



05 ABR. 2005

BOLETIN
DE LA
Sociedad Española de Excusiones



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

COMISION EJECUTIVA

PRÉSIDENTE:

Sr. Conde de Cedillo

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo

VOCAL:

Sr. D. José Ramón Mélida

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Joaquín de Ciria

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. Conde de Polentinos

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ■ Arqueología ■ Historia

TOMO XL

1932

MADRID
30, Calle de la Ballesta, 30

ИГБОД

А. С.

СВОЕВРЕМЕННЫЙ ИЗУЧАЕМЫЙ МАТЕРИАЛ

Сборник с изображениями и описаниями

И. К. Симон

СЕРИЯ

Reg. 155

Санкт-Петербург, 1903 г.

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

Año XL. — Primer trimestre || MADRID — Marzo de 1932

HACIA EL CUADRAGÉSIMO ANIVERSARIO SOCIAL

UN RECUERDO Y UN RUEGO

La Sociedad Española de Excusiones y su Boletín vienen a entrar con este cuaderno en el cuadragésimo año de su existencia. ¡Cuarenta años! Como quien dice, la vida de un hombre, cuya juventud ya no es sino un pretérito lejano. Y, sin embargo, parece que fué ayer cuando, al contemplar aquella inolvidable *Exposición Histórico-Europea* que en 1892 y en Madrid se organizara, maravillados de la riqueza artística y arqueológica de España, en aquel certamen, a la verdad, sólo muy incompletamente representada, un reducido número de amigos, a la vez entusiastas de nuestra Patria, de su naturaleza, de su historia y de su arte, determinamos fundar y fundamos esta Sociedad..... Paréceme, digo, que fué ayer cuando, repartidos los cargos de la Comisión ejecutiva entre los tres iniciadores, en mi calidad de Secretario, yo, el más joven de la compañía, redacté el Reglamento y, buenamente y como si fuera seguro el éxito, en Marzo de 1893 publiqué el primer número del BOLETÍN.

Modestísimo era éste y grande, al parecer, el peligro de un fracaso que ahogase al nacer una de tantas iniciativas.... Pero nuestro entusiasmo era comunicativo y la causa que propugnábamos, la de conocer y amar a España

mediante las excursiones culturales, lo merecía todo. Hombres de muy diversa condición y de muy diferentes profesiones, mozos, *maduros* y viejos, *consagrados* y *novatos* —de todo había en la viña—, pero coincidentes todos en su amor al suelo nativo y a sus glorias, agrupáronse en torno de nuestra obra y luego nos pusimos en marcha con una excursión a Alcalá de Henares, a la ciudad de Cisneros y de Cervantes, que realizamos el domingo 12 de marzo del susodicho año 1893; significativo comienzo para nuestro afán patriótico.

Roto el hielo, en el sentido moral y en el material de la palabra, pues los suaves efluvios primaverales se ajustaban harto bien a la calda de los espíritus, las excursiones siguieron organizándose y sucediéndose. Eran aquellos los tiempos *heroicos* de la Sociedad. Cuando en esta tierra de Castilla aún no habían nacido la Sociedad de Amigos del Arte, ni la Comisaría Regia ni el Patronato Nacional del Turismo, ni los Sindicatos de Iniciativa ni los Clubs de Montaña, nosotros, *excursionistas*, verdaderos precursores de todo un movimiento cultural, ya en excursiones *oficiales*, previamente anunciadas en el BOLETÍN, ya en particulares *correrías*, ora en ferrocarril, ora en diligencia o en menos cómodos vehículos (aún no había hecho su aparición el automóvil), o a caballo o en mula o a pie, pero sin subvenciones ministeriales ni conexiones burocráticas, ni tarifas reducidas, ni nada que estimulara el fervor desbordante, recorrimos casi toda España, sus campos, sus sierras, sus villas y ciudades viejas y sus urbes modernas, sin excluir las islas adyacentes.

Aquella Sociedad era y sigue siendo modelo de sociedades democráticas, porque con la menor cantidad posible de *Reglamento*, y sin *protocolo*, cualquier sitio era bueno para una junta general o particular, lo mismo la sacristía de una iglesia que un monasterio en ruinas que lo alto de la cordillera..... Añoro aquellos ya lejanos días, próximos a los de nuestra *constitución social*, porque eran días de juventud y de esperanza; pero no los añoro con

verdadera tristeza, sino con cierta melancolía, que es algo así como el gusto tranquilo de estar vagamente triste. Y es que la Sociedad Española de Excursiones aún subsiste y vive; y cuando repaso mentalmente su historia reconozco, con satisfacción, que algo ha aportado, que algo ha hecho por España.

