

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

ARTE - ARQUEOLOGÍA - HISTORIA

Año XXXIX.—Tercer trimestre || MADRID—Septiembre de 1931

COSTUMBRES TIPICAS

LAS FIESTAS DE SANTA AGUEDA EN HOYUELOS

Pocas serán las personas dadas a la observación o al estudio de las costumbres populares, mayormente si han residido en las provincias interiores de nuestra península o las han hecho objeto de su atención preferente, que no hayan oído hablar de la fiesta de Santa Agueda en tierra de Segovia, y de sus circunstancias peculiares, que le imprimen un carácter ciertamente muy singular.

Celebran anualmente la fiesta de Santa Agueda las asociaciones o agrupaciones de mujeres casadas y viudas que existen constituidas en casi todos los pueblos de la provincia, muchas de ellas desde tiempo inmemorial. Tan inmemorial, que hay quien traba su origen con las prácticas consuetudinarias de los antiguos celtas; y enlazándose así la idea de la primitiva independencia que la mujer casada gozaba en aquellas remotas edades, a la institución del *matrarcado* y a las prácticas religiosas, el culto a Santa Agueda habría llegado de este modo a consagrar una costumbre anterior a la misma Santa.

La fiesta de Santa Agueda se ha venido celebrando desde hace siglos con más fama y más especial carácter en el pueblecito de Zamarramala, próximo a la capital de la provincia, y aun en la misma capital, en algunos de sus barrios extremos. Al que guste de enterar-

se de ciertos detalles y pormenores de tan amena materia, recomendaré yo la lectura de algunas páginas del *Derecho consuetudinario y Economía popular de la provincia de Segovia*, de D. Gabriel María Vergara (1) y de la monografía geográfica *Zamarramala*, de D. Pedro Chico y Rello (2). «El que sin conocer las costumbres de los segovianos—dice el Sr. Vergara—visite el día de Santa Agueda algún pueblo de la provincia, se encontrará tan sorprendido, que si no le explican el por qué de lo que allí ocurre, creerá que sus habitantes han perdido el juicio, o que ha sido transportado como por encanto a la famosa isla de San Balandrán. En efecto, todos los años, apenas amanece el día 5 de febrero, cesan en los pueblos los hombres en el ejercicio de su autoridad, y sólo los sacerdotes quedan a salvo del radical cambio que ese día se opera por obra y gracia de una costumbre tan antigua como original, que en esa fecha inviste a las mujeres casadas de la jurisdicción concejil, desempeñada a las mil maravillas y aprovechada para divertirse en grande, sin consentir que en las fiestas que organizan intervengan sus maridos bajo ningún pretexto.»

No es mi propósito narrar lo que sucede el día de Santa Agueda en Zamarramala y en otros pueblos de la provincia en que más puro se conserva el carácter peculiar, por decirlo así, *feminista*, de la secular costumbre; para lo cual remito al lector al libro y al folleto antes mencionados. Lo que me propongo es referir con todo detalle y puntualidad las fiestas de Santa Agueda por mí presenciadas en el segoviano pueblo de Hoyuelos, que mucho conozco y frecuento por poseer en él hacienda. Y me lo propongo así, por estas dos razones. La primera, porque las fiestas de Santa Agueda, en Hoyuelos, son, por sí mismas, algo bastante curioso para reparado y descrito en calidad de cuadro de la vida local de un rincón de España. Y la segunda, porque registrándose en las tales fiestas de Hoyuelos algunas notas singulares que las distinguen bastante de las de Zamarramala y de otras localidades segovianas, mi narración podrá constituir un documento que, comparado con los poquísimos existentes, similares

(1) Premiada por la Real Academia de Ciencias morales y políticas, y publicada en 1909. *Vid.* capítulo V, págs. 33 a 37.

(2) Publicada por la Real Sociedad Geográfica. En 4.º, sin año de impresión.

suyos y con lo que acaso llegue a escribirse sobre análoga materia en la misma región cuando vaya cundiendo la afición al estudio *costumbrista*, podrá servir de algo para el conocimiento integral de la vida popular española que, en su actual fase, se apoya aún más de lo que algunos piensan en sus aspectos pretéritos.

Y sin más consideraciones preliminares, entro de lleno en el asunto como puntual cronista, que no sólo trata de reconstituir lo que ha oído, sino lo que *ha vivido*.

Como antecedentes necesarios a esta verdadera historia, haré constar que la fiesta y la cofradía de Santa Agueda son aquí, como en los más de los pueblos de la provincia de Segovia, instituciones tradicionales y seculares, cuyos orígenes se hunden en el pasado desconocido.

Forman la *cofradía de Santa Agueda*, de Hoyuelos, unas setenta *hermanas*; y como quiera que el pueblo tiene de setenta a ochenta vecinos, resulta que *todas* o *casi todas* las casadas y viudas hoyueleras forman parte de la cofradía. Al ingresar en ésta, cada hermana paga seis reales. El marido de una cofrada, si enviuda de ésta, paga y cobra las cuotas, como si fuera una *hermana*, pero no toma parte en los actos de las fiestas.

Intervienen en las de Hoyuelos, como pronto se verá, dos *Alcaldesas* y dos *Alguacilas*, y su designación anual obedece al orden de su antigüedad y a las fechas en que han ido realizándose sus matrimonios. De suerte que, si dentro de un mismo año, los más próximos entre sí han sido, por ejemplo, en los días 2 de febrero, 20 de abril, 30 de agosto y 15 de diciembre, las de las dos primeras fechas serán juntas las Alcaldesas y las de las dos últimas, las Alguacilas, pasando éstas dos a ser Alcaldesas en el año siguiente.

Han corrido más de diez años desde que presencié estas fiestas, y sobre ellas tomé estos apuntes, que, solicitado yo siempre por asuntos más perentorios que el de dar a aquéllos forma, parecían ya condenados a la oscuridad perpetua. Los ocios veraniegos y una tranquila estancia en el pueblo lo disponen de otro modo y, *cálamo corriente*, ahí va la reseña.

Retrotraigámonos al año de gracia de 1920. De común acuerdo las autoridades civil y eclesiástica de Hoyuelos han resuelto que las fiestas de Santa Agueda se celebren este año en el pueblo, no en

el día 5 de febrero, sino el sábado 31 de enero y el domingo 1 de febrero. La razón es la de que *instrumenteros* (*sic*), hay pocos, pues va decayendo el oficio, y como en todos los pueblos comarcanos se celebra al mismo tiempo la curiosa fiesta, han de distribuirse los días para que puedan acudir aquéllos a los diversos lugares.

Se nos noticia aquel acuerdo, y mi familia y yo nos trasladamos, con un par de días de anticipación, desde Madrid a la solariega *casona* de Hoyuelos. Afortunadamente es benigno el tiempo y la nieve del puerto de Guadarrama no cierra el paso al automóvil.

En realidad, las fiestas duran cuatro días, coincidentes este año con el 30 y 31 de enero, 1 y 2 de febrero. El primer día—la *víspera*, como aquí se llama—por la tarde, antes de anochecer, las Alcaldesas llevan a la casa del Sr. Cura un jarro de vino y dos onzas de chocolate, que ellas le regalan. Las hermanas de la cofradía de Santa Agueda cenan hoy temprano, cada cual en su casa, y después de cenar se reúnen muchas de ellas, provistas de panderos, guitarras, almireces, sartenes y de otros ruidosos *instrumentos*, y rebosando en buen humor y en algazara, pululan a sus anchas por las calles del pueblo. Lo corriente y acostumbrado es entrarse de mogollón por las viviendas de los principales hacendados a pedir para el *piscolabis* que han de consumir esta misma noche en casa de una de las Alcaldesas. Pero este año hay algo que hacer antes de estas visitas nocturnas. Los *Señores* han venido al *palacio* y hay que empezar por allí. A eso de las nueve de la noche en la plaza de ante el susodicho palacio ocurre algo insólito con sus ribetes de fantástico. A la luz dudosa de la casi velada luna, y al través de las emplomadas vidrieras de mosaicos, vemos los de la parte de adentro cómo un grupo de unas treinta *aguederas*, pasadas las verjas de hierro, invaden la tal plaza, saltando y brincando y tañendo los ya citados instrumentos, que por lo estrepitoso y arrítmico no parece sino el caos de la música y el *delirium tremens* de todas las notas escapadas del pentágrama. Y aquel bullir y agitarse los oscuros bultos hacen pensar en algo tropélico y brujesco. Pronto va cediendo la zambra y puestas las mujeres en semicírculo, y mejor acordados los instrumentos, destácanse dos de aquéllas y al son de guitarras, panderos y almireces, nos espetan estas coplas:

A los Condes de Cedillo
les venimos a rondar
las hermanas de Santa Agueda,
que es de fiesta popular.

A la Señora Condesa
le ofrecemos esta fiesta
y a sus elegantes hijas
que son modelos de honestas.

Cantadas las coplas, las ferradas puertas de la casona se abren, las mujeres éntanse en el portalón, suben en pocos trancos las veinte y cuatro gradas del único tramo de la escalera, corren por la meseta y por las galerías del patio y penetran triunfalmente en el salón, donde reunida la familia en pleno, las recibimos con todos los honores debidos a lo que representan y a tales representantes. Ved ahora cómo se ofrecen ante nuestra vista las simpáticas *aguederas* de Hoyuelos. Casi todas son jóvenes y algunas de ellas muy agraciadas. Visten un fino *manteo* de grana, que es a manera de refajo; jubón de merino negro, mantón de Manila y en la cabeza una mantilla negra, o bien, un pañuelo de colores, realzándose el conjunto con el que dicen *peinado de labradora*, que es muy complicado y vistoso.

Mi mujer y mis hijas les entregan docena y media de huevos (cantidad ritual). Ellas repiten las coplas alusivas y aun acrecen con nuevas muestras el pintoresco acopio de la Musa pueblerina, destacándose sobre las otras la voz de la Victoriana, nuestra molinera, quien canta con mucho estilo. *Item más*: coadyuvantes el piano, los otros instrumentos y las gargantas, desátanse las *jotas*, y se arma en la sala un baile formidable, que nunca otro igual vieron estos muros en tiempo de los Arias Dávila y los del Hierro, un baile por todo lo alto, y tan por todo lo hondo, que las vigas de bajo el piso, con ser recias, tiemblan de miedo y su propietario llega a dar por cosa cierta que familiares, *aguederas* y mobiliario, irán pronto a reunirse en amorfo montón a los de trigo y cebada que pueblan la panera de la planta baja.

En fin, voces, manos y piernas ceden en su entusiasmo. Se encalma el femenino concurso y en rápidos diálogos, averiguamos de fehaciente origen noticias de actualidad palpitante, a tono de las

circunstancias. Así sabemos que las Alcaldesas de este año son: la mayor, Angela Sevillano, la mujer de Crescencio y la menor, Josefa Rincón, la mujer de Faustino; y que las Alguacilas van a ser, la primera Mónica Rodríguez, la de Gonzalo Sanz y la segunda, Paz Sevillano, la de Andrés Sanz. Completamos esta información de cronistas de Sociedad con las importantes nuevas de que el dulzainero será este año Venerando García, (a) *Jejo*, natural de Melque y vecino de Nieva y que como *tamboritero (sic)* actuará Santiago Rodrigo, convecino nuestro, del propio Hoyuelos.

Despídense de nosotros las hermanas de Santa Agueda, pues tienen que recorrer las principales casas del pueblo, donde les proveerán de huevos y de longaniza siguiendo la tradicional práctica. Se van con el mismo rebullicio con que entraron y aunque yo no las acompaño sino hasta la meseta de la escalera, he sabido por una especie de telegrafía sin hilos, las nocturnas andanzas de la regocijada caterva. Acompañadas de gran bulla se han dado, sí, a recorrer ocho o diez casas de vecinos más o menos pudientes. Algunas puertas ya están cerradas y los habitantes entendiéndoselas con el buen Morfeo; pero los golpes al exterior menudean y los somnolientos varones abren y se conforman; no hay otro remedio, pues las *aguederas* mandan.

Donde parece que han cobrado más carácter estas visitas nocturnas es en casa de Anastasio el cacharrero, que tiene buen salón de baile, y donde se ha armado otro ídem (no *agarrao*, sino suelto) de entre ellos y ellas, de más que regulares intensidad y extensión, que el feminismo de las *aguederas* no es tan exclusivista que proscriba estas expansiones de ocasión; y también en casa de Bernardino el herrero, que no es *maleja* y acaba de mercarla. Por cierto que aquí han sorprendido las asaltantes a algunos mozos del pueblo ensayando nada menos que el drama de Rodríguez Rubí *Isabel la Católica*, que representarán el domingo de piñata, dirigidos por el cura párroco; y no quiero dejar inédito este detalle, para que el lector curioso lo aprecie como a bien tenga, y pienso no lo ha de tomar a mala parte.

Tras de las mentadas visitas de requesta dispone el *rito* ir a las casas de ambas Alcaldesas, la *mayor* y la *menor* para *probar las castañas*. Es indispensable advertir que una y otra Alcaldesa costean

las castañas que se consumen por las *hermanas* en estas fiestas y que se las dan a probar, cocidas, en esta visita de la *víspera*. Pero la Alcaldesa mayor está este año de luto y no para fiestas y las alegres cofradas vanse con los comestibles adquiridos al domicilio de la Alcaldesa menor, que las aguarda. Allí hacemos acto de presencia mis familiares y yo y allí podemos comprobar prácticamente el buen apetito y el buen humor con que se frien y comen los huevos y la longaniza, que están tentadores y extremados, y la bondad de las cocidas castañas, que del Barco de Avila y de Arenas de San Pedro han pasado los puertos por industria de Félix Velasco, el frutero de Hoyuelos.

Y con esto —«media noche era por filo»— se acaba la reunión y cada cual se va por su lado a descansar y a prepararse para la fiesta de la Santa.

Llegó el día de la fiesta principal. Elegidos por las Alcaldesas entre los más diestros de la comarca, ya están en el pueblo los *instrumenteros*, a quienes la Alcaldesa mayor da de comer este día y la menor el siguiente. Desde las ocho de la mañana recorren la aldea tañendo ruidosamente la dulzaina y el tamboril y despertando a los perezosos. Santiago el tamboritero, golpea gentilmente el parche; bien le conozco, pues es tamboritero *obligado* en las demás fiestas hoyueleras. El gaitero o dulzainero, Venerando, no obstante lo pomposo y solemne de su nombre, es un mocetón rubio y vulgar, que envuelve la garganta en una gran bufanda y hace filigranas con su instrumento.

Los músicos, sin dar paz a la mano ni a los pulmones, vanse a las casas de las Alcaldesas, a quienes recogen y juntos con la Alguacila mayor, ellos y ellas, sin que la música cese un momento, vienen al palacio; saludan a mi mujer y a mis hijas y todas reunidas y siempre con los músicos por delante, se van a casa del Sr. Cura, le invitan y acompañan y el pintoresco grupo se mete en la iglesia. Son las diez de la mañana y va a comenzar la función religiosa.

El templo parroquial, en que los artes románico, ojival y renaciente intervinieron, está de bote en bote, porque es la verdadera Casa del Pueblo. Ante el altar, sobre unas andas y rodeada de candelas encendidas, surge la imagen de Santa Agueda, de talla pintada y estofada, algo barroca de factura, al parecer de fines del siglo xvii;

trae en una mano la palma del martirio y en la otra una fuente o bandeja con los dos pechos cortados. Agrúpanse el cura, el sacristán, los monagos y las hermanas de la Cofradía y se organiza la procesión.

Ya sale ésta a la vía pública, y la disposición es como sigue. Los niños de las escuelas; el blanco pendón de la parroquia, llevado por uno de los *Alcaldesos* (como suena, pues así llaman a los maridos de las *Alcaldesas*); la manga parroquial, confiada al otro consorte; y a sus lados los monacillos con los ciriales; los dos tañedores en plena actuación ruidosa; seis u ocho parejas de hermanas, casadas jóvenes, bailando según el ritmo de los instrumentos; la Santa, en sus andas, conducida por cuatro cofradas, que irán sustituyéndose; la presidencia, formada por el párroco y ambas *Alcaldesas*, vestidas con el típico traje y empuñando sendos cetros; tras ellas la Alguacila primera; las hermanas *aguederas*, y las demás mujeres y chicuelas que quieren agregarse. He mentado los cetros de las *Alcaldesas* y ahora añadiré que las varas son de fresno, pintadas y que rematan por arriba con lo que llaman el *escudo*, que es como un laboreado marco de hoja de lata que encierra una estampa de Santa Agueda.

Recorre la procesión las principales calles y la plaza del pueblo. Las parejas de mujeres danzarinas comienzan su danza al salir de la iglesia y bailando siguen durante todo el trayecto hasta la entrada; y son de ver la seriedad y el compás, la *unción*, el convencimiento, por decirlo así, con que danzan, conscientes de que realizan algo importante. De retorno la procesión ante la iglesia, continúa el baile breve rato, pero de repente el ritmo de la música, que era como de jota, se trueca en otro más brioso y acelerado, que es de dos por cuatro. Esto es lo que dicen la *mudanza* o *entradilla* y en cuanto empieza a regir el nuevo ritmo deshácense las parejas, todas las mujeres emprenden, vueltas hacia la imagen, otro baile movidísimo, vertiginoso, que dura poco, y cuando termina, prorrumpen todas en clamorosos vivas a la Santa. Esto del baile por parejas y el de la *entradilla* constituye lo más culminante y emotivo de las fiestas.

Después de la procesión se celebra la *misa*, cantada y con sermón. Las dos *Alcaldesas*, sin soltar sus cetros, se sitúan a uno y otro lado del presbiterio, ante los bancos reservados generalmente al Ayuntamiento y tras la *Alcaldesa* mayor colócase, a sus órdenes, la

Alguacila mayor. El sacristán, Miguel Pérez y su hijo Paco lucen sus habilidades de organista y de tenor, interpretando lo mejorcito de su repertorio. El virtuoso y culto cura propio, D. Aniceto Arribas, pronuncia un elocuente panegírico de Santa Agueda, que fué una noble y hermosa doncella de Catania, en Sicilia, nimbada con la doble aureola de la virginidad y del martirio, pues ultra de padecer y soportar heroicamente atroces tormentos, dió en fin su vida por Jesucristo. Durante los momentos de la elevación, los instrumenteros *ejecutan* estrepitosamente la marcha real: sencilla en un principio, pero tan floreada y jacarandosa al repetirse, que lo mismo actúa sobre el oído que sobre las piernas, propicias a bailar. Durante la poscomunión una *hermana*, enlutada, grave y huesuda, da a besar la paz a todos los fieles, situándose, inexorable, ante cada uno de ellos, hasta obtener un donativo para las Animas benditas.

Terminada la misa, Cura, Alcaldesas, Alguacila y las hermanas todas, precediendo los instrumenteros, que se despachan a su gusto, vanse a la Casa rectoral, donde habrá refresco y se celebrará el *cabildo* de la Hermandad: cosas dignas de ser vistas y a las que se me admite, más bien —creo— que para ser el circunstancial cronista, por ser yo quien soy y *aguedero* consorte, por añadidura, pues que *aguedera* es también la Condesa, por todos los trámites legales y propios del caso. Mientras el señor cura apura su pocillo de chocolate, sentadas a sus lados ambas Alcaldesas y en torno toda la comunidad, se toma el *refresco*, que costea el digno párroco, consistente en bollos y vino. La Alguacila mayor es la encargada de servirlo, y —detalle muy importante— es indispensable que dé a todos y a cada uno de los concurrentes precisamente *dos rondas*.

Comienza el *cabildo* de la Hermandad de Santa Agueda, anual y único que se celebra, con arreglo a lo que pudiéramos llamar orden del día y se desarrolla de esta guisa. El cura pasa lista a las hermanas, que van pagando sus once perrillas (ni una más ni una menos) de cuota anual. (Una hermana vieja y erudita me informa de que cuando regía el antiguo sistema monetario, la cuota era diez y nueve cuartos.) Después declara el párroco las penas en que han incurrido durante el pasado año las hermanas, por faltar a la función de Santa Agueda, o al entierro de las fallecidas o a su funeral, pena que en cada uno de los casos es de medio real y que todas abonan en el

acto; y con el importe se atenderá durante el año venidero a sufragar la cera que alumbra a la santa Patrona. Sigue la lectura y aprobación de las cuentas anuales de la Cofradía y de su estado de fondos. El cura proclama a las Alcaldesas y Alguacilas entrantes y que han de continuar siéndolo hasta el venidero día de Santa Agueda, inclusive. Después se acuerda el ingreso de las aspirantes y se leen las *Constituciones* porque se rige la Hermandad; y en fin, el cura dona a las Alcaldesas veinte y ocho reales, para pagar un día al *tamboritero*.

Vaya ahora un comentario a este único cabildo. El es un notable caso de razonable feminismo en acción. La fama de parleras de que disfrutaban las mujeres es, en general, justa. Pues en verdad os digo que yo no recuerdo haber presenciado junta de mujeres ni de hombres de mayor sobriedad, comedimiento y compostura que este congresillo feminista de Hoyuelos que en aquellos aspectos y por lo *simplista* y práctico de su funcionamiento podría servir de modelo, no digo yo al antiguo Congreso de los Diputados, sino a la propia Asamblea Nacional deliberante.

Mientras duran agasajo y cabildo, los *instrumenteros* han esperado a la puerta de la calle, que allá adentro no hay puesto para ellos. Salen las hermanas y con aquéllos por delante, vanse todas, sucesivamente, a las casas de las dos nuevas Alcaldesas proclamadas, donde se les obsequia también con sendos refrescos de bollos y vino; y las Alcaldesas salientes entregan a las entrantes sus respectivos cetros, que ya conservarán en sus casas todo el año. Y cada cual por su lado, se van a comer a sus viviendas.

Por la tarde, a eso de las cuatro, los inseparables músicos se sitúan en la plaza y allá van acudiendo todas las *hermanas*. Las Alcaldesas tienen ante sí una gran banasta llena de castañas y a cada hermana que llega reparten las que caben en una cazuela bien repleta. Cuando ya no acuden más socias, ambas Alcaldesas, sin acompañamiento alguno, recorren las casas de las demás compañeras que por sus lutos u ocupaciones no fueron a la plaza, y también las de las autoridades locales —cura, alcalde, juez, médico y concejales— (¡oh feminismo comprensivo y generoso!) y les entregan también su correspondiente cazuela de castañas.

Hechas estas cortesías comienzan en la plaza la música y el baile, que ya no paran en toda la tarde. Música y baile son de dos

trazas. A la música con aire de jota bastante acelerada, corresponde el tradicional baile de rueda, baile suelto, que se ejecuta con notable seriedad y delicadeza (1). Pero cuando los músicos *atacan* la mazurca o la habanera, el baile se convierte en *agarrao*, con menores delicadezas, por ende, y sin pizca de perfume tradicional. Son signos de los tiempos..... El cuadro es curioso, congrega en la plaza a todo el pueblo soberano, hombres y mujeres, casados y mozos, chicos y grandes, que en él participan a voluntad, como actores o como espectadores. La hora de la cena —ocho de la noche— es el disolvente. Cada cual se va a su casa en busca del condumio.

Pero la tregua es muy corta. No bien se acaba la cena, las hermanas se reúnen en el salón grande de actos del Ayuntamiento, que es un local cerrado y cuadrilongo, capaz para unas cuatrocientas personas, donde se celebran las reuniones populares, los sorteos de quintas, las comedias y los títeres cuando los hay. Tras las hermanas va también todo el pueblo, sin límite de sexo, estado, edad o condición. Y a la luz de las bujías y presidido por las dos Alcaldesas, se arma de nuevo el baile, pero baile esta vez castizo, suelto y *de rueda* exclusivamente, en que cada aguedera baila con quien ella elije, incluso —caso muy frecuente— con su propio marido. El baile es animadísimo, iba a decir furioso. Parece como si los bailarines no hubieran bailado nunca.

A las doce de la noche termina el baile y todos y todas se van... ¿a reposar? Nada de eso, al menos en cuanto a un fuerte núcleo de aguederas. Yo no sé lo que aquí pasará otros años, pero en este año 20 a que me remito, según noticias de origen cierto, las buenas e ingenuas hermanitas de Santa Agueda—el elemento joven—se han ido por ahí a rondar, y de casa en casa, recalando en fin en la de la Alcaldesa menor, donde toman chocolate, acompañado de su más que regular holgorio. Y como todo llega, llega también la hora del descanso. Eran las cinco y media de la madrugada...

(1) El *baile de rueda* es una *institución* en la provincia de Segovia. Puede verse su descripción en el interesante artículo de Ricardo Villanueva, titulado *Costumbres castellanas*, inserto en *La Ilustración de Madrid*, año III, número 56, correspondientes al 30 de abril de 1872, págs. 131 a 134. En la página 128 aparece la reproducción de un cuadro del pintor costumbrista Sr. Mencía, rotulado *Costumbres castellanas. Baile en Santa María de Nieva*, que da buena idea de lo que éste era por aquellos años y antes, pues la indumentaria ya ha cambiado mucho.

Como alheñas de puro molidos están muchos cuerpos en la mañana del domingo primero de febrero. Pero hay que desperezarse y levantantarse, pues a más de ser día de *obligación* es el segundo de fiesta de Santa Agueda, y las *aguederas* no desertan de su puesto sin causa muy justificada.

En la iglesia, y no muy temprano—tributo al tiempo frío y a los desenfadados de la víspera—se celebran un oficio de Difuntos y una misa cantada, en funeral por las hermanas fallecidas durante el año pasado. Asisten las *aguederas* en masa y el pueblo en pleno.

La manga parroquial está colocada, durante la misa, sobre la *sepultura* de la Alcaldesa mayor, a la cual va el Párroco, terminado que es el Santo Sacrificio, a cantar unos responsos. Para ilustración del que leyere es de advertir que todo el pavimento de la iglesia, desde el límite del presbiterio a los pies, aparece distribuido en *sepulturas* separadas por recuadros de piedra berroqueña, en las que se sepultaban antaño las distintas familias; y que las mujeres acostumbran colocarse, durante las festividades religiosas, sobre su sepultura familiar y no sobre otra alguna, y es costumbre que se conserva con todo rigor.

Acabada la misa, las Alcaldesas, con los instrumenteros y numerosa *cola* de mujeres—*aguederas* y mozas—y chiquillería, vienen al palacio, y con tan lucido séquito nos vamos a los dos *salones de baile* que hay en el pueblo, el de Mariano y el de Anastasio. En realidad se trata de dos tabernas, pero las circunstancias mandan... En sus amplios salones adjuntos hay refresco, con que el Ayuntamiento obsequia a las cofradas; *ítem más*, el Alcalde auténtico da a las Alcaldesas de la Santa media cántara de vino y diez pesetas para que ellas compren y repartan aceitunas. Consecuencia inevitable: otros dos bailes, muy concurridos y animados, en que así anda la suelta rueda segoviana, al son de tamboril y dulzaina, como se engarabita el *agarrao*, incitado por los chulescos acordes del piano mecánico. Y allí todos menean el cuerpo, sin excluir al propio Alcalde, y al Juez, y a alguno que otro Concejal que ya no podrá cumplir los sesenta...

Así como ayer fué el día de las castañas, hoy es el de las aceitunas. A las tres de la tarde de este día ya están las Alcaldesas en la plaza, con las aceitunas mercadas. Y allí las reparten a las hermanas

que llegan y después se van a distribuir las también a las ausentes y a las autoridades del pueblo, del mismo modo que pasó el día anterior. Finalmente, por la tarde, en la plaza y por la noche en el salón grande del Ayuntamiento, los bailes se reproducen con idénticos caracteres que los de ayer (por lo que excuso describirlos de nuevo para no incurrir en repeticiones), sin que decaiga el entusiasmo hasta el último momento. Y así termina el tercer día de las fiestas.

Y amanece el cuarto día: un día muy templado, para estar como estamos a dos de febrero y en el corazón del riguroso invierno segoviano. Por la mañana, la falange femenina hace actos de presencia en las casas de las diversas autoridades, y recoge el chocolate con que se les obsequia, para la cena de esta noche. La costumbre es ésta: que el Alcalde les regala una libra de chocolate; el Cura, otra libra; el médico, media libra, y cada concejal, dos onzas.

Durante el día deliberan las mujeres acerca de un tema de mucha monta, conviene a saber: la minuta de la susodicha cena que costearán las asistentes, pero no la Alcaldesa menor, en cuya casa se celebrará el ágape, pues—me dicen—, bastante tiene ella con el trajín que la tal cena le proporciona. Tras un debate más breve que los que se acostumbra en las Comisiones de Presupuestos de nuestras Corporaciones provinciales y populares, se acuerda por unanimidad que la cena consista en lo siguiente: paella, cabrito, capones, huevos y el chocolate que les han regalado. No está mal, ni se morirán de inanición.

Antes de su cena, las consecuentes *aguederas* nos favorecen de nuevo con su visita. La Condesa les hace un donativo en metálico para ayudarles a costear la refacción. Y ellas, agradecidas, nos disparan, con acompañamiento del piano, las siguientes coplas, en que me parece reconocer la inspiración de Victoriana Yuste, la simpática molinera:

Ya se acabó la función
de Santa Agueda querida.
Venimos en reunión
a darles la despedida.

Las aguederas de Hoyuelos
estamos agradecidas,
viendo que somos honradas
con tan buena compañía.

Estas sencillas mujeres,

todas llenas de entusiasmo,
les desean la salud,
porque vengan otro año.

Deseamos que la fiesta
sea siempre concurrida
en los años venideros
con la nobleza de usías.

