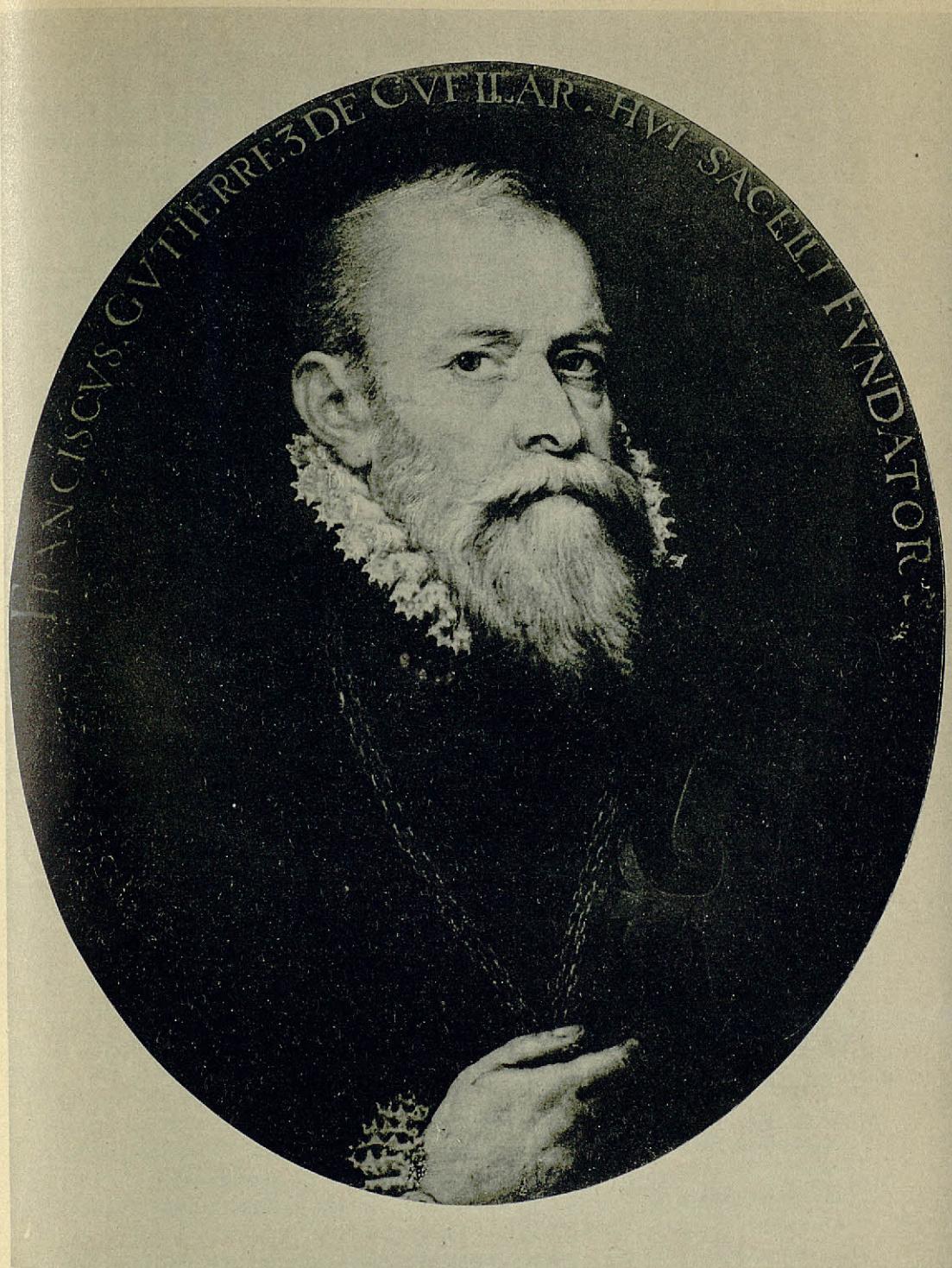
(1) Abizanda: ob. cit., tomo I, pág. 154.

