

BOLETIN  
DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES  
ARTE - ARQUEOLOGÍA - HISTORIA

---

Año XXXVII. — Cuarto trimestre || MADRID. — Diciembre de 1929

---

## LA PUERTA DEL RELOJ EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

---

No podemos imaginar fácilmente la Puerta del Reloj en los días que siguieron a su terminación, embutida como se halla, la obra primitiva, en otras posteriores que la desfiguraron. Hoy aparece abajo de la calle de la Chapinería, precedida por un atrio, solado de losas de mármol, que limitan a derecha e izquierda los muros de la capilla del Sagrario y Párrquia de San Pedro, y al que se llega por una gradería cerrada con gótica verja de hierro, que lleva en su crestería las armas del cardenal Mendoza. Al exterior aparece un gran arco apuntado de trasdós moldurado y dovelas aparentes, sobre las cuales corre una greca con tema de entrelazo, el cual arco, así como el fantástico gablete que lo remata y encierra la jarra de azucenas, parece obra de Durango en el siglo XVIII. En un segundo cuerpo, bajo un frontón redondo sostenido por mensulones y pilastras, aparece el reloj que da nombre a esta puerta (1); a los lados se ven dos ventanas que tienen encima dos ojos de buey. Sobre este cuerpo y al fondo asoma parte del rosetón del crucero norte.

Pasado el arco se encuentra un a modo de porche formado por la bocina de la portada y una estrecha bóveda de cañón apuntado que, a diferencia de otras portadas góticas en que el abocinamiento de la arquivolta y el derrame de los muros llega hasta el paramento exterior, ofrece ésta.

Forman la portada propiamente dicha una arquivolta compuesta de cinco boceles, con entrecalles de hojas y estatuillas de ángeles y obis-

(1) Se la ha llamado también: de la Feria, de la Chapinería, de las Ollas, de los Reyes y del Niño Perdido.

pos. Limita la arquivolta un tímpano ancho, con perfil de arco de cuatro centros, en el que se desarrollan relieves en cuatro zonas, y cuyo dintel apean dos jambas y un parteluz profusamente decorados. En el derrame de los costados y sobre zócalos van esbeltas columnitas, jaspeadas, de esquina; otras entregas, entre filas de rosetas, y, por último, pilares cuyas aristas se perfilan en baquetones, que, después de recibir sus capiteles, se continúan en los boceles de la arquivolta. Los capiteles son de distinto tamaño, proporcionado al de las columnas que los sustentan, y decoración vegetal, la que forma también las impostas de las jambas y de la bóveda de entrada, donde a la decoración vegetal se mezclan figuras de animales afrontados. En el parteluz iría de antiguo la Virgen que hoy se ve, de rostro radiante y sonriente, y levantando en uno de sus brazos el Niño Divino.

Esta sería la composición de la portada poco después de su terminación, contrarrestada la excesiva anchura del tímpano por la esbeltez de las columnas de los costados, sabiamente acusado el supuesto valor arquitectónico de cada una de ellas en relación con los miembros de la arquivolta que finge sostener (1), obteniéndose un efecto feliz, no conseguido en más importantes obras de catedrales españolas y francesas. Más tarde, y sin que conozcamos documento en que conste cuándo y por quién fué hecha esta segunda obra, si bien podemos rastrear alguna alusión a uno y otro problema (2), se añadieron a los costados arquerías repisas, destinadas a soportar estatuas de arte alemán, bajo doseletes, inútiles desde el punto de vista iconográfico, puesto que repiten temas ya tratados en el tímpano y que, además de disimular la sabia arquitectura de la portada y darle un aspecto achaparrado, ocultan parte de los relieves, algunos muy bellos, de las jambas (3).

(1) Las columnas de esquina corresponden a los volteles de ángeles; las columnas entregas a las hojas.

(2) Parro (tomo I, pag. 469) habla de apuntes de varios escultores (trabajando en la puerta) hacia 1418; y González Simancas (loc. cit., pág. 31) dice que Juan Alemán trabajaba en las estatuas «al mediar el siglo xv». Ni Pérez Sedano en sus *Apuntamientos*, ni Zarco del Valle en sus *Documentos* traen nada que se refiera a este asunto.

(3) Es extraño que ninguno de los que han hablado de la Puerta del Reloj hasta González Simancas, que es el primero y único en hacerlo notar, haya percibido esta superposición de obras que le resta hoy gran parte de su belleza original.

## I

1. La primera mención artística de la Puerta del Reloj es la de Ponz; su neoclasicismo no podía satisfacerse con una obra gótica, así sólo le dedica pocas palabras: "*En la parte opuesta a esta Portada de los Leones hay otra—dice—que es la del Relox, o del Niño Perdido. Las estatuas que hay en el atrio, no son como las referidas de las dos puertas expresadas, y manifiestan tener la misma edad que la fábrica. Así los pensamientos como las expresiones son claro indicio de la rusticidad en que aún se hallaba la escultura en aquellos tiempos*" (1).

2. Mediando el siglo siguiente, Amador de los Ríos publica su *Toledo pintoresca*. Hablando de nuestra portada no se muestra más comprensivo, si bien más difuso, que Ponz: "*La portada de la FERIA o del Niño Perdido, que de ambos modos es llamada, excita bajo este concepto las investigaciones de los hombres estudiosos que visitan la catedral toledana. Encuéntrase, sin embargo, casi enteramente restaurada, quedando reducida la antigua fábrica al arco de la puerta, que no se ha visto libre tampoco de la invasión greco-romana. Es aquél de grandiosas dimensiones, adornándolo tres grandes molduras o archivoltas, en las cuales se contemplan multitud de ángeles y profetas, hallándose el espacio que media entre la última y el borde exterior lleno de relieves, que en figuras de pequeño tamaño y rudo diseño representan hechos del Viejo Testamento, vestidos todos los personajes a la usanza española de los siglos XIII y XIV. En la parte inferior del arco se encuentran varias estatuas de tamaño natural, cubiertas casi todas por un cancel de bien escaso mérito que está afeando toda la portada. En el hueco del arco hay tres hileras de figuras colocadas en procesión, que, con su falta de movimiento y la mala disposición en que se hallan, quieren representar, la primera, la Adoración de los Reyes, la Circuncisión la segunda y la tercera la Disputa en el templo, de donde sin duda debió venir a llamarse esta puerta del Niño Perdido. A la derecha del espectador hay un cuerpo de arquitectura gótica embutido en el muro, el cual consta de veinte columnas de mármol negro, de las cuales resultan diez y ocho arcos apuntados de graciosos contornos que sirven como de apoyo al que presta luz a la capilla inmediata*" (2).

(1) *Viaje de España*, tomo I, 1787, pág. 56.

(2) *Toledo pintoresca*, pág. 25.

3. Trece años más tarde encontramos la *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro. Era éste un erudito local, benemérito rebuscador de archivos, pero que se movía mal donde no le guiaban documentos. Ello explica su desorientación ante la Puerta del Reloj y la contradicción en que incurre al tratar de fijar su fecha. Primero la da por concluida en el siglo XIV (1) y más adelante (2) dice "*a principios del siglo XV, si no fué antes, hubo de hacerse esta puerta, pues hacia 1418 encontramos ya apuntes de varios escultores que trabajaban en las labores y menudencias de ella.....*" En cuanto a la consideración artística de la obra, Parro no se muestra menos severo que lo habían sido Ponz y Amador; para él, la puerta "*manifiesta en sus informes esculturas y manera de tratar los asuntos la rudeza en que se hallaban entonces las artes y literatura*" (3); y en otro lugar (4) dice que "*su diseño es sumamente defectuoso, su representación confusa y extravagante, su ejecución tosca y todo ello adolece del lastimoso atraso que las artes sufrían en la época en que fué construída esta portada y trabajadas sus esculturas y relieves*".

4. En los años 1861, 62 y 63, un arquitecto inglés, Street, viaja por España; resultado de este viaje es un libro, excelente para su época, y que aún hoy presta grandes servicios (5). Street supo ver bien varias de las escenas del tímpano, en cuya interpretación habían desvariado Parro y Amador; después de describir estatuas y relieves añade: "*todo ello esculpido en excelente estilo del siglo XIV*".

5. En 1890 tenemos la *Toledo* de Palazuelos. Las páginas dedicadas a la Puerta del Reloj son las 378-384; el autor sólo distingue entre la parte antigua y la restauración del siglo XVIII, no dando a la que él llama parte antigua fecha ni aun aproximada.

6. En 1904 aparece lo único que puede ser tenido por estudio monográfico de la portada: González Simancas dedica una de sus Excursiones por Toledo a la Puerta del Reloj (6). Este trabajo lo avaloran tres

(1) *Toledo en la mano*, tomo I, págs. 64-65.

(2) *Ibidem*, pág. 469.

(3) *Toledo en la mano*, tomo I, págs. 64-65.

(4) *Ibidem*, pág. 469.

(5) *La arquitectura gótica en España* (trad. Román Loredó). MCMXXVI.

(6) BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1904, tomo XII, páginas 26-33.

láminas en fototipia, reproducción de dibujos del autor, copia de los relieves que decoran el intradós de la bóveda de entrada. Rectifica González Simancas alguno de los errores iconográficos de Palazuelos y sienta una teoría particular en cuanto a la fecha de la portada, que juzga construida "dentro de la primera mitad de la XIII centuria". Más adelante examinaremos sus argumentos.

7. Durante los años 1905-1908 publica la *Revue de l'Art Chrétien* una serie de artículos de Sanoner sobre "La vie de J. C. racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes des églises"; en este estudio se dedica un lugar importante al tímpano de nuestra portada, del que da la mejor reproducción que hemos visto publicada (1). Al tratar de la iconografía hablaremos más largamente de estos artículos de Sanoner.

8. Por último, Bertaux reproduce el tímpano de esta portada en la *Historia del Arte* de Michel y hace en unas líneas breves y justas la apreciación estética de nuestra portada, obra, para él, de un artista español que conoce los modelos franceses, que ama la multitud, el movimiento, la vida (2).

## II

### DESCRIPCIÓN

1. TÍMPANO.—Sus altorrelieves forman friso corrido, en cuatro zonas separadas por otros tantos doseles que dibujan al exterior serie de arcos apuntados, con gabletes, y simulan al interior bóvedas de crucería sencilla con florón en las claves. El material es una caliza muy blanca y blanda, empleada también en otras partes de la obra. Las escenas comienzan en el extremo izquierdo de la zona inferior y siguen en zigzag en la forma y con la distribución que indica el croquis (pág. 247); las describiremos en este orden:

Zona I. 1.—*Anunciación*: El ángel y María de pie, frente a frente; el

(1) *Revue de l'Art Chrétien*, 1906, fig. 29.

(2) "La décoration sculptée de la cathédrale de Tolède ne fut commencée que dans la première moitié du XIV siècle. A cette époque rémonte le porche du transept nord, aujourd'hui appelé *Puerta del Reloj*, a cause de la grosse horloge dont il est surmonté. Le sculpteur, quelque castillan qui a connu des ouvrages français, manque d'élégance et d'adresse. Mais il aime la vie, le mouvement, la foule." Tomo II, vol. 2, pág. 661.

ángel bendice con la mano derecha y tiene en la izquierda una palma; María, con la cabeza velada, tiene en la mano izquierda un libro y levanta la derecha en actitud de asombro. Entre ambos está el jarro simbólico y detrás del ángel una arquitectura.

2.—*Visitación*: María e Isabel se abrazan según la fórmula originaria de Siria y dominante en la iconografía gótica.

3.—*Natividad y Adoración de los pastores*: Esta escena ha sido modificada en el siglo xv. Primeramente aparecería, según la fórmula única en el siglo xiii, la Virgen echada bajo el pesebre, conservándose todavía clara huella de ello; más tarde se cambió por la Virgen arrodillada, obra seguramente de alguno de los que trabajaron en la puerta de los Leones. A la izquierda aparece San José sentado, después la Virgen arrodillada con el pelo extendido por la espalda; delante y en alto el pesebre con el Niño adorado por el buey, el asno y un ángel inciensante. Sobre toda la escena corre una cortina ondulada. Enfrente los pastores, que son cuatro, con instrumentos músicos: tres de ellos arrodillados y otro de pie.

4.—*Anuncio a los pastores*: Son tres que guardan corderos; uno de ellos toca una gaita; el ángel aparece en lo alto a la derecha y tiene en la mano un rótulo.

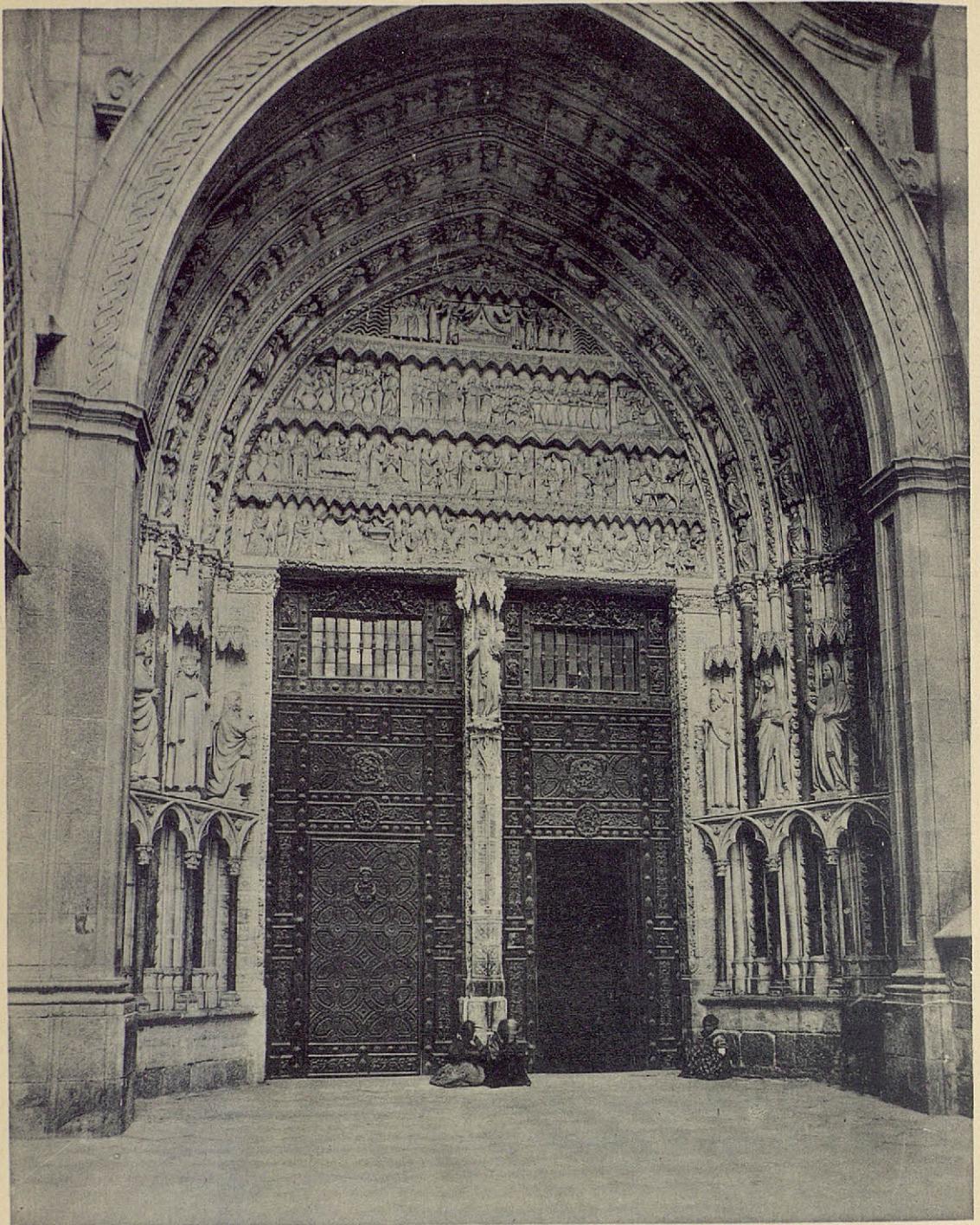
5.—*Salida de los Magos de Jerusalén*: Marchan a caballo y el que va delantero se vuelve hacia los otros mostrándoles la estrella; detrás hay una puerta almenada y en su vano aparece Herodes coronado.

6.—*Adoración de los Magos*: La Virgen Reina, en trono y con corona, tiene el Niño en pie sobre sus rodillas y lo presenta a la adoración de uno de los Magos que, hincando en tierra una rodilla y teniendo su corona en la mano, hace ofrenda de su presente: una bola de oro. Detrás, otro barbado se vuelve a su compañero imberbe y le muestra la estrella; uno y otro están coronados y llevan en las manos los tarros de sus ofrendas.

7.—*Sueño de los Magos*: Dos de ellos duermen en el mismo lecho, otro se halla reclinado en posición contraria y un ángel baja hacia él. Los tres están coronados.

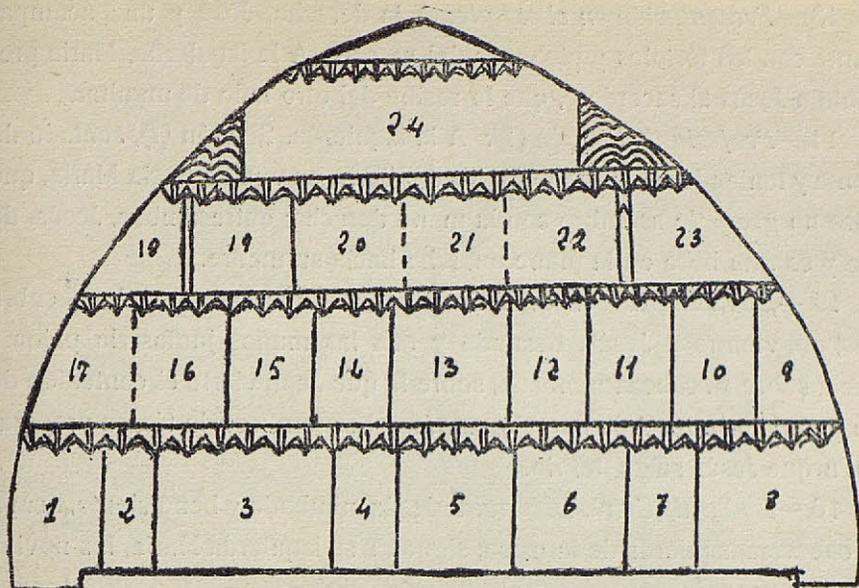
8.—*Degollación de los inocentes*: Herodes, coronado y empuñando espada, preside la matanza que realizan cuatro guerreros.

Zona II. 9.—*Sueño de San José*: Duerme sentado apoyando la mejilla en la mano derecha; un ángel le avisa tocándole en la cabeza.



Fotografía de Hauser y Menet.-Madrid.

Fig. 1. Catedral de Toledo: Puerta del Reloj.



- |   |  |
|---|--|
| 1. Anunciación.                             | 13. Presentación en el templo.                           |
| 2. Visitación.                              | 14. Profecía de Simeón (?).                              |
| 3. Natividad. Adoración de los pastores.    | 15. Bautismo de Cristo.                                  |
| 4. Anuncio a los pastores.                  | 16. Bodas de Caná. El banquete.                          |
| 5. Viaje de los Magos. Salida de Jerusalén. | 17. Idem. Bendición del agua.                            |
| 6. Adoración de los Magos.                  | 18. Idem. Idem.  |
| 7. Sueño de los Magos.                      | 19. Idem. Prueba del vino.                               |
| 8. Degollación de los inocentes.            | 20. Multiplicación de los panes y los peces. El milagro. |
| 9. Sueño de José.                           | 21. Idem. El reparto.                                    |
| 10. Huída a Egipto.                         | 22. Idem. Recogida de las sobras.                        |
| 11. Jesús en la escuela.                    | 23. Resurrección del hijo de la viuda de Naim.           |
| 12. Jesús entre los doctores.               | 24. Dormición de María.                                  |

10.—*Huída a Egipto*: María con el Niño envuelto en pañales, sobre el burro; delante José lleva del ramal la cabalgadura y carga sobre el hombro un palo del que cuelga un zurrón.

11.—*Jesús en la escuela*: El maestro, sentado, tiene la palmeta en la mano izquierda y con la derecha señala en un libro que sostiene; frente a él, Jesús Niño, reconocible en el nimbo crucífero, y tras de quien se agrupan cuatro chicos.

12.—*Jesús entre los doctores*: Bajo un templete, del que cuelga una lámpara, Jesús, de frente, nimbado, en actitud bendicente la mano derecha y teniendo en la izquierda un libro. A sus lados, en primer término, dos doctores; detrás, José y María.

13.—*Presentación en el templo*: A la derecha, José y una acompañante con los tórtolos y pichones del rescate. A la izquierda, María presenta a Jesús al sacerdote, que lo recibe del otro lado de un altar.

14.—*Profecía de Simeón (?)*: A la izquierda, Simeón (?), sentado de frente y teniendo en la mano un libro abierto, se vuelve hacia María, que hace un gesto de asombro con la mano derecha; entre ambos, Jesús, de pie y con un libro en la mano, marcha hacia su madre.

15.—*Bautismo de Cristo*: El río, como un montículo ondulado, cubre hasta el vientre a Jesús, desnudo y con las manos juntas; la paloma vuela sobre su cabeza nimbada, sobre la que Juan vierte el contenido de un pequeño jarro. A la derecha, un ángel espera, con la túnica preparada, a que Jesús salga del río.

16.—*Bodas de Caná. El convite*: Jesús, nimbado y bendiciente, ocupa la cabecera izquierda de la mesa; siguen a su izquierda María, los novios y otro personaje.

17.—*Bodas de Caná. Bendición del agua*: Jesús bendice el agua, que vierte un criado en dos tinajas.

Zona III. 18.—*Bodas de Caná. Continuación de la escena anterior*: Dos criados llenan dos tinajas.

19.—*Bodas de Caná. La prueba del vino*: El jefe de comedor prueba el vino que han sacado tres criados de dos tinajas.

20.—*Multiplificación de los panes y los peces. La bendición*: Jesús, de frente, entre dos apóstoles, bendice los panes y los peces que tiene uno de ellos. Detrás, se agrupa la multitud.

21.—*Multiplificación de los panes y los peces. El reparto*: Un apóstol reparte los alimentos a las gentes, que se apresuran a devorarlos.

22.—*Multiplificación de los panes y los peces. Las sobras*: Seis personajes llenan doce (?) canastos, colocados en dos filas, con los pedazos sobrantes de la comida.

23.—*Resurrección del hijo de la viuda de Naím*: Delante, se incorpora el hijo resucitado; a la izquierda, Jesús, nimbado y bendiciendo; frente a él, la viuda se inclina, implorante. Asisten a la escena dos personajes.

Zona IV. 24.—*Dormición de María*: En el centro de la escena, María en lecho con dosel; a uno y otro lado, once apóstoles, seis a la izquierda y cinco a la derecha, de los cuales cuatro, con libros abiertos, inclinan la cabeza. Encima, sobre el doselete que limita la escena en la parte supe-

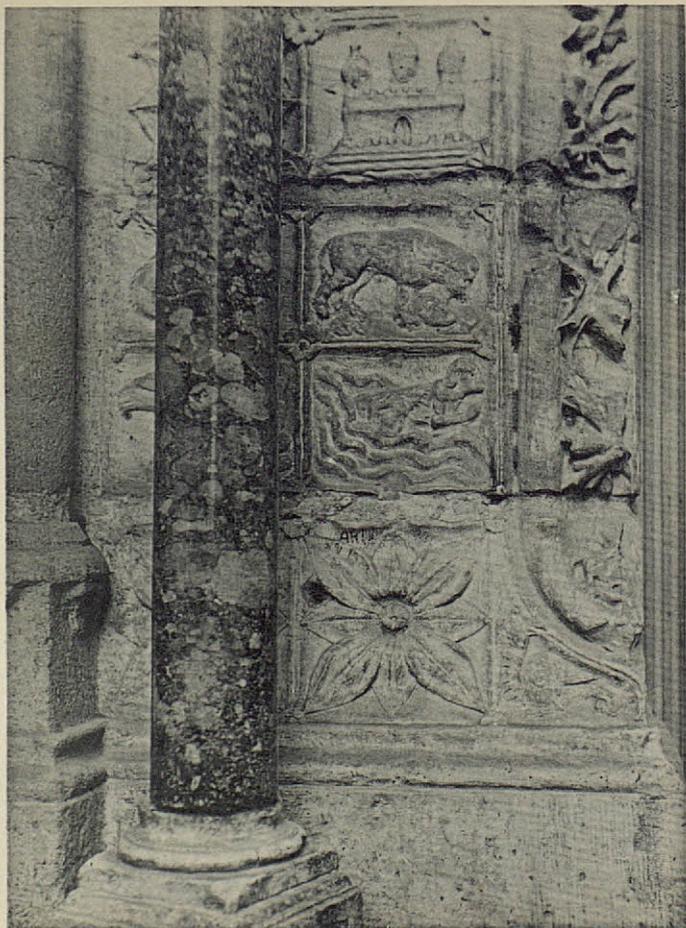
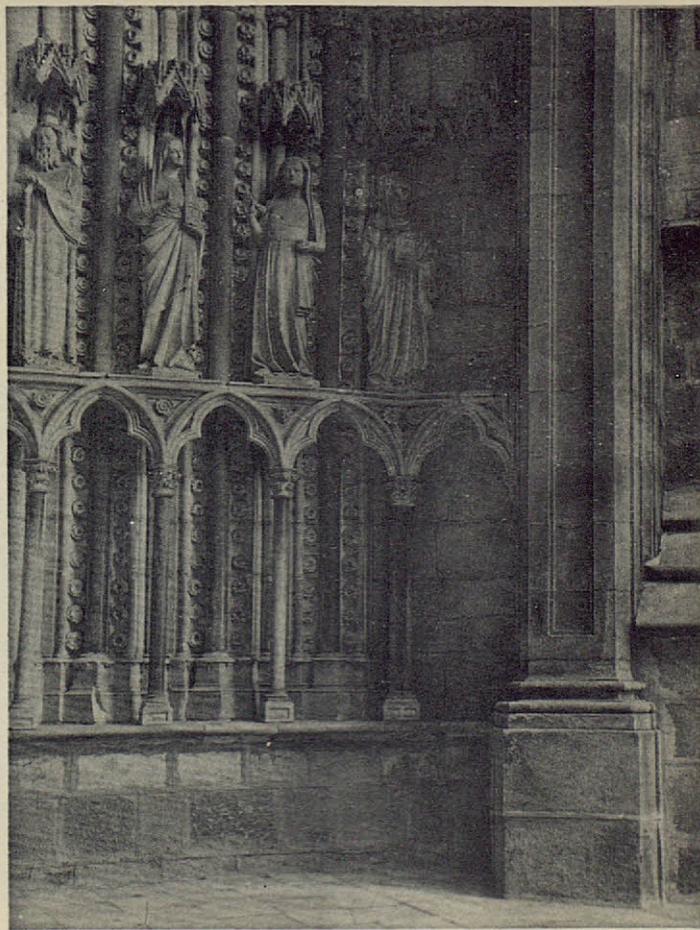


Fig. 2. Detalle de la jamba izquierda

Catedral de Toledo: Puerta del Reloj.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Fig. 3. Estatuas del costado derecho.

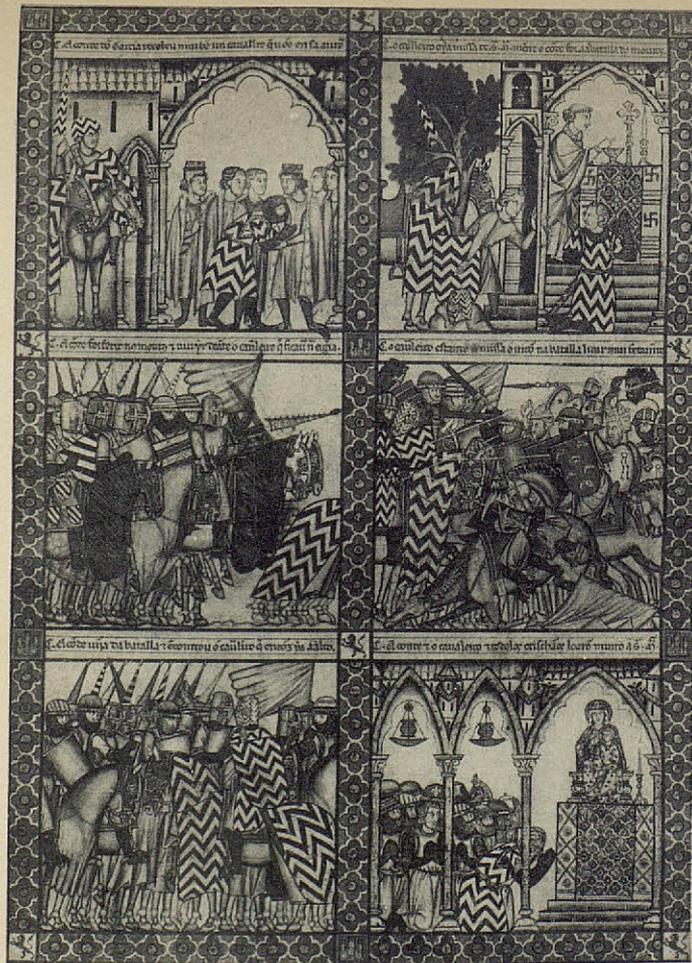
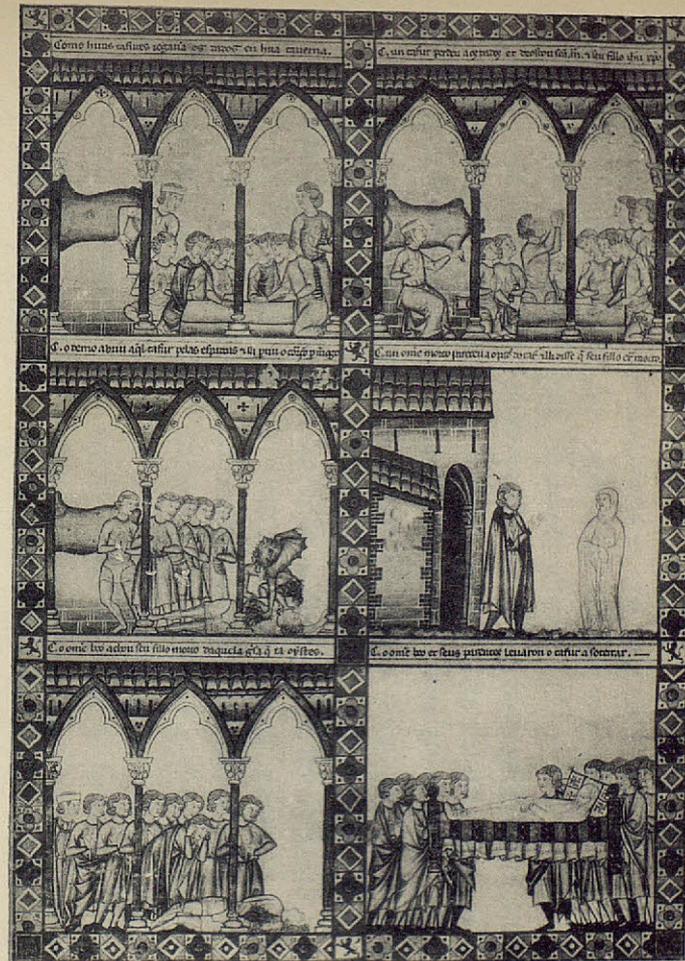


Fig. 4. Cantigas. Fol. 92.



