

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

---

---

Año XL. — Cuarto trimestre || MADRID — Diciembre de 1932

---

---

ARQUITECTURA MUDEJAR SEVILLANA DE LOS SIGLOS  
XIII, XIV y XV

EL GRUPO DE 1356 Y SUS CONSECUENCIAS

Cuenta Ortiz de Zúñiga (1) en el año 1356 de sus *Anales* que el arzobispo D. Nuño mandó poner cobro a las rentas de las iglesias parroquiales «y atendió a que se reparasen y reedificasen, porque muchas permanecían en la humildad de su principio, y a su ruego el Rey reedificó las de San Miguel, Omnium Sanctorum, Santa Marina, San Román». En esta iglesia, agrega, las armas reales atestiguan su favor.

Aunque no se hace constar, es muy posible que estas obras se emprendiesen a raíz del terremoto de aquel año. Ese terremoto lo cita López de Ayala en su *Crónica* de Don Pedro I (2), por haber derribado las manzanas de la torre de la Catedral y fué lo suficientemente importante para que lo registrase en Italia M. Villani en estos

---

(1) *Anales*. II, 142. Se cree fué penitencia impuesta a D. Pedro Gordillo. *Apología*, 71.

(2) Edición de Sancha, pág. 215. Gestoso. *Sevilla*. I, 102. Supongo que este terremoto es el que registra Zúñiga (*Anales*. II, 252) en 1396. Véase también Matute *Noticias*, 15.

términos: «furono in Spagna grandissimi tremuoti i quali lasciarono in Cordova, e in Sibia grandi e gravi ruine di molti dificii in quelle due grandi città, e nelle loro circostanze» (1).

Respecto de la de Santa Marina ya dije lo difícil que era precisar la parte que se hiciese con la limosna de Don Pedro. En cambio, en San Miguel y en Omnium Sanctorum es innegable la analogía en el exterior de sus ábsides. En San Román, el ábside primitivo creo que no existe, pero en cambio su portada ofrece puntos de coincidencia con la decoración interior de San Miguel, y por otra parte, la única portada igual que conozco, la de Santa María de la Mota de Marchena, corresponde a una iglesia con cabecera de tipo semejante a las de Omnium Sanctorum y San Miguel. Si se da a la intervención del arzobispo D. Nuño y si la munificencia del Rey Don Pedro, la importancia que parece desprenderse del texto de Zúñiga, es indudable que al comenzar la segunda mitad del siglo xiv se inició una era de intensa actividad en la historia de la arquitectura eclesiástica sevillana, y no veo inconveniente en que de esa época date el comienzo del estilo de los monumentos aquí agrupados. Pero he de advertir, desde luego, que esa fecha de 1356 la propongo como principio de una etapa, pudiendo muy bien corresponder los últimos monumentos de este tipo a comienzos del siglo xv.

El terremoto que tanto arruinó los edificios sevillanos, la intervención de Don Pedro en la reconstrucción nuestras de parroquias, su interés por los grandes monasterios de dominicos y franciscanos a que ya hice referencia, y su amor tan patente en el Alcázar por las edificaciones fastuosas, prestan a la figura de este monarca un especial interés para la historia de la arquitectura sevillana.

El principal capítulo de limosnas de su discutido testamento (2) de 1362, era para los monasterios sevillanos. Dice así: «E mándo para la obra del Monesterio de los Frayles Pedricadores de Sant Pablo de Sevilla quinientas doblas: é para la obra del Monesterio de Sant Francisco de Sevilla quinientas doblas: é para la obra del Monesterio de la Trinidad doscientas doblas: é á la obra del Monesterio

(1) Citado por Llaguno en la edición de López de Ayala (pág. 586) arriba mencionada.

(2) López de Ayala, *Crónicas*, ed. de Llaguno (Madrid, Sancha, 1779), páginas 565 y 558.

de San Agustín doscientas doblas: é á la obra de Sancta María de la Merced cient doblas. »

Si según la costumbre de la historiografía artística francesa quisiese bautizarse el estilo que ahora comienza con el nombre de un rey, ninguno tan justificado como el de Don Pedro.

Salvo alguna excepción, como la iglesia totalmente abovedada de San Miguel o como San Román, de pilares de forma distinta de la corriente, todas las que agrupo en este período siguen fielmente las características generales del tipo parroquial sevillano arriba apuntadas.

Las cabeceras ofrecen uniformidad extraordinaria, mientras que las portadas muestran una mayor variedad que el grupo de Santa Marina, si bien dentro siempre de unas mismas características que se repiten en todas ellas.

#### EL GRUPO DE 1356: SAN MIGUEL DE SEVILLA

A la cabeza de todo este período hay que presentar la derriuada iglesia de San Miguel, que se encontraba en la plaza del Duque, donde hoy se levanta el teatro de ese nombre. Lo mismo que Santa Ana, en los comienzos de la arquitectura hispalense, se aparta de la mayor parte de las iglesias restantes de su época, por ser totalmente abovedada, sucede con San Miguel en la segunda mitad del siglo xiv. Pero en cambio la cabecera liga estrechamente a San Miguel con un gran número de parroquias sevillanas de la segunda mitad del siglo xiv.

Es lástima que un monumento tan insigne, tan ligado con el célebre monarca que hizo de Sevilla su corte, y de tan excepcional valor para la arquitectura sevillana, se derribase para reemplazarlo por un edificio tan poco artístico como el teatro del Duque. La iglesia de San Miguel ha sido indudablemente una de las pérdidas (1) más sensibles de nuestra arquitectura en los tiempos modernos, pero por desgracia han sido tantas las víctimas de nuestra incultura y está tan patente la voluntad de continuar la serie de derribos, que es inútil toda lamentación.

Como digo, era quizás la única parroquia de tres naves totalmente abovedada que se construyó en Sevilla, a excepción de Santa Ana,

(1) Acerca de su destrucción, véase Mateos Gago, *Opúsculos*. I, 123-160. *La cuestión de los derribos de Monumentos históricos y artísticos en Sevilla*.

y como ésta, parece que sus naves eran de igual altura. Los que la vieron en pie (1) dicen que era toda de piedra y encarecen la amplitud de su presbiterio, que citan como uno de los mayores de las parroquias sevillanas. Por desgracia, en la pintura conservada del interior (2) no se ve con claridad la sección de los pilares, de la que sólo me atrevería a decir que son de proporciones más cuadradas que los de Santa Ana y que el tipo sevillano corriente. No sé si resulta así una sección conciforme o por el contrario sin entrante alguno y con los ángulos ligeramente achaflanados. Pero lo que se ve con toda claridad en la pintura son las columnillas que recorren el pilar en dos tercios de su altura y la fila de clavos que sirve de cornisa por encima de los capiteles de esas columnillas. Filas de clavos dispuestos así horizontalmente en la terminación de la columna, sólo los recuerdo, en la diócesis, en la portada de San Román, la iglesia que se dice reconstruída por Don Pedro en 1356, y en la de Santa María de la Mota de Marchena.

La cabecera parece (3) que era plana en las naves laterales, rompiendo en ésto con el prototipo de Santa Ana; tenía un gran ábside en la mayor, probablemente hermano de los de *Omnium Sanctorum*, San Andrés, San Esteban, etc. En la interesantísima fotografía hecha durante el derribo ha desaparecido ya el coronamiento del ábside, así que no me es posible afirmar que fuese de almenas de gradas como sospecho (4), a juzgar por el resto del ábside que aún estaba en pie. El alero comprendido entre cada contrafuerte consta de cuatro canes de tipo califal, y por bajo de ellos corre un filete liso que desciende para ceñir el contrafuerte y pasar bajo los cuatro canecillos de su cornisa particular, es decir la misma disposición que en *Omnium Sanctorum* y sus análogos.

A la portada y a la torre me referiré en otros capítulos.

El dato más importante conocido en relación con el monumen-

(1) González de León, *Noticia*. I, 23.

(2) El Sr. Tassara (*Apuntes para la historia de la revolución de septiembre*, 68 y 72) reproduce una interesantísima fotografía del exterior, cuando se derribaba el templo, y una pintura del interior.

(3) Tassara. *Apuntes*, 68.

(4) Parece que cuando el derribo se hicieron varias pinturas del templo, cuyas fotografías convendría dar a conocer.

to es el ya citado (1) de que a ruegos del arzobispo D. Nuño reedificó Don Pedro I en 1356 varias iglesias parroquiales, y entre ellas la de San Miguel. No dice que la levantase desde los cimientos, como se ha asegurado (2), pero dados los caracteres del monumento, dudo mucho que no sea así, pues por muy anterior que pueda ser a esa fecha no podría serlo más de medio siglo, y este período me parece demasiado breve para que justifique su reconstrucción.

No sé de qué fecha sería la lápida sepulcral de Martín Yáñez Aponte que existió en el presbiterio (3), pero si como en ella se asegura fundó y costeó la iglesia este importante personaje, tesorero de Don Pedro I, y no se trata de una tardía alabanza de sus descendientes, podría fecharse aquélla entre 1356 y 1367, en que fué muerto Yáñez por orden de Don Pedro (4).

EL MAESTRO DE 1356: LAS CABECERAS  
DE OMNIUM SANCTORUM, SAN ANDRÉS  
Y SAN ESTEBAN, DE SEVILLA, Y SAN  
PABLO, DE AZNALCÁZAR. OTRAS IGLESIAS  
DE SEVILLA

Las iglesias de Omnium Sanctorum, San Andrés y San Esteban representan uno de los momentos más importantes de la historia del tipo parroquial sevillano. La analogía entre ellas es tan estrecha, en cuanto a la cabecera se refiere, que es lícito pensar que sean obra del mismo arquitecto. Tanto es así, que si no fuese por las modernas restauraciones de los capiteles de San Andrés y San Esteban y la de época barroca de Omnium Sanctorum, me atrevería a proponer firmemente la hipótesis. Incluso en el caso de una buena diferencia de tiempo, como quizás separa a la de San Esteban, la copia es evidente.

Tal vez el autor de este tipo de cabecera, que podría denominarse el maestro de 1356, sea el autor de la iglesia de San Miguel.

La capilla mayor es en las tres iglesias muy profunda; de dos

(1) Zúñiga, *Anales*. II, 142.

(2) González de León, *Noticia*. I, 23.

(3) Publican su texto González de León (*Noticia*. I, 25) y Zúñiga (*Anales*. III, 265).

(4) Zúñiga. *Anales*. II, 172.

tramos rectangulares además del pentagonal, y en todas ellas con nervio de espinazo, es decir del tipo de Santa Marina. La sección de los machones en que descansa el arco de triunfo de San Andrés y San Esteban, pues el de *Omnium Sanctorum* debió rehacerse en el siglo xvii al mismo tiempo que el arranque de los nervios, es casi idéntica en ambas. En la decoración de los capiteles y ménsulas no insistiré, porque las dos capillas han sido bastante restauradas (1), y la de San Esteban en fecha muy reciente. Sin embargo, advertiré que el capitel con cabezas humanas dispuestas en fila en San Andrés no debió de inventarlas el restaurador, puesto que se repite en forma algo análoga en la iglesia de Trigueros.

Esas semejanzas del interior de las capillas resultan aún más patentes cuando se les contemplan desde fuera (figs. 10 y 84). Es lástima que la de San Andrés carezca de la visualidad de la de *Omnium Sanctorum* y de la de San Esteban, y se encuentre además menos libre de adiciones; pero, sin embargo, puede verse con toda facilidad que los contrafuertes son del mismo tipo. Terminan en forma de pequeña cubierta con cuatro canecillos bordeados por debajo por un filete que continúa encuadrando el contrafuerte por los lados y por bajo de la cornisa general del ábside.

En San Esteban esta cornisa está formada por canecillos de tipo cordobés, con faja lisa central, que alternan, por tramos, con otros en que esa faja se encuentra reemplazada por una cabeza de clavo. En San Andrés sólo existen los primeros y en *Omnium Sanctorum* alternan cabezas con proas moriscas.

Por encima de la cornisa corre un cuerpo coronado por estrecha faja saliente, que en *Omnium Sanctorum* y en San Esteban recibe las almenas de gradas, clara imitación de las del Patio de los Naranjos. Desde ahora, veremos que las almenas de gradas de la gran mezquita harán fortuna y evolucionarán de forma que sus agudos ángulos se transformen en las blandas líneas curvas de los días del Renacimiento. No puedo asegurar (2), que el ábside de San Andrés tuviese el mismo coronamiento, pero nada de extraño tendría que desapareciese al construir los actuales remates del siglo xviii, que tan poco respetó aquellas mismas formas medievales que tanto gustaba de imitar.

(1) Gestoso. *Sevilla*. I, 258.

(2) Gestoso (*Sevilla*. I, 257) lo da por admitido.

En *Omnium Sanctorum* y en San Andrés los contrafuertes son menos prominentes en la parte baja que en la superior.

Las tres cabeceras tienen su escalera de caracol que conduce a la azotea de la capilla mayor, y en todas ellas se encuentra adosada al lado del Evangelio formando una torrecilla, que en San Andrés y en San Esteban es hexagonal, y cuadrada en *Omnium Sanctorum*. La existencia de estas escaleras de subida a la azotea de la capilla mayor se relaciona íntimamente con el problema de las torres, que presentaré aparte. Desde luego, las dos torrecillas de San Esteban (1) y San Andrés, que se han supuesto árabes, son obras perfectamente cristianas de estilo morisco. Un estudio más detenido que el hecho por mí quizás permitiría afirmar si se concibieron y construyeron al mismo tiempo que la capilla mayor o con alguna posterioridad.

En cuanto al cuerpo del templo de *Omnium Sanctorum* diré que es de ocho pilares, como las antiguas iglesias de Santa Ana y Santa Marina, mientras que la de San Andrés tiene seis y San Esteban solamente cuatro. En ninguna de ellas existen ventanas sobre las arcadas de la nave mayor en el desnivel de ésta con las laterales, encontrándose encomendada casi toda la iluminación de ellas a los tres grandes óculos de la fachada de los pies. En el muro de cabecera se abre otro gran óculo sobre el arco de triunfo, y en el testero de las naves laterales debieron de existir ventanas. En San Esteban se conservan, como diré al tratar de su supuesta torre árabe. En *Omnium Sanctorum* no he podido encontrar rastro de ellas, pero si apareciera en alguna obra y resultase cubierta por la torre de la azotea de la capilla mayor, podría ser un dato importante para fechar el cuerpo de la iglesia.

El hastial de San Andrés ofrece la particularidad de que sobre el óculo de la nave central aparece una ventana con arco lobulado. En la parte correspondiente a las naves laterales se abren los otros dos óculos de siempre.

Del cuerpo de San Esteban diré que en la anchura de sus naves influyó seguramente el pie forzado de la edificación primiti-

---

(1) En *Monumentos arquitectónicos* se reproduce y considera árabe, siguiendo esa opinión, entre otros, Gestoso (*Sevilla*. I, 255) y Guichot (*Cicerone*, 63).

va (1), pues la nave de la Epístola es bastante más estrecha que la del Evangelio. De la iglesia antigua consérvase el trozo de capilla que comunica a la mayor, que se ha considerado lo mismo que la torre resto de mezquita (2), pero de una y otra me ocuparé en sus capítulos respectivos. Zúñiga niega taxativamente que hubiese sido mezquita (3).

Sus arcadas se distinguen de las restantes del grupo, y aún son singulares en toda la arquitectura sevillana por el racimo de mocárabes que decora su intradós en la clave misma del arco.

Las noticias históricas conocidas referentes a *Omnium Sanctorum* nada nos dicen de que haya sucedido a una mezquita (4), pero sí de obras verificadas en el último tercio del siglo XIII. Cuenta Zúñiga (5) que Don Dionisio de Portugal vino a Sevilla, al parecer en 1269, para visitar a su abuelo Don Alonso e hizo limosnas magníficas a los templos sevillanos, agregando con este motivo que «la Parroquial de *Omnium Sanctorum* conserva su engrandecimiento con las armas Reales de Portugal, según entonces se traían, sobre una de sus puertas». Después, en 1356, tenemos el dato de la reedificación por Don Pedro I (6).

Existen, pues, noticias de una primera etapa de obras que se refieren al segundo tercio del siglo XIII, y otra de la segunda mitad del siguiente (7). A éste creo que pertenece desde luego la capilla mayor, la puerta de la Epístola, por las razones que más adelante expondré, y quizás los azulejos de la fachada principal (8). En cambio me parece de la etapa de Santa Marina la portada de los pies, según ya dije al tratar de las portadas de esa época.

(1) No puedo asegurar que suceda algo análogo en otras parroquias, por no haber intentado levantar su plano como he hecho en ésta.

(2) Madrazo (*Sevilla y Cádiz*, 1856, p. 349), Gestoso, *Sevilla*. I, 141 y 255, y *Barros Vidriados Sevillanos*, 67.

(3) *Anales*. I, 249.

(4) Zúñiga (*Anales*. I, 251) lo niega expresamente, y la opinión contraria de Gestoso (*Sevilla*. I, 224) se funda en la errónea suposición de que la torre es árabe.

(5) *Anales*. I, 273.

(6) Zúñiga, *Anales*. II, 142; III, 259. Madrazo (*Sevilla*, 446) cita también las armas como existentes.

(7) Gestoso (*Sevilla*. I, 224-8) clasificó todo el edificio en el siglo XIII, incluso la puerta Sur que tenía sospecha fuese del XIV. González de León (*Noticia*. I, 42), por el contrario, la consideró toda de tiempo de Pedro I (1356).

(8) Gestoso (*Barros Vidriados Sevillanos*, 86), efectivamente, los atribuyó a la reforma de Don Pedro.

De San Andrés, la noticia (1) más antigua que conozco es la de que tenía fundado su entierro en la capilla mayor Alonso de Virués, señor del heredamiento de Genis (?), antes de 1400. Si esa fundación corresponde al último tercio del xiv, tal vez no sería aventurado pensar que se le concediese enterramiento a cambio de algún donativo para la obra. De ahí el interés de conocer la fecha de la concesión (2). En 1483 parece que se comprometieron los Villasís a reconstruir la iglesia (3).

En cuanto a San Esteban, recordaré que con motivo de ciertas obras efectuadas en la gradería del presbiterio apareció en 1891 un trozo de alicatado que se colocó en el altar mayor, supongo que hasta que la restauración de nuestros días, que sacrificó el hermoso retablo mayor, lo hizo desaparecer de allí (4). Si el alicatado a que perteneció ese trozo fué el de la capilla mayor, tal vez pudiera venir a corroborar la fecha que atribuyo a todas estas cabeceras, puesto que como ya advirtió muy bien Gestoso (5), es hermano de los del espacio llamado del Trono en el Patio de las Doncellas del Alcázar (6), cuyo zócalo se considera del tiempo del rey Don Pedro. Las portadas, como veremos en su lugar, no son anteriores a la capilla mayor (7).

En el mismo grupo que las cuatro iglesias parroquiales de la capital creo que debe de incluirse por su cabecera la de San Pablo de Aznalcázar, que como perteneciente a un pueblo del Aljarafe presenta en su cuerpo características que no se dan en las de Sevilla. Pero salvo algún pequeño pormenor puramente ornamental, no puede dudarse que es un reflejo de los monumentos antes descritos.

(1) Zúñiga, *Anales*. III, 267. Como en otras parroquias toman por restos de mezquita las capillas mudéjares. Madrazo (*Sevilla y Cádiz*, 352) y Gestoso (*Sevilla*. I, 256).

(2) Recordaré a quienes tengan tiempo de emprender la investigación, los datos que pueden contenerse en los títulos de los actuales o últimos patronos. Quizás existan también en el Archivo de Capellanías del Palacio Arzobispal.

Gestoso (*Barros Vidriados*, 53) publica un trozo de alicatado de San Andrés, que, conocida su procedencia de la capilla mayor, tal vez pudiera ser un dato para fecharla.

(3) Gestoso, *Sevilla*. I, 258.

(4) Lo reproduce Gestoso (*Barros Vidriados*, p. 88).

(5) *Barros*, 87.

(6) Reprodúcelos Carriazo en *Alcázar de Sevilla*, 13.

(7) En 1399 se cita en un testamento la obra de San Esteban probablemente en el sentido de fábrica. Ballesteros, *Sevilla*, CCCV. Zúñiga, I, 85.

Situada en las márgenes del Guadiamar, era Aznalcázar lugar tan estratégico como Sanlúcar, y aunque probablemente no tuvo la importancia de aquella población, poseyó su recinto fortificado con su alcázar (1), y parece que fué una de las cabezas de taha del Sened del Aljarafe (2).

La capilla mayor consta de un tramo y el octogonal y tiene nervio de espinazo. Los capiteles son alargados en su mayor parte, recordando en ésto a los de San Andrés y San Esteban, pero su falta de decoración hacen pensar en una fecha algo tardía. Al exterior (fig. 22), no obstante lo alterado que se encuentra, conserva características suficientes que la ligan con las tres iglesias sevillanas, como son el filete, que después de pasar bajo los canes desciende y ciñe los contrafuertes, la torrecilla octogonal que conduce a la cubierta de la capilla mayor y el coronamiento de almenas, de gradas, que debió de existir, a juzgar por la conservada junto a la torrecilla de la escalera. El cuerpo de la iglesia (fig. 31) es normal, de seis pilares con resaltes laterales no achaflanados, formando un plano, según el tipo corriente, sino en forma de caveto (fig. 131), como veremos en las portadas de San Pedro de Sanlúcar, Huévar, Lebrija, etc. Al exterior conserva el alero antiguo en el lado del Evangelio y las ventanas parece que esperan todavía en su alfiz rehundido el arco que había de decorarlas, como por extraña coincidencia sucede también en San Esteban de Sevilla. Ante esta semejanza asalta la duda de que fuera ésta la disposición definitiva, aunque lo creo difícil.

Quizás pudo ser otro ejemplar de este grupo la iglesia parroquial de la Magdalena, de Sevilla, que se levantaba en la plaza de su nombre, y fué derribada como la de Santa Cruz por orden de los franceses en 1811.

De ilustre calificó su edificio Zúñiga (3), y González de León (4) nos dice que era medianamente grande, de pilares y arcos del tipo corriente, cuya forma no indica. La nave central era al parecer muy ancha en proporción de las dos laterales. Aunque no lo consigna expre-

(1) En el cabezo llamado del Alcázar se conservan todavía los murallones que enlazaban con la importante puerta, cuyos altos sirven de cuartel a la Guardia civil

(2) Tubino. *Estudios*, 294.

(3) *Anales*. III, 264

(4) *Noticia*. I, 98.

samente, creo que debe entenderse que ese cuerpo de tres naves era gótico, puesto que asegura que la capilla mayor era de piedra con bóveda de ese estilo.

Asegura Zúñiga (1), sin citar su fuente, que la reedificó Don Pedro I, y agrega que casi desde aquella época pertenecía su capilla mayor a los Cerón, cuya casa y mayorazgo fundó Martín Fernández Cerón, pocos años antes del de 1400.

La iglesia de San Pedro no conserva ninguna de sus portadas medievales y ha sufrido intensas restauraciones, la última en nuestros días. Se tejó la capilla mayor haciendo desaparecer todo rastro del primitivo coronamiento del ábside, se hicieron nuevos o se retallaron de tal modo los capiteles (2), que no es posible fundarse en ellos para fechar el monumento, y se agregaron los baquetones a las arcadas.

Es de cuatro pilares solamente, como San Esteban, y tiene ventanas, hoy tapiadas, en la cabecera de las naves laterales (3). Por encima de las arcadas, aprovechando el desnivel de las naves, se abre una fila de ventanas como en Santa Marina y San Román, siendo su decoración exterior (figs. 79 a 82) lo más interesante que hoy conserva el buque de la iglesia, aunque las intensas restauraciones ya aludidas obligan a aceptarlas con muchas precauciones. Una de ellas guarda estrecha analogía con la del segundo cuerpo de la torre de Santa Marina. En el hastial se abren tres óculos en la distribución corriente. El cuarto, que se encuentra en la parte superior, y que es sumamente pequeño, no sé si será primitivo.

Diré por último que su presbiterio consta de un tramo único rectangular y otro pentagonal con nervios de espinazo. Al exterior, en el lado de la Epístola, tiene escalera de subida a la que fué azotea del presbiterio. Estas escaleras no faltan en el grupo de 1356. Como esta escalera, que en San Pedro es de caja circular, parece presuponer la existencia de azotea y de pretil, si fué de forma almenada ligaría esta iglesia con las de este grupo. Pero de ello nada puede asegurarse.

---

(1) *Anales*. III, 265.

(2) No sé si quedarán intactos detrás del altar mayor.

(3) La de la Epístola lo fué al construirse la capilla del sagrario, y parte de ella se ve en la azotea de ésta.

Salvo la capilla morisca del sagrario, que Gestoso (1) supuso erróneamente árabe, no creo que se haya aducido testimonio alguno en pro de que existiese mezquita donde hoy se levanta San Pedro (2), y tampoco tengo noticias de reconstrucción durante la Edad Media. Sólo existe la opinión de González de León (3), que la clasificó como del siglo xv, opinión que quizás pudiera tener algún valor, en cuanto estudió el monumento antes de las últimas restauraciones.

Quede, pues, citada en este lugar, aunque admito perfectamente la probabilidad de que deba colocarse al final del grupo de 1356.

SAN ROMÁN, DE SEVILLA, Y SANTA  
MARÍA DE LA MOTA, DE MARCHENA

Formo un apartado especial dentro de este grupo con las dos iglesias de Sevilla y Marchena arribas citadas, porque sus portadas ofrecen características propias que las aislan claramente dentro de la gran serie de las existentes y las mutuas analogías son tan intensas que sólo pueden haberse labrado una a vista de otra. Estilísticamente señalan el paso que sigue a las del grupo de Santa Marina y pueden servir de antecedentes a las de 1356, a que he de referirme. Corresponden por tanto, probablemente, a fecha anterior a algunas de las ya citadas.

Las proporciones de esas dos portadas son las del grupo de Santa Marina, pero cada arquivolta está formada por tres gruesos baquetones iguales. La imposta también se reduce a una fila de clavos, sin que se distingan los capiteles de las columnillas y sin faja alguna de ornamentación vegetal. Es, pues, una concepción completamente distinta de la corriente. Esos clavos dispuestos horizontalmente los encuentro en los pilares de la derruida iglesia de San Miguel y como cornisa en la bóveda estrellada de nervios de San Juan de Jerez de la Frontera. La portada de Marchena (fig. 29) tiene sobre la de San Román la ventaja de conservar en toda su pureza el alero de canes de baquetones de tipo califal con calle en el centro. En su fachada se abren tres óculos, los dos más pequeños laterales, de seis

(1) *Sevilla*. I, 235.

(2) *Zúñiga, Anales*. I, 251; III, 267.

(3) *Noticia*. II, 195.

lóbulos muy sencillos, pues el superior se encuentra tapiado.

La fachada de San Román (fig. 19), ofrece en cambio la particularidad de que, además de los óculos de las naves laterales, sobre el de gran tamaño de la nave central se abre otro más pequeño igual a los primeros. Creo que es caso único en las parroquias de la capital y probablemente en las de las tres provincias de que me ocupo. Además está decorada por una ventana de arco lobulado (fig. 73).

Las arquivoltas de tres gruesos baquetones y la fila de clavos que sirve de capitel corrido o imposta las encuentro en la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (1), cabeza del Priorato de San Marcos de León de la Orden de Santiago.

La puerta lateral de Santa María, de Marchena, que es al parecer de ladrillo, se encuentra muy alterada y es difícil enjuiciar acerca de su época. La correspondiente de San Román, hoy tapiada, es muy sencilla y no corresponde de lleno al tipo descrito. La opuesta, sencilla, tampoco es de tres baquetones.

A la cabecera de Marchena ya me he referido. Tiene de analogía con todas las citadas de este grupo de 1356, su coronamiento de almenas corridas, pero falta el filete que en aquella pasa bajo el alero y ciñe los contrafuertes. El interior consta de un tramo rectangular y otro ochavado (2), y los capiteles parecen en cambio de estilo arcaico. El cuerpo de la iglesia es de seis pilares y de tipo normal.

A pesar de las analogías señaladas entre las portadas de Santa María, de Marchena, y San Román, de Sevilla, el interior de ésta (fig. 12) nada tiene que ver con aquella ni con ninguna de las parroquias sevillanas.

Es de seis pilares de sección rectangular, pero sin el resalto corriente, aunque ignoro si ello será debido a la restauración de que habla Gestoso (3). El molduraje de sus capiteles es desde luego moderno, pero lo interesante es la sección de los arcos, que también difiere del tipo corriente y se distingue por el rehundimiento del tercio central del intradós, formando una faja que lo recorre en toda su longitud. Es muy posible que la sección de los pilares sea debida a restauración moderna, como parece dejar adivinar Gestoso, aunque

(1) Reprodúcela Mélida, *Provincia de Badajoz*, fig. 316.

(2) No sé si tendrá en el lado del Evangelio la escalera de caracol.

(3) *Sevilla*. I, 249.

por lo menos lo considero dudoso, mientras que una exploración en los pilares demuestren lo contrario, pero en cuanto a la sección de los arcos creo que presentan hoy su disposición primitiva. Esa sección, realmente única en las parroquias sevillanas, tiene antecedentes demasiado próximos para que no resulte plenamente justificada en un monumento de este período.

Esos antecedentes los tenemos todavía a la vista en la puerta del Lagarto de la Catedral (1), en la puerta de la torre de Santa Catalina, en las antiguas Atarazanas (2) y en el refectorio de Santa Clara de Moguer. Por encima de las arcadas existe una fila de ventanas de medio punto, hoy ciegas.

Las naves laterales terminarían en plano según la norma sevillana, a juzgar por el grueso de muro que hoy da entrada a las capillas de cabecera. Pero lo que me deja algo perplejo es su capilla mayor. Que en ella se han efectuado obras de importancia, no ofrece duda, y tampoco que la impresión que produce con su forma cuadrada y su bóveda baída es la de ser obra moderna. Mas existe al fondo de la capilla un arco que crea una faja rehundida, que por su analogía con el intradós de las arcadas de la nave me hace sospechar de la fecha del presbiterio.

Que la bóveda baída no dejó de emplearse en monumentos de esta época es indudable, como nos lo demuestra el castillo de San Romualdo del Puente de Suazo (1312-38), la torre de San Lorenzo, etc. Pero me limito a llamar la atención, por si la cabecera actual pudiera ser un eco de la antigua. La anormalidad de las arcadas pudiera justificar la rareza del presbiterio.

La única noticia conocida de la historia de San Román es la ya citada de su reedificación por Don Pedro I en 1356 (3). En cuanto

(1) *Bética*, 1915, núms. 45 y 46. Foto Laurent, 263. Dotor, *La Catedral de Sevilla*, 13.

(2) *ARQUITECTURA ESPAÑOLA*, 1925 y 1926, núms. 10 y 13. Dibujo de A. Illanes, de un arco conservado en el Hospital de la Caridad, pero pueden verse iguales en los almacenes de la Aduana.

(3) Zúñiga, *Anales*. II, 142.

Zúñiga (*Anales*. I, 248), recogió la opinión de algunos de que fué iglesia de cristianos en tiempos de moros, fundándose en memorias conservadas con reliquias halladas en la pared. Rechazó la hipótesis, pero es lástima que no emitiese juicio concreto de la verdad de ese testimonio.

a su portada ya he emitido opinión, pero de su interior es difícil hacerlo por falta de términos de comparación con otras iglesias (1).

LA INFLUENCIA DEL GRUPO DE 1356:  
LA CARTUJA, GUILLENA, SAN LÁZARO,  
DE SEVILLA

El tipo de iglesia de este grupo, que he denominado de 1356, inspiró muy directamente a monumentos bastante tardíos.