El retrato de D. Francisco Gutiérrez de Cuéllar en la Catedral de Segovia

Entre los pocos cuadros de interés que se conservan en esta Segovia, tan rica en otras manifestaciones del arte, llama singularmente la atención un retrato de casi medio cuerpo, engastado en un rico retablo de la Catedral. Representa a un caballero anciano, de hermoso y noble rostro, cuyos tranquilos ojos grises parecen haber ya penetrado los misterios de la Eternidad. Viste el hidalgo con aquella severa distinción que se usaba en España en los días del Rey Don Felipe el Segundo: jubón y ferreruelo de paño negro, ennoblecidos con sendos hábitos de Santiago, y completados con gorguera y puños de finísimas randas; por única joya, una cadena de oro, con la cual juega la pálida diestra del retratado, cuyo nombre va escrito en torno del busto, en una inscripción de letra romana: **FRANCISCUS. GVTIERREZ DE CVELLAR. HVIVS SACELLI FUNDATOR.**

No cabe nada más elegante, nada más representativo de aquella gran España de las postrimerías del xvi. Escritores y artistas, viajeros curiosos, no saben pasar por Segovia sin saludar al caballero de los cabellos canos y las barbas undosas, como al mejor de sus amigos en la ciudad. Algún ambiente de misterio rodeaba a la noble imagen, pues es muy poco cuanto se sabía del retratado, y nada del autor de la excelente pintura.

Todas las guías de Segovia y, de acuerdo con ellas, todos los sacristanes y pertigueros de la Catedral, suelen dar el nombre de Pantoja de la Cruz al iniciar a los viajeros en el misterio de esta capilla. La leyenda arranca de D. Antonio Pons, el cual, guiado vagamente por cierto carácter de época y en ninguna manera por el estilo, lanzó la atribución



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

D. Francisco Gutierrez de Cuellar.
por (ALONSO DE HERRERA?).

que ha hecho fortuna (1). D. José María Quadrado la acogió en su admirable estudio de la Catedral segoviana (2), y de él ha pasado a cuantos han bebido en esta fuente, mucho más aprovechada que citada. Fué D. Elías Tormo (en su brevíssima y substancial *Cartilla excursionista de Segovia*) el primero que negó rotundamente tal atribución. Por mejor que lo de Pantoja diputa Tormo al retrato de D. Francisco, y realmente lo supera en la soltura del dibujo y en las calidades de la coloración, quizá excesivamente fría.

Hablemos ahora un poco del magnífico caballero, cuya imagen le da más fama que los hechos todos de su vida. Por las pruebas de su hábito de Santiago (3), sabemos que era hijo de Gil Sánchez de Cuéllar, que venía por varón del linaje de los Velicias, antiguo y noble en Segovia, y de Aldonza Gutiérrez (4) y que nació en Cuéllar, en la Parroquia de San Pedro, en los primeros años del siglo xvi. Sus padres vinieron luego a establecerse en Segovia, en unas casas de la Canonjía vieja (aqueñas donde luego se colocó una hornacina con una imagen de Nuestra Señora de la Fuencisla) que eran punto obligado de parada de todos los collarinos que bajaban a la ciudad (5). En ellas murieron Gil Sánchez, en 1531 (6), y D.ª Aldonza, en 1533; recibió D. Francisco la merced del

(1) «Son muy buenas en dicho retablo dos pinturas: la una de Jesu-Cristo llamando a sus apóstoles, y la otra del martirio del santo. En el sotabanco se ve también un bellísimo retrato que representa a D. Francisco Gutierrez de Cuellar, y me pareció de Pantoja, de quien por ventura serán igualmente las pinturas de arriba.» — *Viaje de España*, tomo X, pág. 234.

(2) En el tomo *Salamanca, Avila y Segovia* de la colección «Recuerdos y bellezas de España».

(3) En el Archivo Histórico Nacional.

(4) Su lauda sepulcral la llama «Doña Aldonza de Nevares».

(5) Sobre la portada herreriana de esta casa y en el retablo y verja de la capilla de Santiago aparece el blasón de D. Francisco. Es cuartelado. El primero, de plata, con trece roeles de azur, bordura de gules cargada de diez sotueres de oro. El segundo, de oro, con una banda de azur; bordura igual al anterior. El tercero, de azur, con un castillo de plata con tres torres, fabricado de sable y bordura como las anteriores. El cuarto, de plata, con cinco lises de oro (sic); bordura jaquelada de oro y de gules. Escusón de gules, con siete jaqueles de oro, con veros de azur y bordura de gules con sotueres y castillos alternados (ocho y ocho).

(6) Fueron sepultados en la capilla fundada por su hijo. Su lauda dice así: «Gil Sanchez de Cuellar falleció en 18 de Octubre 1531, y Doña Aldonza de Nevares falleció en 8 de Octubre 1533, padre y madre de Francisco Gutierrez de Cuellar, aquí trasladados en 7 de Agosto de 1580.»

hábito de Santiago por estos años. De su vida sabemos solamente (por algunas letras que se pueden descifrar de la inscripción del friso de la capilla) que ejerció el cargo de contador mayor del Rey D. Felipe el Segundo y que ejercitó su piedad en diversas Fundaciones. La de esta capilla debió de ser (a juzgar por la fecha en que fueron trasladados a ella los restos de Gil Sánchez de Cuéllar y de su mujer) hacia 1580. Nada más sabemos de la larga existencia de un personaje de tanta calidad; su más profunda huella está en esta Capilla de Santiago que vamos a describir.