La Sociedad, en efecto, no sólo ha caminado largamente y visitado pueblos y ciudades, regiones y comarcas, museos y colecciones públicas y particulares, sino que ha estudiado y descrito en sendas crónicas y divulgado por España y por el extranjero todos aquellos parajes y monumentos y objetos y colecciones; ha esclarecido puntos históricos de importancia; ha publicado textos inéditos de gran interés y valiosos trabajos científicos y literarios; ha descubierto desconocidas obras artísticas y exhumado nombres de artistas que yacían en el mayor olvido; ha evitado la destrucción de monumentos y de ruinas llamados a desaparecer; ha organizado y llevado a efecto, tanto en Madrid como en provincias, conferencias de expansión cultural; ha fundido artísticos medallones conmemorativos de insignes españoles; ha promovido el homenaje del gran excursionista e ilustre español Quadrado y recogido en un volumen los discursos que en aquella solemnidad se pronunciaron, y, en fin, ha difundido su BOLETIN por Europa y por América, es decir, por el mundo culto, donde es, por lo menos, tan estimado como en España.

Todos nuestros consocios saben que el BOLETIN es algo indisolublemente unido a la existencia de la Sociedad. Por pertenecer a ésta, el socio no paga cuota alguna, ni siquiera de entrada, pero la suscripción al BOLETIN es para él obligatoria. El BOLETIN, primera manifestación de la vida social, después de sus humildes comienzos, pronto se fué intensificando y requería para las ilustraciones gráficas una mayor perfección que lo que daba de sí el antiguo fotograbado. Por aquel entonces trabamos conocimiento con Hauser y Menet, industriales extranjeros que ya tenían montado en Madrid su taller de fototipia, y la casa Hauser

y Menet fué, desde luego, nuestra cooperadora más frecuente para acabar por ser la única. El elemento gráfico adquirió muy pronto en nuestro órgano social toda la importancia que requiere la investigación arqueológica y artística en su concepto moderno; y así el BOLETIN —¿por qué no hemos de reconocerlo aunque en su paternidad nos quepa la mayor parte?— con sus centenares de firmas y sus millares de excelentes fototipias es ya el más genuino archivo del arte retrospectivo español. Al perdurar años y años, primero bajo mi dirección y después bajo la muy acertada de los señores Herrera, Serrano Fatigati, Tormo y Conde de Polentinos —que la renovación se imponía, por no ser equitativo que trabajase uno solo— es natural que sus primeros volúmenes vayan escaseando y que algunos de ellos estén agotados, hasta el punto de que una colección completa sea una verdadera rareza bibliográfica y así alcanza hoy en el mercado de libros un precio harto elevado. Pero no es, cierto, la rareza lo que más se estima en la colección. Es su contenido por entero; y en su virtud ha podido escribir con verdad el más reciente historiador de nuestro arte, el autor de la *Historia del Arte hispánico*, aparecida en el pasado año 1931, que este BOLETIN «constituye la más importante compilación de material gráfico y de monografías de Arte que se haya recogido nunca en España»; y que esta obra nuestra «crea un espíritu nuevo, que no se asusta de fatigas para llegar a la investigación directa, y procura exponer datos concretos con todo amor y con toda sencillez».

En tan breves frases, el carácter del BOLETIN, que es decir el de la Sociedad, está bien sorprendido y retratado. La sencillez: esto es: ir en derechura al asunto, sin pomposos exordios ni innecesarios arrequives ni tendenciosas deducciones. El amor: que es decir, la devoción por aquello que se ve y que se estudia y que forma como una partícula de la Patria española: algo que no es la simple y fría especulación del entendimiento, sino que caldea y hace presa en el corazón y en la voluntad.

No es de creer que esa ideología, hecha cuerpo cuarenta años ha, se apague y se derrumbe de súbito, lo cual sólo podría ocurrir por dejación y desamparo colectivo de los socios. Pero, de una parte, la muerte diezma nuestras filas y así las *bajas forzosas* se suceden con dolorosa frecuencia, y de otra, los momentos difíciles por que atraviesa la Economía nacional no son lo más favorables para tener bajas voluntarias y procurar nuevos ingresos de socios. Ahora bien, la Comisión ejecutiva que gobierna la Sociedad está dispuesta a mantenerla siempre, en tanto en cuanto las circunstancias lo permitan, al mismo nivel que su honrosa tradición exige y requiere.