Adiós, les decimos todas;
adiós, adiós, hasta otro año
y por fin de despedida
les pedimos un aplauso.

Los *palacianos*, aplaudimos, en efecto, de buena gana, a las populares, las cuales todavía han tenido bastante influencia para que se les permita otro poquito de baile en nuestra casona, con acompañamiento pianístico.

Vanse a casa de la Alcaldesa menor y allí despachan su cena, con arreglo al programa aprobado. Y entre doce y una se retiran, silenciosas, a sus casas. Las fiestas han terminado, y hasta el año que viene.

¿Verdad, lector, que las fiestas *águedo-hoyueleras* son dignas de una crónica, aunque ésta sea tan poco amena como la que acabas de soportar? Yo ya sé que lo que en ellas ocurre no satisfará a los amigos de impresiones fuertes, ni al *uniformista*, que querría ver cortada por el mismo patrón la veste moral de la Humanidad entera, ni al *tradicionalista*, a quien dolerá comprobar cómo arraiga la cizaña de tal cual práctica poco recomendable—el baile *agarrao*, por ejemplo—junto al buen trigo de las costumbres sanas y castizas, ni al *modernista*, para el cual, todo lo antiguo, sólo por serlo, debe desaparecer, como el humo por las chimeneas. Sé que el *pseudofilósofo* sonreirá con desdén ante aquellas ingenuas supervivencias, que se atreven a hacer frente todavía a los avances arrolladores—y prosaicos—de la vida moderna. Pero el creyente, el artista, el castellano viejo, amante de su región, y el observador pasajero, para quien el placer de observar es el placer supremo de la vida, se deleitarán con tales costumbres y notas pintorescas, y desearán su perseverancia. Que a éstos me uno y no a los otros, creo lo saben cuantos me conocen y espero lo den por cierto quienes, sin conocerme, hayan podido apurar hasta el fin esta lectura.

EL CONDE DE CEDILLO

JUAN BAUTISTA MONEGRO

ESCUULTOR Y ARQUITECTO

SEGUNDA PARTE

DATOS RELATIVOS A SUS OBRAS

a) Como escultor

Esta lista de sus obras responde al testimonio documental, y en su descripción seguimos el orden cronológico.

DIVERSORIO PARA EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL (1572)

Con esta obra escultórica, inicia Bautista Monegro sus trabajos en el Real Sitio, comprometiéndose a ejecutarla, al muy Reverendo Padre Fray Lorenzo de Monserrat, por escritura de obligación de 29 de mayo, otorgada ante el Escribano Alvaro Pérez.

Fray Lorenzo, al que mostraron los reyes mucho amor, era, según escribió el Padre Sigüenza en su notable *Historia de la Orden de San Jerónimo*, hombre habilidoso, y tuvo el tiempo que vivió a su cargo las cosas de la sacristía del maravilloso monasterio. Con suma diligencia e ingenio, este fraile previno muchos adornos para esta suntuosa pieza llena de hermosuras y riquezas.

La obra de Monegro, de madera y de escultura, dorado y estofado, era adorno destinado para esa pieza. Las figuras y ornatos de que estaba llena, dábanla gran majestad.

Transcribimos a continuación, y extractadas, las principales condiciones que se impusieron al artista para ejecutarla.

«Se obligó a hacer un cuerpo cuadrado de cinco cuartas por cada frente, que esté lo mismo de alto que de ancho.

A de tener cuatro encasamientos a donde han de ir cuatro historias de bulto, de figuras redondas, y estas historias, han de ser de madera, y el dicho diversorio a de ser de madera de pino, limpia, sin nudos y no teosa.

Puesto de buena arquitectura, y a los lados a de tener unos pilastrones adornados de pilastras corintias conforme a la traza y modelo, hecha y firmada del dicho Padre Fray Lorenzo.

Sobre las dichas pilastras han de cargar sobre unos pedestales con sus molduras, y entre un palastro y otro a de ir el encasamiento que se pudiere, sin romper la orden de la arquitectura.

El encasamiento, a de empezar desde una grada y a de acabar en arco por la parte de arriba, el cual dicho arco a de empezar desde varias pilastras pequeñas.

Encima de este encasamiento y pilastras corintias, a de ir un alquitabe, peso y corona, resaltando en la manera que está en la traza.

Dichas historias han de ser de *Nacimiento de Cristo* y *Circuncisión* y *Adoración de los Reyes* y *Presentación*, y estas figuras han de ir con sus tornillos para que se puedan quitar y poner, y con el ornato de figuras y ángeles y demás cosas convenientes al dicho ornato de las historias, las cuales dichas figuras han de ser una tercia de alto.

Por último, que Bautista Monegro ha de dar todo, estofado y dorado.»

Por esta obra, que debía dar acabada para la Pascua, se le dieron doscientos treinta ducados, pagados de esta manera: quinientos reales, desde la fecha de la escritura a fin de junio, y lo demás se le habían de dar por el orden y plazos que mandare Alejo de Montoya, notable platero toledano y contraste de la Casa de la Moneda.

El trabajo fué terminado por el artista y pagado por el monasterio, otorgándose «por contento y entregado a su voluntad», por escritura de 7 de agosto.

ESCULTURAS DE LOS PUENTES Y PUERTAS DE TOLEDO (1575)

Afortunada época fué para Toledo, en gran número de actividades y durante buen número de años de la segunda mitad del xvi.^a centuria, la del mando del ilustre corregidor D. Gutiérrez Tello.

Concretándose en esta ocasión a las artes, puedo manifestar que, durante su corregimiento, se erigieron sinnúmero de obras de utilidad pública y se reedificaron y restauraron otras muchas. Las puertas y puentes toledanos, principalmente, sufrieron reformas y modificaciones importantes, las cuales fueron acometidas, muchas de ellas, por la iniciativa y recomendación personales del rey Felipe II. Las imágenes y algunas de las lápidas que hoy adornan aquellos monasterios, sustituyeron a «otras lápidas que tenían letras arábigas de Mahoma», resolución que mereció amargas censuras al insigne autor de la obra *Toledo pintoresca*.

Fué en 1573 cuando aquel corregidor de la ciudad, secundado por el cabildo de la misma, acordó poner las efigies de algunos Santos sobre las portadas y puertas de tan notables y artísticas construcciones, y fué también, en 5 de marzo del siguiente año de 1574, cuando el cabildo del Ayuntamiento examinaba la relación de los mármoles que se hicieron traer de Valencia para las figuras que se habían de poner en las puertas de *San Eugenio* o Bisagra y del Cambrón, y en las puertas de *Nuestra Señora* o de Alcántara y de San Martín, librándose, con este motivo, al milanés Juan Buitrago, novecientos cuarenta y nueve reales y medio, por el costo, traída, portazgo y otras menudencias gastadas en esas piezas, según consta en el correspondiente *Libro capitular* de esa fecha.

En el cuerpo exterior de la «Puerta nueva de Bisagra», por la parte de adentro y sobre la clave del amplio arco de medio punto de que consta, como detalle ornamental, se contempla hoy en su hornacina, una estatua de marmol blanco, representando al primer arzobispo de la Santa Primada Iglesia de Toledo, *San Eugenio*, escultura digna de admiración y especial estudio por el muchísimo mérito que revela, al extremo de atribuirse a la genial gloria de Alonso de Berruguete.

En la puerta del «Cambrón», y en hornacina situada en su cara interior, fué colocado un bulto representando a la gloriosa Virgen y mártir *Santa Leocadia*, Patrona de los toledanos, el cual se puso, al correr de los años, sobre la puerta que da entrada a la famosa ermita de *El Cristo de la Vega*, y fué trasladado, no hace muchos años, al Tesoro de la Catedral, por disposición de su Cabildo, encontrándose actualmente la bellísima escultura en la Capilla de San Pedro, con-

vertida en *Museo*, en donde es admirada con otras riquísimas joyas artísticas.

En fin, en la puente de San Millán y en la faz interior del torreón de salida, fué puesto el de *San Julián*, arzobispo de la Primada y Patrón de Toledo, y en la de Alcántara, sobre la clave del arco de salida, en su cara interior, la escultura que representa la *Purísima Concepción*.

¿Qué escribieron acerca de estas notabilísimas obras escultóricas los cronistas e historiadores locales?

Parro, uno de los más sobresalientes, en su interesantísima obra titulada *Toledo en la mano*, escribió que algunas de estas preciosas estatuas son debidas al privilegiado cincel de Berruguete, según unos, o al de Juan Bautista Monegro, según otros. Y complementa estas líneas, al concretarse a la de *San Eugenio*, con las siguientes observaciones escritas en *nota* de su libro:

«Se sabe que entre Berruguete y Monegro labraron las cuatro estatuas de los santos patrones, que el año 1575 se colocaron en las dos puertas de Bisagra y Cambrón y en los puentes de Alcántara y San Martín; hay presunción de que el primero hizo las de Santa Leocadia y San Julián, y el segundo las de San Eugenio y San Ildefonso, pero no se puede asegurar de un modo positivo más que con respecto a la de Santa Leocadia, que estuvo en la puerta del Cambrón y está ahora sobre la entrada de la ermita del Cristo de la Vega, como dije a su tiempo.»

Restaurada primorosamente, entre los años de 1545 a 1550, la nueva puerta de Bisagra, y comenzada su ampliación en 1560, de la misma manera que la puerta del Cambrón, según consta de los documentos y anotaciones consignadas en los *Libros capitulares*, el ornato total de estas referidas obras, como, por ejemplo, las hornacinas y estatuas, fueron construídas en los años de 1575 y 1576, catorce años después de muerto el famoso Berruguete, y, por lo tanto, se podía presumir que en la hechura de esas obras no había tomado parte este escultor castellano, amigo de Miguel Angel. La circunstancia de haber encontrado la fecha exacta de la traída de los mármoles para estas esculturas rechaza la conjetura admitida por los cronistas e historiadores.

Pensar en Juan Bautista Monegro, el cual trabajaba en Toledo

por estas fechas de 1575 y 1576 en que fueron acabadas y colocadas las estatuas de Bisagra y Cambrón, no era desacertado; sus trabajos en el Escorial lo justificaban. Como tampoco era juicio temerario admitir que Nicolás de Vergara *el joven*, amigo de Bautista Monegro, y como él escultor y arquitecto, nombrado para el importante cargo de maestro mayor de las obras de la ciudad en 25 de septiembre de 1575, por muerte de otro artista montañés, Hernán González de Lara, fuera el ejecutor de algunas de sus esculturas.

Los documentos que he tenido la fortuna de encontrar, ilustran el problema conjetural, y prueban ahora que, efectivamente, Vergara *el joven*, Bautista Monegro y el escultor Diego de Velasco, son los autores de aquellas lindísimas estatuas.

En la sesión celebrada por el Ayuntamiento de la ciudad, el 24 de septiembre de 1576, se lee:

«Al margen. — Vergara pide la hechura de la figura de San Eugenio», exponiéndose, a continuación, el siguiente documento:

«Muy ilustres Señores.—Nicolás de Vergara suplico a V. S.^a mande se vea lo que por otra petición tengo suplicado zerca de que se uea el retablo que nicolás de vergara mi padre ya difunto, tiene fecho en la capilla del ayuntamiento de toledo, y ansí mesmo la figura y hornato de San evgenio que yo tengo hecha y asentada en la puerta del Santo, que en él Resciuo mucha merced.

Otro sí dí a diego belasco y juan bautista monegro tres piedras de mármol mías para unos letreros de las figuras que ellos fizieron que valen en díos y en mi conciencia ciento e setenta reales.—Nicolás de bergara.»

El corregidor D. Gutiérrez Tello acordó, con aprobación del Cabildo, nombrar a los comisarios Juan Gutiérrez Tello, Marcos Vázquez de Ludeña y Francisco Suárez de Toledo, para que «vieran la petición y relación presentada por Nicolás de Vergara por el valor de la hechura de la figura de mármol de San Eugenio, el mucho ornato de la guarnición y asiento que hizo, y habiéndolo moderado y tasado, considerando los maravedís que pagó de la piedra y confesando haber recibido quince mil maravedís por cuenta de la obra», determinaron, que «Su Señoría el Corregidor, debía mandarle dar treinta y quatro mil maravedís, con los quales y lo que ha recibido,

queda pagado de lo que ha de hacer de la figura del dicho San Eugenio».

Diego de Velasco, maestro mayor de las obras de la ciudad, arquitecto y escultor, también en el mismo día presentó la correspondiente petición y relación de cuenta «del valor de la hechura de la figura que hizo de Nuestra Señora y ornato de la guarnición en la puente de Nuestra Señora», la cual petición, examinada asimismo por los comisarios nombrados, fué informada favorablemente, ordenando que, además de los quince mil maravedís que había recibido, se le debían librar treinta y dos mil. Así se efectuó.

Bautista Monegro ejecutó las estatuas de *Santa Leocadia* y *San Julián*, la cual vemos colocada en la puente de San Martín.

La notabilísima escultura de *Santa Leocadia*, hasta que hemos tenido la fortuna de descubrir quién fuera su autor, ha sido tenida por obra del famoso Berruguete. Y, a este propósito, Karl Woermann, en su reciente *Historia del Arte* (t.º IV, pág. 564), al escribir acerca del escultor castellano nombrado, manifiesta: «Su estatua de mármol de medio tamaño de Santa Leocadia en el tesoro de la Catedral de Toledo, respira la sencilla belleza de Andrea Sansovino».

Este valioso juicio, y otros muchos que pudiéramos agregar, demuestran el extraordinario mérito del insigne estatuario montañés Juan Bautista Monegro.

LOS RETABLOS Y CUSTODIA DEL MONASTERIO DE SANTO DOMINGO «EL VIEJO», DE TOLEDO (1577)

Aromado de hondo espíritu religioso este cenobio, desde los viejos tiempos de la áurea leyenda, para el arte no sería lo que es sin el insigne deán D. Diego de Castilla, pues no existirían ni el templo que reedificó Herrera, ni los lienzos que pintara Dominico Theotocopuli, ni los retablos que ejecutara Bautista Monegro, ni otras de sus refulgentes joyas, acerca de los cuales aún no se había escrito la última palabra.

En este monasterio de Santo Domingo *el viejo*, de Toledo, uno de los que más hondas emociones evoca, y, como obra arquitectónica, según escribió Parro, «una de las mejores que hay en Toledo, no sólo por la capacidad y solidez de su fábrica, sino por su bellísi-



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

SANTA LEOCADIA

Escultura de Juan Bautista Monegro.
(Catedral de Toledo)



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

Cúpula y Linterna de Sto. Domingo el Antiguo.
Toledo.

ma arquitectura y por las preciosas obras de escultura y pintura que la adornan.» Y, agrega de seguida: «*Hizo Dominico Greco en este templo, de arquitecto, pintor y escultor*».

Escribí no ha mucho (1), que era extraño que tan competente historiador local hiciese aparecer a Dominico Theotocópuli en la obra de Santo Domingo como artista en las tres Bellas Artes, por cuanto ya Ceán Bermúdez, en 1800, es decir, cuarenta y tres años antes de Parro, escribió que no era cierto lo que decía Palomino, de haber hecho el cretense la traza de *Santo Domingo el antiguo* y sus retablos, estatuas y pinturas, pues no hizo más que pintar los cuadros del altar mayor y colaterales (2).

Tan arraigada estuvo aquella afirmación, pasados los años, que han sido muchos los escritores que la admitieron, sin haberse tomado el trabajo de someterla a juiciosa comprobación. Fué menester que diera a luz en 1910, el escritor y erudito investigador toledano San Román, la interesante monografía titulada *El Greco en Toledo*, para que se fijara la parte que aquel genial artista en alguna de las obras del monasterio referido, y la intervención que cupo en ellas a otros artífices igualmente esclarecidos.

Y, no obstante, con ser tan admirables los hallazgos documentales, existían todavía algunas importantes lagunas en el proceso de esta obra, de Santo Domingo, las cuales hemos tenido la fortuna de aclarar —en el estudio referido— por su extraordinario interés en el concepto artístico y como origen de la actuación del Greco en la *Ciudad Imperial*, y, por consiguiente en España.

EL COMANDANTE GARCÍA REY

(Continuará)

(1) Véase nuestro estudio *El Deán D. Diego de Castilla y la reconstrucción de Santo Domingo el antiguo, de Toledo*.—Toledo, 1928.

(2) *Diccionario Histórico*..... t.º V, pág. 6, Madrid. Año 1800.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

FUNDACION DEL MUSEO

En la fecha antes consignada (24 de febrero de 1818) firma un oficio el marqués de Santa Cruz (1) pidiendo que se le remitieran los inventarios del Palacio nuevo (2) y Casas reales; y como se le contes tara que éstos no existían, en 5 de abril se manda que se hagan por los respectivos conserjes, asistidos de dos profesores que nombraría D. Vicente López.

Ya en la *Gaceta* de 3 de marzo siguiente, aparece el documento que copio, a pesar de su gran extensión, por ser de capital interés. Dice así:

«Madrid 2 de marzo.—Artículo de Oficio.—El estado a que ha venido, a consecuencia de una guerra destructora que todo lo ataca, el magnífico edificio del Museo de ciencias, empresa digna de la memoria del Sr. D. Carlos III, en cuyo reinado se comenzó, ha herido continuamente la vista del Rey nuestro Señor, y excitado en su Real ánimo la gloriosa idea de perfeccionar una obra, que además de la grandeza de su objeto, concluida sería uno de los mayores ornatos de Madrid. Bien convencido de esto S. M. y de que las ciencias y las artes recibirían un nuevo ser reunidas en este hermoso monumento de la arquitectura; y no menos cierto de que no pudiendo llevarse a efecto esta idea de los fondos públicos destinados a llenar otras atenciones de preferencia, llegaría por fin a arruinarse si su mano benéfica y protectora no le sostiene particularmente; para evitar tan doloroso término y erigir en este alcázar el trono de la ilustración española, de las bellezas de las artes y de los prodigios de la naturaleza, y fomentar en él el germen el poderío de

(1) D. José Gabriel de Silva-Bazán y Walstein, décimo marqués de Santa cruz, de Villazor, del Viso, etc., etc. Caballero del Toisón, Comendador de la Orden militar de Calatrava, Grande de España, Gentilhombre de Cámara, Director de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. En la de San Fernando, académico de honor en 2 de agosto de 1801 y Consiliario desde el 15 de julio de 1814. Nació en 3 de marzo de 1782 y murió en Madrid el 5 de noviembre de 1839.

(2) El 5 de febrero de 1815 el duque de San Fernando habría mandado hacer el de palacio.

la industria y del comercio, se ha decidido S. M. a tomar bajo de su peculiar cuidado la conclusión de tan importante establecimiento, y añadiendo al placer de hacerlo el de que la Reina nuestra Señora, émula fiel de sus paternas desvelos por el bien de sus vasallos, se haya ofrecido generosamente a coadyuvar a él. En este concepto, y haciendo S. M. el alto aprecio que merece el tierno homenaje del amor de su augusta esposa que efectivamente ha realizado, se ha dignado mandar S. M. que a la corta dotación señalada a este edificio ultimamente para impedir que las aguas precipitasen su ruina, y a la que la liberalidad de la Reina nuestra Señora ha consignado (1) se contribuya con otra de su mismo Real patrimonio capaz de llevar a cabo sus deseos, disponiendo que se concluya con preferencia la parte destinada a galería de las nobles artes, con la mira, según benignamente ha insinuado S. M., de colocar en ella para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público muchas de las preciosas pinturas que adornan sus palacios reales.»

El artículo está clarísimo y no necesita comentarios. Documentos sucesivos le irán completando.

El 10 de abril, D. Vicente López presenta lista de los cuadros existentes en el palacio de Aranjuez, por si fuesen necesarios para el *Real Museo*.

El día 14, Santa Cruz solicita que se entreguen los cuadros de Palacio y Casas reales que se vayan pidiendo por López, o las personas que éste comisione. Y como se pide, se acuerda el 18; y van llegando los cuadros al Museo en carruajes de Senén Sancho, a quien según cuenta conservada en el Archivo de Palacio, que se paga el 4 de septiembre, se abonan 1.296 reales por las conducciones hechas desde el 27 de julio al 7 de agosto.

El 22 de septiembre el marqués de Santa Cruz, encargado por S. M. de la formación de la Galería de Pinturas en el Museo del Prado con los cuadros propios de S. M., al mismo tiempo que tenía el honor y la satisfacción de elevar a su noticia haberse habilitado ya para aquel objeto dos piezas de dicho edificio y trasladado a él el número de cuadros que podían colocarse en ellas, expone respetuosamente a la Soberana consideración cuanto juzgaba conveniente para llenar los benéficos deseos del Rey con el mejor orden y economía posible. El documento íntegro no se inserta aquí porque es largo en demasía (2), pero de su detenida lectura resulta con meridiana claridad que el Marqués UNICAMENTE contaba para cubrir las atenciones de la Galería con los 24.000 reales mensuales del bolsillo

(1) Ya veremos que esto fué pura galantería.

(2) Véase en *Apéndice*. Documento IX.

secreto del Rey, que habían sido pagados sin el menor atraso, e invertidos hasta el presente en reparar el edificio.

El 25 de septiembre, el Mayordomo mayor, conde de Miranda, comunicaba a Santa Cruz, que S. M. se había servido resolver conformándose en absoluto con su dictamen. Se confirma que *todo* lo pagaba Fernando VII y seguiría pagando más. De haber *intervención económica* de la Reina ya se le hubiera recordado (1). A mayor abundamiento, en la *Gaceta* del martes 28 de septiembre de 1819 se inserta una *Noticia* de las obras que por cuenta de S. M. se estaban construyendo, y al describir las realizadas en el *Museo*, se consigna que en ellas se han empleado *ochocientos treinta y tres mil cuatrocientos veinte reales vellón*, que ha facilitado la munificencia del Rey nuestro Señor (2).

Los *alfileres de la Reina* no aparecen por ninguna parte.

El 28 de septiembre, Gómez y Bueno comienzan la restauración de cuadros, y hasta el 6 de noviembre del siguiente año 1819 componen 297.

El 26 de diciembre de 1818 murió la Reina D.^a María Isabel de Braganza, y el 15 de febrero de 1819 predicaba en la S. I. C. de Lugo su deán Fernández Varela la *Oración fúnebre*, de que ya se hizo mérito, impresa en Madrid el propio año (imprenta de Burgos). El texto va ilustrado con substanciosas notas, y en la 20 (pág. 62), que lleva el epígrafe: *Instituía Museos en que se adelantasen las ciencias y las artes*, leo: «En el Museo del Prado, fomentado (fomentar no es instituir) por la difunta Reina, había ya colocada una preciosa colección de cuadros originales, que pasan de doscientos de la escuela española, y de mil y ciento (!!!) de los de otras naciones; y si S. M. hubiera vivido más tiempo, tendríamos sin duda la satisfacción *de ver concluido* un proyecto que era tan ventajoso a la nuestra y tan honroso y útil a su capital». Para una oración fúnebre no está mal, pero esa nota que doy a conocer, porque no me duelen prendas, es de gran inexactitud histórica; ni en el *Museo* había colocados, en parte, más que lienzos españoles, ni existían esos mil ciento de las otras escuelas. Ya veremos que en 1828, entre todos, sólo se catalogan 757.

(1) *Apéndice*. Documento X.

(2) *Apéndice*. Documento XI.



D. JOSÉ GABRIEL DE SILVA-BAZÁN

X Marqués de Santa Cruz.

Miniatura de Autor Anónimo.

(Fotografía de la JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL).

Respecto de que la Reina *instituyera* o *fomentara* el Museo, se ha dicho lo bastante y no quiero insistir más.

Mal profeta fué el deán: precisamente la *Gaceta* del día 5 de febrero de 1819 daba cuenta de que en el día anterior el Rey, con su Capitán de Guardias (Alagón) y los marqueses de Casa Irujo (Secretario de Estado) y Santa Cruz, había visitado el Museo e inspeccionado los trabajos que se estaban haciendo en él para la restauración y colocación de los cuadros que se *colocarían* en la Galería. No lo dice el periódico oficial, pero sí una comunicación que se conserva en el Archivo de Palacio (1), que se aprovechó la visita para conseguir que el Monarca aprobase verbalmente el cambio de un cuadro de Andrea del Sarto (núm. 334 actual), perteneciente al monasterio del Escorial, por el de la *Virgen del Rosario*, de Murillo (núm. 975), propiedad del Rey.

Aun cuando al morir la bonísima María Isabel de Braganza, según Arriaza:

Su esposo que angustiado, sin aliento,
Apuraba la copa dolorosa,
I trocara a su suerte en tal momento
La de un pastor feliz junto a su esposa.

Se impuso el natural deseo de D. Fernando de tener un sucesor, y en la *Gaceta* del 12 de agosto de 1819 se anunció su proyectado matrimonio con D.^a María Josefa Amalia de Sajonia, firmándose las capitulaciones matrimoniales el 14 de septiembre.

El 22 se solicita permiso del Vicario general para trabajar en el Museo los días festivos, con objeto de poder abrirlo en la época de la venida de la Reina, lo cual no fué posible. Esta salía de Bayona el 2 de octubre y llegaba a Madrid el 20, desposándose a las ocho de la noche, y al siguiente día se celebran las velaciones.

El 23, Santa Cruz comunicaba al Mayordomo mayor que estaban preparados los salones y se abrirían al público el día que señalase S. M., restando sólo pedir orden a la Secretaría de Estado a fin de que en la Imprenta Real se imprimiera el catálogo. El 12 de noviembre se le mandaron dos mil ejemplares y seis en pasta dedicados a los Reyes y Altezas.

(1) *Fernando VII*. Cámara, legajo 3.º

Al día siguiente, el Marqués devuelve al Mayordomo mayor 82 ejemplares en papel fino, con canto dorado, destinados a las personas importantes; y al propio tiempo remite el anuncio que se había de insertar en la *Gaceta* para que el público tuviese conocimiento de la apertura del *Museo* (1), y requería se le proporcionase un sargento, un cabo y 12 soldados que en él prestasen servicio.

El *Museo* se abrió a los buenos madrileños el 19 de noviembre, y no el 17 como se tenía dispuesto, pura y simplemente porque no llegaron a tiempo ni el anuncio a la *Gaceta* (que sólo se publicaba los martes, jueves y sábados), ni la orden del Capitán general para el envío del piquete que había de custodiar el edificio. No se eligió esa fecha en recuerdo de la Reina D.^a María Isabel de Braganza, porque esta señora celebraba su fiesta onomástica el 8 de julio (Santa Isabel de Portugal) y no el 19 de noviembre (Santa Isabel de Hungría). Basta leer la *Gaceta* para convencerse de ello; pero, además, hay texto poético en el *Diario de Madrid* del martes 8 de julio de 1817, donde un bate anónimo insertó una a modo de redondilla con la siguiente glosa:

Haya broma, haya jarana
pues de nuestra Soberana
la Iglesia celebra el día.

En el anuncio de la *Gaceta* ya se le dedicó un piadoso recuerdo, porque se dignó también *proteger y alentar este importante proyecto*.

Se abrió el *Museo* modestamente, sin aparato oficial, y el público madrileño apenas si se dió cuenta de ello. Le interesaban más los gorgoritos de la *Naldi* y la *Correa*, y las mismas exposiciones que por ferias celebraba la Academia de San Fernando. Velázquez y Murillo tuvieron la suerte de no ser *cantados* por la gavilla poética que embadurnaba las páginas del *Diario* el año anterior, con sus cacareos en honor de Aparicio y su cuadro *El hambre en Madrid*.

Para que sirviera de guía a los visitantes, el conserje Eusebi redactó el catálogo, mejor lista, folletito (0,171 por 0,111) de 21 páginas, que se ha hecho rarísimo (2). La reproducción, a todo su

(1) Véase en el *Apéndice*. Documento XII.

(2) Tanto como los siguientes que iré citando, hasta el punto que muchos eruditos escritores han considerado como primer catálogo el de 1828.

tamaño, de la portada y primera página, me ahorra el describirle.

Los cuadros expuestos en total eran 311: en el *Salón primero* (1), 154; en el *segundo* (2), 136, y en el *tercero* (3) 21. En este último se hallaban los artistas muertos a fines del pasado siglo—Bayeu, Paret—y el recién fallecido Maella, con los vivos Goya, Aparicio, Madrazo (José), Sánchez y Montalvo. En los otros dos salones, mezclados con los antiguos maestros, había también lienzos de Bayeu, Paret, Carnicero y Maella y del pintor de flores Espinós (4). En aquél Goya sólo tenía los retratos ecuestres de Carlos IV y María Luisa, que hasta hace bien poco hemos visto en el mismo sitio; Aparicio, el *Ultimo rescate de cautivos* y el popularísimo de *El hambre en Madrid*, Madrazo, la *Muerte de Viriato*.

En los salones *primero* y *segundo* estaban distribuídos 43 lienzos atribuídos a Velázquez (entre ellos algunos de Mazo y Carreño), 43 de Murillo, 28 de Ribera, 15 de Juan de Joanes; de Zurbarán, 4 de las *Fuerzas de Hércules* (números 1243, 45, 47 y 49 del Catálogo actual), *San Francisco* y *Santa Casilda*; a nombre de Carreño los retratos de Carlos II y D.^a Mariana. Ya se exhibían la *Vocación de San Mateo*, de Pareja, y las batallas de *Fleurus* (Florencia, decía la lista) y *Rheinfelden*, de Carducho (5); la *Rendición de Breda* y *Una marcha de soldados mandada por el duque de Feria* (Toma de Brisach), de Leonardo; *La expugnación de un castillo mandada por D. Fadrique de Toledo* (Recuperación de la isla de San Cristóbal), de Castello (6); la *Defensa de Cádiz*, de Caxés; la *Presentación en el templo*, de Valdés Leal; *San Bernardo*, de Palomino (regalo del Príncipe de Anglona); la *Vista de Zaragoza*, de Mazo, con tres países; de Claudio Coello, los números 660 y 661 de nuestro Catálogo. Cano tenía los cuadros que figuran en el *Museo*, excepto los números 628, 630 632; Toledo, las batallas. Villavicencio, el único que hay. Meléndez, 43 bodegones. Sánchez Coello, sólo el *Retrato de Isabel Clara Eugenia*.