Es una de las del lado de la Epístola y está cerrada por una pesada verja de dos cuerpos, posterior sin duda (pues lleva la fecha de 1609) a la muerte del fundador, cuyas armas van pintadas en un cartelillo del remate. En el muro de la izquierda está el retablo, que lo cubre casi todo, pues es de aquellas pesadas máquinas que se hacían por Castilla a fines del xvi. Consta de dos cuerpos, sobre un ancho zócalo, y con dos alas, que le dan aspecto de tríptico; en el centro del cuerpo inferior, en un nicho flanqueado por columnas toscanas, está la imagen del Señor Santiago en traje de peregrino, con un báculo en la mano derecha, un libro en la izquierda y vestido con sayo, capa y sombrero ricamente estofados. A los lados, sendas pinturas en tabla narran pasajes de su vida. Ocupa el centro del segundo cuerpo un alto relieve que representa al mismo apóstol a caballo acuchillando moros derribados y lleva todo el retablo, por remate, estatuas de las Virtudes Teologales. En el centro del zócalo, sobre la mesa de altar, hay un bajorrelieve que figura la conducción, por tierras de Galicia, del cuerpo de Santiago, al cual sus discípulos llevan, con mucha reverencia, en una carreta arrastrada por robustos bueyes. A ambos lados de esta escena se ven dos medallones en óvalo que contienen: el del lado del Evangelio, el retrato, pintado en tabla, que es objeto de este trabajo; el de la Epístola, el blasón del donante, en talla coloreada.

Es el retablo, como tenemos dicho, de grandes dimensiones y no tan desabrido como solían ser los de su época, sino muy adornado de exedras con figurillas, de tallas de flores y frutas, de fina labor de grutesco y de medallones con cruces de Santiago; nadie suele recordar de él sino el retrato del anciano caballero que lo costeó. Ya hemos visto que Pons afirma que esta pintura es de la misma mano que los dos cuadros laterales, y esto nos parece indudable, aunque ofrezcan mucho menos inte-

rés que la efigie del caballero. La del lado del Evangelio representa la vocación de los hijos del Zebedeo, y la del lado de la Epístola, el martirio de Santiago. En esta segunda tabla se aprecia la misma finura un poco amanerada, la misma frialdad del retrato; hay en ambos algo que recuerda a los cuadros de El Escorial, y esto nos hizo en cierto tiempo pensar en algún pintor escurialense (Diego de Urbina, por ejemplo) como probable autor de estas pinturas.

Hace algunos años, visitando la admirable iglesia de Villacastín, en tierras de Segovia, parecióme que las esculturas y las pinturas del retablo principal y de los laterales me recordaban algo muy familiar; caí luego en la cuenta de que el extraño parecido se refería a esta capilla de la Catedral, y llegué a adquirir la casi certeza de que las mismas manos habían trabajado en ambas obras. Afortunadamente conocemos muy bien los nombres de los artistas de la iglesia de Villacastín; los escultores fueron varios, pero uno sólo el pintor: Alonso Herrera, que pintó para el Rey en El Escorial (1).

Cean Bermúdez nos dice lo siguiente de este Alonso de Herrera: *Pintor y vecino de Segovia por los años de 1579. Tuvo estrecha amistad con el mudo Juan Fernández Navarrete, cuya hija natural crió y educó en su casa.* La fundación de la capilla de D. Francisco Gutiérrez de Cuéllar (cuyas pinturas le atribuimos) tuvo lugar hacia 1580. En 1590 se concertaron las pinturas de Villacastín (2). En 1596 están firmados y fechados los retablos laterales de la misma iglesia. En 1614 vivía en Segovia y tenía dos hijas: María y Catalina; la primera de las cuales casó con Juan de Prado (3). En 1617 pintaba cuatro lienzos para el retablo mayor de la parroquia de San Andrés, de Segovia (4), y esta es la última noticia que de su vida nos queda.

(1) Sánchez Cantón, en su excelente trabajo: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, dice de él lo siguiente: «Artista más oscuro que Urbina es un tal Alonso, de Herrera, pintor de Su Magestad, que era vecino de Segovia por 1579 y que ya vivía en 1514.» (B. S. E. E., tomo XXII). En lo subrayado hay una confusión; sin duda el autor quiso decir que aún vivía en 1614.