Una de las muestras más elocuentes de su influencia la ofrece la iglesia de la Cartuja de Sevilla, fundación del arzobispo D. Gonzalo de Mena (2) en 1400. La iglesia parece que en 1410 no se había comenzado o sólo estaría en sus principios. Es de una nave totalmente abovedada, pero la cabecera de contrafuertes, sin el filete típico del estilo de 1356, aparece coronada de las almenas (3) del grupo. Esas almenas sin embargo, no son exentas, sino que aparecen en relieve, según se ve en monumentos como la iglesia de la Algaba, San Lázaro, la capilla de Maese Rodrigo, Benacazón, etc. Las almenas además se continúan por los lados de la nave. En el del Evangelio se encuentra el cuerpo prismático de la escalera. La portada, aunque no entra plenamente en el tipo de baquetón trebolado propio del grupo, posee también los baquetones de esa forma. Parece que sufrió alguna alteración en 1523 (4). En la nave, los arcos transversales están decorados por puntas de sierra.

La iglesia de San Lázaro, de Sevilla, presenta también la cabeza coronada (5) de almenas de gradas, incluso por su frente occidental, en que toca con el cuerpo de la iglesia. La portada de los pies, encajada, parece de ladrillo de junto del xv, y no creo que la iglesia sea muy anterior.

Collantes (6) publicó abundantes noticias de privilegios conce-

(1) Gestoso (*Sevilla*. I, 248) la cita como del xiv.

(2) Gestoso, *Sevilla*. III, 524.

(3) Reprodúcese el exterior y la portada en el *Album de Colón*, por J. Guichot (Fotografía madrileña de Sergio Lima, 1892), fotos 17, 15 y 16. Las mismas reproducciones en A. Guichot. *Obras completas de J. Guichot* (1913). III, 226-8.

(4) Gestoso, *Sevilla*. III, 528 y 530.

(5) Repr. en el interior de la cubierta del núm. 5, de 1924, de la revista ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

(6) *Memorias históricas de los establecimientos de Caridad en Sevilla*. I, 7.

dados al hospital desde el siglo XIII, pero nada ilustran la fecha de la iglesia.

En la iglesia de Guillena creo que debe de verse también el influjo de las cabeceras estudiadas, aunque ya algo lejano.

Consta su capilla mayor sólo de la parte poligonal y de un tramo rectangular, cubierto éste con una bóveda de cinco claves, que en su molduraje recuerda algo la de San Martín, de Sevilla. Al exterior (fig. 23) se encuentra coronado por almenas, pero no corridas en toda su parte superior, sino una en cada ángulo, correspondiendo a los contrafuertes. Adosada al lado del Evangelio la escalera de planta octogonal. El cuerpo de la iglesia es de seis pilares y carece de las portadas primitivas, a menos que se conserve algo en la tapiada de los pies.

#### PORTADAS DE BAQUETONES TREBOLADOS

Durante el mismo período en que se construyeron las iglesias del tipo de 1356, y probablemente hijas de la intensa vida arquitectónica creada por esa renovación de las parroquias sevillanas iniciadas en tiempo de Don Pedro, encuentro una serie de portadas derivadas de las del grupo de Santa Marina, pero que significan una nueva etapa por sus caracteres perfectamente definidos.

El más persistente de estos caracteres es el baquetón de sección trebolada, que aunque pueda derivarse de los tres gruesos baquetones de las portadas de San Román y Santa María, se distinguen claramente por ser mucho más menudos. Encuentro difícil fijar la fecha en que comenzaron a emplearse esta clase de baquetones en Sevilla, pero dudo mucho que tuviera lugar con anterioridad a la aparición de las cabeceras de hacia 1356. La otra novedad consiste en la mayor elevación de la cornisa. Mientras que en las del grupo de Santa Marina el espacio comprendido entre el trasdós de la rosca de la arquivolta y la cornisa es sumamente pequeño, a medida que avanza el tiempo va aumentando hasta dar cabida a una ancha faja decorada con arcos moriscos enlazados. En algunos de los principales monumentos aparece también un baquetón vertical que limita exteriormente las albanegas.

Al pasar a la enumeración de las portadas conservadas de este estilo, de nuevo he de lamentar la pérdida de la iglesia de San Miguel.

De ella decía Madrazo (1) que era la «portada principal, de ojiva con cabezas de clavos; una imagen del Santo titular en su vértice; dos hornacinas cegadas a los lados, indicando haberlas ocupado otras estatuas por el orden que se advierte en las iglesias de Santa Marina, San Esteban, San Julián y San Marcos. Cornisa o tejazoz sostenido en canes de cabeza de león». Como no he conseguido encontrar reproducción alguna de la portada, no puedo asegurar que fuese de baquetones trebolados. El resolver esta duda sería de capital importancia, pues creo que esa puerta se labraría al mismo tiempo que la iglesia y no se aprovecharía de la primitiva. En este caso sería un jalón importante para poder adelantar o retrotraer la aparición de las puertas de baquetón trebolado.

Registraré también aquí, antes de tratar de las obras típicas del grupo, las de San Román de Sevilla y Santa María de la Mota, de Marchena, tan análogas entre sí, y a que ya me he referido. Son de estilo más arcaico que las estudiadas a continuación, aproximándose al grupo de Santa Marina, y pudiéndose considerar en cierto grado como su precedente.

Por el arcaísmo de su ornamentación creo que debe citarse a la cabeza de las portadas de baquetón trebolado la de San Juan de la Palma (fig. 20). En ella se dan todos los caracteres que acabo de exponer, pero lo que la singulariza es su ornamentación francamente mudéjar, que como veremos alcanza en los ejemplos más importantes de esta estapa algunas de sus victorias más rotundas.

La principal novedad en la historia de las portadas de nuestras parroquias es el angrelado que la decora. Carece de precedentes y sólo en cierto aspecto puede relacionarse con los clavos del intradós de los arcos de San Marcos y San Esteban. En los salmeres el angrelado es de aire francamente almohade (2), pero el motivo que después se repite consiste en un gran lóbulo con otro más pequeño en su interior, que no sé si convendría compararlo con otros modelos granadinos. De indudable gusto mudéjar es también la decoración que por fuera de la fila de clavos sirve de límite a la rosca del arco. Es precisamente el mismo dibujo que he señalado en el intradós

---

(1) *Sevilla y Cádiz*, 444.

(2) Véase la Cotubiyá repr. Marçais. *Manuel d'Art Musulman*. I, 323.

de los arcos torales de la iglesia de Trigueros, y ya que a ésta me he referido, recordaré que en sus capiteles aparecen también las herraduras enlazadas que se encuentran en los baquetones laterales de San Juan de la Palma. Arrancan estos baquetones de leones de medio cuerpo que aparecen echados como los de cuerpo entero que se ven de perfil en la parte correspondiente del friso. El fuste del baquetón o columnilla se encuentra revestido de hojas sueltas, motivos vegetales, cabezas, etc. Todo ello muy toscamente labrado. No sé si la tosquedad de esa escultura es precisamente la que presta a esta portada el intenso aire arcaico que parece pugnar algo con la época en que la situo por razones estilísticas.

Para la fecha de la portada ningún dato nos aporta el interior del templo, a que no he hecho hasta ahora referencia por su pobre estado de conservación, que imposibilita determinar qué pueda ser en él lo primitivo. Desde luego parece haber perdido su cabecera antigua, y sus ocho pilares, de proporciones muy cuadradas, son de aspecto barroco; los arcos son de medio punto. El alfiz de éstos es el único rasgo que abogaría por el medievalismo del interior. En qué grado se haya aprovechado o imitado el edificio antiguo es lo que importaría aclarar (1).

En cuanto a la historia conocida del monumento, diré que parece indudable que la iglesia es la sucesora de una mezquita, a juzgar por los restos epigráficos allí encontrados (2). Con posterioridad sólo consta que en 1423 el arzobispo Anaya concedió la capilla mayor a Juan Sánchez Maldonado (3). Pero este último dato, que conservándose la capilla mayor pudiera ser de gran utilidad, no soy capaz de interpretarlo en las actuales circunstancias.

Después de la portada de San Juan de la Palma, y antes de las de San Esteban y San Marcos, citaré algunas de tipo sencillo pertenecientes a este grupo, pero que carecen de características especiales.

La de la Epístola de Omnium Sanctorum carece de motivos ornamentales moriscos y de las columnillas de encuadramiento de las

(1) González de León (*Noticia*. I, 79) dice que el templo es de principios del siglo XVIII.

(2) Gestoso, *Sevilla*. I, 66-219. Zúñiga, *Anales*. I, 247. Amador de los Ríos, *Inscripciones árabes de Sevilla*, 106.

(3) Lápida copiada por Gestoso, *Sevilla*. I, 222. González de León, *Noticia*. I, 79.

enjutas. Como dije, consta que la parroquia fué reconstruída en 1356. La puerta de los pies la clasifiqué ya como del grupo de Santa Marina, y es muy posible que ésta, que por sus caracteres corresponde a la etapa ahora estudiada, se deba a la citada reconstrucción de 1356.

De fecha muy tardía parece la puerta de los pies de la iglesia de Ntra. Sra. de la O de Sanlúcar de Barrameda (1). Se conserva mal y carece de imposta. El alero es de cabezas de animales. No sé si podría datar de hacia 1360, en que se dice fué construída la iglesia (2).

La perfección del tipo que se inicia en San Juan de la Palma se realiza en las portadas de San Marcos (3) y San Esteban (fig. 83). En ellas se da el paso decisivo de dibujar un gran tablero de arcos moriscos entrelazados que cubren todo el espacio situado entre el trasdós de la rosca y la consabida cornisa de leones. Son de las creaciones más felices del mudejarismo sevillano. El origen de este tablero de arcos enlazados está naturalmente en los del último cuerpo de los alminares almohades, como San Marcos y la Giralda, y el motivo que sugirió su empleo en las portadas de estas dos iglesias tal vez sería la visión de la fachada del Alcázar (1364) de Don Pedro, hacía poco concluída. La semejanza entre ambas es tan íntima que apenas difieren en que la de San Esteban tiene columnillas laterales que encuadran las enjutas, columnillas que faltan en San Marcos, mientras que ésta presenta en el intradós una serie de clavos que allí no existen. Esa misma decoración de clavos en el intradós se repite en la puerta de la Espístola de San Esteban, que por otra parte ofrece la particularidad de que los baquetones trebolados de las jambas aparecen retorcidos en su parte superior, tal vez denotando con ello una fecha bastante avanzada. Por desgracia se encuentra muy deteriorada toda la parte de la cornisa.

Para fijar la cronología de las portadas de San Marcos y San Esteban no poseo ningún testimonio literario. Sólo puede servir de punto de referencia la historia del templo mismo. El de San Esteban he dicho que comenzaría a construirse después de 1356, año inicial

---

(1) Foto Mas, 476-77. Serie C.

(2) Guillamas, *Historia de Sanlúcar*, pág. 60, 1858. Véase también lo que digo al final de este capítulo al tratar de la otra portada de la iglesia.

(3) Reproducida en Gestoso, *Sevilla*. I. 272. BOLETÍN, 1906-12, la rotulada como Santa Marina es San Marcos.

del tipo de cabecera a que corresponde. Como la clave de mocárabes que se encuentra en una de sus arcadas es indicio de un barroquismo que falta en las iglesias compañeras y parece responder al mismo principio que los clavos del intradós de la portada de San Marcos, sospecho que esta cabecera de San Esteban, aún perteneciendo a la misma serie que las de *Omnium Sanctorum* y San Andrés, será la de fecha más reciente de las tres. En este caso creo que para llegar a la construcción de la portada habrá que entrar en los primeros años del siglo xv.

En cuanto a San Marcos véase el capítulo de iglesias de arcos de herradura apuntados (fig. 11).

Quizás deba considerarse como una de las últimas consecuencias de los arcos enlazados de San Marcos y San Esteban la puerta de los Novios, de Palos de Moguer (1).

La portada que puede considerarse como el último jalón de la serie sevillana creo que es la del Evangelio de la iglesia de Nuestra Señora de la O, de Sanlúcar de Barrameda (2), que desde el punto de vista ornamental se relaciona con el arte jerezano. El alargamiento que ya era manifiesto en San Esteban y San Marcos adquiere proporciones insospechadas en Sevilla. Persiste el gran abocinamiento, los baquetones trebolados en el arco y en la jamba, la fila de clavos en el trasdós, las columnillas de encuadramiento de las albanegas y bajo la cornisa de canes una ancha faja de arcos moriscos entrelazados. Pero todavía entre esa faja y el trasdós del arco queda espacio suficiente para otra zona de arcos góticos conopiales y aun para los grandes escudos familiares. Tracerías góticas y cardinas de estilo muy tardío cubren materialmente cuanto dejan libre las tres fajas anteriores, y claro que estos elementos ofrecen una base bastante segura para no poder clasificar la portada en fecha muy anterior a 1450.

Sin embargo, los cronistas (3) de la Casa de Guzmán atribuyen

(1) Repr. Amador, *Huelva*, 324. Texto en la pág. 320. Lampérez, *Arquitectura*. II, 557. *Bética*, 1915, núms. 43 y 44; repr. también la de la Epístola. Velázquez (*Rábida*, 63) la relaciona con el cuerpo bajo de la puerta principal de la Rábida.

(2) Fotos Mas, 476-72, 476-73, 476-74, 476-75, 476-76, Serie C.  
Reproducción en Madrazo, *Sevilla y Cádiz*, 596.

(3) Barrantes. *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (Publicadas en *Memorial histórico*. IX, 219, 296, 318). Esa opinión sigue Guillamas, *Historia de Sanlúcar*, 1858, pág. 60. No creo que puedan explicarse esas armas por las bodas de D. Juan de Guz-

las armas de la portada a doña Isabel de la Cerda y Guzmán, quien viuda de su primer matrimonio, se retiró a Sanlúcar y construyó la iglesia hacia 1360.

Si son en realidad las armas usadas por esa dama en memoria de sus padres, no encuentro gran inconveniente en que siendo, como parece, la constructora de la iglesia las hiciesen esculpir en su memoria los señores de Sanlúcar al labrar posteriormente la portada (3).

EL GRUPO DE JEREZ DE LA FRONTERA.  
OTROS PUEBLOS DE LA PROVINCIA DE  
CÁDIZ

Capítulo aparte dentro de la arquitectura de la diócesis sevillana, merecen las parroquias de Jerez, pues aunque varias de ellas fueron reedificadas en los últimos tiempos góticos, consérvanse todavía importantes testimonios de esta primera etapa.

Durante toda la Edad Media y aún bastante entrados los tiempos modernos, fué Jerez la población más importante de toda la región comprendida entre las marismas de Lebrija y el Estrecho. El mezquino recinto fortificado del Cádiz medieval, en nada recuerda las glorias del Gades antiguo y menos todavía hacen presumir el brillante futuro dieciochesco de la vieja ciudad. Jerez, en cambio, con su extenso amurallamiento, su gran alcázar, sus numerosas parroquias, su gran torre del Concejo y ciudad siempre realenga, separada de nuestra ciudad por muchas leguas de marisma, era una Sevilla en pequeño.

Cuando se recorre la gran arteria del Jerez medieval y entrando por la antigua puerta del Arenal se pasa ante San Dionisio y se van dejando a derecha e izquierda de la calle de Francos las viejas parroquias hasta salir por la Puerta de Santiago, no puede por menos de recordarse la sevillana calle de San Luis.

Preséntase Jerez, sobre todo en los últimos tiempos góticos, cuando después de la conquista de Granada dejó esta región de ser

---

mán con Doña María de la Cerda (1434-1468), a juzgar por sus funestas consecuencias. Barrantes. X, 58.

(3) Del interior de la iglesia son mis notas, muy poco concretas para ser utilizadas. Reproducido en *Monumentos españoles*. I, 176.

fronteriza, como un vigoroso foco artístico, dirigido por los maestros mayores sevillanos pero con una potencia tal que en cierto grado podría decirse que se desplazó hacia allí el centro de gravedad de la arquitectura sevillana de los últimos tiempos góticos.

En esta primitiva etapa del estilo gótico no abundan los monumentos como hacia 1500 y no creo que deban considerarse las iglesias jerezanas como obras de los mismos maestros que las sevillanas, sino de otros coetáneos suyos, que siguen en rasgos generales los prototipos empleados por aquéllos.

Es cuanto puede colegirse de los monumentos existentes, las parroquias jerezanas en nada se apartan, por su composición general, del tipo descrito como propio de toda la diócesis. Las novedades se refieren a las portadas, y sobre todo a la parte decorativa, pues precisamente el aspecto más interesante de las iglesias jerezanas, dentro de nuestra arquitectura mudéjar, es su ornamentación.

Es cosa sabida que Jerez de la Frontera fué conquistada el día de San Dionisio y que en reconocimiento al santo se le dedicó una parroquia en el centro mismo de la ciudad.

El templo apenas conserva hoy (1) más huella visible de la obra primitiva que los arcos decorativos enlazados que bordean el trasdós de los que dan paso del presbiterio a la cabecera de las naves laterales. El cuerpo de la iglesia es de cuatro pilares. Su revestimiento barroco, no permite conocer con seguridad ni la forma de los pilares ni si pudieron tener alguna originalidad respecto del tipo general sevillano. La capilla mayor es de los últimos tiempos góticos y parece (2) que se construía en 1457.

Las cabeceras de las naves laterales se revistieron totalmente en estilo barroco y producen al interior el efecto de ser planas. Sin embargo, en la del Evangelio puede verse, aunque con dificultad, detrás del retablo, el ábside gótico poligonal que quizás no sea tan moderno como la capilla mayor. Su orientación, francamente extraña (3), sólo permitiría admitir con grandes reservas la hipótesis de

(1) Acerca de su estado en 1873, véase Mateos Gago, *Opúsculos*. IV, 241 y siguientes. De escaso interés.

(2) Grandallana, *Noticia de los principales monumentos de Jerez*, página 46, 1885.

(3) Agradezco desde aquí al Sr. Pemán el haber tenido la bondad de visitar algunas iglesias jerezanas para aclarar varios extremos confusos de mis notas.

una iglesia pensada con triple ábside. La de la Epístola es exteriormente cuadrada y no sé si tras la obra barroca del interior existirá un ábside gótico de forma distinta, aunque supongo que no. Queda, pues planteada la hipótesis de cabecera de tres ábsides que tan poca fortuna gozó en la diócesis, aunque con escasas probabilidades de éxito. Como en tantos casos, es necesario un plano minucioso y fotografiar los capiteles del ábside del Evangelio. Este ábside requiere un minucioso estudio, pues como veremos, se encuentra ligado al problema de la Torre del Concejo. Tal vez a esta circunstancia se deban algunas anomalías difíciles de explicar.

A la nave de la Epístola comunican una capilla y el tramo de tránsito de la puerta del templo, cubiertos ambos por sencillos arcos cruzados de estilo bastante arcaico, que descansan en columnillas o baquetones cortados a cierta altura. De la obra indudablemente primitiva de la iglesia, las partes mejor conservadas, son el alero y la portada de los pies. El alero (1) está formado por cabezas humanas encuadradas por brazos y por racimos de mocárabes que sirven de canes, es decir, los mismos elementos que hemos visto en Santa Ana, de Sevilla. Los tableros están decorados por lirios moriscos muy sencillos, pero que prestan gran riqueza al monumento.

La otra iglesia jerezana de tres naves, que aunque muy alterada, se conserva en su estado primitivo, es la de San Lucas (2).

El cuerpo de la iglesia es de dos pilares, y lo mismo que en San Dionisio está completamente revestido en estilo barroco con arcos semicirculares. La capilla mayor consta de dos tramos, el rectangular y el de testero, siendo preciso advertir que mientras éste es de gruesos baquetones lisos con las esquinas matadas por cavetos, los nervios de aquéllos aparecen flanqueados por una decoronación de punta de sierra. Pero lo más interesante es que la parte de testero es de seis lados, es decir, pares, y termina el ábside, por tanto, en punta, forma en general poco usada. El exterior de la capilla mayor es liso y sin almenas.

La nave del Evangelio termina hoy en una bóveda esquinada sobre trompas y tal vez suceda lo mismo a la de la Epístola, aunque

---

(1) Foto Mas.

(2) Foto Mas.

no se vean las trompas quizás por estar revestidas. La decoración de puntas de sierra y de arcos enlazados de los arcos que comunican la capilla mayor con estas laterales garantizan la existencia de éstas desde fecha bastante remota. Si así fuese, tendríamos una iglesia con bóvedas en la terminación de sus tres naves, si bien en las laterales de estilo morisco. Ya veremos en el Aljarafe algún ejemplo análogo.

Desgraciadamente, el exterior, salvo las portadas, se encuentra rehecho, pero sospecho que debió poseer una ornamentación morisca análoga a la del alero de San Dionisio, pues un trozo de ornamentación parecida se encuentra dentro de la escalerilla de la azotea de la cabecera tapiando una ventana. En el muro de la fachada de los pies del templo, oculto por modernas dependencias que enrasan con la torre, no he visto ventanales ni ornamentación primitiva alguna.

Se sabe que en 1380 dió grandes sumas para la edificación del templo, Alonso García de Vera (1), y de aquí se ha inferido que el templo es de esos años. No me atrevo a negarlo rotundamente, sobre todo recordando el arcaísmo de monumentos sevillanos como San Miguel y San Agustín.

La tercera iglesia jerezana a que debo referirme es la de San Juan, singular por su forma e interesantísima por la rica decoración de sus puertas interiores.

De la obra primitiva sólo encuentro la capilla mayor, un trozo del muro de la Epístola inmediato a ella, que es de ladrillo, mientras que el resto es de piedra, y muestra una ventana morisca, ciega al exterior, y la pequeña capilla del sagrario, que se abre en este mismo lado, ya casi mediada la nave. La capilla mayor es muy amplia, de dos tramos rectangulares de gran anchura y escasa profundidad y el testero de siete lados. De sus proporciones o al menos de su efecto sólo recuerdo al pronto la de San Hipólito, de Córdoba. Esas proporciones quizás hacen presumir una fecha algo avanzada, pero el tipo de sus capiteles, no obstante la intensa restauración de que ha sido objeto en nuestros tiempos, obliga a mantenerla dentro de la primera etapa gótica en cuanto a estilo. Exteriormente la coronan almenas apuntadas como las de San Isidoro del Campo o de Sanlúcar.

---

(1) Grandallana, *Noticia*, 56.

Pero lo que singulariza el monumento es que el cuerpo era de una sola nave, como lo atestigua el trozo de muro antiguo antes aludido y la situación de la capilla del sagrario. La nave que hoy vemos es obra posterior. La parte que más interés tiene para la historia del arte morisco es la decoración de las cuatro portadas de la capilla mayor y de uno de los frentes de la capilla del Sagrario. La restauración efectuada en el presbiterio hace sospechosa la ornamentación morisca de arcos superpuestos y de entre lazos de sus cuatro puertas (1). Sin embargo, parece que son perfectamente fidedignas, pues se conservan restos de los azulejos que decoraban las dos puertas del fondo, como hoy sucede con las dos anteriores, donde las cintas de azulejos aparecen encajadas en las labores moriscas de piedra. Es decir, lo mismo que en la portada del Alcázar de Sevilla. La riqueza de esa decoración es muy superior a cuantas de estilo morisco conozco en iglesias sevillanas de este momento.

En otro estilo sólo son comparables con las portadas de San Esteban y San Marcos. Del máximo interés sería fijar con alguna seguridad la cronología de estas decoraciones jerezanas, pues aunque no muy modernas no creo que deban tampoco retrotraerse demasiado. A la solución de ese problema creo que se halla ligado en gran parte el de la torre de San Dionisio, que examinaré en el capítulo dedicado a las torres.

En cuanto a los orígenes de estas ornamentaciones, conviene no olvidar el arte almohade local jerezano, tratándose de una época en que estarían en pie, entre otros monumentos, la gran mezquita. Todavía es testimonio insigne de aquel período obra tan importante como los baños de su Alcázar (fig. 118). Sin embargo, la fecha de esas decoraciones parece relativamente moderna a juzgar por los datos conocidos. Se asegura que en 1420 estaban edificados los dos trozos primeros del templo (2), citándose (3) también el año de 1413 como fecha de su reconstrucción. Aunque no recuerdo en la región

---

(1) Fotos Mas.

(2) Grandallana, *Noticia*, 52. No he tenido tiempo de encontrar la fuente de Grandallana, pero supongo que será Mesa Xinete o Gutiérrez. El estilo de la lápida sepulcral del presbiterio que recuerdo hace pensar en una fecha próxima a 1400.

(3) *Ibidem*, 129. Es la fecha consignada en un cuadro de las fechas de titulación y edificación de los templos jerezanos, según datos que dice existir en el Archivo de la Colegial.

sevillana decoraciones esculpidas análogas, no veo gran inconveniente en que puedan ser de hacia 1420. Creo que deben citarse a este efecto las lacerías pintadas del Patio de los Evangelistas (1) que corresponden (2) a los años de 1431 a 1436, pues si bien no ofrecen ninguna relación concreta con las composiciones jerezanas son un jalón capital para cronología de las lacerías curvas de nuestra comarca y no encuentro *mutatis mutandis* una gran distancia en cuanto a los momentos de la evolución representados por las obras de Jerez y Sevilla.

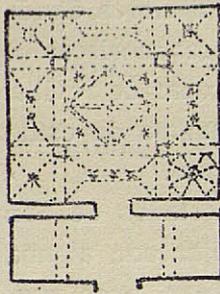


Fig. 118.—Baños del Alcázar de Jerez de la Frontera.

Si efectivamente corresponde la capilla mayor a esos años, su estilo resulta arcaizante sobremanera. En cambio, respecto de la ornamentación de sus cuatro puertas, recordaré que aunque su analogía con una de las ventanas de la Torre del Concejo o de San Dionisio no es extraordinaria sí parece corresponder al mismo período, y esa torre se considera (3) de 1420 o de 1449 (4).

La capilla del Sagrario de la iglesia de San Juan es de planta cuadrada y está cubierta por una bóveda estrellada de nervios flanqueados por puntas de sierra que descansan en una cornisa de clavos corrida por las cuatro paredes de la capilla y reforzada en la terminación de los nervios por columnillas cortadas a cierta altura. Cuatro trompas ocupan sobre la cornisa los tramos de los ángulos. Columnillas cortadas así, y cuyos antecedentes quizás podrían verse en Santa Ana, de Sevilla, hicieron fortuna en Jerez, como lo demuestran la torre de San Dionisio y los tramos de la Epístola de la misma iglesia ya citados. Esta bóveda es única en toda la región sevillana por su traza estrellada. La cornisa corrida existe también en la capilla de San Bartolomé, del Hospital de Agudos de Córdoba (5).

De su fecha sólo puedo decir que por su estilo no debe consi-

(1) Repr. *Bética*, 1913, núm. 1.

(2) Gestoso, *Sevilla*. III, 594.

(3) Grandallada, *Noticia*, 45.

(4) Gutiérrez. *Historia de Jerez*. II, 312.

(5) Foto Mas. Amador de los Ríos. *La iglesia de San Bartolomé*. MUSEO ESP. DE ANTIGÜEDADES. IV, 167. Santos Ferrer. *La ermita de San Bartolomé*. BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE CÓRDOBA, 1930 y 1931.

derarse muy posterior a 1350, pero si la capilla mayor es efectivamente de 1420, no puede negarse que pudiera ser un ejemplo de arcaísmo semejante. El muro del fondo de la capilla ofrece además una decoración análoga a la de las puertas del presbiterio, que será coetánea de la bóveda, y esto naturalmente parece apoyar la fecha de 1420. El tramo inmediato a esta capilla es ya posterior, y si fué enterramiento de los Carrizosa podría corresponder a 1479 (1).

En el mismo grupo que la capilla del Sagrario de San Juan hay que registrar la bautismal y la de la Paz de la iglesia de Santiago (2), siendo interesante en esta última la solución de su cabecera. Los nervios están guarnecidos de puntas de sierra y arrancan de columnillas que descansan en ménsulas (3).

En los grandes pueblos de la actual provincia de Cádiz, los restos conservados de este primitivo período son pobrísimos.

En una población tan importante e inmediata a Jerez como Arcos de la Frontera sólo puedo señalar en el exterior del ábside de Santa María, en los contrafuertes, una estrecha faja de arquillos enlazados moriscos que recuerdan los del interior de San Dionisio y San Lucas. Como es sabido (4), la iglesia se reconstruyó en 1520, pero conservándose parte de la capilla Mayor primitiva, cuya decoración interior de cabezas de clavos puede verse tras el actual retablo del siglo XVI (5). Consta que en 1365 recibió la obra de la iglesia una limosna, pero, como sucede con frecuencia, es difícil negar que la palabra obra no esté empleada en el sentido de fábrica, como notó muy bien el Sr. Pemán (6). Sin embargo recordaré que la fecha

(1) Fecha de la concesión de capilla según Grandallana. *Noticia*, 54. El señor Pemán me confirma en la sospecha de que pueda ser de esos años.

(2) Traspapelada por lo visto mi nota, debo el recuerdo de estas capillas al Sr. Pemán.

(3) Supongo que una revisión completa de la abundante bibliografía jerezana aportará algunas fechas para la cronología de estas iglesias. No he podido hacerlo y *brevitatis causa* omito la relación de las obras manuscritas e impresas de que tengo noticia.

(4) Interesantes observaciones acerca de la iglesia primitiva en relación con las de Jerez y Vejer en el BOLET. DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS DE CÁDIZ, 1920, página 2, art. de Molina. *Arcos de la Frontera: Parroquia de Santa María*.

(5) Entré hace tiempo detrás del retablo para ver la pintura, pero no tomé nota de la parte arquitectónica primitiva y no he repetido la visita. La cornisa y el comienzo de los nervios pueden verse en Pemán, *Las pinturas murales....* ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, 1928-139.

(6) Artículo citado. En él se registra la bibliografía local, que por eso omito.

conocida en relación con San Lucas, de Jerez, es la de 1380 (1).

La influencia de Jerez puede también presumirse en la región de los puertos, pero desgraciadamente son mis notas demasiado someras para que resulten útiles.

La iglesia de Chipiona tiene la capilla mayor de bóveda, probablemente del siglo xiv: el cuerpo es de tres naves sobre gruesas columnas. El monasterio de Regla (2), que se encuentra en las proximidades del mismo pueblo, fué tan restaurado modernamente que es difícil formarse idea de su primitivo aspecto. En el claustro se conserva una ventana con doble arco de herradura apuntado. Los arcos de dos andenes y sus bóvedas son góticos, pero no tengo nota de su época. La invención de la imagen tuvo lugar en 1320.

Quede citada también aquí la iglesia de Nuestra Señora de la O, de Sanlúcar, a cuya portada me he referido (3). De la vieja parroquial de Veger sólo se conserva la parte de la cabecera, pues el cuerpo del templo fué construído en los últimos tiempos góticos. Es interesante porque al parecer tuvo sus naves abovedadas. La central, de tramos con dos nervios cruzados y el de espinazo y la de la Epístola con otro nervio que corta en ángulo recto al del espinazo. La nave del Evangelio está cubierta, en cambio, por un cañón apuntado que habrá reemplazado la nervadura primitiva. Pero además la nervadura de la capilla mayor es de una traza algo complicada y nada corriente, que hace pensar en la del sagrario de San Juan de Jerez. Como en el grupo de Santa Ana, de Triana, piñas de mocárabes decoran la clave, y el mudejarismo se deja sentir igualmente en los arcos de herradura apuntados y en lobulados. La capilla mayor comunica con los tramos cubiertos de crucería de la cabecera de las naves laterales, que son de planta cuadrada; como en toda la iglesia, los nervios están flanqueados de puntas de sierra. La iglesia del casti-

(1) De la parte del xvi de Santa María existen fotografías de Mas.