Así, pues, ¡excursionistas!, ¡consocios nuestros! No seréis vosotros los que, en plena campaña, abandonéis las propias tiendas. Levantaos, sí, y andad, andad siempre, con el cuerpo o con el espíritu, por necesidad de la vida, que es movimiento, por provecho de la cultura propia y ajena, por amor a España, a la España inagotable, que jamás dejará de ofrecer a vuestra vista y a vuestra consideración nuevas e insospechadas y atrayentes facetas. Y no os contentéis con la perseverancia; ejerced el proselitismo. Así, cada socio actual propóngase traer y traiga un socio nuevo. Yo que, por razón de mi carrera, ejercité en el profesorado durante muchos años, nunca gusté de *poner cátedra* fuera de mi deslindado coto. Pero conservando siempre *la afición y el compás* como se dice de los músicos viejos, ya que no las energías excursionistas de los treinta años cuando están al caer los setenta, querría *formar escuela* en bien de mi estimada Sociedad de Excusiones y en bien de la Patria, a la que es bueno conocer para más amarla. Que encierran, sin duda mucha verdad aquellos aforismos latinos: *Nihil volitum quin praecognitum e Ignoti nulla cupido*, que vertidos al román *paladino* vienen a decir que *Ojos que no ven, corazon que no siente*.

Si yo llegara a formar esa escuela a que aludí, grabaría en el cerebro de mis discípulos una estrofa ya que no poética, a lo menos, métrica, de cierta composición rimada

que ha más de veinte años me premió en unos Juegos florales el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla: composición leída en el Teatro de San Fernando, de la ciudad del Betis y repetida en fiestas aristocráticas y en fiestas escolares y repartida a nuestros consocios de hace cinco lustros y copiada por diversos periódicos y revistas. Sí, queridos compañeros, templad el espíritu y el cuerpo con el excursionismo cultural. Al aproximarse el cuadragésimo aniversario del nacimiento de la Sociedad, fortaleced vuestra fe en el porvenir de ella y también en el de España, y los aún jóvenes id preparándoos para las *bodas de oro*, que celebraréis de aquí a diez años, aunque los iniciadores seamos ya sólo *un recuerdo*. En el entretanto, a la referida y última estancia me aferro —y a aferraros os invito a vosotros— de mi pobre canto excursionista:

«Que soy el animoso, errante peregrino
a quien secreto impulso obliga a caminar.
Y ¡Españal es mi divisa y amarla mi destino
y su bendito suelo mi venerado altar.»

EL CONDE DE CEDILLO

Marzo de 1932.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

Persistiendo Hijar en su laudable propósito de acrecentar en cuanto le fuera dable el reabierto Museo, hizo nuevas peticiones de cuadros y en septiembre y octubre de 1829 entraron varios, procedentes de los reales sitios de Aranjuez y San Ildefonso (1).

De nuevo le tocó el turno a la Academia de San Fernando, y sin atender sus reclamaciones, de ella se recogieron el 28 de diciembre, con destino a la galería de escultura, las que constaba que se le habían entregado según el inventario hecho a la muerte de Carlos III.

Eran estas: las estatuas de Carlos V y la Emperatriz, de Leoni (núms. 267 y 274 del catálogo), bustos de Carlos V y Felipe II (números 284, 271, 266, 275 y 279), bustos del conde-duque de Olivares y D. Juan de Austria II, atribuídos los dos últimos a Tacca (2).

En este año 1829 se enriqueció el Museo con el célebre *Crucifijo*, de Velázquez. El 29 de agosto de 1826, el duque de Hijar se dirigía a D. Francisco Blasco, encargado del despacho de la mayor-domía palatina, dándole cuenta de una carta escrita el 11 por el embajador en París, duque de Villahermosa, copiándose el párrafo pertinente que dice así: «Ahora que estás encargado del Museo, lo que he celebrado mucho, no quiero dejar de decirte que ahora están aquí de venta excelentes cuadros españoles de Velázquez y Murillo: del

(1) De Aranjuez, entre otros, el *Apostolado*, de Rubens; y de Jordaens, el cuadro grande en que se ha creído se retrató con su familia. De San Ildefonso: *Pais, Bacanal, Escena báquica* (núms. 2.310-12 y 18 del catálogo), *Noé y su familia* (2.324), de Poussin, atribuído este último a Castiglioni con *Jacob en el pozo* (número 2.324), que hoy se considera como de escuela de aquél. De Houasse (los creían de Mignard), *Bacanal y Sacrificio en honor de Baco* (núms. 2.267-68); y de Philipp P. Roos —*Rosa di Tivoli*— los núms. 2.208 a 11.