(2) v. Antonio Ibot León: *La iglesia parroquial de San Sebastián en Villacastín* (Segovia, 1922). Trabajo muy documentado.

(3) Manti Monsó: *Estudios artísticos*.

(4) Están firmados y fechados. Véase el apéndice del Conde de la Viñaza al diccionario de Cean Bermúdez.

Es el pintor Herrera (oriundo probablemente de Segovia o de Cuéllar) un caso típico de aquella escuela escurialense, de tendencia italiana, tan amanerada, tan falta de vida y de originalidad, que formaba pintores para que fuesen llenando de historias retablos y paredes, según los planes del Rey. Dentro de esta escuela, Alonso de Herrera es uno de tantos; inferior, desde luego, a Navarrete el mudo; pero no muy por bajo de Diego de Urbina. He visto de él bastantes cuadros; pero sólo unos pocos merecen ser recordados: este retrato de D. Francisco Gutiérrez de Cuéllar (dando por hecho el que sea suyo) y las lindísimas pinturas de los retablos laterales de Villacastín.

EL MARQUÉS DE LO

BIBLIOGRAFIA

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

La publicación de esta obra prosigue con tal regularidad, que permite confiar en una próxima y satisfactoria terminación. Por su presentación material y por la competencia de sus colaboradores, este volumen no desmerece de los trece anteriores. Las ilustraciones que acompañan al texto reproducen obras muy importantes, y entre ellas muchas poco conocidas, que los aficionados al Arte verán acaso por vez primera. Comprende la historia del arte francés en la segunda mitad del siglo XVIII; la de Inglaterra, España, Portugal y Suiza durante todo el siglo XVIII, como asimismo la historia particular de las Artes, del Grabado, Tapicería y Mobiliario en Europa en ese siglo.

Al tratar de la arquitectura francesa se estudian especialmente las obras de J. A. Gabriel y Soufflot, juntamente con las influencias arqueológicas que caracterizan los últimos treinta años de este siglo. En pintura, las obras de F. Boucher, Chardin y Fragonard; los pasteles de Q. de la Tour y Perronneau; los cuadros de paisaje, batallas y animales de Vernet, Robert y Moreau, juntamente con otros artistas menos conocidos pero muy interesantes, adornistas e ilustradores. En escultura se estudian a Pigalle, Mouchy Costou, Francin, Pajou, Houdon y Clodion como principales representantes de aquel arte.

La arquitectura inglesa de aquel periodo la vemos personificada en el Palladianismo y el estilo Adam. La escultura, con Roubillac, y la pintura abarca ese interesantísimo periodo en el que descuellan Hogarth, Reynolds y Gainsborough, sin contar otros muchos artistas que cultivan todos los géneros, especialmente el retrato y el paisaje.

En un solo capítulo se estudian a España y Portugal con menos profundidad y alguna ligereza en las apreciaciones.

El grabado y los tapices ocupan otros dos capítulos, y en el último se trata del mueble en Francia y otros países. Este último, escrito por la pluma competente de M. Roger de Felice, está muy bien desarrollado y queremos ofrecer alguna referencia a nuestros lectores, que juzgamos ha de interesarles puesto que ahora se concede tanta atención a esta clase de obras.

Comienza previniendo contra lo arbitrario de ciertas denominaciones, como por ejemplo: las de estilo Luis XV o estilo Luis XVI, y, en general, contra la costumbre de dividir la historia del mueble en Francia durante el siglo XVIII en tantas épocas como reinados. Es admisible que se diga estilo Luis XIV, porque es cierto que durante el reinado de este rey y bajo su influencia personal se formó, aunque en los últimos veinte años ya empezó a modificarse, pero Luis XV no tuvo ningún influjo personal en el arte de su tiempo, y por otra parte, era todavía un adolescente cuando el estilo que lleva su nombre acabó de formarse. Aun le quedaban quince años de vida y ya la moda cambió hacia el estilo "a la griega", o como decimos ahora "Luis XVI", puesto que como se ha demostrado en varias obras especiales, el estilo Imperio no es más que la prolongación degenerada del llamado estilo Luis XVI. Todavía es más absurdo el colocar un cierto estilo Regencia entre el Luis XIV y Luis XV, y un estilo Directorio entre el Luis XVI y el Imperio. No hay tal estilo Re-

gencia, sino muebles y adornos que producto de aquella época de transición presentan caracteres comunes a los dos reinados. No hay muebles Directorio como estilo propio de un Gobierno que duró tan pocos años, sino muebles de los últimos años de Luis XVI y primeros de la Revolución, con la sequedad de líneas, pobreza de ornamentación y pedantesca imitación del antiguo, propias de aquella época de mal gusto, que llevó a las artes aplicadas a una larga y profunda decadencia.