Fototípla de Hauser y Menet-Madrid.

Fig. 5. Cantigas. Fol. 106.

Biblioteca del Escorial: Códice T-i-1.

rior, un ángel. A ambos lados de la escena, ocupando los ángulos, una decoración de ondas.

2. ARQUIVOLTA.—Aparecen en ella pequeñas esculturas de ángeles y obispos, separados por entrecalles de hojas y bocelos.

Forman los cordones, de dentro a fuera:

El primero, diez y ocho ángeles: once, con incensario; cinco, con cirio; uno, con copa, y otro, con bandeja. El segundo, veintiún ángeles, de los que once llevan incensario; seis, cirio; uno, copa, y tres se hallan rotos o no tienen instrumento. El tercero lo forman veintidós figuritas, de las cuales tres representan obispos y las restantes ángeles: ocho, con incensario; seis, con cirio; dos, con libro, y otros tantos, sin nada (1).

3. JAMBAS, PARTELUZ Y DINTEL.—Las jambas, parteluz y cara inferior del dintel del tímpano, están decoradas con una serie de relieves del mismo tamaño (0,20 metros), que forman un conjunto perfectamente homogéneo y relacionado con el que decora el intradós de la bóveda de entrada. Una buena parte de ellos se halla oculta por el cancel de madera que protege las puertas de bronce y por las estatuas y repisas pegadas en el siglo xv, obra que destruyó, además, algunos relieves.

No podemos pensar en describirlos, ya que su número primitivo llegaría a cuatrocientos y su misión es puramente decorativa. Señalaremos la presencia de unas flores de ocho hojas, algo estilizadas y muy abundantes, temas heráldicos: castillos, leones y águila, y de animales, ya interpretados con naturalismo: cabra, gallo, ciervo acosado por perros, lebreles corriendo, ya pertenecientes a la fauna fantástica de los bestiarios, sobre los que volveremos en otro lugar. Por último, aparece alguna rara representación de la figura humana: hombres luchando.

4. INTRADÓS DE LA BÓVEDA DE ENTRADA.—Estos relieves, los más extraños de toda la portada, aparecen formando fajas de a cuatro bajo-relieves, excepto los que descansan sobre las impostas, que son alto-relieves y sólo dos a cada lado.

Las únicas reproducciones que, a nuestro conocimiento, existen de estos relieves son los dibujos con que el Sr. González Simancas ilustra

(1) González Simancas ve en las tres estatuillas de obispos de la arquivolta los retratos del obispo fundador de la Catedral actual, Jiménez de Rada, y los de sus dos inmediatos sucesores, Juan III y Gutierre Ruiz. No creemos fundada esta hipótesis.

su estudio (1). Describiremos estos relieves, según la numeración que este erudito da a sus dibujos:

1. Altorrelieves relacionables, con toda seguridad, a los de la faja 44 y que deben referirse a la historia o leyenda de algún obispo:

a) Copista hacia quien baja una paloma y tiene enfrente un obispo que le dicta y ante quien hay un atril con un libro.

b) El copista es ordenado sacerdote (?). Se halla arrodillado ante un obispo que le impone las manos; figuran también dos acólitos con cirio y báculo.

En la 44:

a) Obispo con mitra, que dice misa ayudado por los acólitos.

b) Obispo muerto, con plorantes y portadores de arqueta.

2-3. Historia de San Juan Bautista:

3. a) Predicación de San Juan.

3. b-c) Salomé pide a Herodes la cabeza del Bautista.

3. d) Degollación de San Juan.

2. a) Dos ángeles llevan al cielo el alma del Bautista, mientras en tierra queda el cuerpo descabezado.

2. b-c) Presentación de la cabeza del Bautista a Herodías.

2. d) Infierno. Tormento de Herodes (?).

4. Caballeros y damas.

5. a) Guerrero empuñando espada.

b-c) Combate de jinetes armados y con escudo.

d) Dos abrazándose. ¿Lucha de Jacob con el ángel?

6. Bailarinas o juglaresas desnudas.

7. a y c) Flora.

b y d) Castillos.

8. Juglaresas con espadas.

9. (?).

10. a) Castillo.

b) León.

c) Animal y árbol.

d) Guerrero con lanza y animal.

11. a) Guerrero con lanza y escudo atacando a un animal b) que tiene detrás otro guerrero armado de lanza c).

(1) Véase este BOLETÍN, 1904, tomo XII. Las letras a, b..... que añadimos se entienden de derecha a izquierda.

- d) Castillo.
12. a-b) Combate de dos guerreros con cota de malla, espada y escudo.
- c-d) Escena de caza.
13. a-b) Lucha de centauro sagitario contra guerrero con escudo y lanza.
- c-d) Centauro sagitario y toro.
14. a) Animal fantástico que se muerde la cola.
- b-c) Animal y hombre con escudo.
- d) Dos hombres se asen del pelo y cogen cada uno un asa del mismo jarro.
15. a) Hombre cogiendo frutos de un árbol.
- b-c) Escena de caza.
- d) Juglar violero.
16. a-b) Combate de centauros armados con espada y escudo.
- c-d) Idem de peones.
17. a) Castillo.
- b) Vaca.
- c) Cazador.
- d) Castillo.
18. a y c) Guerreros.
- d) Animal fantástico.
19. a) Estrellero.
- b-c) (?).
- d) Guerrero con escudo al cinto.
20. a) Guerrero con escudo.
- b) (?).
- c) Arquero.
- d) (?).
21. a) Guerrero con escudo y espada.
- b y d) (?).
- c) León rampante.
22. a y c) Octofolia.
- b y d) Castillo.
23. a) Castillo.
- b) Octofolia.
24. c) Centauro.

- d)* Ciervo saltando.
25. *a* y *c)* León rampante.
- b)* Castillo.
- d)* Cabra y árbol.
26. *b)* Dos guerreros.
- c)* Escena de caza.
- d)* Cabra y cría (?).
27. (?).
27. *b)* Planta.
- c* y *d)* Dos perros persiguiendo un caballo.
28. *a)* Cabra (?).
- b)* Arquero disparando contra un árbol.
- c* y *d)* Hombre con escudo y lanza avanzando contra un capricornio.
29. *a-b)* Cazador con perro frente a un animal (jabalí) (?).
- c)* León rampante y grifo.
- d)* Castillo.
30. *b)* Jinete.
- c)* Sirena.
31. Cazadores y animales fantásticos.
32. *b* y *c)* Jinete y peón combatiendo.
- d)* Personaje entregando un niño a otro.
33. *a* y *b)* Lucha de guerreros.
- c* y *d)* Caza de ciervos.
34. Danzas.
35. Dos escenas de caza con reclamo.
36. *a* y *c)* Octofolia.
- b* y *d)* Castillo.
37. *a* y *c)* Castillo.
- b* y *d)* Octofolia.
38. Plantas y grifos.
- 39-40. Rico epulón y Lázaro.
- 41-42. (?).
43. Obispos con báculo y portacruz.
44. Véase 1.
5. ESTATUAS.—Son nueve, cuatro en cada uno de los costados y otra en el parteluz, colocadas las primeras, que primitivamente debieron

ser diez, sobre una arquería repisa y bajo doseles, añadido todo ello en el siglo xv como ya hemos dicho.

En el parteluz aparece bajo dosel con ángeles inciensantes la Virgen, coronada y con cingulo, pisando el león y el dragón, el áspid y el basilisco, y teniendo en su mano izquierda el Niño.

En los costados aparecen de izquierda a derecha:

Criado de los Magos con caballos.

Rey imberbe.

Rey barbado volviéndose hacia el anterior.

Rey arrodillado con la corona en la mano (esto en el costado izquierdo). En el derecho se ven:

San José con la vara (1).

María con libro.

Isabel.

La Virgen con libro, hacia quien baja un ángel sosteniendo una paloma.

En los dos extremos hay doseletes y espacio para dos estatuas que faltan. A la derecha podemos suponer con toda probabilidad sería un ángel.

### III

#### ICONOGRAFÍA

El estudio iconográfico de la portada lo desarrollaremos en el mismo orden seguido en su descripción y con constantes referencias a ella.

1. TIMPANO.—Los temas en él esculpidos llaman desde el primer momento la atención por su número, por la presencia de escenas extrañas a la iconografía clásica en el arte occidental medioeval y por lo completo de la serie, como sólo se da, y esto mucho más parcamente, en vidrieras de catedrales francesas.

Las escenas representadas se refieren a los ciclos de la infancia y vida pública de Jesús, con la Anunciación y Visitación como prólogo y la Muerte de la Virgen por remate.

En la *Anunciación* [1] notaremos la presencia de la jarra de flores, distinta de la azucena simbólica, y a la que Mâle (2) se refiere con estas

(1) González Simancas lo cree Rodrigo Ximénez de Rada.

(2) II, 245-46.

palabras: "Corriendo el siglo XIII comienza a aparecer un detalle simbólico, cuyo sentido no me parece se haya comprendido: una flor de alto tallo se levanta en un vaso entre la Virgen y el ángel. Esta flor no es aún el lirio y no simboliza, como pudiera creerse, la pureza de María. Recuerda otro misterio. Los doctores de la Edad Media, a la cabeza de los cuales es preciso citar a San Bernardo, admitían que la Anunciación había tenido lugar en la primavera, "en el tiempo de las flores", y creían encontrar una prueba en el nombre mismo de Nazaret, que significa flor".—Como peculiaridad iconográfica mencionaremos que el ángel, en vez de rötulo o cetro, tiene en su mano izquierda la palma que la *Leyenda dorada* (1) hace figurar en el anuncio de la muerte de la Virgen.

Hemos notado ya que la *Natividad* [3] no aparece hoy en su forma primitiva. "En el siglo XIII—dice Mâle—, María, extendida en su lecho, parece apartar la cabeza para no ver a su hijo; mira vagamente ante ella algo invisible. En cuanto al niño, está echado, no en un pesebre, sino, cosa extraña, en un altar elevado que ocupa la parte central de la composición; una lámpara está suspendida sobre su cabeza entre dos cortinas abiertas. La escena parece ocurrir no en un establo, sino en una iglesia. Y, en efecto, es en lo que los artistas teólogos de la Edad Media han querido hacernos pensar. Desde el instante que ha nacido, Jesucristo, debe aparecer bajo el aspecto de una víctima. El pesebre en que reposa, dice la *Glosa*, es el altar mismo del sacrificio" (2).

Esta debía ser la organización general de la escena, y más especialmente la posición de la Virgen, en su composición original, viéndose claramente en la fotografía (fig. 1) la mancha que indica el lugar ocupado por el lecho, bajo el pesebre, que parece también retocado, teniendo posiblemente en su aspecto primitivo forma de altar. Hoy la Virgen aparece arrodillada y con las manos juntas. ¿Cuál fué el motivo de este cambio? La contestación nos la da, un siglo más tarde, Molanus, en su tratado *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*. El sentido profundo y simbólico que ocultaba esta representación se había perdido; no se veía en ella más que una simple anécdota de parida, en la que los artistas tomaban pretexto para cuadros de género. El teólogo de Lovaina se

(1) Trad. Wyzewa, pág. 430.

(2) Mâle, II, pág. 188.

indigna contra aquéllos que al pintar o esculpir la escena del Nacimiento representan a la Virgen "*lecto decumbentem... quasi more aegrotantium puerperarum, quae cum dolore pariunt*"; alabando en cambio aquella otra representación, en la que "*ipsa beata Virgo Maria complicatis manibus et flexis genibus ante parvulum suum filium quasi iam in lucem editum, depingitur. Ipsum enim quem genuit, ut Eclesia canit, adoravit*" (1).

Unida a la Natividad aparece la *Adoración de los pastores*, explicándonos esta unión la liturgia, pues una y otra escena corresponden a los dos momentos principales de la fiesta de Navidad, la misa del Gallo y la misa de la Aurora (2). Esta escena únicamente se halla representada en esta portada, y así, Sanoner, después de haber escrito que la *Adoración de los pastores* "*semble n'avoir jamais été représenté a cette époque*" (3), rectifica más adelante (4), afirmando haber encontrado en la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo "una adoración de los Pastores muy interesante".

Viene después el *Anuncio a los pastores* [4], que sustituye a la *Adoración* en otras representaciones de esta época. El pastor músico que aparece a la derecha tocando su gaita es un detalle que la iconografía occidental toma de Oriente: "*Desde el siglo X se encuentra el flautista en las iglesias subterráneas de Capadocia; se le veía sin duda en obras más antiguas. En Oriente los sermones y la liturgia hicieron desde muy pronto alusión a la música de los pastores; en esta noche sagrada su humilde flauta se asocia al canto celeste de los ángeles*" (5).

El ciclo legendario de los Magos se halla representado por sus tres episodios más característicos: los vemos salir de Jerusalén, en cuya puerta los despide Herodes [5]; los vemos después adorar al Niño [6], y más tarde ser avisados por un ángel, durante el sueño, para que no vuelvan a Herodes [7]. La fórmula de la adoración, que toma su origen del drama litúrgico, es la clásica, estereotipada en el arte occidental, y la misma que ha de repetir el imaginero, que añadirá las estatuas de los Reyes en el siglo xv: "*el primero de los Reyes Magos, el anciano, acaba*

(1) Molanus, pág. 126.

(2) Mâle, II, pág. 182.

(3) *Rev. de l'Art Chrét.*, 1905, pág. 303.

(4) *Ibidem*, nota en la pág. 377.

(5) Mâle, I, pág. 116.

*de quitar su corona y presenta su ofrenda a Jesús. El segundo, el hombre de edad madura, está de pie a su lado; tiene la corona en la cabeza y con una mano sostiene un vaso. Pero en vez de dirigir sus miradas hacia el niño, vuelve la cabeza del lado del Rey Mago que le sigue, y, con la otra mano, le muestra la estrella, que acaba de pararse encima del establo. El último Rey, joven imberbe, está también de pie y coronado; lleva en la mano el vaso de las ofrendas y parece atento a las palabras de su compañero“ (1).*

Unido al ciclo de los Magos va la *Degollación de los inocentes* [8], así como el *Aviso a José* [9] y la *Huida a Egipto* [10]. Todos estos temas están tratados en la forma clásica del siglo XIII; así el gesto de la madre que, en la Degollación, lleva a sus mejillas la cabeza cortada de su hijo, se repite en Amiens (2). San José aparece dormido en una silla y apoyado en su cayada, como en el tímpano izquierdo de la portada occidental de la catedral de León.

La escena siguiente [11] no ha sido interpretada hasta ahora (3). Su explicación la hallamos en un episodio de la niñez de Jesús, relatado en diversas formas por los varios evangelios de la infancia. El pseudo Mateo, que fué de ellos el que corrió por Occidente, da del episodio tres versiones distintas, diversificadas en ocasiones diferentes. La primera, nos muestra a José y María que, ante las instancias de Zachyas, conducen a Jesús a la escuela del anciano Leví para que le enseñe las letras, Entrado Jesús en la escuela se callaba. “*Y el maestro Leví decía una letra a Jesús, y, comenzando por la primera letra Aleph, le decía: “Contesta”. Pero Jesús se callaba y nada respondía, por lo que el maestro Leví, irritado, tomó una vara de estoraque y le dió en la cabeza. Jesús entonces dijo al maestro Leví: ¿Por qué me pegas? Has de saber en verdad que aquél que es pegado enseña más a quien le pega de lo que es capaz de aprender. Pues yo puedo enseñar lo mismo que tú dices. Pero todos aquéllos están ciegos, que dicen y oyen como un bronce que suena o un címbalo que tintinea, los cuales no comprenden su propio sonido.*” Y siguiendo Jesús dijo a Zachyas: “*Toda letra desde el Aleph hasta la Thau se conoce por su colocación. Di, pues, tú, qué sea la Thau, y yo te diré qué es el Aleph. Y de nuevo les dijo Jesús a ellos: “Los que no*

(1) Mále, II, págs. 229-30.

(2) Mále, II, pág. 215, fig. 108.

(3) González Simancas ve en ella el Niño Perdido.

conocen el Aleph ¿de qué modo podrán decir Thau, hipócritas? Decid primero qué sea Thau y yo entonces os creeré cuando digáis Beth." Y empezó Jesús a preguntar el nombre de cada letra, y dijo: "Diga al maestro de la Ley qué sea la primera letra, o bien por qué tiene numerosos triángulos graduados, agudos....." Cuando Leví hubo oído esto quedó maravillado de un tal arreglo de las letras" (1).

Este mismo episodio se repite más adelante con una redacción más sencilla: "Sucedió por segunda vez que el pueblo rogó a José y María para que Jesús aprendiese las letras en la escuela. No se negaron a hacerlo y, según el precepto de los ancianos, lo condujeron al maestro para que aprendiese de él la ciencia humana. Y entonces el maestro empezó a instruirle imperiosamente, diciéndole: "Di Alpha." Pero Jesús le dijo: "Dime tú primero qué sea Betha, y yo te diré lo que es Alpha." Irritado por esto, el maestro pegó a Jesús, y en seguida que le hubo pegado, murió" (2).

Y sigue: "Todavía rogaron a María y José los judíos que llevasen con caricias a Jesús para aprender con otro maestro. Temiendo José y María al pueblo, y la insolencia de los príncipes y las amenazas de los sacerdotes, lo condujeron nuevamente a la escuela, aun sabiendo que nada podía aprender de un hombre, quien, de sólo Dios, tenía una ciencia perfecta.

Cuando Jesús entró en la escuela, llevado del Espíritu Santo, tomó el libro de manos del maestro que enseñaba la Ley, y, viéndolo y oyéndolo todo el pueblo, empezó a leer, no aquello que estaba escrito en su libro, sino que hablaba en el espíritu de Dios vivo, como si de una fuente viva saliese un torrente de agua, y la fuente permaneciese siempre llena. Y con tan gran virtud enseñaba al pueblo las magnificencias de Dios vivo, que el mismo maestro cayó en tierra y le adoró" (3).

Es evidente, para nuestro modo de ver, que el artista de esta portada ha querido representar uno de estos episodios; cuál, sería más difícil precisar, probablemente el último, tal vez ninguno determinado. Se ve a Jesús, niño, nimbado, que recibe del maestro, tocado con el bonete característico de los judíos, un libro; detrás se agrupan otros niños; el maestro tiene levantado algo, un vergajo, o la vara de estoraque de que

(1) Ev. Ap., I, págs. 136-38.

(2) Ev. Ap. I, pág. 150.

(3) Ev. Ap. I, pág. 152.

habla uno de los episodios. En cuanto al sentido que aquí se ha querido dar a esta historia, de origen gnóstico y que ya debía ser ininteligible al mismo autor del pseudo Mateo, está aclarado por su contigüidad a la *Disputa con los doctores* [12], que es la escena siguiente: se ha querido representar la primera manifestación de la sabiduría sobrehumana de Jesús, patente desde su infancia.

Sigue la *Presentación* [13]. Aparecen en esta escena dos mujeres: una, que tiende el niño al sacerdote, María, y otra, que, junto a José, lleva la ofrenda de tórtolas y pichones. Se ha visto algunas veces en esta compañera de José a la profetisa Anna, que el evangelio de San Lucas nos muestra en el templo; sin embargo, el aspecto juvenil que suele tener (ej. Reims), ha hecho pensar más bien que se trata de una acompañante anónima de María.

Llegamos a una escena [14] para la que no hemos encontrado una explicación satisfactoria. Para Sanoner (1), el anciano que sentado en un escabel levanta la mano derecha mientras mantiene con la izquierda un libro abierto sobre las rodillas, es Simeón, que, "*teniendo el libro de las profecías, anuncia a María el destino del Niño Dios, disposición —añade— de la que no conocemos entre nosotros ningún ejemplo*". Aunque la colocación de la escena habla en pro de la opinión de Sanoner, no podemos menos de expresar nuestra desconfianza en esta interpretación ante la edad que el Niño representa, tres o cuatro años, y la inexplicable presencia de un libro en su mano.

El *Bautismo de Cristo* [15] se halla representado, según el tipo clásico, de origen sirio, en que "*el Bautista y Cristo se encuentran al mismo nivel y las aguas del Jordán suben, formando una especie de domo estriado alrededor del cuerpo de Jesús*" (2). La túnica que sostiene el ángel fué ideada por los imagineros de Occidente para sustituir los velos, signo de respeto, que cubrían las manos del ángel que sirve a Jesús, en las representaciones orientales. La paloma, visible aquí, no suele aparecer en las obras románicas y góticas.

Las dos escenas que siguen, *Bodas de Caná* [16-19] y *Multiplificación de los panes y los peces* [20-22], dan a esta portada su carácter más singular. Una y otra escena son sumamente raras en la iconografía me-

(1) *Rev. de l'Art Chét*, 1905, pág. 369.

(2) Bréhier, pág. 47.

dioeval, y probablemente en ninguna otra obra han sido desarrolladas con la extensión que lo hizo el artista de esta portada. Estos dos episodios se habían figurado en monumentos primitivos cristianos, de la época constantiniana, dándoles un sentido eucarístico; pero este sentido debió perderse y ambas representaciones se hicieron muy raras (1). Para Sanoner habría habido en este caso una renovación del simbolismo eucarístico. Oigámosle: "..... en España este mismo siglo XIV nos ha dado en la puerta del Reloj de la catedral de Toledo un cuadro admirable del milagro de Caná. De primera intención puede extrañarse que en la vida de Cristo, relatada en los cuatro registros (2) de este tímpano, el prodigio que nos ocupa tome un lugar tan importante: tres o cuatro escenas, en efecto, trazan y desenvuelven sus diversas peripecias. He aquí primero a Jesús, único nimbado, sentado al extremo de la mesa, junto a su madre y tres convidados: María se inclina hacia él y le advierte la falta de vino; además, para subrayar este apuro, otro invitado lleva a sus labios una copa vacía. Después Cristo se ha levantado, y acompañado de un joven discípulo bendice dos grandes ánforas, en las cuales, según sus órdenes, un servidor vacía un cántaro de agua. Encima, he aquí las dos mismas ánforas, que dos servidores acaban de llenar. Por fin los esclavos han terminado su trabajo, y el "archytriclinus" habiendo sacado líquido de las ánforas, lo prueba y manifiesta a sus compañeros la sorpresa que le causa la dulzura misteriosa del vino" (3). Prescindiendo de hasta qué punto María se inclina hacia Jesús y el gesto del comensal que sostiene la copa indica la falta de vino, Sanoner comete una inexactitud diciendo que las dos ánforas que llenan dos criados son las mismas que aparecen abajo, en la escena de la *Bendición del agua*, puesto que las ánforas, según el relato evangélico (4), eran seis, y a este número se daba en la Edad Media una significación simbólica (5).

Más adelante, describe Sanoner la multiplicación de los panes y los peces: "Jesús está de pie, teniendo en la mano el libro imagen de la doctrina que ha atraído la multitud siguiéndole hasta el desierto, ben-

(1) Bréhier, págs. 232-33.

(2) Sanoner, como diremos, se niega a ver en la escena superior del tímpano la *Dormición de María*.

(3) *Rev. de l'Art Chrét.*, 1906, págs. 44-45.

(4) Ioh. II, 1-11.

(5) Mâle, II, pág. 196.

dice los panes que San Andrés, seguido de San Felipe, le presenta, y para señalar que se trata de la comunión este discípulo tiene, además de los panes, no los cinco peces del relato evangélico, sino una copa de vino; y los israelitas que se agrupan en torno, viejos, hombres maduros, mujeres, niños, unos de pie, otros arrodillados o sentados, se sacian con este alimento y esta bebida divinas, con gestos de sorpresa, de reconocimiento y de amor. Al mismo tiempo he aquí, alineadas en dos filas, las doce canastas que mencionan los evangelios: los discípulos llevan en un pliegue de su manto los restos de la misteriosa comida y llenan esas cestas, cuya forma singular se notará" (1).

Sanoner nos parece excesivamente sutil en su interpretación. Que el primitivo sentido simbólico se había perdido lo prueba suficientemente el hecho de no mencionarlo Guillermo Durand en su *Rationale Divinorum Officiorum*, libro que, según la expresión de M. Mâle, resume la liturgia simbólica de la Edad Media. Por otra parte, hay probablemente algo de fantasía en ver en la fuente, que sostiene uno de los discípulos y en la que seguramente podrían verse esculpidos los peces, una copa; hipótesis que se deshace con sólo fijarse en las dos copas esculpidas en la escena de las bodas de Caná.

El grupo siguiente [23] creemos no ha sido interpretado con justeza hasta ahora. González Simancas vió en ella la *Resurrección de Lázaro* y Sanoner dos escenas distintas: la *Curación del ciego* y la *del paralítico*. La falta de sepulcro se opone a la primera interpretación; en cuanto a la segunda hubo de nacer en Sanoner de un error óptico producido por la fotografía y que deshace la contemplación directa: la apariencia de que Jesús toca con la mano la cara del personaje que tiene a su izquierda, siendo así que hace con ella gesto de bendecir. La *Curación del paralítico* haría inexplicable la presencia de una mujer implorante ante Jesús. Ello nos hizo pensar en la *Resurrección del hijo de la viuda de Naim*, en cuyo caso los dos personajes que se ven al fondo, a la izquierda de Jesús, serían los portadores del féretro (2).

Hemos dicho ya que la última escena [24] es la *Dormición de María*. Sanoner se niega a la evidencia y hace una hipótesis fantástica; hablando de la hija de Jairo, dice: "*Serait aussi ce miracle, bien singu-*

(1) *Rev. de l'Art Chret.*, 1906, págs. 45-46.

(2) Compárese la forma del féretro o parihuelas con el que aparece en la miniatura del fol. 106 v. del códice escurialense de las *Cantigas*, T-i-I, cant. LXXII (fig. 5).

lièrément représenté en tous cas, que le sculpteur de Toledé a voulu interpreter au sommet du tympan de la porte de l'Horloge? De chaque coté d'un lit orné de rideaux, sur lequel est étendu un personnage peu distinct, cinq ou six hommes debout, régulièrement alignés, se penchant vers la couche du mort, inclinant avec ostentation vers lui, et évidemment en son honneur, des objets indeterminés: ces gens représenteraient assez bien les pleureurs ou les joueurs de flûte mentionnés dans l'Évangile; mais pourquoi le Christ ne serait il point figuré? D'autre part, les ondulations qui, de chaque coté limitent la scène, ajoute encore a l'incertitude. Aussi n'émettons nous qu'avec un extreme réserve cette hypothèse de fille de Jaire, justifiée a peu près uniquement par le voisinage des autres miracles de Jésus. En tous cas, malgré le nombre de onze personnages, nous nous refusons a reconnaître ici une Dormition de la Vierge, sujet que le contexte n'appelle nullement, qui est déjà longuement représenté sur une porte voisine et auquel en outre le personnage de Jésus ne serait pas moins indispensable que dans l'hypothèse formulée plus haut" (1).

Los bellos relieves de la portada de los Leones, a que alude Sanoner, no se oponen a que sea la *Dormición de María* la escena representada, puesto que se trata de una obra muy posterior. En cuanto a la otra objeción, la ausencia de Cristo, es la regla en el arte del siglo XIII (2). El número de once apóstoles se explica por la ausencia de Tomás, cuya incredulidad se repite en la Asunción, según una leyenda que Vorágine tiene ya por apócrifa (3).

RELIEVES DE LAS JAMBAS, PARTELUZ, DINTEL E INTRADÓS DE LA BÓVEDA DE ENTRADA.—La misión de estos relieves es puramente decorativa; seguramente se labraban los sillares antes de su colocación, empleando como inspiración "des formulaires a toutes fins et choisi parfois tel motif parce que cela faisait bien suivant le mot de Veronèse devant l'Inquisition, sans trop se soucier de l'ensemble iconographique auquel il était emprunté" (4).

Esto nos explicaría la presencia, al lado de temas puramente deco-

(1) *Rev. de l'Art Chret.*, 1906, pág. 190.

(2) *Mâle*, II, pág. 252: ".....dans cette scène de la Mort de la Vierge, il est rare que le Christ figure..... les apotres seuls sont rangés autour du lit funèbre".

(3) *Leg. Dor.*, págs. 434-435.

(4) L. Lefrançois-Pillion, refiriéndose a esculturas de Reims. Pág. 46.

rativos, de otros simbólicos; como, por ejemplo, el león resucitando a su hijo muerto y Jonás vomitado por la ballena, que se acercan en la parte baja de la jamba izquierda (fig. 2), y que Honorio de Autun da como símbolo de la Resurrección (1).

En el intradós de la bóveda vemos primeramente cuatro altorrelieves que, como ya hemos dicho, se refieren a la vida de algún obispo que no nos ha sido posible identificar. El resto de los relieves cumple fines de pura decoración, haciendo únicamente excepción a la regla las dos series (fajas 3-2 y 39-40) en que aparecen la vida del Bautista y la parábola del rico epulón y Lázaro (2), tratadas en forma extraña y comparable en cierto modo a la manera de los capiteles románicos historiados.

ESTATUAS.—Están representadas, de izquierda a derecha, la *Adoración de los Magos*, aprovechando la Virgen antigua del parteluz y a la que asiste San José con su vara; la *Visitación* y la *Anunciación*, en la que falta el ángel (fig. 3), y donde se ve la extraña representación de la paloma llevada por un pequeño ángel.

#### IV CRONOLOGÍA

Hemos hecho ver ya cómo la Puerta del Reloj no es una obra homogénea, sino producto de sucesivos arreglos. Hemos entrevisto también cuál sería su aspecto primitivo; nos queda por aclarar a qué fecha remonta esta primera obra.

Siempre es un problema difícil fechar una obra arquitectónica, y más cuando, como en el caso presente, la obra no se ajusta a un cuadro local, ni aun general, de evolución que permita una fecha aproximativa por comparación.

Hemos visto ya cómo los eruditos españoles y franceses la fechan, con excepción de uno, en el siglo XIV. Hemos visto cómo naciera en Parro esta opinión, de una confusión entre la obra antigua con los arreglos y postizos del siglo XV; del libro de Parro, con toda seguridad, pasa a Street, quien si por una parte habla de "estilo del siglo XIV", en otro

(1) Mâle, II, págs. 40-41.

(2) Se ven claramente la comida que sirve un criado y a Lázaro, cuyas llagas lame un perro. En la segunda faja las escenas no son tan claras. Adivinamos al epulón llevado por un demonio y el alma de Lázaro que elevan dos ángeles.

lugar da la Puerta del Reloj como fechada con certeza, lo que no puede venir sino de Parro. La opinión de Sanoner no vale, puesto que no hubo de plantearse problema crítico previo. Queda la de Bertaux, de más peso por su conocimiento excepcional del arte español, pero no motivada; su afirmación de que "la decoración escultórica de la catedral no comenzó hasta el siglo xiv" es gratuita; probablemente le llevaría a emitirla, en lo que toca a la portada que estudiamos, hallar la Virgen de rodillas en la Natividad, fórmula que no aparece hasta el siglo xiv.