(2) Gestoso. *Recuerdo del Monasterio de Nuestra Señora de Regla*. Sevilla, 1894. Folleto de 24 págs. Reproduce los arcos de herradura apuntados del claustro. Véanse además: Carmona. *Historia sacra.... de Ntra. Sra. de Regla*, Ms. del siglo xvii, Bibl. Nacional. Nicolás de Santa María. *Origen y antigüedad de... Ntra. Sra. de Regla*. Sevilla, 1645. Ayala. *Breve.... historia.... de Sta. María de Regla*, Madrid, 8.º s. a. *Resumen histórico del antiguo santuario de Ntra. Sra. de Regla y de su titular con motivo de su restauración....* Cádiz, 1852, 4.º, 43 págs.

(3) Se reproduce el interior en *Monumentos españoles*. I, 176. En 1276 se comenzó a formar iglesia en el Castillo. Gutiérrez. *Historia de Jerez*. II, 136.

llo de San Marcos, del Puerto de Santa María, tiene del estilo gótico que nos ocupa, por lo menos la capilla mayor y toda la mitad septentrional. Pero las varias transformaciones de que el monumento ha sido objeto hacen su historia complicada, y sin haber hecho un estudio lo suficientemente detenido para conciliar de una manera satisfactoria sus diversas partes con los testimonios de las Cantigas me abstengo de entrar en el problema (1).

Las portadas de esta primera etapa gótica de los monumentos antes citados se apartan bastante del patrón sevillano. La forma más tradicional es la de los pies de San Lucas, extremadamente abocinada, quizás por servir de primer cuerpo a la torre. No tiene más decoración que los baquetones de la rosca del arco; las jambas son lisas. En San Marcos, la puerta del Evangelio es probablemente, en parte, del templo primitivo (2).

Pero el tipo de portada más interesante es el representado por la del Evangelio de la misma iglesia de San Lucas y la principal de San Dionisio. Su nota más llamativa es la cubierta a dos aguas, según la fórmula que, como dije, apenas tuvo éxito en Sevilla y se empleó con más frecuencia en Córdoba. En la portada de San Lucas señalaré la moldura que mata el ángulo de la arquivolta central como en la parroquia de Lebrija y, sobre todo, como en las portadas de las iglesias del Aljarafe y el lobulado de la última arquivolta con florecillas dentro de los lóbulos.

La de San Dionisio carece de ese interesante lobulado, pero en cambio tiene por fondo la única fachada de iglesia jerezana que existe visible. El patrón es el de siempre, mas son dignos de atención las arcadas ciegas moriscas correspondientes a las naves laterales que se asegura (3) fueron cerradas con motivo de la reforma barroca del interior al mismo tiempo que se abrieron los pequeños óculos que sobre ellas se encuentran.

(1) La bibliografía que sobre el tema conozco es la siguiente:

Quintero. *Una iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María*. BOLET. DE LA SOC. ESP. DE EXC., 1910, 102.

Sancho y Barrios. *Rincones Portuenses*. Repr. de la parte gótica del xvi, destruida, en BÉTICA, 1914, núm. 18.

Acerca de la Catedral Vieja de Cadiz, véase Pemán. *Un plano antiguo de la Catedral Vieja*. ESTUDIO, 1932, y *Cádiz*, (P. N. T.)

(2) Foto Mas, 47.936.

(3) Grandallana. *Noticia*, 48.

## CARMONA

De las tres regiones que fácilmente podrían distinguirse en la provincia de Sevilla, es la situada entre el Guadalquivir y la Serranía de Ronda la que posee pueblos más importantes (1). En las amplias vegas del Guadaira, el Corbones y el Genil, es donde se encuentran los principales pueblos sevillanos, condenados durante la baja Edad Media, como fronterizos que eran, a ver devastados sus campos por las frecuentes incursiones granadinas. No son nidos de águilas como los del interior de la provincia de Cádiz, pero todos los más antiguos e importantes se encontraban rodeados de murallas.

Marchena entró pronto en poder de la nobleza; Morón y Estepa pertenecieron a las Ordenes militares y lo mismo sucedió a Osuna hasta mediados del siglo xv. Utrera, en cuyo castillo ponía alcaide la ciudad de Sevilla, y que todavía hubo de ser reconquistada de nuevo en 1340, padeció una vida de continuo sobresalto. Carmona y Ecija, en cambio, más alejadas de la frontera y situadas en el camino de Sevilla a Córdoba, quedaron como ciudades libres. No puede pensarse que estos viejos pueblos andaluces hayan tenido una vida cultural tan intensa como los de Italia central de esta época, pero lo que no ofrece duda es que su historia interna debió de ofrecer cierta variedad, y que como tantos otros capítulos de nuestra historia esperan que se les estudie. La historiografía local suele reducirse a repetir los principales episodios de la historia de España, que tuvieron por escenario más o menos remoto el término de la población, pero el desarrollo interior de ésta, lo que podría darnos la clave de determinados aspectos monumentales, no suelen tocarlo salvo excepciones.

Entre todos los pueblos citados ocupa Carmona un puesto tan preeminente como Jerez, e incluso superior a él por el número de las parroquias de estilo arcaico que conserva y por la mayor originalidad de sus interiores. Carmona fué durante los dos últimos siglos medios uno de los centros artísticos más importantes y, a juzgar por

---

(1) Quizás la «Canpinna» de que habla el Sr. Carande. *Sevilla, fortaleza y mercado. Anuario de Hist. del Derecho Español*. II (1925), pág. 30 de la tirada aparte. Dividiase el Alfoz de Sevilla en cuanto al almotacenazgo en Aljarafe, Campiña y las Sierras. *Ibíden*, 101. (Aparte.)

las parroquias existentes de ese período, una de las poblaciones de vida más intensa y de mayor riqueza. Sabido es el papel desempeñado en la historia de Don Pedro I, el gran propulsor de las iglesias sevillanas.

Algo análogo debió de suceder a Ecija, pero reconstrucciones posteriores reemplazaron a los edificios de las primitivas parroquias, que por otra parte parecen relacionarse con las de Carmona.

Las dos parroquias de Carmona mejor conservadas son las de Santiago y San Felipe. En ellas se dan los caracteres que serán típicas del grupo, y como todas las de Carmona, son de tres naves (1). No tienen más que cuatro pilares, pero esos pilares no son del tipo sevillano, sino que sus frentes más estrechos terminan en medias columnas. Esto último constituye la nota más persistente del grupo de iglesias carmonenses (fig. 131 c.). No quiero decir que no se empleen en otras poblaciones, como Marchena y Ecija, sino que en ninguna de ellas se repite como aquí (2).

Aunque no falten antecedentes almohades y probablemente califales como los de Tinmal (3) y Medina Azahara (4), me inclino a ver en esto una imposición cristiana. En realidad me parece ver la influencia de iglesias cordobesas, como las de San Pablo, San Lorenzo y Santa Marina. En el mudéjar toledano había que citar San Román y Santa Eulalia (5). La arquitectura cordobesa, coetánea de la sevillana, tal vez por ser algo más antigua y por la carencia de una gran mezquita de pilares como era la hispalense, es lo cierto que al pilar no sólo se le adicionó las columnas citadas, sino que en el centro de los lados más anchos labró con mucha frecuencia un resalto estrecho y prominente que constituye el extremo opuesto de los resaltos apenas perceptibles de los pilares sevillanos (6). Prueba de la

(1) No conozco la iglesia de San Blas, que se dice de principios del reinado de D. Pedro I. Fernández. *Historia de Carmona*, 344.

(2) Véase lo que diré más adelante de las iglesias de San Juan del Puerto y Huelva.

(3) Repr. Marçais. *Manuel d'Art musulman*. I, 325.

(4) Velázquez. *Excavaciones de Medina de Azahara*, lám. y pág. 11. Sobre el posible destino de lugar donde aparecen estos pilares, véase Jiménez, etc. *Excavaciones en Medina Azzahara*, pág. 13. Ambos trabajos son: *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones*, núms. 54 y 67.

(5) Gómez Moreno. *Arte mudéjar toledano*, láms. 5 y 6.

(6) Una región poco conocida y que puede ser muy interesante para el estudio

mayor riqueza de la arquitectura cordobesa en cuanto a los soportes es Santa María del Castillo, de Montoro, donde los pilares con columnas en los extremos alternan con columnas aisladas.

Concretándome a Santiago (1), diré que su antigüedad, para figurar en el grupo de los templos góticos primitivos a que me refiero, está garantizada, tanto por la puerta de los pies (fig. 25), como por la cabecera (fig. 124), pues el molduraje de los pilares se deberá a la época en que se cubrió la iglesia con bóvedas falsas. Es monumento de importancia por la forma de su cabecera, puesto que rompiendo con el esquema corriente en el resto de la diócesis, terminan las naves laterales en pequeños ábsides poligonales. Como he dicho, en Sevilla sólo conozco el caso de Santa Ana. Pero la iglesia de Carmona es más complicada por existir en esos ábsides laterales un tramo rectangular delante del poligonal del testero. La capilla mayor es de ocho nervios (fig. 126) y al exterior tiene tapiadas en sus tres paños centrales otras tantas ventanas, muy alargadas y tan arcaicas como las de Santa Marina, de Sevilla.

La iglesia de San Felipe es análoga a la de Santiago en su composición general, pero desgraciadamente para el estudio que me interesa, existen en la cabecera adiciones de los últimos tiempos góticos. Esas adiciones consisten en dos tramos cuadrados en cada una de las naves laterales. En la de la Epístola el primero es indudablemente de 1500, no sólo por la sección de sus nervios, sino por la decoración de perlas, y creo que algo análogo sucede a la capilla de la nave del Evangelio, aunque faltan las perlas. Además, el arco que separa esta última del tramo del fondo se encuentra desviado del eje de la nave. Advertiré que tanto este tramo como su compañero están cubiertos por bóvedas de nervios. En consecuencia, si estos cuatro tramos de las naves laterales son ampliaciones no hay motivos especiales para presumir la existencia de ábsides laterales, sino quizás para todo lo contrario. En pro de la diferencia de fecha entre estas capillas y la mayor, creo que habla el hecho de que aquéllas

---

de la arquitectura andaluza de este período es la Mancha. Véase la ermita de Alarcos (BOLETÍN DE LA SOC. ESP. DE EXC., 1906, 46), que aunque de fecha algo avanzada muestra evidente analogía con el grupo andaluz.

(1) Se dice de los primeros años de Pedro I, y que sus arcos son de ojiva ligeramente tímida, circunstancia que de ser cierta me pasó inadvertida. Fernández López. *Historia de Carmona*, 346.

tienen sus coronamientos de almenas de gradas, que faltan en ésta.

La capilla mayor es de gran interés, tanto por su arco ciego lobulado con azulejos, que decora el exterior (fig. 27), como por su organización interna (fig. 28), consistente en un tramo rectangular de dos nervios diagonales y en un gran semicírculo de testero, cubierto por una gran concha que recuerda la media naranja del sagrario de Santa Marina, de Sevilla. Por estos caracteres y por su falta de relación con las capillas laterales creo que corresponde a la etapa primera, objeto del presente capítulo.

La cronología de San Felipe resulta de todos modos algo complicada. Los pilares del cuerpo del templo presentan las características típicas carmonenses, pero no sé si su molduraje será el de la iglesia primitiva, de la que creo se conserva la capilla mayor, o si por el contrario corresponderá a los pontificados de D. Diego Hurtado de Mendoza (1486-1502) o de fray Diego de Deza, cuyas armas campean en el hermoso alfarje (1) de la iglesia. En una albanega de cada lado, y fuera del eje del pilar, sin que pueda explicarme el motivo, aparece una ventana ciega (2) (fig. 77) como no es raro en otros monumentos. Es quizás la más rica de cuantas he visto, pero ignoro en qué grado se encuentra intacta. En el muro que sobre las arcadas recibe el peso de la cubierta parece advertirse una cierta desigualdad que tal vez se deba a haberse elevado la nave, quizás al cubrirla de nuevo. Como veremos, la torre es obra de pleno siglo xvi, y a las puertas me referiré al final de este capítulo.

De las iglesias de San Bartolomé y San Pedro, hablaré aquí, aunque existan también motivos para incluirlas en el siglo xv.

La de San Bartolomé se encuentra dentro del recinto amurallado de la ciudad, como Santiago y San Felipe, y la única puerta antigua visible parece del período gótico primitivo, aunque lo encalado de su ornamentación deja algunas dudas. Los pilares fueron, por lo menos, restaurados en el siglo xvii y se abovedaron sus naves. Las cabeceras planas de las naves laterales con sus dos tramos de bóveda son indudablemente de los últimos tiempos góticos y guardan

---

(1) Una de las obras maestras de la carpintería mudéjar sevillana.

(2) No sé si esta decoración de las albanegas de las arcadas podrá remontarse a las mezquitas almohades. Por ser una nota de cierta persistencia a las iglesias sevillanas convendría indagar su origen.

visible parentesco con las de San Felipe. La capilla mayor es en cambio de estilo gótico normal, pero sin el cascarón gallonado que allí indiqué.

En San Pedro la cabecera es barroca y lo que interesa es el cuerpo del templo, de típicos pilares carmonenses. La forma de los capiteles no sé si será hija de alguna restauración o si se deberá a lo tardío de su fecha, pues San Pedro es iglesia de arrabal y en consecuencia, muy probablemente, de las más modernas (1).

Las portadas de las iglesias de Carmona representan el aspecto más pobre de este grupo de monumentos. Carecen del intenso mudejarismo de las sanluqueñas y repiten monótonamente uno de los tipos más sencillos de la capital. Por su misma sencillez y monotonía es difícil, en algún caso, precisar su fecha, pero este problema cronológico pierde casi toda su importancia por la escasa variedad de los ejemplares.

A la cabeza registraría la de Santiago. Es abocinada, de cuatro arquivoltas, con grueso baquetón circular en los ángulos, que se continúa en las jambas, fila de clavos en el trasdós e imposta con decoración vegetal corrida, sin individualización de los capiteles. Como nota particularísima señalaré la cabeza humana de la clave de la última arquivolta (2).

También está garantizada una cierta antigüedad para la puerta tapiada que se conserva en la cabecera de Santa María (3) y que daba paso al patio. Sólo se ve hoy la fila de clavos, pero en cambio muestra la cornisa de canes, de dos arcos, según el tipo frecuente en los aleros de las naves, que no lo recuerdo en las portadas de la capital. Un alfiz que casi roza el trasdós del arco le sirve de encuadramiento.

En estas dos puertas de Santiago y de Santa María queda dicho cuanto produjo la arquitectura mudéjar en Carmona. Las demás nada nuevo aportaron.

La de San Bartolomé parece también de este momento, pero

(1) En 1371 existía allí la ermita de la Virgen de la Antigua. En 1466 se trasladó la parroquia de San Mateo. Fernández López. *Historia de Carmona*. 342.

(2) Véanse, por ejemplo, las ventanas de la catedral de Burgos. BOLET. DE LA SOC. ESP. DE EXC., 1906. 138.

(3) La Mezquita se derribó en 1424. Fernández López. *Historia de Carmona*, 328. Publica el plano de la iglesia Muñiz. *Memorias de un monumento*, 233.

las de San Felipe, que sólo tienen tres arquivoltas, son indudablemente obras ya de última hora. En la de la Epístola los clavos han sido reemplazados por cardinas del estilo de la catedral; la de los pies, que conserva los clavos y cuya imposta es análoga a los capiteles de los pilares del interior, se encuentra en el lienzo del muro de la torre que se levanta a los pies del templo y a cuya avanzada fecha he de referirme más adelante (1). La puerta del Evangelio, por último, que no tiene ni clavos ni follaje, pero que posee el mismo tipo de cornisa, es de análogas proporciones y de un molduraje que la fecha hacia 1500. El grueso baquetón ha desaparecido del ángulo de la arquivolta (2).

#### MARCHENA Y ECIIJA

Esos pilares con columnas en los extremos, que parecen ser la nota más persistente en las iglesias carmonenses, se repiten una vez en Marchena y dos en Ecija, pero en ningún caso en monumentos que claramente correspondan a los primeros tiempos del gótico.

A las dos iglesias de Ecija, Santiago (fig. 34) y San Gil (figura 33), me referiré al hablar de la arquitectura morisca de fines del siglo xv, puesto que la primera es obra indudable de hacia 1500 y la segunda está tan restaurada que no ofrece motivos especiales para considerarla de los primeros tiempos góticos y no como contemporánea de aquélla. Pero conviene dejar aquí registrada su analogía con el grupo carmonense. Por lo demás, en Ecija, no obstante su importancia, apenas he podido ver nada de esta primera etapa del arte de la Reconquista. Todo se reduce a los capiteles de cogollos de Santa Cruz (3) que se conservan de la antigua parroquia y a la portada de los pies de la iglesia de Santiago, no sé si de fecha relativamente tardía. Tiene su orla de clavos, ya muy deshechos y en su interior un arco es-

(1) Casi idéntica a esta puerta es la de la iglesia de Hinojos.

(2) Tengo noticia de la bibliografía carmonense siguiente, que no he tenido tiempo de revisar: Arellano. *Antigüedades de Carmona*; Sevilla, Faxardo, 1628, 8.º *Historia de Carmona*. Ms. en la Bibl. del Conde del Aguila, Cebreros. *Vida de San Theodomiro*. Madrid, 1805. Romera y Tamariz. *Origen, descendencia.... de la distinguida familia Romera Tamariz*, Ms., Carmona, 1786. Villalobos, *Origen y antecedentes de la noble familia de Villalobos*. Ms. Carmona, 1632.

(3) BOLET. DE LA SOC. ESP. DE EXC., 1906, 119.

Libro manuscrito con fotografías, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, por A. del Castillo. *Descubrimientos artísticos de Ecija*, 1885.

trecho con la línea de centros más alta que las restantes arquivoltas.

En Marchena la iglesia de San Juan (1) debe su actual aspecto a las proximidades de 1500, y por este motivo he de volver sobre ella. Es de cinco naves y el hecho de que las dos arcadas de la central descansen en pilares con columnas en los extremos, mientras que los pilares de las otras son diferentes y de franco estilo de las postrimerías del gótico, me hace sospechar que aquellos pilares de tipo carmonense sean de la iglesia antigua, que en este caso podría ser coetánea de la de Carmona. La cabecera, como veremos, es obra de 1500, lo mismo que las portadas exteriores. En Marchena es, sin embargo, caso único, pues Santa María, que parece de estilo más arcaico y que registré como influido por las iglesias de la capital, del grupo de 1356, es de pilares normales, y lo mismo sucede a San Miguel, en la que nada recuerdo del estilo que me ocupa, si no son los pilares.

Aunque sólo es una ligera sospecha, no quiero dejar de incluir aquí San Agustín, de Cazalla, donde existen pilares con columnas en los extremos. Pudiera suceder que sean de época barroca como toda la decoración del templo. Me limito a llamar la atención, pues no he estudiado el monumento ni conozco la fecha en que se fundó.

#### LA SIERRA DE CONSTANTINA: ALANIS Y GUADALCANAL

Otra gran región de la provincia de Sevilla es la parte de Sierra Morena, que comenzando en las márgenes del Guadalquivir llega a perderse en tierra extremeña. Su conquista, como es natural, fué anterior a la de las tierras situadas al Sur del río, y, en efecto, lo mismo que en la Sierra de Aracena, se encuentran formas tan arcaicas como ábsides semicirculares que son desconocidos en el resto de la diócesis.

No me referiré ahora a las iglesias de arcos transversales, que fueron las preferidas en la comarca, en primer lugar, para estudiarlas formando un grupo aparte, y además, porque casi todas ellas parecen de fecha muy avanzada.

Quizás el capítulo más curioso de las iglesias de esta región,

---

(1) Se reedificó en 1490, según Madoz (*Diccionario*).

salvo sus interiores de arcos transversales, lo constituya la serie de las portadas de Alanís. Consta de varios ejemplares muy análogos entre sí, pudiendo citarse como el más perfecto la puerta de los pies (1) de la ermita de las Angustias, monumento importante por su ábside semicircular. Es totalmente de cantería; la limitan lateralmente dos baquetones o columnillas terminadas en capiteles de cogollos algo evolucionado, y el trasdós del arco lo decora una fila de clavos. El molduraje de la imposta y el baquetón achaflanado del intradós, que despierta la sospecha de un goticismo bastante avanzado, completan la decoración. Todo ello es de ejecución bastante fina y de una gran sencillez (2).

Las otras dos portadas son las de la parroquia (fig. 32), pero desgraciadamente han sido cortadas en su parte central para formar una puerta en dintel. En una se repiten los capitelillos de cogollos, mientras que en la otra lo reemplazan canes en caveto y su cuarto bocel de tipo cordobés.

A bastante distancia de Alanís, en el otro extremo de la Sierra, antes de perderse en la vega, citaré en la iglesia parroquial de Gerena un nuevo ejemplar de la serie, que repite con cierta fidelidad el modelo de las Angustias, de Alanís.

Todas estas portadas se apartan demasiado de las parroquias de la capital para que sea necesario puntualizar esas diferencias. En cambio muestran cierta analogía con la portada de la Epístola de la iglesia de San Miguel de Córdoba, donde existen los dos baquetones trebolados y laterales terminados en capitel de cogollos muy estilizados.

Este reducido grupo de portadas parece de fecha relativamente antigua, pero no me sorprendería que fuera más moderno de lo que a primera vista parece.

Interiores no organizados a base de arcos transversales sólo puedo registrar los de las iglesias parroquiales de Alanís y Guadalcanal.

La de Alanís se encuentra completamente restaurada, salvo la capilla mayor, que es poco profunda y presenta sus capiteles decora-

(1) Repr. *Portfolio fotográfico de España. Andalucía.*

(2) La portada lateral creo recordar que es del mismo estilo, pero no estoy muy seguro de ello.

dos por relieves muy toscos (fig. 91). En Guadalcanal, la capilla mayor es de ejecución algo más fina y conservan además su aspecto primitivo los pilares del cuerpo de la iglesia. Las naves laterales, de testero plano, según la fórmula sevillana corriente, se encuentran iluminadas por óculos de cinco lóbulos en la cabecera y ventanas con arcos de herradura a los lados. Los pilares tienen un capitel muy sencillo en forma de caveto.

#### LAS SIERRAS DE ARACENA Y AROCHE

El Norte de la provincia de Huelva es también de las partes de la diócesis que más pronto fueron reconquistadas, y no sé si debido a esto o a sus naturales relaciones con Extremadura, los monumentos a ella pertenecientes no guardan mucha analogía con los sevillanos.

El interior más importante es el de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, de Aracena, caso único en la diócesis de pilares de piedra de sección cuadrada y con una semicolumna en cada frente (1).

Tal vez a la influencia de este modelo se deba la sección cruciforme de la iglesia de Santa Marina, situada en pleno campo y que sirve de parroquia a varios pueblecitos de la región de Aracena. Tiene arcos formeros y torales apuntados, pero la cubierta es de madera y no abovedada. Esta semejanza nada implica respecto de su fecha.

Citaré también la puerta (2) de la parroquial de Aroche, probablemente el único resto conservado del templo primitivo al reconstruirlo en el siglo xvi. La arista de la arquivolta se encuentra decorada por un hilo de perlas, ejemplo sin igual en Sevilla y que quizás haga pensar en el siglo xv. Otra portada de estilo primitivo, con cor-

(1) La describe Amada de los Ríos (*Huelva*, 732), y reproduce dos de sus portadas. A él me remito, pero advirtiéndole que el gran pórtico de los pies es obra del siglo xv influido por el arte de la catedral de Sevilla.

Gestoso (*Esculturas de barro vidriado*, Cádiz, 1910), aporta algunos datos de interés.

Repr. en *BÉTICA*, 1916, núms. 49 y 50 y en *Portfolio fotográfico de España. Andalucía*.

(2) Inmediata a ella una lápida que puede ser la de consagración. No la he leído.

nisa de canes cordobeses de baquetoncillos horizontales y calle central, existe en la iglesia de Zufre, cuyo interior, de una nave, es igualmente de décimasexta centuria.

Todavía más a occidente, próximas ya a la frontera portuguesa, he visto en el término de Aroche dos ermitas de particular interés. Se encuentran en la vega, donde se celebra la feria de San Mamés, una de las más importantes de la región.

La de Santa María se encuentra completamente en ruinas. Sólo conserva en pie sus muros, que dibujan exteriormente en el ábside un semicírculo que en el interior parece algo poligonal. Como en San Mateo de Carmona, lo que fué capilla mayor sirve para guardar cerdos, pero por un milagro que hubiese cantado el Rey Sabio luce todavía a la intemperie una vieja pintura de Santa María con su menino en las piernas adorada por dos ángeles con incensario. Aunque salga del tema que me ocupa, no quiero dejar de llamar la atención sobre esta importante reliquia de nuestra pintura medieval, perdida en la Sierra de Aracena. Por no ser este su lugar omito su reproducción, que espero poder publicar en breve.

La ermita de San Pedro o de San Mamés, que se encuentra muy próxima a la anterior, está abierta al culto. Es de tres naves y el ábside creo que también es semicircular. Lo somero de mis notas acerca de la pobre decoración del edificio no me permiten precisar mucho su fecha (1).

Estos dos ábsides, dudosos como digo, y el de Alanís son los únicos que conozco en las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz. Los ejemplos cordobeses son más conocidos (2). En Jaén citaré el de San Pedro, de Baeza, quizás el más antiguo de todos los andaluces.

#### EL ALJARAFE: LAS TRES PARROQUIAS DE SANLÚCAR LA MAYOR

La estrecha faja de terreno que comprendida entre Sevilla y el río Tinto, al Norte por las últimas estribaciones de la Sierra y por la marisma al Sur, es una región que no puede compararse

(1) Otra iglesia morisca de Aroche es San Sebastián, pero nada puedo asegurar de su estilo.

(2) Lampérez. *Arquitectura Cristiana*.

por su tamaño con ninguna de las otras dos que he formado en la provincia de Sevilla; pero en cambio, por su interés para la historia de nuestra arquitectura mudéjar es de primordialísima importancia. Ninguna ofrece en tan estrecho espacio un número tan crecido de monumentos ni tanta variedad de formas como ella y creo muy posible que con motivo de las edificaciones del Aljarafe se diesen algunos de los pasos decisivos de la arquitectura mudéjar sevillana.

Sin plantear el problema de la amplitud que deba concederse al Aljarafe (1) de Sevilla comprenderé bajo esa denominación toda la comarca citada, que fué, desde los tiempos medios, una de las más pobladas de la arquidiócesis, sólo comparable en este aspecto con la Sierra de Aracena. Al tiempo de la conquista existía un gran número de poblados, cuyos nombres corresponden hoy a haciendas y cortijos que desgraciadamente no he tenido tiempo de recorrer todavía. Pero que es indispensable hacerlo para conocer debidamente el importante arte mudéjar del Aljarafe lo demuestran algunos monumentos aquí reproducidos, como las ermitas de Castilleja de Talara o Gelo.

Con gusto intentaría el estudio de la topografía de esta comarca compulsando la documentación cristiana medieval y los historiadores y geógrafos árabes con los actuales nombres, como introducción indispensable a este capítulo de arquitectura sevillana, pero por falta material de tiempo me limito a brindar este tema tan sugestivo a los alumnos de la Facultad de Letras.

De todos los pueblos del Aljarafe ninguno puede compararse durante la Edad Media con Sanlúcar la Mayor. De su importancia bajo los árabes son buen testimonio sus enormes murallas (2) que todavía se conservan en pie y que estaban justificados por encontrarse la población en el punto donde se inicia el rápido descenso hacia el Guadiamar, como es sabido el río más importante entre el Guadalquivir y el Tinto y, en consecuencia, un punto estratégico entre Sevilla y Niebla. Parece que era la cabeza de una de las tahas en

(1) Edrisi. *Descripción de España*. BOLET. R. SOC. GEOGRÁFICA, t. 43, 12 y 15. Barrantes. *Ilustraciones. Memorial histórico*. IX, 327. Zúñiga. *Anales*. I, 7, 86. Madrazo. *Sevilla y Cádiz*, 361. Tubino. *Estudio sobre el Arte en España*, 294.

(2) Repr. *Portfolio fotográfico de España. Andalucía*. Acerca de los cultivos y riqueza de esta región. Carande. *Sevilla, fortaleza y mercado*. Anuario de Hist. del Derecho Español. II (1925), pág. 29.

que se dividía el Sened del Aljarafe. De su florecimiento después de la conquista cristiana, perdido ya su valor como fortaleza, una vez desaparecidos los señores independientes de Niebla, es buena prueba el hecho de haberse construído en tan remota fecha sus tres iglesias parroquiales.

Son todas ellas de tres naves y según el prototipo sevillano las laterales terminan en testero plano. San Pedro (1) es de cuatro pilares, San Eustaquio (2) de ocho y Santa María (3) de diez (4), el máximo a que se llegó en nuestra arquitectura mudéjar.

La nota más original de San Pedro es la elevación de su presbiterio (fig. 38), al que se asciende por una gran escalinata. Ese desnivel lo ocupa una bóveda, cañón apuntado, transversal al eje de la iglesia y que tapiado sirve hoy de vivienda (5) (fig. 36). En el presbiterio se advierte cierta diferencia entre los nervios del primer tramo y los del testero, pero tanto el molduraje del arco de triunfo como los capiteles que lo reciben atestiguan del arcaísmo del monumento. Como en tantos otros casos, encuadró el arquitecto la capilla mayor con dos hermosos fustes clásicos (fig. 39). Por encima del arco de triunfo abrió un gran óculo triangular de lados curvos.

Más interesante que el interior de San Pedro era el de Santa María (fig. 40). Su ábside (6) de un tramo rectangular y el ochavado del testero, es de un arcaísmo equiparable al de San Pedro, siendo curiosa la situación de la escalerilla exagonal que se desarrolla en el triángulo que deja libre la ochava del lado del Evangelio y que hoy sólo es viable en su parte superior. Esta disposición produce un efecto extraño en el exterior del ábside, cuya forma resulta inexplicable, ignorándose esta circunstancia. La situación del que creo posible alminar, según diré más adelante, obligó probablemente a esta solución, abandonando la torrecilla saliente de San Pedro y San Eustaquio.

(1) Repr. BÉTICA, 1915, núms. 45 y 46.

(2) Repr. *Portfolio fotográfico de España. Andalucía.*

(3) *Ibidem.*

(4) Como en Alcalá del Río.

(5) No he entrado.

(6) Para Tubino (*Estudios*, 301) es de hacia 1300, y en consecuencia posterior al cuerpo de la iglesia, que considera de 1214, basándose en la inscripción de la sacristía. Excuso decir que por mi parte considero cuerpo y cabecera de la misma época.

El arco de triunfo del presbiterio descansa, como en San Pedro, en fustes clásicos (fig. 41) que aquí, por la mayor altura del arranque de los arcos, son dos superpuestos. Los capiteles confirman la antigüedad de esta parte del templo. Pero lo más importante de este monumento para la historia del mudéjar sevillano no son las arcadas de la nave, hoy profundamente alteradas. Cuatro de sus soportes son columnas de mármol pareadas que han reemplazado a los pilares primitivos. Los arcos son apuntados y aparecen encuadrados en sus alfices. La proporción entre la flecha del arco y el soporte es la típica del arco de herradura apuntado, y efectivamente en los arcos de los pies se conserva la forma primitiva (1) (fig. 42). La sección de los pilares, por otra parte, en lugar de ser la corriente de los resaltos laterales es simplemente rectangular, con las esquinas ligeramente achaflanadas; pero la reforma de que el templo fué objeto no permite insistir mucho en ello (2).

En San Eustaquio creo que puede verse la influencia de la cabecera de Santa María, si bien se diferencia de ellas por el coronamiento de almenas (fig. 37) tipo corriente, es decir, no de gradas de su capilla mayor, y por la torrecilla lateral adosada a ella en que se desarrolla la escalera de caracol de siempre. En el presbiterio no existen los fustes superpuestos vistos en Santa María, pero alguno de sus capiteles parecen un eco de los de aquélla. Los arcos del cuerpo de la iglesia son simplemente apuntados; la sección de los pilares es la normal y tampoco existen los alfices de Santa María.