Prescindé, pues, de estas dos últimas denominaciones.

Al comenzar el siglo XVIII el mobiliario sufrió la transformación que experimentaron las costumbres y todas las artes. Los arreglos de Luis XV en Versalles se reducen a instalar habitaciones particulares en medio de aquel vasto palacio casi deshabitado. El deseo de gozar de los placeres de la vida social o las comodidades de la vida íntima se generalizan. El epíteto *agradable* es la característica de aquel siglo en sustitución de lo pomoso o lo grande. El hotel, compuesto de salas con chimeneas adornadas de espejos, pisos de madera, techos claros, paredes con pinturas galantes o tapices de colores frescos, encuadrados en molduras blancas o doradas, no admite aquellos muebles imponentes e incómodos a lo Luis XIV, sino otros adecuados y a propósito para los usos distintos de las variadas habitaciones. Aparecen nuevos tipos, entre ellos la "cómoda", símbolo de las nuevas comodidades, bibliotecas, escritorios, tocadores, chineros, veladores, canapés, duquesas, costureros y tantos otros que han llegado hasta nuestros días repitiéndose incesantemente sus formas, prueba clara de que reunen la elegancia y la utilidad. Variaron también las maderas empleadas en ebanistería y aparecen el palo de violeta, el palo de rosa y, sobre todo, las diversas clases de caoba. Se imitan, asimismo, las lacas orientales: roja negra, oro y policromada, lo que se llamaba barniz de la China, que por cierto no es invento de los famosos hermanos Martín, pues ya se conocía de mucho antes. La asimetría, la curva en *S*, las formas abombadas, el inspirarse en la naturaleza viva para copiar los adornos, tales son las características del principio del siglo. Hablemos también del estilo "rocaille", palabra que entonces no tenía el sentido que ahora le damos. Se llamaba "rocaille" a una especie de arquitectura rústica, como la antigua gruta de Zethys en Versalles, formada con piedras en bruto, conchas, estalactitas, imitando las formas más extrañas del barroco italiano, que se aplicaban también al zócalo de un reloj, a un tablero, etc. Para nosotros, "rocaille" es una exageración de Luis XV, una efervescencia de sus comienzos, que duró muy poco en Francia, y degeneró en pura extravagancia al imitarse en Alemania e Italia.

A contar desde 1760 se inician las primeras manifestaciones de un nuevo estilo, con la vuelta al antiguo, al gusto de las cosas griegas y romanas, tal como entonces se conocían, cuando quedaban todavía quince años del reinado de Luis XV, estilo que llegó a su completo desarrollo en la época de la Revolución y del Imperio. Las curvas van desapareciendo, se vuelve a la línea recta; la ornamentación es de menor escala y en extremo acabada. Aparecen los cristales en bibliotecas y "vitrines". Sigue en favor la caoba, y sus diversas clases se utilizan como elemento decorativo y también algunos adornos de nácar, mosaicos de piedras a la florentina y un ensayo de muebles en metal, bronce dorado especialmente, con tablero de pór-fido o mármol.

La forma de las sillas sufre gran modificación: los pies son en forma de carcax, casi siempre, y acanalados; el respaldo, ovalado, de herradura, rectangular o alargado en forma de trapecio; los brazos arrancan del pie y forman curva hacia atrás, para dar espacio amplio a la colocación de las faldas con "paniers". Una novedad son las sillas ligeras sin respaldo de tapicería, con adorno de madera, formando lira, palma, urna o cifras.

El llamado estilo Imperio estaba ya enteramente formado antes de 1804 y sus principales elementos existían en el mobiliario antes de que estallase la Revolución.

Esta no hizo más que precipitar un movimiento iniciado anteriormente hacia formas más sencillas y acentuar la pedantesca imitación del mobiliario greco-romano tan imperfectamente conocido por las pinturas de los vasos, los bajorrelieves y algunos vestigios exhumados de las ruinas de Pompeya, hasta llegar a esos muebles monótonos donde reinan exclusivamente la caoba y algunos adornos de bronce dorado.