Frente al bloque de los que afirman esta portada como obra del siglo xiv, se halla una opinión aislada que la remonta a los comienzos del xiii. Mantiene esta hipótesis González Simancas. Parte para ella del empleo de un mismo tema ornamental en el rosetón que hay encima de la portada y en la capilla mayor, lo que le lleva a suponer que "terminada que fué la obra absidal y las capillas Mayor y parroquial de San Pedro el Viejo, hoy San Eugenio; que obedecen al mismo estilo arquitectónico....., debió procederse inmediatamente a consagrar este primer cuerpo de edificio"; fijando, para él, la fecha de esta consagración una lápida conservada en la capilla de San Eugenio y correspondiente a Pedro Illán, muerto en el año 1247. "En esta fecha pues—deduce González Simancas—estaba ya consagrada la iglesia"; dando por sentado que no había de hacerse enterramiento en la catedral antes de hallarse ésta consagrada, ni consagrarse antes de la terminación del ya dicho primer cuerpo. En consecuencia, postula González Simancas una fecha comprendida en la primera mitad del siglo xiii.

No creemos que pueda admitirse esta fecha para la portada, y ni aun para la obra interior de la catedral, ni que fuese necesaria la consagración para que en ella hubiese enterramiento, ya que habiendo anteriormente iglesia en el mismo lugar una nueva consagración era innecesaria, ni menos que la terminación del primer cuerpo hubiese de ser previa a la consagración (1).

No podemos pretender solucionar este problema cronológico mediante una visión de conjunto que supondría un estudio detenido del gótico español, imposible de hacer rápidamente; sólo señalaremos algunos puntos de mira que pueden ayudar a una mejor apreciación de la cuestión.

(1) Brutails: *L'Archéologie du Moyen Age*, págs. 192-195.

Se sabe el comienzo de las obras de la catedral actual en 1226, y el nombre recientemente exhumado de un primer maestro Martín (1); mas el que lleva la fama, adjudicada por sus mismos contemporáneos, que compusieron su epitafio en bárbaro latín, es Petrus Petri, muerto en 1291 "qui presens templum construxit". Esta atribución de la construcción total de la catedral a Petrus Petri, desmentida por los documentos, prueba, por lo menos, un gran impulso que recibirían las obras bajo su dirección, y que en los años que ésta durase tomaría la catedral un aspecto de obra hecha que supone, cuando menos, la existencia de una puerta. Una comprobación a este supuesto, aunque no de valor apodíctico, nos la daría un privilegio de Sancho IV, en que este rey ordena su sepultura en la catedral de Toledo, dado en Soria a 14 de Febrero de 1285, conservado en el Archivo Histórico Nacional, y célebre por la miniatura en que, por encargo del cabildo toledano, los iluminadores del Libro de los Juegos trazaron la escena del otorgamiento, que tiene por cuadro las cinco naves de la catedral de Toledo.

Todo ello nos llevaría a suponer existente la Puerta del Reloj hacia 1280, trazada posiblemente su arquitectura por el mismo Petrus Petri y explicándose así su ordenación arquitectónica, tan lógica y tan en armonía con la del interior. La escultura sería obra de algún taller local; afin a uno de los de León, si es válida a esta deducción alguna analogía ya notada.

Otros datos nos llevan a las mismas conclusiones. Son ellos, coincidencias que se notan en la decoración, con las obras de miniatura ejecutadas en el reinado de Alfonso X. Así, las juglaresas desnudas que hemos señalado en el intradós de la bóveda de entrada recuerdan las jugadoras desnudas que aparecen en el Libro de los Juegos. La decoración de castillos y leones del parteluz y jambas hace pensar en las orlas que decoran las láminas miniadas del códice escorialense de las *Cantigas* T-i-I, sobre todo por la presencia, esporádica en una y otra obra, del águila pasmada. Por último, el armamento de los guerreros de la degollación coincide con el que aparece en las miniaturas de escenas guerreras de dicho códice (fig. 4), viéndose en ambas la cota de malla sencilla, el yelmo de base casi plana con visera y el casco redondo sobre la cota.

LUIS VÁZQUEZ DE PARGA

(1) *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 1926, págs. 160-161.

## BIBLIOGRAFIA

---

Sólo se mencionan las obras citadas en el texto.

AMADOR DE LOS RÍOS: *Toledo pintoresca*. Madrid, 1845.

*Archivo Español de Arte y Arqueología*.

BERTAUX: Apud MICHEL: *Histoire de l'Art*, tomo II, volumen 2.

BRUTAILS: *L'Archéologie du Moyen Age: Ses méthodes*, 1900.

BRÉHIER: *L'Art Chrétien*, 1918.

DURANDUS: *Rationale divinatorum officiorum*. Lugduni, 1565.

GONZÁLEZ SIMANCAS: *Excursiones por Toledo: En la Catedral: Puerta del Reloj*. (BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XII, 1904, páginas 26 a 33.)

LEFRANÇOIS-PILLION: *Les sculpteurs de Reims*, 1928.

MALE: I. *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*.—II. *L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*.

MOLANUS: *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*. Lugduni, M. DC. XIX.

PALAZUELOS: *Toledo: Guía artístico práctica*, 1890.

PARRO: *Toledo en la mano*, 1858.

PÉREZ SEDANO: *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, 1914.

PONZ: *Viaje de España*, tomo I, 1787.

PSEUDO MATHEU: Apud *Evangelios Apocripheos*, tomo I. (Ed. Michel y Peeters).

SANONER: *La vie de J. C. racontée par les imagiers du Moyen Age sur les portes des églises*. («*Révue de l'Art Chrétien*», 1905-1908.)

STREET: *La arquitectura gótica en España* (trad. Loredó), 1926.

VORAGINE: *Légende Dorée* (trad. Wyzeva).

ZARCO DEL VALLE: *Documentos de la Catedral de Toledo*, 2 volúmenes, 1916.

## LA CASA DEL ARCEDIANO EN BARCELONA

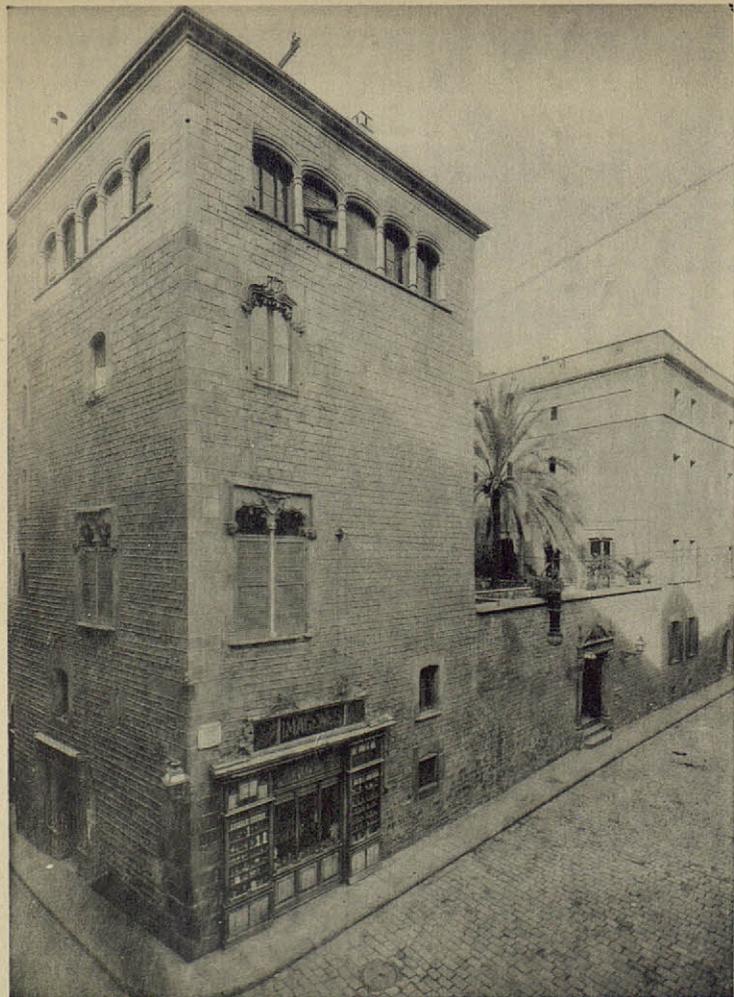
---

En la ola del progreso y del intercambio mundial, las antiguas ciudades van perdiendo con su sabor arcaico el aspecto peculiar, y todas ellas, españolas y extranjeras, antiguas y modernas, especialmente en sus ensanches y reformas interiores, siguen la pauta trazada por el modernismo, de rectas vías paralelas, manzanas cuadrilongas y edificios de traza semejante. Así es que ya va resultando algo raro y excepcional hallar ciudades que conserven su aspecto medieval.

En Barcelona hallamos ambas cosas: es ciudad comercial y moderna en sus reformas y ensanches, parecida a otras capitales españolas; pero ha tenido buen cuidado en conservar incólume de la fiebre restauradora el casco antiguo, repleto de encantos para el arqueólogo y el artista, con edificios que son valiosas reliquias del histórico pasado; cada vez más veneradas.

Rodeado del bullicio ciudadano, de la febril agitación del moderno vivir; encajado en un marco de luz y de riqueza, hay en el corazón de Barcelona un barrio arcaico, inmune de artísticas profanaciones, para mostrarlo, orgullosa, al forastero culto. Es la Barcelona antigua un museo arqueológico de tiempos góticos y renacientes verdadera sorpresa para el extranjero.

Si, apartándonos de las animadas ramblas y calle de Fernando, tomamos en la plaza de la Constitución la angosta calle del Paradís o la del Obispo, súbitamente, en brusco contraste, veremos cambiada la decoración al internarnos en el barrio antiguo de la Catedral do estuvo la primitiva "Barcino". En estrechas calles tortuosas, algo solitarias y en penumbra a veces, hallaréis hacinados varios templos ojivales, nobilísimos palacios de arqueados soportales de dovelas con rancios blasones, ventanales geminados y salientes aleros. Cual centinela, gigante guardián de la barriada, descuella la mole parda de la Catedral irguiendo sus torres prismáticas, sus gemelos chapiteles y la aguja atrevida del encum-



Fotos. C. Sarthou.

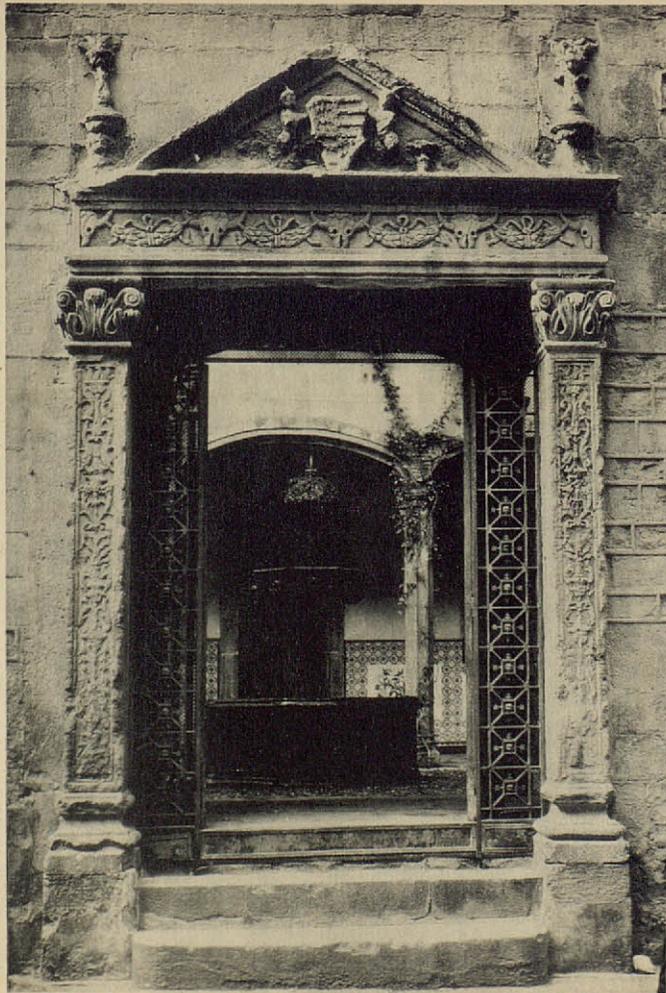
Fachadas exteriores del Palacio.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

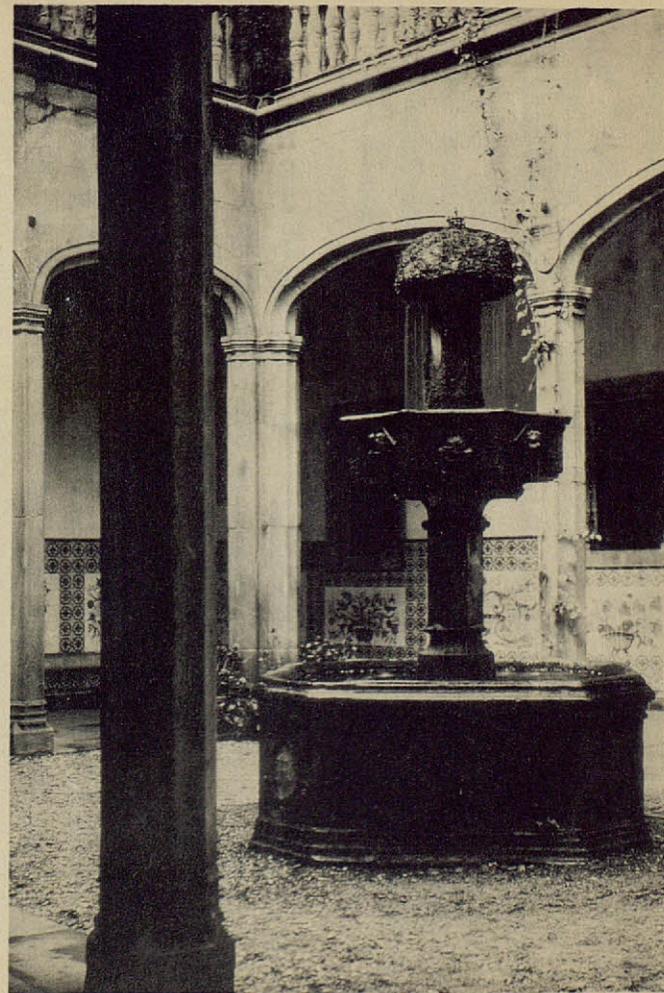
Ventanal gótico-renaciente del Patio.

BARCELONA  
Casa del Arcediano



Fotos. C. Sarthou.

Puerta del Palacio.



Fototipia de Hauser y Menet -Madrid.

Fuente del patio.

BARCELONA  
Casa del Arcediano.

brado cimborrio, que intenta elevar a las nubes el signo sacrosanto de la Cruz. A su cobijo se congregan grupos de edificios de los siglos XIV a XVI, tan interesantes como el palacio de los Condes de Barcelona, el del Virrey, el de la Generalidad, el del Obispo, el del Arcediano y los de linajudos próceres; el templo románico de Santa Lucía, el gótico de Santa Águeda (convertido en museo arqueológico), las torres romanas, columnas monumentales y restos de templos paganos, inscripciones, sepulcros y antigüedades, todo en quietud de secular encantamiento, en durmiente silencio que contrasta con el cercano bullicio de la populosa urbe.

La casa del Arcediano es una alhaja arquitectónica que da clara idea al visitante del esplendor que en la capital del histórico condado alcanzaron las construcciones del siglo XVI, cuando volvió a renacer la urbe mediterránea a su antigua prosperidad.

De remoto origen era en Barcelona el cargo de Arcediano Mayor de la Catedral, adornado de prerrogativas y jurisdicciones. Desde el siglo X intervenía en Barcelona en causas muy importantes. Su poder llegó a ser casi tanto como el del mismo Prelado; y como el Obispo, el Deán y los canónigos en comunidad, tuvo su casa palacio alrededor de la Catedral. Pero esta casa junto a las dos torres romanas que aun perduran en lo que fué antigua puerta de la ciudad, sufrió transformaciones radicales a fines del siglo XV y en épocas sucesivas que llegaron a borrar su primitiva traza. Se sabe, sin embargo, que en 1510 la planta baja tenía bodegas, caballerizas, pajar y otras dependencias. El patio lo separaba de la calle, como hoy, el muro del portal, y era descubierta también la escalera de piedra. El claustro bajo es posterior a la secularización del inmueble. En el piso principal hubo un salón recayente al patio con los ventanales ajimezados, que aun perduran. Más al fondo, junto a las torres romanas y sobre el portal que las unía al paso inferior de la calle del Obispo, había otras habitaciones particulares del Arcediano cerca de su oratorio (que lo decoraban pinturas del cordobés B. Bermejo). Toda esta obra era del Arcediano Luis Desplá, creador también del salón de las Piñas, de rico friso y soberbio artesonado de madera labrada y su doble escudo de los Desplá y los Olms (linajes paterno y materno). Y en el patio de su casa hizo un pequeño museo arqueológico de inscripciones latinas, sarcófagos y piedras de cantería artística. El escudo de dicho Arcediano Desplá, restaurador de esta casa, aparece sobre las ventanas re-

nacientes de las terrazas. Más que casa mística pareció dicha casa, restaurada al gusto de su tiempo, un palacio señorial. No aceptó la mitra y sí el cargo de Diputado de la Generalidad, por su carácter enérgico y luchador, muriendo casi octogenario en 1525. Con él murió su casa y hasta casi la preeminencia de aquella dignidad sacerdotal.

Después de una reparación a mediados del siglo XVIII, la casa del Arcediano se fué abandonando; crecieron plantas y hierbas en el patio y se arruinaron sus ventanales y bellezas arquitectónicas sin que mano piadosa lo contuviese. En 1822 llegó a consumir la desgracia del monumento la piqueta demoledora, comenzando por la puerta romana de la plaza Nueva. Inquilinos desaprensivos la fueron destrozando a mansalva. Pero anidaban en los pisos altos tres artistas bohemios, que congregaron un día a literatos y románticos y germinó el proyecto de salvar el caserón de la total ruina, que parecía ya inminente. De Serra y de Vilumara se conservan apuntes al lápiz y bocetos a color que son testimonio de cómo estuvo el palacio durante la revolución de Septiembre de 1869. En la desamortización del año 70, sin respetos históricos ni artísticos, se malvendió el inmueble ardiacal al mejor postor, con protestas de algunos hombres cultos al ver los remiendos de mal gusto que se hacían en él para habilitarlo para viviendas. Pero tal protesta se estrelló ante la indiferencia de las autoridades y corporaciones oficiales de la época, hasta que, al fin, vino a parar el palacio a poder de un hombre culto, D. José Altamira, quien no regateó medios para una prudencial restauración.

El mayor acierto fué el patio claustal, que nadie diría pueda ser obra del siglo XIX, sino más bien del XVI, pero desaparecieron con esta restauración de Altamira los muros romanos que servían de sustentación al edificio, aun cuando se salvaron las piedras, cuidadosamente recogidas por la Real Academia de Buenas Letras, en el museo de Santa Águeda; el retablo de Bermejo, en la sala capitular de la Catedral, y el soberbio aldabón forjado, en el Cau Ferrat de Sitges. Las pinturas murales de Miravent se inspiraron libremente en los gustos más exóticos. Altamira se empobreció con igual facilidad con que se había enriquecido, y de nuevo corrió su inmueble los mismos riesgos que el dueño, hasta que adquirió la casa del Arcediano el Colegio de Abogados de Barcelona, encomendando la restauración al arquitecto Domenech Montaner. El Ayuntamiento necesitó después un local adecuado para su archivo, y en venta nuevamente la repetida casa del Arcediano, la adquirió el Cabildo mu-

nicipal en 1919; y D. José Goday fué el arquitecto encargado de la definitiva restauración tal cual hoy la podemos admirar, y que es de suma importancia por alcanzar a patio, galerías, ventanales, artesonados, frisos, zócalos de azulejería, puertas, muros, techos y balaustradas.

La puerta, aunque pequeña, es ya un dechado de arte renaciente; en el interior, entre un arte gótico que fenece y las añoranzas de un renacimiento que ya arraiga, es de admirar una construcción delicadísima del período de transición arquitectónica al alborear la centuria décimosexta. Del primer estilo hay ventanales de un ojivo decadente, que son los que recaen a la galería y al deslunado interior, más los arcos rebajados pseudogóticos del pequeño patio claustal de la fuente, obra posterior de imitación como ya hemos dicho, más la arquería del desván, que se halla bajo saliente voladizo del tejado. Y del arte que nace vemos, además de las puertas y balcones, todo el aspecto externo del edificio, que es sencilla sillería labrada y sobria ornamentación, más los severos artesonados y otros detalles interiores.

La nota poética la constituye el antedicho patio, rodeado de arcadas con la romántica fuente central. En un ángulo aparece la escalera descubierta, de pétreos peldaños, que da acceso a la galería alta, rodeada de balaustradas y a la cual recaen los artísticos ventanales multilobulados. Ahilantada palmera, sarmentosos rosales y enmacetados geranios completan el ornato de la robusta casona, que guardadora de la historia de la ciudad, documentada en los amarillentos pergaminos de su archivo, rememora el antiguo esplendor de la casa del Arcediano, restaurada en su máxima belleza.

Játiva y Noviembre de 1929.

CARLOS SARTHOU CARRERES

(Fotografías del mismo).

# ANTONIO DE ALFIÁN

## APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ARTE PICTÓRICO SEVILLANO DEL SIGLO XVI

---

### NOTAS BIOGRÁFICAS

Dice Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (Capítulo III: "De la iluminación, estofado y pintura al fresco y de su antigüedad y duración", tomo II, pág. 43), que el estofado se trajo a España de Italia inventado por Juan de Oudini, y que por haberlo hallado en grutas llamaron "grutesco", citando como los primeros que pintan grutescos en España a Julio y a Alejandro, que vinieron de Italia a Ubeda a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador, y de allí fueron a la Alhambra de Granada, "en una y otra parte a temple y fresco, la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles. De aquí Pedro Raxis, y Antonio Mohedano y Blas Ledesma, que han sido aventajados en esta parte, y un *Antonio de Alfián* que comenzó en esta ciudad a levantar el género del estofado a imitación de lo de Julio, como se ve en muchas obras suyas, particularmente en dos suvientes de colores sobre blanco en el altar de San José de la casa profesa".

Esta es la primera vez que en un libro se nombra a Antonio de Alfián.

Cronológicamente le sigue la obra de Ceán Bermúdez *Diccionario de los más ilustres profesores de las artes en Sevilla*, que habla de Antonio Alfián (tomo I, pág. 67) ya con gran copia de datos que no dice de donde ha tomado, excepto la cita de Pacheco por la copia del párrafo que más arriba transcribimos, y el Archivo de la Catedral de Sevilla en otra de las notas. Dice así: "*Alfián, Antonio de*.—Pintor y vecino de Sevilla en el barrio de Triana. Tuvo sus principios en la feria, que es

otro barrio de aquella ciudad en que se han formado buenos coloristas. Pintaba sargas, que era una especie de pintura al temple muy usada en su tiempo para el adorno de las casas, y con las que se hacía gran tráfico para la América. Servía también para soltar la mano de los que principiaban, y era proverbio entre los profesores que para pintar diestramente y con facilidad al óleo era necesario haber pasado primero por la pintura de sargas.

„Pasó después a la escuela de Luis de Vargas, y habiéndose fundamentado en el dibujo pintó al óleo con soltura y corrección. De aquí vino el hacerse famoso en Sevilla y el ser buscado para las obras de consideración. Tal fué el retablo mayor del Sagrario antiguo de la Catedral que pintó el año de 1551 con Antonio Ruiz y una historia de San Jorge para el altar del Patronato de Juan Peláez Caro en la parroquia de la Magdalena el año de 1587, en el que le ayudó su hijo Alonso Arfián. Fué el primero que en aquella ciudad añadió perspectivas, figuras y otras cosas a los bajos relieves cuando los estofaba. Hizo-lo así en dos que estaban en el retablo mayor antiguo en el convento de San Pablo, pintándoles cabezas y figuras en el último término que parecían de bulto y trabajadas por el escultor, que había executado lo demás.

„También fué el primero que principió a levantar el estofado con dos suvientes de colores sobre blanco, como dice Pacheco, en el altar de San Joseph de la casa profesa de los jesuitas. Finalmente, fué el que más se distinguió al fresco en la misma ciudad, antes que su maestro viniese de Italia, según el estilo que habían traído Julio y Alexandro“ (Archivo de la Catedral de Sevilla; papel del Patronato de Juan Peláez Caro Pach).

A esto hay que agregar lo que dice el mismo Ceán en su *Descripción de la Catedral de Sevilla* (págs. 67 y 69), que es que “el San Roque y el San Sebastián de la Catedral están pintados por Arfián, natural y vecino de Triana“.

Con la obra de Pacheco y la de Ceán tenemos dibujada a grandes rasgos la personalidad del pintor Arfián, y siguiendo el plan que nos hemos propuesto citaremos los demás autores que de él tratan, comenzando por D. José Gestoso, que es el que más documentalmente le conoce.

---

DATOS BIOGRÁFICOS DE ANTONIO DE ALFIÁN, SEGÚN EL *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, DE D. JOSÉ GESTOSO:

- 1542 *Primera vez que aparece Alfián:* "Pintor, vecino en la collación de San Juan. Recibe por aprendiz durante año y medio a Bartolomé de Astudillo, de catorce años, hijo de Francisco Martín, difunto, y de Catalina Sánchez en 2 de marzo de 1542. Oficio 1.º, libro 1.º de dicho año, folio 574, Arch. Protoc. (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 68.)
- 1545 "Como principal, y Antón Saucha como su fiador, obligáronse a pagar a Juan de Valetar 3.830 mrs., importe de dos quintales de aceite.... en viernes 17 julio 1545. Oficio 1.º, libro 1.º, dicho año, folio 120." (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 268.)
- 1548 "En viernes, 6 días del mes de henero de 1548 años, bautisé yo, Alonso Ternero, beneficiado de esta iglesia de S. Juan, a Francisco, hijo de Antonio de Alfián y de ana de francisca (sic) de ortega, su mujer legítima; fueron sus padrinos ximon carpintero, vecino en esta collacion, y anton sanchez de guadalupe y su mujer, maría de Cardenas, vecinos de Sant Salvador.—Alonso Ternero, beneficiado (rúbrica); libro de bautismos de dicho año, folio 51." (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 269.)
- 1554 "Recibe por aprendiz a Bartolomé Fernández, hijo de Andrés Fernández, pintor por tiempo de tres años 1554. Oficio 11, libro 1.º, dicho año, folio 82." (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 269.)
- 1555 ? "Morin y Esturme tasan y aprecian las dos partes del retablo del Sagrario que pintaron y doraron en 1554 Antonio de Alfián y Antonio Rodríguez, dándoseles 55 rs. Adventicios de dicho año Arch. Catedral." (*Dicc. Artif.*, tomo II, pág. 11.)
- 1555 "En 1.º de enero de 1555 contrata Antonio de Alfián con Campaña el retablo de la Capilla del Mariscal en la Catedral." (*Dicc. Artif.*, tomo III, págs. 279 a 283.)

- 1562 “Vivía en Triana en 1562, collación de Santa Ana. Mss. del Sr. Gómez Acebes.” (*Dicc. Artif.*, tomo II, pág. 11.)
- 1571 “Vecino de la Magdalena. Otorga carta de pago en favor de Pedro Villalobos de 50 pesos que Juan Bellorino, residente en Méjico, cobró de la mujer y herederos de Luis de Illescas.—28 septiembre, 1571. Oficio 4.º, libro 1.º, dicho año, folio 367 v.º” (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 269.)
- 1575 “Marido de Francisca de Ortega. Los frailes del monasterio de Santas Justa y Rufina le aumentan por una vida más el arrendamiento de unas casas en que moraban en la Magdalena 17 marzo 1575. Oficio 23, libro 2.º, dicho año.” (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 269.)
- 1576 “El concejo de la villa de Huelva encarga a Antonio de Alfián, pintor, vecino de la Magdalena, que pintase un retablo para la iglesia de la Concepción de la misma villa, y el juez de la Santa Iglesia de esta ciudad, como administrador de las fábricas de las iglesias del arzobispado, encargó a Alvaro de Ovalle que hiciese la cuarta parte. Acerca de esto iban a pleitear, pero, en evitación de gastos, concertaron que el Arfián hiciese toda la obra y que el Ovalle se quedase con los veinte ducados que tenía recibidos del mayordomo de la fábrica de dicha iglesia y otros doce que recibiría en metálico, y que además él pintaría un retablo que Arfián tenía encargado hacer para la iglesia de San Salvador, de Carmona.—28 enero 1576. Oficio 4.º, libro 1.º, dicho año, folio 311.” (*Dicc. Artif.*, tomo III, pág. 373.)

Estos son los datos que D. José Gestoso conoce del pintor Antonio de Alfián y recoge en su obra ya citada. De la vida privada del artista: que vivió en 1542 en la collación de San Juan y tuvo un aprendiz; el pago de dos quintales de aceite en 1545; el bautizo de un hijo en 1548; otro aprendiz en 1554; en 1562 vivía en Triana; en 1571 como vecino de la Magdalena, y otorgando una carta de pago de 50 pesos que le cobraron en Méjico y, por último, en 1575 la prolongación del arrendamiento de unas casas en que vivía en la Magdalena.

DE LA VIDA ARTÍSTICA.—Gestoso, lo que documentalmente conoce es *el retablo del Sagrario* de la Catedral, que pintó y doró en 1554 con Antonio Rodríguez; *el retablo de la Capilla del Mariscal*, de la Catedral, que contrató con Pedro de Campaña en 1555 (1.º enero), haciendo las tablas laterales, según dice terminantemente Gestoso en su *Guía artística de Sevilla*, pág. 169; *un retablo para la iglesia de la Concepción*, de Huelva; *un retablo para la iglesia de San Salvador*, de Carmona, que luego se encargó a Ovalle.

August L. Mayer, en sus obras *Escuela sevillana de pintura* y *Geschichte der spanischen malerei*, es el que después de Gestoso más datos documentales da de Antonio de Alfián, coincidiendo en casi todo con aquél, a quien se ve que copia así como a Ceán Bermúdez, desfigurando sin embargo este plagio. En la parte de vida privada del artista, repitiendo las de Gestoso añade la noticia de que en 1562 entró por aprendiz durante seis años con Antonio de Alfián, Cristóbal de Ortega (*Escuela sevillana de pintura*, pág. 2). Este dato, que no dice de dónde ha tomado, es también de Gestoso. Nosotros hemos hallado, efectivamente, una escritura fechada en 1569 en que Cristóbal de Ortega da por quitto final a Alfián de lo que éste se obligó a darle por el tiempo de seis años que estuvo con él de aprendiz. Esta escritura, que luego hemos visto cita Gestoso en su *Diccionario de artífices* (tomo III, pág. 372), está aprovechada por Mayer, que se limita a restar los seis años y colocar la fecha de entrada de Ortega en el taller de Alfián en 1562, sin más explicación.