(2) Son de Juan Melchor Peres, y el de D. Juan es retrato del duque de Medina de las Torres, según el ilustre maestro Sr. Tormo. Véase en este Boletín el IV trimestre de 1909.

primero, el *Cristo de San Plácido*; los otros creo eran del Infante D. Luis, pues es la Chinchón quien los quiere vender. Mucho me alegraría que el Rey se animase a hacer esta compra, pues será lástima que no vuelvan a España.» El rey dispuso el 11 de septiembre que se preguntase a Villahermosa cuántos eran los cuadros, su precio y asunto para que se viese si en el Museo había otros iguales y de tanto mérito; y el 7 de octubre remitió el embajador la siguiente nota redactada por el pintor Lacoma: «*Cuadros españoles que están de venta en París.*—El célebre Crucifijo de Velázquez que antiguamente estuvo en San Plácido de Madrid. Se ha estimado en París en 20.000 francos. Un bello San Francisco en oración, de Murillo, imitando al Españoletto. Alto 11 palmos, y 8 de ancho. Se ha estimado aquí en 15.000 francos. Un San Sebastián, del Españoletto, 11 palmos de alto y 8 de ancho, estimado en 8.000 francos. Un pastor con una zorra a los pies, de Velázquez, 7 palmos de alto, 4 y medio de ancho, estimado en 2.000 francos. Otro San Francisco, de Murillo, de 5 palmos y 8 dedos de alto, estimado en mil francos.» Esta nota se pasó en 5 de enero de 1827 a D. Vicente López para que por medio de Lacoma se enterase del mérito de los lienzos y si habían sufrido alteración; y el 28 del propio mes informó el pintor catalán: «que el que representa un Santo Cristo, pintado por Velázquez, es original y de los buenos de este autor (1). El segundo representa un Pastor con una zorra en sus pies, pintado también por Velázquez. Es original bueno (2). El tercero representa un San Francisco con un ángel, pintado por Murillo; es original muy bueno, aunque no me parece ser de los más preciosos de este célebre artista (3). El cuarto representa un San Sebastián, pintado por Ribera. Su postura no tiene nobleza y

(1) Sin duda por estar en Boadilla no figura en el inventario de las pinturas de Godoy que hizo Quilliet; pero indudablemente fué adquisición del príncipe de la Paz y no del infante D. Luis, muerto en 1785, pues en San Plácido estaba aún cuando el Federico comisionado del pintor Le Brum —hacia 1804— ofreció a las monjas por el lienzo 20.000 francos. Es casi seguro que después el tal Quilliet lo consiguiera en mayor precio para Godoy.

(2) Inventariado por Quilliet como de estilo de Velázquez. Atribuido a Rizi en el inventario de las pinturas del marqués del Carpio que pasaron a la casa de Alba (de donde Godoy sacó algunas), hoy figura de nuevo entre ellas por haberla adquirido en París, no hace muchos años, mi ilustre amigo el duque actual.

(3) No figura en el inventario de Godoy.

desagrada; su dibujo no es correcto ni su color es bueno. Será pintado en los primeros tiempos de Ribera» (1).

D. Vicente López, fundándose en este dictamen, aconsejó que únicamente se comprase el *Crucifijo*, pues el rey tenía en el Museo obras de mayor mérito que las de la Chinchón; y D. Fernando dispuso el 11 de julio de 1828 que se adquiriese con la mayor ventaja, atendido al estado de alteración sufrido por el lienzo que le hacía desmerecer mucho de la tasación en 20.000 francos hecha en otro tiempo. Se comunicó esta decisión a la Condesa, quien, según dice D. Vicente a Hijar, en 12 de noviembre, acompañando cartas de Lacoma y D. Vicente González Arnao (2), secretario de la Chinchón, ésta accedía a cederlo en 30.000 reales. El 31 de enero de 1829, mandó el rey que se pagasen, y el 10 de febrero se dió traslado de la orden a D. Vicente; pero como la Condesa había muerto en París el 24 de noviembre del año anterior, los testamentarios pusieron dificultades para la entrega, que se solucionaron por la generosidad del duque de San Fernando de Quiroga, D. Joaquín José de Melgarejo, hermano político de la difunta (3), quien como legatario de la alhaja que quisiera elegir, tomó el cuadro y lo regaló a Fernando VII (4).