(1) Actual sala de *Primitivos flamencos*.

(2) Hoy salas italianas, de Rafael a la de Giorgione-Lotto.

(3) Sala de entrada a la Galería central.

(4) Murió en Valencia el 23 de enero de 1818.

(5) *La plaza de Constanza socorrida* no salió del almacén hasta después de fallecido Fernando VII.

(6) El núm. 653 de nuestro Catálogo, también de Castello; y el de Maino, número 885, aún estaban en la Academia.

Y otros varios autores que sería prolijo enumerar. Ya se irá completando el *listín*.

Surge la idea del *Museo Fernandino* y cuaja la del *Museo del Prado*, en un período abominable de nuestra historia, brutalmente despótico y sin ilustración, en el que se destacan por su simpleza, crueldad o *filtraciones*, ministros ruines como Lozano de Torres, Echevarri, Macanaz y el marqués de Mataflorida (o *Matacerrajeros*), y se realiza negocio tan sucio cual el de la compra de los podridos barcos rusos. Tal era el desenfreno en aquellos años, que desde el púlpito dijo el carmelita Fr. José del Salvador que era preciso corregir el desorden y la inmoralidad de las gentes «para no dar lugar al escándalo de andar en boca de todos el adagio de *viva Fernando y vamos robando*».

La reacción se hizo intolerable y los perseguidos constitucionales no dejaron de trabajar un momento en su deseo de acabar con los absolutistas. Abortada o traicionada una conspiración, se urdía otra, y más de diez hubo antes del alzamiento en las Cabezas de San Juan. El año 19, en que se abrió el *Museo*, comienza con la dirigida por Vidal en Valencia, tan ferozmente reprimida por Elio, que pronto hubo de costarle la vida. Pero la sangre vertida hacía avivar el odio de los vencidos, y no asustados por el castigo, se reunían nuevamente conspirando con mayor denuedo. A unificar sus esfuerzos y darles vigor contribuyó la masonería, entonces pujante e irresistible. El *Soberano capítulo* y el *Taller sublime* trabajaron en Cádiz con ardimiento para atraerse el cuerpo de ejército destinado a dominar la insurrección de las colonias americanas, y hubieran tenido éxito inmediato sus planes de haber ayudado el veleidoso conde del Avisbal, antiguo masón, que si en un principio simpatizó con ellos, pusilánime después, y de acuerdo con Sarsfield, el 8 de julio prendió en el Palmar del Puerto a los principalmente comprometidos. Al Conde se le dió la gran Cruz de Carlos III, pero se le quitó el mando de las tropas expedicionarias (1). En septiembre ya estaban rehechos los liberales y el 1.º de enero de 1820 se sublevó el infortunado Riego. El golpe de gracia al absolutismo vino a dárselo el propio conde del Avisbal, que

(1) Galiano le dedicó aquel tremendo soneto que comienza: *Vuela ¡traidor! y de tu odiosa hazaña | Recibirás el galardón debido*; y termina: *¡ esa gran banda que debiste al trono | Dogal será que apriete tu garganta.*

ahora, viendo pujante la revolución, se unió a ella al frente del ejército que se le había confiado para dominarla, y [el 4 de marzo, en Ocaña, proclamó y juró la Constitución.

En la tarde del 9, en el *Salón de Embajadores* de su Real Palacio, la jura también el Sr. D. Fernando VII. La *Gaceta* extraordinaria del domingo 12 publicaba el *Manifiesto* donde se lee la celeberrima declaración del Rey: *Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional.*

Comienzan «los tres negros llamados años».

Cuando en París se cantaban la *Marsellesa* y *Ca-ira*, se abría y prosperaba el Louvre; no sucedió lo propio al del *Prado* a los acordes del *Himno de Riego*, el *Trágala* o el *Lairón*. Así tenía que ser: aquél era fundación y dependía exclusivamente de la República, y éste del Monarca, y muy pronto Fernando no estuvo para bromas artísticas.

En la *Gaceta* del 21 de marzo de 1820 salió el nombramiento del duque del Parque (*ciudadano* Cañas) para la Embajada de París, que no aceptó alegando su escasa salud, y el 30 se designó al marqués de Santa Cruz (1), quien antes de marchar a su destino, el 8 de abril, pedía a Mayordomía 20.000 reales para la restauración de lienzos italianos, pues se habilitaba a toda prisa otro salón y había que traer cuadros de Aranjuez y San Ildefonso (2). El 9 se dispuso la entrega. Este fué el postrer acto administrativo del Marqués en el Museo.

Por Real orden del 9, le reemplazaba su cuñado (3), el príncipe de Anglona, *en los propios términos—dice—que lo ha sido hasta ahora el marqués de Santa Cruz*, disponiéndose también que se siguieran dando los 24.000 reales del bolsillo de S. M. para la obra del edificio (4).

(1) Fué recibido por Luis XVIII en la mañana del 7 de junio, y el 22 de julio asistía con el personal de la embajada a la Casa de la Moneda, para presenciar el acto de acuñar la medalla alusiva al establecimiento de la Constitución, encargada por varios españoles allí residentes, quienes le regalaron el primer ejemplar.

(2) ¿Más cuadros, habiendo *mil ciento*, según el deán Fernández Varela?

(3) El marqués casó en 1801 con doña Joaquina Téllez-Girón (1784 † 1851). Ella y Anglona, niños, están retratados por Goya en el cuadro núm. 739 de nuestro Museo. En la última exposición de obras del insigne maestro, pudo admirarse el retrato que en 1805 hizo el genial *sordo* a la marquesa.

(4) Aparte pagaba el rey cuanto se necesitaba en el Museo.

Don Pedro Téllez-Girón (1), príncipe de Anglona y marqués de Javalquinto, era hijo del duque de Osuna y la célebre condesa de Benavente. A los cuatro años le nombraron cadete de Guardias españolas, y a los ocho capitán del regimiento de América, que mandada su padre. Tuvo por ayo al ilustre D. Diego Clemencín. Fué a Etruria, a la creación de este reino, ya de teniente coronel, como ayudante de O'Farril. En Italia, donde estuvo hasta 1807, adquirió aficiones artísticas que, según su biógrafo el marqués de Miraflores, le hicieron el primer inteligente del Reino. Ciertamente es que cultivó la pintura y presentó alguna de sus obras en las exposiciones de la Academia de San Fernando, que le nombró académico de honor en 1802 y consiliario el 17 de noviembre de 1815. Desempeñaba su dirección al morir en Madrid el 24 de enero de 1851. Ya de coronel comenzó a oír las balas, mandando con gran acierto el regimiento de caballería de Pavía en la gloriosa batalla de Bailén. Hizo, con notorio valor, toda la guerra de la Independencia, y por su heroico comportamiento ascendió a brigadier el 2 de mayo de 1809 y a mariscal de campo después de Talavera. A pesar de sus comienzos no fué militar de salón. Ascendió a teniente general al regreso del *Deseado*, de quien se labró el odio—según Lebrún—«por la consecuencia que guardó siempre a sus principios y su adhesión a la Constitución. Debía tener que vencer mucho para serlo el hijo de tal madre..... (2). Hay también en la política fenómenos como en la física. Un *grande* liberal es uno..... Anglona fué siempre fiel a la profesión liberal que había hecho; ni los peligros que empezó a correr la libertad le intimidaron, ni le hicieron volver atrás».

Se cubrió de grande el lunes 1.º de mayo de 1820, y cesó en la coronelia del primer regimiento de Reales Guardias que desempeñaba, al ser nombrado consejero del Estado al siguiente año.

En cuanto Anglona se posesionó de su cargo tuvo que pedir dinero porque se habían consumido los 20.000 reales que se dieron

(1) Nació el 15 de octubre de 1786 en término de Quiruelas, durante el viaje que hacía su madre a Benavente, en cuya parroquia de San Juan de los Caballeros fué bautizado.

(2) *Duquesa de Osuna*. Es el infantado de su sexo en la Grandeza y los únicos calzones del servilismo mujeril y ducal. Carlos Lebrún. *Retratos políticos de la revolución de España*. Filadelfia, 1826, págs. 136, 209 y 10.

a Santa Cruz, y el 26 de abril se libran otros tantos (1). El 30 de mayo se trajeron cuadros italianos de Aranjuez para completar la instalación (2), que ya estaba hecha el 6 de agosto.

A la entrada del invierno de 1821 fué preciso ocuparse de la calefacción. Al conserje Eusebi se le pasaban 20 arrobas de carbón al mes para los tres braseros que se ponían los miércoles, días de exposición pública, en los tres salones, y lo que sobraba (11) se consumía en el diario de los copistas. Abierto el de la escuela italiana, se pidieron 13 arrobas más para dos braseros, y siendo insuficientes se colocaron dos estufas que, con sus cañones, costaron 9.000 reales, y consumían 2 arrobas de leña cada una. A pesar de todo, el público se marchaba porque no podía aguantar el frío que allí se sentía, y como no era cosa de que entraran en calor berreando el *Trágala*, Anglona tuvo que pedir, en el invierno de 1822, el aumento de 4 arrobas con destino a las estufas, encendidas desde las 7 de la mañana a 2 de la tarde, y el de 20 arrobas de carbón para el salón que no la tenía, y el triste braserito de los copiantes. ¡Eran unos héroes visitantes y artistas!

En 1821 se publica un nuevo catálogo de los cuadros españoles e italianos, redactado también por Eusebi, del mismo tamaño del anterior y 38 páginas (3). Los 317 cuadros de la *Escuela Española* estaban colocados en el *Salón de la derecha, de la izquierda y del centro*; la numeración es correlativa, no especial para cada salón como en 1819. La *Escuela italiana* comienza en el núm. 318 y termina en el 512.

Las variaciones que se advierten en los cuadros expuestos, se anotaron al tratar del que se hizo en 1823.

En los periódicos de este bienio 1820-21, sólo se encuentra un artículo referente al Museo, inserto en la *Crónica Artística* del jueves 23 de marzo de 1820, al que se alude en otro de la *Miscelánea de Comercio, Arte y Literatura* del jueves 6 de abril, firmado por un Antonio García, quien se limita a censurar que en las restauraciones de

(1) Reitero que los 24.000 reales mensuales sólo eran para obras.

(2) Recuerdo otra vez los 1.100 que según Fernández Varela, había en el Museo aparte de los españoles.

(3) *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado. Madrid en la imprenta Nacional. Año de 1821.*

los cuadros se empleara el óleo en vez del barniz. No es mucho. El *Museo del Prado*, justo es decirlo, únicamente interesaba al Rey, porque era suyo.

Teniendo en cuenta la extrema gravedad de la situación política interior y lo inminente de la invasión francesa, tanto las Cortes como el Gobierno juzgaron de gran conveniencia, que el Monarca abandonase la Corte. La resistencia de Fernando fué inútil y no surtió el deseado efecto el dictamen de los médicos palatinos, opuestos al viaje, que consideraban peligroso por la delicada salud del Rey; por el contrario, los que nombraron las Cortes, y la comisión de ellas, fueron de opinión de que le sería de gran provecho, pues iba a clima más benigno, y le recomendaban para el mejor resultado, *dieta, templanza y castidad*.

El cambio de aires se impuso y la familia Real salió de Madrid en dirección de Sevilla, el jueves 20 de marzo, muy de mañana.

Todos saben la mala lengua de D. Fernando y el abuso que hacía de cierta palabra cuya pronunciación se resistiera al *Intruso*; pues a pesar de sus despachaderas en ratos malos, *no envió a ninguna parte a D. Vicente López* cuando en vísperas de marcha que tanto le ofendió (1), hubo de preguntarle qué debía hacerse en el *Museo* durante su ausencia; sencillamente le contestó que siguieran las obras y restauraciones de cuadros y pidiera dinero a la Mayordomía.

Los franceses, que atravesaron el Bidasoa el 7 de abril de este año 23, entraban en Madrid el 23 de mayo en medio del mayor entusiasmo, con la muy agradable sorpresa de los que habían hecho la campaña anterior. A otra cosa.

Para que el caudillo y los caudillitos de los *cientos mil hijos de San Luís* se dieran cuenta de la importancia de nuestro *Museo*, el bueno de Eusebi, adulator y diligente, redactó en menos de tres días un catálogo en francés, del que se tiraron mil ejemplares y costaron dos mil reales. No se olvidó de los Reyes e Infantes, y mandó encuadernar 4 para ellos, por los que pagó sesenta reales (2).

(1) *Se dijo*, palabras del propio rey, *que sino podía viajar en coche me llevarían atravesado y atado en un burro*.

(2) Mientras no se diga otra cosa, entiéndase que todos los datos se toman del Archivo de Palacio. *Fernando VII*. Cámara, 3 legajos.

CATALOGO

DE LOS

CUADROS DE ESCUELA ESPAÑOLA

QUE EXISTEN

EN EL REAL MUSEO DEL PRADO.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL

1819.

SALON PRIMERO.

NUM.^o

- 1... La Presentacion de nuestra Señora: *ejecutado por Jacinto Gerónimo Espinosa.*
- 2... La Anunciacion de nuestra Señora: *por Bartolomé Murillo.*
- 3... El Martirio de S. Bartolomé: *por Josef de Ribera, llamado el Españoleto.*
- 4... El Martirio de S. Andres Apóstol: *por Murillo.*
- 5... Florero: *por D. Benito Espinós.*
- 6... Florero: *por Espinós.*
- 7... El Niño Dios dormido sobre la cruz: *por Murillo.*
- 8... S. Juan Bautista: *por Ribera.*
- 9... Frutero: *por Luis Melendez.*
- 10... Florero: *por Espinós.*
- 11... Bodegon: *por Melendez.*
- 12... La Conversion de S. Pablo: *por Murillo.*
- 13... S. Antonio Abad visitando á S. Pablo primer ermitaño: *por D. Diego Velazquez.*
- 14... S. Juan con el cordero: *por Murillo.*
- 15... Otro idem: *por id.*

▲▲

NOTICE
DES
TABLEAUX
ESPOSÉS JUSQU'À PRÉSENT
DANS LE
MUSÉE ROYAL DE PEINTURE
AU PRADO.



À MADRID
CHEZ LEARRA, IMPRIMEUR DE LA CHAMBRE DU ROI.
1823.

EXPLICATION
DES TABLEAUX
DE L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

PREMIER SALON À DROITE.

1. ZURBARAN (François) né en 1596, mort en 1662. École de Seville.
Apparition de St. Pierre martyr à Saint Pierre Nolasco.
2. MURILLO (Barthelemy Esteve) né en janvier 1618, mort en 1682. Éleve de Jean del Castillo, étudia à Madrid d'après les plus beaux tableaux du Roi, dirigés par Velazquez. École de Seville.
L'annonciation de la Vierge.
3. L'ESPAGNOLET. (Joseph Rivera dit) né à Xativa près de Valence en 1589, mort à Naples en 1656. École de Valence et d'Italie.
Martyre de St. Barthelemy. Tableau où l'on voit toute la force du clair obscur du Caravage.
4. Murillo. Martyre de l'Apôtre St. André à Patrás en Achaïe.
5. Id. L'enfant Jésus qui caresse un agneau.

Fototipia de Hauser y Menet Madrid

Por creer aún más raro este catálogo que el de 1819, reproduzco también su portada y la página 5 donde comienza la explicación. Precede a ésta una advertencia (*Avertissement*), en la que se dice que siempre que empieza la explicación de un cuadro cuyo autor se nombra por vez primera se ponen las noticias de la época de su nacimiento, muerte y la escuela a que pertenece. Las letras C. R. —añade— puestas al fin de varios artículos, indican los cuadros que están grabados, cuyas estampas se vendían en la *Calcografía Real*. No se llama la atención sobre ello, pero puede verse en la página reproducida que de algunos cuadros hace un somero juicio (1). La descripción de varios es algo más extensa que en 1821. Estas son las únicas variantes que entre los dos catálogos se notan.

En la *Escuela española* ya no figuran en 1821, 16 cuadros reseñados en el de 1819: 2 de Murillo, *su retrato* y un *San Juan con el cordero*; 2 de Zurbarán (los núms. 1243 y 1249, de nuestro catálogo): el *Martirio de San Andrés*, de Herrera el viejo; *San Joaquín y Santa Ana* y la *Presentación*, de Espinosa; las *Parejas reales* y la *Jura de Fernando VII*, de Paret; *Jesucristo en la cruz*, de Bayeu; un *florero*, de Espinós, y cinco *bodegones*, de Menéndez.

En cambio, se colgaron por primera vez, entre otros: cuatro *países*, de Velázquez (Mazo), y 2 retratos (dudosos); de Murillo, el boceto de *Santa Ana dando lección a la Virgen*; de Ribera, *La Santísima Trinidad*, comprada el año anterior al pintor Esteve; de Zurbarán, la *Visión de San Pedro Nolasco* y la *Aparición de San Pedro*; de Castillo, la *Adoración de los pastores*; de Pacheco, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*; de Sánchez Coello, *Retrato de Hernán Cortés* (el núm. 1143 de nuestro catálogo); de Meléndez (sic), *Sagrada Familia* (núm. 901); de Cerezo, *La Virgen y el Niño* (núm. 900); de Cabezalero, dos *Retratos de señora* (Moro).

De las antiguas escuelas españolas salieron los maestros recientemente fallecidos (pero dejaron a Espinós) y se colocaron con los vivos en el *Salón del centro* (2). En éste son nuevos: la *Alegoría*

(1) Dice de *Las Meninas*, de Velázquez: «*Tableau des plus précieux de l'auteur pour le grand'effet de la lumière, et la perspective aérienne des couleurs estimé des tous les artistes, et appelé par le Giordano la theologie de la peinture.* C. R.»

(2) En 1823 se denomina: *ENTRÉE A LA GALERIE DU MILIEU* | qui

del alzamiento de 1808, de Aparicio; *Picador a caballo*, de Goya; y la *Asunción*, de Maella. En total 22 cuadros que no figuran de 1819.

Los italianos son los mismos que había en 1821, y al llegar al catálogo de 1828 anotaré las variantes para simplificar.

Visto ya el *Museo del Prado*, resueltos asuntos más importantes y secas las flores arrojadas en su triunfal entrada, pensó *el libertador* que era llegado el momento de adornar su frente con el laurel de la victoria, y el 28 de julio, antes que *el rubicundo Apolo tendiera por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos*, con la fresca, a las dos de la madrugada, el afamado duque de Angulema *dejando las ociosas plumas, subió sobre su caballo*, cuyo nombre no consigna Clio, y comenzó a caminar hacia las *riberas del olivífero Betis* al frente de copiosísimo ejército destinado a sacar de su cautiverio al monarca español. El éxito coronó sus esfuerzos en esta campaña breve y no muy sangrienta; tantas *hazañas* hicieron olvidar las napoleónicas y el triunfo del Trocadero, la mayor de ellas (1), resonó y se hinchó de tal modo en Francia que no hubo villa ni villorrio que no tuviese su placita con aquel *glorioso* nombre, puesto a la par de Zaragoza o Gerona, comiéndose de risa los veteranos de la anterior guerra peninsular, por tales gasconadas.

Con mucha gloria, según Chateaubriand, se aplastó *la arpía que el Averno lanzó contra España* (2), por los soldados franceses que antes vinieron diciendo *jarrel* y ahora *¡sol*!

Libre ya D. Fernando, ingrato y avieso, quedó en disposición de hacer cuanto le vino en gana, olvidando, según costumbre, las promesas de clemencia solemnemente hechas y disgustando con su incalificable conducta al duque de Angulema.

El 8 de octubre entró triunfalmente en Sevilla *el absoluto*, de donde salió el 23; pero el viaje a la Corte se hizo a cortas jornadas para dar lugar al suplicio de Riego. Este desdichado llegó preso a Madrid el 2 de octubre, y la víspera. *El Restaurador*, según Rico y Amat «agresivo periódico redactado por el furibundo fray Manuel

contient provisoirement les tableaux d'école | espagnole, des artistes vivants, on qui viennent de mourir.

(1) Según *El Restaurador* del 7 de septiembre, los franceses tuvieron cincuenta y dos muertos, y los constitucionales 500, y 1.100 prisioneros.

(2) La libertad en fraseología del poeta áulico Arriaza.

Martínez, presentado después en recompensa para el obispado de Málaga» (1), le dedicó estos ocho renglones cortos y largos:

«Entra en Madrid, caudillo de bergantes;
entra ladrón, cobarde y asesino,
emperador presunto de tunantes,
jefe de locos, de impiedad padrino:
entra con confusión de tus amantes
cual traidor Catilina; y tu destino,
tus honores, oprobio y tu tormento
sirva para siempre de escarmiento.»

Ejecutado Riego el 7 de noviembre, el jueves 13, entró el Rey en medio del mayor delirio del populacho cortesano «en un carro triunfante tirado por 40 hombres vestidos primorosamente por el Ayuntamiento» (2).

Escritor nada sospechoso nos dice que «el emblema, el símbolo, la bandera de la nueva restauración era únicamente la horca que, como sistema político del nuevo Gobierno, se alzó fatídica y perenne en la *plazuela de la Cebada*» (3).

Al llegar a este período, escribió el ilustre Mesonero Romanos: *Doblemos la hoja*. Imitemos al maestro.

A la dirección del Museo no volvieron Santa Cruz ni Angona. Aquél había recibido el Toisón el 11 de enero de 1821; en septiembre ya estaba en Madrid de regreso de París, y el 22 de enero de 1822 decía *El Imparcial* que se le había nombrado ministro de Estado, pero el 27 daba la noticia de su renuncia. El Rey no le perdonó que siendo alcalde de Madrid, con D. Rodrigo de Aranda, cuando la sublevación de las Guardias ofreciese la casa Panadería a los ministros constitucionales como asilo seguro (4); y que después de su derrota el 7 de julio, el Ayuntamiento se lo impusiera como Mayordomo mayor para sustituir al duque de Montemar (5). La madrugada del día que entró el Monarca en Madrid, fué detenido con

(1) Por Calomarde el 4 de febrero de 1825; murió en Ecija el 3 de junio de 1827.

(2) *El Restaurador*. La *Gaceta* dice, 24 mancebos. No hay conformidad en el número de yuntas.

(3) Rico y Amat. *Historia política y parlamentaria de España*. Tomo segundo, pág. 249. Obra que dedicó, y fué aceptada, a Isabel II.

(4) Oficio de 2 de julio.

(5) Nombrado el 11.

los demás compañeros de aquel Ayuntamiento. El 31 de octubre, por decreto autógrafo real, se le exoneró del cargo de gentilhombre y privó del uso de uniforme de Mayordomo. En 1824 sufrió un arresto de ocho meses (1).

Anglona cayó también en desgracia y escapó a Italia, de donde no regresó hasta 1830.

El 20 de diciembre de 1823 se nombra director del *Real Museo de Pinturas* para la parte gubernativa y económica, al marqués, consorte, de Ariza y Estepa (2), y encargado de la artística a D. Vicente López, fervoroso *fernandino* (3). En 11 de junio de 1824 pidió dinero para el pago del catálogo francés y autorización con objeto de reimprimirlo en castellano.

El 18 se le ordena que remita la cuenta de gastos y se acordará. En julio se le concedió licencia y marchó a tomar baños y visitar los estados de su mujer, y durante su ausencia se imprimió el catálogo de 1824, del que se tiraron mil ejemplares. No me ocupo de él por ser mera traducción del francés (4).

PEDRO BEROQUI.

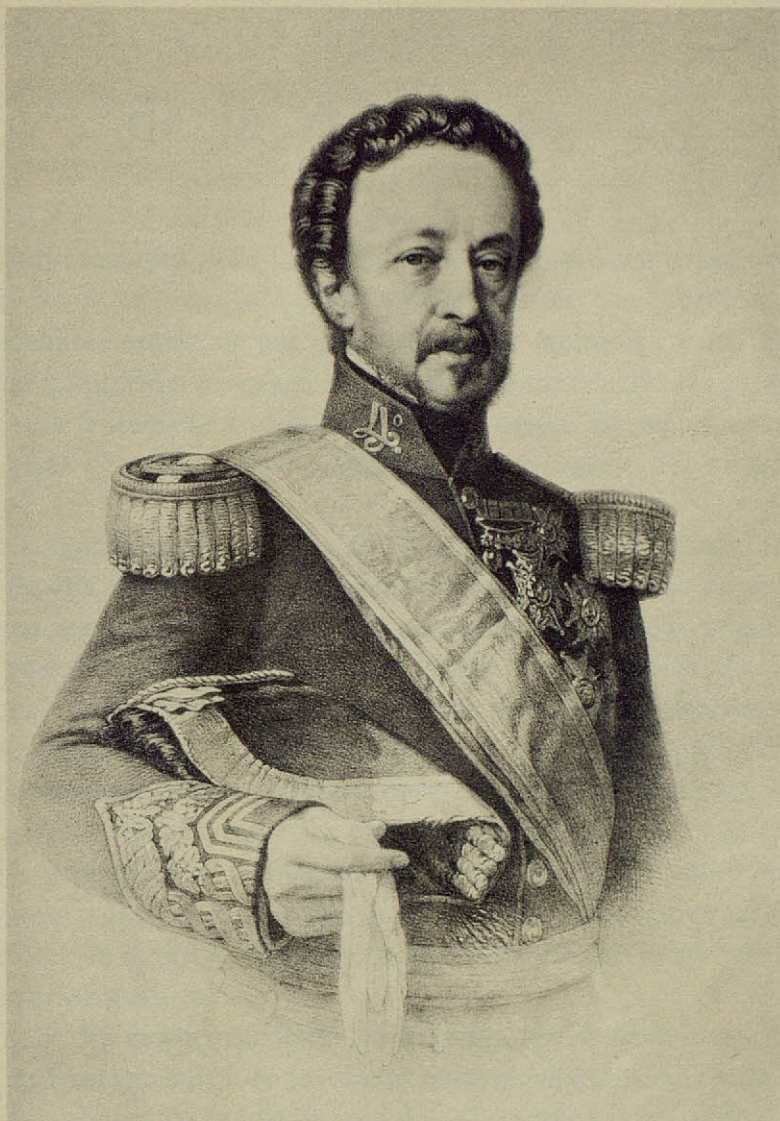
(Continuará)

(1) Perdonado el 6 de julio de 1830, luego el rey le designó como uno de los miembros del *Consejo de Gobierno* que había de ayudar en él a María Cristina.

(2) D. José Idiáquez Carvajal (1785 † 1848), hijo segundo del duque de Granada de Ega, casado el 14 de febrero de 1820 con doña María Elena de Palafox y Silva. Académico de honor de San Fernando desde el 25 de junio de 1814.

(3) Sus hijos D. Bernardo y D. Luis figuran ya alistados como voluntarios realistas el 2 de agosto de 1823, en unión del segundo conserje del *Museo* D. Carlos Mariani (*Diario de Madrid*).

(4) *Con Real licencia. | Madrid: 1824 | Oficina de Don Francisco Martínez Dávila. | impresor de Cámara de S. M.* De igual tamaño que los anteriores y 48 páginas. Por vez primera se dice que está redactado por Eusebi.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

F. MADRAZO. El Príncipe de Anglona.

Litografía de León Noel.

(Fotografía de la JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL).

El exconvento de San Francisco de la Alhambra

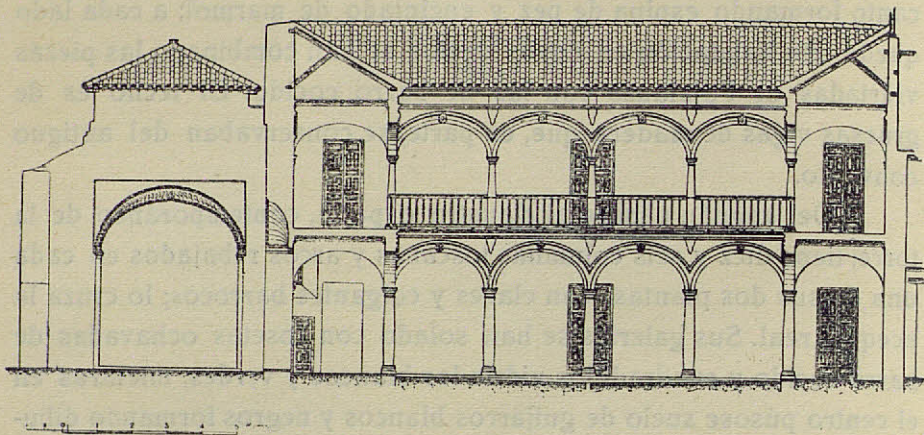
El exconvento.—Su fachada queda descrita. La puerta de entrada ábrese a un zaguán, solado modernamente con ladrillos de canto formando espina de pez y encintado de marmol; a cada lado queda una habitación en cuyos suelos se han combinado las piezas vidriadas de Fajalauza con las de barro cocido. El techo es de gruesas vigas de madera que, en parte, se conservaban del antiguo convento.