Sigue copiando a Gestoso, diciendo que Alfián, en 1562, vivía en Triana en Santa Ana, y añade por su cuenta que en 1571 "aparece", como su mujer Francisca de Ortega. También aquí disfraza su copia de Gestoso. Como recordaremos, éste cita un documento de 1548: el bautizo de un hijo de Alfián "y de su mujer Francisca de Ortega"; es claro que si en 1548 figura como su mujer Francisca de Ortega y en 1575 recordaremos que también se la cita con motivo de la prolongación del arrendamiento de unas casas, es lógico que en la fecha intermedia de 1571 *aparezca* como su mujer. De la vida privada del pintor nada más dice Mayer.

Por lo que se refiere a su vida artística, Mayer le atribuye las mismas obras que Gestoso. Siguiendo luego a Ceán Bermúdez, nos habla "de la plástica fuerte de la figura de Alfián y de su romanismo, explicable por su colaboración con Campaña", añadiendo, como

aquél, que fué uno de los mejores fresquistas de la época, y alabándole igualmente por su manera de estofar las imágenes. Toma también de Ceán la noticia de que en 1587 pintó, con ayuda de su hijo Alonso, un retablo para el altar de Juan Peláez Caro, en la Magdalena, y termina diciendo que la atribución del *San Sebastián*, de la Puerta del Evangelio de la Catedral (según Ceán en su *Descripción de la Catedral de Sevilla*, pág. 69), es insegura.

Después de esto, entra en la serie de atribuciones que pudiéramos llamar *originales* de Mayer, porque nadie antes que él pensó en ello.

“De 1561 a 62—dice—quizás participó Alfián en el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana” (*Geschuchte der spanischen malerei*, pág. 196), “quizás sea también creación suya en dicha iglesia la capilla del Bautismo, que tiene como composición principal *Los estigmas de San Francisco*” (*Escuela sevillana de pintura*, pág. 61).

En la iglesia de San Pedro le atribuye un cuadro en la nave de la Epístola que representa Cristo en la Cruz (*Escuela sevillana de pintura*, pág. 68).

Por último, dice que en una casa de comercio de París figura un tríptico con fecha 1564 que representa *El llanto de María*, en cuyas alas aparece el donante con sus hijos y la donante con las hijas, figurando también las armas de la familia. “Como la figura de la Virgen—dice—tiene semejanza con la pintura de Vargas y algo de Campaña, bien pudiera ser de Antonio de Alfián este tríptico.”

En su *Pintura española* (pág. 86), añade que la actividad de Antonio de Alfián está demostrada de 1542 a 1587, que colaboró en diversas ocasiones con Campaña y de cuya fama como fresquista no existe prueba alguna. “Intentó proseguir las tradiciones del gran flamenco, pero le faltaba empuje en la composición y nobleza en las proporciones.”

Terminando con esto las noticias que Mayer y Gestoso dan referentes a Alfián, citaremos ahora las obras que tratan de él de un modo más general, utilizando en esta cita el orden cronológico.

NICOLÁS DE LA CRUZ.—*Viaje de España, Francia e Italia* (tomo XIV, pág. 284). Hablando de la escuela de Luis de Vargas, dice: “En su escuela, entre otros discípulos, se distinguieron Antonio de Arfián, maestro de Juan de las Roelas....” Hablando de la Capilla del Mariscal, le atribuye la pintura totalmente a Campaña.

QUILLIET (F.)—*Dictionnaire des peintres espagnols* (pág. XVI del pró-

logo). “Empieza en España la influencia italiana, pero había partidarios del gusto antiguo que querían perpetuar las máximas; en pintura, las obras de Sturme y Arfián son prueba de su testarudez.” Hablando de Alfián, no hace sino seguir al pie de la letra a Ceán Bermúdez.

GONZÁLEZ DE LEÓN.—*Noticia artística de Sevilla* (pág. 53). Hablando de la Catedral, dice: “Una de las puertas del templo es conocida con tres nombres: de la Torre, de los Palos y de San Sebastián, porque por la parte de adentro de ella está un cuadro grande de este santo vestido con las saetas en las manos. Es antiguo y lo pintó Antonio de Arfián, natural y vecino de Triana.” Le atribuye también el *San Roque* de encima de la puerta de las Campanillas (pág. 127).

AMADOR DE LOS RÍOS.—*Sevilla pintoresca* (pág. 130). Cita a Arfián —“célebre artista de su tiempo”— como autor del *San Sebastián* y *San Roque*, de la Catedral, atribuyéndole a Campana sólo el retablo de la Capilla del Mariscal, así como lo de Santa Ana y San Pedro (pág. 296).

TUBINO (FRANCISCO).—*Pablo de Céspedes* (pág. 122). Habla del ambiente artístico favorable en Sevilla en el siglo XVI por los cuadros que llevaban a ella los comerciantes italianos y flamencos, lo que facilitaba la formación de colecciones. “Pero circunstancias tan ventajosas — dice — no habían influído lo bastante en la pintura indígena para mejorarla.... Antonio de Arfián, discípulo de Vargas, no llegó ni con mucho a la altura de su maestro; perdiéronse las pinturas que ejecutó con Antonio Ruiz para el retablo del Sagrario viejo, pero las que se conservan, aunque apreciables, no continúan en la buena tradición.” Unas líneas más abajo: “Arfián enseñó a Juan de las Roelas y éste a Zurbarán”, y en la pág. 123: “Los cuadros de Villegas Marmolejo, Arfián y el mismo Roelas en su primera época, dan la clave de las oscilaciones que sufre la pintura, sin un principio fijo a que atenerse.”

MADRAZO (PEDRO).—*Recuerdos y bellezas de España, Sevilla y Cádiz* (pág. 419). Se limita a asignar a Alfián las tablas de la puerta de la Campanilla y de la Torre.

SIRET (ADOLPH).—*Dictionnaire historique des peintres* (pág. 44). Lo reconoce como discípulo de Vargas, copia a Bermúdez y a Pacheco, añadiendo, que tiene “buen dibujo y pincel ligero”.

SENTENACH Y CABAÑAS (N.).—*La pintura en Sevilla* (págs. 39 y 40). Hablando de la introducción del neo clasicismo en Sevilla por Campana, Sturmio y Vargas, dice que hasta antiguos maestros de la localidad

abandonan por completo sus tradiciones, enamorados de aquellas formas paganas, para seguir el nuevo estilo. "Tal sucedió con Antonio Arfián, el mejor fresquista de Sevilla antes de la llegada de Vargas."

LEFORT (PAUL).—*Le peinture spagnole* (pág. 68). Lo cita como discípulo de Julio y Alejandro en los frescos, y de Luis de Vargas en la pintura al óleo.

HARTLEY (C.)—*A record of spanish painting* (pág. 78), dice: "Antonio de Arfián, natural de Triana, barrio de Sevilla, trabajó en la ciudad durante la centuria, pintando, juntamente con su hijo Alonso de Arfián, una serie de notables frescos para la iglesia parroquial de la Magdalena, actualmente destruídos. Ambos obtuvieron mucha nombradía y sus trabajos son muy calurosamente elogiados por Ceán Bermúdez, Pacheco y otros primitivos escritores. Imitaron el estilo de Vargas."

BENEDIT (E.)—*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (pág. 218, tomo I). "Alonso Arfián, pintor establecido en Valladolid (1), conocido solamente como autor de cuadros representando la leyenda de San Jorge en la Magdalena de Sevilla, para la ejecución de los cuales fué ayudado por su padre el ilustre Antonio Arfián en 1587."

"ANTONIO ARFIÁN.—Pintor de fines del siglo XVI, nacido en Triana. Pintor de historia y de frescos, establecido en Sevilla, comenzó por hacer pintura industrial y vendía sus obras en el extranjero, principalmente en la América española. Pero en 1550 entró en el taller de Luis de Vargas, que volvía de Italia, y trabajó con ardor para modificar su técnica según los consejos de su maestro. Sus esfuerzos fueron coronados de éxito, y entre sus obras se citan: una tabla para el altar mayor de la Catedral de Sevilla (1554), que pintó con Antonio Ruiz, se menciona la leyenda de San Jorge en la Magdalena, en la que le ayudó su hijo Alonso. Pintó frescos a la manera de Julio y Alejandro, de suerte que pudiera créersele discípulo de éstos." Después de esto, en la pág. 91 dice:

"Alfián (Antonio de), pintor, trabajó de 1542 a 1575 en Sevilla, solo y con Pedro de Campaña; estaba casado, tuvo varios discípulos, pintó el retablo de la Capilla del Mariscal en la iglesia de la Purificación (?) y recibió de Méjico por sus obras sumas relativamente importantes. Murió ignorado en el barrio de Santa Ana, en Sevilla."

(1) Esto debe ser, naturalmente, un error, pues no se hace la menor alusión a ello en ninguno de los documentos hallados, ni lo menciona ninguno de los demás autores que hablan de Alfián.

Como vemos, este autor considera como dos personas distintas a Arfián y Alfián; esta confusión no tiene otro origen sino que la primera cita la ha tomado de Ceán y la segunda de Gestoso.

BRYAN'S.—*Dictionary of painters and engravers* (pág. 52). Repite lo de Hartley, pero dice que Alfián estudió bajo la dirección de Murillo (?) y Luis de Vargas. El decir que estudió con Murillo indica un desconocimiento absoluto de la cronología de la pintura española.

GUICHOT (A.)—*El Cicerone de Sevilla* (pág. 113). Sólo dice que el cuadro de *San Roque*, que está sobre la puerta de las Campanillas, es de Antonio de Arfián, discípulo de Luis de Vargas.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES.—Año 1925, primer trimestre: "Excursiones en la provincia de Huelva", por D. Elías Tormo (pág. 112). En una nota cita el encargo hecho a Alfián de la pintura de un retablo para la iglesia de la Concepción, de Huelva.

\* \* \*

Con esto terminamos el panorama general bibliográfico que hemos querido dar sobre la figura de Antonio de Alfián. Con ayuda de estos datos y los que hemos podido hallar, trataremos ahora de reconstituir, en lo posible, y presentar íntegra (hasta el límite que hemos podido llegar con los documentos hallados) la biografía del citado pintor.

En primer término, es preciso hacer una aclaración acerca del nombre del pintor, que es Antonio de *Alfián* y no *Arfián*, como dicen casi todos los autores. El mismo Gestoso en las primeras notas que da de él (*Dicc. Artif.*, tomo II, pág. 11) lo cita como *Arfián*, y sólo después de encontrar el contrato del Mariscal con Campaña y Alfián es cuando precisó la forma ortográfica del apellido de éste al ver la firma, que es sumamente clara (1). Es de notar que, en el texto de los documentos, casi siempre está escrito *Arfián*; y como la firma dice muy claramente Alfián, ello está indicando que la deficiente pronunciación andaluza, que transforma fácilmente en *r* las *es* seguidas de otras consonantes, transformó también el Alfián en Arfián. Es decir, que nuestro pintor era para las gentes, Arfián (por eso en el texto de los documentos que escribía un ama-

(1) Véase el facsímil de la firma, pág. 300, que puede verse también en el *Dicc. Artif.* de Gestoso, tomo III, pág. 372.

nuense cualquiera le ponían Arfián, y él firmaba, naturalmente, Alfián). Pero lo que durante su vida se conocía y toleraba en documentos de la importancia de contratos, cartas de pago, etc., es decir, la dualidad de forma de su apellido, poco a poco sin duda fué desapareciendo, perdiéndose la forma *Alfián*, y ya a su hijo Alonso no sólo le ponen en el texto de los documentos Arfián, sino que él firma igualmente (1), y esta segunda forma es sin duda la que prevaleció y dió origen a la calle de su nombre en Triana, que aun existe. Sea lo que quiera, como la firma de nuestro pintor es muy clara, pues precisamente la *ele* es mayúscula, y por la razón de que nadie mejor que el interesado había de saber la forma de su apellido, le llamaremos Antonio de Alfián.

La primera noticia documental que tenemos de Alfián es de 2 de marzo de 1542, en que aparece ya pintando y teniendo taller, puesto que recibe como discípulo por año y medio a Bartolomé de Astudillo. Sin duda pudo ser, muy joven, discípulo de Julio y Alejandro, a los que imitó como fresquista. Luego, como dice Ceán Bermúdez, en la feria se soltaría la mano pintando sargas, muy usadas en las casas, y que se enviaban con frecuencia a América. Es seguro que comenzara él a enviar a Ultramar algunas sargas y hasta puede que lienzos, lo que se ve confirmado por un poder dado en 1566 a un pintor residente en Méjico para que le cobre lo que allí le debían, "por lo que hubiere enviado y enviare". (Archivo Protocolos Sevilla. Oficio 4.º, libro 1.º, 1566; folios 1.099 a 1.100, r.º)

En 1545 paga 3.830 maravedís, importe de dos quintales de aceite, y en 1548 se bautiza un hijo suyo de nombre Francisco. Tenemos, pues, ya en esta fecha al pintor casado, y, puesto que tenía taller, pintando con algún renombre, sobre todo como fresquista.

El año 1550 llega Luis de Vargas a Sevilla de regreso de Italia, introduciendo la forma, no el dibujo de líneas, y Alfián se hace discípulo suyo. A partir de este momento, comienza su nombradía como pintor, nombradía que va creciendo. En 1554 toma como aprendiz por tres años (este aumento de tiempo con respecto a su primer aprendiz ya implica un mayor trabajo de taller) a Bartolomé Fernández. En este mismo año pinta y dora con Antonio Rodríguez el retablo del Sagrario antiguo de la Catedral, que Morín y Sturme tasan más tarde.

(1) Véase el citado facsímil.

El 1.º de enero de 1555 contrata con Pedro de Campaña el retablo para la Capilla del Mariscal de la Catedral hispalense.

En 1562 vivía en Santa Ana, en Triana. A partir de esta fecha hasta la de 1586 se extiende lo que pudiera llamarse el nudo central de la obra artística de Antonio de Alfián, estando su período de mayor auge de 1542 a 1580 y tantos, y esta parte es la que hemos examinado preferentemente.

Al hablar de su obra artística, expondremos detalladamente la serie de conciertos y contratos de obras de arte que hizo, lo que indica que era uno de los pintores preferidos de su época en Sevilla. Aquí sólo hablaremos de su vida privada, mencionando esos contratos para el buen orden cronológico de la biografía, pero el detalle lo reservamos para segunda parte de este trabajo.

En ese año de 1562 toma como aprendiz por seis años a Cristóbal de Ortega, de manos de su padre Juan de Ortega. De este contrato se da por quito final en una escritura que lleva fecha 11 de marzo de 1569. (Oficio 4.º, libro 1.º de 1569, folio 825, citada por Gestoso en su *Diccionario*, tomo III, pág. 372.)

El 2 de octubre de 1564 contrata dos retablos en Osuna (véase Apéndice núm. 1); el 12 de febrero de 1565 toma para que le ayude a Pedro Fernández, pintor. (Oficio 4.º, libro 1.º, folio 118 v.º.)

En 1566 contrata, juntamente con el entallador Francisco de Vega, la hechura de un retablo en la Magdalena para un enterramiento de don Diego Hernández de Padilla (véase Apéndice núm. 3); el 8 de mayo del mismo año sale fiador de Lorenzo Meléndez, escultor de imaginería, de un retablo que éste concertó con el Hospital del Rosario (Oficio 4.º, libro 1.º, dicho año, folios 1.056 a 1.059 v.º), otorgando carta de pago el 9 de julio de dicho año a la viuda del escultor citado (Oficio 4.º, libro 2.º, dicho año, folio 1.080); el 13 de mayo de 1566 da carta de poder a Luis de Illescas, pintor de imaginería, vecino de Méjico, para cobrar lo que le debían y debiesen en Méjico o fuera de él, de lo que hubiese enviado y enviare. (Oficio 4.º, libro 1.º, 1566, folio 1.099.)

Esto indica, como ya hemos dicho, que ha enviado y enviaba lienzos a América.

El 22 de abril de 1577 toma como aprendiz a Luis de Ribera. (Oficio 4.º, libro 1.º, 1547, folio 1.520.)

El 10 de febrero de 1568 contrata la hechura de una Santa Ana, de

talla, en Osuna (véase Apéndice núm. 4); el 19 de agosto de 1569 contrata con Luis de Valdivieso, pintor, la hechura de la mitad de un retablo para la iglesia de San Miguel de Alcalá de Guadaira, que éste tenía contratado con Juan de Oviedo, ensamblador, para hacerlo él por entero (véase Apéndice núm. 5).

En 1571 otorga carta de pago de 50 pesos, que Juan de Bellorino le cobró a los herederos de Luis de Illescas. Este dinero era de lienzos enviados a América, para el cobro de los cuales, como vimos, había dado poder a ese mismo Illescas; muerto éste, los cobró Bellorino. En 1575 le aumentan por una vida más el arrendamiento de las casas en que moraban en la Magdalena; en 1576 el Concejo de Huelva encarga a Alfián la pintura de un retablo en la Concepción de Huelva.

El 16 de mayo de 1580 contrata el dorado y estofado del Sagrario de la iglesia de Paterna del Campo (véase Apéndice núm. 6); el 11 de octubre de 1586 Francisco Díaz de la Fuente pone por aprendiz a su hijo Marcos Martín, de nueve años, con Alfián, por ocho años. (Oficio 4.º, libro 3.º, 1586, folio 456.) Después de este aprendiz, que contrata por más tiempo que los anteriores, encontramos un documento, su fecha 4 de noviembre de 1586, en el que Antonio de Alfián da poder a su hijo Alonso "para que pueda cobrar, otorgar cartas de pago, etc." (Oficio 4.º, libro 3.º, 1586, folio 662.) Esto parece como un reconocimiento oficial de que necesita que su hijo le ayude. Aun no ha dejado el taller, pues hallamos otro documento, con fecha 12 de enero de 1587, que dice recibe Alfián como aprendiz por dos años a Lorenzo Hernández, de manos de su curador Blas Hernández. (Oficio 4.º, libro 1.º, 1587, folio 207 v.º.)

La carta de cura que también hemos hallado dice "que su hermano quería entrar a aprender un oficio con una persona honrada". (Oficio 4.º, libro 1.º, 1587, folio 221.)

Con fecha 16 de enero de 1587 hemos hallado otro documento referente a Antonio de Alfián, en el que figura como mayordomo del Hospital de la Candelaria (sito donde la actual iglesia de San Jacinto, según González de León en sus *Noticias del origen de calles y plazas de Sevilla*, página 371), y que precisamente en ese año de 1587, que fué el de la reducción de hospitales en Sevilla, había de refundirse con el del Amor de Dios.

El hecho de que Antonio de Alfián fuese mayordomo del de la Can-

delaria, indica que era una persona notable en Sevilla. Pues bien, en ese documento conviene en nombre del Hospital, con Juan Martín, como fiador éste de Bartolomé Muñiz, que cobre los maravedís que éste debe al hospital de unos olivares y un molino que le tenía arrendados. (Oficio 4.º, libro 1.º, 1587, folio 197 v.º.)

Es este el último documento en que hemos visto estampada la firma de Antonio de Alfián. Los siguientes que citaremos (pues hemos consultado protocolos hasta 1590) son referentes a su hijo Alonso de Arfián. Y son éstos: 1.º Uno, en que Alonso de Arfián y su mujer María de Castellanos (se habían casado en 1581, según el Índice de los libros de desposorio de la parroquia de Santa Ana que hemos examinado) otorgan carta a Benito Rodríguez, hermano de Francisca de Castellanos, y su albacea y heredero, declarando haber recibido los bienes que ésta dejó a la hija de Alonso y María y otros para que Alonso formara una dote para su mujer, 22 de abril de 1587. (Oficio 4.º, libro 1.º, folio 971.) Los bienes a la hija de Alonso fueron dejados por el codicilo del testamento de Francisca de Castellanos, su fecha 7 de abril de 1587. (Oficio 4.º, libro 1.º, folio 834 v.º) 2.º Una carta de aprendiz de Francisco García, menor, con Alonso de Arfián, por seis años. Ya figura definitivamente el hijo y no el padre, siendo su fecha 6 de julio de 1588. (Oficio 4.º, libro 2.º, folio 703.)

¿Quiere esto decir que Antonio de Alfián ha dejado ya el taller en manos de su hijo? Es verosímil que así fuera, puesto que en esta fecha de 1588 Antonio de Alfián había de tener de sesenta y seis a sesenta y siete años, calculando que tuviese veinte cuando en 1542 figura por primera vez con taller. Algo que pudiera venir en aserto de esto es un documento procedente del archivo del Hospital del Pozo Santo (1). En legajos referentes a cuentas del Hospital de Espíritu Santo, en el legajo 131, correspondiente al año 1588, hay una partida que dice: "Un retablo de madera de talla que se está dorando en casa de Antonio de Alfián, pintor". Esta frase "en casa" parece indicar que ya no era él el que trabajaba, aunque el taller persistiera con la denominación de "casa de Antonio de Alfián" con que sería conocido, por la misma razón que una casa de comercio que se ha acreditado con un determinado nombre

(1) Debemos este documento a la amabilidad de D. José Hernández Díaz que lo halló.

no varía éste aunque cambien los dueños. Tal vez puede aventurarse la hipótesis de que el hijo y el padre trabajaron separadamente, teniendo cada uno su taller, puesto que uno vivía en la Magdalena y otro en Triana. Pero el contrato de aprendizaje de Francisco García lo hace Alonso de Arfián en la notaría 4.<sup>a</sup> también.

Es lo cierto que aquel es el último documento que hemos hallado que se refiera a Antonio de Alfián. Hemos consultado libros del Archivo de Protocolos hasta el año 1590, y nada referente a su muerte hemos podido hallar, como tampoco su testamento, si es que lo hizo, ni ningún otro contrato para obra de pintura.

De que la notaría que hemos examinado preferentemente, y que es la 4.<sup>a</sup>, era la que más empleaba el pintor que nos ocupa, no hay duda alguna, puesto que sus asuntos privados los realizaba en ella (1).

Por tanto, es de suponer que murió en época posterior al límite de 1590 que hemos examinado.

Con esto damos por terminada la biografía del pintor Antonio de Alfián, que hemos procurado trazar lo más completa posible, agregando a los datos proporcionados por Gestoso los recogidos por nosotros en los documentos hallados.

### LA OBRA ARTÍSTICA DE ANTONIO DE ALFIÁN

Prescindiendo de lo ya conocido por Ceán Bermúdez, Gestoso y otros autores, vamos a tratar aquí únicamente de lo hallado por nosotros, que quizás corresponde a la parte más interesante de la vida artística de Antonio de Alfián, por ser aquella parte de su vida en que, alcanzada la virilidad plena de su arte, había adquirido gran renombre en Sevilla. Esto le permitió recibir gran número de encargos de los que desgraciadamente queda poco, pues Sevilla y, en general Andalucía, ha visto destruidas en su mayor parte las obras del siglo XVI para dar paso a la exuberancia artística del siglo siguiente.

Nos hallamos en la mitad del siglo XVI; el final del reinado del César Carlos V y los comienzos del austero Felipe II; es la época de mayor esplendor del pueblo español. Posesiones en Flandes, territorios en Italia,

(1) Su hijo siguió empleando, como hemos visto, la misma notaría.

un nuevo mundo con América recién descubierto y colonizado, oro que entraba a raudales por los puertos españoles traído por los galeones americanos y los mercaderes de todos los países que veían en España la tierra prometida, y al atisbo de su riqueza aflúan sin cesar.

Entre las ciudades más ricas figuraba Sevilla, puerto donde arribaban las naos del comercio con el Nuevo Mundo, para el que tenía el monopolio. Los comerciantes italianos y flamencos llevaban a Sevilla cuadros bellos que facilitaban la formación de colecciones donde se veían representadas todas las escuelas, abriendo al par fácil mercado a las obras pictóricas, que eran adquiridas para las iglesias y casas particulares cuando no se exportaban a las posesiones de Ultramar.

En tales circunstancias, es de suponer el giro que había de tomar la pintura sevillana, que seguía las tradiciones antiguas, pero que bien pronto ha de admitir y seguir plenamente el Renacimiento italiano.

Trabajaban hacia la primera mitad del siglo xvi en Sevilla, entre otros, Hernando Sturme o Sturmio y Pedro Kempener o de Campaña, el gran flamenco que había templado su aspereza con el bello estilo que había aprendido del insigne Rafael y otros de su edad, lo cual puede apreciarse más que en ninguna otra obra suya en el cuadro de la *Purificación*, central del retablo de la Capilla del Mariscal de la Catedral sevillana. Antonio de Alfián, según ya hemos dicho en su biografía, colaboró con Campaña en este retablo; es natural que sufriera la influencia del gran flamenco, tanto más cuanto que éste, que si había templado no había perdido del todo su aspereza, se aliaba más con el espíritu español. Por entonces llega a Sevilla Luis de Vargas, el cual, al introducir la forma en vez del dibujo de líneas, hace que los maestros de la localidad, "enamorándose de aquellas bellas formas paganas le sigan ciegamente". Es natural que Antonio de Alfián, que ya había comenzado a ser clasicista con Campaña, terminara siéndolo del todo bajo la égida de Vargas, en cuyo taller se supone que entró.

Tenemos, pues, en él (y conviene hacer su génesis pictórica para darse mejor cuenta de su técnica) un pintor que comienza por ser fresquista de "grutescos" bajo la dirección de Julio y Alejandro Mayner, que luego se suelta la mano con sargas que mandaba a América, donde tenían fácil mercado, y que colaborando con Campaña y aprendiendo con Vargas se hace clasicista.

Es también pintor o estofador de imágenes: "pintor de imaginaria" se llama siempre en los documentos.

De su fama como fresquista, que fué mucha según Ceán (el que más se distinguió en Sevilla antes de la llegada de Vargas), nada queda que pueda atestiguarla.

Con respecto a sus obras de dorado y estofado, fué también bastante su fama según Pacheco y Bermúdez. Dice el primero que fué quien primero comenzó a levantar el género del estofado. ... "como se ve en el altar de San José de la casa profesa", y Ceán añade que fué también Alfián el primero que en Sevilla añadió figuras y otras cosas a los bajos relieves cuando los estofaba, haciéndolo así en dos del retablo mayor antiguo del convento de San Pablo, que daban la sensación de ser figuras de bulto y "trabajadas por el escultor que había executado lo demás". De estas obras de estofado tampoco queda nada, aunque los varios contratos que hemos hallado como estofador dan idea de su mérito.

Y, por último, nos resta por examinar su obra pictórica en lienzo, es decir, aquella en que se han de manifestar principalmente las influencias recibidas y la técnica de un artista.

Gestoso halló tres obras que ya hemos citado (Sagrario de la Catedral, Capilla del Mariscal, Concepción de Huelva). Nosotros hemos encontrado bastantes contratos, pero, por desgracia, sólo queda (tanto de lo hallado por Gestoso como de lo nuestro) la obra de la Capilla del Mariscal y un retablo en la iglesia de Santo Domingo de la villa de Osuna, que hemos tenido la suerte de hallar existente aún. No ha llegado afortunadamente a Osuna la mano demoledora que en Sevilla destruyó muchas de las obras de Alfián, o la suerte quiso que no concurrieran la serie de circunstancias causa de la desaparición de otras.

Con ella se demuestra que la figura de Antonio de Alfián es de importancia para el estudio de la pintura sevillana. El sirve de puente entre las *tendencias tradicionales españolas* más apegadas a lo flamenco por su semejanza con el espíritu español, y las nuevas *tendencias clasicistas* que toma de Vargas, el heraldo de la pintura italianizante en el quincecento sevillano.

Campaña—no obstante sus pujos de clasicista—es el último representante de la tradición flamenca (al menos por este siglo); Vargas, el primer renacentista, que desaparece de la escena dejando obras fundamentales que indicaban el camino a seguir; Alfián el continuador, en

quien se funden ambas modalidades, toma de mano de Vargas la antorcha que había de depositar en sus sucesores, entre ellos Roelas, si es cierto que fué su maestro como se dice (1).

Citaremos a continuación, y por orden cronológico, las obras que Antonio de Alfián contrató y cuyos documentos, hasta ahora desconocidos, hemos hallado.

### LISTA DE CONTRATOS

CARTA DE CONCIERTO y obligación entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Lorenzo Meléndez, entallador, para hacer dos retablos en Osuna, 2 de octubre de 1564. (Oficio 4.º, libro 2.º, dicho año, folios 780 y v.º Véase Apéndice núm. 1.)

CARTA DE PAGO entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Lorenzo Meléndez, entallador, sobre dos retablos en Osuna, 30 de diciembre de 1565. (Oficio 4.º, libro 2.º, dicho año, folio 41. Véase Apéndice núm. 2.)

CARTA DE CONCIERTO y obligación entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Francisco de Vega, entallador, para hacer un retablo en la iglesia de la Magdalena de Sevilla, 12 de marzo de 1566. (Oficio 4.º, libro 1.º dicho año, folio 700. Véase Apéndice núm. 3.) Este retablo había de hacerse según testamento de Diego Hernández de Padilla, su fecha 2 de septiembre de 1463. (Oficio 4.º, libro único, 1563, folio 1.365 y siguientes.)

CARTA DE CONCIERTO y obligación de Lorenzo Meléndez, entallador, como principal y de Antonio de Alfián como su fiador, para hacer un retablo en el Hospital de Nuestra Señora del Rosario, de Sevilla, 8 de mayo de 1566. (Oficio 4.º, libro 1.º, dicho año, folios 1.056 a 1.059 r.º y v.º)

CARTA DE PAGO entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería y Catalina Herrera, viuda de Lorenzo Meléndez, entallador, para que ésta le pague lo que Alfián, como fiador de Meléndez, devolvió de lo pagado por el Hospital del Rosario por el primer tercio de la hechura de su retablo, 9 de julio de 1566. (Oficio 4.º, libro 2.º, dicho año, folio 1.080.)

(1) Sentenach (N.): *La pintura en Sevilla*, pág. 55; Tubino (F.): *Pablo de Céspedes*, pág. 122.

CARTA DE CONCIERTO y obligación entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Lorenzo González de Ortega, vecino de la villa de Osuna, para hacer una Santa Ana de talla dorado y estofado, 10 de febrero de 1568. (Oficio 4.º, libro 2.º con tejuelo de 1564, folios 447 a 449 v.º Véase Apéndice núm. 4.)

CARTA DE CONCIERTO y obligación entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Luis de Valdivieso, pintor de imaginería, para hacer aquél la mitad de un retablo para la iglesia de San Miguel, de Alcalá de Guadaíra, 19 de agosto de 1569. (Oficio 3.º, libro 2.º, dicho año, folios 1.100 a 1.102. Véase Apéndice núm. 5.)

CARTA DE CONCIERTO y obligación entre Antonio de Alfián, pintor de imaginería, y Baltasar de los Reyes, mayordomo de las fábricas de las iglesias de Sevilla y su Arzobispado, para hacer una obra de dorado y estofado en el Sagrario de la iglesia de Paterna del Campo, 16 de mayo de 1580. (Oficio 2.º, libro único, dicho año, folio 561. Véase Apéndice número 6.)