Las portadas de las tres parroquias descritas son de la mayor uniformidad y constituyen quizás el aspecto más importante del arte mudéjar sanluqueño. En las primeras parroquias sevillanas, salvo algún detalle como los canes de estilo califal, todos sus elementos son cristianos. Hasta la etapa representada por San Marcos y San Esteban el estilo morisco queda excluido de las portadas. Aquí en

(1) Ya lo advirtió Tubino, *Estudios sobre el Arte Árabe*, 302.

(2) La inscripción puesta en circulación a base de los mss. de R. Caro. (*Adiciones. Memorial histórico*. I, 417) se encuentra hoy en la sacristía de la iglesia gracias a la solicitud del párroco Sr. Millán, excelente persona y muy interesada por la historia de Sanlúcar, a quien dedico desde aquí un afectuoso saludo por las pruebas de consideración de que me ha hecho objeto. Véase Llaguno. *Noticia de los Arquitectos*. I, 40. Tubino. (*Estudios sobre el Arte en España*, 298) considera la iglesia actual de 1214. Lampérez. *Arquitectura*. I, 198.

cambio la nota dominante es la intensa influencia mudéjar, y como era de esperar, con visible predominio de la albañilería sobre la cantería.

Dos de las portadas de San Pedro son ejemplares típicos de la serie y probablemente los más antiguos. Acostumbrado al tipo de portada de los varios grupos artísticos hasta ahora analizados, lo primero que sorprende es el escaso relieve de sus diversos elementos. Nada de cornisa de gran vuelo, nada de abocinamiento, nada de gruesos baquetones que produzcan intensos juegos de claroscuro. Es un lienzo de muro de ladrillo donde se ha trazado un lobulado morisco que por la misma uniformidad del material sólo se dibuja ligeramente en la superficie. Si como sabemos respecto de Santa Catalina, de Sevilla, con la que tantas relaciones guarda este grupo, estaba encomendado a la policromía el reforzar esas líneas, el efecto variaría considerablemente. La gran fachada de los pies de la iglesia de San Pedro (fig. 35), a pesar de haber sido rota su puerta bárbaramente, cortando en ella un arco escarzano, es la que mejor se conserva. Ni el más pequeño trozo de piedra existe en toda ella. Sobre la puerta un gran ventanal gótico, tan importante por su desarrollo como la puerta misma y encima de él un óculo diminuto. En las naves laterales dos ventanas de tipo gótico también, pero dentro de un encuadramiento morisco a que después me referiré.

La puerta, creo es idéntica a la de la Epístola de Santa María. La cornisa se reduce a una estrechísima moldura en forma de filete, y el alfiz termina a la altura de los salmeres. La rosca del arco consiste en un lobulado doble que formando un ojo en la clave se une con el alfiz. Nótese que el trasdós de la rosca del arco resalta sobre el fondo de las albanegas. Pero la puerta más digna de estudio, no sólo de San Pedro sino de todas las iglesias sanluqueñas, es la del Evangelio (fig. 43). Las características generales son las de la puerta anterior, pero aquí se conserva la forma primitiva del hueco de entrada, que es un arco apuntado sin imposta alguna. Con esta línea de referencia, no sé si por un efecto óptico, parece advertirse cierto estrechamiento en el comienzo de la rosca lobulada. Además, la rosca del arco apuntado no es lisa, sino que alternan en ella dovelas anchas y estrechas, como sucede en el gran cañón apuntado que cité bajo el presbiterio de la iglesia, y en el ángulo mismo de las albanegas apa-

rece un diminuto óvalo apuntado, ciego, que sólo recuerdo en Santa Catalina, de Sevilla. Llamaré por último la atención sobre lo próximo que se encuentra el óculo de la cornisa, de la puerta, hasta el punto de rozar con ella, pues será la disposición constante en todas las fachadas sanluqueñas. En Sevilla recuerdo el ejemplo de Santa Marina.

La tercera puerta de San Pedro es la de la Epístola (fig. 45) y no guarda relación alguna estilística con las dos anteriores. Me parece algo más tardía y construída probablemente como imitación de las del inmediato pueblo de Huevar, con las que tiene innegable parentesco. Su enorme óculo gótico de triángulos de tres lóbulos apuntados es el más hermoso de todos los del Aljarafe. Es sólo comparable con el Aznalcázar, mucho más tardío. No sé qué explicación tendrá el rehundimiento del muro en la parte correspondiente al óculo, y como el alero de la iglesia no es tampoco el primitivo, sería conveniente estudiar si éste rozaba por la parte superior del óculo o en qué forma terminaba por aquí el citado alero. Es indudable que para el sentido de la proporción del arte cristiano de la Baja Edad Media este enorme óculo desentona por su presentación, pero en cambio tiene todo el encanto de los grandes camafeos y piedras preciosas que engastaban en sus obras de orfebrería los viejos plateros de los primeros siglos medievales.

La fachada principal de Santa María (fig. 90) ha sido tan alterada al labrar hacia 1500 su actual portada, que hoy sólo podemos juzgar en cuanto a sus ventanas y óculos. Lo mismo que en San Pedro, el óculo del piñón central es diminuto, tamaño que se justifica allí como aquí por el gran ventanal que se encuentra sobre la puerta; es decir, por lo mismo que sucede en San Román, de Sevilla. Pero en Sanlúcar ese pequeño óculo se halla dentro de un gran arco lobulado sobre jambas que se estrechan en su parte inferior. El ventanal que aparece bajo él se encuentra a su vez comprendido en un gran círculo y constituye un conjunto típico de la escuela sanluqueña. Según puede notarse en la fotografía que publico, lo corta la portada de hacia 1500, de que me ocuparé en otro capítulo. Pero si se completa en la imaginación el círculo del ventanal, es innegable que, dado el escaso espacio libre que resulta, la primitiva portada hubo de ser de escasa altura. Es decir que sin violencia alguna puede suponerse existió una portada

anterior como las laterales del mismo templo o, lo que es igual, del tipo sanluqueño de las de San Pedro. Las ventanas correspondientes a las naves laterales son moriscas y de tipo más corriente.

La puerta de la Epístola (1) es, como acabo de decir, un ejemplar típico de la escuela. Difiere de la de San Pedro por su menor número de lóbulos, por no encontrarse rehundidas las albanegas y por no estar señalado el dovelaje, a menos que se encuentre oculto bajo la cal. De todos modos el modelo está en San Pedro. La puerta del Evangelio se aparta del grupo por su coronamiento de pequeñas almenas y por la carencia del lobulado.

Las puertas de San Eustaquio representan el eslabón siguiente a las de Santa María. La que con mayor pureza conserva las características consagradas es la de la Epístola (fig. 46), y sin embargo se advierten en ella dos importantes novedades: la simplificación del lobulado, que sólo se dibuja en el intradós, y la gran elevación de la cornisa, que no enlaza ya con la rosca del arco. Esta elevación de la cornisa parece en Sevilla signo de modernidad, pero no me atrevo a defender que tenga igual valor en Sanlúcar. En la puerta del Evangelio (fig. 44) la novedad es todavía mucho más importante, porque además de esas características muestra un arco de herradura apuntado entre el hueco de ingreso y el arco lobulado decorativo.

A la fachada principal (2), debió de suceder lo mismo que a la de Santa María, es decir que a fines de la Edad Media resultaría demasiado plana la primitiva y se le adicionó la actual, pues aunque no me atreva a asegurarlo rotundamente me parece muy probable que las dos arquivoltas exteriores se labrasen sobre la primitiva. Esta sería como la del Evangelio, a juzgar por lo que considero sus restos visibles. En la parte correspondientes a los pies de la nave de la Epístola, una ventana mudéjar análoga a la de Santa María, pero sin lobulado.

Por su trasdós lobulado quizás pudiera verse la influencia de este grupo de portadas en la de Castilleja de Talara, que por su abocinamiento corresponde en cambio a otro grupo de monumentos de que hablaré más adelante.

El intenso mudejarismo de las portadas de Sanlúcar la Mayor

(1) Repr. *Portfolio fotográfico de España. Andalucía.*

(2) Repr. *Portfolio fotográfico de España. Andalucía.*

plantea dos problemas que suelen surgir cuando se ven empleadas formas árabes en monumentos de fecha relativamente antigua: si deben considerarse como copias de modelos almohades, con qué libertad hayan sido interpretados y qué rasgos puedan reflejarnos alguna modalidad sevillana de ese arte almohade. Pero ésta es labor de especialista y carezco de materiales y, sobre todo, de tiempo para acometerla.

Las formas que parecen más propias de este grupo sanluqueño son las de la puerta del Evangelio de San Pedro y las del mismo lado de San Eustaquio, que, salvo la falta del lobulado, son las de las ventanas laterales de la portada de los pies de San Pedro y las del gran óculo de Santa María, es decir el arco apuntado sobre jambas sin impostas dentro de otro de herradura también apuntado. Señalaré, además, el entrante del alfiz en el gran óculo de Santa María y el encuadramiento lobulado del óculo pequeño que se encuentra sobre aquél. Ese quebrantamiento del alfiz se repite en el mismo Aljarafe, en Villalba del Alcor, precisamente encuadrando un arco de herradura apuntado, y se lleva a sus últimas consecuencias en la Palma del Condado. Pero la confrontación de ésta y otras particularidades con los monumentos almohades sevillanos, y sobre todo con los africanos, es uno de tantos temas sugestivos que he de dejar intactos.

#### SAN MARTÍN DE NIEBLA

La iglesia de San Martín de Niebla desgraciadamente ha perdido todo el cuerpo y conserva solamente la cabecera y la portada de los pies. La cabecera consta de un tramo rectangular de dos nervios cruzados y el testero ochavado, aunque los dos paños primeros parecen ser ya algo convergentes. La decoración de los capiteles y la del alero la fechan en la primera etapa del gótico (1). En el lado del Evangelio existe la escalera de caracol, de planta cuadrada con machón central. La portada de los pies es de un mudejarismo tan absoluto que de no corresponder al eje de la iglesia creo que pudiera considerarse como obra árabe. Es más intenso todavía que el de las iglesias sanluqueñas, puesto que ni siquiera se emplea el arco apuntado. Está formada por

(1) Repr. el ábside, *Bética*, 1916, núm. 49.

dos arcos de herradura concéntricos, ligeramente apuntados, con nacelas de piedra y trenzado que la encuadra desde el pavimento mismo (1). Del pórtico del lado del Evangelio aún se conserva reproducción publicada por Amador de los Ríos (2), quien nos dejó además una minuciosa descripción (3) del templo anterior al derribo de su parte central. A ella me remito, pero he de advertir que ese pórtico me parece obra mudéjar indudable, y que tampoco encuentro en sus observaciones acerca del interior razón alguna de peso que no me permita considerar éste del mismo estilo. No creo imposible que los dos arcos del pórtico fuesen primitivamente de herradura apuntado, como supone el citado Amador, aunque sospecho que sea el pórtico una agregación del siglo xv, en que fueron más corrientes los arcos apuntados con alfiz. Del interior, como no conozco reproducción, nada me atrevo a decir, pero si fueran ciertas las sospechas de que tuvo arcos de herradura apuntados (4), correspondería esta iglesia al grupo de Santa María de Sanlúcar, Lebrija, etc.

#### PATERNA DEL CAMPO

La iglesia de Paterna del Campo (fig. 47) se aparta de las anteriores. Sus pilares no son del tipo sevillano normal, pero tampoco posee otras características lo suficientemente importantes para que deba incluirse en ninguno de los grupos formados en este trabajo.

No estoy muy seguro de que sea obra de la primera etapa gótica sevillana. La corpulencia de sus pilares y los contrafuertes me hacen pensar que en un principio se pensó abovedar. No se distingue por la riqueza de sus formas, sino precisamente por su sencillez, por la extraña ampliación de su cabecera y por la situación de la torre.

Los pilares se desentienden de la forma tradicional sevillana y son casi cuadrados, sin resalte alguno y con los ángulos ligeramente

(1) Comparen este hueco con los de la Niebla árabe reproducidos por Velázquez (*Nuestra Señora de la Rábida*).

(2) Amador, *Huelva*, 221, *Portfolio fotográfico de España. Bética*, 1915. núm. 38. *Monumentos españoles*. I, 337.

(3) *Huelva*, 220 y 242, cita a Delgado. *Bosquejo histórico de Niebla*, Ms. E. 120. Academia de la Historia que no conozco.

(4) Amador, *Huelva*, y Fernández Casanova en el *BOLET. DE LA SOC. ESP. DE Exc.*, 1900, 208.

achaflanados. Los arcos tienen exceso de desarrollo y en cambio es grande la distancia que media entre ellos y el estribado del alfarje. La cabecera primitiva no creo que sea la existente. Consta de dos grandes arcos cargados de medio punto (fig. 48), que muestran, al contrario de lo que sucede en los del cuerpo del templo, el resalte sevillano y recuerdan los de las iglesias de arcos transversales de Sierra Morena (1). Sus capiteles son también análogos a las de éstas. De los tramos así resultantes en la cabecera encuéntrase el uno cubierto por una bóveda baída de casetones y el otro por un artesonado de madera. Dada la escasísima evolución que sufrieron las arcadas y capiteles es difícil precisar mucho su fecha, siendo el dato más seguro su forma semicircular. Esto precisamente hace muy posible que la bóveda se hiciese al mismo tiempo que los arcos, pero sin que esté muy convencido de ello. El esclarecimiento de este extremo no deja de poseer interés, porque al escalonarlo así la construcción de las diversas partes del templo podría fijarse con más justeza la de las tres naves del cuerpo de la iglesia.

La torre, que se encuentra sobre la puerta de ingreso de los pies, sin más decoración que una sencilla imposta y arcos ciegos lobulados y de herradura apuntados en el segundo cuerpo, como diré al tratar de las torres, corresponde por su organización general a un tipo muy difundido por la Sierra de Sevilla.

#### EL ALJARAFE Y EL CONDADO:

##### VARIOS INTERIORES DE ESCASO INTERÉS

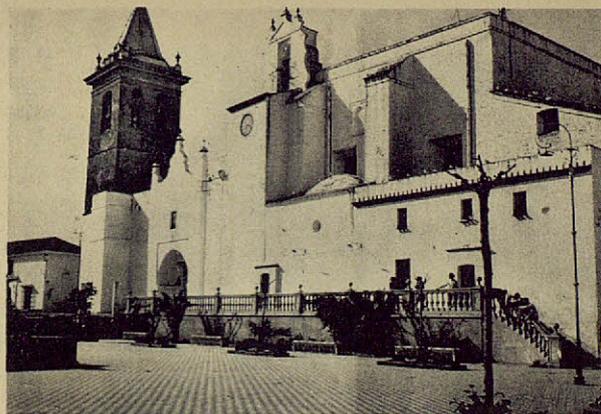
Antes de tratar de otras iglesias, también del tipo corriente sevillano, haré relación de unas cuantas de la comarca comprendida entre el Guadalquivir y el Odiel, que por su carencia de portadas antiguas y por la pobreza de su ornamentación no es posible incluirlas en ninguna de las series descritas ni permiten formar un grupo independiente con ellas mismas sino es por su falta de color. Acerca de su fecha nada significa su mención en este lugar.

La de Castilleja de la Cuesta, ya de antiguo muy estropeada, lo está siendo ahora definitivamente, pues quizás no conserve intacta más que la sección de sus pilares.

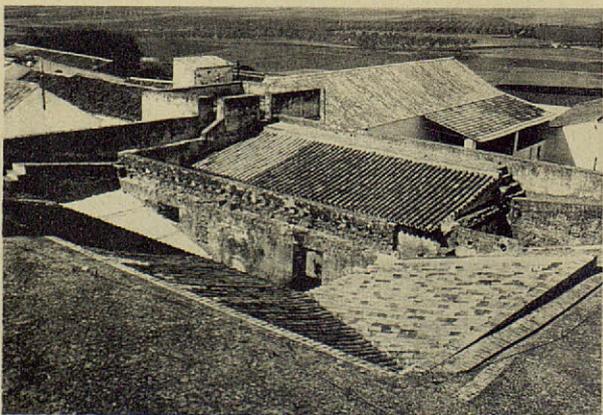
(1) Véase el capítulo que más adelante les dedico.



57 Ermita de Gelo.



58 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial.



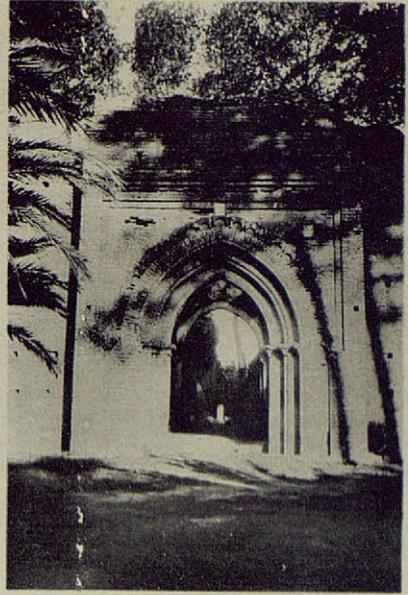
59 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial: patio y torre N. O.  
vistos desde la Torre llana.



60 Huevar. Iglesia parroquial.



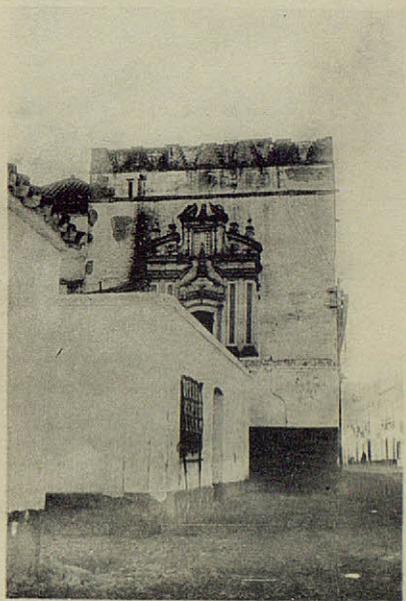
61 Palma del Condado.  
Capilla de Ntra. Sra. del Valle.



62 Castilleja de Talara. Iglesia.



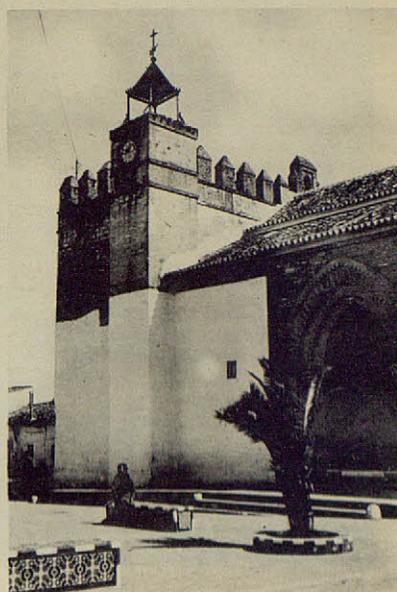
63 Castilleja de Talara. Iglesia.



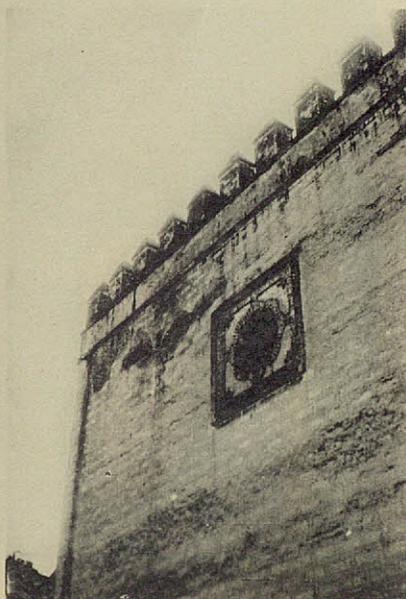
64 Benacazón. Iglesia parroquia l.



65 Hinojos. Iglesia parroquial



66 Hinojos. Iglesia parroquial.



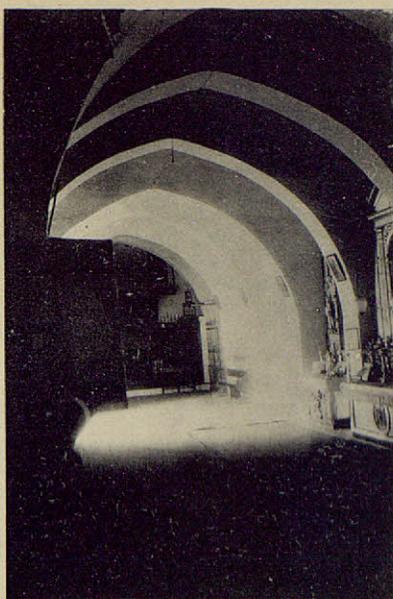
67 Hinojos. Iglesia parroquial.



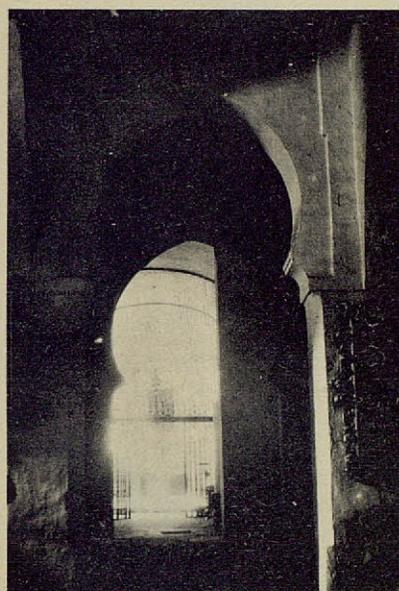
68 Hinojos. Iglesia parroquial.



69 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial.



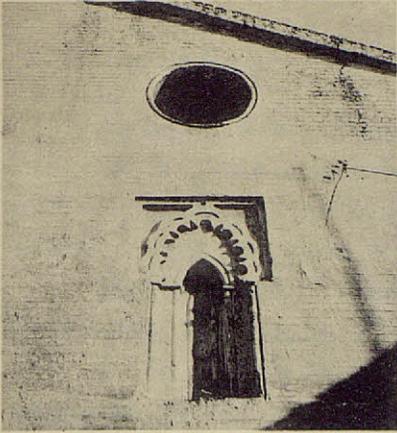
70 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial.



71 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial.



72 Villalba del Alcor.  
Iglesia parroquial.



73 Sevilla. San Román.



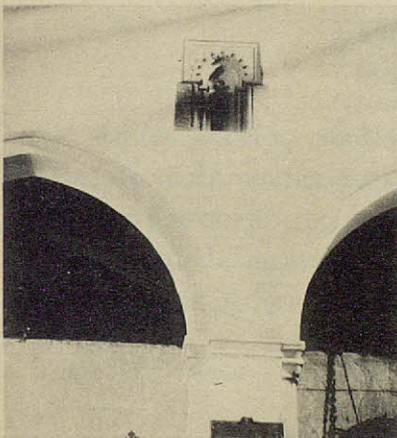
74 Huevar. Iglesia parroquial.



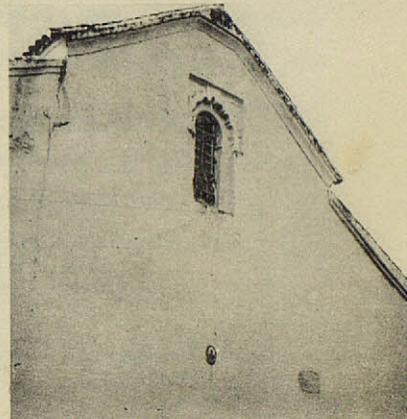
75 Ermita de Gelo.



76 Puebla del Río.  
Iglesia parroquial.



77 Carmona. San Felipe.



78 Villanueva del Río.  
Iglesia parroquial.

La de Pilas sólo conserva sus arcadas apuntadas.

De la iglesia medieval de Villarrasa sólo se conservan los dos arcos de los pies. La portada de este lado, también gótica, es bastante sencilla y parece del siglo xv.

En la región del Condado citaré en análogas circunstancias las de Almonte, Rociana, Bollullos.

La de Almonte únicamente conserva su interior de tres naves, pero muy alterado por la cúpula del crucero. Lo más interesante son los arcos ciegos rehundidos que decoran las albanegas de las arcadas.

La de Rociana se cubre con un cielo raso, pero existen los pilares de siempre y los arcos apuntados. Su torre, situada sobre los pies de la nave central, no la he estudiado para poder determinar su posible relación con las del grupo de la Sierra, pero quizá algunas líneas de su frente reflejen la influencia de Hinojos. En la capilla mayor hay una cúpula decorada por pinturas de estilo rococo.

La iglesia de Bollullos del Condado es ya de arcos de medio punto, aunque no sé si primitivos. La capilla mayor se cubre con bóveda de crucería (1).

La iglesia de San Jorge, de Palos de Moguer, tan importante para la historia de la arquitectura mudéjar por su portada de ladrillo del lado del Evangelio, carece, en cuanto a lo demás, de interés para ese estilo. La cabecera y el crucero son de un gótico tan de última hora que dudo mucho pueda ser anterior al Descubrimiento. Su decoración vegetal es como la que se esculpía en la Catedral de Sevilla después de 1500. La iglesia quedó por terminar según el plan a que obedece la cabecera.

PUEBLOS DE LA RIBERA DEL GUADALQUIVIR:  
ALCALÁ, VILLANUEVA Y ALCOLEA DEL RIO

En los pueblos citados en este epígrafe existen otras tantas iglesias de cierto interés que en nada se apartan del tipo general sevillano, pero que tampoco poseen características especiales para incluirlas en ninguno de los grupos hechos y por hacer. No tengo, pues, más razones que las geográficas para presentarlas juntas.

(1) No conozco los pueblos de Bonares y Lucena, que son de esta región.

# MISCELÁNEA DE TABLAS VALENCIANAS

---

## EL RETABLO DE PEGO

Me refiero al que hay en el Archivo de su Arciprestal, del que nada se dijo en el Madoz, citador en cambio de «dos cuadros del célebre Juan de Juanes» en la iglesia del Ecce-Homo, que sí en otro tiempo existieron, ni su rastro he podido encontrar. «Algunas pinturas de mérito» es la única referencia que da la voluminosa obra (1) del Sr. Figueras Pacheco. El «Nomenclátor» (2) del Sr. Sanchis Sivera indica que aquel templo estuvo siempre dedicado a la Asunción de Nuestra Señora «conservando un hermoso retablo medieval». Figuró en la Exposición de «Lo Rat-Penat» con el número 16, como del siglo xv, y «por 1450» en la guía «Levante». Son todas las noticias cuyas que conozco, por lo cual, aun cuando tenga que seguir quedando al margen de las obras con cédula de paternidad, no estorbará describirlo, bien que muy a la ligera, por las incompletas notas que tomé hace años, y tal vez esto sirva de imán a plumas mejor cortadas que la mía que podrán decir más.

Es netamente valenciano, con profusión de oro, labrado a buril, puntillado en ornamentación floral; las temperas son claras y transparentes, de gran fluidez, con riqueza cromática de finas tonalidades bien armonizadas; acusa los influjos franco-borgoñones, todavía muy en boga durante los primeros decenios del xv, a fines del período que Tramoyeres llamaba «martiniano», que es la época en que supongo debió pintarlo un artista educado en las disciplinas de la escuela de Pedro Nicolau; de ahí que resulte ahebrado de reflejos y concomitancias con las producciones que a éste se le atribuyen, pero de afinidad mayor y más íntima con el interesantísimo retablo (3)

---

(1) «Geografía del Reino de Valencia —Provincia de Alicante» dirigida por Carreras Candi. Barcelona. A. Martín.

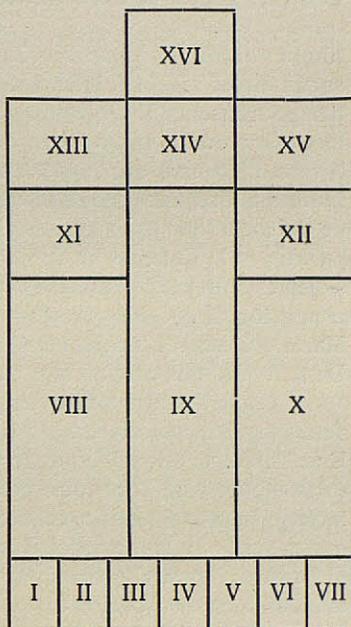
(2) «Nomenclátor Geográfico-Eclesiástico de la Diócesis.» Valencia, 1922.

(3) Resulta fechado en 1415, según el fundamental y reciente concienzudo estudio del señor Barón de San Petrillo: «Filiación Histórica de los Primitivos Va-

de la Virgen lactante, del Museo de San Carlos, que pasa por de Jaime Mateu, pintor que —como sus colegas del mismo apellido— sólo conocemos por los documentos, que le presentan como testigo de algunas capitulaciones firmadas por aquél, que debió ser su maestro, y que desde luego fué la estrella más brillante de una constelación pictórica en la que con diferente radio de proximidad, puede incluirse un núcleo de obras conocidas y entre ellas las dos que acabo de aludir, otra —de mayor finura— que perteneció a la disuelta colección Tortosa, de Onteniente —cuyo «Tránsito de la Virgen» recuerda mucho el de Pego —y aún añadiría lo de Antón Pérez (1) de la ermita de San Roque, de Jérica, pero en mucho mayor alejamiento, y sólo porque también confirma la misma corriente artística de larga estela, que si no es oriunda de Cataluña se nutrió de su savia o debió sufrir con intensidad el influjo catalán coevo, ya que la modalidad estilística no es muy semejante de otras de por allá, pudiendo servir de muestra el retablo de Santa Lucía, de Ramón de Mur, y otros.

Son 16 las tablas que tiene, incluyendo las de la predela, que representan: la del centro (VI) a Cristo. Varón de Dolor, entre la Virgen (III) y San Juan (V); San Bernardo de Claraval (I) y a su lado un Santo varón (II), que ignoro quién pueda ser, pues en mis añejas apuntaciones no figura su nombre ni el de las dos santas (VI y VII) que hay en último término a la derecha.

En el ático (XVI) un Calvario, y bajando por el viaje central la «Dormición de María» (XIV), que tendida en su lecho, está en el medio del rolde formado por los doce Apóstoles, y el Salvador en aureola de gloria entre ángeles, llevando en brazos la infantil figura humana del almita de la moribunda, con arreglo a la



Esquema del retablo de Pego

lencianos», publicada en el núm. 22 del «Archivo Esp. de Arte y Arqueología», con interesantísimo «Comentario» del Sr. Tormo sobre la filiación artística.

(1) Me refiero al retablo de la Virgen con Santa Agueda y San Martín, que

sintética fórmula primitiva de origen oriental (Koimesin), y según la leyenda que recopiló Voragine, tomándola de los Apócrifos (1), cuya lenta difusión pudo ser una de las causas del tardío desarrollo del tema iconístico, y de su complementario el de la Asunción, que aun cuando se supuso tenía por primer hito, el tan dudoso, como excesivamente prematuro de la cripta de las Santas Masas, en Santa Engracia, de Zaragoza (siglo iv), lo cierto es que, salvo casos esporádicos, resulta en las Bellas Artes (2) infrecuente hasta el xiii, generalizándose —con presunta (3) influencia franciscana— en el xiv, que fué cuando adquirió pujanza por Valencia el fervor piadoso a tal advocación, de antiquísimo (4) culto en España.