Del zaguán pásase al claustro o patio, contemporáneo de la torre; tiene diez y seis columnas toscanas y arcos rebajados en cada una de sus dos plantas, con claves y colgantes barrocos; lo cruza la acequia real. Sus galerías se han solado con losetas ochavadas de barro cocido y cuadradillos vidriados blancos y verdes, mientras en el centro púsose suelo de guijarros blancos y negros formando dibujos y una fuente de piedra de Sierra Elvira, de fines del siglo xvi, adquirida para el caso. Durante las obras respetose una vieja vid que allí había y después se plantaron dos naranjos agrios, cipreses y rosales junto a las columnas. Las galerías alta y baja tienen techos de viguetillas de madera, siguiendo el orden de los que había y hubo que renovar en gran parte.

Ya se ha hecho mención de la ruina de la nave norte del claustro que estaba antes de las obras comunicada con la capilla, o saliente del crucero de la iglesia, por dos altos arcos festoneados, de yeso, y enjutas lisas, obra probablemente morisca. Descansaban en un pilar de ladrillo moderno y ahora han quedado tabicados; del otro lado estuvo la sacristía. El muro exterior del edificio en esta nave norte debió hacerse cuando el claustro y hubo que reconstruirlo totalmente dejando en él ventanas en planta baja y balcones en la de arriba. El otro paralelo que separaba la nave del claustro, completa-

mente deshecho y descompuesto, con enormes desplomes, tenía numerosos huecos abiertos en distintas épocas, viniendo a ser como resumen de la historia de este edificio, humilde en sus principios y rehecho y remendado muchas veces, sin alcanzar mayor importancia. De su primitiva construcción musulmana conservaba una puerta con arco festoneado de yeso y dos ventanitas encima y un fragmento insignificante de otra; los restos de aquélla pudieron conservarse convenientemente reparados.

Los vestigios de edificaciones primitivas siguen por la nave normal a ésta que se extiende a levante del claustro. Allí queda una



Sección del claustro del exconvento de San Francisco.

sala rectangular árabe, centrada con respecto a la nave de la acequia, de 2,80 por 8,72 metros, con alcobitas en sus extremos y entrada a poniente, desde el claustro, por un ingreso que estaría formado por tres arcos, hoy desaparecidos, con cuatro ventanillas semicirculares encima. Hubo que reconstruir su muro sur, del que se encontró la cimentación al levantar la solería. Dividióse esta sala en dos pisos en las obras del siglo XVIII, habiéndose desmontado, al hacer la reparación, el intermedio, dejando tan sólo dos pasos volados a sus extremos, sobre las alcobas, para el mejor servicio del edificio. Quedan en él partes importantes de decoración de escayola y entre ellas una labor idéntica a otra del mirador de la torre de las Damas; en una cenefa consérvase una inscripción arábiga que, traducida, dice: «Alabanza a Dios por los beneficios del Islam», y «Gloria a nuestro señor el

sultán Abu Abdallah Algani Billah» (1). Tanto en esta sala como en la que fué cabecera de la iglesia, las decoraciones son vaciadas, de escayola, y los arcos, de yeso tallado. Su techo está más elevado que el primitivo, a juzgar por donde termina la decoración. Solose en las obras recientes de losetas vidriadas blancas y verdes combinadas con otras de barro cocido y en parte de sus muros se ha montado un zócalo alicatado árabe, cuyas piezas, blancas, verdes y azules, parecieron en su mayor parte en las excavaciones del edificio. La construcción árabe no tenía por aquí más que esta nave, pero se le agregó otra a levante con una serie de arcos, hoy cerrados, formando pórtico hacia la huerta. En su encuentro con la sur de fachada hállase la escalera, de ida y dos vueltas, cuya disposición se ha conservado al reconstruirla. Cubrióse con un techo de vigas de madera y azulejos de relieve del siglo xvi, entre listones moldados, de los que se conservaban gran número en los almacenes de la Alhambra. Su construcción, como el resto del convento, databa del siglo xviii.

En la planta alta de la nave sur hízose un gran salón y un comedor en su prolongación hacia levante; en la norte dejóse otro análogo, y en las dos de la de levante instaláronse celdas, y las habitaciones de servicio de los pensionados y de los guardianes del edificio, construyéndose una torrecita encima de la escalera. En los muros del claustro alto se conservaban unos recuadros de escayola que enmarcarían lienzos representando los milagros de San Antonio, a juzgar por las poesías alusivas que a sus costados se encontraron.

En una alacena del muro medianero con la iglesia estaba el archivo, según el letrero que así lo testifica.

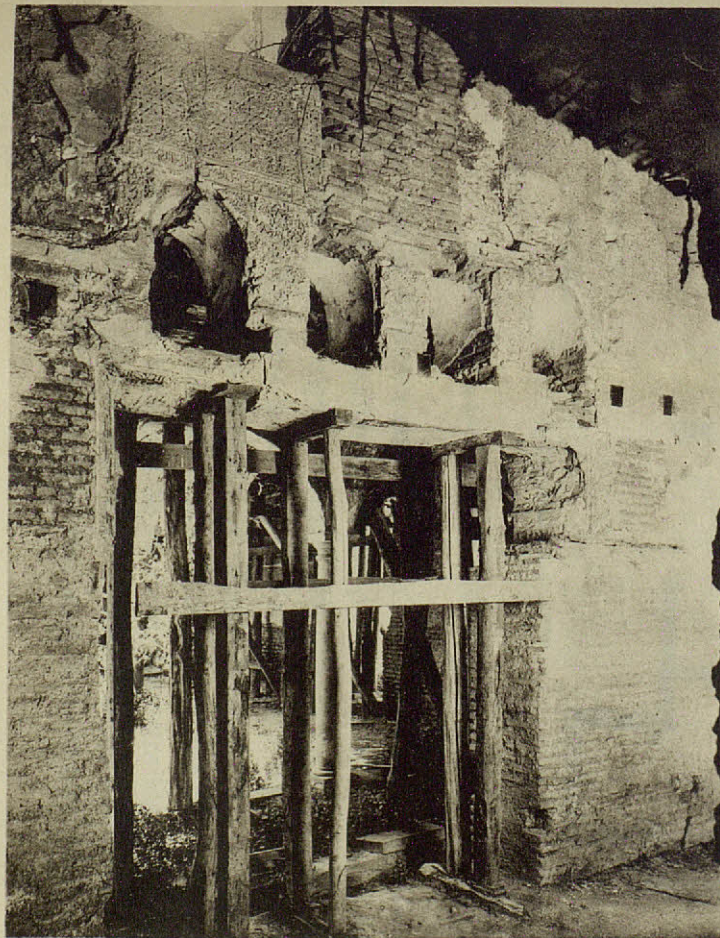
Las construcciones árabes.—Las recientes excavaciones en la huerta de Santa María, en este edificio de San Francisco y en el Secano, han probado que esta parte de la Alhambra estuvo pobladísima de casas y palacios, encontrándose no pocas albercas de sus patios. Los restos de dos construcciones aparecen en esta zona como más importantes: el palacio en que vivieron, hasta el reinado de Felipe V, los condes de Tendilla, sobre el Partal, hoy casi totalmente arrasado, y el que ocupaba el mismo lugar que el exconvento de San

(1) Gómez Moreno, *Guía...*

Francisco. Entre ambos queda una extensión considerable—la que fué huerta de éste—, en la que, por ser de propiedad particular, no se ha podido realizar excavación alguna.

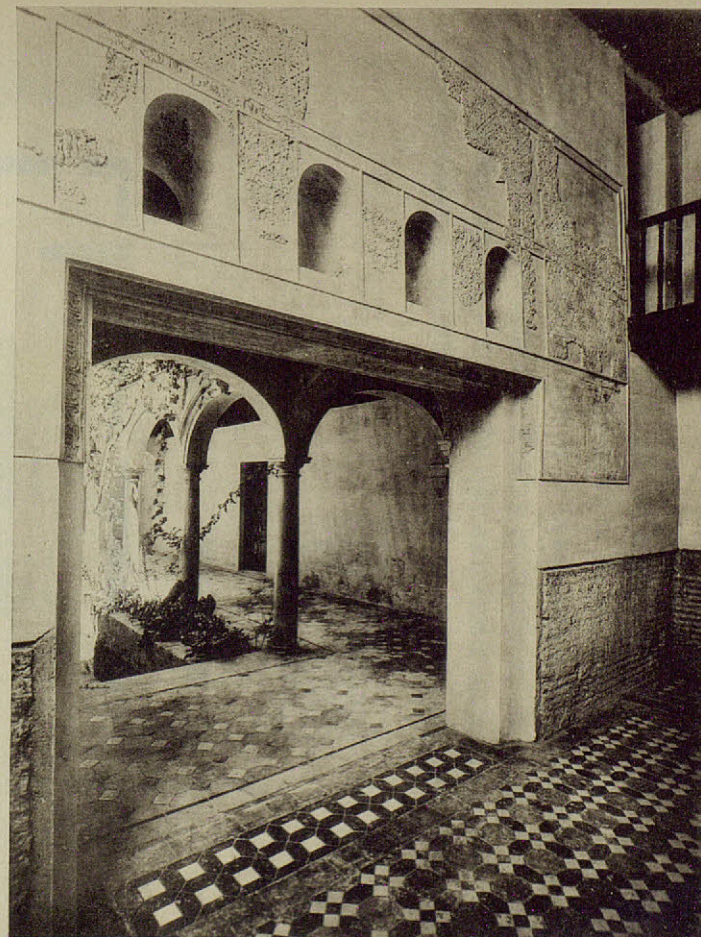
Las excavaciones y exploraciones hechas en el suelo del exconvento, al repararle, han permitido formarse idea, algo más completa que la que se tenía por los restos visibles, de su disposición en la época nazarí. Aunque la interpretación del resultado de las excavaciones, en lo que se refiere a restos de construcción, no sea siempre fácil. Edificios habitados sin duda durante más de un siglo en la época musulmana, no debieron ser escasas las transformaciones y reparaciones hechas en ellos durante ese tiempo, a las que hay que añadir las de época posterior mientras estuvieron habitados o sufrieron reformas radicales, como es el caso de esta construcción. Cuando se quita la tierra y los escombros acumulados durante siglos, aparece generalmente la parte baja de muros medio destruidos que se entrecruzan en todos sentidos, de hormigón unos, de ladrillo con distintos aparejos y morteros los más y de mampostería, sola unas veces y otras combinada con verdugadas de ladrillo, otros. De los montados sobre escombros podemos deducir son obras cristiana, hecha pobremente y con precipitación, y casi siempre ocurre así con los de mampostería; los de hormigón de cal consistente son obra árabe, pues no volvióse a usar esa fábrica en la Alhambra desde el siglo xvi; los de ladrillo hiciéronse en todas las épocas y exigen atento examen para poder fecharlos con alguna probabilidad de acierto. Tan sólo cuando se han conservado las solerías facilítase el estudio, pues las de los edificios árabes son siempre cuidadísimas, de piezas perfectamente recortadas y asentadas, vidriadas algunas veces, como propias de viviendas de gente principal. No suele faltar en ellas el retrete, y numerosas tuberías las proveían de agua abundante, teniendo las de mayor importancia una alberca en su patio.

Desde la Reconquista, en cambio, esta parte oriental de la Alhambra estuvo habitada por gente pobre, soldados y artesanos; probablemente muchas de las viviendas árabes caeríanse en el siglo xvi y, perdidas las conducciones de agua—desde entonces llámasele Secano—, todo lo que allí se construyó fué mísero y provisional: lo hecho en San Francisco, edificio que albergó por algún tiempo cadáveres regios, no tuvo otro carácter.



Fotos Torres Molina.

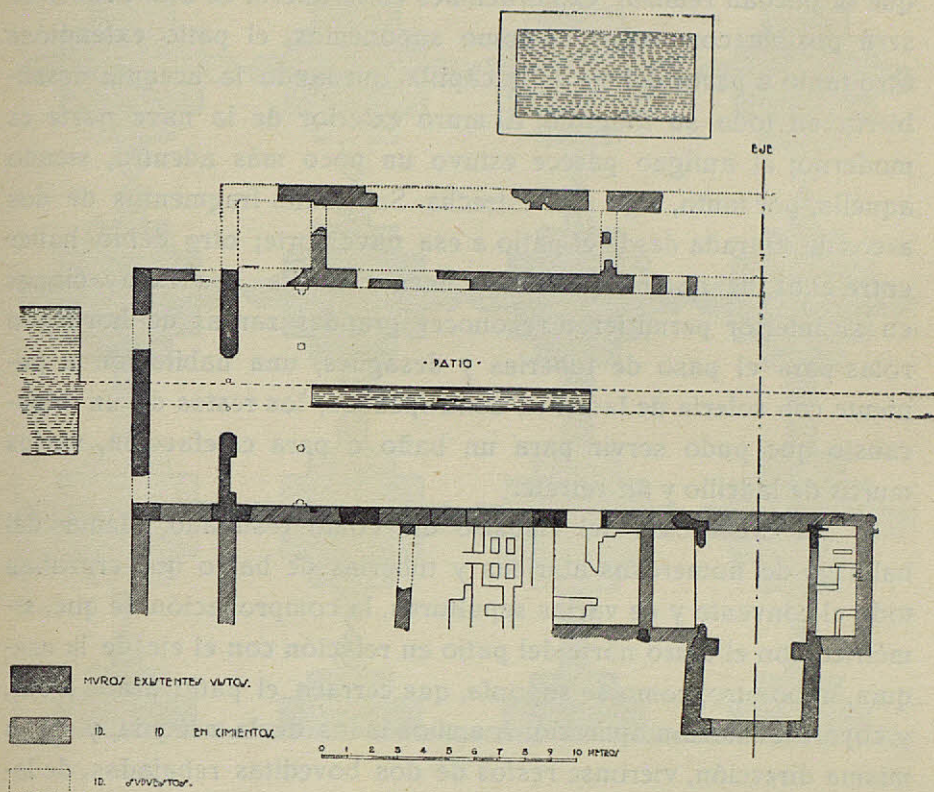
Entrada a la sala oriental del claustro antes de la reparación.



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid.

Entrada a la sala oriental del claustro después de la reparación.

El palacio nazarí en el que se instaló el convento, desarrollóse en torno de un patio estrecho y largo, con la misma disposición, pero más reducido, que el de la acequia del Generalife. Cruzáballo, también descubierta, la Real, y la capilla es verosímil que fuera un pabellón central, a modo del que aun existe en aquél y se convirtió, más tarde, en vestíbulo de otra. El hueco grande con restos de



Planta del palacio árabe del exconvento de San Francisco.

decoración que se conserva en el eje de la acequia, sería el ingreso a la sala de su testero de saliente, con un pórtico delante, del que no se ha encontrado resto alguno; disposición semejante dase también en el Generalife. Esa nave a levante era la única que tenía por aquí el palacio árabe, pues en la parte de afuera del muro que la cierra encontráronse cajas y colas de los canecillos, inclinados hacia arriba, así como restos de la tocadura de su alero, demostrando al mismo tiempo que no tuvo planta alta. Exteriormente había por este lado una alberca grande; sobre parte de ella está la nave inmediata del

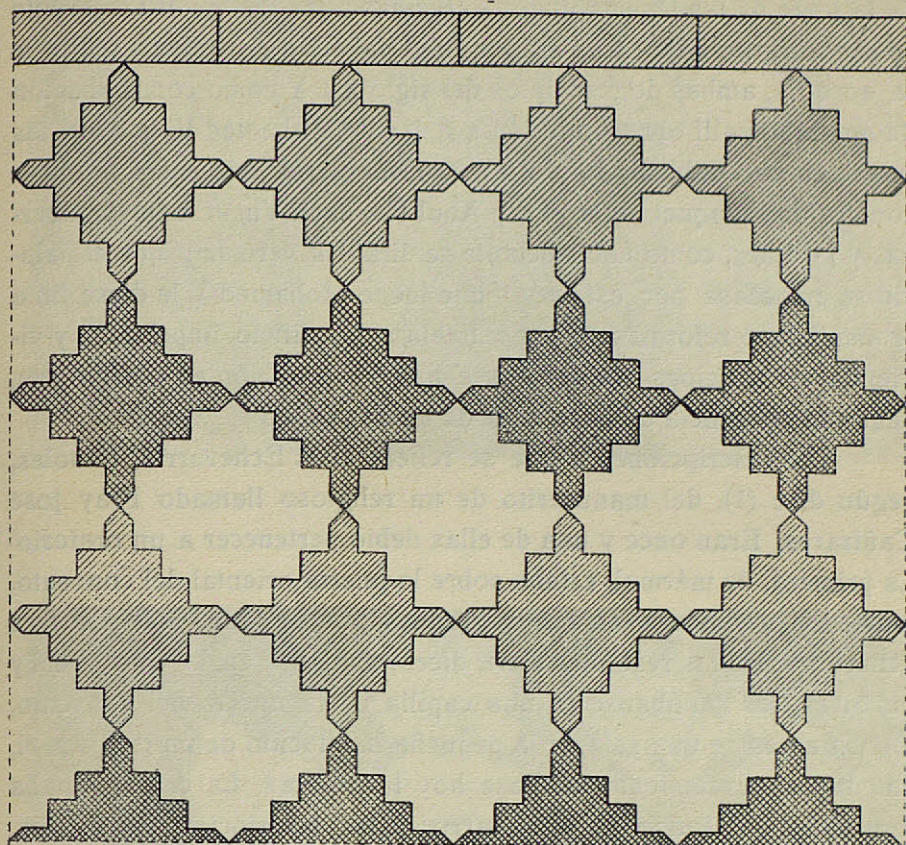
convento, obra del siglo XVIII, y el resto hállase relleno de escombros en la huerta inmediata. A la misma altura que el de ese alero corría el del muro que cerraba el patio a norte, bajo el cual viéronse restos de una faja de yesería con el «Sólo Dios es vencedor», en letra cursiva. Un pequeño fragmento se ve también del otro lado de la capilla, conservado por haberse adosado posteriormente un muro; el día que se puedan realizar exploraciones en la huerta de San Francisco será posible comprobar, sí, como suponemos, el patio extendióse otro tanto a partir del eje de la capilla, quedando la acequia descubierta en toda su longitud. El muro exterior de la nave norte es moderno; el antiguo parece estuvo un poco más adentro, siendo aquélla, por tanto, algo más estrecha. Subsistían fragmentos de dos arcos de entrada desde el patio a esa nave norte; otro debió haber entre ellos, del que no quedaba la menor huella. Las excavaciones en su interior permitieron reconocer grandes zarpas de hormigón rotas para el paso de tuberías y desagües, una habitación a poniente con solería de ladrillos contrapeados, los restos de un hipocausto que pudo servir para un baño o para calefacción, varios muros de ladrillo y un retrete.

La excavación del claustro dió como resultado, además del hallazgo de numerosas atarjeas y tuberías de barro que cruzaban todo el convento y de varias sepulturas, la comprobación de que, simétrico con el muro norte del patio en relación con el eje de la acequia, hubo otro, como se suponía, que cerraba el patio árabe a sur, y cuya cimentación apareció. A ambos lados de la acequia, y en su misma dirección, viéronse restos de dos boveditas rebajadas, de ladrillo, apoyadas en gran parte en el suelo virgen, y cuyo objeto no se nos alcanza (1). Más a sur otro cimiento dió el ancho de la nave meridional; en esta misma dirección apareció una alberca con muros de hormigón que pudo ser de otro patio del palacio.

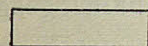
Del subsuelo de la nave de la iglesia habían desaparecido todos los restos de construcción al hacer las sepulturas que la llenaban. Tan sólo en la capilla de la izquierda del crucero encontrose, a nivel más bajo que el actual, un curioso y bien dispuesto retrete de época árabe, con su ingreso en recodo, solería de piezas de barro de

(1) Pudieron servir para cobijar tuberías, pero ello es anómalo.

23 por 30 centímetros, zócalo pequeño y nicho arqueado frenteado de azulejos cuadrados verdes, negros y blancos puestos en diagonal, y, metida en una caja abierta en el muro, una orza rota, cilíndrica,



VERDE.



BLANCO.



AZUL.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 Centímetros

Zócalo de alicatado en el exconvento de San Francisco.

de barro rojizo, que tuvo vidriado blanco casi perdido y dibujo en verde y manganeso.

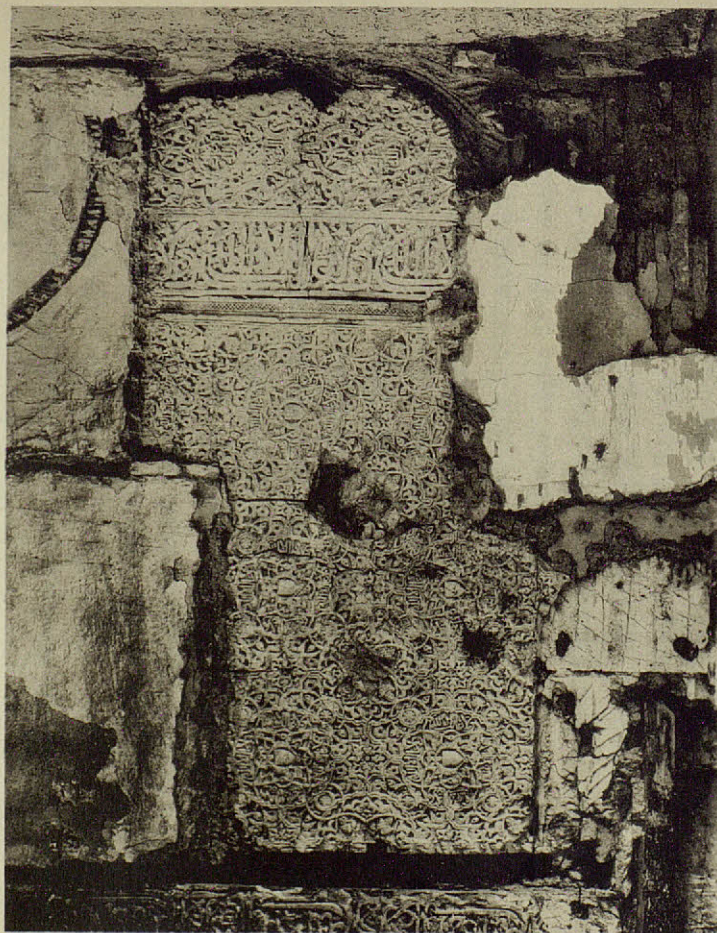
Las decoraciones árabes de escayola conservadas en este edificio, parecen pertenecer a dos épocas; todas las de la capilla y parte

de las de la sala a levante del patio son de la segunda mitad del siglo xiv, según lo acreditan su estilo y las inscripciones alusivas glorificando a Abu Abdallah (Mohamed V). Otra parte de las del último lugar, de labor menuda, son idénticas a unas del mirador alto de la torre de las Damas y muy parecidas a las que en el Generalife se encontraron bajo otras árabes en el pabellón central del patio de la acequia, ambas de principios del siglo xiv. Y como comprobación de que había allí obras anteriores a las de Mohamed V, quedan las inscripciones publicadas por el P. Echevarría referentes a haber construido en aquel lugar el rey Abul Hachach Yusuf fuentes, albercas y jardines, como más adelante se dirá. Es verosímil que el palacio se empezase por este rey y que luego Mohamed V le diese fin o le ampliase o reformase. De que había sido edificio importante y vivienda de príncipes conservábase aún la tradición en el siglo xvii, según la referencia de Bermúdez de Pedraza.

Las inscripciones a que se refiere el P. Echevarría, tomolas, según dice (1), del manuscrito de un religioso llamado Fray José Cañizares. Eran once y una de ellas debió pertenecer a un oratorio. La primera, de mármol, estaba sobre la puerta oriental del convento, muy bien grabada y en letras grandes que decían: «Sólo Dios es vencedor». De las restantes siete, dice, repetíanse en la Casa Real y las otras tres hallábanse en una capilla de la huerta del convento, alcoba antes de una sala de la pequeña habitación de un jardín real, en cuyo emplazamiento «hállase hoy la huerta». La capilla estaba derribada en tiempo de Echevarría y las inscripciones perdidas. Dos de ellas referíanse al rey Abul Hachach Yusuf, cuya magnificencia celebraban, por haber construido las fuentes, albercas y jardines que embellecían aquel lugar, con sus aguas, frescuras y vergeles. Una de ellas decía así: «La sublimación sea a mi Rey Abulhaggehg, y a tí, o mi rey Jusuf, mi tutor y mi señor; séate notorio, que la enhorabuena se me ha dado del honor, y palidez graciosa, con que ha salido la obra de esta labor con ventura seguida, que le dió tu nueva ampliación. En tiempos pasados fuí recreación a tus nobles, no tengo menos razón de serlo para tí, que has manado de ellos. Mi fama y blasón ha crecido en todos vosotros, y con las nuevas invenciones;

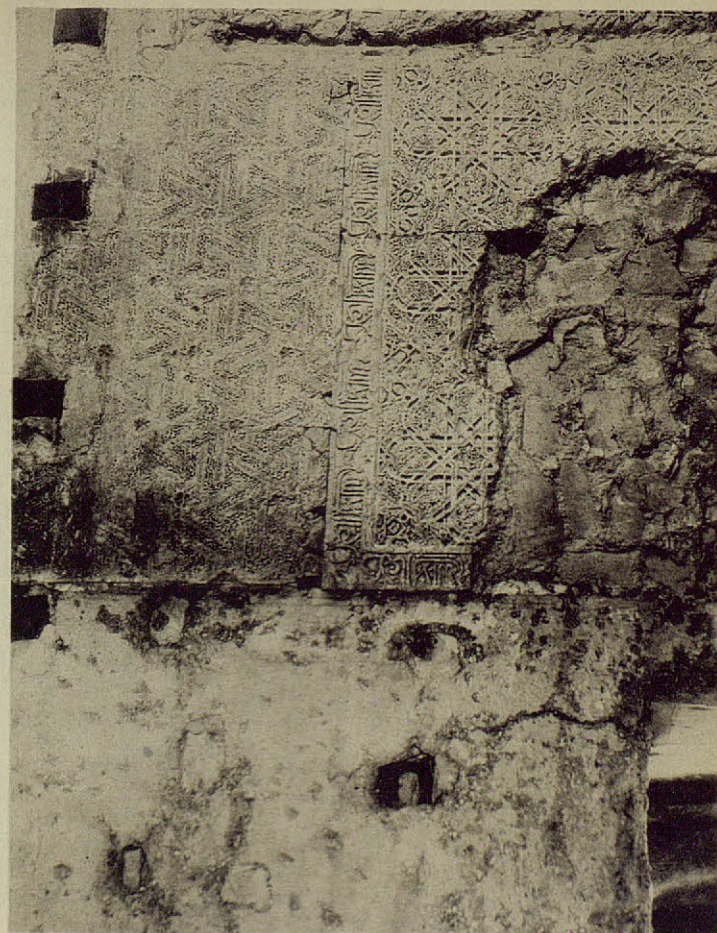
(1) Padre Echevarría. *Paseos*.....

Ex-convento de San Francisco de la Alhambra.



Fotos Torres Molina.

Decoración de la sala oriental del claustro antes de la reparación.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid.

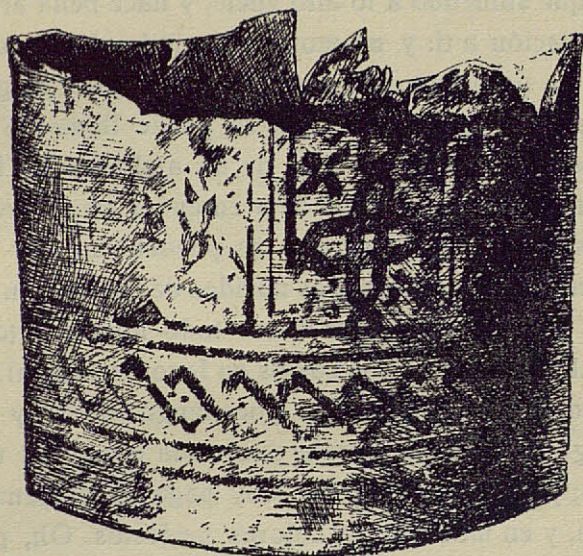
Decoración de la sala oriental del claustro antes de la reparación.

y tu me has dado seguridad para no tener temor, porque me has dado guarda, y amparo con la aceptación tuya: Y siempre ha sido estimado, como grande triunfador; y de día en día vas siempre a más; y el tiempo mismo te obedece, como a superior, y todos se complacen de ello, sin que nadie te haga disgusto; y más que todos me complazco yo con mis invenciones, porque soy la muestra de tu altura, y de tu resplandor; Tú, o Jusuf me ennoblecistes, y con tus determinaciones me haces digna de alabanza, y tu clemencia, y bondad me favorecen: hay en mi fuente graciosa una agua de esquisito sabor, y que subiendo a lo alto vuela, y hace bella armonía, y al bajar es humillación a tí: y mi movimiento trémulo muestra respeto y temor; pero no para huir, que sería sin razón, pues tengo a mi rey Yusuf por defensor y amparo, que se puede llamar Señor de lo criado, y perfecto. Todo lo que digo de mi alabanza va fundado en razón, pues mi propia hermosura da a entender mi perfección, y da contento a los que me ven, y en esto se pueden dar por premiados. ¡O generación de nobles y señores nacidos de raíces bien cultivadas, dad generosa honra a mí, que merezco todo honor! Y ¡oh vosotros esforzados caballeros, no seáis cortos en favorecerme, al tiempo que me mireis; dad la loa a lo que digo, pues tengo en ello; y sea de sublimación la gloria que me diereis, pues toda la hay en mí, sin que halla división; y al que lo hiciere le doy paga de presente en mirar mi hermosura, y en mostrar mis colores perfectos. Oh, pues, Yusuf mi Rey, mi Señor de gran valor, representación de el Profeta, siempre has cumplido tus promesas y me has mostrado tu afición».