Como vemos, su obra es copiosa en los diez años centrales de su vida, que fué indudablemente en los que más trabajó. Sobre esas obras hemos de hacer algunas observaciones. En primer término lo ya dicho varias veces, que, aparte de la primera que figura en la lista de contratos antedicha, y que expondremos más detalladamente, puesto que representa la parte principal de nuestro trabajo, no existe ninguna. Iremos determinando una por una.

La de la iglesia de la Magdalena de Sevilla, encargada por Diego Hernández de Padilla, y que debió ser una hermosa obra a juzgar por la carta de concierto, ha desaparecido totalmente, tal vez cuando el incendio de la iglesia en el pasado siglo, si es que no había desaparecido antes.

La obra del Hospital del Rosario (que mencionamos por ser Alfián el fiador y el escultor Lorenzo Meléndez, el mismo del retablo de Osuna) ha desaparecido totalmente. En efecto, en 1586 Felipe II dió una Real orden para que todos los hospitales de Sevilla se refundiesen en dos: el del Amor de Dios y el del Espíritu Santo. El de Nuestra Señora del Rosario, sito en la calle de Moratín, esquina a Méndez Núñez, se refundió en el del Espíritu Santo, que se erigió en la calle de Colcheros (hoy Tetuán). En ese edificio está el actual teatro San Fernando, con lo cual es decir que del antiguo hospital no queda nada. Además, en 1837 se

hizo la centralización de hospitales en el llamado de las Cinco Llagas, que desde entonces tomó el nombre de Hospital Central. (Collantes: *Establecimientos de caridad en Sevilla*, pág. 103.)

De la obra de la Santa Ana de Osuna diremos lo siguiente: en el Archivo de Protocolos de Osuna, después de mucha búsqueda, casi infructuosa por el mal estado en que se encontraban los libros existentes y por no existir la mayoría de los que necesitábamos, hemos hallado una carta de los reverendos priores, cabildo y capellanes de la Santa Capilla del Sepulcro de Osuna, haciendo cargo a Lorenzo González de Ortega (que como recordaremos es el contratante de la Santa Ana) de las rentas que tenía el Sepulcro, de Osuna, Morón, Archidona, Puebla y Arahal para que las cobrase, su fecha 21 de julio de 1563. (Oficio de Juan de Castro, es.º p.º de Osuna, libro único de dicho año, folios 90 a 95.)

Esto prueba que el dicho Lorenzo González de Ortega era una persona importante en Osuna. ¿Encargó la Santa Ana para una capilla suya particular, después de ver la obra primera que en Osuna hizo Alfián, o fué hecha para el sepulcro de los duques, puesto que Lorenzo González era como su administrador? El documento no lo dice. Lo cierto es que no hemos hallado trazas de la dicha imagen en toda Osuna. Una imagen de Santa Ana, de talla, hay en una ermita fuera y cerca de Osuna, que es panteón particular. Pero ésta es muy posterior a la fecha del documento.

Por último, hablaremos de la obra de la iglesia de San Miguel de Alcalá de Guadaira. El pintor Luis de Valdivieso, de gran crédito en Sevilla según Ceán, y Juan de Oviedo, ensamblador, concertaron con el provisor de la Catedral de Sevilla un retablo para dicha iglesia, con fecha 28 de mayo de 1569. (Oficio 8.º, tomo único, dicho año, folio 1.693.)

En 19 de agosto del mismo año, Antonio de Alfián se comprometía con Valdivieso a hacer la mitad de dicho retablo. Visitada Alcalá, hemos visto que nada queda de la citada iglesia de San Miguel, sino una portada, bellísima por cierto. Hoy esta iglesia queda fuera del pueblo de Alcalá, y junto a las ruinas de su magnífico castillo, es una ruina más.

Inquiridas noticias de dónde pudieran haber ido a parar las obras artísticas de dicha iglesia, tuvimos conocimiento de que en la iglesia de Santiago de la misma Alcalá se encontraba un cuarto lleno de papeles

que llamaban "papeles de San Miguel" (1). Con la esperanza de hallar algo, rebuscamos en dicho archivo; pero era casi todo referente a la iglesia de Santiago, y lo que respecto a la de San Miguel había eran libros de bautismo y del siglo xvii.

Miramos también entre las pinturas de la iglesia de Santiago, pues cabía la conjetura de que si los papeles habían ido a parar allí, hubiesen también ido las obras; pero nada hallamos que remotamente pudiese ser de Alfián.

De la obra de dorado para el Sagrario de la *iglesia* de Paterna del Campo, aparte de que no sería de una gran importancia (2), hemos desistido de buscarla, pues la designación de "la iglesia", sin decir nombre alguno, hace casi imposible su hallazgo.

Por tanto, de la obra de Antonio de Alfián, que fué copiosa como se ve por lo hallado, y no tenemos la pretensión de haber agotado la materia, poco resta.

Algo hemos de decir acerca del escultor Lorenzo Meléndez, puesto que varios de los contratos de Alfián están hechos con el citado escultor, y entre ellos el de Osuna. ¿Quién era este Lorenzo Meléndez? Veamos lo que dice Gestoso: "*Meléndez de Valdés Llorente*.—Escultor, llámasele imaginero de talla, vecino de Sevilla, en la collación de San Vicente, casado en 1550, con Catalina de Herrera, tenía una hija doncella llamada Ana de Herrera". (*Dicc. Artif.*, tomo I, pág. 227.) En las páginas 21 y 225, tomo III del *Dicc. Artif.* da unas pequeñas notas más. A éstas podemos añadir las siguientes, halladas por nosotros.

*En 12 de agosto de 1559*, Lorenzo Meléndez, entallador, vecino de San Vicente, en nombre de Alonso Meléndez, vecino de Sevilla, estante en Indias, y en virtud del poder que de él tiene, arrienda a Diego Martín y a Inés Sánchez, su mujer, unas casas que aquél tiene en Triana, por precio de 13 ducados. (Oficio 4.º, libro 3.º, dicho año, folio 1.713.)

*En 14 de febrero de 1561* recibe como aprendiz a Juan Pérez, natural de Castro Cerrio, de quince años. (Oficio 4.º, libro 2.º, dicho año, folio 337, 2.º y v.º)

(1) En las *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaíra*, de L. Torres, se hace alusión a dos libros de Partidas del siglo xvi, que tampoco hallé. Pág. 33.

(2) Por ser sólo de dorado y estofado, aunque da por fiador a Juan de Sauzedo pintor, y por testigos al famoso escultor Bautista Vázquez y al entallador Juan de Oviedo.

*En 30 de enero de 1565* hace un concierto con dos vecinos de Carmona, en nombre éstos de la Cofradía de la Soledad, para hacer un San José y un niño, de talla. (Oficio 4.º, libro 1.º, dicho año, folios 198 a 200.)

Hemos hablado más detalladamente de este escultor porque es el colaborador de Alfán en la obra del retablo de Osuna, de que tratamos a continuación.

### EL RETABLO DE OSUNA

Vamos a tratar en este capítulo del retablo que hemos hallado en Osuna, de la mano de Antonio de Alfán.

Contratada la obra el 2 de octubre de 1564, el documento que primero hallamos referente a ella fué una carta de pago de dos retablos, su fecha 30 de diciembre de 1565. Buscando en libros del año anterior logramos dar con la escritura de concierto. Esta, como ya hemos dicho en la lista de contratos, es una escritura de obligación entre Lorenzo Meléndez, escultor de imaginería, y Antonio de Alfán, pintor de imaginería, por la que el primero se compromete a hacer dos retablos: uno de un Cristo (que detalla muy poco) y otro de una Virgen, "conforme a las escrituras—dice—que vos, Antonio de Alfán, teneis fechas con Pero Sanchez del Hierro y Alonso Gonzalez, vecinos de Osuna". Y en otro párrafo explica: "El retablo del Cristo ha de ser conforme al dibuxo que del dicho retablo está hecho firmado de vos, el dicho Antonio de Alfán, e de Lorenzo Gutierrez e de Juan de Castro, escribano público de Osuna, y el otro retablo de una imagen de Nuestra Señora, conforme al dibuxo que está en otro pliego de papel firmado de Pedro Franco, escribano público de la villa de Osuna." (Apéndice núm. 1, pág. 300.)

Ambos retablos eran para la iglesia de Santo Domingo (1); el de la Virgen para una capilla particular que tenía Pero Sánchez del Hierro, según reza en el encabezamiento de las condiciones (Apéndice núm. 1), y el del Cristo no cita lugar. Este no lo hemos hallado, pero sí el primero.

A continuación pasa a fijar las condiciones en que se han de hacer los retablos; del del Cristo sólo dice "que ha de tener veynte palmos de alto y 15 de ancho". En cambio el de la Virgen está bastante más detalla-

(1) Fundada por el cuarto Conde de Ureña en 1531, según Madoz, *Diccionario Geográfico y Estadístico*, pág. 403 del tomo XII.

do, aunque hace con frecuencia referencia a "la muestra" que estaba en poder de Meléndez y que no hemos hallado ni en Sevilla ni en Osuna, donde buscando en el Archivo de Protocolos no hemos encontrado trazas del notario Pedro Franco, firmante de la dicha muestra. Es claro que entre Antonio de Alián y Pero Sánchez estaba hecha una escritura (1) donde le encargaba de la parte pictórica del retablo, al par que Alián se comprometería también a contratar por su cuenta la parte escultórica del mismo. Por esta causa, la escritura de Alián con Meléndez se limita a indicar las condiciones para la ejecución de la talla del retablo y nada detalla de la pintura del mismo, puesto que ésta no es una escritura de **mancomún** entre los artistas (2), sino simplemente un contrato de Meléndez con Alián para que aquél hiciese la talla, mientras en la escritura que aparte tenía Alián con Pero Sánchez se detallarían las condiciones de la pintura. No hemos podido hallar en Osuna esta escritura, pero ni aun siquiera, como decimos, trazas de Pedro Franco. Sin embargo, puede fácilmente deducirse que este retablo que hemos hallado es el del documento, por varias razones: 1.<sup>a</sup> Porque el retablo, según sus características, es completamente de la época a que alude el documento (1564). 2.<sup>a</sup> Porque coincide punto por punto la talla del retablo con las condiciones que para la misma se dan en el documento (3). 3.<sup>a</sup> Porque si no detalla la pintura, dice, y esto es bastante: "*Los cinco* tableros de madera de boxne muy bien ensamblados, y juntados, y barrotheados a cola de mylano", cosa que sólo se hacía cuando sobre estos tableros había de pintarse, aparte de que si en lugar de llevar pinturas los tableros, hubieran llevado talla lo hubiese especificado en el documento hallado. Por consiguiente: Si la talla coincide con las condiciones que para ella se dan, si son efectivamente cinco los tableros del retablo, que no llevaban talla, puesto que no lo indica el documento, y los cinco cuadros del retablo hallado (4) coinciden o entran dentro de los conocidos de Antonio de Alián y de su génesis pictórica, para nosotros no hay duda de que el retablo hallado en Osuna y en Santo Domingo, como dice el documento, es el hecho por Meléndez y Alián. De este retablo darán mayor

(1) Lo dice la carta de concierto. Apéndice 1.

(2) Como lo de Alián con Vega para el retablo de la Magdalena. Apéndice 4.

(3) Véase Apéndice 1, págs. 300 y 301.

(4) Y nótese que el asunto de los cuadros se refiere todo a la Virgen y el retablo era "de una imagen de Nuestra Señora". Apéndice 1, pág. 300.

idea las fotografías con que ilustramos este trabajo, hechas por el Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

### DESCRIPCIÓN DEL RETABLO (1)

Consta el retablo de dos cuerpos de unos veinte palmos de altura por igual anchura, con un zócalo. Está dividido en tres compartimientos: uno, central, y dos laterales; y decimos tres compartimientos, porque el central puede decirse que constituye un elemento aparte por su mayor altura y su constitución distinta a la de los laterales, que son entre sí semejantes.

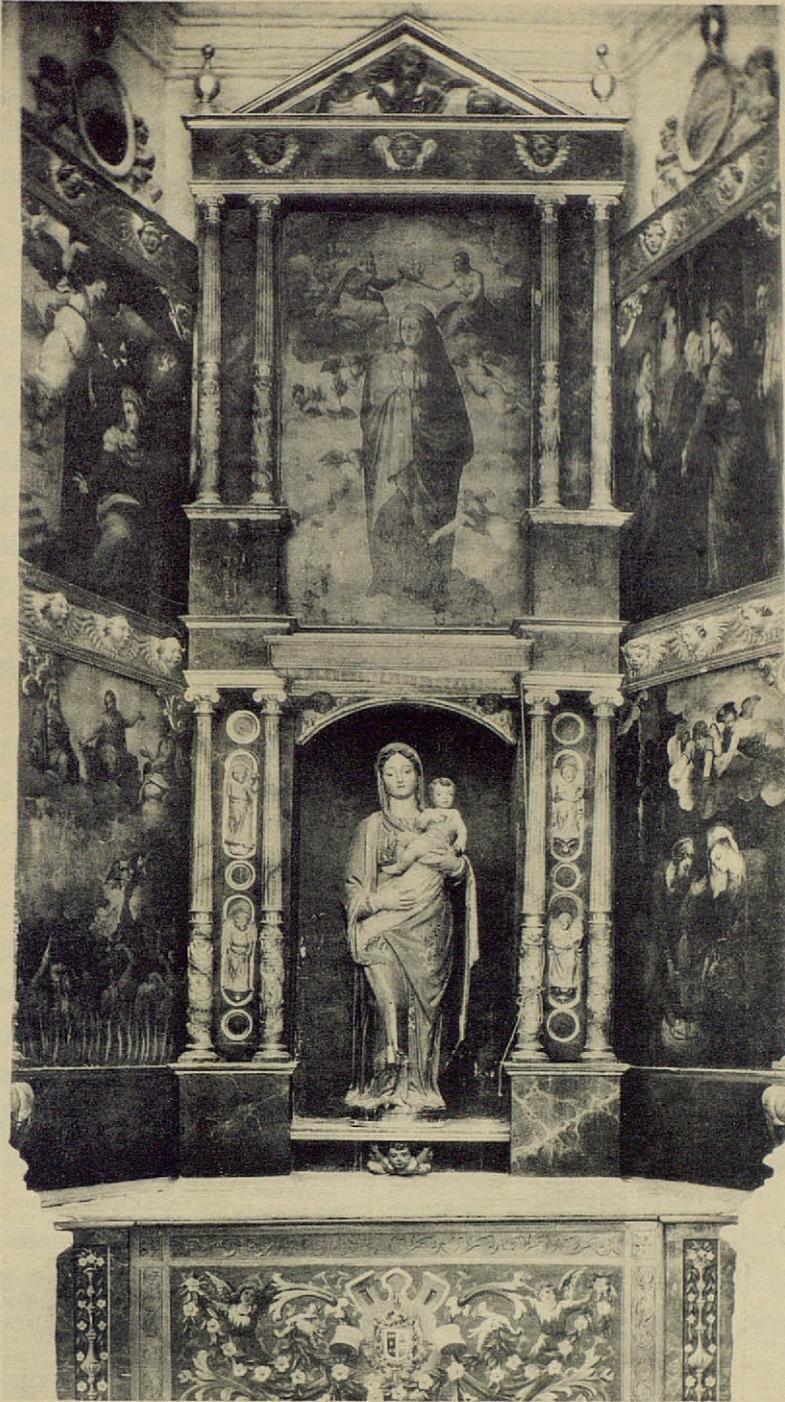
El compartimiento central está constituido por dos cuerpos y una especie de frontón que le sirve de coronamiento. El cuerpo inferior lo forma: en el centro, una hornacina que contiene una imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos; tiene aquélla su peana (2). Bajo la hornacina corre un pequeño zócalo, con un grupo de serafines que viene a caer precisamente debajo de la peana de la imagen, con lo cual si no se cumple la cláusula del documento que dice: "Y la peana a de la imagen sus serafines" (véase Apéndice núm. 1, pág. 300), es porque esta disposición debió sustituir a la primitiva, que tendría los serafines labrados en la peana, en la que se notan huellas que lo indican.

La hornacina está terminada en su parte superior por un arco semi-circular, en cuyas enjutas campean unas cabezas de serafines con sus alas. A ambos lados de la dicha hornacina se alzan un par de columnas sobre un zócalo que forma un basamento, de igual altura éste que el que corre por bajo de los compartimientos laterales, zócalo que está vetado con pintura figurando mármol. Esas columnas, que son de orden jónico, están constituidas por su plinto, la base característica de este orden, y divididas en dos partes: la inferior, formada por unos relieves; la superior, por estrías. La columna va estrechando insensiblemente hasta llegar al capitel con sus volutas jónicas características.

Acerca de la parte de relieve de las columnas hay que advertir que están formando pares alternados, es decir, que las próximas a la horna-

(1) Para esta descripción véase la lámina núm. 1.

(2) Sus dimensiones son de un metro veinte centímetros.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

I. Retablo de Osuna (Sevilla), por Antonio de Alfán  
y Lorenzo Meléndez.

cina tienen el mismo dibujo, y distinto el de las otras dos, que a su vez tienen un dibujo semejante. Las de junto a la hornacina llevan en relieve unos niños desnudos que soportan sobre su cabeza una cesta con frutas, y por detrás ondea como una especie de velo (1).

Las otras dos columnas tienen en relieve unas como cartelas y cintas, sobre las cuales campea una forma vaga que asemeja una cabeza de niño (2). Entre esta parte de la columna y la parte estriada superior hay un entrante, estriado también, que sirve para separar una parte de la columna de la otra.

Entre el par de columnas que forma cada lado del complemento central, es decir, en las "entrecalles", hay unos relieves de figuras de ángeles en unas pequeñas hornacinas; los del lado derecho representan un ángel tocando un instrumento músico, que parece un laúd, y encima otro, con una especie de pandereta; en el lado izquierdo, un ángel con una flauta, y otro, con el brazo izquierdo roto y en alto, que sin duda sostuvo otro instrumento músico (3). Esto concuerda con la cláusula del contrato que dice (4): "y en las entrecalles ha de llevar cuatro ángeles de medio relieve con sus insignias". Viene luego sobre las columnas un pequeño entablamento simulado, que continúa por encima de la hornacina (en la lámina núm. 2 puede verse que hay un trozo de madera, sin duda añadido posteriormente, que lo oculta, colocado para sostener la cortina que ha de cubrir la imagen).

Este entablamento soporta un nuevo zócalo que hace en el centro un entrante, lo mismo que ocurría en la parte inferior, para dejar hueco a un lienzo. Un pequeño listel corre por encima del zócalo, y sobre él se alzan unos nuevos basamentos con sus dos pares de columnas jónicas que repiten en un todo las del cuerpo inferior. En el centro, un lienzo que representa la *Coronación de Nuestra Señora*, y que más detalladamente describimos en la parte correspondiente a la pintura.

Sobre esas columnas se alza un nuevo listel y zócalo que lleva en relieve tres cabezas de serafines con sus alas. Sobre él, un frontón de coronamiento con el busto de Dios Padre, de relieve, ben-

(1) Véase lámina núm. 5.

(2) Véanse láminas núms. 3 y 4.

(3) Véase lámina núm. 1.

(4) Véase Apéndice 1, pág. 300.

diciendo con la diestra, y en la siniestra la esfera que simboliza el mundo (1).

El frontón está flanqueado a ambos lados por dos bolas (2). Tal es el compartimiento central del retablo, que se separa un poco de los laterales avanzando insensiblemente.

COMPARTIMIENTO LATERAL IZQUIERDO (3).—Consta igualmente de dos cuerpos flanqueados en sus esquinas por una columna jónica, en las que se repite el modelo de las que tocan a la hornacina del cuerpo central, es decir, un bajorrelieve con figura de niño sosteniendo en su cabeza unas frutas, en la parte inferior de la misma, y estrías en la parte superior, terminada por su capitel de volutas jónicas. Entre la columna de la esquina y las del cuerpo central queda un espacio rectangular cubierto por un lienzo, representando el del cuerpo inferior *Las ánimas del Purgatorio* y el del superior *La Anunciación de Nuestra Señora*.

Entre el cuerpo inferior y el superior corre un friso que lleva en relieve tres cabezas de serafines con sus alas, motivo que se repite a la terminación del segundo cuerpo, con la diferencia de que son dos en vez de tres las cabezas. Todavía se alza sobre él una especie de rondo o espejo sostenido por dos niños desnudos y de cuerpo entero (4).

Tanto sobre el rondo como en la esquina, a guisa de coronamiento, se repiten las bolas o chapiteles que vimos en el cuerpo central. En la base de este compartimiento, y debajo de la columna, remata una como hoja de acanto doblada, de un bello efecto (5).

COMPARTIMIENTO LATERAL DERECHO (6).—Reproduce en un todo la disposición del izquierdo que acabamos de describir. Por lo tanto no hemos de repetirlo, y únicamente diremos que los lienzos que figuran en los espacios entre las columnas son: *El Nacimiento del Niño Jesús*, en el inferior, y *La Visitación de Nuestra Señora*, en el superior.

El retablo, todo él de madera, es de los llamados de batea; no está

(1) Conforme a la cláusula "y el Dios Padre de relieve", Apéndice 1, pág. 300.

(2) Véanse lámina núm. 1.

(3) Véanse láminas núm. 2 y 3.

(4) Lo que coincide con la cláusula "y los remates de los lados con sus niños, Apéndice 1, pág. 300.

(5) Quizás sea esto a lo que se refiere la cláusula "y en el pap.º de la caja sus florones", Apéndice 1, pág. 300.

(6) Véanse láminas núms. 4 y 1.



Fototipla de Hauser y Menet -Madrid.

Retablo de Osuna (Sevilla.)

V. Escultura de la Virgen en la hornacina central, por Lorenzo Meléndez.

colocado sobre un mismo plano, es decir, abierto, sino que está entreabierto, o sea que los compartimientos laterales están formando ángulo con el central, lo que ha dificultado enormemente la labor fotográfica, a lo que se ha unido además la falta de luz y el poco espacio, para que, colocándose a la distancia requerida, hubiese podido obtenerse una fotografía más completa y detallada, notándose esta dificultad principalmente para el lateral derecho. No obstante, creemos que las fotografías obtenidas son suficientes para darse exacta cuenta del retablo.

*La escultura de la Virgen.*— Dos palabras solamente hemos de decir de la imagen escultórica que llena la hornacina central del retablo.

Es una Virgen con un Niño Jesús en brazos; su saya es de color rojo, y su manto azul se ve policromado por una cenefa que corre todo alrededor de él (1). La Virgen avanza un poco la pierna derecha, la punta de cuyo pie asoma por entre los pliegues armoniosos del ropaje. Con la mano derecha sostiene un paño blanco y con la izquierda al Niño Jesús, que se apoya en su brazo. El manto rodea la cabeza de la Virgen y deja ver el cabello partido en dos crenchas. La posición de la Virgen es semejante a la de los ángeles de las entrecalles: avanzando un poco una pierna; y esto y la semejanza de los pliegues del ropaje (2) y de los brazos de una y otros está afirmando que la misma mano los ejecutó. La escultura, como el resto del retablo, es de madera; superando, a mi entender, aquélla a la talla del retablo (3), sin que por ello ésta, de un sabor italianizante muy marcado, lo mismo que la imagen, deje de tener mérito. Forma un conjunto armónico con la pintura del mismo.

La talla del retablo presenta huellas de haber sido retocada en el siglo XVIII; por ejemplo, los dibujos de la saya de la imagen de la Virgen, que son muy de esa época; las cabezas de serafines de debajo de la peana de la misma, parecen, a mi entender, también del XVIII, habrán sustituido otros hechos por Meléndez en la peana, según rezan las condiciones (4); los adornos dorados de los ángulos superiores de los cua-

(1) Los adornos de la saya suponemos están añadidos en época posterior, a juzgar por su diseño. Véase lámina 5.

(2) Convergentes hacia los pies.

(3) Esta Virgen se encuentra actualmente expuesta en la Exposición Mariana existente en la iglesia del Salvador de Sevilla, adonde ha sido traída desde Osuna.

(4) Apéndice 1, pág. 300.

dros también parecen de diseño del XVIII, así como las cabezas de serafines colocadas en el primer friso de la izquierda, notablemente mayores y diferentes al resto de ellos, tallados en los otros frisos.

### LAS PINTURAS DEL RETABLO DE OSUNA

Vamos a proceder ahora a examinar detalladamente los cinco lienzos que completan el retablo descrito en el anterior capítulo.

En primer término, y siguiendo análogo orden de la descripción de la parte escultórica, hablaremos del lienzo central.

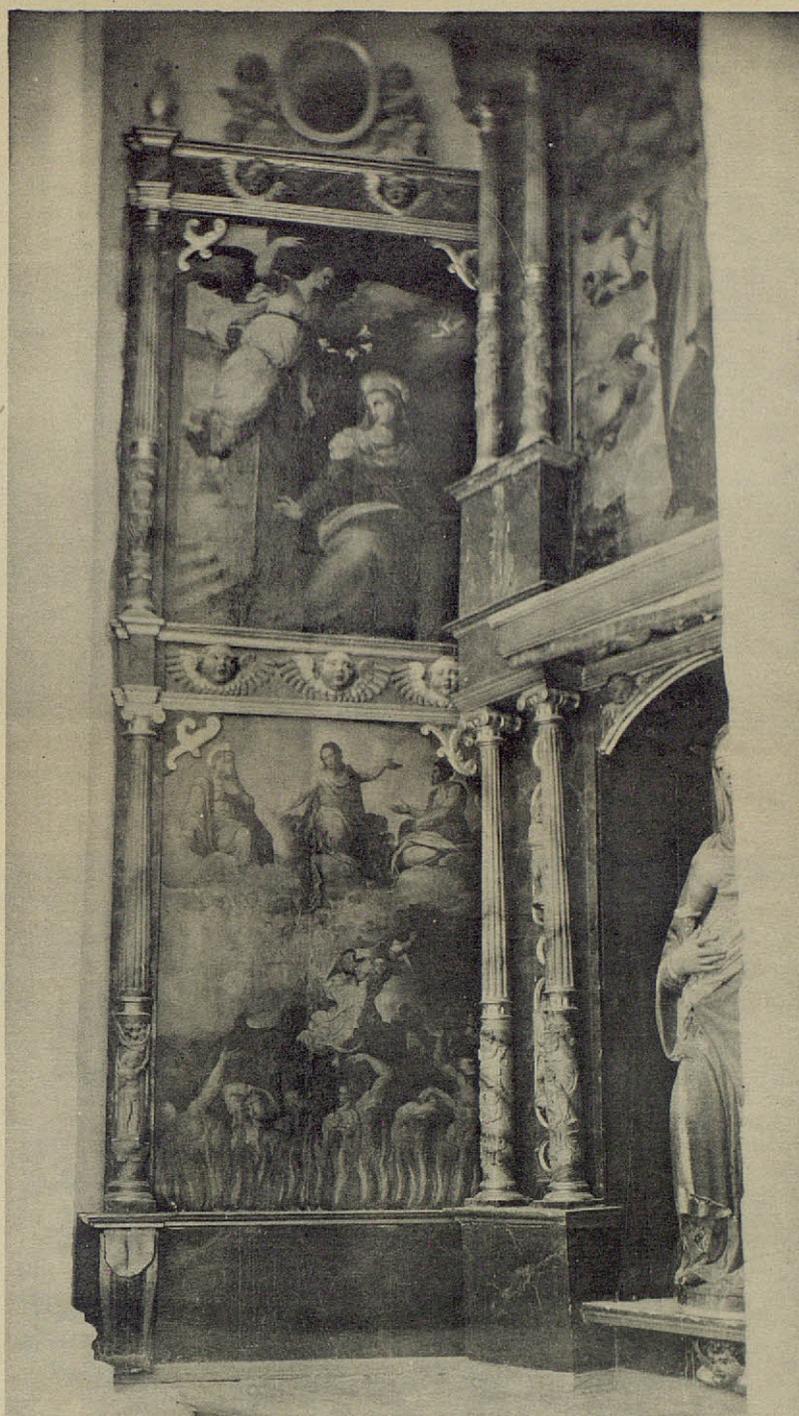
El asunto es *La Coronación de la Virgen* (1). Sobre un fondo gloria aparece la Virgen vestida con saya roja y un manto azul que, recogido en armoniosos pliegues, deja paso a las dos manos, delicadamente juntas, al mismo tiempo que abierto el dicho manto deja ver una especie de jubón de un color más claro. La cabeza, que no está completamente de frente sino más bien en la posición llamada "tres cuartos de perfil", está cubierta también con el manto. Sobre la cabeza una pequeña aureola irradia en torno; a los lados cuatro ángeles y en la parte superior el *Padre Eterno y Jesucristo*, teniendo en el centro la Paloma simbólica, sostienen en sus manos una corona en ademán de colocarla sobre la Virgen. La posición de la figura de la Virgen es noble, cayendo los pliegues de su ropaje en armonioso ritmo. Los ángeles adolecen de algo de simetría en su colocación; ha procurado contraponer unos a otros, colocando el de la derecha más bajo que el de la izquierda y los dos de la parte superior al contrario, más bajo el de la izquierda que el de la derecha.

LATERAL IZQUIERDO INFERIOR (2).—Representa el lienzo de él *Las ánimas del Purgatorio*, y el cuadro se divide en dos partes: Una inferior, donde están pintadas las llamas en que se debaten varios condenados en primer término y otros detrás, esfumados algo más, en actitud que pudiéramos reprochar como algo teatral. En la parte alta del mismo lienzo, Jesús, en el centro, con túnica de color pardo y manto azul, teniendo a San Juan a su izquierda y a la Virgen a su derecha, que lleva saya blanca y manto rojo, interceden por la Humanidad pecadora.

En la parte central del cuadro un ángel hace ademán de sacar un

(1) Véase lámina núm. 1, cuadro central.

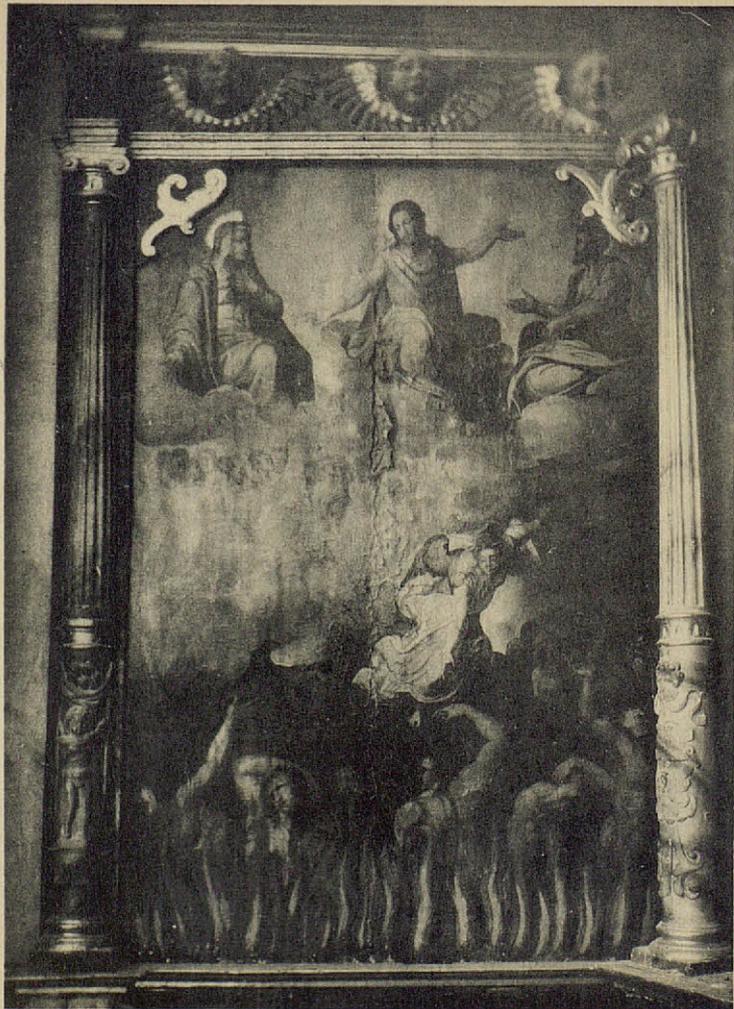
(2) Véase lámina núm. 3 y núm. 2 lienzo bajo.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Retablo de Osuna (Sevilla), por Antonio Alfán.