El mobiliario en el extranjero.—Durante el siglo XVIII todos los países de Europa son en más o en menos tributarios del gusto francés. Donde hubo más originalidad fué en Inglaterra, aunque con muchas influencias continentales. La historia del mueble inglés se divide en tres períodos llamados de la Reina Ana, Chippendale y Sheraton, pero estas denominaciones son un poco arbitrarias. El primero comprende los reinados de Guillermo III, Reina Ana y Jorge I (de 1689 a 1727), en que imperó el gusto holandés, muy influido a su vez por el arte chino. Dominó la marquetería en fondo de nogal; las sillas con respaldo de madera, armarios con escudos, cómodas ventrudas, etc.

Hacia 1725 la caoba invade el mobiliario y se forma el estilo Chippendale, un poco recargado, cuando todavía este artista era un niño. Más adelante, su misión consiste en aligerar y perfeccionar las formas consagradas, imitando también las formas del estilo Luis XV, aunque en esto no tuvo gran acierto. Su mérito principal es la inventiva de tantos asuntos variados en los respaldos, etc.

El estilo Sheraton corresponde al estilo Luis XVI e Imperio de Francia y es la vuelta al "antiguo" con la ligereza de formas, sencillez de adornos, y más tarde los muebles pequeños en madera de limonero, adornados con pinturas, guirnaldas de rosas y medallones de personajes célebres, a la manera sentimental de A. Kaufman.

En Alemania no hay propiamente un estilo nacional, en el siglo XVIII. Se imitaba lo francés que tan de moda estaba en la Corte de Prusia, y aun en la de Baviera, pero casi siempre con poca gracia y exagerando los defectos. En lo que fueron maestros los ebanistas alemanes es en la marquetería, cuya técnica tradicional en el país perfeccionó David Roentgen.

Reemplazó las sombras que antes se grababan con buril o ennegrecían al fuego, por fragmentos de madera oscura tallados y acoplados con habilidad suma y compuso asuntos variados de escenas chinas campestres, paisajes, etc. Aún más notables son las guirnaldas y adornos con flores y cintas que trató con una libertad y una elegancia superior a la de los mismos franceses.

En Suecia se imitaron los estilos de Francia a la perfección, hasta el punto de que es muy fácil confundir las obras de una y otra comarca.

Por el contrario, el gusto italiano difiere profundamente del francés en esta materia de muebles y se estiman preferentemente las cualidades de tallistas y cinceladores más que las de los ebanistas que se dedicaban a construirlos. Las exuberancias del arte barroco no se adaptaban a las elegancias francesas y en pocos artistas lograron armonizarse.—J. P.

**Sardinian Painting. I The Painters of the Gold Backgrounds, by
Georgiana Goddard King. Bryan Mawr College. Pennsylvania, 1923.**

Miss Goddard Kin, que es profesora de Historia en el Bryan Mawr College, ha hecho frecuentes excursiones a Europa para estudiar el arte en sus diversas manifestaciones, figurando entre los países por ella visitados España, cuyas artes y literatura ha estudiado prolíjamente.

El tomo sobre la pintura sarda que ha escrito, aunque el tema sea, al parecer, completamente ajeno a nuestro país, al leerlo se encuentran las analogías grandes con nuestro arte y aun nuestra historia, y demuestra lo bien que ha estudiado la autora el tema a su paso por España.

Describe la historia geográfica de la Isla desde el tiempo del Rey Minos; su incorporación al Imperio romano y las vicisitudes que tuvo durante este periodo; los martirios padecidos por sus hijos bajo Diocleciano, entre ellos el de San Lusorio; la invasión de los vándalos y de los godos más tarde, su incorporación después al Imperio de Oriente. Al llegar a este periodo cita los restos que se encuentran de la arquitectura bizantina y algunas tallas coptas. Viene después la invasión de los moros y las luchas con los lombardos, que la quisieron arrebatar a los sarracenos, y con los frances, que también querían poseerla.

Después de expulsados los moros españoles de Córcega por el conde catalán Ermengardo de Ampurias, que dominaba en Mallorca, fueron también expulsados por los sardos.

Al comenzar el siglo XI, los Papas incitaban a los genoveses que tomasen la Isla, que fué, por fin, ofrecida a Pisa por el Pontífice Juan XVIII en el año 1004.

Cita las grandes iglesias y algunos Monasterios, Colegiatas y Catedrales edificadas en el siglo XI y el XIII en el estilo llamado Pisano.

En el estudio que hace la autora de las iglesias sardas demuestra la influencia catalana. En la Catedral de Cagliari, aunque en los planos se ve la tradición pisana, en las molduras de las arcadas la traza de arquitectura es catalana. Se ven muchas puertas góticas españolas con molduras aflechadas, arcos ciegos, bóvedas en ángulo, enlazándose en esta época la historia de Cerdeña con la de España. Ugone III, que dió la bienvenida a la flota aragonesa, se llamaba Serra de apellido, que es nombre catalán, y los sardos, a pesar de blasónar de italianos, tenían más contacto con nosotros que con Italia, y sus mejores puertos y ciudades estaban de la parte de España. La Catedral, empezada por los pisanos en 1312, fué concluída por los españoles, posessionándose de las fortalezas y de la isla los aragoneses y catalanes, después de la conquista por Don Jaime III y su hijo Don Alfonso.