La segunda estaba sobre un listón de madera, encima de una puerta, y decía lo siguiente: «Mi ayuda en Dios, apedreador del Diablo. En el nombre de Dios, que es misericordioso y tiene misericordia. Sea Dios con nuestro Rey y Señor Mahoma; revélate tiempo de claridad para perdonarte tus pasados pecados, y los porvenir yo para cumplir en tí tu previsión, y para enderezarte el camino derecho: y para que Dios te sublime con alta sublimación, el que asentó reposo en el corazón de los creyentes, para aumentar creencia sobre la creencia: y de Dios son todos los ejércitos del cielo y de la tierra».

La traducción de la tercera, es la siguiente: «Yo lugar de primor, mi agrado, con semejantes a mi labor, mi envidia, si fueran de mi perfección. Mira esta alberca hermosa, que entre mí, y esta obra

está, y verás una claridad tan grande como una resplandeciente hoja de acero bruñido. A esto se añade el favor de Yusuf, que con su afición le da más alegría, y con este favor más hermosura. Y esta pulida pila, que parece hermosa taza que puede aplicarse a la boca para apurar el licor que contiene. Alta en ella el agua, a sus orillas llega, y henchida se vierte, y está cerrada de costillas, que ocultan un misterioso corazón, que guarda con secreto maravillas. Y tú, o Yusuf, sublimador de la secta, y sus secuaces, 'tú el congregador de las



Orza encontrada en las excavaciones del exconvento de San Francisco de la Alhambra.

glorias, que en tí sólo viven, como el mejor de los Reyes. Como el sol puesto, que va debajo del horizonte, y después vuelve a salir con recientes rayos, y calor nuevo, así tu nombre iba de caída y volvió a tomar fuerza en este jardín, atrayéndote a las gentes a darme gloria durará ésta hasta la eternidad donde Dios tiene su morada, y hasta allá llegará la fama de mi hermosura, y se extenderá en mi nombre, sin oscuridad. O mi Yusuf, o mi Rey, significado con honestidad, tu eres la lima de la alta ley, y eres celador de los secuaces de ella. Eres vergel ópimo, que da vida a las flores, azahar de gran olor cuya abundancia es grande, y da vida y felicidad».

En la esquina oriental del convento hubo también, siempre

según Echevarría, una piedra con tres renglones árabes que decía así: «Dí: no hay Dios sino Dios; sea así en tu boca, en tu corazón, en tu cuerpo. Abrevio Dios a su enviado el número en tu favor: no sea menor en tí: en el lugar de la oración hay perdón.»

Contreras afirma (1) que muchas columnas y materiales de los que se emplearon en el siglo xvi en los patios de la Roja y Daraxa, proceden de las construcciones árabes del convento de San Francisco, y ello es muy verosímil.

Humildísima sepultura, baja, llana, en el suelo, quiso para sí la Reina Católica. No eligió para albergarla ninguno de los grandes templos que con suntuosidad y riqueza extraordinarias había fundado. Su voluntad fué dormir el sueño eterno en un rincón de la Alhambra, en un humilde edificio, construcción musulmana adaptada pobremente a las necesidades de una pequeña casa religiosa, bajo los mocárabes de una bóveda en la que el pueblo vencido dejó su sentimiento artístico, tejido de complejas divagaciones geométricas. Las vicitudes de nuestra historia hicieron que casi fuese olvidado aquel lugar memorable, a la par que se destruían los recuerdos en él existentes de la civilización hispano-musulmana, ocultando el resto bajo capas de cal y enlucidos. Con más conciencia hoy de nuestro pasado se han reparado iglesia y convento, haciendo de la primera un lugar de conmemoración. Queda por rescatar la antigua huerta en la que, bajo tierra y escombros, se conservan vestigios de albercas y fuentes, de escalinatas y pabellones que, vueltos a la luz, permitan evocar los magníficos jardines creados por Yusuf.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

(1) *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada. Sevilla y Córdoba.....* Tercera edición. Madrid, 1885.

MISCELANEA DE TABLAS VALENCIANAS

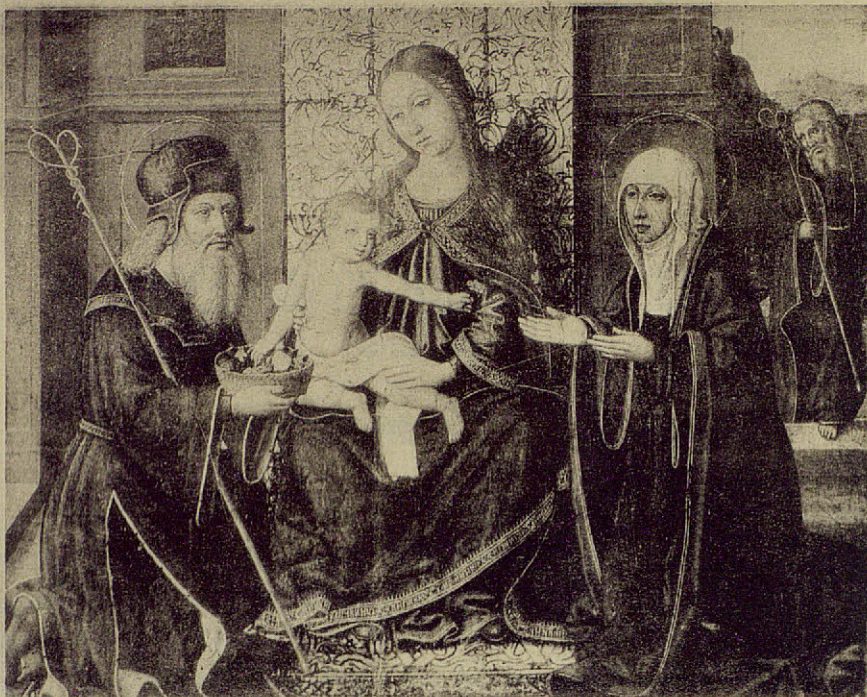
ECOS DEL ARTE DE SAN LEOCADIO

En el Museo de Santa Agueda, de Barcelona, existe un retablo de los llamados de «pastera» o artesa—término muy bien vindicado por el Sr. Tormo (1)—de tabla única en el neto que figura con el número 853 en el Catálogo del Sr. Elías de Molins (2), creyéndose procedente de Valencia, añadiendo que fué adquirido por la Comisión de Monumentos en 1875, y que «aun cuando parece del xvi, tiene tradición antigua». Son todas las referencias tuyas que conozco e ignoro a qué pudo referirse con tal apostilla el docto y fecundo archivero, pues no creo que pudiera pintarse más allá del extremo final del xv y mejor aún en los albores del xvi, que fué cuando los guardapolvos empezaron a ensancharse.

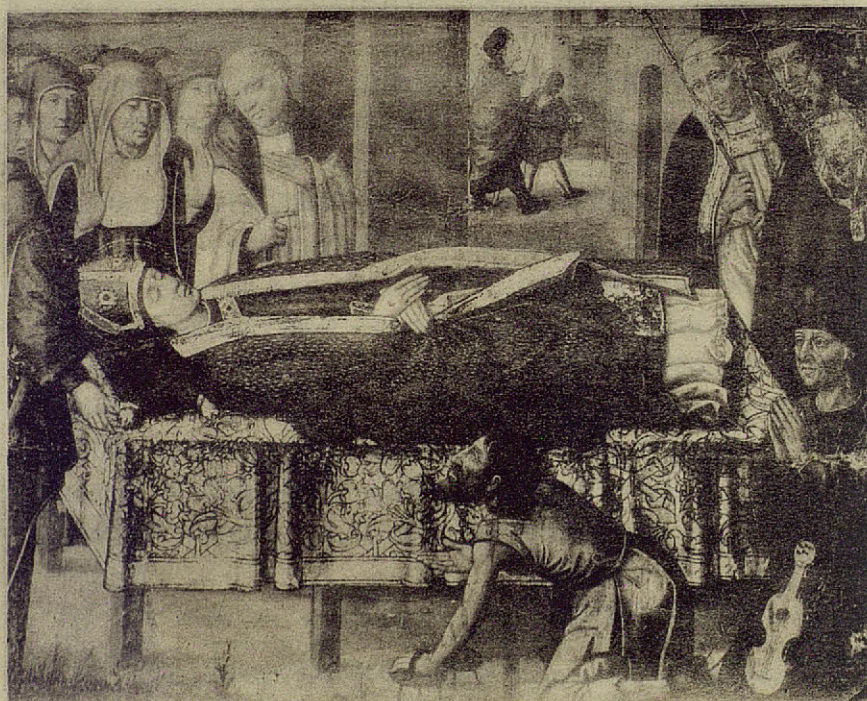
Con o sin carta de origen, reclamarlo para el arte valenciano no es de difícil ni larga cavilación, no sólo por su factura de nexo conocido, sino porque hasta el asunto representado figura en la Geografía iconística levantina—todavía por hacer y muy interesante para estructurar el mapa de las ideas estéticas creadoras—como más abundoso aquende que allende el Ebro, pues cada una de las tres ramas del simbólico pino, cantado por la voz ungida del poeta, tiene su sello propio e inconfundible que revela variedad dentro de la unidad fraterna de nuestra faceta Mediterránea, cuyas características cardinales comunes tienen, sin embargo, la homogeneidad y maciza coherencia de los bloques nacionales definidos dentro del mosaico regional que integra el arte hispano, cuya formación particularista

(1) En «La pintura valenciana por 1400. El retablo de Ollería». Publicado en «Las Provincias», de 31-12-1909.

(2) «Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona», publicado por la Comisión de Monumentos en 1888.



La Sagrada Familia. - Escuela de S. Leocadio.
Tabla de propiedad particular. - Valencia.



Hauser y Menet - Ballesta, 30, Madrid.

Funerales de S. Martín. - Escuela de S. Leocadio.
Tabla de propiedad particular. - Valencia.



Cliché A. Mas.

R. de Osona - S. Pedro - Tabla del
Museo de Bellas Artes de Barcelona.



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

Epifania. - Principios del XVI. - Tabla
de propiedad particular. Valencia.

resulta por ello de tan forzosa poliforme contextura como el alemán coetano (1).

Aun cuando es muy cierto que toda especulación sólo cimentada en el frágil juicio impresionista y de cotejo, suele y debe merecer grandes recelos, pues resulta las más de las veces somera y hasta fruslera cuando no se cuenta con los elementos propios de un verdadero laboratorio de arte que, hasta cierto punto, garantiza el trenzado de datos y cabos sueltos, dando consistencia de trama recia a la de otro modo fácilmente desurdible tela de Penélope, no creo aventurado en demasía señalar como probable origen del retablo en cuestión el taller del llamado «Maestro de Canet lo Roig», a quien atribuyó el Sr. Tormo en su *Levante*, otros tres de igual asunto en pueblos de la provincia de Castellón.

Es del mismo estilo que el de la Parroquial de Cortes de Arenoso, con el que una comparación minuciosa fácilmente hará ver concordancia profunda, pues ambos tienen gran afinidad en la composición, colorido, tipos, actitudes, y si el amaneramiento es algo tan inconfundible que puede valer por firma y hasta rúbrica del pintor, comunes e inequívocos pregonan uno y otro, sin que por lo muy visibles crea preciso detallarlos con fatigosa reiteración.

También inmediato a lo de Barcelona pudiéramos colocar lo de la iglesia de la SANGRE de Onda (2), pero más en agraz que lo de Cortes de Arenoso, que acusa notorio adelanto y perfección de obra de más empeño y posterior, mejor lograda, reveladora de un encargo de más subido coste y depurada labor, en la que tiene más soltura el artista cuyos personajes son expresivos y gráciles con vida y movimiento en la profusión de desnudos, que trata con garbo y acierto, cual si hubiese trabajado con modelo vivo, sin rehuir actitudes difíciles bien observadas, como en el grupo de réprobos, a la derecha del que mira.

En la hitación de los trabajos del anónimo maestro, puede señalarse como su obra culminante la que sirvió al Sr. Tormo para exponente de su provisional designación: el gran retablo de Canet lo Roig. Es lo de fecha más avanzada y como de hacia 1535 le catalogó.

(1) Véase Mr. Reau en «*Historie de l'Art*», de A. Michel. Tomo V, vol. I, pág. 5.

(2) Reproducido por Sarthou en su «*Geografía de la provincia de Castellón*», página 795.

Por esa fecha, más bien algo antes, creo yo pintado un panel (1) de propiedad particular que ví en Valencia, con Cristo Resurrecto entre Adán, Eva, Santa Catalina de Siena y María Magdalena, que me parece relacionable con la escuela del pintor aludido, pues en similar estilo se repite la tipología de lo de Barcelona y Cortes de Arenoso, con idénticas actitudes de fervorosa súplica.

El artista, en cuya producción creemos registrar la curiosidad de cuatro—quizás cinco—(2) grandes retablos del mismo patético asunto, parece haber florecido entre fines del xv y la primera mitad del xvi, pero pugnando en sus obras conocidas por desprejarse de las disciplinas de aquella centuria, lográndolo plenamente en Canet y debiéndosele incluir en cabeza de los inmediatos precursores de la Escuela Valenciana cincocentista, que se inicia precisamente cuando apunta la decadencia de otros focos pictóricos regnícolas, de bellísimo fruto en la época precedente como Cataluña, y cuando ya está herida mortalmente la del Aragón histórico—por el predominio de la escultura—, mientras que por aquí, debido al contacto vivificador y prolífico de la segunda inmigración italiana e italianizante, se reverdece al elemento indígena de ya marchita flamenquización y absorbiendo los núcleos de arte local (maestrazgo, Valencia, Játiva.....), tiende a unificar la pintura dentro de una mayor exaltación de la individualidad artística.

Se nos presenta el pintor de que hablamos con neta raigambre valenciana, pero todavía con los arcaizantes moldes flamencos que, aun en las postrimerías del cuatrocientos, perduran en la composición del tema que trata, terminando por aparejarse con recio eco de la por aquí muy arraigada y extensa escuela de Pablo de S. Leocadio, que trabajó dos grandes retablos precisamente para tierras de Castellón: Uno, para la Capital (hoy perdido), que citó Viciano en el Libro 3.º de su *Crónica* como el «mayor del reyno», y otro, el de Santiago Apóstol, para la Arciprestal de Villarreal, que aun descaballado, se conserva en la sacristía. Con un discípulo de S. Leocadio,

(1) Lo reproduciré en la «Iconografía de Santos Lázaro, Marta y Magdalena en la pintura valenciana», que pergeño.

(2) Si se confirma la presunción del amigo Sánchez Gozálbo, de ser probablemente adicionable a todo esto, el de la primitiva iglesia de Torreblanca (hoy ermita de San Francisco Javier), que yo no conozco.

con el llamado «Maestro del Milagro de Colonia», al que se le atribuyó lo de Lucena del Cid—también dentro de la provincia—, pero sobre todo con su gran tabla del Colegio del Patriarca, tiene algunos puntos de contacto el antes citado panel suelto, creyendo que debió ser en este círculo donde tomó los elementos formales de su arte el pintor de los cuatro retablos de ánimas, de colorido fresco y transparente con figuras que, aunque de contornos algo duros y secos, sin empaste ni acordes de tintas, son de buen dibujo y modelado, reflejando en sus rostros apacibles y extáticos—incluso aquellos que purga el fuego—una dulce y expresiva serenidad característica.

El asunto representado en el neto del retablo de Barcelona y en los otros tres que con él enhebramos, no es en puridad el enigmático Juicio Final prefigurado en el Antiguo Testamento, y que algo confuso e involucrado con el milenarismo y aspiraciones nacionales del pueblo hebreo, tuvo rancio y fuerte arraigo (1) en él, cuyo sentir sobre tal particular, refléjanlo muy bien algunos Apócrifos (Enoch, Baruc, Esdras.....) y en general los Apocalipsis extracanonicos que llegan a inconcebibles pormenores, tratando de concretar las divisiones del Sheol y estancias ultraterrenas (2). Pero repito que no se trata de los Novísimos o Postrimerías del Mundo, de la Parusia o la segunda venida gloriosa de Cristo como Juzgador en el acto de Resurrección de la carne, que también la literatura talmúdica (3) y varias religiones propugnaron, condenando rotundamente a quien la negase, y es tema muy predicho en la Escritura, bien que sin fecha fija, que varios grandes Santos trataron de fijar (San Ambrosio, San Gregorio, San Norberto, Santa Hildegarda.....), creyéndola próxima e inminente o predicándolo así, acaso como recurso para

(1) Pueden seguirse sus huellas en la muy erudita tesis del P. León Gry, «Le Millénarisme dans ses origines et développement». París, Picard, 1904.

(2) Véase «Sejours et Habitats Divins d'après les Apocryphes de l'Ancien Testament», publicado en el tomo IV, págs. 694-792 de la «Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques». Hay tiraje aparte editado por Picard. París, 1910.

(3) Véase «Le Talmud de Babylone», versión de Jean de Pavly. Trat. XXV-11.—Edit. M. Fourniquet. Orleans, 1900. Es curioso cómo recogió la idea el Korán en muchos Capítulos (55-56-59-etc.) y más aún la pudorosa inquietud que sugiere a la fiel Ayesa el resucitar todos desnudos, hasta que donosamente la tranquiliza el profeta diciéndole que no estarán entonces los ánimos para reparar en tales minucias. Cit. por Alcalá Galiano en la pág. 202 del tomo III de su «Historia de España». Madrid, 1844.

corregir la corrupción de costumbres, hasta que se prohibió solemnemente por León X en la sesión XI (diciembre de 1516) del quinto Concilio de Letrán (Const. «De modo Praedicandi»), pues de tales predicciones habían usado y abusado también algunos laicos como el Wiclef español Arnaldo de Vilanova, cuya doctrina continuó el célebre alquimista franciscano Juan de Rupescisa (1), y aún después de la veda ortodoxa siguió la comezón apocalíptica en muchos fanáticos formando nutrida legión de sectarios de renombre universal—desde que la teomanía calvinista tomó vuelos—, así el anabaptista, Tomás Münzer, por ello enemigo de Lutero, que, como Zuinglio, Melachton, etc., tras de vacilaciones y recelos, habían terminado por tachar de fábula satánica la inquietud Kiliástica, que luego dió popularidad a Teodoro Sarthor y sus secuaces, a Guillermo Flacquet, a Kuhlman y a otros muchos, cuya larga lista pudiéramos continuar hasta el xix con Joe Smith, el fundador del mormonismo.

El apogeo iconográfico del Juicio Final, cuya incubación dogmática en la edad patristica puede inquirirla el curioso en la concienzuda *Histoire des Dogmes*, del sapientísimo P. Tixeront (2), fué, sobre todo en el xiii y xiv—aunque con aguda recidiva en el xv—, que ha sido cuando gozaron de gran auge las visiones de Ultratumba, culminadas en la gran epopeya dantesca, cuya originalidad bamboleó el Sr. Asín Palacios, género literario de cierto influjo levantino, quizás de mayor fuerza desde que, inesperadamente fallecido en 1395, el supersticioso D. Juan I vindicó su memoria calmando las inquietudes que a la reina viuda produjeran los tétricos augurios de Ben Abiatar, su en vida buen amigo el Vizconde de Perelló y de Roda, con el famoso *Viatge al Purgatori*, reflejo del de Owein, que ya tenía versión anterior Catalana (la de Ros) y era conocida la latina de Hugo de Saltrey. Es también cuando el secretario Bernat Metge, prendado y despechado por una homónima de la reina—la Cardona—, concibió (hacia 1398) *Lo Somni*, cuya fama, después mellada por la crítica, fué grande y duradera, como que aún a principios del xvi repercutió en el inquieto escritor bilingüe Pedro Moner.

(1) Véase pág. 500 y siguientes del tomo I de los «Heterodoxos», del señor Menéndez Pelayo.

(2) Véase edición de J. Gabalda. París, 1924 los dos primeros tomos, y el tercero en 1928 con retoques de Mgr. Batifoll, ya fallecido el Padre Tixeront.

Pero el mayor estímulo debió ser la eficacísima predicación del confesor de Doña Violante de Bar, me refiero a San Vicente Ferrer, que figura en el título de sus Sermones de la Sede Valencina como «Predicatoris finis mundi», llamándose así mismo «Angel del Apocalipsis»—la liturgia trae al oficio del Santo, pasajes del de San Juan—, y es de perenne imborrable memoria en Valencia. Bastará que de pasada recordemos algunas de su parábolas (1) e historias, como la del joven que nunca oía misa y vió en sueños «lo juhi de les animes»; la de la viuda que mandó al escudero Xabrevol a indagar cómo estaba en el infierno su marido; el ermitaño a quien se le aparecen las tres ánimas del «Senyor temporal»; del «rich home» y del «laurador dapnat».....

Tal literatura es, a su vez, reflejo y retoño de otra mucho más arcaica de la *Visio Pauli*, que se supuso compuesta en el siglo iv, y, por lo tanto, en explicable acorde con el idealismo que sobre la temporalidad de las penas infernales sostuviera Clemente de Alejandría (siglo iii) y Orígenes, su más ilustre discípulo, y que continuaron en el siglo iv San Gregorio de Nacianco, el de Niza, y otros varios, pues los gérmenes de tal creencia no fueron del todo esterilizados por las censuras del Sínodo Alejandrino del año 399, ni aún por los anatemas del Concilio ecuménico de Constantinopla de 545.

En la Edad Media fué muy divulgada y conocida la *Visión de San Pablo*, que tuvo no tardías versiones languedocianas (2) y la gran repercusión en el arte que señaló con gran acierto Mr. Mâle (3). En tal apócrifa narración destacó Graf (4) con original y sagaz sutileza que lo más impresionante de su lectura no son las terroríficas descripciones infernales, ni los esplendores paradisiacos, sino la suspensión de tormento concedida para los condenados al infierno, poética ficción que, vulnerando las fronteras ortodoxas de la eternidad de pena, estuvo muy anclada en la erudición teológica popular medieval que amplificó la idea, viendo en ella la magnanimidad de

(1) Véase las glosas de Chabas publicadas en la «Rev. de Archivos» de 1902.

(2) Recuerdo alguna del xv publicada por A. Jeanroy y A. Vignaux. Toulouse, imp. Privat, 1903.

(3) «Fin du Moyen Age», pág. 463 de la tercera edición.

(4) Véase «Miti, Leggende e superstizioni del Medio Evo. Il Riposo dei Dannati». Págs. 179 a 201 de la edición (Opere critiche di Arturo Graf) de G. Chiantore. Torino, 1925.

la Misericordia Divina, llegándose a concretar, como día de tal alivio y gracia, el de la Resurrección del Señor, Ascensión de la Virgen, etc. Los condenados al «eterno dolore» podían mitigar éste, cabía la esperanza y sonaba el «Miserere Nobis Domine». Ahora bien, contrariamente al general sentir que cristaliza en lo de Goncourt «le genie de l'horreur c'est le genie de l'Espagne», no hay suplicios cruentos ni rebuscadas torturas en la iconografía de la mayor parte de las representaciones valencianas del asunto a que nos referimos y entre ellas en las del «Maestro de Canet lo Roig», pudiendo, en cambio, apreciarse actitudes de súplica más que de iracundia en los que a la siniestra del Cristo Juez sufren la crema en el «doloroso Regno». ¿Hay que ver en ello ecos lejanos de esa particularidad de la legendaria visión apocalíptica? Es posible al menos (1).

Tomando la pauta iconística del conjunto en los «papers de mostres» de los Juicios Finales de galibo flamenco, abundantes por tierras de Valencia, cuya realza fué devota de aquel arte de temprana importación y larga pervivencia por las relaciones comerciales intensas con los países del Norte, se formaron estas representaciones de los Novísimos o Postrimerías del Hombre—sólo cuatro: Juicio, Purgatorio, Infierno y Gloria—distintas de las del Mundo, es decir, el Juicio del Alma, con arreglo a la doctrina tomista confirmada en Trento. Su estructura tiene, como en el tema de origen, poca variedad, porque la innovación no fué distintivo de la pintura de la época en la que sólo fueron innovadores los artistas geniales con valor y vigor para quebrar el círculo doctrinal rutinario. Pero más que señalar el nexo apuntado, fácil de ver en muchas obras indígenas, como también el de los «Misterios» provenzales aludidos por Mâle y el de la escultura franco-borgoñona, quiero por hoy espumar algo más tenue y somero: El contacto con lo de Valentín Montolíu de S. Mateo, en donde tenemos la también reciamente murada Jerusalén, celeste ya con crestería de blancas (2) almitas. Probablemente Montolíu tomó

(1) Como en el «Apocalipsis» de San Juan VII-13, acorde con Isaías I-18.

(2) Que por aquí no escaseó tal creencia puede colegirse de varios datos tal por ejemplo de la refutación que de ella hizo San Vicente Ferrer al comentar el «mortuo homine impio nulla spes» (Proverbios 11-7): «Per so diu: Nulla esperanza; per estirpar algunes opinions que dien que no haurien speransa de exir-ne mas durien speransa de alguna ajuda.» Página 10 de la Transcripción de sus sermones de 1413, hecha por el Sr. Sanchis Sivera. Barcelona, 1927.

de más añejas fuentes catalanas algunos detalles de su composición, tal, por ejemplo, la boca de Leviatan (Job, XXXIX y XLI) a la derecha del que mira en la tabla suelta de la sacristía de San Mateo, que recuerda otras extremadamente similares en obras oriundas del obrador de los Serra con fórmula que adoptó la escultura y la escena litúrgica, y cuyo probable origen teatral en el XII fué señalado por Brehiers (1). La dentada mandíbula inferior del dragón sanmatevano reaparece con la misma forma de perol repleto de víctimas de los pecados capitales en las obras del maestro de Canet, lo cual, unido a otras visibles concomitancias, convida para conjeturar un posible injerto iconográfico, ya que no faltan fitas intermedias.

Dentro de las normas generales indicadas, y suprimiendo a veces al Arcángel San Miguel—Montolíu aún lo puso—, se añadió en edículo la Misa de San Gregorio como representativa de las Animas liberadas por las preces del Santo Sacrificio y en alusión a las Gregorianas que se supusieron originadas por él en el Monte Celio, incumplido voto monacal de pobreza del médico del Santo y ocultador de los tres «aurei», episodio que nos cuenta los famosos *Diálogos* (IV-55) del primer Papa monje (2), que en el trasaltar en que celebra tiene aquí al Cristo Varón de Dolores prefigurado en Isaías (Cap. 53) y que sostenido por Angeles emerge del Sepulcro, asunto de origen oriental que registró Millet en sus *Recherches*, desde el siglo XII y que aparece inmigrado en Roma en el promedio del XIII motivando el nacimiento de la legendaria visión del Pontífice que se supuso allí mismo tenida en la iglesia de la Santa Cruz, y que desde principios del XIV la reprodujo el arte Italiano en copia libre de una pintura bizantina (3), entonces conservada en aquella iglesia. Las estampaciones xilográficas en manos de los romeros que volvían de la Ciudad Eterna, difundieron por toda Europa esta imagen que, con el apoyo de las grandes indulgencias concedidas a los que orasen ante ella, gozó en el XV de gran fervor piadoso.

(1) «L'Art Chrétien». Pág. 263 de la segunda edición.

(2) Que en estas representaciones se confundió alguna vez a San Gregorio I el Magno, con el Papa Hildebrando (Gregorio VII), ya lo indicó el Sr. Vilanova refiriéndose precisamente al retablo de Onda que antes he aludido. Véanse sus «Notas de Arte: Reflexiones sobre el retablo de Almas de Paterna» (en «Las Provincias», número 16.203, de 28 Enero 1911).

(3) Véase Male, loc. cit. Pág. 98 y siguientes.

Como atributo de la suprema dignidad papal, no porque sea en el acto de misar ornamento litúrgico del celebrante, puede verse a la diestra de éste, sobre la mesa del altar, con muy extendidas ínfulas o «caudae»—como en San Mateo—el *Triregnum* de origen aviñonés, ya con la forma definitivamente fijada en el xv.

Por la *Scala Coeli*, de inspiración bizantina, tomada de la de San Juan, el eremita del siglo vi, que debido a ella es conocido por Clímaco—de Klimax, escala—, afin con la de la visión de Jacob (Génesis XXVIII-12), que cual cadena de amor unía el cielo con la tierra, van ascendiendo las almas purificadas de aparente igual edad, quizás como trasunto algo alterado de la leyenda que supuso relación con la que al resucitar tenía el Redentor. En lo alto las aguarda San Pedro con muy visibles atributos de su «potestas clavium», aludiendo a los Sacramentos de la Iglesia como alegoría de atar y desatar, ya que al absolver a los fieles franquean las puertas del cielo.

A estas supervivencias de la iconografía del Juicio Final, hay que añadir, a modo de blasón de Cristo, la Cruz—de tau, a la que tan propenso fué San Leocadio—, lanza y portaesponja, sostenidos por Angeles, mientras otros suenan largas tubas, todo con arreglo al Evangelio de San Mateo (XXIV-30-31), que fué del que más tomó el arte para este asunto.

En lo de Barcelona también hay instrumentos de la Pasión por sobre la mandorla del Supremo Juez—que parece continuar la tradición iconística de las Majestades, tan numerosas en la pintura románica levantina—, pero sin la espada y el lirio simbólicos, y mostrando las sangrientas llagas, como indica Voragine al tratar del Adviento en el Cap. I de su *Leyenda Aurea*, en testimonio de la Redención cumplida y de la gran Misericordia que para las almas implora la Iglesia Triunfante con la Virgen y el Bautista en preferente lugar, ambos muy destacados como principales mediadores, característica casi común en los retablos valencianos, y que parece provenir de Italia, como reminiscencia de la *Deesis* griega.