II. Lateral izquierdo del Retablo.



III. Lateral izquierdo inferior.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

IV. Lateral derecho inferior.

Retablo de Osuna (Sevilla), por Antonio Alfian.

nima. Es de notar el brusco contraste de claridad de gloria arriba y negrura abajo donde se debaten las nimas. Entre éstas, las de primer término recuerdan por el afán de musculatura a Miguel Angel, lo que demuestra el estudio que de él hacía Alfián, como era corriente en el quincecento español.

LATERAL IZQUIERDO SUPERIOR (1).—Representa el lienzo *La Anunciación de Nuestra Señora*. La Virgen, con un rojo ropaje y manto de color azul, sentada, se vuelve un poco para escuchar al Arcángel Gabriel, que desciende de una escalera que se ve a la izquierda, con un ramo de azucenas en la mano. El Espíritu Santo, sobre la cabeza de la Virgen, indica el anuncio de la Encarnación del Hijo de Dios. En este cuadro, como en los restantes, la cabeza de la Virgen está rodeada de la aureola hecha como de chispas de luz, y que es análoga a las que Luis de Vargas pintó en los cuadros que se conservan en la Catedral de Sevilla.

La figura de la Virgen es deliciosa.

LATERAL DERECHO INFERIOR (2). — Representa *El Nacimiento del Niño Jesús*, o más bien la Adoración del Jesús recién nacido por la Virgen y San José.

Aparece el Niño tendido en el suelo en unos paños blancos mientras la Virgen, que viste una saya roja, un manto azul y una toca blanca que la cubre la cabeza (en la que se repite la aureola del cuadro central y de los otros), se inclina hacia adelante con las dos manos tendidas hacia Jesús. A su lado San José, con ropaje rojo y también la aureola en la cabeza, tiende su mano derecha hacia el Niño mientras eleva la izquierda, que presenta con la palma hacia afuera. En el ángulo de la izquierda se ven unas ruinas de edificación, y en la parte superior al lienzo en un rompimiento gloria, dos ngeles saludan al Señor.

La figura de María, de noble expresión, es, a mi entender, en este lienzo lo principal, desmereciendo las otras con relación a ella. El Niño nos parece demasiado pequeño comparativamente a las figuras de la Virgen y San José. Los ngeles, algo corpulentos, es el defecto que tienen en casi todos sus lienzos.

LATERAL DERECHO SUPERIOR (3).—Representa *La Visitación*, el momento en que Nuestra Señora visita a su prima Isabel para comunicarle

(1) Véase lámina núm. 2.

(2) Véase lámina núm. 4.

(3) Véase lámina núm. 1.

la encarnación del Hijo de Dios en sus entrañas. La Virgen, que viste de saya rosa y manto azul, es abrazada por Santa Isabel. En segundo término figura San José, con manto rojo y aureola, que también rodea la cabeza de la Virgen. Al fondo se ve una edificación.

\* \* \*

En general, podemos decir que estos cuadros muestran habilidad en la composición, colorido entonado—a lo que puede descubrirse, pues están muy deteriorados—y nobleza y armonía en las figuras y ropajes. Estas cualidades heredadas de Vargas—de quien copia, además, la manera de hacer las aureolas y los rostros de la Virgen—se ven contrapuestas a la influencia de su primera educación flamenca con Campaña, de la que aún conserva algo. Ejemplo es el Niño del cuadro de el *Nacimiento*, pequeño en proporción y nada bello, lo que demuestra que el artista, olvidado por un momento del ideal de belleza romanista, retrocede a su primera factura.

Las Vírgenes que figuran en los cinco lienzos, como ya dijimos al hablar del cuadro central, no se presentan ninguna abiertamente de frente, sino de perfil o tres cuartos.

En resumen, puede decirse que son cuadros de buena factura, de los que sobresalen, a nuestro entender, el central y la *Anunciación* en primer término, y luego la Virgen del *Nacimiento*, y la *Visitación*. Las tres figuras superiores del lienzo de las *Animas* son notables también.

Son obras muy italianizantes, notándose, naturalmente, la influencia predominante de su maestro Vargas y algo de miguelangelesco. Sin embargo, tienen un no sé qué de agrio y de fuerte que demuestra su origen español.

Comparados estos lienzos con los únicos que de él se conservan en Sevilla, los laterales del retablo de la Capilla del Mariscal, se nota en los primeros un avance, mejor dicho, una culminación de la influencia italianizante que sobre él ejerció Vargas. Las actitudes, los rostros, los ropajes, el colorido, la luz, todo es distinto a lo de su primera obra; todo es más suave, más delicado. Pero lo que gana en delicadeza lo pierde en personalidad. Mientras en su colaboración de la Capilla del Mariscal se acusa una personalidad fuerte, sus figuras tienen más carácter, tal vez también los asuntos tratados en ella —Santiago, San Francisco, San Alfonso— se prestasen más a ello, en el retablo de

Osuna es más blando, menos él, más manierista, o mejor dicho, amanerado.

Continuando por la senda que comenzó, tal vez hubiese llegado a mucho; como manierista no pasó de ser un imitador de Vargas, el mejor de Sevilla en su época, como lo atestiguan sus contratos y lo dice Bermúdez y Pacheco, pero un imitador al fin y al cabo.

Claro que es muy difícil, por no decir imposible, juzgar a un artista por solo dos obras conocidas que restan, pues las atribuciones que hace Mayer diciendo que colaboró quizás en el retablo mayor de Santa Ana y en la Capilla del Bautismo, si son verosímiles, no puede afirmarse nada en tanto no se halle un documento que las atestigüe.

No obstante la dificultad para juzgarle por la escasez de obras que existen, si una de ellas está en la Catedral hispalense, donde Campaña no se desdeña en colaborar con él, y otra en Osuna, villa de gran importancia en la décimosexta centuria, gracias a los duques de su nombre, y si a esto se agrega el haberse hallado contratos para hacer obras, importantes en sí, y por el lugar en que eran destinadas, varios contratos de aprendizaje, poder para cobrar obras enviadas a América, nombramiento de mayordomo en un hospital, etc., etc., es lógico suponer que el artista que reúne estas condiciones no es un cualquiera. Tal es el caso de Antonio Alfián; formó parte de la falange que rodeó primero a Campaña y luego al maestro Luis de Vargas, pero dentro de esa masa anónima que circundó a Vargas, Alfián logró destacarse de un modo seguro; no negaremos que su figura no es muy brillante, pero exceptuando al maestro citado, ninguno lo fué por entonces. La pintura sevillana atravesaba una mala época, que servía de preparación o crisol donde habían de fundirse los grandes valores del siglo XVII. Y no puede reprochársele a Alfián que naciera en el siglo XVI.

Este trabajo tiende modestamente, no a dar brillo a la figura de Antonio de Alfián, pero sí a que sea algo más conocida su obra y su personalidad, que fué representativa del arte pictórico de la época, esto es, vacilación, puente, entre la tendencia flamenca y la italianista. Tiende a destacar una de las figuras del arte sevillano del XVI, un poco desvaídas y ensombrecidas por las magnas del siglo siguiente. Son, como dice su título, "aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano", para de este modo colaborar en lo posible a su conocimiento completo.

JULIA HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE

Antonio de Alfían

Lorenzo Melendez

Lorenzo Melendez

#### APÉNDICE NÚM. 1

(Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Año 1564. Oficio 4.º, libro 2.º, fol. 780 r.º v.º).

Sean cuantos esta carta vieren como Yo, Lorenzo Melendez, entallador de ymagineria, v<sup>no</sup> desta ciudad de Sevilla, en la collacion de S. Vicente en la calle de las Armas, otorgo e conozco que soy convenido e concertado con vos, Antonio de Arfian, pintor de ymagineria, vecino desta ciudad, en la collacion de la Madalena, que estades presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de haser e dar hechos y acabados en toda perfection dos retablos, el uno de un crucifixo de madera de pino que ha de tener siete quartas desde la cabeza hasta los pies el qual e todo lo demas que fuere menester para acabar en perfection el dicho retablo del xpo ha de ser conforme al dibuxo que del dicho retablo esta hecho firmado de vos el dicho Antonio de Arfian e de Lorenzo Gutierrez e de Juan de Castro, escribano publico de la villa de Osuna y el otro retablo es de una Imagen de nuestra S<sup>ra</sup> conforme al dibuxo que está en otro pliego de papel que está firmado de pedro franco, escribano publico de la villa de Osuna todo lo qual q. dicho es tengo de ser obligado e me obligo de haser conforme a los dibuxos que de lo suso dicho tengo en mi poder y a las condiciones siguientes:

Memoria de como se ha de hacer el retablo de talla quel Sr. Pero Sanchez del hierro manda haser para la capilla que tiene en la iglesia de Santo Domingo.

Y es condicion que ha de ser hecho desde el altar hasta los boceles que veynete y un palmos sin el remate y de ancho a de tener veynete y uno poco mas o menos.

A de ser de madera de boxne conforme a la muestra q. queda en poder de mi, Lorenzo Melendez, la que tengo de bolver a llebar quando baya a asentar la obra y hacer en frisos y columnas la talla conforme a la muestra y en los

frisos altos q. no tienen talla salvo en el banco y en los dos resaltos altos y en las entrecalles a de llevar quatro angeles de medio relieve con sus insinias: y en el pap<sup>o</sup> de la Caja sus florones y la piana de la ymagen sus serafines conforme a la muestra y el dios padre de relieve y los remates de los lados conforme al dibujo con sus niños, y todos los remates conforme al dibujo y las columnas conforme al dibujo y las de los lados an de ser medias columnas, los cinco tableros de madera de boxne muy bien ensamblados y juntados y barroteados a cola de mylano y conforme a buena obra.

Memoria del retablo de crucifijo

a de ser todo de madera de boxne y las figuras del cristo y manos de pino de segura y todo a de ser conforme al dibujo muy bien ensamblado conforme a buena obra a de ser de veynte palmos de alto y quince de ancho.

Y es condicion q. yo lorenzo melendez tengo de yr a asentar este retablo y la llebada a de ser a costa del dueño

mas a de llevar la caja del crucifijo por el papo y á los lados sus florones.

Los quales dichos retablos me obligo de encomençar a haser desde luego e de los dar fechos y acabados en toda perfection de oy dia de la fecha desta carta en quatro meses primeros siguientes conforme a las escripturas que vos el dicho Antonio de Arfian teneis fechas a Pero Sanchez del hierro y alonço Goncalvez, vecinos de Osuna y a mi mesmo me obligo que despues de acabar los dichos retablos los asentaré en la iglesia del monasterio de Santo Domingo de la villa de Osuna en las capillas que vos me señalarades a vuestro contento e a la vista de oficiales que dello entiendan por razon de lo qual tengo de aver e me aveis de pagar treynta mil mrs. pagados en esta manera el primer tercio por encomençar la obra, el segundo tercio quando a vos el dicho Antonio de Arfian vos lo pagaren y el postrero tercio despues de asentada la dicha obra una paga en pos de otra sopena del debdo de cada paga y en esta manera prometo e me obligo de tener y cumplir con lo dicho e de guardar en todo las dichas condiciones segund esta dicho e declarado sopena que si ansi no lo fiziere e cumpliere vos dare e pagare en pena veinte mil mrs. e demas que a mi costa vos podais concertar con otra persona e personas, que hagan los dichos retablos dentro del dicho termino segund que este dicho e por lo que mas vos costare e por lo que yo toviere recibido me podais executar con solamente vuestro simple juramento en q. jureis como no he cumplido lo susodicho sin otra prueba alguna aunque de derecho se requiera.

E yo el dicho Antonio de Arfian que a lo que de fee presente soy otorgo e conozco que recavo en mi esta escriptura con los otorgamientos en ella contenidos de vos, el dicho Lorenzo Melendez e la acepto como en ella se e contiene e me obligo de vos dar y pagar los dichos treynta mil mrs. por razon de lo sudicho a los dichos plaços sobre dichas personas e mas desto ambas las partes damos poder cumplido a qualesquier juezes e justicias desta ciudad de Sevilla e de otras partes porque por todo remedio e rigor de derecho ansy vos los agan tener e cumplir e aver por firme e por que sin ser llamados ni requeridos invencidos? sobre esta razon nos puedan prender y facer executar en nuestras personas e bienes e los vendan e remeten porque de entreguen y fagan pago a cada uno de nos las dichas partes por esta carta ha de aver como si fuese pasado en cosa juzgada e por nos consentida sobre lo

qual remitimos qualesquier leyes que en nuestro fabor sean e por lo emos de tener e cumplir segund dicho es obligando en nuestras personas e bienes avidos e por aver fecha esta carta en Sevilla estante en el oficio de mi Johan Perez escr<sup>o</sup> pu<sup>co</sup> de Sevilla en *dos dias del mes de Otubre de mil e quinientos e sesenta y quatro años* y los dichos otorgantes a los quales yo, el dicho escribano publico doy fee que ~~conozco lo firmaron~~ de su nombre siendo testigos Geronimo de Mallea e Julian de Escobar, ~~escribanos de Sevilla~~. Antonio de Alfian (firmado), Lorenzo Melendez (firmado), Geronimo de Mallea es<sup>o</sup> de S<sup>lla</sup> (firmado), Julian descobar es<sup>o</sup> de S<sup>a</sup> (firmado), Johan Perez es<sup>o</sup> publi<sup>co</sup> de S<sup>lla</sup> (signado y rubricado).

### APÉNDICE NÚM. 2

*Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. (Oficio 4.º, libro 2.º de 1565, fol. 41).*

Sepan quantos esta carta vieren, como yo, Lorenzo Melendez, escultor de Ymagineria, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collacion de S. Vicente otorgo e conozco que rescibido e rescibo de vos, Antonio de Arfian, pintor de Ymagineria, vecino de esta ciudad que estades presente, cuarenta y un real que el dicho Antonio de Arfian vos obligastes de me pagar por el primer tercio ques obligastes de me pagar por los dos retablos que me obligué a vos dar hechos y acavados de talla conforme a dibuxos que me distes e Yo me obligué a vos los dar hechos por precio de treynta mil mrs. y vos obligastes a me los pagar en tres pagas a ciertos plaços, e por ser cumplidos al plazo de la ultima paga, que son los dichos diez mil mrs. me los aveis dado y pagado e Yo de vos los he rescibido en reales de plata q. los valieron y montaron y para acabarme los de pagar me dais y pagais ahora los dichos quarenta y un reales, y de todos los dichos diez mil maravedis me doy por contento y pagado a mi voluntad y en razon del rescibo q. de presente no parece renuncio la excepcion de los dos años y leyes de la prueba y paga como en ellas se contiene, y como contento y pagado de los dichos diez mil mrs. de la ultima paga vos otorgo esta carta de pago ante el escribano publico y testigos de yuso escritos ques fecha la carta en Sevilla estando en el oficio de mi, Juan Perez, es<sup>o</sup> p<sup>co</sup> de Sevilla, sabado 30 días del mes de deziembre entrante el año de nuestro Salvador Jesucristo de 1566 años.

E yo, el dicho Juan Perez, es<sup>o</sup> p<sup>co</sup> de Sevilla, doy fee quel dicho Lorenzo Melendez a rescibido los dichos diez mil mrs. y los llevó en su poder y lo firmó de su nombre en el registro. Yo, el dicho es<sup>o</sup> p<sup>co</sup> doy fee que conozco, siendo testigos Lope de Salzedo y Julian de Escobar, escribanos de Sevilla.—Lorenzo Melendez (rubricado). Lope de Salzedo, es<sup>o</sup> de S<sup>a</sup> (rubricado). Julian de Escobar, es<sup>o</sup> de S<sup>a</sup> (rubricado). Johan Perez, es<sup>o</sup> p<sup>co</sup> de S<sup>a</sup> (signado y rubricado).

### APÉNDICE NÚM. 3

*Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. (Oficio 4.º, libro 1.º de 1566, folio 700.)*

Sepan quantos esta carta vieren como yo, Ant<sup>o</sup> de Alfian, pintor de Ymagineria, e yo, Francisco de bega, entallador, vecino desta dicha cibdad, en la

collacion de San Salvador, ambos a dos de mancomun y a bos de uno e cada uno de nos por el todo renunciando como expresamente renunciarnos las leyes de la mancomunidad y el beneficio de la division y escutcyon, otorgamos e conoscemos que somos convenidos e concertados con vos, Diego hernandez de Padilla, vº desta dicha cibdad de Sª en la collacion de la Madalena questais presente, en tal manera que seamos obligados e nos obligamos de hazer y dar hecho e acabado a toda perficion y a vista de oficiales un Retablo de para el arco de un otro altar que teneis en la iglesia de la Madalena desta ciudad, en el qual a de yr el desendimiento de la cruz conforme a cierta muestra que para ello abemos dado, el qual dicho retablo emos de hazer en esta manera: Yo, el dicho Antº de Alfian e de hazer la pintura e dorado y estofado del dicho Retablo, e Yo, el dicho Fco de bega, e de hazer la talla y molduras y madera del dicho Retablo y lo tengo de asentar en el dcho altar, todo ello conforme a las condiciones siguientes:

Memoria con que se a de hazer el Retablo que haze por su capilla para el señor Diego hernandez de padilla.

Primeramente será todo el Retablo que se entiende de pilares, colunas, banco, arco con toda la talla que tuviere, aparejado de yeso bivo y mate y embolado de manera que quede fecho con toda la pureeza que requiere para buena obra, y dorar toda la dicha talla y moldura y campos y todo de oro fino brunido matizando de colores finos sobre el oro descubriendo labores o rapado lo que a cada cosa pertenesciere y si oviere algunos rostros de serafines, sean encarnados, de encarnadura de polimento.

Asy mesmo el tablero sera aparejado y en estriado por detras y por delante todas las juntas imparejadas con todas las diligencias que requiere para que quede conforme a buena obra, y pintar sea en este dicho tablero una historia del desendimiento de la cruz con todas las figuras que requiere a la dicha historia nycudemus y abarimatia y nª Sª y San Juan y la Magdalena y las dos Marias y nº señor Jesucristo con sus terrajes, cielos lejos y todo lo que mas pertenesciere a la dicha historia bosquejado y acabado sigunda vez de muy buenos colores finos al olio y haciendo todo lo dicho con toda la diligencia posible y acabado a vista de oficiales que vean si esta acabado conforme a las dichas condiciones y a buena obra. Antonio de Alfian.

Somos concertados Francisco de Vega y Antonio de Alfian con el señor diego hernandez de padilla de le haser un retablo el qual es para un altar y enterramiento que tiene en la yglesia de la madalena desta ciudad de Sevilla el qual a de ser conforme al ancho y neto que tiene el nicho del dcho altar el qual a de ser conforme a una muestra que paresciere firmada del señor Diego hernandez de Padilla y del escribano publico ante quien se hiziere la escrytura conforme a unas condiciones questan fechas para la pintura del dicho Retablo e las quales fizo Antonio de alfian, y otras condiciones para la talla y madera las quales hizo francisco de bega, y dandolo fecho y acabado conforme a la muestra y a las dchas condiciones y por ello nos ha de dar treynta y un mill mrs. desta manera por la pintura y dorar veynte y dos mill mrs., y por la talla y madera a de llevar nueve mill maravedis la qual nos emos de obligar a hazer que despues de fecha la a de ver oficiales y lo an de juzgar que valga cient ducados y aunque le juzguen los dchos cient ducados, no abemos

de aver mas de los dichos treynta e un myll mrs. e si valiere menos, que nos lo descuenten a cada uno que do por rato conforme a lo que cada uno librare del dinero ansy tiene multiplicarse la obra que a de valer mas de lo que nos dan a cada uno de nosotros.

Corregido con el original que llebo en su poder el dcho francisco de bega, testigos luis Çapata y pº Cataño es<sup>os</sup> de S<sup>a</sup>

Johan Perez esº pº de S<sup>a</sup>  
(signado y rubricado)

Conforme a las quales dchas condiciones de suso incorporadas e sin eseder della cosa alguna nos obligamos de haser el dicho Retablo en toda perficion y os lo dar asentado en el dcho vuestro altar conforme a las dchas condiciones y a vista de oficiales desde oy hasta en fin del mes de agosto primero venidero deste año en que estamos de 1566..... (fórmulas).

12 de Marzo de 1566.

Firman Antº de Alfian, Franº de Bega, Johan Perez esº pº de Sevilla (signado y rubricado).

#### APÉNDICE NÚM. 4

*Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. (Oficio 4.º, libro 2.º, 1568, fol. 447 v.º).*

Sean quantos esta carta vieren como yo, Antonio de Alfian, pintor de ymagineria, vº que soy desta ciudad de Sevilla en la collacion de S<sup>ta</sup> M<sup>a</sup> Madalena, otorgo e conosco que soy combenydo e concertado con los lorenço Gonzalez de Ortega, vº de la villa de Osuna, que estades presente, en tal manera que yo sea obligado e por esta presente carta me obligo de los fazer e acabar en toda perfeccion de madera e talla e dorado e estofado una ymagen de la S<sup>a</sup> Santa Ana conforme a las condiciones siguientes:

Memoria como se ha de hazer la sancta ana y nuestra señora.

A de hazer una Sancta ana que tenga seys palmos de alto, sentada con nuestra señora en las rodillas y nuestra Señora tenga el niño Jesús en brazos conforme a la muestra y dibuxo que esta fecho para hella y ha de ser de madera de pino o de alamo, que sea lo mas seca que se pudiere hallar y ha de llevar un respaldo hecho conforme a la muestra que sea de madera de castaño de borne de manera que quede bien acabada y proporcionada y con sus diademas.

Y esto es quanto a lo que toca a la talla.

Y la pintura y obrado y estofado sera hecho desta forma que todas las henduras se enliencen y se pareje de todos sus yesos y la omedard y sera toda dorada la ymagen de Santa ana y de n<sup>a</sup> S<sup>a</sup> doradas todas sobre las ropas la toca de Sancta ana sera dada de blanco sobre oro y estofada de manera que descubra el oro, la sarga sera dada de verde sobre oro de sombreando una labor de engrafiado y el manto será con una cenefa de una mano de ancho de quatro dedos de ancho dada de colorado sobre el oro de sombreando y sobre ella una labor de engrafiado y el manto de n<sup>a</sup> S<sup>a</sup> dado de azul sobre oro de sombreando ansy me descubriendo una labor dengrafiado y en otra parte algu-

na de estas figuras oviere de echar alguna color o al maestro le pareciere a de entender que a de ser sobre oro engrafiado los rostros destas figuras an de ser encarnados al aceyte del encarnacion y los cabellos del nyno y de la ymagen an de ser dorados y todo esto a de quedar bien fecho y acabado conforme a buena obra y a vista de officiales que dello sepan.

Yten es condicion que por estas Santa ana vos tengo de dar quarenta y cinco ducados pagados desta manera, luego los y diez y seis ducados y los otros restantes vos tengo de dar en Osuna llevada la ymagen alla y todo lo que costare llevada del carro y en llevada al carro y papel y hilo a de ser a costa de lorenzo gonzalez de Ortega y yo, antonio de alfian, pintor, tengo de yr con ella y me aveis de dar cada dia seis reales dende el dia q. saliere de Sevilla de yda e venida y estada, y desde oy dia se obliga de se dar fecha e acabada asta fin de Junio deste año en q. estamos de myl e quinientos e sesenta y cinco años.

La qual ansi mesmo ha de hazer y acabar con forma y de la manera la dicha ymagen dibuxada en medio pliego de papel y como se contiene en dos retulos que estan escritos junto a la dicha ymagen, el qual dicho dibuxo de la dicha ymagen esta firmada de nuestros nombres al pie de ella y rubricada de la fyрма del es<sup>o</sup> ante quien pasastes esta escritura, la qual dicha ymagen dibuxo yo llevo en mi poder por la bos fazer la qual dare cada y quando que me fuere demandada y de la empezar a fazer dende luego y darla acabada de fazer oy hasta fin de dicho mes de Junio deste dicho año conforme a las dichas condiciones e dibuxos, bien fecha e acabada a vista de officiales que dello sepan por precio de quarenta e cinco ducados los quales me abeys de pagar luego en presencia del escribano publico e testigos diez ducados de los quales me otorgo por pagado y entregado a mi voluntad, y en diez y seis ducados que me los pague y en fin de dicho mes de Abril deste año de la fecha e los maravedis restantes me los deis e pagueis acabada de fazer la dicha ymagen e puesta en perfizion en la villa de Osuna, los quales me aveis de pagar en la dicha villa de Osuna, la qual me obligo de poner en la villa de Osuna y que toda la costa que se hiziere en la llebar hasta poner en Osuna asi de caja como de la bestia en que la diz e otra cualesquier cosa que tuviere a de ser a cargo e bos lo abeys de pagar el dicho lorenzo Gonzalez, y si puesto en la dicha villa no me pagar de bengo los maravedis restantes q. por cada un dia que me detubiere del e no me pagare los mrs. restantes me pagueys por cada un dia un ducado por el detenimiento e costa que yo puedo aver en la dicha villa e me aveys de pagar seys reales cada un dia conforme a la condicion que esta dicha e declarada por el trabajo de mi persona dende el dia que saliere de esta dicha ciudad hasta que vuelva a ella segun que esté dicha e declarada en la dicha condicion y si en el dicho termino no los diere fecho e acabada como dicho es, que en tal caso os pague el precio concertado en esta escritura e mas que la deys a acavar a cualquier oficial que vos quisieredes por qualquier precio q. lo fallaredes e yo me obligo a vos dar e pagar dos mil maravedis que costare acabada en perfizion como dicho es e mas dicha pena e mas los maravedis a vos me oviere recibido adelantados q. no se debieren desquitar de la dicha obra....

E yo, el dicho lorenço Gonzalez de Ortega, que a todo lo que dicho es pre-

sente soy, otorgo e conozco que rezibo y acepto en mi esta dicha escriptura que vos, el dicho Antonio de Arfian, me aveis fecho e otorgais en todo e por todo como en ella se contiene y declaro que soy con vos de acuerdo e consiento en la forma susodicha e por mi persona e bienes y herederos y subcesores prometo e me obligo de dar e pagar a vos, el dicho Antonio de Arfian, a quien por vos lo oviere de aver los dichos quarenta y cinco ducados ansy en Sevilla sin pleito alguno a los dichos plazos y segun y como esta declarado y de guardar y cumplir con vos todo lo demas que por esta escriptura e por las dichas condiciones a mi cargo de guardar y cumplir sin falta alguna e nos ambas las dichas partes por la paga y cumplimiento de lo susodicho y por esta carta damos e otorgamos poder completo bastante a todos y qualesquier juezes e justicias de qualquier fuero e jurisdiccion que sean.....

Martes 10 de Febrero 1568.

Lorenzo Gonzalez de Ortega (firmado), Antonio de Alfían (firmado), Diego de Caceres, escrib. de S<sup>a</sup> (firmado), F.<sup>o</sup> de Villalta, escrib. de Sevilla (firmado), Johan Perez, es<sup>o</sup> p<sup>co</sup> de Sev<sup>lla</sup> (firmado y rubricado).

Escribanía 4.<sup>a</sup>; libro 2.<sup>o</sup> de 1564 (tejuelo equivocado), folio 447 v.<sup>o</sup>, 448, 449 r.<sup>o</sup> y v.<sup>o</sup>

#### APÉNDICE NÚM. 5

*Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (Oficio 3.<sup>o</sup>, libro 2.<sup>o</sup>, 1569, folios 1.100 a 1.102)*

Sepan quantos esta carta vieren como yo antonio de alfian, pintor de ymagineria, vezino que soy desta ciudad de sevilla, en la collacion de la magdalena otorgo e conozco a vos luis de baldibieso, pintor de ymagineria, vezino desta dicha ciudad en la collacion de sant pedro questais presente y digo que por quanto el Ylustre y Reverendisimo señor provisor de la santa yglesia desta ciudad de sevilla en sede bacante vos encargo para que hiziesedes la pintura e dorado y estofado de un Retablo mayor para la yglesia del señor san miguel de la villa de alcala de guadayra por cierto precio de maravedis y con ciertas condiciones y segund y de la forma y manera como se contiene y declara en la escriptura que en Razon dello otorgaste ante francisco de almonte, escrivano publico de sevilla, puede aver quatro meses poco mas o menos y porque vuestra voluntad es que yo haga la mitad de la dicha obra segun y como vos estays obligado a la hazer por ende por esta presente carta otorgo e prometo e me obligo de hazer e que hare la mitad del dicho Retablo dentro del termino que vos estays obligado en lo que toca al dicho mi oficio de pintor de ymagineria por el prescio y con las condiciones y segun y de la forma y manera que vos estays obligado a lo hazer y el prescio en que vos os obligastes de lo fazer fueron doscientos y ochenta ducados y la mitad dellos es lo que yo tengo de aver por la mitad de la hechura del dicho rretablo que a de ser a mi cargo de tal manera que despues de fecho el dicho Retablo se a de apreciar y a de valer la hechura treynta ducados mas y por esta forma lo que yo ansi tengo de fazer a de valer quinze ducados mas de los ciento e quarenta ducados que yo tengo de aver y lo hare con las demas condiciones y segun y como se declara en la dicha escriptura que paso ante el dicho fran-

cisco de almonte sin exceder en su cumplimiento cosa ninguna por que yo la E bisto y entendido y soy sabidor della y prometo y me obligo de hazer la dicha obra segund y como vos estais obligado so pena de caer e yncurrir en la pena contenida en la dicha escriptura de suso contenida y para que ansi lo hare y cumpliere vos doy conmigo por mi fiador a juan de obiedo, entallador, vezino desta dicha cibdad en la collacion de la magdalena questa presente E yo el dicho juan de obiedo que a lo que dicho es presente soy otorgo que salgo por fiador del dicho antonio de alfian en tal manera quel hara y cumplira todo quanto de suso esta obligado donde no yo hare cumplire e pagare por mi persona y bienes E yo el dicho antonio de alfian como principal E yo el dicho juan de obiedo como su fiador y principal pagador sin hazer escurzion e anbos a dos de mancomun en voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo Renunciando las leyes de la mancomunidad como en ella se contiene obligamos nuestras personas y bienes avidos e por aver E yo el dicho luis de baldivieso que a lo que dicho es presente soy otorgo e conozco que Rescibo en mi fabor esta escriptura y la quiero y acepto segun y como en ella se contiene y prometo y me obligo de vos dar e pagar los dichos cientos e quarenta ducados por la mitad del dicho Retablo que ansi habeis de hazer a los tienpos y plazos y segund e como a mi me los pagaren y de hazer y cumplir todo lo demas que de suso es a mi cargo E para lo ansi pagar e cumplir e aver por firme obligo a mi persona e bienes avidos e por aver e demas desto nos todas las dichas partes damos poder a las justicias e juezes de su magestad de qualesquier partes que sean para que a la paga e cumplimiento de lo que dicho es nos apremien como por mandado de sentencia pasada en cosa juzgada e Renunciamos qualesquier leyes e derechos que sean en nuestro favor e la ley e Regla del derecho en que dize que general Renunciacion fecha de leyes non vala ffecha la carta en sevilla a diez e nueve dias del mes de agosto de mill e quinientos y sesenta y nueve años y los dichos otorgantes a quien yo el presente escrivano doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres en el Registro siendo testigos lope de salzedo e juan martinez, escrivanos de sevilla=Antonio de alfian (rubricado)=Luis de valdivieso (rubricado)=Juan de oviedo (rubricado)=lope de salcedo, escrivano de sevilla (rubricado)=Juan martinez, escrivano de sevilla (rubricado)=baltasar de godoy, escrivano publico de sevilla (signado y rubricado).