De la época de los Reyes Católicos cita un retrato de la Reina Isabel pintado sobre bronce, conservado en la iglesia de Oliena, copia probable de un original contemporáneo.

Dice que el escritor Barón Giusseppe Manno, natural de la isla, en su historia de Cerdeña, publicada en 1840, había del afecto que tienen los sardos por el Gobierno español, que fué siempre sabio en sus leyes, llegándose a identificar sus costumbres y lenguaje, y aún hoy hay sitios donde se entiende mejor el catalán que el italiano.

En la época del Renacimiento, la gente educada y el clero hablaban el español, tomando sus modelos de la literatura de Valencia, Zaragoza, Valladolid y Toledo, y aún hoy, en la época presente, en las aldeas retraídas, en las montañas y algunas aldeas de pescadores de la costa, las costumbres y religión son más parecidas a las de Cataluña y Valencia que a las de Liguria y Toscana. Un montañés sardo a quien se le hable en catalán contesta perfectamente.

El estudio que hace de la pintura sarda de retablos, cuadros y los pocos frescos que han escapado del blanqueo, es minucioso e interesantísimo. La pintura primitiva es una rama de la española. Los primitivos sardos fueron depositados en el Museo de Cagliari; habiéndose llevado muchos los colecciónistas y encontrándose alguno en Birmingham y en los Estados Unidos.

La pintura sarda tiene una gran analogía con la pintura catalana y aragonesa, y algunos se cree están pintados por artistas de estas regiones.

El libro de la señorita Goddard King está admirablemente editado, con muchos grabados de cuadros de iglesias de la isla y de los que están en Birmingham y los Estados Unidos. Además, tiene una cosa sumamente agradable para los españoles, que es la simpatía de la escritora a nuestra nación y lo bien estudiado que tiene a nuestros artes arquitectónico y pictórico.—A. de C.

The earliest painted Panels of Catalonia. *Reprinted from The Art Bulletin Asociation of América.*—Brown University, Providence, 1923.
—Las primitivas tallas pintadas de Cataluña, por Walter W. S. Cook. (Dos frontales de altar del Museo de Barcelona.)

Dice el autor que presentan tal belleza de composición, de dibujo y color, que superan a otros muchos ejemplares de esta serie. Juntamente con el antipendium de Montgrony y el altar conopial de Vich forman un grupo tan esencialmente español y racial, que los considera como de una misma escuela.

Hace después la descripción de los mismos, muy detallada, y se extiende en consideraciones sobre orígenes de los motivos de ornamentación de Germania, Lombardía, y de allí a Francia y España, sobre el uso de animales inscriptos en medallones, la manera de estar tratados, etc.

Hace notar en cada caso que la forma particular del diseño que aparece en cada tabla, es la última versión usada en manuscritos, vidrieras pintadas, frescos y esculturas en la segunda mitad de la XII centuria y en la XIII, fechas confirmadas por la indumentaria y los tipos, y después hace largos estudios sobre la mandorla, nimbo o almendra mística; sus orígenes, caracteres en Oriente y Cataluña, y el Cristo en Majestad, tipo pre Carlovingio y Carlovingio, y termina con un detenido estudio de la representación del mundo en la mano del Salvador.

The stucco altar-frontals of Catalonia, by Walter W. S. Cook. (Frontales de altar de estuco en Cataluña.) *Reprinted from Art Studies Art Princeton and Harvard Universities, 1924.*

Los frontales de altar del período románico y principios del gótico en Cataluña revisten extraordinaria importancia para los que estudian los principios de la pintura española en tabla hasta la aparición del retablo góttico en el siglo XIV, y espera demostrar en su trabajo la importancia de esta herencia artística, que ofrece un nuevo capítulo en la Historia del desenvolvimiento de la pintura europea.

Trata de las primeras pinturas en Cataluña, ejecutadas con imitaciones modestas; de los ricos antipendia de oro y plata, adornados con piedras preciosas o hechos con plata dorada, esmalte de Limoges y otros metales preciosos que adornaban los altares y grandes santuarios, Catedrales y Monasterios de la Península ibérica. De los antipendia apenas quedan algunos en España, por haber sido fundidos en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Estudia y describe el Arca Santa de la Catedral de Oviedo, que, aunque no es un frontal de altar, conserva su estilo.