En Canet hay la novedad de que la columna de la flagelación (1) y la Cruz quician un roble de mística sardana, bajo el cual

(1) Véase lo del Prof. Gaehde (núm. 63, col. Labor), de donde puede deducirse es un nuevo eco del teatro litúrgico.

está el albo Paracleto cimero de la pechina del edículo en que celebra el Pontífice.

Cuando por aquí gozaron de máximo favor estas representaciones de que hablamos, fué desde el promedio del xv hasta muy avanzado el xvi, a lo que también debió contribuir, en parte no pequeña, el influjo de San Vicente Ferrer, pues se atribuyó a la virtud de las misas Gregorianas la liberación del alma de su hermana Francisca, según leo en breve y sustanciosa nota publicada por el Sr. Carreres Zacarés (1). También lo propicio y abonado del terreno espiritual en el que, como época de transición, imperaba cierto pesimismo y desconfianza del porvenir, que parecía penumbroso por las frecuentes calamidades públicas y mortíferas epidemias que por entonces (2) desolaban el reino, pues bien decía Taine (3), que si la temperatura física determina el que aparezca tal o cual género de plantas, hay una temperatura moral causante de las distintas formas de arte. Pudiera, entre otros datos, confirmar la sospecha, incluso la iconografía de algunos retablos de este asunto, y, sin ir más lejos, la de las polseras del de Barcelona, donde vemos a San Roque tenido en la Corona de Aragón por Santo Nacional, con gran devoción y copiosas Reliquias, preciadísimas como abogado (4) de lo que llamaban «Vertolas» (5) y «Granolas», sin duda los landres de la peste bubónica, de la que fué atacado él mismo; por eso alguna vez le representaron con la típica buba inguinal, como en el de Francesco Carotto de la galería de Verona (6). San Sebastián, que de los muchos (7) invocados contra las cruentas pandemias medievales, fué quien gozó de más unánime y perenne predicamento, debido (8) a ser asaeteado en su primer

(1) Véase «Cultura Valenciana». Págs. 40-51 del cuaderno II de 1927.

(2) Véase Boix, «Historia de Valencia», tomo I. Págs. 473 a 489

(3) «Philosophiex de l'Art», pág. 9 del tomo I de la sexta edic. de Hachette. París, 1918.

(4) Sobre los Santos protectores contra enfermedades puede verse: Dietrich Heinrich Kerler «Die Patronate Der Heiligen». Edi. H. Kerler. Ulm. 1905.

(5) Véase Almarche, «Historiografía Valenciana», pág. 101. Valencia, 1919.

(6) De varios ejemplos que por levante quedan, sólo citaré el del retablo de Santa Tecla y San Sebastián, de la Catedral de Barcelona, que Sanpere y Miquel atribuyó a Pedro Alemany.

(7) Véase pág. 661 y siguientes del tomo II de las «Caracteristiques des Saints dans l'art Populaire», del jesuita Padre Charles Cahier. París, 1877.

(8) Algo pudieron contribuir también al incremento del fervor popular —entre otras causas— las divulgadas apariciones de San Pedro Arbués a Gálvez, en las que,

martirio, pues como secuela del paganismo—en el que se dió algunas veces la pintoresca reciprocidad que cuenta Herodoto (1)—, cuyas huellas magistralmente señaló Pedrizet (2), se relacionaba el terrible azote pestífero con los dardos simbólicos de la cólera divina (3). En la Catedral de Valencia, y ante un fragmento de una de las saetas con que se suponía martirizado el Santo, donada por el Papa Calixto III, se imploraba: «Pregueu Jesús que peste nons trameta» (4), y a raíz de la de 1459 proveyó el Cabildo (5), secundando regias iniciativas, que para impetrar su protección se celebrase misa diaria en su capilla, seguramente la «Missa in tempore pestis», del ritual que se atribuye a concesión de Clemente VI (1342-1352), con motivo de la de 1348, y que fué confirmado por su sucesor Inocencio VI (1352-1368), aun subsistiendo aquella plaga; solían oírse los fieles cinco días seguidos «confesis et contritis», con candelas benditas en la mano y al final recitábanse letanías a la Virgen (6) como intercesora, en las que rogaban «A morbo rotundo libera nos domina», asociando en ellas la idea pestífera con la temida «morte subitanea», que no daba lugar a los tan ansiados Sacramentos. Así empareja con estos Santos de vez en vez Santa Bárbara, Santa Ana, cuyo día era en Valencia colendo, por contarse no había muerto en

hacia 1487, le reiteraba que los fieles no dejasen de encomendarse mucho al santo Patrono de los arqueros.

(1) Véanse las «Histoires» (lib. IV-XCIV, pág. 249 de la cuarta edición de Hachette, traducción de P. Giguet.

(2) Véase Cap. VII («Les flèches de la Colère divine») de «La Vierge de Miséricorde». París, 1908.

(3) Es de observar y no sé que con detenimiento se haya inquirido sobre ello, que por sendas diametralmente opuestas pudiera llegarse a explicar una no menos aceptable alegoría: la de los saetazos del espíritu del mal, pues en tal concepto se alude a ellos algunas veces en la liturgia, por ejemplo en la bendición de las campanas (Rit. Rom. Benedictio signi. Orat 2.^a), acto en que se pide «que su sonido ahuyente los dardos de fuego del enemigo». Que así fué también el sentir popular piadoso lo refleja nuestra literatura regional, baste como muestra *Lo Passi en Cobles*, de Mosen Bernat Fenollar, donde oímos plañir al linaje humano «mirau los mals angeles ab terrible ires. Tirant als humans sagetes è vires». El mismo sentido expresan otras fuentes canónicas (Epístola de San Pablo a los Efesios (VI-16) y apócrifas como los «Actus Petri Apostoli» Cap. VIII (Véase la pág. 285 de la versión francesa del P. Leon Vouaux. París. Letouzey et Ané, 1922.)

(4) Véase Sanchis Sivera, «Catedral de Valencia», pág. 380.

(5) Boix, loc. cit., pág. 482 del tomo I.

(6) Véase P. Angelo de Santi «Litanies de la St.^e Vierge» (Traduc. de Boudinhon, art. I, VI y VII). París, Lethielleux, 1900.

él ningún apestado en la de 1490, y principalmente San Antonio Abad, especialísimo protector contra el fuego (1), de su nombre el «ignis Sacer» o «infernalis», que hizo su aparición por allí desde 1348, y que se atribuyó después al consumo de pan elaborado con harina de centeno, rico en cornezuelo y por ello productor (2) de un ergotismo que además de la forma convulsiva tenía otra más temible y más frecuente, la gangrenosa, que dejaba horrorosamente mutilados a los poquísimos que se salvaban.

Sin duda las representaciones pictóricas de tales retablos fueron gran haz de piadosas sugerencias para los hombres de antaño.



Otro de los temas inconísticos que tuvo en la pintura valenciana felicísima variedad, es el de la Anunciación. Si hubiéramos de catalogar las más curiosas, empezaríamos tal vez por la que lleva en custodia el retablo de Bonifacio Ferrer, del Museo de San Carlos, donde hacia María entre flores va volando, no el Espíritu Santo en la forma tradicional de paloma, sino un bellissimo Niño Jesús ya portador de su Cruz; pero puestos a pesquisar reflejos del arte de San Leocadio, hemos de concretarnos por hoy a una tabla grande (1,10 por 1,40 de alto) de pino, con lienzo sobrepegado para la imprimación característica de las temperas cuatrocentistas, aunque debió ser pintada en fines del primer cuarto del xvi. Procede de las Clarisas de Gandía, según el Sr. Barberá (3), y se conserva en el Museo Diocesano de Valencia, donde puede verse su extraña representación del Augusto Misterio, pues el Gabriel trae numerosísimo séquito angélico prosternado ante María y también de hinojos Ella, según uso que divulgó el arte italiano, donde tuvo este asunto gran predilección, modificando la primitiva fórmula que ponía estantes o

(1) Por eso algunas veces se le pone como atributo —así en una interesantísima tabla del Museo Provincial de Castellón— y quizás por lo mismo fué patrón en Valencia de los polvoristas («coheters»), según sé por Ferrán Salvador. Página 157 de sus «Capillas y Casas Gremiales».

(2) Garrisón. «Historia de la Medicina» (traduc. del Prof. García del Real), págs. 181 y 243 del tomo I.

(3) Es el núm. 88 de su «Catálogo Descriptivo del Museo Arqueológico Diocesano», Valencia, 1923.

sedentes a los dos únicos personajes que intervenían en la escena evangélica, que de uno y otro modo los tenemos en la pintura levantina (1), pues así predominó durante los siglos XII y XIII y aun en el XIV, hasta que se divulgaron las *Meditaciones* del seudo Buenaventura (2), que fueron las que dieron al Arcángel la reverente actitud que vemos también con arreglo a ellas adoptadas muchas veces por María, quien con rubia cabellera viste aquí túnica roja y manto azul con fimbria de letroides dorados, nimbando su cabeza una orla de más de doce estrellas, y no parece de la juvenil edad que por entonces la tradición le asigna. Está como conturbada, la vista en tierra oyendo al celeste mensajero con expresión devota, en un atrio con solado de grandes losetas verdes y jaspeadas como las columnas marmóreas próximas a la ventana, por donde asoma en lo alto el busto del Eterno, con túnica roja y manto verdoso, bendiciendo entre nubes y ángeles de alas rojizas, mientras que por el rayo luminoso que proyecta su boca descende volando hacia Ella la blanca paloma simbólica.

Es el vestíbulo convencional de la casita de Nazaret—visible alcoba con lecho de cobertor granate a la diestra del que mira—, con arreglo al Evangelio de San Lucas (I-28). Pero con reminiscencia del Capítulo IX del Apócrifo que bautizó Vallarsius como «Evang. de la Natividad de María» (3), y que bajo la gran autoridad del nombre de San Jerónimo—pues figuró entre sus obras hasta que lo proscribieron los P. P. Benedictinos de la Congregación de S. Mauro—, tuvo gran repercusión en la imaginería medieval. De éste y de las Anunciaciones extracanonicas que también citan otros Apócrifos como el seudo Mateo (Capt.º IX) y el Capt.º XI del Protoevangelio (4) de Santiago.

El Anunciador, como reminiscencia del antiguo cetro, tiene un

(1) En San Martín de Agustrina (Cerdeña, siglo XII) en los frontales de Mosoll (fines siglo XII) y Aviá (siglo XIII) del Museo de Barcelona; en el tríptico trescentista de Albal, en Tortosa, etc.

(2) Una de tantas obras de interés iconográfico que por su ardiente fervor mariano se le imputaron, como el «*Psalterium Marianum*» trasunto de los salmos dávicos, cuya paternidad rechazó el P. Ignacio Zeiler O. M. y el «*Speculum B. M. Virginis*», que después se atribuyó el franciscano Conrado de Sajonia.

(3) Véase la traducción de Brunet en «*Les Evangiles Apocryphes traduits et annotés*», pág. 157 y siguientes de la segunda edic. París, 1863.

(4) Véase la versión del R. P. Paul Peeters. Edit. Picard, 1924.

bordón de largo astil y está sobre leve cojín de nubes, con indumento litúrgico—a la flamenca, como los de su escolta—, llevando alba y capa pluvial, roja, ribeteada en oro; al pecho, cruzada, una cinta o estrecha estola verde, sujeta por invisible cingulo, y son también verdosas sus alas sobrepuestas.

Frente de la Anunciada el típico jarrón de azucenas que apareció en el XIII y se generalizó, adquiriendo carácter indefectible casi desde la centuria siguiente. Quizás fué un desdoblamiento del florodelisado atributo del enviado por la Majestad del altísimo en alegoría, perfectamente adaptable al profetizado lirio simbólico de la Virginal pureza de María—como la violeta, de viuda, y la rosa roja, de martirio—y que las poéticas predicaciones de San Bernardo relacionaban con la estación florida en que se supuso el suceso. Con tal simbolismo se cita en las Letanías de la Virgen, ya en las prelauretanias que se inician en el XII (1)—preludiando las después aprobadas y fijadas por la Iglesia—, primero a modo de oraciones privadas y luego incorporadas al culto público en preces colectivas, en las que vemos al «*Lilium inter spinas*», del *Cantar de los Cantares* (II-2), que va transformándose en «*Lilium virginum*», «*Castitatis lilium...*» con acepción que predomina en algunos rezos litúrgicos (2). Es también la idea que la creencia popular exteriorizó, atribuyendo a la mística flor fantásticas virtudes para ordalias y pruebas de doncellez.

De las representaciones del teatro litúrgico proceden, según Mále, los detalles ornamentales que fueron enriqueciendo la composición, así el pupitre o reclinatorio más o menos lujoso, el Breviario—aquí de rojas tapas con dos broches—y hasta en ocasiones la caracterización de capilla u oratorio, frecuentísima en la pintura flamenca.

El no usual tan nutrido acompañamiento del Gabriel, trae a la memoria el himno «*Tibi omnes Angeli et Archange fideliter deserviunt*», y hasta el cortejo, por falsa lectura documental, atribuido a Santa Ursula; pero aún sin ser único ni mucho menos en la historia del arte (3), lo creo de neta solera valenciana y probable predilección

(1) Véase Santi, loc. cit.

(2) Véase Lafuente. Tomo I de la «Vida de la Virgen María e historia de su culto en España». Barcelona, 1877.

(3) Así la de Fray Filippo Lippi, de Munich, con sólo un angel mancebo en

monjil impuesta quizás al artista en las ignotas capitulaciones para pintar el encargo, cosa muy natural y explicable si recordamos a las Claras de Gandía como casa matriz de la de sus hermanas del Orden franciscano en la Trinidad de Valencia, para donde de allá vinieron, en 1445, sus primeras religiosas por iniciativa de la reina D.^a María de Castilla, que deseando hacer—para vivir y morir (1458) en él—un monasterio de Clarisas, como el por ella recordado en Tordesillas, utilizó los terrenos del hospicio de San Guillén (Trinitarios), para su regia fundación, de la que fué su primera abadesa Sor Isabel de Villena, hija de D.^a María de Albornoz y del último vástago de la casa ducal de Gandía D. Enrique de Villena y Aragón, el que se empeñaron en convertir en marqués de Villena (todavía como tal se figura en el Espasa), y escritor famoso, tanto por sus obras como por la leyenda fantástica y contradictoria que le circunda. En el libro de Sor Isabel, en su tan sonada *Vita Christi*, cuya importancia como fuente iconográfica encareció el Sr. Tormo (1) al comentar el ejemplar de la primera edición (1497), que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid, y que ya resulta muy asequible, gracias a la cuidada publicación del Sr. Miguel y Planas, es en donde tenemos la clave (2) para la explicación genética del nutrido coro angélico que reverencia a la futura Madre de Dios.

La filiación estilística me parece cognoscible, tomando por guión las obras que trabajó Pablo de San Leocadio, dentro de la que llamó Bertaux (3) «su segunda manera», la más fácil y floja, la de más imitadores, entre los que puede incluirse a nuestro anónimo un rezagado que no logró, ni con mucho, asimilarse las enseñanzas

Compañía del Arcángel canónico; la de Andrea del Sarto del Pal. Pitti, de Florencia, con varios; la de Bernhard Strigel, de Carlsruhe, con ángeles niños que llevan la cola del traje talar del Gabriel; las grisallas del tríptico de la Catedral de Moulins, atribuido a Perreal, etc.

(1) En el «Alm. de las Provincias para 1915». «Un viejo texto de lengua y arte valenciano.»

(2) En el vol. I (de los tres que comprende la edic. de la «Biblioteca Catalana», Barcelona 1916), capítulo XX «se mostró a su Señoría, en forma humana, con infinita multitud de ángeles». «Y la señora humilísima, con los ojos bajos, mudada la color.» Hasta el colorido del ropaje concuerda. Véase capítulo XLIII. Es curiosa la pureza iconística con el séquito que lleva el mismo arcángel—setenta mil ángeles cantando alabanzas al Altísimo—en el cortejo nupcial de Fátima, la hija predilecta de Mahoma.

(3) «Hist. de l'Art.», de A. Michel, pág. 910 del IV-II.

acaso parca e indirectamente recibidas del maestro, de quien resulta como una muy desmañadísima edición en rústica, porque la suavidad de factura, dibujo y, menos aún, la delicadeza de colorido, le son por completo ajenas, pues sólo tomó de aquél, en liviana mimesis, algunos tópicos y apariencias externas, cual la manera de tratar los extremos de figura, poniendo en las cabezas un ceñido casco capilar, bordeado por una crencha, que más parece cuerda esparteña, y es tan típica como en el arranque de los altos cuellos, unos toques de color formando collarín carnosos y en las manos dejar visible la muñeca, que pretende modelar con un simplista sombreado análogo; éstas y otras particularidades, como la tendencia flamenca que al de Areggio señaló el citado y añorado hispanista (1), bien notoria en el panel de que hablo revelan la soca de su arte que también parece nutrirse de otra savia conocida, la osoniana, que aun cuando para los artistas locales discípulos de San Leocadio y para el público intelectual de la época representaba, como ya dijo Tramoyeres (2), el ocaso de una escuela anticuada, la infiltración recíproca de las dos rivales coetáneas es cosa sabida e innegable, y de ambas tiene Falcó, cuyo estilo seco y trivial pregona su secuaz el menos rudo, pero más modesto pintor de la tabla del Museo Diocesano, que testimonia el arraigo de una orientación ideológica o «escuela trasnochada de aire cuatrocentista y arcaica opuesta a las innovaciones y también a la brillantez del óleo» (3), de la que pienso es otra muestra no muy dispar, el más arcaizante «Descendimiento»—más brioso y rico de color— de la iglesia arciprestal de Morella, cuyo tosco patrón gótico—obsérvese la manera de tratar el desnudo— repele a la fecha de 1524, documental (4) del encargo a obrador de Valencia, y cuya Magdalena, bien que desfigurada por el acento circunflejo de su ceño de doliente plañidera, se parece a la Virgen Anunciada del panel que comento y ambos como dentro de la misma órbita, pero en enorme

(1) «Gaz. Beaux Arts.» 1908, pág. 209 del tomo 39.

(2) Véase «Cultura Española», núm. IX de 1908, pág. 155.

(3) Véase Tormo: «Arte Español», tomo VI, pág. 354.

(4) Partiendo de la licencia para erección de Altar con el título del «Peu de la Creu», véase Tormo: «La Iglesia Arciprestal de Santa María de Morella», pág. 7, Madrid 1927. Ante esta tabla se recuerda una de Játiva (citada por Sarthou, pág. 107, de su «Guía oficial de Játiva») y otra del Museo de Bellas Artes de Barcelona (Parque) que luego reproduciré.

desmerecimiento de los tableros del neto del retablo de la Puridad (M.^o de San Carlos), donde hay bastantes figuritas de análoga sequedad y que mucho se recuerdan.

Con grandes reflejos del arte leocadiesco y muy próximas de él creo a dos tablas de propiedad particular que hace dos años estaban en Valencia y cuyo paradero actual ignoro, a pesar de haberlo inquirido con empeño, por lo cual conviene reproducirlas, ya que además las tengo por inéditas.

Pueden datarse como de principios del siglo xvi, y representa una de ellas a un taumaturgo santo prelado yacente (1), entre un rolde de gentes heterogéneas —nutrida clerecía e infirmes pordioseros— y la otra, la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana, en adoración del Jesusito, quien, mientras llega el carifoso San José, que por el fondo aparece, ofrece a su abuelita una flor de las que a él le ofrendan en un canastillo con místicas rosas, aquí no alusivas a la tradicional alegoría mariana de bienaventuranza, sino con arreglo a la simbólica divulgada por las predicaciones de San Bernardo (2), que las consideraba como imagen de la Pasión en triste presagio de dolor —cual en muchas leyendas profanas—. La poética literatura del melíflujo abad de Claval, tuvo gran repercusión en Valencia, siendo a fines del xv su muy devoto propulsor —y hasta imitador— Fray Jaime Pérez, que regentaba la Sede valentina por el cardenal Rodrigo de Borja, su titular y primer arzobispo.

De su trayectoria estilística, no me parecen muy distantes los más vigorosos, pero también más toscos y desmañados tres paneles del primer cuerpo —sobre la predela— del retablo de la parroquial de Castelnovo (Castellón). Si no aberro en mi siempre inseguro trenzado de espejismos, son vibraciones dispares cuyo sonido es parejo.

En torno a ellas, y bien que dentro de otra modalidad pictórica pudieran aproximarse algunas tablas del neto del retablo de la Puridad (M.^o de San Carlos), donde no faltan análogas cabezotas

(1) Los funerales de San Martín, Obispo de Tours, en los que no falta el ciego pordiosero con su tullido lazarillo, que ante el temor de perder las limosnas de que vivían, rehuyen ser curados por el Santo, según Voragine.

(2) Véase Mons de la Bouilléri: «Etude sur le symbolisme chrétien de la nature» (pág. 267 de la 2.^a edic.). París, 1866.

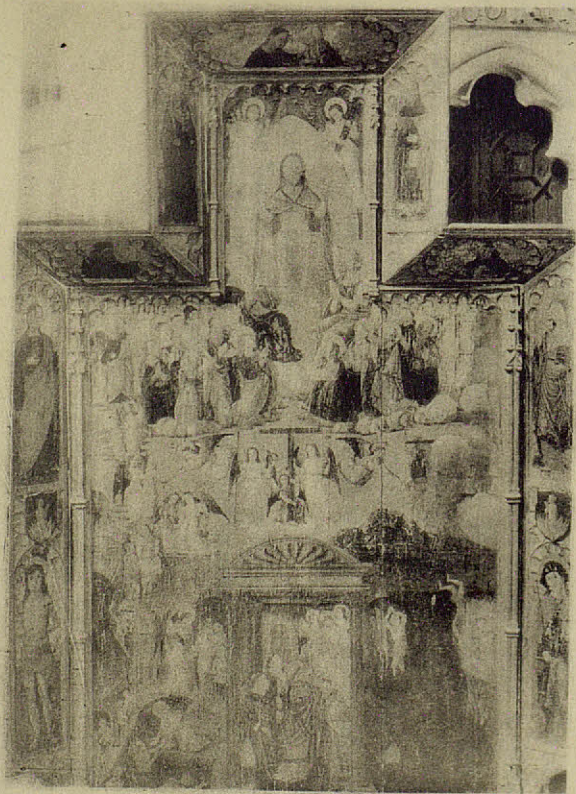


Anunciación. - S. XVI. - Museo Diocesano de Valencia.



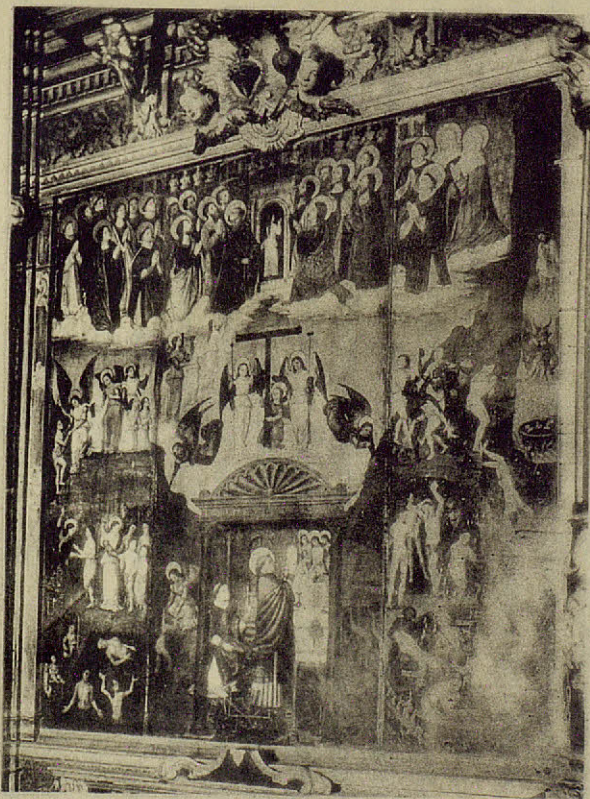
Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

Adoración de Pastores. - Tabla del Siglo XV,
de la escuela del «Maestro de Perea»
Propiedad particular. Zaragoza.

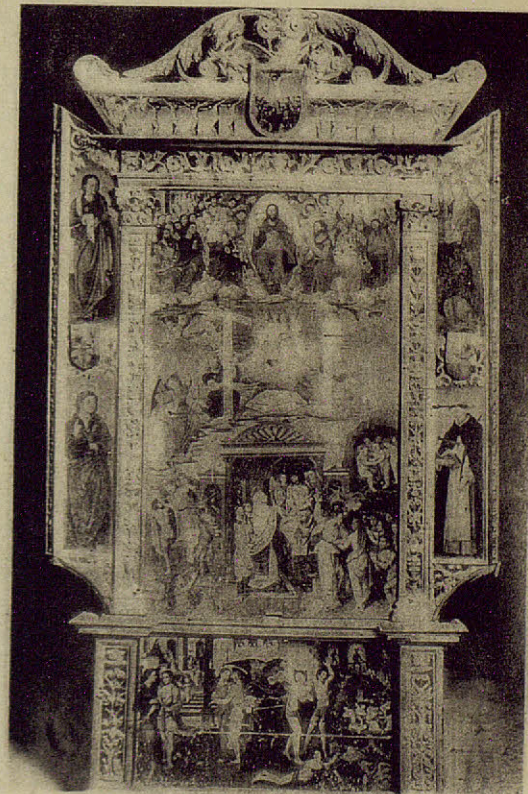


Clichés A. Mas.

Barcelona. - Museo Sta. Agueda.



Cortes de Arenoso (Castellón)
Iglesia Parroquial.



Hauser y Menet - Ballestrá, 30. Madrid.

Canet lo Roig (Castellón)
Iglesia Parroquial.

Maestro de Canet lo Roig?

Retablos de Animas, con la misa de S. Gregorio en edículo, primer cuarto del S. XVI.

barbitaheñas. El cotejo con las sargas de la Capilla del Santo Cáliz de la Catedral, parece muy explícito para todo esto.



Como «addenda» de estas notas de reportaje artístico —quimeras retrospectivas— quiero volver sobre lo del retablo mayor de Borbotó, que se supuso atribuible al «Maestro de Milagro de Colonia» posibilidad que había yo acariciado—(y lo digo sin llanto sobre lo que pude decir y no dije)—cuando publiqué mis pobrísimo escarceos de novel (1) sin asirme definitivamente a ella y silenciándola por las dudas que me asaltaban y que aún no han sido disipadas. Tanto es así, que por concatenación de ideas y precisamente pensando entonces en él, y en su tabla del supuesto y desechado (2) fratricidio de la casa Borja que Bertaux sospechó pintada para el Oratorio de la primera Duquesa de Gandía, vino seguidamente a mi memoria el recuerdo de D. Enrique de Borja y Aragón (hermano de San Francisco) y las turbulencias por él originadas con motivo de la muerte (1482) del XII Maestre de Montesa, Fray Bernardo Despuig, y no convenciéndome las fechas llegué a pensar —viendo el San Francisco de uno de los tableros— en la era de paz que hubo bajo don Francisco Llansol de Romaní Exarch, Maestre interino, que se convirtió en efectivo cuando al adjudicarse la Encomienda mayor al Borja cesaron las querellas intestinas de la Orden que señoreó a Borbotó desde larga fecha. En los pliegos del original que mandé a San Carlos, así lo decía en nota interrogante que con otras muchas fué suprimida después al hacer el tiraje por no dar al conjunto una estructura disforme por demasiado angosta en algunas páginas que resultaban agobiadas por la excesiva e innecesaria fronda del apostillado, que hubo de podarse bastante. Tuve que volver a Játiva para otras cosas y ya con fotografías de lo de Borbotó en la mano y frente al retablo del Corazón de Jesús —antes de los Siete Dolores de María— de la iglesia de San Pedro saqué la para mí firme convicción de que una y otra obra eran íntimamente relacionables. El San

(1) «Archivo de Arte Valenciano», 1927.

(2) Véase Sanchis Sivera. «Documentos y cartas privadas que pertenecieron al 2.º Duque de Gandía, D. Juan de Borja» (pág. 148 y siguiente), Valencia, 1919.

Antón de la prendela setabense me pareció trasunto del Sacerdote de los Desposorios de Borbotó que se había vuelto más cano; los pretendientes allí estaban casi como retratados; entre los Padres del Limbo aparecía el angel Custodio del Reino, el Bautista, el San José y hasta el seto de nubes con angelotes intercalados tenía reflejo fiel en la iglesia Montesiana, donde la técnica no parece de semejante de las complicadas veladuras al óleo sobre témpera por el «sistema mixto» que llama Dalbón (1), dando la sensación de repinte —y lo es ciertamente— como el retablo de Játiva, también tentador para mí por creer casi mellizos los montuosos paisajes (2) de los fondos que me fueron haciendo encariñarme con tales afinidades —citadas en «Archivo» con la timidez obligada en mi primer vuelo—, anteponiéndolas a las del fiel discípulo de San Leocadio que Bertaux conjeturalmente identificaba con el hijo de aquél, con Felipe Pablo, aunque la filiación leocadiesca ya entonces la dí como más transparente que la de los Hernandos y Juanes anteriormente señalada.