En 3 de abril de 1830 se abrieron al público las dos grandes salas ocupadas por los cuadros de las escuelas flamenca y holandesa; y en el piso bajo, parte de la galería de escultura.

Los visitantes, para descansar, podían sentarse en alguna de las ocho banquetas de caoba que se trajeron en 27 del siguiente mayo y habían servido, dice el oficio de remisión, en *las llamadas Cortes de 1820 al 23*.

Deseando exponer los dos magníficos tableros de mosaico de

(1) Reseñado por Quilliet. No es el del Museo (núm. 1.095), aunque lo afirma Madrazo en el *Viaje* (pág. 282), olvidando lo dicho en el catálogo, que es lo cierto.

(2) Dice el amigo de Goya y Moratín que efectivamente el *Cristo* era el de Boadilla, donde se añadió para colocarlo en el retablo de la capilla, añadido que se le quitó en París, dejándolo cual estuvo en San Plácido.

(3) El 29 de mayo de 1817, había casado con D.^a María Luisa de Borbón, la menor de las hijas del infante D. Luis.

(4) En el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, diciembre de 1914 y enero del 15, expuse cuanto sabía respecto del famoso lienzo y su leyenda, teniendo sólo que rectificar lo que allí dije de su procedencia. Sigo sin explicarme cómo la Chinchón pudo sacar estos cuadros del secuestro de los bienes de su marido, no procediendo del infante D. Luis.

piedras duras, obra de artista florentino, regalados por San Pío V a Felipe II y D. Juan de Austria después de la batalla de Lepanto, en 12 de abril de 1832, para sostenerlos, se pidieron a Palacio los leones de bronce compañeros de los que servían de adorno al trono en el *Salón de embajadores*, ejecutados por Alessandro Algardi; pero como no enviaron más que siete, hubo que fundir el octavo, que es el primero de la derecha según se entra en el gran salón. De la cuenta presentada en 26 de julio de 1837, que asciende a 1.968 reales, resulta que en él se emplearon 30 arrobas de plomo y 6 libras de estaño. El vaciado en cera negra lo hizo D. José Panuchi y costó 265 reales. En su ejecución intervinieron también los escultores don Francisco Pérez y D. Francisco Burgos.

De las compras de cuadros hechas por Fernando VII con destino al Museo, nada he de decir por haberlas ya anotado en el catálogo (1).

* * *

«Con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes», de orden de S. M. se imprimió en la Imprenta Real el año 1827, el *Arte de ver en las Bellas Artes* (2), escrito en italiano por Francisco Milizia, traducción de Ceán-Bermúdez, quien dice en el prólogo: «Quando estén colocadas y clasificadas por escuelas en el Real Museo del Prado todas sus pinturas y la galería que se prepara de escultura, será el Mentor que enseñe a verlas y analizarlas.» No creo que sirviera de gran cosa.

Más útil fué la publicación de otra obra monumental, demasiado monumental, para dar a conocer los cuadros importantes guardados en el Museo, que por su forma y coste no pudo tener la popularidad que debió buscarse, no fiando únicamente el éxito de la empresa en el favor real.

D.^o Ramón Castilla en vista de los maravillosos progresos que

(1) Véase en la edición de 1920 los núms. 591, 659, 824, 833, 843, 851, 852, 1.069, 1.070, 1.094, 2.202 y 2.203.