Creado en el xii, y probablemente inspirado por Suger, supuso Mále (5) un motivo iconográfico, que por Cataluña debió ser precoz (6), y que el arte italiano (7) vinculó al de la Asunción corpórea

---

ahora se atribuye a Lorenzo Zaragoza, según sorprendente afirmación documental, según dicen. Vide. «Boletín Soc. Cast. de Cultura», pág. 178. Tomo IX, 1928. Por el tiempo transcurrido sin confirmar tal noticia, creo habrá de considerarse subsistente la paternidad de Antón Pérez, a base del contrato de 1420, citado por el Sr. Sanchis Sivera, tanto más que aquel relablo es, en cierto modo, relacionable con tablas atribuibles a discípulos y quizás familiares suyos. Así, algunas de la Catedral y Museo de Valencia (San Carlos); otras de propiedad particular (en Barcelona y en otras partes); en la Catedral de Teruel (Virgen de Misericordia) y en la de Burgo de Osma —gemelas de las de París, según demostró el Sr. Angulo—, repitiendo análoga ornamentación de zoderia que el retablo de los Martí de Torres y la tabla de Santos Marta y Clemente, documentada en 1421 como de Gonzalo Pérez y Gerardo Gener. De todo ello nos ocuparemos en otra ocasión.

(1) El más explícito es el que se atribuyó a San Juan Evangelista, el «De Transitus Sanctae Mariae.» [Dict. des Apocryphes. II - 503, vol. 24 (3.<sup>a</sup> s.e) de la Enc. Theol. de Migne], tanto por lo que atañe al viaje aéreo de los dispersos Apóstoles —once y no doce como en Pego aparecen— prodigiosamente congregados en el incierto lugar del sepelio, cuanto en el detalle de presentarse «el Señor humanado, que extendió su mano sobre Ella, bendiciéndola y tomando su alma purísima la llevó al Padre». Figura el portento no sólo en aquél, que es el único que veo siempre citado, sino en otros, así el de los Doce Apóstoles, que pone como escolta del carro de luz en que va el Redentor «coros angélicos acompañándole hasta su llegada a los Cielos». La presencia del Colegio Apostólico, cual para testimoniar la veracidad del suceso, responde al espíritu del «viéndolo ellos» (Actas, I-9) de la Ascensión.

(2) Algunos datos en lo publicado por el P. Gordillo en «Razón y Fe», tomo LIV (1919), pág. 458.

(3) Véase Fuentes Isla en «Rev. Ar. B.<sup>as</sup> y Museos», tomo XLIV (1923), pág. 338.

(4) P. Fidel Fita: «Bol. Ac. de la Historia», de mayo de 1910, págs. 427 a 435,

(5) «L'Art. Rel. du xiii<sup>e</sup> siècle», pág. 184 de la 2.<sup>a</sup> edic.

(6) Frontal del Museo de Vich, reproducido lám. XVI de «La Pintura Medieval en Esp.<sup>a</sup>» de la Dra. Richert.

(7) A. Muñoz: «Iconografía della Madonna», pág. 181-185. Alfani e Venturi. Firenze, 1905.

(1), me refiero al de la Coronación de Nuestra Señora por «Regina Coeli», según vemos en la gran tabla central (IX), cuya mejor descripción será reproducirla. He de advertir que el libro abierto que presenta uno de los ángeles, transcribe íntegras en la primera página las dos primeras estrofas del «Magnificat», el solemne cántico evangélico (S. Luc. I-46-55) del rezo de Vísperas, cuya tercera estrofa se copia también completa en la otra hoja. Vacilo en pensar si se tratará de la Asunta, que allí se supone ser la titular, o de la Virgen de la Expectación.

En lo alto: «Anunciación» (XIII) y «Natividad del Señor» (XIV), escena en que no falta la Salomé de los Apócrifos, dato que con otros pudiera contribuir a fechar la obra en la época que antes he indicado, pues con posterioridad a ella, y ya en el promedio del xv, rara vez se ve.

En los tableros laterales: «Santa Catalina de Alejandría» (VIII) y «San Bartolomé» (X). La popularísima patrona de la clerecía, tiene palma y corona de mártir, empuñando el mandoble alegórico de su decapitación y apoyándolo en una enturbantada cabeza de moro, símbolo de la Filosofía pagana hollada por la Fe triunfante, (2) aludiendo al Emperador su desdeñado pretendiente, vencido en dialéctica porfía, que valió a la bellísima doncella ser condenada al tormento de rueda, evocando el cual, lleva en la mano el cruento artefacto, cuya destrucción por ángeles armados de recios espadones se representa en el plafón (XI) que hay encima y en donde está el tirano entre milites de vistoso atuendo que hacen gestos y ademanes de asombro por el prodigio que presencian, mientras frente a un sayón que le sujeta las manos, está impávida la Santa con el torso desvestido, pero castamente velados los atributos del sexo por hábil posición de sus brazos.

Sin alterar ni el indumento tenemos al mismo régulo presidiendo el martirio de San Bartolomé (XII), que con leve cendal de pureza y puesto en cruz de aspa es desollado por el verdugo. De tal

---

(1) Vide: M. Javier «L'Assomption corporelle de la Mère de Dieu dans le dogme catholique». Paris, 1926.

(2) Con arreglo al uso establecido desde el siglo xiv, de representar a las Virtudes hollando a los Vicios, representados a su vez por figuras del paganismo y más generalmente la Fe aplastando a Mahoma.

suplicio proviene el enhiesto cuchillo que ostenta en la tabla que hay por debajo (X) de aquella, substituyendo a la cruz patriarcal con que se le caracterizó hasta el XIII y que aún lleva en el antependio de Liria. Su descalcez, como el Evangelionario, son atributos de Apóstol, pero aquí además lleva otro distintivo: un dragón demoniaco sujeto con cadena que responde a milagros de su leyenda, como el del templo de Astaroth, particularidad que aun cuando mi geografía de la materia es muy somera e incompleta, creo no escasea por Levante y sí (1) en otras partes.

### MAS TABLAS DE LA ESCUELA OSONIANA

El más eximio y señero exponente de la pintura de Valencia en el último cuarto del cuatrocientos fué sin duda el arte de los Osona, cuya exuberancia y longevidad permite que al catálogo de las muchas obras que se han ido agrupando en torno a ellos puedan adicionarse algunas más.

En el Museo Municipal de Bellas Artes, de Barcelona, se conserva un panel, fruto inmaturo de principios del XVI, que a pesar de su mediocridad atrajo reiteradamente mi atención, pues en el enredido de su raigambre valenciana me desorientaba y hacía vacilar la pobreza del solado y moblaje, la tosquedad de las figuras, la sencillez de la composición y en general su áspero lenguaje y aldeana manera, que me tentaban para dirigir mi búsqueda más bien hacia la pintura de Aragón.

Las dudas forzáronme a remozar y contrastar «de visu» las notas que de antaño tenía en cartera, sacando la firme convicción de que su valencianismo es voceado por la factura, colorido, esgrafados del oro y hasta por la tipología de los personajes, que si algo me recordaron los de una Sagrada Familia que hay en La Jana (Castellón), emparentan más de cerca con los de la escuela que comento, donde abundan las barbasas rizosas y estilizadas pelambreras, cual

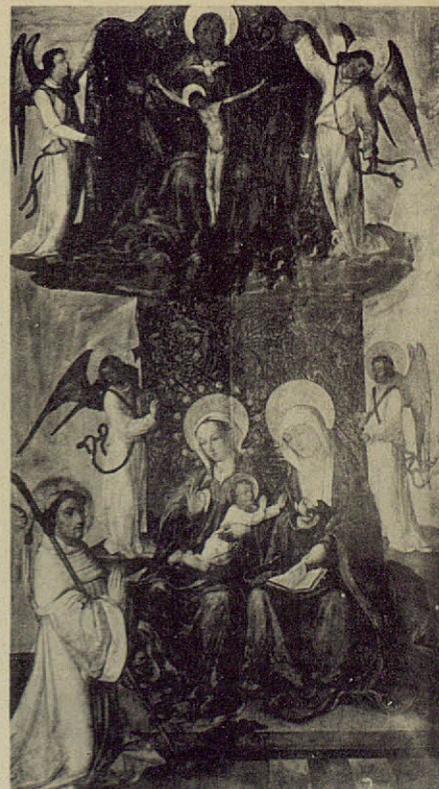
(1) No figura tal caracterización del Santo en el Verneuil ni en el Guenebault ni en lo de Rudolph Pfeleiderer, y de las veintitantas reproducciones que dió Reinach en su «Repertoire» sólo en una la lleva, y ésta se supuso precisamente catalana. Alúdese con ello a su virtud exhorcista, con especial patrocinio sanador de endemoniados.



«La Virgen de la O»  
Tabla de principios del XVI.  
Museo Municipal de Barcelona.



«La Coronación de la Virgen»  
Siglo XV  
Tabla central del Retablo de Pego.



Rodrigo de Osona hijo?  
Asunto místico. Comienzos del XVI.  
Propiedad particular (Valencia)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID



CLICHÉ A MAS

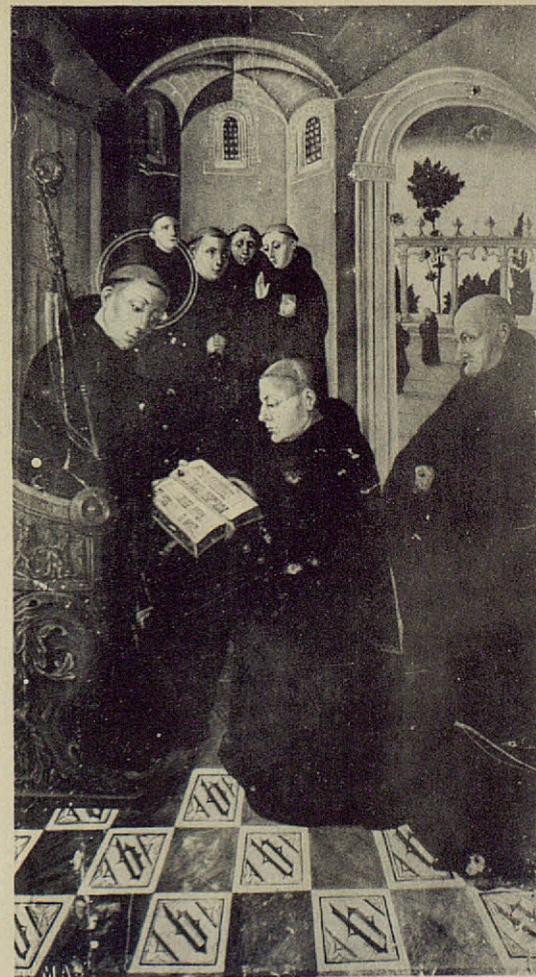
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Rodrigo de Osona hijo? Santo Cartujo. Fines del XV.  
Museo Provincial de Castellón.



CLICHES A. MAS

Rodrigo de Osona hijo? Escena de la vida de un Santo Cartujo.  
Fines del XV. Museo Provincial de Castellón.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Rodrigo de Osona hijo? Tabla de fines del XV.  
Procedente de Valdecristo.  
Museo Provincial de Castellón.



Discípulo de Osona en relación con el  
Maestro de Perea.  
Impresión del capelo cordonalicio a  
San Jerónimo.  
Propiedad particular (Valencia)

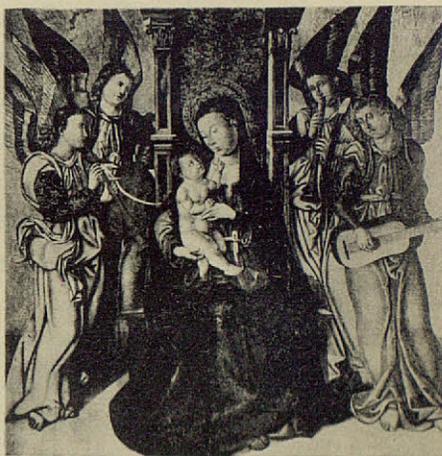


Discípulo de Osona en relación con el  
Maestro de Perea. Siglo XV.  
Pasaje de la leyenda de San Jerónimo  
Propiedad particular (Valencia)



CLICHÉ A. MAS

Escuela de Osona. 2.<sup>a</sup> mitad del XV.  
Santo Pontífice  
Catedral de Segorbe.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MERET. - MADRID

Escuela de Osona. 1.<sup>er</sup> cuarto del XVI.  
La Virgen y el niño entre ángeles  
músicos.  
(Paradero incierto)

la del cabizcaído San José, que al propio tiempo que parece como presentir a Ribera, no deja de rememorar a ciertos modelos del taller de Osona, también algo duros de vez en vez.

Deshechados mis primeros recelos y reparos, pesquisaba los antecedentes de la tabla en cuestión, sin poder conseguir otra referencia que la tan liviana de haber sido adquirida en el comercio de antigüedades, cuando quiso el azar que alguien me indicase que procedía de tierra de Valencia, y con este nuevo dato indiciario, sin esperar a su dificultosa comprobación, ya no dudé un momento en acudir a la bondad — tanta como sapiencia — del Sr. Tormo, rogándole que fallase definitivamente mi pleito, siendo confortativa su agradecida respuesta, por la cual he sabido que la cree próxima de Rodrigo I, aun cuando claro es que no labor suya personal.

Representa una de las advocaciones marianas que por aquí debió tener mucho predicamento, a juzgar por el gran área de sus ecos, que aún perduran en Segorbe, Albocácer, Valencia, Benigánim, Guadasequíes, Sueca.... Es la que llaman «Virgen de la Esperanza», por la que, respecto al cumplimiento de lo profetizado sobre la próxima venida del Mesías, refleja el rezo litúrgico de su festividad (18 diciembre) casi especial de la Iglesia hispana — que con ella comenzaba el año eclesiástico — e instituída en un Concilio toledano (1) del año 656, bajo el nombre de «Expectación del Parto de Nuestra Señora» y que como las siete Antífonas Mayores que se rezan en su Octava — desde la víspera de aquel día hasta Navidad — comienzan con O. Sapientia, O. Adonai, O. radix Jesse.... también es conocida por el apelativo de «Virgen de la O», que lleva un Sol en su regazo, aludiendo a la virginal pureza de María y a la prefiguración de Jesucristo como Sol de Justicia (2).

No es lo más frecuente incorporar a este asunto el otro que vemos en segundo término, el de las «Zozobras de San José», sólo citadas en uno de los cuatro Evangelios canónicos, en el de San Mateo (capt.º I), al cual con gran fidelidad se adapta la composición, pues literalmente dice aquél: «Angelus Domini, apparuit in somnis ei, dicens: Joseph fili David, noli timere, accipere Marian conjuguen

(1) Véase Mons. L. Duchesne: «Les Origines du culte Chrétien», págs. 257-263. París. Fontemoing.

(2) Malaquías, IV, 2; San Lucas, I, 78.

tuam..... Exurgens autem Joseph a somno, fecit sicut praecepit ei angelus.....» Los Apócrifos (1) que repiten las mismas palabras aunque añadiendo multitud de pormenores, como lo del agua de prueba, las censuras sacerdotales, etc., son los que apuntan la fecha del suceso colocándolo a continuación de la visita y estancia en casa de Santa Isabel. De ellos también procede la tradicional ancianidad (2) del Santo Patriarca, que aun sin ser mentada en la Escritura, fué defendida por algunos Padres de la Iglesia —para evitar suspicacias heréticas— y principalmente por San Epifanio, de ahí que, como verdad probada, pasase de contrabando a los más divulgados libros de piedad, que fueron los inspiradores de la imaginería medieval.

Desde Valencia fué a parar a Londres la «Epifanía», hoy de Mr. Lionel Harris, que, según anteriormente indiqué, reprodujo el Dr. Mayer, atribuyéndola rotundamente a «Lo fill del Mestre Rodrigo», aun cuando no deja de sorprender, entre otras cosas, la impresionante fidelidad con que repite algunos personajes del «Calvario» de San Nicolás, como si ambas fuesen obras de un mismo taller, mestizaje que sería explicable, sin excluir la colaboración indicada (3) innegable a su vez. Si no es hermana melliza tiene muy grande afinidad con aquélla, otra tabla de propiedad particular, rebosante del influjo itálico, que revelan otras obras del hijo de Osona, bien que no tan avasallador, pues suele rebozarlas de un halo flamenco que aquí nítidamente no se ve. Quizás fuese una de tantas exigencias de la moda imperativa que San Leocadio y Pagano habían puesto en auge y a la que tal vez se debe la composición y estructura del grupo sedente, que fué la predilecta del pintor y sus secuaces en los comienzos del xvi (Museo de San Carlos, del Almudín de Játiva, Catedral de Va-

(1) Así el Protoevangelio de Santiago (caps. XIV, XV y XVI); el Seudo-Mateo (caps. XI y XII); el de la Infancia (caps. VI y VII), etc.

(2) Además de los citados, el conocido por «Historia de José, el Carpintero» (cap. IV), en cuyo preámbulo se concreta y fija en 111 el número de años de su vida. Véase la edic. Picard.

(3) Que los Osonas trabajaron largo tiempo juntos, en común obrador, como maestro el padre, como ayudante el hijo, es indudable, bastará cotejar con insistencia las obras de mayor autenticidad para ver en los detalles y partes secundarias que solían ejecutar los oficiales de cada taller, identidad de rasgos bien característicos. Es tal vez una de las principales causas que complican el discrimen de una y otra labor, dificultad que más de una vez resulta invencible. La tabla de Guadasequies, del Museo Diocesano de Valencia (núm. 119) y la predela del retablo de San Nicolás, pueden servir de bien comprobadora muestra.

lencia, Iglesia de Borbotó.....), desdeñando el arcaico lastre norteño de la otra fórmula iconística del «Anaselbsdritt» (1) propugnada por sus inmediatos precursores indígenas, que dejaron huellas en la Seo de Játiva, en Rubielos, etc.

Parangonando este panel con los que pasan por ser de Rodrigo II, podrá verse que, apesar del repinte, se han desfigurado poco algunas cabecitas tan características como la de Santa Ana, que no es de proecta edad y distrae a su nietecito con un jilguerillo que revolotea y al cual tiende amorosamente sus brazos, aludiendo al alma del justo que, en alas de la plegaria y de la fe, hacia el Redentor vuela y es aceptada por Él. Recuérdase (2) lo dicho por el Salmista (CCXXIII-7): «Anima mea sicut passer erepta est de laqueo venantium: laqueus contritus est, et nos liberati sumus.»

Tiene María su aureola, orlada de doce estrellas, con arreglo al «et in capite ejus corona stellarum duodecim» (Apoc. 12, 1) que sólo algunos libros místicos interpretaron como «les XII dignitats sues» (3), y por una pequeña escotadura de su túnica, deja ver algo del seno virginal, velado por la mano diestra que lo exprime, proyectando el divino lacteo licor a los labios de San Bernardo, según la leyenda que materializó la poética metáfora del singularísimo premio al gran propulsor de la mariología medieval, asunto aquí complementado con otro de los más acendrados fervores del Santo: la SS. Trinidad representada en lo alto, como aludiendo a su defensa del misterio dogmático frente a la heterodoxia de Pedro Abelardo y su secuaz Arnaldo de Brescia y la con menor repercusión promovida por Gilberto de la Porrée, Obispo de Poitiers.

Ignorando de donde procede la tabla que reseño, me será permitido el recordar, aun cuando no pase de mera coincidencia, que según documento publicado por el Sr. Sanchis Sivera, contrató Rodrigo

(1) Véase «Die Heilige Anna—Jhre Verehrung in Geschicht Kunst und Volkstum» (L. Swan. Düsseldorf, 1930), donde aprovechó gran parte de su «Anaselbsdritt in der Spanische Kunst» publicado en el primer tomo que la Sociedad Alemana de Görres editó en 1928, como cabeza de la serie «Spanische Forschungen».

(2) Y al propio tiempo, los infantiles jugueteos del Jesúsín cuando modelaba con barro avejillas que vivificaba después —aunque sea otra la interpretación simbólica más admitida— según el «Relato de la Infancia del Señor, por Tomás, filósofo israelita» (Trat. II, 1 a 4) y otros Apócrifos, como el Cap. XXVII del Seudo-Mateo, etc.

(3) Véase cap. XLVIII de la «Vita Christi», de Sor Isabel de Villena.

de Osona —que supongo el hijo del homónimo maestro— un retablo para Nules con cierto eclesiástico llamado Bernardo Bataller.

Para cenobios de monjes blancos, pero cartujos, debió trabajar más de una vez, si algunas tablas que hay en San Carlos vinieron de Portaceli, como dijo Tramoyeres, ya que el mal llamado Museo de Castellón guarda tres que supongo suyas o de su taller y que fueron de Valdecristo, lo cual dudaba yo mucho, a pesar del conocido escudete losangeado que lleva una de ellas y de que no ignoraba las veces que rotundamente se afirmó. Desconociendo los catálogos que allí pudiese haber y teniendo noticia (1) por lo menos de dos —el de D. Vicente del Cacho y el de los Sres. Cardona y Balbás— recurrí a la bien probada gentileza de mi mentor y desconocido amigo queridísimo, el erudito Sánchez Gozalbo, quien comprobó que en el más antiguo catálogo (1862) que conserva la Comisión de Monumentos figura una que lleva el número 74 como procedente de aquella regia fundación. Ha sido entregada en 12 de octubre de 1849 por D. Fermín Hispano, el «agente desamortizador», según dijo Huguet, y es la que suponen representa «San Bruno resucitando a un muerto colocado en una camilla».

Que todas son mellizas no ha de dudarlo quien detenidamente las vea, pues sólo discrepan en cierto desaliño y menos agilizada factura de tal o cual detalle, que ni borra ni aun penumbra la unidad del conjunto y sólo acusa la tan usual intervención de ayudantes del obrador, que para mí debió ser el del firmante de la tabla de la National Gallery, de Londres, toda vez que se repiten los mismos caracteres del estilo, muy bien apuntados por Van de Put en su anónimo «An Early Valencian Master».

Los tipos, de cierta rigidez y envaramiento, parecen tomados del natural, siendo bueno su modelado, hecho sin resobo ni porfía, con certero toque de pincel y rebuscado contraste de clarooscuro, que es uno de los distintivos del artista, muy afortunado en el manejo de las luces y sombras, que no descuida ni omite, hasta en la proyección de los elementos secundarios, minuciosa pulcritud que si resulta en acordancia con los típicos países de los fondos, poblados de numerosas figuritas testificadoras de su paciente labor, desentona, en cam-

(1) Ramón Huguet: «El Museo Provincial de Castellón», en el Alm. de «Las Provincias» para 1914.

bio, de ciertos abocetados parciales, que no faltan, y deficiencias de remate, pues descuida mucho la terminación, sobre todo en las extremidades: las manos, por ejemplo, están casi siempre inacabadas y son de gran imperfección.

Perduran las predilectas arquitecturas que se recortan en la atmósfera, destacando unos muy específicos celajes de cándidos vellones de nube, redondeaditos, que navegan por un mar de añil y están profusamente repetidos en otras obras, donde también tenemos los mismos inconfundibles pedruscos del terrazo, idénticos arbolillos, análogo plegado de paños, contornos acusados con similar dureza, pariguales cabecitas..... Podrá comprobarlo quien guste de cotejar estos paneles con algunos del Museo de San Carlos, como «La Pesca Milagrosa» y el «Cristo ante Pilatos», y la «Santa Inés» y «Santa Agueda» (núms. 148, 150 y 151), donde se repite la misma B gótica —tentando para pensar en una O desfigurada— que hay en el solado de la escena de los frailes negros y que pudiera casi servir de contraseña del pintor, pues también la prodigó en uno de los tableros del retablo de San Dionisio (Catedral de Valencia), en el que representa la misa de un Santo prelado, que no es la de la muerte del titular como se dijo, sino la de otro cuya pintura he visto aquí por primera vez: la de San Régulo (30 de marzo), que fué obispo, de Senlis (1) y acaso de Arles, según Mons. Duchesne.

La confronta que propongo, será más provechosa, que si señalando contactos malversáramos el tiempo del lector.

Arduo y espinoso sería para mí el precisar la relación de los Osona con su coetáneo Bartolomé Bermejo, de común y feliz sincretismo italo-hispano-flamenco que a ratos parece como romper el paralelismo que a las dos formas de arte distinto y distante corresponde, invitando a sospechar concomitancias que veladamente apuntaron, entre otros, Mr. Rouchés. No sabría yo decir si la reciedumbre de Bermejo fué, o pudo ser, la determinante del carácter escultórico

---

(1) La identificación me parece inequívoca, pues posadas en los brazos del Crucifijo están las tres palomas — con rótulos de los tres mártires de París— a que alude su leyenda. (Voragine, CLI-II) y entendiendo por Misa de la muerte de San Dionisio, no ésta en que a distancia y milagrosamente se vaticina su martirio, sino la en que Jesucristo humanado se le aparece y da Comunión cual la que hay en el Louvre (núm. 995), reproducida por Bouchot (pl. 13) de «L'Exposit. des Primitifs franc.».

y de la robustez de algunas producciones osonescas o hay que atribuirlo a otras causas —que también se supusieron— y acaso y sin acaso, mirar más atrás, hacia la briosa tosquedad de Reixach, de quien ha sido su más significado continuador indígena o de todo ello a la vez, siendo disculpable mi descamino al recordar que Mr. Bertaux, mantenedor de la tesis (1) de que Osona «debió colaborar con Bermejo en condiciones que se ignoran» atribuía sin reservas al cordobés (2) las tablas de Castellón, de las que, fantaseando, llegó a decirse no menos de: «se sabe que son de Pedro de Aponte», acolando ambas hipótesis el suponerlas «de desconocido discípulo de B. Bermejo o de Pedro de Aponte».

Sorprendente todo ello, pues refiriéndose a una, la «que sería central de un retablo de San Bruno y muestra en pie, bendiciendo en el campo al santo de los cartujos», ha dicho la mayor autoridad en la materia que (3) «parece obra muy auténtica de Lo Fill de Mestre Rodrigo».

Con el forzoso aislamiento que mi salud me impone y en plena estepa manchega, no tengo a mano medios de revisar vidas de santos para ver a cuál de los cartusianos se refieren las «historias» que representan. Una que pudiera ser la fundación de la cartuja de Grenoble me recordó pasajes de San Mauro, aunque más parece la entrega de las Constituciones o de la Regla Benedictina a una Congregación de frailes negros. La otra, no es para mí menos esquiva, pues en la hojarasca de lo maravilloso, no tengo idea de que San Bruno figure con taumaturgia de resurrector de muertos, según

(1) Página 910, tomo IV, vol. II de la «Hist.<sup>e</sup> de l'Art», de A. Michel.

(2) En el tomito de las «Guides Bleus»: «Espagne», que supongo inspirado por él, como la síntesis del arte en España.

(3) Véase Tormo: «Visitando colecciones», pág. 249 del Bol. Soc. Esp. Excursiones de 1916. Creo muy aproximable a estos paneles, como de gran afinidad estilística con ellos, una tabla de San Jerónimo de Cotalba, que representa la Virgen sedente, bajo palio, rodeada de ángeles, obra que dió a conocer Sartou, reproduciéndola en la «Geografía de la Provincia de Valencia» (pág. 409 del tomo II) y cuyo carácter osonesco es innegable, pero que tal vez no pueda atribuirse a ninguno de los dos Osonas, sino a un discípulo que bien pudiera ser el que acaba de nominar el Sr. Tormo «Maestro de Sant Narsis» (en su nueva elaboración catalogal: «Valencia: Los Museos»), por el retablo de la Catedral de Valencia, frente a cuyo tablero de la consagración episcopal del Santo, se recuerda mucho la Virgen de Alfahuir, que a su vez, por la actitud del Niño Dios, trae a la memoria y parece un modesto precedente, de la tan famosa del caballero de Montesa, del Museo del Prado.

el primer catalogador pretende —los demás fueron soslayando el tema— y si a este santo se refiere, pudiera ser un portento de su leyenda, pero me acucian para no admitirlo, los anacronismos que la composición revela; me refiero al entierro de Raimundo Dioces, tenido en vida por hombre bueno y que cuando el clero en su funeral recita el interrogante pasaje de Job: «Responde mihi quantas habeo iniquitates.....» se incorpora por tres veces para testimoniar su condena por el Supremo Juez; en tal caso había de figurarse dentro de una iglesia y es en pleno campo y además la disparidad se acrece viendo al fundador de la Orden —cuya renuncia del mundo se atribuyó algún tiempo precisamente a esto— mitrado, con báculo de blanco pañizuelo, bendiciendo..... También he pensado en que pudiera ser una no infrecuente alegoría de la extrema obediencia de los cartujos, aun después de muertos, algo así como lo que pintó Carducho para el Paular, en uno de sus 56 grandes lienzos contratados en 1626: en el que fué a parar al Palacio Episcopal de Jaca.

En una de las muchas aportaciones interesantísimas que debe al Sr. Tormo el arte valenciano, en la titulada «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina» (1), se citan sólo de pasada —por no corresponder al tema— dos tablas «del xv con escenas poco frecuentemente pintadas de la vida de San Jerónimo». Las supone acaso procedentes del convento de La Murta, cerca de Alcira, y creo serán las que aludió Von Loga (2), quizás acercándolas demasiado a Rodrigo de Osona I, de cuyo estilo tienen mucho ciertamente, no faltando los típicos jinetes y peones transeúntes por el abrupto paisaje del fondo de una de ellas, pero hay en ambas —muy repintadas— particularidades impropias de aquel maestro y aún de su hijo. Serán de algún discípulo, pues los personajes de caras aflictas y ojerrudas, emparentan con los del Maestro de Perea y recuerdan algunos del tan reiteradamente aludido retablo de San Dionisio, como la pía Cátula, sólo santificada por el pintor, que quiso ponerla con aureola radial de adorante del Santo cefalóforo. No es menos cierto, que se trata de un modelo muy prodigado por imitadores, así, el San Blas de pontifical estante que hay en el retablo mayor de la

---

(1) Véase Bol. Soc. Esp. Exc. XXXII (1924).

(2) Véase «Die Mal, in Span.», pág. 45.

ermita de San Felú, de Játiva, en dos del Museo Diocesano de Valencia, y más aún, en el anteriormente citado Juicio Final, de San Carlos, del hoy llamado «Maestro de los Artés» —por interesante descubrimiento que prepara el doctísimo Barón de San Petrillo— en cuyos tableros laterales hay unos mitrados de gran semejanza con los que acolitan al Santo Padre en la escena de la imposición del capelo al austero penitente de Belén, asunto tan al pie de la letra tomado del Voragine que como según este fabuloso texto «a la edad de 29 años fué ordenado sacerdote y cardenal de la Iglesia Romana», se prescindió de la tradicional tipología, que suele ser de anciano eremita, y como tal barbón, para ponerle aquí joven y rasurado.

Lo que la otra representa, proviene también de la misma leyenda, pues se trata de la caravana de camellos cargados que a un monasterio jerónimo trajo en triunfo el calumniado buen león que había sido curado y amansado (1) por el Santo.

En contraste con algunas figuras magras y ascéticas, hay otras, en segundo término, más rollizas y carrilludas, que no sé si autorizan a suponer que se quiso —como de otras producciones de la época puede afirmarse con firmeza— satirizar a la clerecía crasa y poltrona, flagelada por Fray Francisco Jiménez en «Lo Terç del Crestiá», por San Vicente Ferrer en sus sermones, etc. Sería una prueba de que como bien decía Mr. Lapôtre (2) «la fe robusta tiene a veces irreverencias que escandalizan cuando la incredulidad ambiente hace al cristiano más circunspecto, aunque no más convencido».

No sé hurtarme a la tentación de señalar como posibles alfa y omega de la escuela osoniana dos tablas muy disparejas que representan: Un Santo Pontífice (segunda mitad del xv) y a la Virgen con el Niño (primer cuarto del xvi) entre ángeles músicos.

La primera está en Segobe, y la sombra de Jacomart, en quien se pensó anteriormente, me parece tan liviana y confusa que casi resulta en trance de pasar por fábula, esfumándose al comparar la figura de este panel, con la de San Dionisio escribiendo ante San Pablo

(1) Recuerdo haber leído análogo portento, no sólo en «Vidas» de Santos, como San Jerónimo, el anacoreta del siglo v (festiv. 5 de marzo) a quien los pintores confundieron pronto con San Jerónimo (según indica Mâle: «L'Art du XIII<sup>e</sup> siècle») sino hasta de laicos, como Androclo, el fugitivo esclavo romano internado en el desierto de Libia.