Como antipendia hechos de esmalte de Limoges trata del frontal de San Miguel in Excelsis (Navarra), el frontal de Santo Domingo de Silos, hoy en el Museo de Burgos y el de la Catedral de Orense.

Se ocupa y describe un frontal de estuco, hoy en el Museo de Barcelona, con Jesucristo en Majestad, rodeado de los doce apóstoles, que perteneció a la iglesia de Esterri de Cardós en Lérida, y cita el existente en Barnard Cloisters, New York, procedente también de Esterri de Cardós.

Estudia el frontal de Tárrega (Lérida) y su ornamentación en relación con frescos Coptos de la VI y VII centuria, esyelas de Saggara y monumento de Fatimita en el Cairo; el frontal de Traserra del Museo Episcopal de Lérida, y el de Planés, del Museo de Barcelona, procedente de la pequeña iglesia de Santa María de Planés.

El estudio de estas obras muestra una comunidad de escuela, no meramente porque las cinco sigan la tradicional composición de los antipendia hallados en Italia,

en Francia y también en España, sino más particularmente en el persistente recurso al ciclo ornamental circunscrito, y el uso del estuco como medio común a todos ellos.

Dice, refiriéndose al estuco, que su técnica indudablemente deriva de influencias muslímicas, explicables por el origen geográfico de las tablas. Hace notar que ningún antipendium hallado en España está completamente modelado en estuco, excepción hecha del grupo de que ahora se trata. Este es más notable por representar más rigurosamente la influencia muslímica en España, y se extiende el autor en varias consideraciones sobre dicha influencia.—*J. M. de C.*

La Catedral de Huesca, por Ricardo del Arco. Monografía históricο-
arqueológica, ilustrada con fotograbados.—Imprenta Editorial V. Cam-
po. Huesca, 1924.

El Sr. del Arco es un infatigable escritor que nos está dando a conocer en forma de monografías los monumentos más interesantes aragoneses, principalmente los enclavados en el alto Aragón, ya en trabajos de revistas o publicados separadamente. Sus estudios sobre la inédita iglesia de Santiago en Agüero, la iglesia colegial de Tamarite de Litera, el castillo abadía de Alquézar y el Real Monasterio de San Juan de la Peña, trabajos meritísimos que dan a conocer estos monumentos con una copia de datos inéditos que son verdaderas fuentes donde los aficionados a esta clase de estudios encuentran material más que sobrado, son los más recientes entre los innumerables que han salido de la pluma de dicho señor.

Raro es el año en que el Sr. Arco no publica tres o cuatro monografías. Si en todas las provincias de España hubiese hombres que dedicasen, como el Sr. Arco, su tiempo a estos estudios, tendríamos, en un plazo no largo, hecha la Historia de España.

También ha publicado un trabajo sobre el traje popular del alto Aragón, con ocasión de la interesante Exposición del traje que se está celebrando actualmente en Madrid, y la Catedral de Huesca, libro del que vamos a ocuparnos.

Divide su libro el autor en dos partes: Histórica y Descriptiva, que yo llamaría Arqueológica.

Trata en la primera del templo romano, que por recientes descubrimientos parece existía en el mismo lugar que hoy ocupa la Catedral, de la basílica visigótica, de la que hace conjeturas de dónde pudiera estar enclavada, citando los restos de ésta que sirvieron para hacer una puerta románica que hoy sirve de ingreso al Palacio Episcopal; enumera las iglesias y hace historia de la Catedral, desde que al entrar en Huesca victorioso en 1096 el Rey D. Pedro le asignó al Obispo la mezquita mayor para restablecer en ella la Sede, así como de los Obispos, desde la época visigótica hasta el que actualmente rige la Diócesis, las vicisitudes por que pasó la Fábrica en los siglos XIV y XV, el auxilio del Papa Luna, y, por fin, la terminación del edificio y de su arquitecto Juan de Olózaga.

En la parte descriptiva analiza la planta del templo, la torre o campanario, sus columnas, bóvedas, naves, sus capillas, claustro, coro y trascoro, así como el retablo de Forment. Y cita también las alhajas, ornamentos, arquetas de reliquias, tapices y paños, relicarios y códices y manuscritos de su archivo.

Como apéndices trae una lista de artífices, que se citan en el texto, y de otros que no se citan, pero que son inéditos.

La Catedral de Huesca es una obra admirablemente hecha y que completa los estudios que hasta ahora había hechos de la joya arquitectónica de Aragón.—*El C. de P.*