Y más me acuciaba el torcedor de la duda pero estimulándome a no mentarla el que ni en lo del Colegio del Patriarca, ni en Lucena del Cid —no conozco lo de Caudete— ni aun en obras tan afines como el retablo de San Dionisio y Santa Margarita, del Museo Diocesano, ni en lo del enigmático Monsó de Villarreal se dió al paisaje la preponderancia propia de la época, antes al contrario, parece característico del Maestro en cuestión el arcaísmo de los estofados de oro labrado a buril con dibujos geométricos más frecuentes en la centuria precedente y ya desdeñados por los principales artistas finiseculares, aparte de las conocidas excepciones que vienen casi siempre precisamente de la otra banda.

Volver a repetir que la Escuela de Osona y la de San Leocadio se cruzan y apropian elementos de una y otra tendencia, sería baldío si no quisiese reiterar que de tal sincretismo es una muestra muy afortunada el retablo mayor de Borbotó —en otra modalidad el Calvario del ático— con sus países poblados de deliciosas figuritas.

(1) Pág. 103 y siguientes de «Les Origines de la Peinture á L'huile». París, 1904.

(2) Su importancia la destacó así Rouchès: «A signaler tout particulièrement la paysage, que fait penser á Mantegna», pág. 110 de su «Hist. de la Peinture Espagnole». Edit. A Morancè, París, y Mayer en la pág. 120 de la «Historia de la Pintura Española», recién editada por Calpe.

También lo es el de Játiva, que si corre bajo la filiación osoniana dada por el Sr. Tormo y que sin titubeos aceptó unánime la más autorizada crítica (Bertaux Mayer, Von Loga.....), es de recordar que la gran sapiencia del maestro señaló con autoridad máxima en sus primeras inolvidables cartas de *Las Provincias* detalles de modelado y tipos de prerrafaelismo italiano, que le hicieron pensar en un habilísimo discípulo de Osona, conocedor del arte de San Leocadio, y no sólo entonces, sino que al hacer su propia revisión (1) reincidió en destacar y ampliar los influjos del italianismo renaciente, aproximando el tal retablo al de la Torre de Canals y ambos como vértice de una escuela local de la que creo procede —salvo invidencia mía— el pintor de lo de Borbotó que, sin duda, es obra en dos o tres lustros posterior a todo eso y en mayor querencia del estilo leocadiesco entonces ya triunfante y con gran auge por Valencia.

«Seribitur ad narrandum, non ad probandum.»

EL MAESTRO DE PEREA, OSONA Y SUS SECUACES

De tal Escuela setabense, pero de la otra modalidad que también impera en ella, la del anónimo «Maestro de Perea o de la Crencha» creo ciertamente unos paneles de principios del xvi, que la Diputación entregó al Museo Municipal de Barcelona, donde se hallan expuestos en la misma sala que los Bermejós.

Son siete, y representan: la «Anunciación» ($1,40 \times 0,99$ de ancho), «Adoración de Pastores» ($1,25 \times 1,07$) y Reyes ($1,24 \times 1,02$), «Resurrección del Señor» ($1,40 \times 0,96$), y su «Ascensión» ($1,24 \times 1,04$), la «Pentecostés» ($1,24 \times 1,02$) y la «Dormición de María» ($1,84 \times 1,20$). Del mismo descabalado retablo, que debió ser de gran tamaño, quedan dos fragmentos, que supongo correspondientes a la predela, cada uno (1 de alto $\times 1,70$ de largo) con tres plafones (a $0,90 \times 0,50$ de ancho) reproduciendo escenas de la Pasión.

Me ocupo de ellos en otra parte (2) aproximándolos al retablo del Ecce Homo de San Francisco, de Játiva, con el que tienen inne-

(1) En su magistral Epílogo de la edición de 1912 «Un Museo de Primitivos». «Las tablas de las iglesias de Játiva».

(2) «Iconografía de SS. Lázaro, Marta y Magdalena» con reproducción de algunos.

gable parentesco, pero reincido, porque si el último fué obra de un mediano discípulo (1) del Maestro que pintó el de la ermita de Santa Ana —en la Seo desde 1910— algunas figuras de la mano de éste tiene cuando menos lo de Barcelona, donde la Virgen, por ejemplo, es de completísima y perfecta identidad, hasta en los más mínimos detalles, con la Magdalena que se llevó a la última Exposición de la capital catalana (núm. 75 de la Sala 19 del Palacio Nacional), y que según el Catálogo (2) fué del bellissimo retablo setabense cuyo influjo derivado del contacto con la labor de Jacomart debió ser el tamiz que cernió en nuestro pintor las asperezas que pudiera conservar del estilo del de Perea, cuyo reflejo lo tengo por tan evidente como la improbabilidad de identificarle con él, pues los personajes carecen de la dureza y bizarría que les daba un aspecto casi cerril y montaraz, ni el pliegue de los paños es tan quebrado y cuidado, ni las coloraciones son tan cálidas, ni tienen la brillantez característica de las de aquél, de quien, sin embargo, creo que procede la propensión a los brocados suntuosos, el aspecto pensativo y tristón de las figuras, el afán por ciertos paisajes de roqueda, y, en general, la tendencia realista y pintoresca que culmina en la «Adoración de Pastores», que procedente de Zaragoza figuró en la Exposición Colombina (3) y que Von Loga juzgaba de «afinidad íntima» con la Virgen de la Sapiencia (4) (Universidad Valentina) y con la gran tabla de la colección Lázaro Galdeano, de Madrid, que representa (5) los tres Santos hermanos de Betania. Es error de bulto,

(1) Véase «Tablas de Játiva».

(2) «El Arte en España», pág. 246 de la 2.^a edición.

(3) Página 41 de «Die Melerei in Spanien», Berlín. G. Grotte, 1923. Parto del supuesto de que se refiere a la tabla que reproduzco en la lámina núm. 2 y cuyo paradero actual ignoro, como también si se mencionó en lo publicado por Mr. Maze-rolle en la «Gaz. des Beaux Arts», ni si se reprodujo en las «Joyas de la Exposición Histórico-Europea», de Laurent, pues ni lo uno ni lo otro tengo a mano ni lo acoté cuando hace tiempo lo tuve, por parecerme lo primero una síntesis algo liviana y cacer lo segundo de juicio crítico. Es la única bibliografía que recuerdo haber visto de aquella Exposición, celebrada el año en que nací, cuando todavía se decía en discursos académicos sobre la pintura Valenciana que «antes de Juanes nada había en Valencia.....»

(4) Reproducida por Tramoyeres en «Archivo de Art. Valenciano de 1918, pág. 18.

(5) Reproducida en «La colección Lázaro Galdeano», pág. 252 (del vol. I y en las publicaciones que allí se citan). Madrid. «La España Moderna», 1926.

pero muy extendido y arraigado en publicaciones alemanas y francesas, el identificarle con Nicolás Falcó —antes lo había sido con Fray Juan de Nápoles y con Osona— suponiendo ser suyo todo el retablo de la Puridad (Museo de San Carlos) tal y como está montado, aun habiendo en él nada menos que tres estilos, ni muy homogéneos ni de la misma fecha.

El panel aludido por el doctísimo hispanista teutón en su obra póstuma quizás sea hermanable con la tabla del legado Peyre al «Musée des Arts Decoratifs», de París (1), y le doy la importancia consiguiente a parecerme como una síntesis de varias obras del Maestro de Perea, pues por más que San José aparezca como cerroferario (2) ancianísimo, con ojos marchitos de cecuciente, carácter y aliño que resultaría novedad en el pintor, hay otras concomitancias de gran captación, que si no bastan para justificar rotundamente su paternidad, hacen pensar que si se trata de un discípulo, fué tan fidelísimo devoto del maestro, que repite hasta sus pormenores más significativos, como los capazos de palma que señaló como típicos el Sr. Tormo (retablo de Agullent y mayor de San Feliú, de Játiva); las grandes aureolas y relieves dorados en coronas y estrellas (legado Peyre y Museo de San Carlos); los angelotes volantes de alas muy picudas con grandes rótulos y halda en cola de escorpión; perfiles salientes muy característicos, etc. La mixtura entre su entraña indígena y su lastre nórdico no deja duda que a su descendencia resulta con menos o más distancia encadenable lo de Játiva, no sólo en San Feliú y aun en San Francisco, sino hasta el ya citado retablo de la Seo —el que se bajó de la ermita de Santa Ana— cuya tipología es afín en bastantes figuras, dato que se complementa con otras menudas características muy realistas, como las ovejillas, el mastín con carlanca.....

Si se diese por obra cierta del propio maestro, tal vez plantearía la duda de si éste vino a Valencia con su arte ya formado en Castilla o Aragón, valencianizándose después con exaltado y máximo fervor, o si su aprendizaje y cabal educación artística la hizo

(1) Reproducida en «Archivo de Art. Valenciano», de 1928, pág. 96.

(2) Es un detalle infrecuente en el Arte de la «Corona de Aragón y no en el flamenco, de donde tal vez procede como reminiscencia de la escena litúrgica, según apuntó la gran autoridad de Mr. Mâle», véase loc. cit., pág. 76.

aquí donde, sin duda, debió aprender la técnica del óleo), pues no faltan precedentes de una pareja orientación pictórica, en la que creo incluible las tablas similares a la de D. Francisco Martínez, que fué del gremio de Sogueros (1).

Lo que resulta muy cierto es que dulcificó muchísimo su nativa rudeza en las obras más sazonadas de sus últimos tiempos —retablo mayor de San Feliu, tríptico de Martínez Vallejo— y desde luego que su influjo tiene la gran latitud que a todos nos enseñó el Sr. Tormo, quien considera como «suya o quizás mejor de un su discípulo maestro» (2) la «Visitación», núm. 46 del legado Bosch al Museo del Prado, un San Miguel que D. Román Vicente, de Zaragoza, llevó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y las obras cuyo discrimen da en su magnífica guía de Levante.

He creído y digo en otra parte que tal vez podría incorporarse a todo esto pero dentro de más dilatada órbita el expoliado y recuperado retablo de la ermita de San Onofre, de Todoella, y ahora me permito añadir la «Epifanía» (principios del xvi), de propiedad particular, que reproduce la lámina núm. 4, en la que con análogo nervio se repiten las cualidades determinantes de su escuela y de la de Osona hijo y son blancos los tres reyes como en la del retablo que mandó pintar en 1485, para el Convento de Predicadores de Valencia, el caballero D. Pedro de Perea (3). Su San José resulta muy característico.

Pero «revenons à nous moutons», a los que pacen y triscan en el somo de un cabezo pintado en el tablero de igual asunto del Museo de Barcelona, donde veremos con vistoso y muy nutrido séquito de milites montados como en las brillantes cabalgatas medievales, cuyo influjo iconístico apuntó Mâle (4) a los tres Reyes Magos represen-

(1) La reprodujo Ferrán Salvador en «Capillas y Casas Gremiales», y Martínez Aloy en la pág. 624 del tomo I de la «Geografía de Valencia», como de principios del xv. En la Exposición de «Lo-Rat-Penat» (1908), se catalogó como de por 1430-1450.

(2) Vid. «El arte valenciano a fines del siglo xv. El retablo de Agullent.» Son tres artículos publicados en «Las Provincias», de Valencia, núms. de 7, 13 y 17 de Enero de 1910, que aún conservan importancia de indispensable prolegómeno para el estudio del pintor.

(3) Como retrato suyo debe considerarse al orante arrodillado entre los Magos.

(4) «Fin du M. Age», pág. 69. En los apócrifos se habla también de las «tropas de Caballería que acompañaron a los Magos», 12.000 hombres; 4.000 por cada reino, cita el capítulo XI-1 del «Evangelio de la Infancia».

tativos de las tres edades del hombre —ancianidad, madurez y juventud— y de las tres partes del mundo entonces conocidas —Asia, Africa y Europa—, creyéndose poblada cada una por la descendencia de cada uno de los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet. Ofrendan el oro, incienso y mirra correspondiente a la triple condición —real, divina y humana— del Mesías (1), todo ello en concordancia con la simbólica prefiguración del Salmista (LXXI), pero con la particularidad de ser el Rey de tez algo bruna no el más joven e imberbe, como con mayor frecuencia ocurre, sino el de mediana edad que aparece barbado (2) recordando al falso Beda que describe a Baltasar «negro y con espesa barba», mientras que a Gaspar, el más mozo, le supone «rubio y lampiño», amoldándose también a tal tipología (3) el anciano Melchor, «de barba luenga y poblada», que con rico paludamento, arrodillado y descubierto, recibe la bendición del Jesusito, un niño de más edad que la correspondiente a los pocos días que median entre el 6 de enero y el 25 de diciembre, fecha ecuménicamente admitida para la Natividad después de las vacilaciones primitivas que la llevaban al 19 de abril y aún al 19 de mayo. Ello es reminiscencia de la grande y precoz (4) repercusión que los llamados Evangelios Apócrifos tuvieron en el arte y más concretamente del que Tischendorf denominó «Seudo-Mateo» —casi por completo incorporado a la «Leyenda Aurea», de Voragine, que ha sido la divulgadora del número, nombre y realeza de los magos— muy admitido entre los fieles por las dos cartas que a modo de prólogo encabezan sus antiguas transcripciones y que pasaron por ser para y de San Jerónimo, haciéndole

(1) Es curioso, como recogió el antiquísimo simbolismo de la triple ofrenda el Teatro litúrgico: Véase, por ejemplo, el «Auto de los Reyes Magos», publicado por D. Ramón Menéndez Pidal en la «Revista de Ar. B.ª y M.ª» de agosto-septiembre de 1900, pág. 458.

(2) Véase Hugo Kehrer..... «Die Heiligen Drei Könige in Litteratur Und Kunst», pág. 66 y siguientes del tomo I, Leipzig. Seemanns, 1908.

(3) Es la que corresponde a la creencia medieval, en la que perdura la clasificación de Aristóteles a base del color de la piel, suponiendo dividida a la especie humana, como la tierra que habitaba, en tres grandes clases o zonas: los muy blancos ocupando las regiones más frías, los negros, la zona tórrida y los rubios, la templada. Véase la tercera de las conferencias del Cardenal Wisseman en Roma: «Relaciones entre la Ciencia y la Religión Revelada», pág. 811 y siguientes de la traducción española. Barcelona. Riera, 1859.

(4) Mr. André. Peraté en la pág. 48 del tomo I. vol: I de la «Hite, de l'Art», de A. Michel.

su traductor y difundiéndose precisamente cuando su exégesis gozaba de gran predicamento (1). En el Cap. XVI-I se supone la Epifanía: «Transacto vero secundo anno» (2), sin que sea el único reflejo suyo que vemos, pues también resulta muy explícito el «et ingressi domun —como en el sinóptico— invenerunt infantem Jesum sedentem in sinu matris» del versículo 2.º y hasta el trasplante a esta escena del «bos et asinus adoraverunt eum», que sólo se citan en el Cap. XIV del mismo Apócrifo, trayendo a colación la profecía de Isaías (I-3) y la de Habacuc (III-2), pero tomada esta última de la Versión de los Setenta, no de la Vulgata que acorde con el texto hebreo sólo dice «inmedio annorum notum facies», mientras que aquélla tradujo «inmedio animalium», de ahí que algunos expositores recogieran la tradición de los dos del pesebre de Belén y que por ello aún perduran como leyenda pía.

La estrella que la escuela mítica supuso creada por epigenesis de la de Balaam (números XXIV-17) resulta duplicada en el panel de que hablo, pues se repite aunque más diminuta en el remate del haz (3) luminoso y tan en la proximidad del nimbo estelífero de la Deípara que puede ser debido el desdoblamiento a la incorporación del muy frecuente atributo Mariano, místico blasón de la efímera Orden Militar de Santa María—filial del Cister—en consonancia con el dictado de «Strela do día» que dió a la Virgen el devoto Rey fundador en sus *Cantigas* (CCCXXV) y que corresponde a la salutación de la Iglesia en el himno «Ave Maris Stella». Debo también señalar en el pintor la caligrafía capilar de su típico peleteado a calamo y cierta propensión a prodigar el turbante como cubre cabezas de sus personajes, lo que le llevó al pintoresco anacronismo de convertir en musulimes a dos soldados romanos de la «Resurrección», uno de los cuales reaparece santificado y con aureola poligonal en el «Descendimiento» convertido en no sé, si José de Arimatea o Nicodemo sosteniendo el Santo Sudario a los pies del Redentor; es una hermosa cabeza, cuyo vigoroso realismo tienta para pensar en posible retrato del artista

(1) Véase Joseph Variot: «Les Evagiles Apocryphes, histoire litteraire, forme primitive, transformations», pág. 52. París. Berche et Tralin, 1878.

(2) Véase La versión de Charles Michel en la Col. de «Textes et documents pour l'etude historique du Christianisme», edit. Picard.

(3) Particularidad que repite—con remate de una crucecita—la Epifanía del ret. Perea, de San Carlos.



Epifanía. - Fines S. XV. - Tablero de un Retablo valenciano del Museo de Bellas Artes de Barcelona



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

S. Miguel y Sta. María Magdalena.
Fines del S. XV en la Seo de Játiva.

—un converso?— muy dado a repetir el mismo modelo que parece tomar del natural con la única variante de alterar algunas medidas faciales.

El influjo de la escuela de Osona es bien notorio en algunos tableros, y el arraigo y pervivencia en Cataluña de un arte similar, aunque no mellizo, parece pregonarlo el retablo de la SS. Trinidad de S. Llorens dels Morunys que Sanpere y Miquel en sus «cuatrocentistas» (1) atribuyó a Gabriel Guardia, obra de acento valenciano quizás relacionable con el de la Visitación del Museo de Cagliari firmado por Juan Barcell, que supuso labor catalana el Sr. Carlo Aru (2) pero que posteriormente reclamó el Sr. Tormo (3) para el arte valenciano, al que no parece tampoco por completo ajeno el del «Presepio», cuya tabla central recuerda bien que de más lejos la modalidad pictórica a que vengo refiriéndome.

LEANDRO DE SARALEGUI

(Continuará.)

(1) Páginas 199 a 201 del tomo II.

(2) Véase «Anuari del Institut d' Etudes Catalans» 1911-12, pág. 517 y siguientes.

(3) Bol. Soc. Excursiones, 1915, pág. 240.

La epigrafía en las iglesias románicas de Segovia

Entre todos los conocimientos auxiliares de la Historia, ninguno ha sido tan descuidado como la epigrafía medieval. A partir del Renacimiento, las lápidas romanas han absorbido por completo la atención de los eruditos, que copian con el mayor cuidado cualquier inscripción pagana, por conciso y vulgar que sea su texto. Viajeros y anticuarios del siglo XVIII, antes se dejarían en el tintero la noticia de una catedral gótica, con sus retablos, sus tallas, sus rejas y sus terciopelos, que la del más insignificante monumento epigráfico de la antigüedad. Se han publicado colecciones completísimas y abundan los tratados para descifrar sus abreviaturas e interpretar los pasajes difíciles.

En cambio la epigrafía medieval (especialmente desde la reconquista) no ha sido apenas considerada como un estudio científico. Se ha publicado alguna colección de inscripciones como la *Epigrafía Catalana de la Edad Media*, de A. Elías de Molins, pero no hay, que sepamos, tratados en que se estudien los diferentes tipos de letra, su evolución, signos, abreviaturas, modismos, etc. Parece como si para leer una inscripción de los siglos XI o XII no hiciesen falta conocimientos preliminares, sino que bastase un empirismo al alcance de todo el mundo. Y, sin embargo, testimonio de dificultad son las frequentísimas lecturas defectuosas.

Para contribuir a proporcionar material a los que algún día intenten subsanar esta deficiencia quiero publicar algunos calcos y fotografías de inscripciones que se encuentran en monumentos románicos de los siglos XI, XII y XIII de la provincia de Segovia. Estas lápidas, inéditas algunas y las restantes mal leídas, son de extraordinario interés para el estudio de los monumentos sobre los cuales están colocadas. Dos de ellas, de las más antiguas, nos dan el nombre del arquitecto y la fecha de la fundación: otras dos nos proporcionan solamente este último dato y otra se refiere a las obras del

templo, que se efectuaban en el mismo tiempo en que el lapidario grababa las letras. Pero aún aquellas que no contienen datos tan valiosos, contribuyen, cuando están fechadas, a la historia del edificio, que será anterior a la inscripción si la lápida ocupa el lugar para el que fué destinada y posterior si ha sido aprovechada como material de construcción en una nueva obra.

Esta pequeña colección contiene solamente inscripciones sepulcrales y conmemorativas. Hay algunos letreros en elementos decorativos románicos, referentes generalmente al asunto bíblico o evangélico representado: así, por ejemplo, en un capitel del arco triunfal de la iglesia de San Justo, de Sepúlveda; pero no hemos tomado calco de las de este género.

En las inscripciones del siglo *xi* se emplean letras romanas o mayúsculas, dando a veces a algunos de los caracteres una extraordinaria esbeltez, y logrando, con el contraste con otros más cuadrados, un efecto bello y expresivo. El caso más típico es el de la inscripción del Priorato de San Frutos, cuya dependencia de la abadía de Silos influyó, sin duda, en el estilo de su epigrafía. Aún predominan los caracteres mayúsculos en los comienzos del siglo *xii*, pero cada vez van siendo más frecuentes las letras minúsculas. Se nota esta variación principalmente en la *h*, la *m*, la *n*, la *e*, la *t* y la *u*, que toma esta forma en lugar de la *v* romana. A medida que las inscripciones son más modernas, el rasgo se hace más flexible y van dibujándose mejor los trazos gruesos y los finos. Aparece la tendencia —fines del siglo *xii*— de dar a las inscripciones carácter caligráfico, dotando a las letras de mayor movimiento y ornamentándolas con adornos imitados de los diplomas. A medida que avanza el siglo *xiii* las letras se hacen más estrechas y regulares, preludiando ya la epigrafía gótica. Los signos de abreviación son muy pocos, análogos a los empleados en la escritura y aplicados con bastante arbitrariedad.

Las inscripciones sepulcrales rara vez están colocadas exactamente en el lugar que ocupan los huesos del difunto. Sepultado el cadáver en el claustro o en el cementerio, se colocaba una lápida conmemorativa en el muro o se grababa el epitafio en cualquier parte: en las dovelas de un arco, en una imposta de la puerta, etc., y en una leyenda se consignaba a veces el nombre de varios difuntos. El atrio de San Martín, de Segovia, tiene bastantes lucillos se-

pulcrales; todos sin inscripción, y en cambio abundan los letreros funerarios dispersos por el recinto.

La mayor parte de los calcos han sido hechos con excelente papel de estraza, que se moldea mejor que ningún otro. Para que la fotografía resultase más clara, llené los huecos de las letras con agua ligeramente coloreada de rojo que, al extenderse exclusivamente por la parte machacada del papel, que queda más esponjosa, refuerza el calco sin peligro para su exactitud, siempre que se puedan distinguir claramente los trazos labrados de los desperfectos de la piedra.

Los primeros atisbos de epigrafía medieval segoviana nos los da el famoso cronista Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia* (Madrid, 1637), en la cual no solamente publica lápidas romanas, sino que da a conocer numerosos letreros de época medieval, algunos ya desaparecidos. La lectura suele ser defectuosa, pero no deformada de intento, aunque el autor escribía influído por la letra y el espíritu de los falsos cronistas. No se concibe, sin embargo, que quien había leído regularmente algunas inscripciones romanas, tomase por obra del siglo XII dos lápidas clarísimas que se ven todavía en el antiguo Priorato de San Frutos, a orillas del Duratón, en las que en bellas letras del siglo I, se lee lo siguiente:

FLAVO.AN.L.
ASPRO.AN.XXV.

Colmenares colocó arbitrariamente puntos detrás de cada una de las letras y dió la siguiente *lectura*, que le sirvió para asentar sobre ella una teoría sobre la traslación a Segovia de las reliquias de San Frutos:

F (uit) L (ocus) A (ntiquus) V (enerandorum) O (ssium) A (sportatorum) N (on) L (onge).

A (sportaverunt) S (egoviensis) P (artem) R (ationabilem) O (ssium) An (no) XXV.

Aplicando este procedimiento a las innumerables lápidas romanas que había en su tiempo en las murallas segovianas, Colmenares podría haberse documentado para escribir otra *Historia de Segovia*, llena de curiosos pormenores.

Ya en la edad de oro de la epigrafía, en la segunda mitad del siglo XVIII, Ponz, temeroso de romperse la cabeza por los derrumba-

deros de la muralla donde quedan lápidas romanas, se limitó a copiar las que trae Colmenares. A esta misma pléyade erudita pertenecía el canónigo D. Andrés Gómez de Somorrostro, aunque no salió a luz hasta 1820 su obra insigne: *El Acueducto y otras antigüedades de Segovia*, en la cual publica y comenta hasta treinta inscripciones romanas con exactitud y buena crítica, aceptada por Hübner. El primero que concedió importancia a la epigrafía medieval segoviana fué otro canónigo, sobrino del autor y del mismo nombre el cual, en 1861, publicó la segunda edición de la obra de su tío, aumentada con apéndices. En uno de estos aditamentos, el segundo D. Andrés Gómez de Somorrostro da a conocer alguna inscripción romana de que no tuvo noticia su predecesor, la única árabe descubierta en la ciudad y otras de las épocas románica, gótica o moderna. Desgraciadamente el autor de estas adiciones era un lector mediocre.

En este punto, como en tantas cosas, hace época la obra *Recuerdos y bellezas de España*, en la cual el tomo *Salamanca, Avila y Segovia* fué redactado por D. José María Quadrado. Por donde pasó el insigne arqueólogo balear, dejó poco por hacer. A él se debe la publicación de la lápida interesantísima de Sepúlveda que nos da el nombre de un arquitecto del siglo XII. Después de Quadrado, los autores locales de guías o de trabajos monográficos se limitaron a copiar a los autores mencionados.

I

IGLESIA DE SAN MARTIN (SEGOVIA)

+ hic iacet lvpus presbiter
scriptor ⁝ et johanes bezer
ro : et don salvador ⁝ don serrano

Mide esta inscripción 18,5 de altura por 58 de largo. La altura aproximada de las letras es de 5 cm. Es la más ornamentada de todas las inscripciones medievales de Segovia. Está esculpida en una losa caliza, pintada de negro, situada a bastante altura, en el muro exterior de la iglesia románica de San Martín que da a la galería O. del magnífico atrio.

Se puede decir que esta inscripción estuvo inédita hasta Quadrado, pues D. Andrés Gómez de Somorrostro (sobrino) no descifró

sino el segundo renglón. El insigne viajero menorquín la leyó casi completa, equivocando solamente una palabra y omitiendo otra en el tercer renglón.

El carácter de la letra es bastante arcaizante, pero no debe remontarse más allá del 1200. Ofrece la particularidad de que algunas de las letras no están totalmente hendidas en la piedra, sino grabados los perfiles de los trazos. Por puntos, en lugar de pequeñas oquedades, lleva circunferencias grabadas en la piedra. La ornamentación es prolija: algunas de las letras revisten forma de troncos o tallos con apéndices de hojas o frutos que no dejan de recordar la epigrafía musulmana contemporánea. El interior de las letras va lleno de finos trazos grabados, que evocan el adorno de las iniciales miniadas en los códices de la época. Es posible que algún *scriptor*, compañero de uno de los citados en la lápida, diese el dibujo para las letras.

Lo más curioso es que esta inscripción, que pudiéramos llamar caligráfica, y que conmemora al presbítero Lope, escritor (copista), viene a confirmar algunos extremos referentes a la cultura medieval segoviana. Ciertamente, ya en el siglo XII existían bibliotecas en las parroquias de la ciudad, pues en 1117 Domingo Pérez dejó parte de sus bienes para fundar una en San Miguel (1). En esta misma parroquia de San Martín funcionaba en el mismo siglo un escritorio, del cual salió alguna obra notable (2). A este taller de copistas

(1) Colmenares conserva la curiosa cláusula: «Et Prior sanctae Mariae, qui accipit omnia mea, primitus faciat Bibliothecam bonam, et donem eam sancto Michaeli: et aliud quod remanserit sit Sanctae Mariae. Facta carta.... Kalendis Nouembris Era M. C. L. V. (*Historia de Segovia*, cap. XIII, párrafo XIII).

(2) Colmenares da la noticia (Cap. XV, párrafo X) de haber visto el año de 1624, en la biblioteca del colegio dominicano de San Gregorio de Valladolid, un códice de las *Morales* de aquel Pontífice con este colofón, lleno de curiosísimos datos: *Explicit liber Moraliū super Job, editus a Beato Gregorio, vrbis Romae Papa, scriptus autem in Secovia ciuitate apud Sanctum Martinum: cuius videlicet Ecclesiae liber est: anno ab Incarnatione Domini 1140 secundum francorum computum; era autem secundum Hispanorum numerum 1178. Regnante Ildefonso Hispanorum prius Imperatore dicto: et Petro praedictae ciuitatis uenerabili Episcopo. Quem scilicet librum fecit scribere Petrus praedictae Ecclesiae Sancti Martini abbas, vir nimirum simplicitate, bonitate, et innocentia, atque pudicitia, necnon patientia, et humilitate praeclarus, adiuvante eum clero eiusdem Ecclesiae, qui celeberrimus, atque praepollens in tota Hispaniae habebatur, ministrante pergamenum Calueto Sacerdote Bernardo Franco, qui anno uno librum scripsit. Qui omnes vitam consequantur in Christo Iesu Domino nostro. Amen.*

pertenecería el presbítero Lope, enterrado en el pórtico de San Martín. Otra particularidad notable de esta inscripción es que menciona nada menos que cuatro sepultados, cuyos restos yacerán bajo las losas o en las arcas que se ven en el pórtico. Juan Becerro, Don Salvador y Don Serrano, serían probablemente clérigos del nutrido capítulo de San Martín, que era, según un texto de la época, celeberrimo y preeminente en toda España.