(2) Véase pág. 501 de las «Recherches de Science Religieuse», núm. 6, de 1912.

en la Catedral de Valencia, y más aún con los Santos Esteban y Vicente, mártires, que reprodujo (1) Sanchis Sivera y que sin vacilaciones he de reclamar para la misma escuela.

De la segunda, tengo un recuerdo muy vago e incierto, creo estuvo en una de las Exposiciones de Arte retrospectivo celebradas en Valencia y no pude revisarla por ignorar dónde se encuentra, pensando que reproducirla será lo más certero para dar con ella, pues no faltarán rectificaciones a la desmañada catalogación que intento, bien necesitada de abaleo.

El cuarteto angélico está compuesto de: viola, dos chirimías o largas «donsaynas» y guitarra tocada «rasgueado» a púa; tiene la misma forma que las actuales, lo cual fué frecuente ya en el siglo xv, según leo en las notas del Sr. Aguirre (2), por las que acabo de saber que el primer método para el estudio de este instrumento es el de Juan Carlos Amat, médico catalán, nacido en Monistrol.

Y nada más, porque mi humildísima labor de reportero, bien a la vista está que ha sido hecha según la divisa eyckiana: «Als ikh Kan».

LEANDRO DE SARALEGUI

---

(1) Figs. 72 y 73. »Archivo de Arte Valenciano», 1930-31. Al corregir pruebas acabo de leer el interesantísimo estudio que sobre los Osona y su escuela empezó a publicar el Sr. Tormo en «Archivo Esp. de Ar. y Arq.», en donde veo confirmada la atribución propuesta, dándose rotundamente a Osona, hijo, las cinco tablas de Portaceli.

(2) Véase Revista Archivos, B.s y M.s, pág. 83 del primer trimestre de 1920.

## EL CONVENTO DE SAN HERMENEGILDO, DE MADRID

---

Principiaba la segunda mitad del siglo xvi y Madrid, que ya empezaba a gozar del favor de Felipe II, era aún una población pequeña: sus límites por la parte Este terminaban en la Puerta del Sol, que estaba colocada como tal puerta, cerrando el tercer recinto en el centro de la hoy plaza del mismo nombre. Pasando esta Puerta (1) empezaba el arrabal en que estaban los famosos Caños de Alcalá y un olivar pobladísimo y con abundante caza, sin más habitaciones humanas que unas cuantas chozas diseminadas, albergue de los guardas que le cuidaban.

Este apacible lugar era el escogido por los madrileños de su época para dedicarse a la caza y para merendar en las huertas que había en sus cercanías hasta llegar a un barranco, en el sitio donde hoy está el hermoso Paseo de Recoletos, cuyas meriendas, regadas con vino blanco de Pinto y agua pura de los Caños de Alcalá y endulzadas con molletes y pastelillos de las Monjas de Constantinopla, terminaban forzosamente antes que el sol se ocultase detrás de las torres del Alcázar, pues la villa, que en aquellos tiempos no conocía faroles y no tenía más alumbrado que la luna cuando lucía en el firmamento, quedaba completamente a oscuras, y si era peligroso arriesgarse a transitar por sus calles, mucho más lo era el permanecer fuera de murallas en el campo, seguramente expuesto a ataques de foragidos y ladrones, teniendo que orientarse para penetrar en el recinto murado por las campanas de San Ginés y San Martín los madrileños que se descuidaban en volver a la villa (2).

Este arrabal fué el escogido para la traslación del convento de monjas bernardas conocidas por las Vallecas, y con ellas la famosa imagen de la Virgen de los Peligros, que dió, andando el tiempo, nombre a un callejón que se formó a uno de los lados del convento.

---

(1) Ricardo Sepúlveda, «Madrid Viejo».

(2) Ricardo Sepúlveda, «Madrid Viejo».

Como la población iba creciendo, se pensó, al ensanchar Madrid, ir formando una calle paralela al llamado camino del Sol o de San Jerónimo, que desembocaba en el Prado de este nombre, con la denominación de calle de los Olivares o de los caños de Alcalá, medida necesaria y conveniente, pues el citado arrabal, con sus cruces, indicaba al caminante los asesinatos cometidos por malhechores, y era preciso irlo poblando para acabar con aquel sitio solitario; poco a poco fueron cayendo los olivos y empezaron las modestas construcciones que en él se fueron haciendo.

En esta época había en Madrid 20 conventos entre monjas y frailes, sin contar el de las Vallecas que hemos citado más arriba. Era el más antiguo el Monasterio de San Martín, de monjes benitos, situado en el arrabal del mismo nombre desde la fecha de la reconquista de Madrid; después le seguían en antigüedad los de Santo Domingo el Real, junto a los Caños del Peral, y San Francisco, cerca de la cuesta de la Vega, fundaciones hechas en 1212 por los dos santos que dieron nombre a sus órdenes, y el famosísimo de San Jerónimo del Paso, trasladado desde el Pardo al sitio que ocupó y donde aún conserva su ojival iglesia. Más modernamente se fueron construyendo los de Franciscanas Jerónimas y Franciscanas Concepcionistas, fundados los dos por la dama y consejera de la Reina Católica, la docta doña Beatriz Galindo, más conocida por la Latina. Los otros conventos eran los de Santa Clara, los Angeles y Constantinopla, trasladado éste desde Rejas a la calle Mayor, frente a la Plaza del Salvador. Los de la Magdalena y el famoso de San Felipe, también en la calle Mayor, cerca de la Puerta del Sol; el colegio Imperial, fundación de la Emperatriz Doña María; el de las Descalzas, también fundado por su hermana Dona Juana; los mínimos de la Victoria, al principio del camino del Sol; el de la Merced, que albergó en una de sus celdas a Tirso de Molina; Santo Tomás y, por último, el Carmen Calzado, construído en 1570 en el sitio que después recibió el nombre de Calle del Carmen.

Reciente aún la reforma de la orden carmelitana y no teniendo más que un convento de calzados en Madrid, era natural y lógico que los descalzos quisiesen tener en la villa casa de esta rama de la orden para que fuese residencia de los generales de la misma y además casa central que uniese las otras del resto de España y la encargada

de tramitar los asuntos con los Consejos y aun con el mismo monarca.

Por dos veces, al tratar de hacer la fundación, tropezaron con la negativa del Cardenal Arzobispo de Toledo, D. Baltasar de Quiroga, primero al Padre Gracián y después al provincial de los descalzos, Fray Nicolás de Jesús y María Doria. Pero éste, encariñado con la idea, acudió al Rey, con tan buen resultado que alcanzó el que Felipe II obtuviese del Cardenal la licencia para la fundación, en 25 de Enero de 1580. Por otra parte, el Contador Mayor de Castilla, D. Francisco Garnica, fiel servidor de los Reyes Carlos I y su hijo, que tenía gran devoción a la Virgen del Carmen, aconsejado por el confesor de la Infanta, Fray Juan de Santa María, se propuso fundar el convento ayudado por Felipe II. Se vieron varios sitios para la construcción del mismo, eligiendo por fin unas casas compradas al Licenciado Ximénez, delante de las casas de Cataño y cerca de los Caños de Alcalá.

Veamos cuál era el sitio elegido y quién era Cataño.

Desde hacía bastantes años poseían la Priora y monjas de Santo Domingo el Real un terreno de una fanega y cinco celemines y tres cuartillos de sembradura, cerca de un sitio llamado el Barquillo, que habían dado a censo perpetuo de dos mil maravedís cada año a Lorenzo Granito para edificar y labrar dichos terrenos. Pero necesitando más terreno para huertas, compra también a Francisco Roa una tierra de dos fanegas de sembradura, y a Francisco Jirante, unas casas de su propiedad, en el mismo sitio del Barquillo. Toda esta gran extensión de terreno lindaba con tierras de Baltasar Cataño y el Contador Garnica (1).

Este Baltasar Cataño era un rico genovés que vino a España acompañando a Carlos V y dueño de una casa construída por el artífice Diego Sillero (2), según planos del arquitecto Juan Bautista de Toledo, y conocida por la de las Siete Chimeneas y para aumentar su finca, a la muerte de Lorenzo Granito, compró el usufructo de estos terrenos y la propiedad de los mismos a la viuda María de Roda y al hermano Virgilio Granito, haciendo una propiedad alrededor de la

---

(1) El Contador Francisco de Garnica nació en Soria, de familia oriunda de Vizcaya y era dueño de unas casas muy nombradas en Madrid.

(2) Esta casa fué comprada por Cataño en 4 de Octubre de 1581.

casa de bastante extensión (1), formándose entonces las calles de Granito, Cataño y San Antón, convirtiéndose más tarde la de Cataño en calle de las Siete Chimeneas, alineándose la llamada de los Carmelitas descalzos al lado de la del Peral (2), que andando el tiempo se convirtió en la de la Libertad, nombre que hoy lleva.

Una vez compradas las casas, se procedió a alojar en ellas el nuevo convento, eligiendo por Prior de él al Padre Ambrosio Mariano, de San Benito, compañero de (3) Fray Juan de la Miseria (4), en su vida eremítica antes de que Santa Teresa les convenciese a tomar el hábito del carmelito. Este prior colocó la capilla en una habitación del primer piso y en las restantes, las oficinas, y repartió las celdas por el otro piso de las casas, recibiendo el Convento el nombre de San Hermenegildo por especial deseo del monarca.

El Padre Mariano, ayudado por el Rey con 9.000 ducados y por el Contador Garnica con más terrenos, fué ensanchando el convento, construyendo edificio esquina a la calle del Barquillo y nueva iglesia con fachada a la calle de los caños de Alcalá, inaugurada el 8 de diciembre de 1605, es decir, que en un lapso de tiempo de poco más de diez y nueve años, lo que al principio fué una fundación modesta se convirtió en un soberbio Monasterio de frailes carmelitas.

La primera misa se dijo con asistencia del monarca y toda la corte (5). Poco se puede decir de esta primitiva fábrica y se ignora el

---

(1) Esta venta se otorgó con licencia de la Priora y monjas de Santo Domingo y ante el Escribano Público de número de Madrid José Rosales, en 1585, y los terrenos eran una huerta, casa, palomar y corrales (Archivo del Conde de Polentinos, Legajo XI).

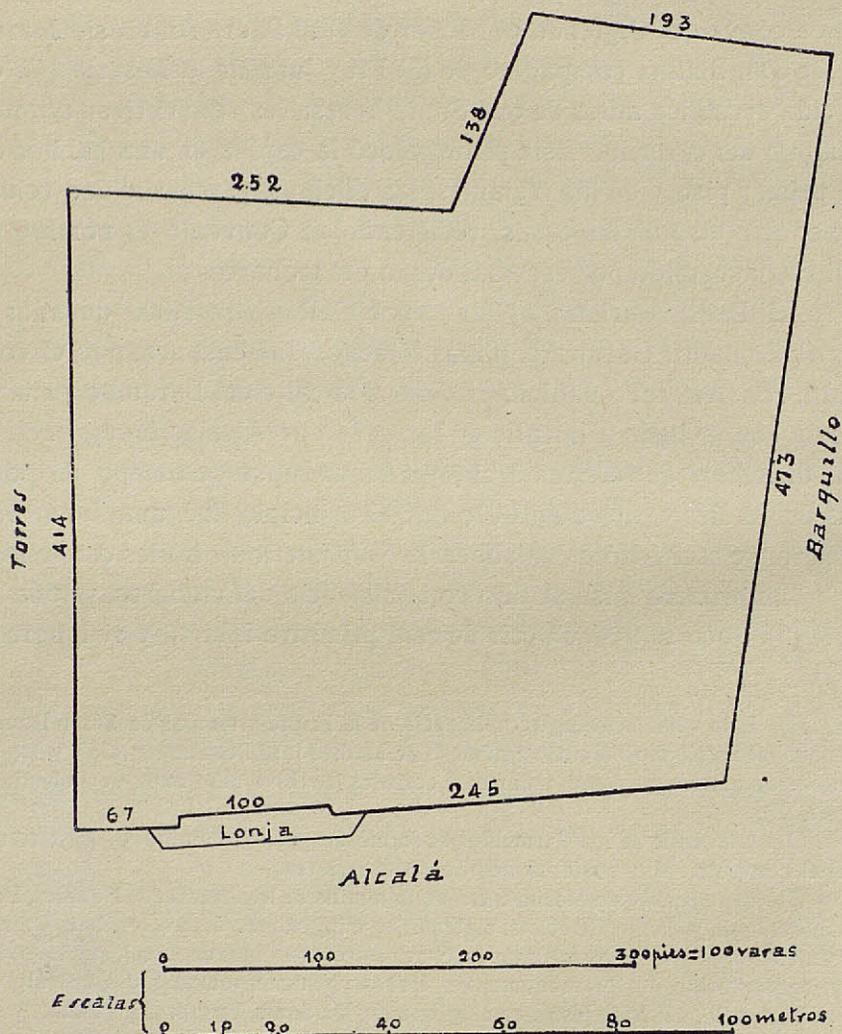
(2) Esta calle de los Carmelitas se formó después de comprados los terrenos para el convento. Muy posteriormente a las anteriores.

(3) Fray Ambrosio Mariano era de la familia de los Azzaro, de Nápoles, Doctor en Teología y ambos derechos, matemático e ingeniero. Estuvo en San Quintín al frente de la artillería, trazó después los regadíos y jardines de Aranjuez e intervino en la conservación de los monumentos árabes. Noticias tomadas del artículo del Padre Florencio, del Niño Jesús, en el Mensajero de Santa Teresa. Año 1928.

(4) Juan Narducci, natural de Nápoles, de padres pobres, más conocido por Fray Juan de la Miseria, estuvo en Palencia en un taller, ocupado en aprender la escultura, después, su gran amigo el Padre Mariano le hizo entrar en el taller de Alonso Coello, donde este pintor *le sacó razonable en la pintura*, fué el retratista de Santa Teresa, quien al ver el retrato le dijo: «Dios te perdone, Fray Juan, que ya que me pintaste, me has pintado fea y legañosa.»

(5) Acabada la iglesia de carmelitas descalzos, que sale a la calle de Alcalá, se pasó a ella el Santísimo Sacramento por septiembre de este año (1605), siendo

arquitecto que la hiciera, pero según se ve en el plano de Texeira del año 1654, en que aparece en perspectiva caballera, el citado convento ocupaba en esta época una gran extensión en forma de escuadra, limitada por las calles de las Torres y del Barquillo a los lados, con frentes a las de Alcalá y de las Siete Chimeneas, que separaba la



huerta de los frailes de la casa del mismo nombre. La fachada de la iglesia en la calle de Alcalá tenía delante una especie de Lonja con

General de la Orden Fray Francisco de la Madre de Dios, y Vicario de la casa Fray Francisco de la Natividad. León Pinelo. «Anales de Madrid», Manuscrito de la Biblioteca Nacional.

una empalizada de madera a la misma calle. Daban ingreso a la citada iglesia tres grandes puertas, encima de las que corrían tres grandes ventanas, debajo de la cornisa, y coronada ésta por un frontón triangular. El convento continuaba por la calle de Alcalá, con vuelta a la del Barquillo, teniendo entre la iglesia y él un gran claustro, siendo lo demás huertas y jardines. En la otra esquina de la calle de Alcalá y Torres había una serie de casas de poca altura, y la huerta, como ya hemos dicho, llegaba hasta la casa de las Siete Chimeneas, ocupando todo el terreno de lo que hoy es plaza.

La Santa no consiguió ver terminada la obra ni la fundación, pero tuvo una capilla a ella dedicada y bajo el patronato del marqués de Siete Iglesias y donde la tradición dice estuvo depositado el cuerpo del desgraciado valido hasta su traslado al convento de Porta Celi, en Valladolid, patronato también de D. Rodrigo Calderón. En esta iglesia, y a uno y otro lado de su altar mayor, estuvieron sepultados D. Francisco de Garnica y su mujer, doña Teresa Ramírez de Haro.

La capilla de Santa Teresa era pequeña y oscura y fué derribada en 1646 para construir otra, que eligieron para enterrarse el caballero de Santiago, D. Francisco de Alarcón, del Consejo Real y Cámara de S. M., y su mujer, doña Luisa de Guzmán, quienes dotaron la capilla, y tratando de ensancharla algo más que la primitiva, previo ofrecimiento de terreno de un jardín que tenía al lado doña Ana de la Cerda, princesa de Asculi, labrándose por fin esta capilla en un todo semejante a la iglesia.

En la crónica de la Reforma del Padre Santa María se describe así:

«TIENE CUERPO CRUCERO Y CABEZA. EL ORDEN DE LA ARQUITECTURA ES EL DÓRICO PORQUE SUS MEDIDAS SON MAS ESBELTAS Y SUS ORNATOS MAS GRAVES. SOBRE LAS PILASTRAS, ARTIFICIOSAMENTE REPARTIDAS POR LA DISTANCIA DEL EDIFICIO, SE LEVANTA UNA CORNISA QUE CON SU ALQUITRAVE, FRISO, TRIGLIFOS, METOPAS, DENTELLONES Y CORONADA, HACE GRANDE HERMOSURA. LOS CUATRO ARCOS TORALES SUSTENTAN UN CIMBORRIO DE EXTREMADA PROPORCIÓN, HERMOSEADO CON COMPARTIMENTOS BIEN PENSADOS Y EJECUTADOS. RECIBE TODO ESTO LUZ DE DOS VENTANAS: UNA AL MEDIODIA Y OTRA AL SEPTENTRION QUE DAN ALEGRIA Y NUEVA VIDA AL EDIFICIO. DESDE

LOS CHAPITELES DE LAS PILASTRAS ARRIBA, RESPLANDECEN LA CORNISA Y SUS MIEMBROS LOS ARCOS, LAS PECHINAS, ENJUTAS, ARISTAS, CON EL ORO BRUÑIDO QUE ENRIQUECE LOS PERFILES Y EXTREMOS DE TODOS LOS MIEMBROS, Y AYUDADO EN PARTES CONVENIENTES AL ORO, LA PINTURA CON FESTONES, MACETAS DE FLORES, HISTORIAS DE LA SANTA, HACE TODO UNA BÉLLISIMA Y DEVOTA VISITA.»

El retablo era de un artífice de la Orden, y en un nicho central estaba la imagen de la Santa, regalo de doña María de Avellaneda, condesa de Castrillo, que la tenía en su oratorio privado. En esta capilla estaban enterrados Fray Juan de la Miseria y el Venerable Fray Francisco Indigno, que estuvo en Guinea evangelizando.

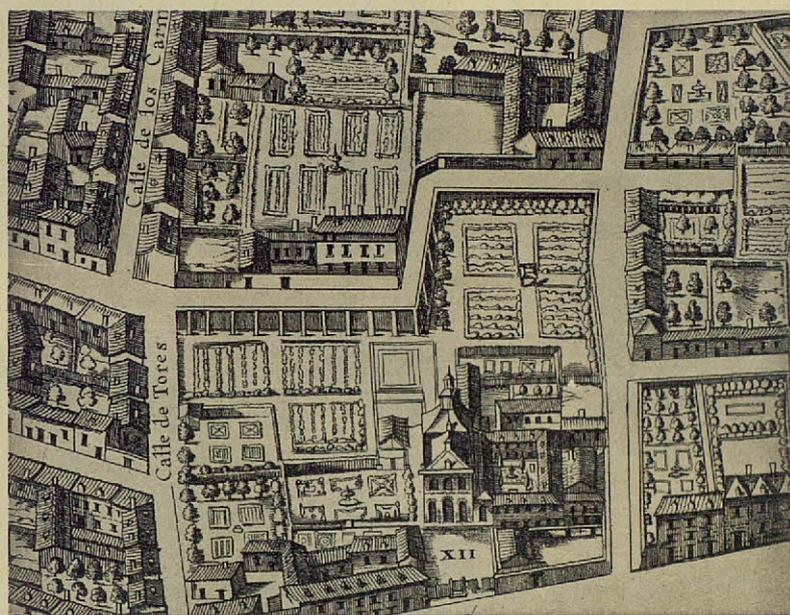
La iglesia del citado convento de San Hermenegildo, a juzgar por lo que se dice de la capilla de la Santa, debió de ser verdaderamente hermosa, ignorándose quién pudiese ser el arquitecto que la construyese, y solamente se sabe su fecha de construcción, que es 1605. La capilla de la Santa, que fué construída unos años después, en 1646, si no se dijese en los documentos que era semejante a la iglesia, pudiera haber sido construída por el hermano Bautista o Fray Lorenzo de San Nicolás, pues ambos vivieron en este tiempo, naciendo los dos el año 1594 y viviendo ochenta y cinco años el primero y falleciendo el segundo en 1679, es decir, que en la época de la construcción de la capilla tenían unos cincuenta años aproximadamente. Sabemos que el hermano Bautista construyó el Colegio Imperial, comenzado en 1626 y terminado en 1651, y de Fray Lorenzo de San Nicolás se citan otras varias construcciones por la misma época.

En el retablo de la iglesia, y en el centro se él, un gran cuadro de Herrera el Mozo que representa a San Hermenegildo y que hoy está en el Museo del Prado. No solamente tenía este cuadro el convento, pues contenía un verdadero museo de pinturas de los más célebres autores, sin que hasta ahora se haya podido averiguar cómo vinieron al convento. Quizás al dar el patronato de la Capilla Mayor a D. Juan Chumacero, éste, a su vuelta de Roma, lo enriquecería con la serie de obras de arte que en él se guardaban; esto no pasa de una hipótesis, porque hasta ahora no se ha podido averiguar la procedencia de los referidos cuadros. Este Monasterio tuvo una gran importancia en el siglo xvii, y en él se celebró un certamen poético para solemnizar la canonización de la Santa reformadora, del que

Convento de San Hermenegildo de Madrid.



Fachada de la Iglesia Parroquial de San José  
antes de la restauración.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Plano de Texeira en 1656.  
(XII Convento de San Hermenegildo)

Convento de San Hermenegildo de Madrid.



Pintura al fresco de una  
pechina (San Andrés Corsino)

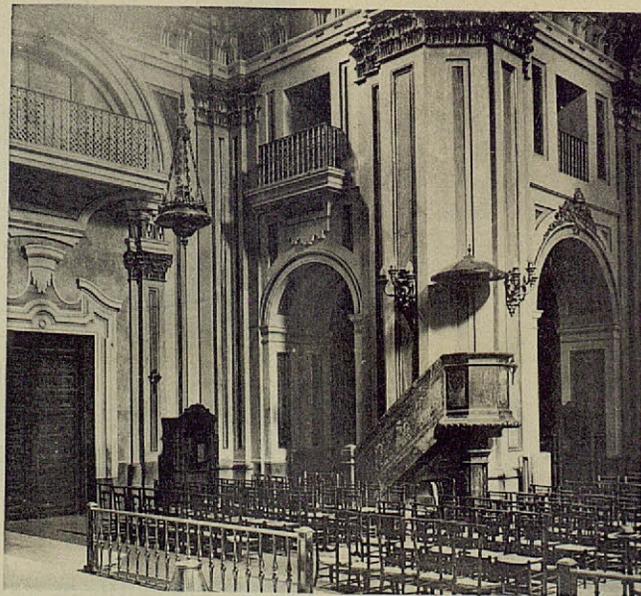
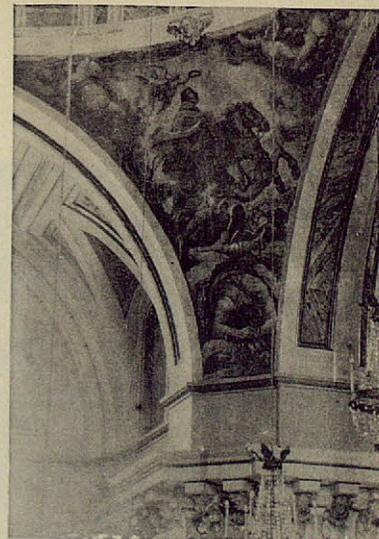


FOTO C. DE POLENTINOS

Crucero de la Iglesia.



Pintura al fresco de una  
pechina (San Pedro Tomás)



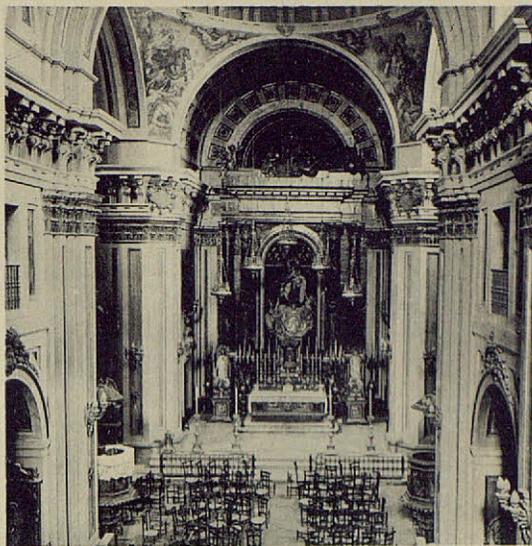
FOTOS J. CORTEJAHENA



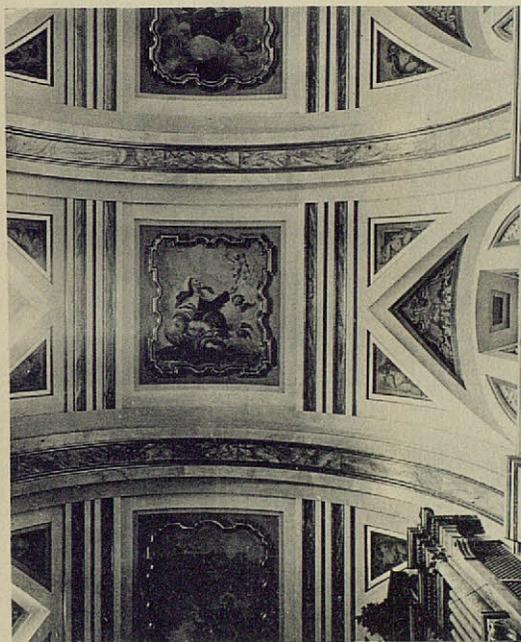
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Pinturas al fresco de dos Santos Carmelitas.

Convento de San Hermenegildo de Madrid.

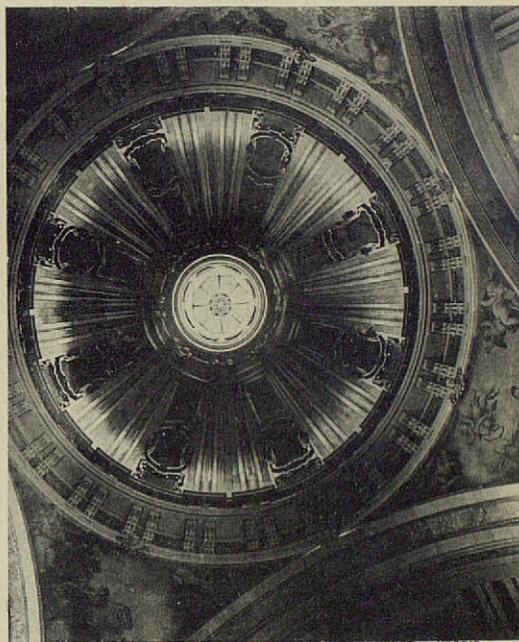


Nave principal de la Iglesia.



C. LICHES C. DE POLERVINOS

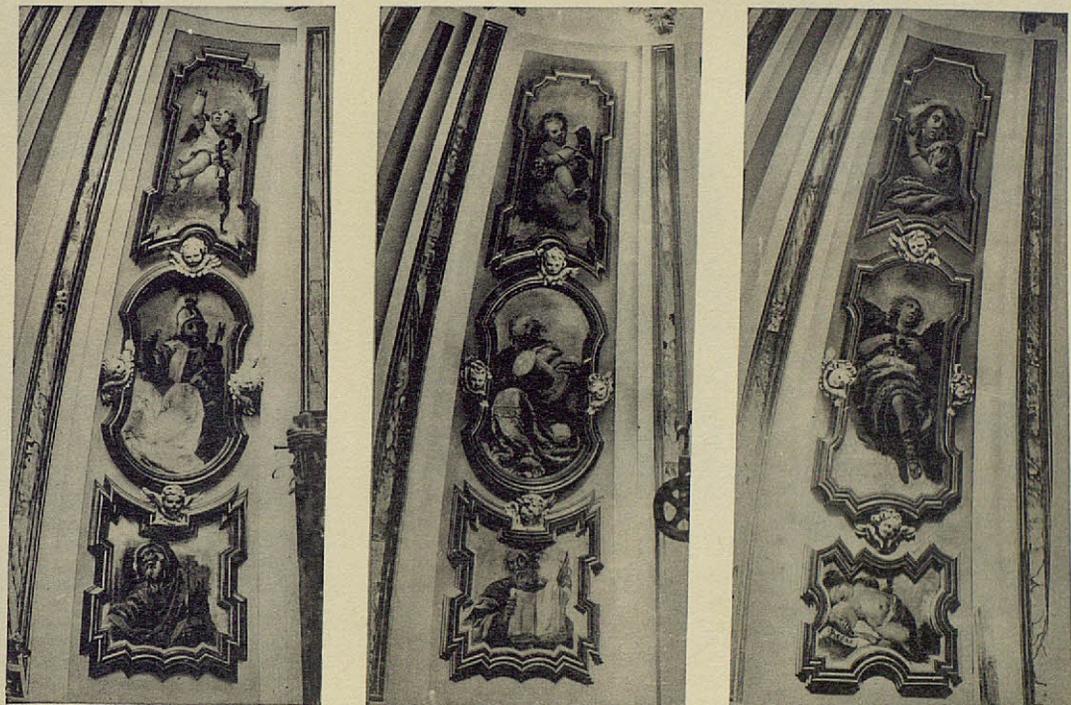
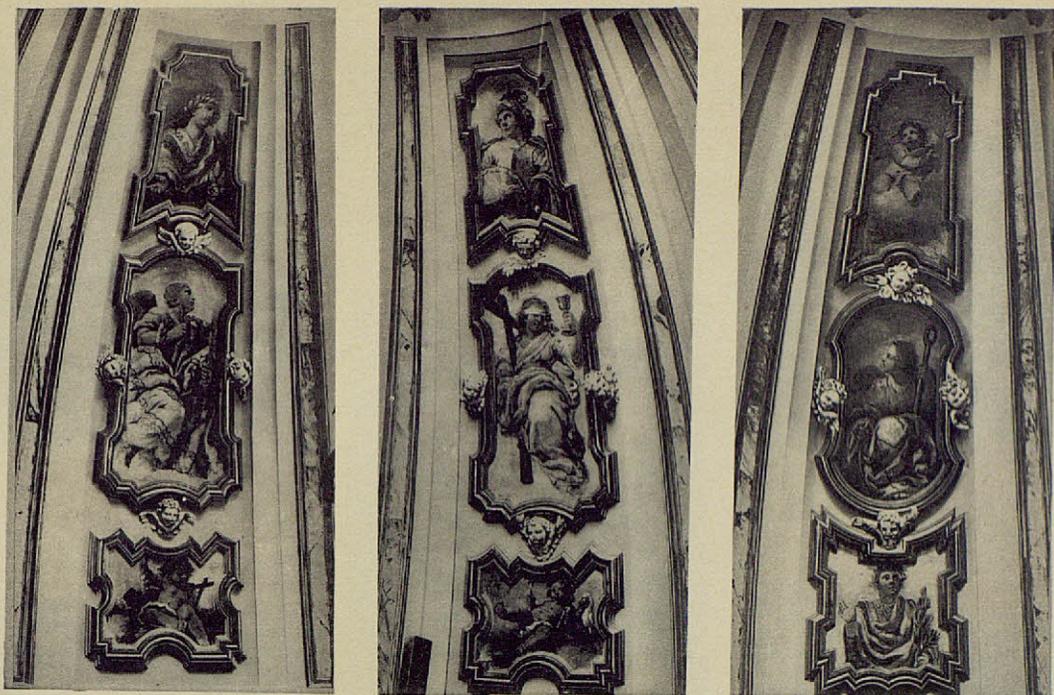
Pinturas al fresco en la Nave Central.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

La media naranja de la Torre de la Iglesia.