(2) Se anunció en la *Gaceta* del 6 de noviembre. Por cuenta también del rey imprimió en 1829 la obra de Llaguno, *Noticia de los arquitectos*, etc., adicionada por D. Juan Agustín. No escaparon mal con el deseado los que sirvieron al *intruso*, siempre que fuesen *blancos* y aduladores.

el arte reciente de la litografía había hecho en varias capitales de Europa, trató con D. José de Madrazo de la creación en Madrid de un gran establecimiento litográfico; y aprovechándose éste de la protección decidida que Fernando VII le dispensaba, obtuvo por Real orden firmada el 21 de marzo de 1825, un privilegio exclusivo por diez años para reproducir los cuadros de los Reales palacios y Museo, y luego el permiso de libre introducción de todos los efectos y útiles que fueran necesarios. Los dos socios, Castilla industrial y artístico D. José, pasaron a París y Roma y trajeron artistas especializados en estos trabajos, que inmediatamente comenzaron, pues ya el 26 de septiembre concedía permiso el rey para que se bajaran al taller todos los cuadros que necesitara Madrazo, pero con prohibición absoluta de sacarlos del Museo.

El 30 del siguiente Marzo ya estaba terminado el primer cuaderno y Madrazo pedía que se determinara dónde había de cobrar el importe de los trescientos ejemplares suscritos por D. Fernando, contestándosele que en la tesorería real. La *Gaceta* del 4 de abril anunciaba la entrega al soberano de este cuaderno, con tres estampas (a poco con cuatro) y sucesivamente fué anunciando la salida de los demás, lo mismo que el *Diario de Madrid* (1).

La obra se titula *Colección lithographica de cuadros del Rey de España el señor Don Fernando VII*. El primer tomo lleva en la portada la fecha de 1826, y consta de 62 láminas, sin contar el retrato ecuestre del monarca, pintado por D. José de Madrazo (número 296 del catálogo de Eusebi), litografía de De Craene, y la vista del Museo que aquí se ha reproducido. El cuaderno 16 con que termina, salió en abril de 1829. En el primero se lee un curioso prólogo de Madrazo y versos de D. Alberto Lista y de D. Juan Miguel de Arrambide en loor del Rey protector de las artes, y la descripción del edificio hecha por el arquitecto López Aguado, base de todas las posteriores. La explicación de las estampas hasta la XLVI, está hecha

(1) Los 300 ejemplares de cada cuaderno costaban a D. Fernando 26.760 reales, obteniendo sobre los que se vendían al público una ventaja de 6.598. Pagaba el rey los que se tiraban en papel marca mayor a 80 reales cada uno y 100 al público; los de papel de China a 92 y 112 respectivamente; en papel imperial antes de la letra 160 y 200; y sobre papel de China 172 y 212 uno y otro. Como en vida del rey salieron 37 cuadernos, resulta que favoreció esta empresa con 990.120 reales.

por Ceán Bermúdez, que se iba corrigiendo cuando era preciso (1), y desde la siguiente le sustituye D. José Mussó y Valiente, más retórico que erudito, académico honorario de la Española desde 19 de julio de 1827 (2).

Por este tiempo surgieron gravísimas cuestiones entre Castilla y Madrazo. El contador del real establecimiento litográfico, D. Agustín Alcalá, envió un escrito a Castilla quejándose de la desidia de Madrazo y su falta de inteligencia en el asunto, causando con ello graves perjuicios a la empresa. Híjar llamó a Alcalá y éste se ratificó en cuanto decía el contador, manifestando que le era imposible seguir con D. José; y a mayor abundamiento, el litógrafo Decremens también dijo que él se marcharía de Madrid, como otros compañeros, por no poder sufrir las genialidades de Madrazo, que sería un buen pintor, pero nada entendía de litografía. Como D. José, sin permiso del rey, se negaba a ceder su privilegio, Híjar informó a éste que no era posible la unión de los dos socios, pero que si se iba Castilla, el establecimiento vendría a gran decadencia por ser Madrazo incompetente, y si Madrazo se marchaba se hería mortalmente su fama (3). Solución: que se nombrara un director con el que los dos se entendieran hasta que se terminase el privilegio. Así se acordó, y por decreto firmado en El Pardo el 8 de Marzo de 1829, se encargó de la dirección del establecimiento al Duque.

Arreglado el asunto, D. Agustín Alcalá salió en dirección de París el 28 de Mayo, y allí contrató cinco dibujantes de historia y dos de pais, que ya trabajaron en el 2.^º tomo (4).

Comienza éste con un soneto del turiferario Arriaza dirigido a

(1) Por ejemplo, en la ilustración al retrato del príncipe D. Carlos (lámina XXXIX), de Sánchez Coello, dice que éste murió el sábado 24 de julio de 1568, no en 1590 según su *Diccionario*, siendo sepultado en la parroquia de Santiago.