Oficio 3.º, Baltasar de Godoy, 1569, libro 2.º, folios 1.100, 1.100 vuelto, 1.101, 1.101 vuelto y 1.102.

## APÉNDICE NÚM. 6

*Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (Oficio 2.º, año 1580, libro único, folio 581).*

Sean quantos esta carta vieren como yo Antonio de Alfian, pintor de ymazeneria, vezino desta zivdad de Seviª en la collacion de Santa Maria Magdalena otorgo i conº que soi convenido y concertado con el señor baltasar de los Rreyes clerigo presvitº mayordomo de las fabricas de las yglesias desta zvdad de Sevilla y su arcovispado que esta ausente como si fuese pº en tal

m<sup>a</sup> que yo sea obligado e por esta p<sup>e</sup> carta me obligo de haser e dar fecha y acavada en toda perficion de dorado y estofado del sagrario de la yglesia de paterna del campo que la dha obra se manda hazer por el Yll<sup>e</sup> señor lisenziado Martyn de Agosto juez oficial y vicario y administrador general della y de su arçovispado para la dha yglesia de paterna del campo la qual dha obra me obligo de hazer e dar fecha y acavada en toda perficion a vista de oficiales que dello sepan y entiendan en esto y nombrados por el dho señor juez para ver y apreciar e tasar la dha obra conviene a saber desde oy dia de la ffa desta en ocho meses cumplidos prim<sup>os</sup> siguientes en la forma contenida en unas condiciones que para hazer de la dha obra se hizieron del tenor siguientes:

Primeramente a de ser dado de un yeso bivo y mate y enbolado de manera que quede mui vien aparejado guardando de todas las cosas y hecho con toda pulicia.

La caxa deste sagrario a de ser toda dorada por de dentro y los dos dotores que estan en las puertas digo quatro dotores an de ser estofadas sobre el oro dandole a cada ropa la color que le conviene haciendo brolados y otras labores sobre las colores de las ropas que parescan mui bien las labores an de ser en las ropas de punta de pincel y de grafio descubriendo de rrajado como al maestro mejor le p<sup>e</sup> los rostros destes quatro dotores an de ser encarnados e al olio de encarnacion al pulimento dándole a cada rostro la color que le conviene.

Por de dentro en estas puertas se an de pintar unos angeles sobre el oro de sus colores diferentes descubriendo de grafio rrajado y picado como mejor paresca.

Ansimismo en la frontera de la caxa se hára pintado de punta de pincel unas labores y enm<sup>o</sup> se hara un nombre de Jesus o un rostro de Xpo y alrededor las labores de punta de pincel como dicho es, el suelo desta caxa a de ser dorado de manera que toda la caxa a de ser dorada de dentro e de fuera de oro fino bruñido y echa dorada y estofada conforme a los capitulos arriba dichos.

Ansimismo los tres pilares que estan en los lados desta caxa an de ser dorados y por los (vanos) dentre las molduras e dados una color sobre el oro descubriendole una labor de grafio y en un llano que tendia un palmo poco mas o menos que esta junto a estos tres pilares se ara un (ilegible) sobre oro de sus colores a punta de pincel.

Mas en los lados desta caxa questan dos virtudes de medio relieve seran doradas las molduras y los campos desta dhas figuras y las ropas seran doradas de sus colores sobre el oro descubriendo sus labores e sus rostros encarnados al olio de qualquier encarnacion de pulimento.

Mas el firjo (?) deste sagrario a de ser todo dorado campos y obra y la cornisa y el alquitrahe de manera que todo sea dorado de oro fino bruñido y donde conbinyere repartir algunos colores sobre el oro se reparta descubriendolas con grafio de labores o rrajado como conbinyere.

Mas dos columnas revestidas de talla que tiene el dicho sagrario seran todas doradas y toda la talla sera matisada de sus diferentes colores rrajandolas e picandolas de manera que queden muy bien acavadas.

El cuerpo sigundo a de ser todo dorado y dos figuras que van en este

dicho cuerpo an de ser todas doradas y estofadas por la orden arriva dichas.

Mas los rremates an de ser todos dorados matisando algunos colores donde convinyere descubriendolas de rrajado.

Mas el banco deste dicho sagrario an de ser doradas las molduras altas é bajas y el friso con toda la talla campos y obra y la talla sera matiçada de sus colores sobre el oro descubriendo de punta de grafio de manera que toda esta dha obra a de ser mui bien hecha y acavada y dorada con mui buen oro fino bruñido y todo el estofado a de ser de mui buenos colores finos e todo mui bien acavado conforme a mui buena obra.

..... Por precio y contra de ciento treynta ducados que me abeis de pagar en esta manera, el un tercio luego para enpeçar a hazer la dicha obra, y otro tercio fecha acavada la dha obra y el otro tercio remate a cumplimiento de la dha contra visitada y dada por buena la dha obra.

..... Fiador Juan de Sauzedo, vezino desta dha ciudad en la collacion de la Magdalena..... (formulas)..... fecha la carta en Sevilla en dies y seys dias del mes de Mayo de mill quinientos ochenta años. Testigos Bautista Vazques, escultor, vezino de Sevilla en San Lorenço y Juan de Oviedo, entallador.

Firman Antº alfian.—Juan de Sauzedo.

Oficio II. Notario, Gaspar de Toledo. Año 1580. Libro unico, folio 581.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ MIRANDA (V.): *Glorias de Sevilla*. Sevilla, 1849.
- AMADOR DE LOS RÍOS (J.): *Sevilla pintoresca*. Sevilla, 1844.
- BENEZIT (E.): *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, 1911.
- BRYAN'S: *Dictionary of painters and engravers*. London, 1913.
- BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. Año 1925. Primer trimestre. «Excursiones por la provincia de Huelva», por D. Elías Tormo.
- CEAN BERMÚDEZ (A.): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las artes en España*.
- IDEM: *Descripción de la Catedral de Sevilla*.
- CRUZ (NICOLÁS DE LA): *Viaje de España, Francia e Italia*.
- GESTOSO (J.): *Ensayo de un Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899.
- IDEM: *Gula artística de Sevilla*.
- IDEM: *Sevilla monumental y artística*.
- GONZÁLEZ DE LEÓN: *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844.
- IDEM: *Noticia histórica de las calles de Sevilla*. Sevilla, 1839.
- GUICHOT (A.): *El cicerone de Sevilla*. Sevilla, 1925.
- HARTLEY (C.): *A record of spanish painting*. New York, 1904.
- JUSTI (C.): *Miscellaneen ans drei jahrhunderten spanischen kunsttebens*. Berlín, 1908.
- LEFORT (P.): *La peinture espagnole*. París, 1893.
- LIRA (P.): *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago de Chile, 1902.
- MADOZ (P.): *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.
- MADRAZO (P.): *Recuerdos y bellezas de España*. Sevilla y Cádiz, 1856.
- MAYER (A. L.): *Geschuchte der spanischen malerei*. Leipzig, 1913.
- IDEM: *Die sevillaner malerschule*.
- PACHECO (F.): *Arte de la Pintura*.
- PONZ (A.): *Viaje de España*. Madrid, 1749.
- QUILLIET (F.): *Dictionnaire des peintres espagnoles*. París, 1816.
- SENTENACH (N.): *La pintura en Sevilla*. 1885.
- SIRET (A.): *Dictionnaire historique des peintres*. París, 1874.
- TORMO (E.): *La pintura clásica en España.—El desarrollo de la Pin'ura española en el siglo XVI*.
- TORRES (L. J.): *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira*. Sevilla, 1833.
- TUBINO (F.): *Pablo de Céspedes*. Madrid, 1868.

# LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

## EN ARÉVALO Y MADRIGAL

---

Desde prima hora del Jueves Santo, 22 de Abril de 1451, notábase extraña inquietud en la fuertemente murada villa de Madrigal. Todo era trastorno en la castellana y tranquila villa, que por arras de su enlace con el Rey Don Juan II tenía Doña Isabel, de Portugal; no obstante que por la frecuente residencia de la Corte no sorprendiera, en demasía, el trastorno a sus vecinos.

Apenas fallecida Doña María de Aragón (fundadora del Hospital que aun prosigue su caritativa labor), primera esposa que fué del Rey Don Juan, muerte atribuída a la ponzoña y achacada al Condestable, contrajo el viejo Monarca nuevas nupcias con la lozana portuguesa. Y el caso era que ésta, asistida de su madre la Infanta portuguesa Isabel de Barcelos, considerábase inminente "que encaesciera de un infant" (diera a luz), estando todo dispuesto para ello, sin faltar nada.

Poco hubo de esperarse, que al mediar la tarde del susodicho Jueves Santo tenía España una Infanta más, primer fruto del Rey de Castilla con la bellísima nieta de Don Juan de Avis, y ufanábase Madrigal, con justa razón, del suceso que tantos bienes a Castilla había de acarrear.

Todo ello junto con el dicho tradicional de "quien de Castilla Señor quiera ser—a Arévalo y a Olmedo de favor ha de tener", venía al recuerdo de nuestros socios al encaminarse el pasado día 2 de Junio a las villas de Arévalo y Madrigal de las Altas Torres en un magnífico automóvil.

Traspuesto el ingente Guadarrama por el puerto de León, dejando a uno y otro lado del camino pintorescos pueblos serranos, casi todos con soberbia iglesia parroquial, que el agradecimiento de Felipe II levantó a los de la montaña en pago de la ayuda que para la fábrica de la maravilla escurialense le prestaron sus vecinos, llegamos a Arévalo.

Con íntima y profunda emoción recorrimos aquel "tesoro grande de templos magníficos, de casas ilustres, de muros fortísimos, de torres invencibles" que nos recordaban a la infeliz Doña Blanca de Navarra, encerrada en el mudéjar castillo de Arévalo, a poco de su matrimonio con el cruel Rey Don Pedro de Castilla. Como al también desdichado Príncipe de Viana, que sacaron de pila el Rey Don Juan II con D. Alvaro de Luna, su entonces valido.

Y sobre todo la excelsa figura de la Reina Católica Doña Isabel, atendiendo solícita con su hermano (el doce de los Alfonsos en la Monarquía española si una prematura muerte no lo hubiera arrebatado) a su madre la Reina Doña Isabel, de Portugal, presa de invencible misantropía desde la muerte del Rey Don Juan II, su esposo, y confinada por propia y maniática voluntad entre los sombríos muros del castillo.

Nada que ofreciera interés dejó de visitarse en Arévalo y satisfechos quedaron los socios, sobresaliendo entre los monumentos visitados el bellissimo templo mudéjar de San Miguel y su maravilloso retablo mayor de tablas pintadas; templo que es muy de lamentar permanezca cerrado al culto, cuando con no grandes dispendios pudiera habilitarse para tenerlo, y al par ser más cómodamente admirado y conservado.

Que así sea, y que para la próxima visita de la Sociedad nos depare el Ayuntamiento de Arévalo tan grata sorpresa.

Conocida sobradamente la villa por propios y aun por extraños, que hacen allí etapa en el camino a la Corte para gozar de las bellezas que a orillas del Adaja y del Arevalillo les brinda la antigua ciudad de los vacceos (aunque etimológicamente de los arevacos), nada más he de añadir, sino que nos encaminamos, terminada su visita, a la histórica villa de Madrigal de las Altas Torres, cuna de la excelsa Reina Católica, que en ella pasó también buena parte de la infancia.

No defraudó lo más mínimo tan castellana como simpática villa la idea que de ella nos habíamos forjado. Encerrada entre los muros de su fuerte cerca; ennoblecida ésta con cuatro magníficas puertas (llamadas por el vulgo castillos por su poderío y hermosa traza): de Arévalo, Peñaranda, Cantalapiedra y Medina. Maravillosas estas dos últimas, con salientes torreones de planta pentagonal, galerías y estancias abovedadas, ofrece muy lindo aspecto.

¡Y qué decir de aquella iglesia de San Nicolás, en cuyas fuentes bautismales fué cristianada la tierna Infantita que había de dar a España

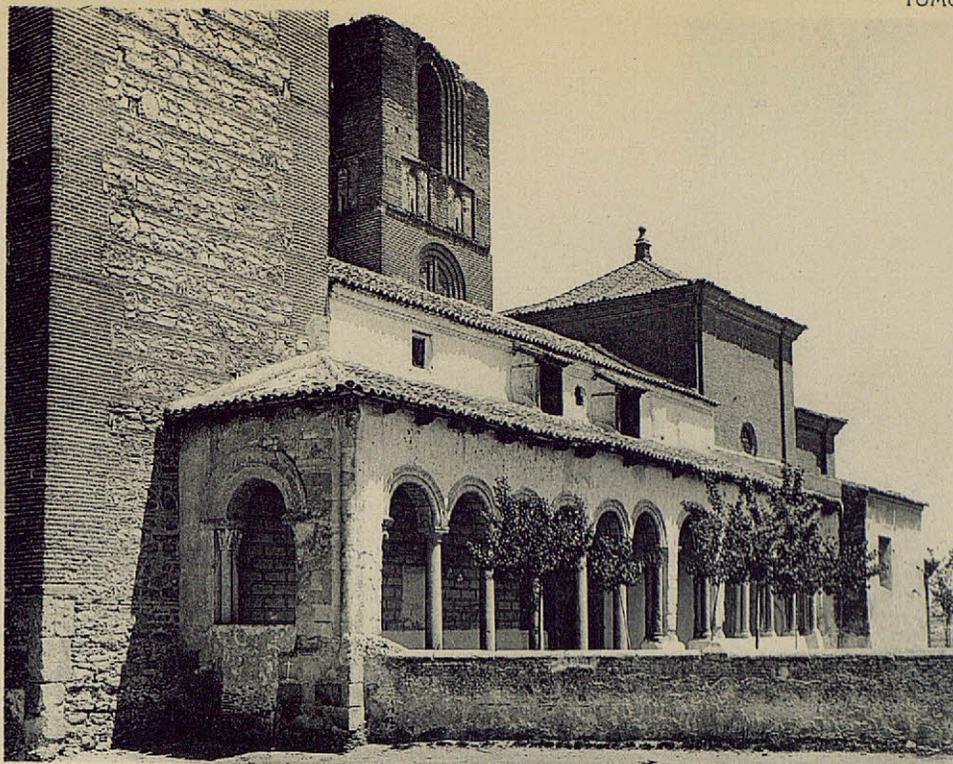


Torre de Santa Maria.



Fototipia de Hauser y Menet -Madrid.

Santa Maria. - Abside.



Arévalo. - San Martín.



Fototípla de Hauser y Menet - Madrid.

Madrigal de las Altas Torres. - Iglesia de San Nicolás donde fué bautizada Isabel la Católica.

MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES



Hospital de Doña María de Aragón.



Fototípla de Hauser y Menet - Madrid.

Patio del Convento de Agustinas de Santa María la Real

otro mundo, y un reino, el de Granada, tierra de infieles hasta entonces que infamaba el nobilísimo solar de los Reyes de Castilla y de León!

De antiguo favorecieron los Reyes con su residencia a la villa de Madrigal. La Infanta D.<sup>a</sup> Catalina, primogénita y heredera, por tanto, antes de nacer varón de Don Juan II y de Doña María, falleció allí de dos años, en 1424.

En 1447 celebró en Madrigal sus segundas nupcias el mismo Rey Don Juan II con Doña Isabel, de Portugal, que debió su enlace y la corona a D. Alvaro de Luna, a quien había de corresponder con la más negra ingratitud.

En Madrigal, apenas asegurada en sus sienes la corona, reunió, en 1476, la Reina Isabel las primeras Cortes de su reinado para jurar por sucesora a su hija y reformar la Santa Hermandad.

En 1530 falleció en Madrigal D.<sup>a</sup> Juana, novicia de siete años, en las Agustinas y bastarda del Emperador Carlos V, que hizo donación del edificio a las religiosas. Antes, en 1490, profesaron D.<sup>a</sup> María y D.<sup>a</sup> Esperanza de Aragón, hijas bastardas del Rey Don Fernando el Católico (y a instancias de la primera, en 1525, hizo el Emperador la donación de su palacio a las religiosas Agustinas; y el edificio que ocupaban las monjas pasó a los Agustinos).

En 23 de Agosto de 1591 fallece en Madrigal en el Monasterio de Agustinos el inmortal fray Luis de León, como murió también dos años más tarde el prudente Cardenal Gaspar de Quiroga.

Pasan los años, y dos Anas, hijas de otros dos bastardos reales, el primero y el segundo D. Juan de Austria, profesan en las Agustinas de Madrigal.

La primera, hacia 1589, y la segunda, en 1679, para morir ésta en 1705.

De la primera me ocuparé más adelante con ocasión del novelesco episodio de que fué protagonista y actores Gabriel de Espinosa, el conocido pastelero de Madrigal, y fray Miguel de los Santos, agustino, vicario del Monasterio de religiosas.

El templo parroquial de San Nicolás poderosamente llamó la atención de los socios. Esta magnífica iglesia, con primorosas capillas, como la de San Juan, rehecha en 1564 por sus patronos los Ruiz de Medina, y la dorada, que dotó en 1514 para enterramiento de sus antepasados el obispo de Lugo don Pedro de Ribera, es de encantadora traza mudéjar,

con preciosísimo techo de alfarjía en excelente estado de conservación. Aparece también en el mismo techo, inserto, un trozo de bello artesonado renacimiento que, indudablemente, procede del palacio de Carlos V en la misma villa, buena prueba del refinado gusto artístico del Emperador. A los pies de la iglesia, en un pequeño coro, véanse otros trozos del mismo artesonado colocados a modo de zócalo.

Es asimismo notable el enterramiento que en el altar mayor y su lado de la epístola hizo construir el Comendador de Cubilla frey Gonzalo Guiral, de la Orden de San Juan. Si magnífica es la estatua yacente del Comendador, guardada por un paje que sostiene el yelmo, no lo es menos el maravilloso retablo, del más puro estilo renaciente, que corona el monumento. Aparecen en él un desnudo y vigoroso San Jerónimo con otras bellísimas imágenes de la Fe y de la Caridad, y en la cúspide un Calvario hermosísimo. Las cabezas, el vigor y elegancia del modelado de las figuras, acusan, en mi entender, un escultor del mejor momento de la escuela castellana: Berruguete. Sin embargo, el señor Cura párroco nos manifestó que si en un principio fué de nuestra opinión hoy no lo era, sin que nos diera a conocer las razones que le impulsaron a mudar de parecer.

Aparte de las bellezas artísticas referidas y de los aludidos recuerdos históricos de Doña Isabel la Católica, ningún interés ofrecen las habitaciones del Convento de Agustinas de Santa María la Real, en que nació aquella señora; pero trae a la mente Madrigal el histórico y novelesco episodio de que fueron protagonistas la Infanta D.<sup>a</sup> Ana, hija bastarda del primer D. Juan de Austria, el de Lepanto, y Gabriel de Espinosa, el pastelero de Madrigal. Con la complicidad del fraile agustino y vicario del Monasterio de Agustinas de Santa María la Real, fray Miguel de los Santos, portugués de nación, como lo era el astuto y sagaz pastelero Espinosa, suplantó éste la persona del desgraciado Monarca lusitano Don Sebastián de Portugal (desaparecido catorce años antes en la rota de Alcazarquivir), llegando a ser conseja popular en todo el reino que el Rey vivía bajo el aludido disfraz en la villa de Madrigal.

Gabriel de Espinosa, tan conocido en la literatura patria por el pastelero de Madrigal, donde tal oficio ejerciera, era hombre obscuro, vulgar, pero de finos modales. Fray Miguel de los Santos, el agustino portugués, que había obtenido en la Orden altos empleos y por ser fogoso partidario del pretendiente lusitano, D. Antonio, prior de Ocrato, había sido

trasladado de su patria a Castilla y nombrado vicario de las Monjas Agustinas de Madrigal, era asimismo astuto, travieso, intrigante.

Como hallase alguna semejanza entre la persona y facciones de Gabriel de Espinosa y la del desdichado Rey Don Sebastián, de Portugal, persuadió a Espinosa fingiera ser el propio Rey, asegurándole que todos los portugueses le tendrían por tal y llegaría a sentarse en el trono lusitano. El pastelero aceptó y desempeñó el papel lo mejor que pudo, bajo la dirección de fray Miguel de los Santos.

D.<sup>a</sup> Ana, la hija de D. Juan de Austria (religiosa a la sazón en las Agustinas) y sobrina carnal, por tanto, del Rey Don Felipe II, era muy sencilla, con no sobrada vocación religiosa, ni entusiasmo por la vida claustral, por lo que solía recomendar a fray Miguel de los Santos, su confesor, que pidiese a Dios por ella en el sacrificio de la misa; y en su disgusto con el estado religioso, le inspirase lo que más de su servicio fuera.

Parecióle al sagaz agustino que aquella señora podría ser instrumento útil a sus planes, y por largo tiempo la estuvo entreteniéndola y alucinando con revelaciones que acerca de ella decía haber recibido de Dios y de los Santos Apóstoles al celebrar la santa misa, asegurándole la tenía Nuestro Señor destinada para cosas muy altas. Hasta venir a parar en que había de ser esposa del Rey Don Sebastián de Portugal, que era vivo, y sentarse con él en el trono lusitano (1).

Cuando la infeliz D.<sup>a</sup> Ana estuvo bien persuadida de la verdad de aquellas revelaciones, esperando confiadamente el lisonjero porvenir que le estaba reservado, fray Miguel de los Santos le presentó al que decía ser el Rey Don Sebastián, y que no era otro que el pastelero Gabriel de Espinosa, con quien la hizo contraer un fingido matrimonio, asegurándola haber recibido la dispensa pontificia que el parentesco entre los contrayentes requería.

Lo cierto es que el impostor y su intrigante compañero hicieron creer cuanto quisieron a la sencilla religiosa, y trastornaron su cabeza, como lo prueba la tierna y amorosa correspondencia mezclada de obsequios y regalos, que D.<sup>a</sup> Ana especialmente hizo al pastelero, desprendiéndose de sus más ricas alhajas.

En las cartas le daba tratamiento de majestad, como se lo daba tam-

(1) Proceso. Archivo de Simancas, legajos 172 y 173, de Estado.

bién fray Miguel de los Santos, el cual hacía venir gentes de Portugal para que le reconociesen, con lo que la farsa fué tomando incremento por días hasta hacer no poco ruido en Portugal y en Castilla.

Llegóse en esto a Valladolid Gabriel de Espinosa a vender algunas joyas de las que de D.<sup>a</sup> Ana de Austria había recibido, y esto fué ocasión de su ruina y de que se descubriese la farsa, pues al preguntar el pastelero a la posadera que a quién podría vender unas joyas que llevaba, ésta, sospechando fuesen robadas, dió parte a la justicia, que lo prendió.

Vestía Espinosa cuando fué preso en Valladolid "camisa de mui fina olanda i su cuello y puños pegados i unos martinetes anchos de la misma olanda i unos borceguies muy á lo galan".

Al ser preso, preguntado por D. Rodrigo de Santillán, alcalde de la Chancillería, que por qué se había mudado de la posada en que estaba el día antes, respondió "porque la huéspedada no era limpia"; y repliándole cómo un pastelero reparaba en si era o no limpia la huéspedada, añadió con satírico donaire: "antes por serlo menester es mirar mas en ello".

Entre las joyas que le fueron habidas, regalo de D.<sup>a</sup> Ana, se contaban: un vaso de unicornio muy rico y bien guarnecido; un librillo de oro que la señora Infanta había enviado a D.<sup>a</sup> Ana; un anillo de oro con una rica piedra esculpida en ella; "un retrato de él muy al vivo, el qual su majestad había dado á la Señora Doña Ana", más unas ricas imágenes de cabecera, una piedra beçar grande engastada en oro y un reloj de pecho muy bueno.

En el proceso fué descubierta, como queda dicho, toda la trama de la conjura y se ocuparon los papeles de D.<sup>a</sup> Ana, no obstante que el provincial de las Agustinas, que la favorecía, requirió a las monjas, bajo pena de excomunión, que no permitiesen al alcalde Santillán volver a entrar en el Convento.

Fué menester enviar un juez apostólico, siendo nombrado al efecto D. Juan de Llano Valdés.

Hiciéronse muchas prisiones, hubo muchos escándalos y se dió tormento a los acusados. De todo dábese minuciosa cuenta al Rey, el cual tomó un interés vivo en este negocio, poniéndole en sumo cuidado algunas de sus circunstancias e incidentes.

Por último, se pronunció sentencia contra los reos principales. El pastelero Espinosa fué condenado a ser sacado de la cárcel, metido en un

serón, ahorcado en la plaza de Madrigal, descuartizado después y a ser colocados los cuartos en los caminos públicos y puesta la cabeza en una jaula de hierro.

Fray Miguel de los Santos, después de degradado y entregado al brazo secular, fué también ahorcado en la plaza de Madrid el 19 de Octubre de 1595.

A D.<sup>a</sup> Ana de Austria, que no había cometido otro delito que haberse dejado seducir por su sencillez, se la condenó a reclusión rigurosa durante cuatro años en el Monasterio de Ávila, adonde fué trasladada; a ayunar, por el mismo tiempo, a pan y agua todos los viernes; a no ser nunca prelada y a perder el tratamiento con que hasta entonces se la honrara y distinguiera.

(Cierto que ello no impidió que la sorprendiera la muerte años más tarde, de abadesa del Real Monasterio de las Huelgas, de Burgos.)

Por último, otros presos sufrieron destierro, galeras, o fueron azotados públicamente.

Así terminó el novelesco episodio que tanto dió que hablar en Portugal y en Castilla, y que sobresaltó no poco el ánimo del Rey prudente, no obstante los gravísimos negocios de Estado que en aquel entonces embargaban su atención.

En Boecillo, a 16 de Septiembre de 1929.

## EL CONDE DE MORALES DE LOS RÍOS



# BIBLIOGRAFIA

---

**Monumentos de Portugal: Porto, por el Dr. Carlos de Passos.**  
Porto. Litografía Nacional, 1929.

La mayor parte de los estudios sobre arte español adolecen de un defecto que dificulta la visión de conjunto: el desconocimiento del arte portugués, sin el cual muchos fenómenos de la evolución artística hispánica no quedan bien explicados. Así, por ejemplo, la influencia de la magnífica escuela portuguesa del siglo xv en el realismo peninsular; las relaciones entre el plateresco y el manuelino, el papel de Portugal en la espléndida floración barroca de la Península en los siglos xvii y xviii.

Es cierto que la Historia del Arte es la rama de la cultura que en Portugal ha sido estudiada más deficientemente. No ha habido en el país hermano un historiador del Arte de la talla de un Herculano, de una Carolina Michaelis, de un Oliveira Martins. Muchas cuestiones están en el estado en que las dejó, al mediar el xix, el Conde Raczinsky, y las publicaciones modernas no son tan numerosas como fuera de desear.

Por esto ha de ser acogida con tanto aplauso la colección *Monumentos de Portugal*, publicada bajo el patrocinio de la *Associação dos Archeólogos Portuguezes*, la cual, en tomitos redactados en portugués, en francés y en inglés, con medio centenar de excelentes fotograbados, proyecta ir publicando los grandes monumentos, los museos y las ciudades de arte de Portugal. Algo semejante a lo que, respecto a España, viene haciendo la casa Thomas, si bien en volúmenes algo más extensos y en los cuales la parte literaria es lo principal y no lo accesorio.

Parte de esta empresa está ya realizada. Van publicados tres volúmenes: *El monasterio de Batalha*, por el Dr. Virgilio Correia; *Thomar*, por el Dr. Vieira Guimaraes, y *Porto*, por el Dr. Carlos de Passos. Este último salido de la imprenta este mismo año de 1929.

El Dr. Carlos de Passos, enamorado cantor de su bellísima región del Miño, es un hispanista entusiasta, que pertenece a varias doctas corporaciones de nuestra patria. Su filiación espiritual es semejante a la de los arqueólogos españoles de la época romántica, aún más literatos que hombres de ciencia, que tanto amor ponían en el estudio de la vieja España. Esto no quita que el tomito *Porto*, además de estar muy bien escrito, esté planeado con arreglo al más absoluto rigor científico y recoja, con sana crítica, lo aportado en investigaciones posteriores. En las tres pequeñas monografías que comprende (Catedral, iglesia de Cedofeita e iglesia de San Francisco) encontrará el estudioso español muchos puntos de vista interesantes para el estudio del arte hispánico.—*M. de L.*

**La Escultura en Andalucía. Sevilla, 1928. Tomo I** (compuesto de cien grandes láminas— $0,22 \times 0,48$ —de gruesa cartulina color marfil. Edición de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

La obra que vamos a reseñar es una publicación de gran lujo, con la que la Universidad hispalense emprende la magna tarea de reproducir cuantas esculturas de cierto valor existen por tierras andaluzas. Se trata nada menos que de formar el *corpus* de la escultura en Andalucía.

No aparecen cada semana obras de estas proporciones, y justo será que nos detengamos a examinar el tomo recién salido de la presente y la empresa que inaugura.

Como su anónimo autor hace constar, esta publicación será una labor de años y de las que sólo pueden acometerse con el desinterés propio de una institución como la que la edita. Por nuestra parte podemos asegurar que si se tiene la constancia de continuarla, y rige en el resto de ella el mismo criterio de esplendidez y de pulcritud que en el tomo publicado, servirá en su día de orgullo a la bibliografía española y muy en particular a la artística, en la que el lujo y el buen gusto de la presentación tienen tanto valor. Es lástima que la edición sea sólo de 500 ejemplares, estando destinada a agotarse rápidamente, quizás antes de que trascienda del círculo puramente erudito; después de las suscripciones hechas antes de completarse el tomo primero apenas queda a la venta poco más de un centenar.