Convento de San Hermenegildo de Madrid.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Pinturas al fresco de la media naranja de la torre de la hoy Iglesia de San José.

Las Virtudes Teologales y Cardinales.

Convento de San Hermenegildo de Madrid.



Pinturas al fresco de la media naranja de la torre de la Iglesia de San José de Madrid.

X

Convento de San Hermenegildo de Madrid.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

La Calle de Alcalá en la primera mitad del Siglo XVIII.  
Cuadro del pintor Joli.

(Colección de D. Felix Boix)

fué mantenedor el Fénix de los Ingenios, y entre los que tomaron parte en dicho certamen, obteniendo un premio por una canción a los Éxtasis de la Santa, figuró D. Miguel de Cervantes Saavedra (1).

Era de los más ricos de su tiempo; continuamente recibía mandas como la de Pedro Criado de Castilla, Capitán en Santiago de Guatemala, que le dejó en su testamento una encomienda de indios que rentaba 2.300 ducados, y disfrutaba de capellanías de la Marquesa de Falces, doña Ana de Ocampo, D. Antonio y doña Teresa de Mendoza y Herrera y otras varias; en él se alojaban habitualmente los Generales de la Orden, y de esta casa salieron hijos ilustres que dieron nombradía a los carmelitas descalzos, siendo el preferido de los fieles que a él acudían continuamente.

No solamente era el convento de San Hermenegildo el ornato de la calle de Alcalá, pues en dicha calle se iban haciendo construcciones durante el siglo xvii, que se continuaron en el xviii, después de ensanchar los límites de la villa con la construcción de la Puerta de Alcalá, que sustituyó a la del Sol, colocándola como límite por este lado de Madrid en el centro de una línea formada por los Prados de San Jerónimo y Recoletos en el lugar que hoy existe entre las casas de Correos y el Palacio del Márqués de Linares (2), cerrando por entonces el recinto murado de Madrid, aunque el cierre no fuese verdadera muralla sino una cerca o pared. La nueva puerta de Alcalá era de ladrillo y estaba formada por un arco grande y dos pequeños, y sobre el primero otro abierto y en él, mirando a la villa, una imagen de la Virgen de las Mercedes, de piedra, y a los lados, a derecha e izquierda, en repisas, San Pedro Nolasco y la Beata Mariana de Jesús (3). Enfrente de San Hermenegildo se construyó otro convento llamado de las Baronessas (por su fundadora la Baronesa Silveira), en 1651; más arriba, las Comendadoras de Calatrava trasladaron, desde Almonacid de Zorita, su convento a la misma calle, y en ella se construyeron los Palacios del Duque de Béjar, después de Alcañices, Condes de Campo de Alanje y de Saceda, la casa de los Alfileres (4),

(1) Noticias tomadas del «Mensajero de Santa Teresa». Año 1928. Obra citada.

(2) «Los Recintos y Puertas de Madrid», por Félix Boix.

(3) «Compendio Histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid», por D. José Antonio Alvarez. Baena, 1786.

(4) Llamada así por ser dada en dote a la Duquesa de Abrantes.

la del Marqués de la Torrecilla y la del de Villarreal en el sitio donde ahora está el Casino de Madrid. Pasada la calle del Barquillo, estaba la huerta de Juan Fernández con vuelta al Prado de Recoletos, y en este sitio, además del convento de los Agustinos de este nombre, el retiro del Almirante de Castilla D. Gaspar Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Ríoseco, y más adelante el Palacio del Duque de Medina de las Torres.

Desde la Fuente Castellana en dicho Prado de Recoletos corría una especie de arroyo que desembocaba fuera de la Puerta de Atocha, descubierto hasta la calle de los Caños de Alcalá (1); en el Prado de San Jerónimo, y en la izquierda del Monasterio de este nombre, había una alameda con dos calles largas y anchas de árboles con cuatro fuentes y con rosales entretejidos a los pies de dichos árboles, terminando en un estanque. Y en el lado derecho otra alameda de sólo una calle de árboles, desde la de Alcalá a la desembocadura de la de San Jerónimo, donde había una torrecilla para la música que animaba este frondoso lugar, que era el escogido para ruar en coche las damas, y a continuación la Fuente llamada del caño gordo y otra pequeña en el sitio donde está hoy la de las Cuatro Estaciones. Es decir, que había sufrido una completa transformación el antiguo olivar solamente poblado de árboles y alimañas.

Y así llegamos al siglo XVIII en que por resultar pequeña la iglesia del convento de que estamos tratando, se empezó a construir la que actualmente ha llegado a nuestros días y al mismo tiempo la capilla de Santa Teresa, echando abajo la que antes tenía.

La actual iglesia se levantó un poco más a la izquierda que la anterior, que debió de estar donde luego el recientemente derribado Teatro de Apolo, según puede verse en el plano de Teixeira en que figura la antigua iglesia más cerca de la calle del Barquillo. También debió de ensancharse el convento que era ya el más importante que tenía en España la orden y uno de los mejores de la Villa y Corte.

En 1742 se termina la actual iglesia, de un carácter completamente barroco, que tiene tres naves con capiteles, según D. Elías

---

(1) Fué embovedado durante la dominación francesa.

Tormo, del orden inventado por el hermano Bautista, copiados seguramente de los del Colegio Imperial (1).

La iglesia (2) que hoy subsiste tiene tres naves, como ya decimos más arriba, con cuatro altares en cada una de las laterales y dos a uno y otro lado del altar mayor, y en los brazos del crucero, la puerta de la sacristía en el lado de la epístola y la capilla dedicada a Santa Teresa, en la del evangelio; se separan las naves laterales de la central por una serie de arcos y encima de ellos, unas pequeñas tribunas.

Llama la atención en esta iglesia la cantidad de frescos que la decoran. En las cuatro pechinas hay pintados cuatro frailes de la orden, a caballo, que, según Tormo, pudiesen ser obra de Ardemans y los que tiene en la parte inferior, cartelas que dicen quiénes son los retratados (3).

En las enjutas, pintados al fresco, diez y ocho ángeles y en la cornisa interior sostenida por pilastras y capiteles corintios y decorada en forma de ménsulas con graciosas cabezas de ángeles (mejor ejecutados los que están encima del coro), que sostienen los modillones y que terminan la voluta de la ménsula en triglifos ornamentando el friso. En las enjutas, además de los ángeles ya citados, hay motivos arquitectónicos y en la nave central, los frescos recuadrados como todos los de esta iglesia por marcos dorados recocó (4), representan, empezando por el más cercano al altar mayor, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, San Elías y San Eliseo y ya encima del coro, la Vigen del Carmen y San Simón Stock. Encima de los altares laterales y de los arcos de las naves, los cuatro evangelistas, y a los lados de las ventanas y encima del arco de entrada a la capilla de Santa Tere-

---

(1) Elías Tormo: «El hermano Francisco Bautista, arquitecto.» Artículo publicado en el año 1929 en el Boletín del Museo de Bellas Artes, de Murcia.

(2) La portada, modificada recientemente por el arquitecto Sr. Moya, no necesitamos describirla por estar a la vista de todo el mundo, únicamente mencionaremos la imagen en piedra de la Virgen del Carmen que hay en la ornacina central, obra del escultor Roberto Michel.

(3) Las cartelas tienen las siguientes inscripciones: El Venerable Pedro el Ermitaño conmovió a los príncipes cristianos y fué a la conquista de Jerusalén. El Venerable Pedro Domingo, de Jesús Maria, en la batalla de Praga contra los herejes en 1622. San Andrés Corsino, obispo, favoreció a los florentinos en el sitio que tuvieron en 1440. San Pedro Tomás, mártir en la conquista de Alejandría, en el año 1365.

(4) Descripción del libro del Sr. Tormo, «Las Iglesias de Madrid.»

sa y la puerta que conduce a la sacristía, los cuatro Doctores de la iglesia y dos santos carmelitas. Todas estas pinturas son de mano de Luis González Velázquez.

El altar mayor no es el primitivo (1), pues se modificó como hoy está en 1832, y se compone de un tabernáculo de orden salomónico, sagrario y tres gradas, y el retablo consta de un sólo cuerpo con cuatro columnas de orden corintio, y en el intercolumnio la imagen de la Virgen del Carmen (2), probable de Michel, y sobre el cornisamento en un trozo de nubes, San Hermenegildo; a uno y otro lado de este altar figuraron dos grandes esculturas de San Elías y San Juan Bautista, y la sillería hoy en la sala capitular, es de la época de la parroquia y comprada por ésta a la iglesia del Carmen Calzado y los dos grandes cuadros del presbiterio, Jesús disputando con los Doctores y la Adoración de los Reyes Magos, son de fines del siglo xviii y creo están firmados por Pavía. Los Sagrados Corazones, también de la época de la parroquia, son obras del escultor Ricardo Bellver.

Los altares laterales, de la Epístola y el Evangelio, están dedicados a San José, preciosa escultura de Luis Salvador Carmona, y al Santo Cristo del Desamparo, la mejor imagen que hay en la iglesia, obra de Alonso de Mena, traída desde Granada por el Corregidor de esta provincia D. Juan Fariñas (3), y procedente, así como su Archicofradía del convento de agustinos Recoletos; esta imagen está sin pintar, habiendo tomado la madera con el tiempo un color tan oscuro que casi parece negro. Debajo de esta imagen hay un busto en cera de Nuestra Señora del Traspaso.

Esta iglesia tiene un elegante cimborrio que arranca de un tambor de poca altura, terminado en una linterna que le da luces; toda la media naranja está llena de angelitos llenos de gracia, aunque poco místicos y figuras de Virtudes teologales y cardinales, pero que no pueden verse bien por la distancia y la poca luz que reciben de la linterna.

Los altares de las naves laterales están dedicados, los del lado

---

(1) En la reforma hecha recientemente ha desaparecido el tabernáculo y se han pintado las columnas, que antes eran blancas y la sillería se colocó en la sala capitular.

(2) Tormo. «Las iglesias del antiguo Madrid. Fascículo 2.º»

(3) «Noticias Históricas del Santísimo Cristo del Desamparo», por D. Jorge Borondo y Romero.

del Evangelio, a la Virgen de la Salud (imagen vestida), el primero, y y los otros tres que le siguen, dos de los que tienen lápida que atestiguan la fundación por las familias de Paredes y Verdes Montenegro, no tienen nada de particular a excepción de una imagen antigua de la Virgen del Carmen (1). Los altares del lado de la Epístola tienen algunas imágenes dignas de ser mencionadas, como son la Virgen del Rosario, obra del escultor Ricardo Bellver, quien representa esta advocación de la Virgen en una forma tan nueva y distinta, desde luego de como se la representa generalmente, y el de San Juan de la Cruz, escultura antigua de la capilla a este santo dedicada, patronato del duque de Veragua, cuya imagen está colocada en un retablo plateresco que tiene dos tableros pintados en tabla, de Santa Isabel de Hungría y San Cristóbal, y dos medallones de San Pedro y San Pablo (2).

El coro, que avanza bastante en la nave central, es amplio, pues a fines del siglo xviii había ochenta frailes sin contar los legos; tiene un hermoso órgano, construido en el mismo siglo por José Livorna de Echevarría (3), autor también del órgano de la capilla real, de dos teclados, con cuatro octavas y cuarenta y cinco registros.

Los púlpitos, que son de mármol rojo y negro, fueron traídos del convento de la Merced, según lo atestiguan las cruces que hay en ellos, pero los tornavoces que se hicieron después, son de madera imitando el mármol (4).

---

(1) En el segundo de estos altares estuvo antes la Virgen de Copacabana, procedente del antiguo convento de los Recoletos.

(2) «Noticias de la iglesia de San José. Ms. de D. José Ferrándis.

(3) En una de estas capillas estuvieron colocados antes la Virgen de la Portería y San Isidro Labrador.

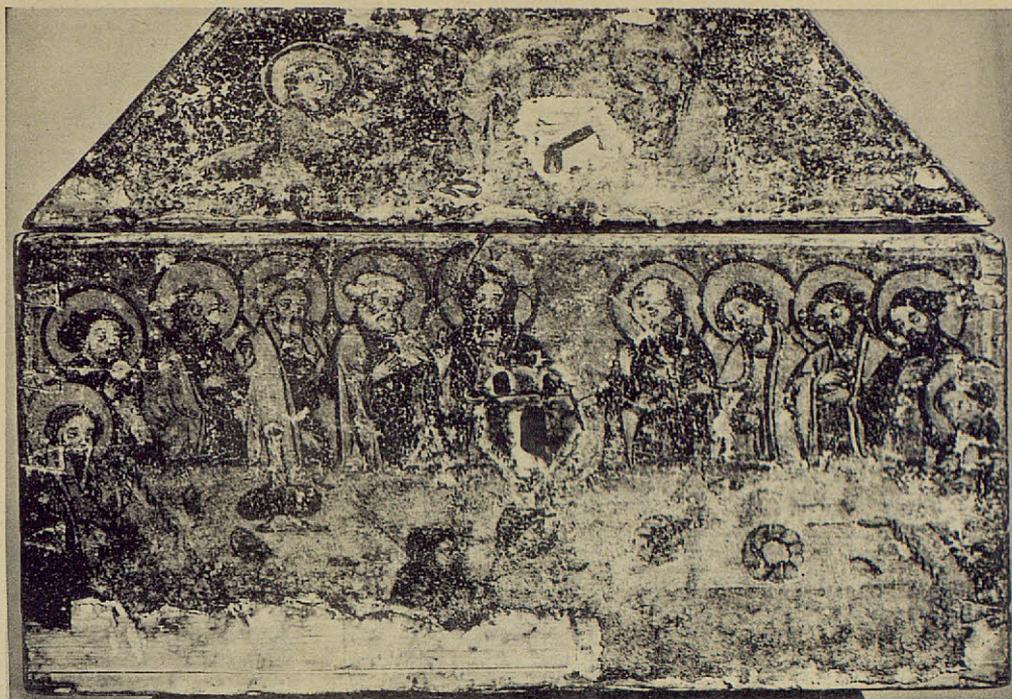
(4) Libro citado del Sr. Ferrándis.

## Una arqueta primitiva en Játiva

Játiva, la ciudad Ribereña valenciana, es denominada por artistas y viajeros, «el Toledo de Levante», por ser estuche gigantesco de tesoros de Arte retrospectivo, no solamente en templos y castillos, ermitas, monasterios y museos, si que también en colecciones particulares, algunas de tal significación arqueológica como la de don José Chocomeli. Constituyen los fondos principales de la misma, mil quinientas piezas de cerámica antigua (algunas de indiscutible valor) y además, esculturas, pinturas, bordados, etc., de los períodos gótico, renaciente y barroco. Descuella entre innúmeros objetos, una curiosa arqueta del período de transición del románico al gótico, y de la cual, en evitación de prolijas descripciones, publicamos una lámina con dos aspectos fotográficos.

En opinión de D. Manuel Revilla, conservador del Museo Arqueológico, de Madrid, corresponde dicha arqueta al final del período románico en el siglo XIII con marcadas influencias góticas e italianas. El Dr. Bofarull, Director del Museo Arqueológico, de Tarragona, dice que la arqueta parece de fines del siglo XIII o principios del XIV, y que a juzgar por las fotografías, se trata de un objeto de mérito artístico que para aquilatar su época precisa un examen directo del mismo. En parecidos términos se expresó el Dr. Juan Serra Vilaró. D. Emilio Gandía, conservador del Museo de Barcelona le atribuye carácter gótico del siglo XIV. August, L. Mayer, de Munich, escribe: «Esa arqueta es al menos del segundo cuarto del siglo XIV y recuerda en la santa que hay en el testero derecho de la Cena, a otras como las de Ferrer Bassa. (Puede ser que la obra sea posterior.) El Crucifijo y la otra santa hacen la impresión de pertenecer ya al siglo XV. Es muy difícil juzgar por las fotografías enviadas que hacen casi imposible precisar con exactitud la época».

Podíamos añadir una serie de opiniones no menos respetables; pero basta ya con las apuntadas para justificar la importancia del mueble de que se trata.



CLICHÉ SARTHOU

Arqueta primitiva de Játiva. Conjunto de frontis.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Panda o testero lateral.

Sucintamente añadiremos los siguientes datos: La arqueta es cuadrilonga en madera de ciprés, de 33 y medio por 22 centímetros de base, por 16 de fondo y 24 y medio de altura total, incluso la tapa, biselada a cuatro vertientes en forma de pirámide truncada. Exteriormente está decorada con pinturas de imaginería religiosa en las bandas visibles del frente y laterales, y sin más ornamentación en los planos posteriores que 17 rayas verticales, nueve rojas y ocho amarillas.

En el frontis principal (de 33 y medio por 16) se representa la institución de la Eucaristía en la última Cena, destacándose al centro la figura de Jesús de Nazaret entre once apóstoles todos de pie y coronados; y en primer término y parte inferior, Judas, el traidor, sentado y sin diadema. El fondo del cuadro es rojo, punteado en blanco salvo las aureolas que atestan las cabezas sobre círculos amarillos ribeteados de circunferencia oscura. Las túnicas varían en carmín, azul, pardo y morado. Los testeros laterales de la caja solamente muestran una figura femenina de santa igualmente coronada; la una sustentando palma de martirio y la otra con un copón en la diestra. Sus mantos, sobre rojas túnicas, van festoneados en doble línea negra. Destacan sobre fondo verde oscuro ornamentado de dibujos rameados góticos y flora.

La vertiente delantera de la tapa muestra un Calvario con empuñecido crucifijo entre San Juan y la Virgen Madre, junto a la cual se borró ya quizás otra figura de María Magdalena. El fondo es oscuro punteado en claro. En los extremos de la cubierta se ven dos mancebos con ciriales.

En nuestra pobre opinión, se trata de una obra de primitivos arte catalán de los albores del siglo XIV o mejor aún de las postrimerías del XIII, quizás utilizada para contener las sagradas formas en el monumento de Semana Santa o transportar el Sagrario o guardar reliquias. Y a pesar de su maltratada conservación secular, le concedemos mérito excepcional por ser raro ejemplar en la Historia del arte español medieval.

CARLOS SARTHOU CARRERES

## NECROLOGIA

---

A los sesenta y cinco años de edad falleció en Madrid, el 6 de noviembre pasado, D. Manuel Serrano Sanz, catedrático jubilado de Historia Antigua y Media de la Universidad de Zaragoza, correspondiente de las Academias de la Historia y Española, académico de número de la de Historia, de Cuba, y de la de Bellas Artes, de San Luis, en Zaragoza, y académico electo de la de la Historia.

Su muerte deja un vacío muy difícil de llenar, porque el finado era un formidable erudito que dedicó absolutamente toda su vida a las tareas de investigación histórica, dejando a su muerte publicadas multitud de obras merítísimas sobre Literatura, Bellas Artes, Historia de España y, sobre todo, Historia de América, en cuya especialidad era una de las primeras figuras mundiales.

Desempeñando el cargo de archivero en la Biblioteca Nacional a las órdenes de Menéndez Pelayo, de quien era el discípulo predilecto y su indiscutible sucesor, fué premiada e impresa por el Estado su magna obra «Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas», en dos tomos; entre las que después ha publicado sobre asuntos históricos, nombraremos, espigando en el vasto campo de su producción: «Compendio de la Historia de América; Autobiografías y memorias; Guerras civiles del Perú; Orígenes de la dominación española en América; Noticias y documentos del Condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III; Vida del Capitán Alonso de Contreras; Historiadores de Indias; Relaciones históricas de América; Documentos históricos de La Florida y La Luisiana; Inventarios aragoneses de los siglos xiv y xv.....».

Entre sus obras sobre Literatura, merecen destacarse: «Liber regum, la crónica más antigua en idioma español; Poetisas españolas, dos tomos; Dos canciones inéditas de Cervantes; Comedia del pobre honrado, de D. Guillén de Castro; Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de La Celestina.....».

Entre sus publicaciones sobre Arte hay que citar siquiera: «Documentos relativos a la pintura en los siglos xiv y xv; Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos xiv y xv; Gil Morlanes, Orígenes de la capilla de Santa Catalina, de la catedral de Sigüenza».

Colaboró activamente en varias revistas extranjeras y muy especialmente en las españolas, tales como la de «Archivos», con profusión de trabajos e interesantísimas notas bibliográficas; en los «Boletines de la Academia Española y de la Historia», en «Ervdición Ultramarina», etc.

D. Manuel Serrano, trabajador infatigable, fué hombre de una sencillez y bondad extraordinarias; su modestia era proverbial, hasta el punto de que habiendo sido designado, hace cerca de dos años, académico numerario de la Historia por espontánea decisión de la docta Corporación, aún no había leído el discurso de ingreso (que deja terminado) por la violencia que le causaba la apoteosis del acto oficial.

Descanse en paz el español modesto, sabio y bueno, que pudiendo ser una figura públicamente glorificada en vida, prefirió seguir la estrecha senda mencionada por el fraile, honra de las letras hispanas y suprema lumbrera de la Universidad salmantina.

F. LAYNA SERRANO

## El Marqués de Figueroa

Este ilustre consocio nuestro y uno de los más antiguos ha fallecido, causando con su muerte una baja muy sensible en nuestra vieja Sociedad.

D. Juan Armada y Losada, además de sus actividades políticas que le llevaron a ocupar altos cargos en la gobernación del Estado y de sus estudios jurídicos y literarios, que le fueron premiados con sendos sillones en las Academias de Ciencias Morales y Políticas y Española de la Lengua, fué un viajero entusiasta y en nuestras excursiones tomó parte activa, deleitándonos con su conversación amena, oyendo siempre con complacencia sus descripciones de los monumentos que veíamos y que él conocía perfectamente. También en

nuestro BOLETÍN nos ayudó con sus escritos, entre los que sobresale el publicado como recuerdo de una excursión de nuestra Sociedad y que bautizó con el modesto título de «Impresiones de una Excursión a Mérida, Cáceres y Plasencia», y en la que se describen admirablemente y se hace completa historia de los monumentos que visitamos.

Además, el señor marqués de Figueroa tenía don de amigos, que le hacía agradable a todos los que tenían la suerte de tratarle y seguramente el sentimiento por su muerte será general en todos los que nos honrábamos con su amistad y, principalmente, en esta Sociedad, en que tan grato recuerdo deja.

### Don José Rodríguez Mourelo

Este ilustre químico español ha sido, hasta que por su edad se vió imposibilitado de acompañarnos en nuestras tareas y excursiones, uno de los más entusiastas de nuestra Sociedad. Fundador de ella con los Señores Serrano Fatigati, Herrera y Vizconde de Palazuelos, contribuyó mucho a su florecimiento con sus escritos, y los primeros tomos de nuestro BOLETÍN tienen varios artículos debidos a su pluma, así como en los grupos fotográficos hechos durante la primera época de nuestra Sociedad, aparece retratado en todos ellos, pues el Sr. Mourelo rara era la excursión en que no tomaba parte. Hasta que por su edad se vió privado de hacerlo, fué de los constantes y entusiastas de nuestra obra.

Un antiguo compañero que desaparece de los pocos que quedan de la época de mayor florecimiento de la Sociedad Española de Excursiones y que deja un gran vacío en esta casa. Descanse en paz el caballeroso compañero.

## BIBLIOGRAFIA

---

*El Arte Gótico*, por **Hans Karlinger** y *el Arte Gótico en España*, por **Elie Lambert**.—  
Editorial Labor. Barcelona.

La Historia del Arte Labor ha continuado la serie de tomos destinados a dar a conocer las distintas fases y épocas del arte en el mundo, con el tomo VII, dedicado al Arte Gótico y que aparece con el mismo lujo de láminas, planos y heliogramas que los anteriormente publicados del Arte Clásico (Grecia y Roma) y el Arte del Islam.

La parte no gráfica está admirablemente hecha por Hans Karlinger, y en ella sintetiza todo lo más notable que ha producido este arte en la Europa de la Edad Media.

Después de una introducción en que habla del arte gótico y en la que dice significa la plena separación del Occidente respecto a Bizancio sin poder saber en qué regiones se ofrece primeramente esta separación, pues no aparece ni del mismo modo ni al mismo tiempo en todos los países de Europa, pasa a estudiar este arte en arquitectura, escultura, pintura y artes industriales.

Considera como el primer monumento gótico en Francia la reconstrucción de San Denis, y le merecen mención aparte las construcciones de Noyon, Soissons, Saint Leon d'Esserent, Reims, Notre Dame de Chalons, Sens, Provins y Mantes; habla de las últimas creaciones empezadas al final del siglo XII, de la Catedral de Laon y Notre Dame, de Paris, que presentan una nueva belleza, así como de las demás catedrales y monasterios franceses. De Bélgica dice que fué el sitio donde más influyó la clásica forma, en la Catedral de Santa Gúdula, en Bruselas, y sobre todo en el coro de Tournay.

Señala las diferencias que existen en los monumentos de este arte entre los demás países, por ejemplo en Inglaterra, donde nunca falta la torre linterna sobre el crucero en las Catedrales y en el interior de los monumentos una propensión a la exaltación del detalle a costa de la totalidad, y en Italia, que por ser país de mucho sol, las construcciones carecen de las grandes ventanas que tanta luminosidad dan a las Catedrales del Norte y casi todos los monumentos llevan cúpula.

En la arquitectura civil señala la diferencia que hay en la expresión artística entre un castillo del siglo XII y un Palacio del XV y las torres señoriales de un municipio del XIII, como San Giminiano, frente a un *beffroi* y las lonjas de una ciudad flamenca del siglo XV, como Iprés, y que muestran la cultura del gótico en todos sus aspectos.

Describe los monumentos que en ella se construyen, como la plaza fuerte, propiamente dicha, del que muestra como ejemplo a Aigues-Mortes, al Sudeste de Arlés, construido por Luis IX, en 1240, que es un cuadrado de altos muros, con torres a determinadas distancias y con puertas en el centro de los cuatro muros y de puerta a puerta y por el interior anchas calles y barrios divididos por calles paralelas, así como a la construcción de Conrado de Zähringen, en Brisgovia, al pie de la Selva Negra, que fué la ciudad de Friburgo, la ciudad de Lubeck, Koenigsberg, en la Prusia Oriental y Sauveterre de Guyena, en el Ducado de Gascuña.

Cita la fundación de ciudades en el siglo XII, en que se inicia su apogeo en el XIII, deteniéndose en el XIV, y como ejemplo las poblaciones góticas Neustad, el

barrio de Kolchmarkt, en Praga, y las viejas ciudades de Munich y Praga. Hace igualmente mención de Carcassonne, Avila, Wisby, Nuremberg y San Geminiano. La Plaza comunal, de Siena; el Quai-Vert, de Brujas. La Plaza mayor, de Lubeck; los castillos de Runkelstein, junto a Balzano, el de Eltz, el de Veynau, el de la orden Teutónica; la iglesia fortificada de Eibesdorf y Langeais, cerca de Tours; los mercados de madera de Holberstadt; la Lonja de paños de Iprés; la Casa de los medidores de granos de Brusk; las Casas de entramado de madera de Troyes; los Ayuntamientos de Dortmund, Ratisbona, Minder, Brunshwig, Munster; los puentes viejos de Florencia; el Escaligero de Verona, y Rabot, en Gante; las puertas de Lubeck, Neubrandemburgo y Colonia y los Palacios de Siena, Florencia, Piacenza, Perusa, Viterbo, y por último las logias de Italia y la Piazzetta, de Venecia, de todo lo que hace un estudio muy detallado.

En la escultura y pintura analiza las portadas de Catedrales, Cartujas y Monasterios, con sus santos y adornos, primeramente místicos, puesto que son o apóstoles y santos los que adornan las portadas o repisas y hornacinas de las fachadas de las iglesias y más adelante admitiendo figuras de donadores a los pies de la imagen, acabando por formar parte de la estatuaria figuras y bustos de Emperadores, Reyes y Magnates. Los sepulcros esculpidos por los más célebres escultores de la Edad Media también son estudiados, haciendo relación de los más importantes en todos los estados en que el arte gótico se desarrolló más o menos ampliamente.

Las pinturas del Giotto y sus sucesores en Florencia, Tadeo Gaddi y Bernardo Daddi, merecen detenido estudio en el trabajo del Sr. Karlinger, así como los frescos de Orgagna y las obras de Nardo di Cione, Simone Martini, Pietro y Ambrogio Lorenzetti, Giunta Pissano, en Italia; las admirables tablas de los hermanos Van Eyck, el Maestro de Flemalle, Memling, Roger Van der Weyden y Dierck Bouts, en Flandes, los pintores miniaturistas franceses de libros de horas e historias miniadas y, por último, los pintores grabadores del gótico tardío alemán, Matías Grunewald y Alberto Durer.

En las artes industriales uno de los más interesantes capítulos de este tomo trata de los marfiles, esmaltes, vidrieras, obras en madera, la rejería que tanto adorna las iglesias y catedrales y sobre todo los tejidos y tapices, principalmente flamencos.

Esta casa editorial ha tenido la excelente idea de encargar la parte del arte gótico en España al Sr. Lambert, tan especializado en este estudio y que tan bien conoce a nuestro país, por haber residido algún tiempo en él, que ha hecho un trabajo muy concienzudo de todo lo que de notable contiene nuestra patria.

El soberbio Pórtico de la Gloria, del Maestro Mateo, en Santiago; la iglesia benedictina de Carboeiro, las Catedrales de León, Salamanca, Colegiata, de Toro, Ciudad Rodrigo, algunas que por la disposición de las bóvedas de ojivas de alguna de sus naves las cree inspiradas en las del Sudeste de Francia. Habla de una escuela Hispanolanguedociana que produjo las iglesias de Valbuena, Santa María de Huerta, el Monasterio de la Oliva y los de Poblet y Santas Creus.

La de Tudela, semi románica, las de Tarragona y Lérida con sus bóvedas de ojiva, la Catedral de Cuenca, hecha por un maestro que conocía la arquitectura religiosa de las regiones de Laon y Soissons.

La de Burgos la cree una obra francesa por su impresión pero sin semejanza con ninguna Catedral de Francia.

Junto al arte gótico se desarrolla el arte mudéjar en toda la meseta castellana, combinando uno y otro arte que produce monumentos como la puerta del Sol, de Toledo, parte de los recintos fortificados de Burgos, Segovia y Ciudad Real.

Dice que la arquitectura ojival logra por fin establecerse en España con la Catedral de Osma.

Describe y estudia los demás monumentos, como son el Alcázar de Segovia, los Castillos de Escalona, Coca y Medina del Campo. El Claustro de la Catedral de Pamplona, las iglesias de Olite, Estella y Ujué en Navarra. A las Catedrales de Barcelona y Gerona las hace derivar de la de Narbona, y en su trabajo aparecen citadas, igualmente, las iglesias de Manresa y Tortosa, Santa María del Mar, la Catedral de Mallorca, la iglesia del Parral. Hace un detallado estudio de nuestras portadas, llamando protogóticas a la occidental de San Vicente, de Avila, las tres del Pórtico de la Gloria, de Santiago, así como las estatuas que se hallan de pie por parejas en la Cámara Santa, de Oviedo. Conceptúa obras de primer orden, del gótico, las Puertas del Sarmental y de los Apóstoles en la Catedral de Burgos que hacen escuela en las de Sasamon y Burgo de Osma, así como la puerta del claustro de la misma Catedral de Burgos. Cree también del mismo taller y de escultores españoles los sarcófagos existentes en el Monasterio de las Huelgas y las Abadías de Villalcázar de Sirga, Aguilar de Campóo y Matallana. De los talleres leoneses dice hay otro magnífico conjunto, donde trabajaron numerosos escultores en los sepulcros de la misma Catedral y en las portadas de Toro, Ciudad Rodrigo y la Iniesta, cerca de Zamora; menciona los sepulcros de la Capilla de Santiago, en Toledo, y el del joven Martín de Arce, en la Catedral de Sigüenza, que cree uno de los más conmovedores que existen.