II

IGLESIA DE SAN MARTÍN (SEGOVIA)

+ In spe nonnulla
iacet : hic lvpus et sva Pinia
pro quibus oremus omais opus istud
haremus . inde pater noster qvi verv (s)
egerit istos . vikat vita eterna

Mide esta inscripción 43 por 29 cm., y las letras, próximamente, cinco centímetros de altura. Está esculpida en una losa caliza, situada en el muro oeste de la iglesia, que da al pórtico, en el primer tramo, comprendido entre la puerta N. y el ingreso principal del templo, a considerable altura. Es inédita. Los caracteres pueden ser de fines del siglo XII o de los primeros años del XIII.

Es curiosa la bárbara redacción del epitafio, que acaso quiso ser un epigrama en exámetros leoninos, si bien solamente en el segundo verso consigue el autor, con gran esfuerzo, que aconsonanten los hemistiquios. Señal de bajísima latinidad es el empleo de la palabra romance *haremus*. La cruz patada del comienzo, con un círculo en cada uno de los ángulos, recuerda la de una moneda segoviana de Alfonso VII (Heiss, tomo I, lám. 2.^a, fig. 23) y remata en su brazo inferior en forma de pincho, como la llamada de Sobrarbe, en la forma que aparece en una moneda castellana de la misma época (Heiss, tomo I, lám. 2.^a, fig. 12).

III

IGLESIA DE SAN MARTÍN (SEGOVIA)

hic : iacet
 Rodericus : muni
 onis : obiit : VII
 idus : decembris : anno
 incarnati : verbi : m : cc
 XXXVIII :

Mide 31 cent. por 33 y medio; letras de 4 centímetros de alto. Está empotrada en la pared N. del nartex que está situado ante la entrada principal. Es inédita.

IV

IGLESIA DE SAN MARTÍN (SEGOVIA)

hic : iacet blas
 co : perez : que : de lexo
 unas : casas : que son
 en almuzara en : lin
 de de : las : casas : de xemena : saiaſtia

 et : de : la otra : parte :
 dominus : gil : aua (d) : de s . gil
 para las . lauores
 desta . ecclesia : de

 Sant. Martin : e : non : para : los
 clerigos : obiit . Vº . kalendas
 february : era : m : ccc.

En la galería del S. del pórtico de San Martín, esculpida en el resalte O. de la portada románica que mira al S. en tres piedras que miden 32 y medio, 24 y 15 centímetros de alto por 32 de ancho. Las letras tienen unos tres centímetros y medio de altura y son, aproximadamente, del mismo tamaño, a pesar de que en la fotografía aparezca más reducida la planta superior. Es inédita.

Se trata de un verdadero documento notarial esculpido en la piedra, en el que se puntualizan las lindes de las casas que *delexó* Blasco Pérez, y se expresa claramente que estas casas eran destinadas a sufragar las labores de la iglesia *e non para los clérigos*. La

† HETAGE V P P R R
 SCRIPTOR: G T O E S B E X E
 RO: E T O S A N Z O R M S E R L A O

†
 HIC: I C E T
 R O T I C: M U R I
 O R I S: O B I I T: V I
 I O: D E C C E A R D
 I C A R P A T: V B: M: C C
 XXXVIII:

† I N S P E H O R D V L E A
 H C E O: H I C V P E S A P I A
 R O V I B O R C O M O M S O P I S O V D
 H A R E O: I N D E P A T O R O V I S E R S
 E O E R I O I S T O S V I C I O S O E O I A

H I C H O C I B L A S
 O O: R Z O D E L E X O
 U N A S: C A S A S: O: S O
 E N A M U Z A R A E: L I
 D E: D E: L I S: C A S A S
 D E: X E M E N A C A P I S T I A

E I D E: L A: O T R A: P R E
 A: C I L: A U E: D E S: C I L
 P O R A L A S: L A D O R E S
 D E S T A E: L E S T A: D E
 S A T I: M: E: D O: P A: L O S
 C E I C O S: C E: I T: V: B I S
 F E B A K I: E: M: C C C

Hauser y Menet - Ballesta, 30. Madrid

Inscripciones del Siglo XIII en el Pórtico de la Parroquia de San Martín
 de Segovia.

Almuzara que se cita, es una calle al poniente de la Catedral, en la parroquia de San Andrés. Llama la atención la coincidencia del nombre de Blasco Pérez con el de un obispo de Segovia, con poca posterioridad a este tiempo. El Don Gil, abad de San Gil, era el párroco de la pequeña iglesia románica, de la cual aún se ven restos fuera de la muralla, junto a la casa de la Moneda. En los siglos XII y XIII los párrocos segovianos llevaban el nombre de abades, como se ve en muchos documentos.

Pero, sin duda, lo más interesante de este letrero es la referencia a las *lauores* que se verificaban en la iglesia de San Martín por aquel año de 1262. Acaso se trate de la galería S. del pórtico, que es, sin duda, la parte menos antigua de la obra románica. Mucho se ha discutido sobre la antigüedad del románico segoviano. Nuestra opinión es que este estilo no es en Segovia de aparición tardía, pues hay obras que pueden remontarse a los últimos años del siglo XI, pero se arraiga mucho tiempo y se sigue utilizando durante todo el siglo XIII y, probablemente, el XIV. Las principales pruebas son la casi total ausencia de gótico primario en Segovia y los resabios románicos que conservan obras fechadas a fines del XIV, como el convento de Santa María de Nieva. La modernidad relativa del pórtico de San Martín se prueba porque toda la epigrafía se refiere, por su fecha o por su tipo de letra, al siglo XIII. Además, tomando estos calcos, descubrí, en la galería O., restos de una composición pintada en el muro representando al Pantocrator dentro de la mandorla, rodeado del tetramorfos, con un santo a un lado y, debajo, un ángel en actitud de volar. Se conserva mal el colorido, pero se aprecia bastante el dibujo que fué grabado en el muro. Esta composición, que parece del siglo XII, fué cortada por su mitad superior al colocar el tejado del pórtico, que es, evidentemente, posterior. El calco es deficiente, por haber empleado mal papel y he enmendado la M del renglón final.

V

IGLESIA DE LA VERA CRUZ (SEGOVIA)

Hec : sacra : fundantes :
 celesti : sed (e) locentvr
 atqve : gubernantes : in : eadem :
 consocientur : dedicatio :
 ecclesiae : beati : sepulcri : idus :
 aprilis : era : m : cc : xl : vi.

Debajo hay una cruz, que no figura en el calco.

Va esculpida esta inscripción en una lápida de piedra caliza, puesta sobre la entrada del departamento inferior del edículo central de la iglesia románica de la Vera Cruz, junto al camino de Zamarra-mala. Edificio tenido por el más típico ejemplar de la arquitectura de los templarios en España. Mide la caja de la inscripción 38 cm. de altura por 44 de ancho, y la altura de las letras varía desde cinco centímetros en los renglones superiores, a seis en el inferior. La epigrafía, no muy cuidada, es todavía la del románico español del xii.

Esta inscripción, por su gran importancia, ha sido transcrita muchas veces, pero siempre desacertadamente. El primero en copiarla fué Colmenares en su *Historia de Segovia*, cap. XIX, párrafo IV, el cual, en su segundo renglón, leyó *sub errantes*, donde claramente dice *gubernantes*. En el quinto renglón leyó *Beati Servi Cristi*, donde dice *Beati sepulcri* y equivocó la fecha poniendo M. CC. XL. II donde dice M. CC. XL. VI. De Colmenares copiaron esta lectura Masdeu y Bosarte. Algo mejor la leyó el primer D. Andrés Gómez de Somorrostro (1820), el cual da la fecha exacta, pero conserva la versión *sub errantes* y lee arbitrariamente en el quinto renglón *B. Sepulcri Xpti* (1). Quadrado deshizo casi todos estos errores, pero conserva la lectura equivocada *sub errantes*. Se ha querido decir que la frase *sub errantes* se refería a los novicios de la orden, que se colo-

(1) En el Museo provincial hay un vaciado de esta lápida. D. Andrés Gómez de Somorrostro, sobrino y editor de su homónimo, tomó este vaciado por el original, y en nota a la edición que hizo de la obra de su tío (1861) dice (pág. 254): «Esta inscripción, en piedra tan blanda que parece yeso, se halla en la actualidad en el Museo provincial.»

carian en la parte inferior del edículo, pero la lectura exacta nos indica que los fundadores de la obra se acordaron de pedir a Dios que se le reuniesen en el cielo los *gubernantes*, esto es: el Maestre y los Comendadores de la Orden del Temple.

Esta lápida sirvió a Lampérez para sentar su teoría de la modernidad del románico segoviano, pues, considerando erróneamente la iglesia de la Vera Cruz como la más antigua de la ciudad, atribuyó las restantes a una fecha posterior a 1208.

VI

IGLESIA DE LA VERA CRUZ (SEGOVIA)

En el intradós de una dovela de la portada S. de la iglesia hay una inscripción de 30 por 20 cm., con letras, muy regulares, como de 2 cm. de alto. Su situación y el pequeño tamaño de sus letras hace muy difícil la lectura y casi imposible el calco. Tiene al comienzo del primer renglón la cruz de doble travesaño del Santo Sepulcro. Hemos podido leer las siguientes palabras:

hic : iacet alon (sus) : H
 : navaio : obiit : VIII
 ... febrari : sub : o
 ecle : : XIII e
 e : m : CE : LXXX : VII :

No es muy segura la lectura de la segunda palabra del segundo renglón. La segunda C de la fecha, en el último renglón, tiene forma de E. No hemos podido leer las letras indicadas por puntos.

Quadrado dice lo siguiente acerca de esta piedra: «Damos esta inscripción, no sacada hasta el presente, que sepamos, sin presumir de haberla interpretado acertadamente, especialmente en los dos vocablos que siguen al nombre propio, que parece *Dion*, abreviatura de Dionisio: *Hic jacet Dion. A.... obiit VII febrarii sub q. clave tenet feretrum* (también esta palabra parece abreviada) Era MCCLXXXVII (1249 de C.)

VII

MUSEO PROVINCIAL (SEGOVIA)

Ossa : petri : cari : lector : sciat : hic : tumulari
 Coniux : et : nati : sunt : eius : ibique : locati :
 est : urraca : parens : proles : D : carus : eorum :
 alter : natorum : laurentius : estque : svorum :
 ac : aparicius : est : nati : nomen : alius :
 Tu : defunctorum : sis : Xpe : misertus : oerum :

Esta inscripción, grabada con bastante primor en una losa de piedra caliza, mide 54 por 22, y la altura aproximada de las letras es de 4 cm. Se hallaba, según Colmenares (Cap. II, párrafo 12), en la parte exterior de la pared de la antigua parroquia de San Blas, de la cual aún se ve el ábside y un arco de estilo románico entre las huertas de la orilla derecha del río Eresma, cerca de la puente Castellana (1). A mediados del siglo XIX se trasladó al Museo Provincial.

Colmenares la trae a cuento para probar la persistencia del nombre Caro (que fué el de un caudillo de los segedanos en la guerra celtibérica), grabado en alguna lápida romana de Segovia. La transcripción de Colmenares es bastante exacta. Mucho más descuidada es la lectura del canónigo Somorrostro (sobrino), a pesar de que dice que fué copiada por él mismo y *exacta en todas sus palabras*. La lectura de Quadrado es, como siempre, la mejor, y contiene solamente algún error de poca monta.

Es muy curiosa esta lápida, no solamente por la belleza de su epigrafía y por el encanto del pequeño epigrama leonino que contiene, sino por referirse a personajes que pueden ser históricos. No lleva fecha, pero el carácter de la letra es de mediados del XIII. Un Pedro Caro, segoviano, figura entre los conquistadores de Sevilla y fué allá heredado en 1253. La abreviatura D. del tercer renglón, que Quadrado lee *Didacus*, puede ser *Dominicus*. En el siglo XIII dos miembros de la familia Caro llevaron el nombre de Domingo: un ca-

(1) «Y en la sacristia de la Iglesia Parroquial intitulada hoy de San Blas, se ven unas caxas, o lucillos sepulcrales de piedra, y en la parte exterior de la pared oriental vna piedra de vara en cuadro poco mas, o menos, con el epitafio siguiente de letra medio gótica, y medio romana.» Colmenares, obra citada. I, XII.

nónigo de Párraces que, en 1200, firma una concordia con el Cabildo de Segovia y un conquistador de Baeza, que era alcalde de aquella ciudad en 1236. Colmenares cita otra piedra de media vara en cuadro en las ruinas de la Catedral vieja, y en la cual se leía: *Hic iacet Ioannes Caro, et vxor eius Arjona, Era MCCLXXVI*. Aun hoy se conserva en Segovia el apellido Caro y, convertido en apellido, el nombre Aparicio, que figura en el quinto renglón.

VIII

MUSEO PROVINCIAL (SEGOVIA)

hic iacet : dominus
: Pasquasii : huius : ecclesiae
(s) acerdos : obiit : idus :
(j) vlil : era : M : CC : LXX : III :

Inédita; procede de la parroquia románica de San Román, que estaba en la plaza de este nombre y que fué derribada en el pasado siglo. Nada de notable contiene en su redacción ni en su epigrafía, salvo el empleo de la palabra *Pasquasii* por *Pasquasius*.

XI

MUSEO PROVINCIAL

aqui : yace : Diego : Romero :
fijo : de : juan : diez : que fino : XIII :
días : de : nouiembre : era : M : CCC : XXX :
dedica : cordi : anima : requiescat : in : pace :

Inédita; procede de una de las parroquias derribadas de Coca. Mide 45 por 25; la altura aproximada de las letras es de 5 cm.

X

PARROQUIA DE LA TRINIDAD (SEGOVIA)

Grabada en la jamba de la portada S. de la iglesia, dentro del pórtico. La letra, muy caprichosa y trazada con un rasgo muy fino, puede ser todavía del XII. La lectura es difícilísima, pues la lápida fué

encalada y la cal llena todavía el hueco de algunas letras. Por estas razones el calco de que me he valido es muy defectuoso. No he conseguido leer sino las palabras siguientes:

Hic : iacet : Sir
naldus : et : vxor : eiv (s)
memoria :
obsequi (t) XVI idus oc m

El nombre Sirnaldus puede tener relación con el caserío de San Chirnal, cerca de Anaya, en la provincia.

XI

PARROQUIA DE LA TRINIDAD (SEGOVIA)

Aqui : yaze : dona Ysabel : forqa : vo
n : ac oher en la tercera fuesa en esta
... et es conpanera de este sexmo : de : missas :
ore (mus) obit : VIII kalendas acusti : era : M : CCC : XIII.

Inédita; situada en la galería S. del pórtico, sobre un arca de piedra sostenida por columnas, a la izquierda del ingreso. Está estropeadísima y he podido descifrar algunas palabras con dificultad. El tercer renglón hace, sin duda, referencia a alguna cofradía para procurar sufragios a los asociados o *compañeros* (1).

XII

ANTIGUA PARROQUIA DE SAN QUIRCE (SEGOVIA)

En una puerta que ahora sirve de ingreso, por el muro S. de la torre, a la Universidad Popular, instalada en lo que fué parroquia de San Quirce, puerta que fué trasladada a su emplazamiento actual desde el interior de la iglesia, al efectuarse la restauración, se ven, grabadas en la imposta, las letras siguientes:

Leone : h s f : ore (mus)

(1) La palabra *sesmo* en el sentido de cofradía aparece también en una inscripción funeraria de la catedral, fechada en 1304, que publica Baeza: *et debet venire sesmus cum candelis*. Es dato curioso para la discutida etimología de esta palabra, que designaba una división administrativa de las antiguas Comunidades.

Se ha querido interpretar como la firma del arquitecto en la siguiente lectura: *Leone hoc sacellum fecit: oremus*. A mi juicio, se trata de una inscripción funeraria, y las iniciales h s f deben leerse: hic sepultus fuit. Lo comprueba la fórmula *oremus*, que se ve, en idéntica forma, en otras inscripciones.

En el vestíbulo de ingreso a la Universidad Popular se ha colocado otra lápida, incompleta, encontrada al restaurar la iglesia. De las pocas palabras que pueden leerse deduce que se trata de una mujer cuyo marido se apedillaba Martínez.

XIII

MONASTERIO DE SAN VICENTE EL REAL (SEGOVIA)

En el claustro, relativamente moderno, de este monasterio de religiosas cistercienses, que conserva todavía algunos restos románicos, hay, empotrada en la pared, una muy curiosa lápida que he tenido ocasión de ver, pero muy deprisa y sin poder leerla ni tomar calco, por estar en clausura. Quadrado utilizó un calco tomado por el capellán del convento y, según él, da la siguiente transcripción:

«Hic jacet donna Marqisesa abattisa istius monasterii religiosa generosa perisida et discreta Deo patri et beate Marie et omnib. scis. que obiit X^o calendas julii anno Domini millesimo octuogesimo nonno.»

Quadrado, en la palabra que sigue a *generosa* leyó *plasida*, aun confesando que la palabra no dice así, pues la p tiene abajo una raya, falta la l y la letra siguiente es i. Con muy buen juicio se negó a reconocer como auténtica la fecha de 1089. Probablemente, en el calco que le sirvió de base, faltan dos cc, que a veces solían grabarse encima del renglón, muy finamente, o se omitían. La letra y el estilo parecen del siglo xiii.

Lo más curioso de esta lápida, y que no vió Quadrado, es que, al comienzo, lleva, en un diminuto bajorrelieve, el retrato yacente de Doña Marquisesa.

No he encontrado en la ciudad otras inscripciones de esta época, no siendo una, absolutamente ilegible, en el pórtico de San Esteban. Del examen de las doce inscripciones leídas, parece dedu-

cirse la persistencia del románico segoviano y la modernidad de los pórticos, que fué, sin duda, lo último que se construyó. Las lápidas fechadas pertenecen todas al siglo XIII, y las que no llevan fecha deben clasificarse en el mismo siglo o, a lo más, alguna a fines del XII.

XIV

PRIORATO DE SAN FRUTOS, SOBRE EL DURATÓN

La cuenca del Duratón, muy poblada en época romana y visigoda, conserva tradición fehaciente de haber sido refugio de mozárabes, entre los que descuellan por su santa vida los hermanos San Frutos, San Valentín y Santa Engracia. Colmenares refiere que Alfonso VI hizo donación de la casa y heredades de San Frutos al abad de Silos, Fortunio, en 1076. Es posible que hubiese monjes en el valle durante la dominación musulmana, pues se conserva una cueva, la de los Siete Altares, con restos mozárabes. En la iglesia actual hay fragmentos aprovechados que pueden ser del siglo X o de la primera mitad del XI y la fábrica que subsiste, sumamente sencilla, no tiene nada que disuene de los primeros años del siglo XII.

En la portadita del lado S. en cuyo arco peraltado inicia apenas la herradura, grabada en el plinto que sostiene la jamba de la derecha, hay una inscripción que por su valor epigráfico y por los datos que contiene puede situarse entre las más interesantes de la época románica en toda España; dice así:

HEC EST:DOMVS:DN:N:HONORE:SCI:FRVCTI:EDIFICATA:AB ABBAT FORTVNIO
EX SCI:SEBASTIAN:EX:SILIENSI:RELIGION ET I HOC CENOBIO DOMINANTE ET AB ARCHIEPISCOPO:BER
NANDUS:SEDIS TOLETANE DEDICATA:SUB ERA:MOA XXXVIII:ET AD DOMNO:MICHAEL:EST:FABRICATA

La lectura, deshaciendo las siglas, es: *Haec est domus domini, in honore Sancti Fructi aedificata ab abbate Fortunio ex Sancti Sebastiani ex siliensi religione et in hoc coenobio dominante, et ab archiepiscopo Bernandus, sedis toletanae, dedicata, sub era M. C^a XXXVIII; et ad domino Michael est fabricata.*

La dificultad consiste, no en la hechura de las letras, sino en su laberíntica disposición, que parece buscada de intento para desorientar al lector. Muchas de las palabras han de ser leídas en zig-

zag, de arriba a bajo y de abajo arriba y aun con muchas variaciones caprichosas dentro de esta norma. Las letras son mayúsculas romanas, bien trazadas y con las desigualdades de tamaño que se ven en otras inscripciones benedictinas del siglo xi.

Colmenares vió esta inscripción y publica en su historia la transcripción del P. Yepes en la Crónica de San Benito, bastante exacta (da deshechas todas las siglas) salvo que suprime el *ex*, antes de *siliensi*, y lee *Bernardo* donde claramente dice *Bernandus*. Pero el error principal está en la última frase en que leyeron *el anno millesimo centesimo est fabricata*, creyendo ver una reducción de la era a los años de Cristo donde claramente dice: *et ad domino Michael est fabricata*.

Baeza, en su edición de la *Historia de Colmenares* (1846) copia la transcripción del benedictino P. Ibarreta, que tiene el mérito de dar el nombre del arquitecto Miguel, pero, en lo demás, mucho más imperfecta que la lectura de Yepes, pues, después de la palabra *Fructi* añade *confesoris*, que no existe, lee *exiliensi* donde pone *ex siliensi* e inventa, a continuación, la palabra *regente* y suprime el *in* antes de *cenobio*.

Así pues, la leyenda hace la historia de la fundación, que fué debida al abad Fortun o Fortunio, que en 1088 había dedicado el famoso claustro de Santo Domingo de Silos y consagrada por el primer arzobispo de Toledo después de la reconquista; el cluniacense D. Bernardo. La antigua advocación del monasterio de Silos era, en efecto, San Sebastián. Lo más curioso de la inscripción es que nos da uno de los rarísimos nombres de arquitectos del siglo xi que se conservan: un *Michael*, que era, probablemente un monje benedictino, a juzgar por la palabra *domino*, que precede al nombre. La fecha, 1100, está perfectamente de acuerdo con el estilo de la construcción.

XV

IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA PEÑA (SEPÚLVEDA)

«Hec turris cepit edificari sub era MCLXXXII: magister hujus turris fuit Dominicus Juliani qui fuit hic sepultus.»

Está en una piedra cuadrangular empotrada, a bastante altura,

en el muro E. de la torre de la magnífica iglesia románica de Santa María de la Peña, sobre el Duratón.

Copió esta inscripción Quadrado. La he examinado de cerca y me parece que la lectura del insigne arqueólogo es en absoluto exacta. No pude tomar calco por la dificultad de su situación.

Nos da el nombre de uno de los más insignes arquitectos del siglo XII, Domingo Julián, que en 1144 comenzó la bella torre, a cuyo pie fué sepultado.

XVI

IGLESIA DE EL SALVADOR (SEPÚLVEDA)

En el exterior del ábside hay varias piedras con inscripciones, casi del todo borradas. La mejor conservada lleva el *crismon* y debajo la fecha: era MCXXXI (1093 de J. C.) que es sin duda la de la construcción de la magnífica iglesia. En otra leyó Quadrado:

Hoc in sarcofago Juliani ossa teguntur

He podido leer solamente algunos fragmentos de palabra: *Hoc in..ar..iulian....era milesima....adsit.* y no he encontrado otra piedra en que leyó las frases: *capiat paradisus.... et requies adsit ei sanctorum*. También da Quadrado noticia de otra lápida «cortada y puesta del revés en un ángulo de la sacristía, a flor de tierra en que descifró las palabras: *isto avertat....amen*; restos todos ellos de inscripciones sepulcrales.»

Algunas inscripciones, tan someras y descuidadas que parecen grafitos, hay al interior del pórtico. Sólo pude tomar calco de una, esculpida con más primor (17 cm. de alto por 10 de ancho), sobre las arcadas del S., y que contiene dos breves inscripciones sepulcrales:

Obiit : fámula
 Dei : III : nonas :
 decembri : era :
 M : C : LXXXX : I (1153 de J. C.)
 Obiit famula dei
 M^a (¿Maria?) II:K.Nob:
 E m. CC.XVII.(1179 de J. C.)

ambas fueron copiadas por Quadrado, que omite en la segunda alguna palabra.

EL MARQUÉS DE LOZOYA

BIBLIOGRAFIA

Arte Clásico (Grecia y Roma), por el profesor **Gerhardt Rodenwaldt**, con un estudio original sobre arte clásico en España, por **D. José R. Mélida**.—Editorial Labor, S. A., Barcelona.

Esta obra forma parte de una historia del arte que en catorce tomos ha empezado a publicar esta casa editorial, y que principiando con el arte de los pueblos prehistóricos termina con el arte en el siglo xx.

El tercer tomo de esta historia, dedicado al arte en Grecia y Roma, es un perfecto estudio de estas dos civilizaciones, escrito por el profesor Rodenwaldt, y motivo para dar en láminas todo lo más notable que existe de estos dos artes en el mundo.

Empieza por el arte cretense y micénico, puesto que según dice el autor de este interesante libro: *«El primer escenario de la civilización griega es la isla de Creta, y el segundo el continente griego, iniciándose en el tercer milenario antes de J. C., esta cultura que podía equipararse a las de Egipto y Mesopotamia anteriores a ella, cuyos motivos coexisten como tres poderosas columnas aisladas»*.

Como muestra de esta civilización están el palacio de Cnosos y el de Hagia-Triada, del que publica excelentes láminas, así como lo planta del primero, las pinturas murales de estos dos palacios y relieves de estuco del de Herakleion, así como vasijas de piedras de colores de la isla de Mohelo del mismo Herakleion y de Hagia-Triada. Del período micénico se describen la Puerta de los Leones, anillos de oro y placas del mismo metal, de Micenas y pinturas de Tirinto.

Sigue su estudio el citado profesor con el arte arcaico en sus diferentes fases, predominando en las primeras generaciones la tendencia a la energía en la expresión, el vigor y la grandiosidad y después un período de refinamiento y distinción cortesanos; posteriormente se produce una bifurcación, una de cuyas ramas con su barroquismo decorativo representa el fin del arcaico, mientras que la otra nos conduce a una época nueva. Entre el arte arcaico y el clásico hay un período de transición que comprende los decenios de 480 a 450, entrándose después en el período clásico, que se subdivide en Sublime y Bello, correspondientes a los siglos v y iv respectivamente, terminando el estudio dedicado a Grecia con el período Helenístico.

Al tratar del arte en Italia lo divide también en períodos, empezando por el arte Italo-Etrusco y siguiendo por el arte Augusteo (de César a Claudio), arte Flavio (de Nerón a Trajano), y continuando con el estudio del arte desde Adriano a Aureliano y de Diocleciano hasta Justiniano, que lo titula Fin de la Antigüedad.

El trabajo del Sr. Mélida es un estudio del arte clásico en España, tan ponderado e interesante como todos los que salen de la pluma del ilustre catedrático y académico, verdadera autoridad en esta clase de estudios de la antigüedad.

Advierte en ciertos monumentos del arte griego descubiertos en España, analogías más o menos patentes con otros bien conocidos del arte egeo, y en terreno de las hipótesis, la de que en busca de la riqueza minera de Tartesia (Andalucía) vinieron los barcos del Rey de Creta a España. Hace un estudio de las construcciones ciclópeas en la región levantina con sus restos de Gerona, Olérdola y Sagunto, la

Acrópolis de Tarragona, los bronce de las Baleares como las cabezas de toro halladas en Costig (Mallorca) y la cerámica con las Copas de alto pie descubiertas en sepulturas de la edad de bronce en Andalucía, las esculturas griegas de Ampurias y el Hércules encontrado en Alcalá la Real.

Sobre la época romana en España, su trabajo es algo más extenso, y desde el monumento más antiguo, la Puerta llamada de Sevilla, en Carmona, hasta la construcción militar romana más tardía, el recinto casi completo de Lucus (Lugo), fábrica hispano-romana, la mayor parte indígena, pues excepto las puertas que son de sillería, lo demás se compone de lajas de pizarra y cuyas murallas deben de datar del siglo III de J. C. Estudia todos los monumentos que dejaron los romanos en España, y así cita al tratar de los medios de comunicación, las calzadas, los puentes de Córdoba sobre el Guadalquivir, Salamanca sobre el Tormes, Lérida sobre el Segre y los más notables de Mérida sobre el Guadiana y Alcántara sobre el Tajo. Los arcos de Bará y de Medinaceli. Los acueductos de Segovia, Mérida y Tarragona y las termas de Alange. Las diversiones, con los teatros y anfiteatros de Mérida, Itálica y Sagunto; hace un estudio especial de la casa hispano-romana comparativo con la clásica pompeyana y con las de Africa, fijándose en los restos de pinturas murales y los mosaicos encontrados, de los que hay notable colección en Itálica y en otras villas como Cuevas (Soria) y la casa romana de Mérida con su atrio, pinturas y mosaicos.

Describe las sepulturas romanas de todos los tipos, como las de la familia de los Pompeyos en Baena, las subterráneas de la necrópolis de Carmona, el mausoleo llamado de los Escipiones, en Tarragona, y los en forma de templo, como el de Fabara (Zaragoza), tratando después de las esculturas encontradas en varios sitios que se hallan repartidas por toda España, así como los especiales de escultura romano-cristiana con sus relieves de asuntos simbólicos que adornan los sarcófagos y la serie de paleo-cristianos y cita, entre otras piezas de artes industriales, el famoso Disco de Teodosio.

La edición está muy bien hecha en un tomo de más de seiscientas planchas, algunas en hueco grabado y color, de todos los monumentos, estatuas, pinturas y objetos de las culturas griega y romana con plantas de los principales monumentos, con catálogo e índices alfabéticos de materias y geográfico y muy bien encuadernada y es, en suma, un perfecto catálogo de todo lo producido por las dos civilizaciones griega y romana.—*El C. de P.*