Las fototipias son de una finura exquisita, prestándoles el color caliente de la cartulina una entonación en extremo agradable. Adviértese desde el primer momento que no ha preocupado exclusivamente la información gráfica de cuantos detalles pueden interesar en cada escultura, sino que ha importado muy en primer término que esos pormenores corra por bien dentro de la lámina para que resulte bella y ponderada.

El centenar de láminas que ahora constituye un tomo se ha publicado por entregas de diez, juntamente con una hoja de texto provisional con la documentación de las obras reproducidas. Ahora acompañan al tomo esas diez hojas de texto, además de un índice topográfico y cronológico, de carácter provisional, de las esculturas reproducidas en las cien láminas.

Antes de dar cuenta de su contenido, hemos de advertir que en vez de comenzar por las obras más antiguas y seguir así un orden científico, el autor ha reservado para cuando dé por terminada la publicación el fijar el orden definitivo de las láminas, según un criterio cronológico, de escuelas y autores. Prudente criterio, debido sin duda alguna, al deseo de no omitir en lo posible ninguna escultura importante, estimando que hoy todavía no se puede considerar completamente catalogado el material escultórico existente en Andalucía. En realidad, este temor está bien justificado, tratándose de una región tan rica como imperfectamente conocida en este aspecto.

Se promete también, para cuando se entregue el último tomo de láminas, la publicación de otro en cuarto menor, compuesto de dos volúmenes, el primero de los

cuales será una exposición de la historia de la escultura en Andalucía, y el segundo contendrá, además de los índices topográfico, de artistas e iconográfico, toda la documentación y bibliografía referente a cada una de las obras reproducidas, en forma de notas numeradas según el orden definitivo de las láminas.

El tomo, según el orden actual de sus láminas, comienza con un escultor de que apenas conocíamos el nombre y cuya obra puede afirmarse que era completamente ignorada. Lorenzo Mercadante, de Bretaña (1453-67), en esas espléndidas reproducciones—no menos de cincuenta y cuatro—es una verdadera revelación. Su interés es extraordinario, sobre todo para los estudiosos del arte eyckiano. Las estatuas de barro cocido de las puertas de la Catedral de Sevilla son de un naturalismo sorprendente; los rostros de los santos Isidoro, Leandro y Laureano tienen una gravedad y son de un arte tan exquisito que llama la atención. ¿Cómo obras de esta calidad y de esta importancia para la escultura europea medieval han podido permanecer inéditas hasta ahora? El sepulcro del Cardenal Cervantes, que está firmado por el artista y que sirvió de base al Sr. Gómez Moreno para atribuirse las anteriores esculturas de barro cocido, también lo vemos en este tomo en sus más insignificantes detalles—veintiocho reproducciones. En el texto referente a esas láminas se corrige el error que existía en la interpretación de los documentos publicados, consiguiendo así retrotraer diez años la fecha del monumento, y en consecuencia la de la introducción en Andalucía del estilo naturalista y amigo de ropajes de plegados angulosos de abolengo eyckiano. El hecho es de importancia para la historia del estilo gótico en la Península.

Siguen las obras de Martínez Montañés en el Monasterio de San Isidoro del Campo del pueblecito de Santiponce. En primer término, el célebre conjunto (1609-1612) formado por el retablo mayor y las estatuas orantes de Guzmán el Bueno y de su mujer D.<sup>a</sup> María Coronel. Como se dice muy bien, es una preciosa piedra de toque para comprobar el gran número de atribuciones que enturbian todavía la silueta de Montañés. Era una necesidad que urgía llenar, y en verdad que el gran número de detalles publicados dan cumplida idea de esta creación capital del maestro. Los dos relieves de la *Adoración de los Reyes* y de la *Adoración de los Pastores* son en su composición de un equilibrio y orden perfectos. Sus figuras parecen estar trazadas para mostrarnos un gesto acompasado, hasta el extremo de que si pudiera tachárseles de algo sería de un exceso de ponderación. Inclúyense también en este tomo la *Virgen de la Sacristía* y el *San Joaquín* y la *Santa Ana* de la Capilla del Reservado de aquel Monasterio, que se intenta relacionar con documentos hasta ahora inéditos, que tal vez permiten considerarlas como las obras más antiguas del artista. De admitirse la hipótesis, habríamos de considerarlas de hacia 1591.

La gran parte que en el tomo que reseñamos se dedica a Martínez Montañés puede decirse que equivale a una monografía del más célebre de los escultores sevillanos. El material gráfico que aquí se ofrece y la documentación exhumada en estos últimos años en el Archivo de Protocolos de Sevilla permiten el intentar con éxito el estudio del artista, que desgraciadamente está por hacer.

De Montañés se reproduce igualmente el retablo de la *Concepción* (1628-31) de

la Catedral hispalense y se aprovechan en la hoja de texto correspondiente algunos documentos, todavía inéditos, que dará a conocer la Universidad de Sevilla en el tomo II de la serie de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, cuya publicación emprendió el año último. A la estatua de la Concepción misma se dedican no menos de diez fotografías, y a su vista se comprende el orgullo del artista al prometer que su obra sería «una de las primeras cosas que aya en España».

En la imposibilidad de referirnos a las restantes esculturas del retablo, diremos que se incluye también el célebre *Cristo de la Clemencia* (1605), de la cartuja de las Cuevas, famoso ya en la historia de la escultura española, tanto por su elegancia exquisita y por la inefable expresión melancólica de su rostro, como por el elocuentísimo contrato que pasó entre el artista y Vázquez de Leca y por el problema iconográfico de sus cuatro clavos. El texto referente a esta escultura es quizás el más interesante del tomo por lo íntimamente ligados que se encuentran estos dos últimos aspectos con episodios capitales de la ideología artística y religiosa de la centuria décimosexta.

Del período gótico contemplamos por primera vez, además de la obra de Lorenzo Mercadante, las ménsulas de la Torre de Don Fadrique, fechadas probablemente en 1252, es decir, cuatro años después de la conquista de Sevilla, y hoy, en consecuencia, la obra escultórica más antigua de esa región. La *Virgen de la Sede*, que sólo conocíamos en diminutas y deficientes reproducciones, ha de reconocerse que cobra aquí el puesto de primera fila que le corresponde entre las imágenes de la segunda mitad del siglo XIII, pues realmente no es posible clasificarla cien años después como venía haciéndose. El autor admite la posibilidad de que sea de origen burgalés. El *Sepulcro de Gonzalo de Mena* muestra el estado de la escultura en Andalucía durante la primera mitad del siglo, pero está bastante deteriorado y en realidad siempre debió ser una obra de segundo orden; sin embargo, la serie de sus relieves, que se publica íntegra, es de un innegable valor para la historia de las artes figurativas en Andalucía. Por el contrario, son deliciosos los dos grupos de barro cocido del pueblecito de El Garrobo, firmados por Pedro Millán. El del *Santo Entierro*, en particular, es de un barroquismo muy propio de las postrimerías del estilo gótico.

A ese estilo pertenecen también las estatuas y relieves del coro de la Catedral de Sevilla, que sólo conocíamos por los pequeños grabados publicados hace muchos años en este BOLETÍN DE EXCURSIONES.

Del siglo XVI se ilustran dos momentos de gran interés para la historia de la escultura andaluza: el de la introducción del Renacimiento con el maestro Miguei — el escultor probablemente del Norte, pero de formación italiana, que con sus tímpanos de barro cocido (1520-1523) siguió una tradición gloriosa en Sevilla —, y el de la segunda mitad del siglo, con los relieves de piedra de la Sala Capitular y los deliciosos bronce del facistol de la Catedral hispalense, tal vez nunca reproducidos y que revelan modalidades no advertidas hasta ahora en la escultura de la región andaluza. El autor se decide a identificar los ocho relieves pequeños de la Sala Capitular con el pago hecho (1590) a Marcos Cabrera, pero encuentra difícil determinar el autor de

algunos relieves mayores (1581-1586). Los relieves y esculturas del facistol los atribuye a Juan Marín (1564), que pasa así a ocupar un puesto preeminente en la historia de nuestra escultura.

La época más moderna, representada en este tomo primero, es la segunda mitad del siglo xvii. De Pedro Roldán, el escultor de Antequera que supo difundir por Sevilla el barroquismo triunfante, se publica su obra capital: el grandioso *Entierro de Cristo*, del Hospital de la Caridad, espléndido conjunto que realizaron con sus pinceles Valdés Leal y Murillo y encuadró con su rica arquitectura Bernardo Simón de Pineda.

Terminaremos felicitándonos por contar con una publicación de estas proporciones sobre aspecto tan importante de nuestro arte, y esperando que se continúe con los mismos alientos con que se hizo este tomo primero.—R. S. T.

## Indice de artistas citados en el año 1929

---

- Adam (Juan), esc., 17.  
Ágreda (E.), esc., 17 y 19.  
Aguado (Antonio), esc., 9.  
Aguirre (Ginés de), pint., 78.  
Albani, pint., 14 y 142.  
Alfián (Alonso), pint., 271, 275, 277, 279, 281, 282, 283.  
Alfián (Antonio), pint., 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306 y 307.  
Alemán (Juan), esc., 242.  
Alemán (Melchior), pint., 134.  
Alenza (Leonardo), pint., 148.  
Algardi (A.), esc., 15 y 18.  
Alvarez Pereyra (José), esc., 17.  
Amiconi (D.), pint., 11 y 13.  
Appiani (Andrés), pint., 152.  
Aquilis (Julio), pint., 270, 277, 279 y 284.  
Aralí (Joaquín), esc., 15.  
Arellano (Juan de), pint., 13.  
Astudillo (Bartolomé de), pint., 279.
- Bachelieu (Leandro), arq., 3.  
Balaguer (Juan), esc., 164.  
Battoni, pint., 144.  
Bayeu (Francisco), pint., 9, 10, 16, 78.  
Bellini (Juan), pint., 164.  
Bermúdez, pint., 277 y 299.  
Bernasconi (Luis), arq., 9.  
Bernini, esc., 164.  
Berruguete (Pedro), esc. y pint., 139, 165 y 314.  
Bonavia (Santiago), pint. y arq., 3, 7, 9, 10, 11 y 14.  
Botticelli (Sandro), pint., 139.
- Boussou del Rey (Pedro), esc., 15.  
Boutelou (Claudio), jard., 18.  
Boutelou (Esteban), jard., 17 y 18.  
Brambilla (Fernando), pint., 11 y 17.
- Cabria y Garcia (Juan o Julio), pint., 208.  
Calleja (A. de la), pint., 10.  
Camarón (Vicente), pint., 13.  
Campaña (Pedro de), pint., 274, 276, 277, 278, 280, 284, 285 y 298.  
Campín, pint., 109 y 111.  
Cano (Alonso), pint., 143 y 148.  
Capuz (Francisco), esc., 163.  
Capuz (Julio), esc., 163.  
Capuz (Julio Leonardo), esc., 163.  
Capuz (Raimundo), esc., 163 y 164.  
Caro Idrogo (Pedro), arq., 3, 10 y 17.  
Carracio (Anibal), pint., 142.  
Carreño (Juan), pint., 14, 143 y 149.  
Castro (Felipe de), esc., 9.  
Céspedes (Pablo de), pint., 276 y 286.  
Cignani, pint., 12.  
Cignaroli (F.), pint., 12.  
Claenssens (Antonio), pint., 135.  
Coello (Claudio), pint., 9, 143 y 146.  
Coizevoix (Antoine), esc., 11.  
Colín (Maestro), arq., 2.  
Conchillos, pint., 166.  
Conrado Rodulfo, esc., 164, 170 y 171.  
Contreras (Rafael), arq., 14.  
Coromandel, pint., 156.  
Corrado Giaquinto, pint., 11, 12, 13 y 14.  
Correggio (Antonio), pint., 146.
- Chacón (Francisco), pint., 134.  
Churriguera (J.), arq., 60.
- Dalmau (Luis), pint., 107.

- Daret, pint., 109.  
 David (Gerard), pint., 138.  
 Demontreuil, tall., 15.  
 Dirck Bouts, pint., 110 y 111.  
 Domenech Montaner, arq., 268.  
 Domingo (Luis), esc., 164.  
 Dumandre (Huberto), esc., 17, 19 y 20.  
 Duque (Juan), pint., 8, 15 y 17.  
 Duquesnoy (F.), esc., 164.  
 Durero (Alberto), pint., 142.  
 Dyck (Anton van), pint., 12 y 156.
- Elías, esc., 17.  
 Escalante (Lucas de), arq., 3.  
 Espalter (Joaquín), pint., 14.  
 Esquivel (José M.<sup>a</sup>), pint., 12 y 14.  
 Esteve (Francisco), esc., 164, 170 y 171.  
 Eyck (Juan van), pint., 107.
- Fancelli (Domenico Alessandro), escultor, 135.  
 Faidherbe, esc., 164.  
 Fernández (Andrés), pint., 272.  
 Fernández (Bartolomé), pint., 279.  
 Fernández (D.), esc., 18.  
 Fernández (Pedro), pint., 280.  
 Ferrant (Fernando), pint., 14.  
 Ferrant (Luis), pint., 14.  
 Ferro (Gregorio), pint., 9.  
 Fierros, pint., 14.  
 Flandes (Juan de), pint., 134.  
 Flemalle (Maestro de), pint., 109 y 110.  
 Furini, pint., 14 y 142.
- Gili (Gerónimo), arq., 3.  
 Girodet (A.), 17.  
 Goday, arq., 269.  
 Goes (Van der), pint., 110.  
 Gómez de Mora (Juan), arq., 3 y 7.  
 González (Bartolomé), pint., 148.  
 González Velázquez (Alejandro), pintor, 3, 7, 8, 9 y 16.  
 González Velázquez (Isidro), arq., 4, 8, 15, 17 y 19.  
 González Velázquez (Luis), pint., 7.  
 González Velázquez (Zacarías), pintor, 13, 15, 16, 17 y 144.  
 Gonzalvo, pint., 14.
- Goya y Lucientes (Francisco), pint., 79, 142, 143, 144 y 227.  
 Gricci (Giuseppe), cer. y dib., 13.  
 Guas (Juan), arq., 200.
- Hackert, pint., 143.  
 Hermoso (Pedro), esc., 15.  
 Hernández (Gregorio), esc., 178.  
 Herrera (Juan de), arq., 3, 7 y 10.  
 Herrera Barnuevo (Sebastián de), pintor, 3 y 18.
- Illescas (Luis de), pint., 280 y 281.  
 Inglés (Jorge), pint., 106 y 215.  
 Ioli, pint., 14.
- Japelli, pint., 17.  
 Jordán (Lucas), pint., 10, 11, 13 y 14.  
 Juanes (Juan de), pint., 143.
- Leonardo (Jusepe), pint., 143.  
 Leoni (Pompeo), esc., 143 y 149.  
 López (Bernardo), pint., 148.  
 López (Vicente), pint., 14, 143, 148 y 165.  
 López Mengalua (Felipe), pint., 9.  
 López de Robredo (Juan), ¿tapic.?, 16.
- Llorens (Tomás), esc., 164.
- Maella (Mariano), pint., 9, 10, 13 y 16.  
 Magnasco (Lisandrino), pint., 13.  
 Manila (Conde de), arq., 7.  
 Marchand (Esteban), arq., 3.  
 Marquet (Jaime), arq., 4 y 8.  
 Martín (El maestro). arq., 264.  
 Matteis, pint., 144.  
 Mayno (Juan Bautista), pint., 12.  
 Mayner (Alejandro), pint. fresq., 270, 271, 277, 279 y 284.  
 Mazo (Juan Bautista del), pint., 12 y 13.  
 Meléndez (Lorenzo), esc., 280, 286, 287, 289, 290, 291, 300, 301 y 302.  
 Mena (Alonso de), esc., 136.  
 Mena Medrano (Pedro), esc., 136.  
 Mengs (Antonio Rafael), pint., 9, 11, 12, 13, 77, 78 y 143.  
 Menling (Haus), pint., 108, 109, 110, 111 y 138.

- Menéndez Pidal (Luis), pint., 78.  
 Merchi (Cayetano), esc., 145.  
 Michel (Pedro), arq., 19.  
 Michel (Roberto), esc., 10.  
 Michiel, pint., 135.  
 Miguel Angel, pint. y esc., 297.  
 Minjares (Juan de), arq., 3.  
 Mohedano (Antonio), pint., 270.  
 Morales (Luis), pint., 143 y 149.  
 Morín, pint., 279.  
 Muñoz (Evaristo), pint., 166.  
 Muñoz (Juan), esc., 163.  
 Murillo (Bartolomé Esteban), pint., 14,  
 143, 147, 208 y 278.
- Nacherino (Michael Angelo), esc., 18.  
 Nani (M.), pint., 12.  
 Noel Coypel, pint., 12.
- Olivieri (D.), esc., 9.  
 Ortega (Cristóbal de), pint., 274 y 280.  
 Ouwater, pint., 138.  
 Ovalle (Alvaro de), pint., 273 y 274.  
 Oviedo (Juan de), ent., 281, 288 y 309.
- Pacheco (Francisco), pint., 276 y 299.  
 Parcerisa, dib., 14.  
 Paret y Alcázar (Luis), pint., 149.  
 Pereda (Juan), pint., 143 y 147.  
 Pérez (Manuel), pint., 17.  
 Pereyra (M.), esc., 146.  
 Petri (Petrus), arq., 264.  
 Piombo (Sebastián del), pint., 146.  
 Poussin (N.), pint., 13.
- Rafael de Urbino, pint., 9.  
 Reina (Juan), esc., 8.  
 Reni (Guido), pint., 9, 12 y 142.  
 REXIS (Pedro), pint., 270.  
 Rincón (Antonio del), pint., 134.  
 Rivas (J. de), arq., 9.  
 Rivera (J.), pint., 139, 143, 145, 148  
 y 212.  
 Rizi (Fray Francisco), pint., 98, 99  
 y 143.  
 Rodríguez (Antonio), pint., 272, 274  
 y 279.  
 Rodríguez de Xarama (Cristóbal), ar-  
 quitecto, 9.
- Roelas (Juan de las), pint., 276 y 286.  
 Romanelli, pint., 11 y 12.  
 Rovira Brocandel (Hipólito), pint., 173.  
 Rubens (P. P.), pint. 142, 143 y 147.  
 Ruiz (Antonio), pint., 271 y 277.  
 Ruiz (Bartolomé), arq., 3.  
 Ruiz de la Iglesia (Francisco Ignacio),  
 pintor, 14.
- Sabattini (Francisco), arq. e ing., 4, 7,  
 9 y 10.  
 Salvador (Antonio), esc., 164.  
 Salzillo (Francisco), esc., 178.  
 Sanchis Tornos, esc., 163.  
 Sansovino (Andrea), esc., 163.  
 Scheppers (Sebastián), cer., 13.  
 Serra, pint., 278.  
 Serrano (Manuel), arq., 9.  
 Snyders, pint., 12.  
 Solimena, pint., 11 y 14.  
 Sturme (Hernando), pint., 276, 279  
 y 284.
- Taray, esc., 18.  
 Tejeo (Rafael), pint., 14.  
 Teniers (D.), pint., 13, 14 y 156.  
 Tiepolo (Domingo), pint., 9 y 14.  
 Tierry Bouts, pint., 138.  
 Tiziano Vecellio, pint., 10 y 142.  
 Toledo (Juan Bautista de), arq., 3  
 y 10.  
 Tristán (Luis), pint., 148.
- Vaccaro (Andrea), pint., 129 y 144.  
 Valdés Leal (Juan de), pint., 147.  
 Valdivieso (Luis de), pint., 281 y 288.  
 Vallejo (Francisco Antonio), pint., 10.  
 Vargas (Luis), pint., 271, 275, 276, 278,  
 279, 284, 285, 297, 298 y 299.  
 Vázquez (Juan Bautista), esc., 309.  
 Vázquez (Lorenzo), 209 y 211.  
 Vega (Francisco de), ent., 280, 286, 291,  
 302, 303 y 304.  
 Vega (Gaspar de), arq., 2.  
 Vega (Luis de), arq., 2.  
 Velázquez (Diego), pint., 18, 151, 152  
 y 208.  
 Velázquez (Ricardo), arq., 148.  
 Vergara (Andrés de), arq., 3.

- Vergara (Francisco), padre, esc., 164, 165, 170 y 171.  
Vergara (Francisco), esc., 165, 166 y 177.  
Vergara (José), pint., 165.  
Vergara (Vicente María), 164.  
Vergara Jimeno (Ignacio), esc., 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177 y 178.  
Veronés (Pablo), pint., 142 y 261.  
Vilumara, pint., 268.  
Villanueva (Juan de), arq., 8, 13, 15, 19 y 80.  
Villegas Marmolejo, pint., 276.  
Viezma (Marcos de), arq., 20.  
Vigarni (Felipe de), esc., 225.  
Villa Monchalia (Pedro de), arq., 208.  
Vos (Pablo de), pint., 143 y 145.  
Weathley (Francisco), pint., 156.  
Weyden (Roger van der), pint., 108, 109, 110, 111 y 138.  
Zacarías (Alejandro), pint., 17.  
Zurbarán (Francisco), pint., 139, 143, 145, 146, 152, 208, 209 y 276.



## INDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas)

	<u>Páginas</u>
— ALFIÁN (Antonio). — Retablo de Osuna (Sevilla). (Cuatro láminas).....	292, 295, 296 y 297 —
✓ Arévalo.—Torre de Santa María.—Ábside.—San Martín. (Dos láminas).	312 —
— Arqueta arábiga de marfil con leyendas koránicas, a la que añadieron los escudos del Rey D. Martín de Aragón.....	83 —
— Barcelona.—Casa del Arcediano.—Puerta del Palacio.—Fuente del patio.—Fachadas exteriores.—Ventanal gótico renaciente. (Dos láminas).....	266 —
— Bronces romanos de Azaila (Teruel).—Museo Arqueológico.....	76 —
— Buitrago: el Castillo.....	215 —
— Capilla Real de Granada. — Santa Catalina de Alejandría.—Ecce-Homo.—Fragmento del Descendimiento.—La Oración del Huerto..	132 —
— Careta teatral romana.—Adorno de fuente de mármol, procede de las ruinas de Arva (Sevilla).....	83 —
— Cómoda francesa de tiempo de Luis XIV a XV.....	156 —
— Cuentas de la campaña dirigida en Italia el año 1499 por el Gran Capitán.....	86 —
— Comentarios al Apocalipsis de San Beato.....	86 —
— Escorial.—Biblioteca.—Códice.—Cantigas (fols. 92-106).....	248 —
— Hita.—Puerta de las murallas.—Techumbres de la iglesia de San Juan.	200 —
— Iconografía Mariana.—Esculturas románicas catalana del primero y último períodos.—Tronos de madera del Museo Diocesano de Barcelona.....	60 —
—       "       "       Virgen bizantina de la Vega, patrona de Salamanca.....	60 —
—       "       "       Imágenes visigóticas de Daroca y románicas de Cataluña.....	60 —
—       "       "       Esculturas románicas sedentes de arte primitivo catalán en el Museo Diocesano del Seminario de Lérida.....	60 —

Iconografía Mariana.—	Esculturas románicas de arte castellano y aragonés.—Nuestra Señora de Oca, en la Catedral de Burgos.—Virgen de Queralt.—Santa María Antigua, titular de la ciudad de Burgos (siglo xv) . . . . .	60
" "	Arte gótico del siglo xv en mármoles.—Virgenes de San Cugat y de Mataró y otras italiana y valenciana en los museos diocesanos del Cardenal Reig Casanova. . . . .	60
" "	Esculturas góticas de arte levantino (siglos xiv a xv). . . . .	60
" "	Escultura gótica: Virgenes del Perpetuo Socorro, en Lugo; de la Esperanza y de la Corona, en Cataluña. . . . .	60
" "	Virgen románica de Montserrat, patrona de Cataluña. . . . .	67
" "	Virgen del Pilar, Virgen de la Merced, Virgen del Camino, patronas de Aragón, Barcelona y Pamplona. . . . .	112
" "	Virgen del Perdón, románico-castellana.—Nuestra Señora de la Victoria, patrona de Málaga.—La Virgen del Rosario, patrona de La Coruña.—La Virgen de Africa, patrona de Ceuta. . . . .	112
" "	Relieve románico de la Virgen de la Leche, en la pila de Játiva.—Triptico de marfil de la Catedral de Burgos, que perteneció al Condestable.—Virgen de Plata (siglo xv) del Cabildo Catedral de Valencia. . . . .	112
" "	Virgen de Covadonga, patrona de Asturias.—Santa María la Mayor, patrona de la Catedral de Burgos.—Nuestra Señora del Val, patrona de Alcalá de Henares.—Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia.—Virgen del Fá, patrona de Espuy.—Virgen de las Doncellas (Barcelona). . . . .	112
" "	Arte renaciente en mármol: Relieve de la Virgen, en Lucena del Cid.—Virgen de Teana, en Villarreal.—Virgen del Madroñal, patrona de Auñón.—Nuestra Señora de la Salud, en	

	Játiva.—Virgen del Aguila, patrona de Alcalá de Guadaira.....	112
	<i>Iconografía Mariana.</i> —Esculturas góticas y del Renacimiento (siglos xiv y xvi).....	112
"	" Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia.—Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada.—Almansa: Imagen de la Santísima Virgen de Belén.....	112
"	" Vírgenes: de los Reyes, patrona de Sevilla; Santa María de Collell; del Sagrario, patrona de Toledo; de la Luz, patrona de Cuenca; de Arrate, patrona de Eibar; de la Fuencisla, patrona de Segovia; del Tallat; de Monserrate, patrona de Orihuela; del Puy, patrona de Estella; de Zocueca.....	112
	<i>Madrigal de las Altas Torres.</i> —Iglesia de San Nicolás.—Hospital de Doña María de Aragón.—Patio del Convento de Agustinos de Santa María la Real.....	312
	MOURA (Don Francisco de).—III Marqués de Castel-Rodrigo.....	153
	" (Don Cristóbal de).—I Marqués de Castel-Rodrigo.....	156
	<i>Pedraza.</i> —El Castillo.....	215
	PINTURICCHIO.—La Virgen y el Niño.....	155
	<i>San Juan de la Peña</i> (Monasterio).—La leyenda. Milagrosa detención del caballo al borde del precipicio.....	180
"	" " " " Monasterio antiguo y moderno.....	180
"	" " " " Cuatro vistas del Monasterio.....	186
"	" " " " Peña y laderas del Oroel.....	188
"	" " " " Cueva y ermita de la Virgen de la Cueva....	108
"	" " " " Tres capiteles y monasterio moderno.....	188
"	" " " " Vista exterior.....	188
"	" " " " Dos vistas de la iglesia primitiva.....	188
"	" " " " Sepulcros.....	188
"	" " " " Frente de sepulcros.....	188
"	" " " " Dos vistas de claustro y capilla de San Victorian y Panteón de los Reyes.....	191
"	" " " " Planta de piso principal.....	193
	<i>Sepúlveda.</i> —Portada de la Virgen de la Peña.—Pórtico de la iglesia del Salvador.....	220
	<i>Tablas de Sopetrán (Las).</i> —La Anunciación.—La Natividad.—La Muerte de la Virgen.—Supuesto re-	

	trato de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana.....	101
—	<i>Tablas de Sopetrán (Las).</i> —La ermita de la Fuente Santa.—Venta- na del Monasterio.....	200
—	<i>Toledo (Catedral): Puerta del Reloj.</i> —Detalles de las jambas de la iz- quierda —Estatuas del costado derecho. (Dos láminas).....	247 y 248
—	<i>Turégano.</i> —El castillo (dos vistas).....	221
—	<i>Tallas policromadas medievales.</i> —La Virgen con el Niño.—San Se- bastián.—Virgen sedente con el Niño.—Museo Arquelógico Na- cional.....	77
—	VELÁZQUEZ (Diego de).—D. Danuel de Moura y Corte Real, II Mar- qués de Castel-Rodrigo.....	150
—	„ (Atribuido a).—Doña Leonor Mello de Portugal y Bra- ganza.....	152
—	VERGARA (Ignacio).—Virgen de Porta-Coeli.....	168
—	„ „ San Bruno.—San Pedro de Alcántara .....	172
—	„ „ Portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia.....	174
—	„ „ Detalles del mismo palacio.....	174
—	„ (José).—Retrato de Ignacio Vergara.....	168

## INDICE POR MATERIAS

	<u>Páginas</u>
<i>Aranjuez</i> , por Elías Tormo . . . . .	1
<i>El Centro de España: Historia geológica</i> , por Elías Tormo . . . . .	21
<i>El Monasterio de San Juan de la Peña</i> , por Lorenzo de la Tejera . . . . .	31
<i>La iconografía mariana en España</i> , por Carlos Sarthou Carreres . . . . .	60
<i>Visita al Museo Arqueológico</i> , por J. Peñuelas . . . . .	73
<i>Visita a la Academia de la Historia</i> , por la Redacción . . . . .	77
<i>Las tablas de Sopetrán</i> , por Enrique Lafuente Ferrari . . . . .	89
<i>La iconografía mariana en España</i> , por Carlos Sarthou Carreres . . . . .	112
<i>Algunos cuadros casi desconocidos de la pinacotheca de la Reina Isabel la Católica, en los relicarios de la capilla real de Granada</i> , por el Conde de Morales de los Ríos . . . . .	133
<i>Visita a la Academia de San Fernando</i> , por Pedro C. Sorribes . . . . .	140
<i>Una visita a la colección del Excmo. Sr. Príncipe Pío de Saboya y Marqués de Castell Rodrigo</i> , por Federico Martín Eztala . . . . .	150
<i>Un gran escultor valenciano del siglo XVIII: Ignacio Vergara Gimeno</i> , por Antonio Igual Ubeda . . . . .	161
<i>El Monasterio de San Juan de la Peña</i> , por Lorenzo de la Tejera . . . . .	179
<i>Por las Alcarrias (Notas de una excursión a Sopetrán, Hita, Jodraque y Cogolludo)</i> , por Enrique Lafuente Ferrari . . . . .	199
<i>De Buitrago a Turégano, pasando por Pedraza y Sepúlveda</i> , por F. Suárez Bravo . . . . .	213
<i>En automóvil: De Madrid a Guadalajara</i> , por el Conde de Peñarmino . . . . .	222
<i>La Puerta del Reloj en la Catedral de Toledo</i> , por Luis Vázquez de Parga . . . . .	241
<i>La casa del Arcediano en Barcelona</i> , por Carlos Sarthou Carreres . . . . .	266
<i>Antonio de Alfián: aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI</i> , por Julia Herráez y Sánchez de Escariche . . . . .	270
<i>La Sociedad Española de Excursiones en Arévalo y Madrigal</i> , por el Conde de Morales de los Ríos . . . . .	311
<i>Bibliografía</i> . . . . .	87, 157 y 318
<i>Índice de artistas</i> . . . . .	323
<i>Índice por autores</i> . . . . .	327
<i>Índice de láminas</i> . . . . .	328
<i>Índice por materias</i> . . . . .	332



BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

4<sup>o</sup>

Cota 5-V

Registro 152

Signatura 7(46)

(05) P

Res/108