Menciona los retablos de San Gil y San Lesmes y el de la capilla de Santa Ana, en Burgos, el monumental de Sevilla, de Dancart, y el de la Catedral de Toledo concluido por Copin de Holanda, que anuncia la escultura renaciente y las obras del escultor Mercadante de Bretaña, en Sevilla, la tumba del Cardenal Cervantes y las esculturas de prelados de la puerta del bautismo. En pintura hace distinción entre los artistas de las coronas de Castilla y Aragón o catalana aragonesa, de la que selecciona a Ferrer Basa, los hermanos Serra, Luis Borrásá, y en la castellana a Juan Rodríguez, de Toledo, autor de unos frescos de la capilla de San Blas, en la metropolitana de Toledo y a Pedro Berruguete, que hizo las pinturas murales de Avila y Toledo. Respecto a las artes industriales explica las más importantes en un pequeño capítulo.

El último tomo de la Historia del Arte Labor es uno de los más interesantes y está preciosamente ilustrado hasta con reproducciones en color de miniaturas y otros objetos.—C. de P.

*L' Art religieux apres le Concile de Trente. Etude sur l' iconographie de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, du xvii<sup>e</sup>, du xviii<sup>e</sup> siècle. (Italie-France-Espagne-Flandes), par Emile Mâle.*

El Director de la Escuela Francesa, en Roma, que viene publicando magistrales estudios, como son: El arte religioso francés en el siglo xiii. El arte religioso francés y alemán de la Edad Media y el arte religioso francés del siglo xii; estudia en el últimamente publicado la iconografía religiosa en los países citados más arriba y gran parte de Europa y el arte en los tiempos de la Contra Reforma y siglos siguientes.

El primer capítulo está dedicado al arte y artistas inmediatamente después del Concilio de Trento, y en él dice lo siguiente: Que la Iglesia proscribió el desnudo en el arte religioso y los Papas de aquella época ordenan a Miguel de Volterra, primero, velar algunas figuras del Juicio Final, de la Capilla Sixtina y más tarde se vela otras por Girolamo da Fano y se salva este famoso fresco de ser borrado completamente, según mandato de Sixto V, gracias a la súplica de la Academia de San Lucas. Queda por fin convenido respetar el desnudo para la fábula antigua. Después los cuadros

que se pintan tienen por objeto hacer resaltar los dogmas negados por los protestantes, y todos los artistas, salvo alguno como Sebastián Bourdón, son profundamente religiosos, lo mismo en el siglo xvi que en los dos siguientes, y el mismo Bourdón, aunque fiel al calvinismo, y por lo tanto sus obras inspiran desconfianza, tiene un alma religiosa, pues no era un escéptico, pudiendo tener sus cuadros acento religioso. En España, sobre todo, los artistas estaban tan ligados con la iglesia, que aun algunos pertenecían a ella, ya como sacerdotes o miembros de congregaciones religiosas, teniendo sus pintores los trinitarios, carmelitas, dominicos, jerónimos y sobre todo los cartujos.

En la controversia que tenían la Iglesia Católica con el protestantismo, toma una parte muy importante el arte, defendiendo a la Virgen de los ataques de los protestantes, representándola en sus misterios en innumerables cuadros e igualmente los Sacramentos que defiende, representándolos en cuadros y esculturas, así como las obras de caridad, pintando los principales santos que han practicado esta virtud y el culto de ellos.

Igualmente la visión y éxtasis y el martirio son representados en muchas obras de arte que aparecen en el libro de que nos ocupamos en cuadros y esculturas desde los primeros mártires de las catacumbas hasta los del Japón en el siglo xvi.

En el capítulo de la obra de Mâle dedicado a la muerte, los cuadros y sepulcros, en él citados, son también numerosos.

Siguen después unos capítulos en que describe la Iconografía Nueva, la Persistencia del espíritu del siglo xvi y la Alegoría y reminiscencias del pasado y persistencia del espíritu de la Edad Media; que son notables estudios de este escritor de arte y en el último capítulo de su obra nos muestra la decoración de las iglesias de religiosos. En él aparecen, en primer término, los jesuítas, por ser también los principales defensores de la contra reforma y la multitud de cuadros de sus iglesias y de sus santos, desde San Ignacio a San Francisco Xavier y San Estanislao de Kostka. Siguen las obras artísticas de los carmelitas, con la vida de su fundador, San Elías, y otros santos de la orden, los agustinos, que, además de San Agustín, tienen a San Guillermo de Aquitania, San Nicolás de Tolentino y San Andrés de Villanueva. Los dominicos, que en sus conventos tienen innumerables cuadros de las visiones del santo, la institución del Rosario y de sus santos Tomás de Aquino, Pedro de Verona, Vicente Ferrer, Luis Bertrán, Santa Catalina de Sena, Rosa de Lima e Inés de Montepulciano.

También son tratados en este capítulo los franciscanos con su milagro de la Porciúncula, San Buenaventura, San Antonio de Padua, San Diego y San Pascual, pintados algunos de éstos por pintores españoles, como Murillo y Zurbarán.

Termina el capítulo el Sr. Mâle con las obras de los Trinitarios, Mínimos de San Francisco de Paula, Benedictinos y, por último, los Cartujos.

Esta obra sobre el arte, después del Concilio de Trento, está adornada con excelentes grabados de cuadros frescos y esculturas de los principales pintores y escultores, que son como un ejemplo docente de lo tratado en el texto. De éste podemos decir que siendo de un autor tan especializado en estos estudios como Emile Mâle, profesor de Arte de la Edad Media en la Sorbona, es definitivo, pero además tiene una condición, que es que está escrito de un modo atrayente y que se lee con el mayor gusto e interés, que no decae en ninguno de los capítulos en que está dividida la obra. La edición, como todos los libros publicados por la librería Armand Colin, de excelente presentación y lujo.—C. de P.

*Architecture et Poésie*, por **Jean Bayet**. Un tomo de 0,145 ms. × 0,195 ms., 248 páginas y 16 fotograbados. Librairie Armand Colin. París.

Presenta y desarrolla el autor el tema en forma dialogada. En el transcurso de una noche en la Acrópolis, los interlocutores discurren sobre temas de Arte. Para ellos la Arquitectura, con vida propia en el mundo de la forma y de los colores, es manantial copioso de goces a la vez sensuales e intelectuales. En el diálogo se definen estos goces sin restricción ni pedantería, en un lenguaje flexible y rico y singularmente evocador, de donde brota la palabra evocadora: maravilloso paseo imaginario, bajo todos los cielos y en todos los tiempos, del antiguo Egipto al moderno hormigón armado, de Grecia y Roma a Chartres y Versalles, a Constantinopla, a Angkor.--/ C.



## Indice de artistas citados en el año 1932

- Agreda, esc., 87.  
Aguado (Félix), maestro de hacer coches, 125.  
Aguado (Pedro), maestro de hacer coches, 126.  
Aguero, pint., 95.  
Aguilar (Jerónimo), maestro de hacer coches, 127.  
Albano, pint., 220, 321.  
Algardi (Alessandro), esc., 10.  
Ali (Maestro), alarife, 169.  
Alonso (Francisco), maestro de hacer coches, 126.  
Alonso (Manuel), pint., 95.  
Alvarez (Aníbal), arq., 122.  
Alvarez (José), esc., 17, 18.  
Amérigo (Ramón), dib., 13.  
Angel Miguel (Buenarroti), escultor, pint. y arq., 131.  
Aponte (Pedro de), pint., 303.  
Arco (Alonso del), pint., 97.  
Ardemans (Teodoro), pint. y arquitecto, 315.  
Arias (Pedro), maestro de hacer coches, 126.  
Arnal (Pedro), arq., 120.  
Asselineau, dib., 12.  
Avila (Hernando de), pint., 31.  
  
Balonés (Francisco), Maestro de hacer coches, 127.  
Balonés (Juan), maestro de hacer coches, 127.  
Bani, pint., 97.  
Barba (Ramón), esc., 17, 18 y 19.  
Barbero (Antonio), maestro de hacer coches, 126.  
Baroccio (Federico Fiori), pint., 96.  
Bautista (El Hermano), arq., 312, 315.  
Bayeu (Francisco), pint., 219, 220.  
Becerra (Gaspar), esc. y pint., 17.  
  
Beltrán (Baltasar), maestro de hacer coches, 127.  
Bellini (Juan), pint., 96.  
Bellver (Ricardo), esc., 316, 317.  
Bembaso, arq., 173.  
Bermejo (B), pint., 303.  
Bernini (Juan Lorenzo), esc., 131.  
Blanco (Julián), maestro de hacer coches, 114, 127.  
Berruguete (Alonso), esc. y pintor, 17, 18.  
Borrasá (Luis), pint., 64.  
Burgos (Francisco), esc., 10.  
Bustamante, arq., 17.  
  
Cabanes (Pedro), pint., 51.  
Cabezalero (A.), pint., 94, 96.  
Camilo (Francisco), pint., 319.  
Cano (Alonso), pint. y esc., 17, 18, 95, 97.  
Canon, dib., 12.  
Carmona (Luis Salvador), esc., 316.  
Caravaggio (Miguel Angel), pintor, 96.  
Carducho (V.), pint., 87, 94, 97, 141.  
Carvajal (Francisco de), pint., 140, 141.  
Carvajal el viejo (Luis de), pintor, 34, 94, 139, 140, 141.  
Carvajal hijo (Luis de), pint., 139, 140, 141.  
Carracci (Aníbal), pint., 219.  
Carrasco (Alonso), Alarife, 22.  
Carrasco (Maestro), maestro de hacer coches, 126.  
Carreño (Juan), pint., 94, 97.  
Castelo, pint., 87.  
Castiglioni (Giovanni Benedeto), pint., 7.  
Catena (Vicenzo), pint., 96.  
Caxés (Eugenio), pint., 87, 94, 95, 97, 140, 141.

- Cedillo (Manuel), maestro de hacer coches, 126.  
 Cerezo (Gaspar), dorador y estofador, 140, 141.  
 Cerezo (Mateo), pint., 94, 96, 97.  
 Cisneros (Pablo), dorador, 22, 33.  
 Cisneros (Pedro), dorador, 22, 33.  
 Cisneros (Pedro de), esc., 32.  
 Coello (Alonso), pint., 94, 310.  
 Coello (Claudio), pintor, 17, 94, 96, 97.  
 Collantes (Francisco), pint., 94, 97.  
 Covarrubias (Alonso de), arq., 17, 226.  
 Coxein (Miguel), pint., 94.  
 Crespo (Pedro), maestro de hacer coches, 125.  
 Chapel (Pedro), maestro de hacer coches, 127.  
  
 De Craene (F.), dib., 11.  
 Decremeaux, litógrafo, 12, 13.  
 Díaz (Diego), Cantero, 28.  
 Díaz (Matías), maestro de hacer coches, 126.  
 Díaz Villamil (Julián), maestro de hacer coches, 126.  
 Durán (Francisco), maestro de hacer coches, 127.  
 Durán (Miguel), maestro de hacer coches, 125.  
 Durero (Alberto), pint., 220.  
  
 Egas (H.), esc. y grab., 32.  
 Elías (Francisco), esc., 21, 87.  
 Elorriaga (Bartolomé de), alarife, 237.  
 Encinas (Alonso de), cantero, 241.  
 Escalante (Juan), pint., 97.  
 Eusebi (Luis), pint. miniaturista, 11, 12, 92.  
  
 Fernández, (Juan), esc., 36, 37, 138, 145.  
 Francés (Juan), maestro de hacer coches, 127.  
  
 Gálvez (Juan), pint., 87.  
 García (Ignacio), maestro de hacer coches, 126.  
 García (Juan), maestro de hacer coches, 126.  
 García de Udiás (Andrés), alarife, 22, 28, 137, 138.  
  
 Garci-Sánchez, arq., 168.  
 Garrones (Maestro), maestro de hacer coches, 127.  
 Gelarte, pint., 95.  
 Gereá (Maestro de), pint., 304.  
 González (Juan), maestro de hacer coches, 125.  
 González (Julián), maestro de hacer coches, 127.  
 González (Miguel), esc., 133, 138, 139, 140, 141, 145.  
 González (Simón), maestro de hacer coches, 112, 125.  
 González (Toribio), esc. y arq., 36, 37, 133, 228, 241.  
 González Velázquez (Luis), pintor, 316.  
 Goya (Francisco), pint., 7, 87, 114, 218, 219.  
 Greco (Domenico Theotocopuli), pint. y arq., 22, 23, 24, 25, 26, 27, 87, 94, 133, 136.  
 Guas (Juan), arq., 226.  
 Guerau (Antonio), pint., 61.  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), pint., 96.  
  
 Hamette (Maestro), alarife, 169.  
 Hermoso (Manuel), dib., 16.  
 Hermoso (Pedro), esc., 17, 18, 19.  
 Hernández (Gregorio), esc., 17.  
 Herrera, pint., 97.  
 Herrera (Juan de), arq., 17, 22, 23, 142, 237.  
 Herrera (Sebastián de), pint., 94, 97.  
 Herrera el Mozo, pint., 313.  
 Holanda (Juan), esc., 238.  
 Hontañón (Gil de), arq., 17.  
 Houasse (Miguel Angel), pint., 7.  
  
 Izquierdo (Alonso), esc. y ensamblador, 228.  
  
 Jacomart (Jaime Baso), pint., 55, 58, 59.  
 Jordaens (Jacob), pint., 7, 88.  
 Jordán (Lucas), pint., 13, 96.  
 Joanes (Vicente Juan Masip), pintor, 17, 87, 95.  
  
 Lacoma (Francisco), pint., 8, 9.  
 Le Brum (Charles), pint., 8.  
 Leoni (León), esc., 7.

- Legrand, dib., 12, 13.  
 Livorna Echevarría (José), constructor de órganos, 316.  
 Loo (Louis-Michel van), pint., 88.  
 López (Pedro), pint., 36, 37, 141.  
 López (Vicente), pint., 8, 9, 12, 17.  
 López Aguado (Antonio), arq., 11, 17, 216.  
 Luini (Bernardino), pint., 96.  
 Lumbreras (Luis), alarife, 22.  
  
 Machuca (P.), arq., 17.  
 Madrazo (Federico), pint., 13.  
 Madrazo (José de), pint., 10, 11, 12, 13, 14, 91.  
 Maella (Mariano Salvador), pintor, 95.  
 Mahomad (Maestro), alarife, 169.  
 Manetti (Rutilio), pint., 96.  
 Martín (Andrés), cantero, 28.  
 Martín (Manuel), cerrajero, 111.  
 Martínez (Antonio), maestro de hacer coches, 127.  
 Martínez del Mazo, pint., 94, 97, 108.  
 Martínez Montañés, esc., 17.  
 Massimo Stanzioni (Cav.), pint., 96.  
 Mateu (Jaime), pint., 295.  
 Mayno (Fray Juan Bta.) pint., 97.  
 Medina (Sabino), esc., 20.  
 Mena (Alonso de), esc., 316.  
 Narducci (Fray Juan de la Misericordia), pint., 310, 312.  
 Mengs (Antonio Rafael), pint., 88, 320.  
 Michel (Roberto), esc., 315, 316.  
 Mignard (Pedro), pint., 7.  
 Monegro (Juan Bautista), esc. y arquitecto, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 124, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 236, 237, 238, 242.  
 Montalbo (Bartolomé de), pint., 87.  
 Morales (Luis de), pint., 94.  
 Moreno (Maestro Hilario), maestro de hacer coches, 127.  
 Moro (Antonio), pint., 88.  
 Muñoz, pint., 97.  
 Murillo (Bartolomé Esteban), pintor, 7, 8, 17, 87, 95, 96, 97.  
 Mur (Ramón de), pint., 295.  
  
 Navarrete, El Mudo (Juan Fernández), pint., 17, 94, 97.  
  
 Napoli, pint., 95.  
 Nicolau (Pedro), pint., 51.  
 Nieves (Pedro Antonio), maestro de hacer coches, 125.  
 Núñez Villavicencio, pint., 95.  
  
 Ordóñez (Gaspar), arq., 116.  
 Orrente (Pedro), pint., 95, 97.  
 Osona (Rodrigo de), padre e hijo, pint., 51, 52, 55, 59, 298, 300, 301, 303, 304.  
  
 Panuchi (José), esc., 10, 19, 20.  
 Pantoja de la Cruz (Juan), pintor, 94, 97, 139, 140, 141.  
 Paredes (Mateo de), pint., 139, 140.  
 Pavía, pint., 316.  
 Pereda (Antonio), pint., 94, 97.  
 Pérez (Antón), pint., 215.  
 Pérez (Francisco), escul., 10.  
 Pérez (Francisco), maestro de hacer coches, 125.  
 Pérez (Pedro), arq., 17, 18.  
 Pérez (Pedro), maderero, 29.  
 Perugini, pint., 96.  
 Pic de Leopold, dib., 12.  
 Pierres (Melchor de), esc., 238.  
 Piombo (Sebastián del), pint., 135, 136.  
 Pizarro (Antón), pint., 135, 136.  
 Poussin (Nicolás), pint., 7.  
 Prado (Blas del), pint., 94.  
 Prieto (Gregorio), maestro de hacer coches, 126.  
  
 Rafael Sanzio, de Urbino, pintor, 87, 96,  
 Ramón (Juan), maestro de hacer coches, 125.  
 Reni (Guido), pint., 96, 220.  
 Reixach (Juan), pint., 55, 56, 57, 58, 59.  
 Ribalta (Francisco), pint., 95, 97.  
 Riballi (Francisco), pint., 17.  
 Ribera (Carlos), pint., 21.  
 Ribera-Spagnoletto (José), pint., 8, 9, 13, 17, 95, 96, 97, 298.  
 Rivera (Juan de), plat., 29.  
 Ribera (Juan Antonio), pint., 17.  
 Rincón (Antonio del), pint., 94.  
 Rizzi (Francisco), pint., 8, 97.  
 Roche (Carlos), maestro de hacer coches, 116, 126.  
 Rodrigo (Mestre), pint., 50.

- Rodríguez (Francisco), maestro de hacer coches, 127.
- Rodríguez (Ventura), arq., 15, 16, 17, 18.
- Rodríguez de Miranda, pint., 318.
- Roos (Philipp. P.), pint., 7.
- Rubens (Pedro Pablo), pint., 7, 13, 88, 96, 219, 220.
- Sabogal (Marcos de), dorador, 141.
- Sacristán (Alonso), maestro de hacer coches, 125.
- Salazar (Miguel), alarife, 241.
- Salvatierra (Valeriano), esc., 17, 18, 19, 20.
- Samboa (Diego de), rejero, 36.
- Sánchez (Garcí), esc., 168.
- Sánchez Coello (Alonso), pintor, 12, 141.
- San Nicolás (Fray Lorenzo de) arq. 312.
- Sarto (Andrea del), pint., 96.
- Seisdedos (Jerónimo), pint., 19.
- Serrano (Miguel), maestro de hacer coches, 111, 125.
- Sevilla (Fray Juan de), arq., 168.
- Siloe (Gil de), arq., 17.
- Soto (Francisco), maestro de hacer coches, 125.
- Sustro (Enrique), maestro de hacer coches, 127.
- Tacca (Pedro Jacobo), esc., 7.
- Taravilla (José), maestro de hacer coches, 113, 126.
- Tiellet, dib., 12.
- Tintoretto (Jacobo Robusti), pintor, 87, 319.
- Tiziano (Vecellio), pint., 13, 87, 96, 219, 220, 319.
- Toledo (Juan de), arq., 17, 18.
- Torre (Francisco de la), esc., 138.
- Traycart o Canytar, pint., 55.
- Tristán (Luis), pint., 32.
- Valdivielso (Pedro de), vid., 22.
- Valle (Francisco del), alarife, 237.
- Valle (Juan del), alarife, 241, 242.
- Valle (Juan del), maestro de hacer coches, 126.
- Vallejo (Alejo), esc., 133.
- Vallejo (Alonso), cant., 145.
- Vallejo (Francisco), cant., 143.
- Van Dyck (Antonio), pint., 88, 96.
- Vargas (Francisco), lat., 22.
- Vargas (Francisco de), cant., 142.
- Vargas (Juan de), cant., 142.
- Vargas (Luis de), pint., 17.
- Velázquez (Diego), pint., 7, 8, 17, 86, 87, 94, 97, 111, 125.
- Velázquez (Isidro), arq., 216.
- Veley, dib., 12.
- Verdú (Julián), pint., 21.
- Veronés (Paolo Cagliari), pintor, 87, 96.
- Vergara el Joven (Nicolás), escultor, 139, 140, 142, 236, 237.
- Villanueva (Juan de), arquitecto, 14, 16, 17.
- Vinci (Leonardo de), pint., 87, 96.
- Watteau, pint., 88.
- Weiden (Vander Rogier), pint., 88.
- Yáñez de la Almedina (H.), pintor, 304.
- Zaragoza (Lorenzo), pint., 295.
- Zoellnez, dib., 12.
- Zurbarán (Francisco), pint., 17, 94, 95, 96, 97.

## INDICE DE AUTORES

---

	Páginas
<b>Angulo Iñiguez (Diego).</b> —Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV.....	165 a 245
<b>Artigas (Pelayo).</b> —San Esteban de Gormaz.....	39, 146 y 221
<b>Beroqui (Pedro).</b> —Apuntes para la Historia del Museo del Prado .....	7, 85 y 213
<b>Cavestany (Julio).</b> —De los viajes retrospectivos.....	98
<b>Cedillo (Conde de).</b> —Hacia el cuadragésimo aniversario social .....	1
<b>García Rey (Comandante).</b> —Juan Bautista Monegro. 22, 129 y	236
<b>López Meneses (Amada).</b> —Los extremeños en América ....	65
<b>Polentinos (Conde de).</b> —El Convento de San Hermenegildo, de Madrid.....	308
<b>Redacción (La).</b> —Don Félix Boix .....	160
<b>Saralegui (Leandro de).</b> —Miscelánea de Tablas Valencianas.....	50 y 294
<b>Sarthou Carreres (Carlos).</b> —Una arqueta primitiva en Játiva .....	320

## INDICE DE LAMINAS

	Páginas
— <i>Arqueta primitiva de Játiva</i> .—Conjunto de frontis.—Panda o testero lateral.....	320
— Autógrafos de Alonso Grado, Hernán Cortés y otros personajes.....	64
— BARBA (Ramón).—Bajo relieve de la fachada principal del Museo .....	92
— <i>Berlina de Viaje del siglo XVIII</i> .—(Cuadro de Goya).....	
— <i>Berlina o coche de vidrios, siglo XVIII</i> . (Museo de San Marcos, de León).....	114
— Coche de viaje atribuido al general Castaños. Siglo XIX.—Carretela del siglo XIX. Trajes y jaeces andaluces de la época romántica.—Ultimos coches diligencias. «La Diligencia de Segovia».....	121
— <i>Coches a tiros largos</i> . (Trozo de un cuadro de Juan Bautista del Mazo.—Carlos II cediendo su coche al Viático....	108
— <i>Convento de San Hermenegildo, de Madrid</i> .—Altar mayor de la Iglesia.—Media naranja de la torre, parte de la bóveda de la nave mayor .....	315
— <i>Convento de San Hermenegildo, Madrid</i> .—Pinturas al fresco de la media naranja de la Torre .....	315
— <i>Convento de San Hermenegildo, de Madrid</i> .—Pinturas al fresco de las pechinas.—Crucero de la Iglesia.—Dos santos carmelitas.....	315
— <i>Convento de San Hermenegildo</i> .—Nave principal de la Iglesia.—Pinturas al fresco de la Nave central, la media naranja de la torre de la Iglesia.....	315
— Detalle del Tríptico de Santa Lucía (fines del siglo XIV) de la Iglesia de Albal. (Valencia).— <i>San Miguel Arcángel</i> . Fines del siglo XIV. Ermita de San Antonio de Sot de Ferrer. Castellón.....	54
— Detalles del <i>Noli me tângere</i> de la Iglesia Parroquial de Santa María del Salvador, de Chinchilla (Albacete). Fines del siglo XV.....	54
— Detalles del Retablo de Santa Isabel de los Reyes.—Capilla de la Encarnación... ..	34

— Detalles de los Calvarios de la Escuela de Osona. Fines del siglo xv.....	50
— Diferentes carruajes del siglo xvii.— Carruajes y jinetes siglo xvii.....	106
— Diligencia española.—Billete con licencia de posta.—«Gon- doleta» de la Compañía de Reales Diligencias.....	120
— <i>Discípulo de Osona en relación con el maestro de Perea.</i> —Im- posición del capelo cardenalicio San Jerónimo.....	298
— <i>Discípulo de Osona en relación con el maestro de Perea.</i> Si- glo xv. Paisaje de la leyenda de San Jerónimo... ..	298
— <i>Escuela de Osona.</i> 2. <sup>a</sup> mitad del siglo xv. Santo Pontífice....	298
— <i>Escuela de Osona.</i> 1. <sup>o</sup> cuarto del siglo xvi. La Virgen y el niño entre angeles músicos.....	298
— Ermita de Gelo.....	293
— <i>Villalba del Alcor.</i> —Iglesia parroquial. Patio y Torre N. O. vistos desde Torrellana.....	293
— <i>Huévar.</i> —Iglesia parroquial.. ..	293
— <i>Escuela de Reixach.</i> —Virgen sedente de la 2. <sup>a</sup> mitad del si- glo xv. <i>Cristo en la columna entre San Pedro y San Juan.</i> —Tabla de principios del siglo xvi. Atribuída a Traycat. (Valencia).....	54
— Fachada antigua de la Iglesia de San José antes de la restau- ración. Plano de Texeira, año 1656.....	315
— <i>Galeras y carromatos.</i> —Siglo xvi-xvii (lienzo anónimo si- glo xvii).....	104
— <i>Coche del siglo xvii.</i> —(Dibujo atribuído a Velázquez).....	104
— <i>Coche de vidrios del siglo xvii,</i> pintado por Velázquez.....	104
— <i>Coche del siglo xvii en el Prado de San Jerónimo</i> .....	104
— HERMOSO (Manuel).—El pórtico del Museo con todos los adornos proyectados.....	92
— Detalle de la fachada principal del Museo.....	92
— <i>Hinojos.</i> —Iglesia parroquial.....	293
— La calle de Alcalá en la 1. <sup>a</sup> mitad del siglo xviii.....	319
— <i>La Virgen de la O.</i> —Tabla de principios del xvii.....	298
— <i>La Coronación de la Virgen.</i> —Siglo xv. Tabla central del re- tablo de Priego.....	298
— RODRIGO DE OSONA, hijo.—Asunto místico. Comienzos del siglo xvi.....	298
— Litera transportada por mulos y coche del siglo xvii.....	102
— Coche de viaje, atribuído a Felipe II. (Museo Nacional de Co- ches de Belén, Lisboa).....	102
— Litera de campaña y viaje, atribuída a Carlos V. (Armería de Palacio).....	100

— Silla de manos de Felipe II. (Monasterio del Escorial) .....	100	—
— OSONA ? (Rodrigo de).—Calvarios de fines del siglo xv .....	50	—
— OSONA, Hijo (Rodrigo de).—Escena de la vida de un santo cartujo. Fines del xv. RODRIGO DE OSONA, hijo ? Tabla de fines del xv. Procedente de Valdecristo .....	298	—
— OSONA, hijo? (Rodrigo de).—Santo cartujo. Fines del xv.	50	—
— OSONA? (R. de).—Museo de San Carlos, de Valencia.....	50	—
— <i>La 5.<sup>a</sup> Angustia</i> .—Museo Municipal de Bellas Artes de Barce- celona .....	50	—
— <i>Palma del Condado</i> .—Capilla de N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup> del Valle. <i>Castilleja de Talara</i> .—Iglesia. <i>Benacazón</i> .—Iglesia parroquial..	293	—
— Retablo del Altar Mayor del Convento de Santo Domingo del antiguo de, Toledo.....	38	—
— Retablo del altar mayor de la Concepción, de Toledo.....	18	—
— Retablo del lado de la Epístola.—Monasterio de la Concep- ción Francisca, de Toledo.....	28	—
— Retablo de Argés (Toledo) .....	132	—
— Retablo mayor de la Iglesia de Santa María, de Ocaña. (Toledo)	140	—
— <i>San Miguel y Santa Magdalena</i> .—Principios del siglo xv.— En las Escuelas Pías de Alcira.— Escuela de Reixach? Hoja de un retablo de promedio del siglo xv. (Valencia)	54	—
— <i>Sevilla</i> .—San Román. <i>Huévar</i> .—Iglesia parroquial. Ermita de Gelo. <i>Puebla del Río</i> .—Iglesia parroquial. <i>Carmo- na</i> .—San Felipe.....	293	—
— <i>Villanueva del Río</i> .—Iglesia Parroquial.....	293	—
— <i>Silla de Posta</i> .—Siglo xviii. (Museo de San Marcos, de León).	118	—
— <i>Silla-correo</i> .—Siglo xviii-xix. (Museo de coches de Compiègne)	118	—
— <i>Villalba del Alcor</i> .—Iglesia parroquial.....	293	—
— VILLANUEVA (Juan de).—Proyecto de la fachada pricipal del Museo.—Fachada principal del Museo (Detalle del Pórtico). — Proyecto de la fachada norte del Museo.— Proyecto de la fachada mediodía del Museo .....	14	—

## INDICE DE MATERIAS

	Páginas
<i>Hacia el cuadragésimo aniversario social</i> , por el Conde de Cedillo.....	1
<i>Apuntes para la Historia del Museo del Prado</i> , por Pedro Beroqui.....	7
<i>Juan Bautista Monegro</i> , por el Comandante García Rey.....	22
<i>San Esteban de Gormaz</i> , por Pelayo Artigas.....	39
<i>Miscelánea de tablas valencianas</i> , por Leandro de Saralegui.....	50
<i>Los Extremeños en América</i> , por Amada López Meneses.....	65
<i>Apuntes para la Historia del Museo del Prado</i> , por Pedro Beroqui.....	85
<i>De los viajes retrospectivos</i> , por Julio Cavestany.....	98
<i>Don Félix Boix</i> , por la Redacción.....	160
<i>Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV</i> , por Diego Angulo Iñiguez.....	165
<i>Apuntes para la Historia del Museo del Prado</i> , por Pedro Beroqui.....	213
<i>Juan Bautista Monegro</i> , por el Comandante García Rey.....	219
<i>San Esteban de Gormaz</i> , por Pelayo Artigas.....	221
<i>Juan Bautista Monegro</i> , por el Comandante García Rey.....	236
<i>Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV</i> , por Diego Angulo Iñiguez.....	245
<i>Miscelánea de tablas valencianas</i> , por Leandro de Saralegui.....	294
<i>El Convento de San Hermenegildo, de Madrid</i> , por el Conde de Polentinos.....	308
<i>Una arqueta primitiva en Játiva</i> , por Carlos Sarthou Carreres.....	320
<i>Necrología: D. Manuel Serrano Sanz</i> , por F. Layna Serrano.....	322
<i>El Marqués de Figueroa</i> , D. José Rodríguez Mourelo.....	323
Bibliografía.....	82, 163 y 325
<i>Indice de Artistas</i> .....	331
<i>Indice de Autores</i> .....	335
<i>Indice de Láminas</i> .....	336
<i>Indice de Materias</i> .....	339





BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

40  
Cota 5-V  
Registro 155  
Signatura 7(46)  
(05) 10

Res/108