(2) De número en 1831. Este distinguido literato nació en Lorca el 25 de diciembre de 1785 y murió en Madrid el 31 de julio de 1838. El duque de Híjar, muerto Eusebi, le encargó la catalogación de las pinturas flamencas y holandesas y las de la sala reservada, en unión de D. José de Madrazo. De sus trabajos se aprovechó D. Pedro, segúrn noblemente confiesa en sus primeros catálogos.

(3) El 16 de octubre comunicaban desde Madrid a la *Gaceta de Bayona*, que que se había concedido la cruz de Carlos III a López y Madrazo, al primero por el techo pintado en Palacio, y a éste por la enseñanza de la litografía (número del 24 de octubre).

(4) Fueron éstos: Veley, Zoellnez, Tiellet, Pic de Leopol, Canon, Legrand y Asselineau (*Correo literario y mercantil*, de 29 de julio de 1829).

la nueva reina Doña María Cristina, ilustrado con una cabecera que dibujó D. Federico de Madrazo; sigue el retrato de la soberana, pintura de D. José, litografía de Legrand, y después la vista del Museo por la parte del Botánico. Las láminas —sin contar estas tres— son 64. El último cuaderno de que consta (el 32) se publicó en mayo de 1832.

El viernes 24 de septiembre de 1830 *El Correo* daba cuenta de la visita que el día 15 hicieron los reyes al *Real establecimiento litográfico*, acompañados por el duque de Hijar, director general del Real Museo de pinturas y del Establecimiento, y del director de éste don José de Madrazo. «Se detuvieron particularmente en el obrador de prensas, y entre las diferentes estampas que se están haciendo llamaron su atención la de *Las tres Gracias*, de Rubens; *Sueño de San José*, de Jordán, y la *Venus*, de Tiziano, pintada de orden de Felipe II. S. M. la reina tomaba las estampas y, después de examinarlas, con la más expresiva gracia las pasaba de sus reales manos a las de su augusto esposo, haciendo sobre ellas acertadas observaciones que descubrían su delicado gusto y los conocimientos que posee en el arte del dibujo y la pintura a la que se digna consagrar algunos momentos. Hallándose litografiado el nuevo retrato de la reina, sacado del cuadro ejecutado por D. José de Madrazo, se colocó en una prensa y se estamparon varias pruebas. También vieron tirar las primeras de *La escala de Jacob*, de Ribera. Era de noche cuando salieron del Tívoli» (1).

El tomo 3.^º se encabeza con el retrato de Isabel II (repartido con el último cuaderno), litografía de Ramón Amérigo, sacada del lienzo que pintó D. Federico de Madrazo, y comienza con el cuaderno 33 publicado en julio de 1832. Tiene 27 láminas, sin contar el retrato.

Aunque no se hallaba en el Museo, pues fué regalado a la reina por disposición expresa de su marido, se litografió por F. de Craene (lámina CLXVI) el cuadro de D. Federico, *El amor conyugal o María Cristina* (2), presentado a los reyes el 2 de abril de 1833.

(1) El establecimiento estuvo primero en la *Casa de cristales*, donde Madrazo tenía su estudio, y después de los disgustos con Castilla, en la calle de Atocha 3, junto a la Magdalena. En predicamento otra vez D. José, su real protector le cedió la posesión del Tívoli y allí estuvo el establecimiento desde julio de 1830.

(2) Asistencia durante la enfermedad que en La Granja tuvo a Fernando al

En vida de Fernando VII salió el cuaderno 37, que se cobró por Madrazo el 8 de agosto de 1833.

El tomo y la publicación tuvieron fin con el cuaderno 50 (1). En la *Gaceta* del jueves 2 de marzo de 1837 se publicó un aviso para que los suscriptores le recogiesen en el despacho de la calle del Príncipe, al lado del teatro, y terminaba así: «La guerra asoladora que tiene en parte interrumpidas las comunicaciones y enteramente agitados los ánimos, obliga al establecimiento a suspender esta colección que pensaba poder aumentar con uno o dos tomos más. Si como esperamos mejora el estado de las cosas por medio de la paz tan deseada, sin lo cual no pueden prosperar las bellas artes, tendremos sumo gusto en continuarla.»

EL EDIFICIO Y SUS ADORNOS

A pesar de los elogios de nuestros escritores de los siglos XVI y XVII, debía de ser poca cosa el paseo del Prado de San Jerónimo (2), y por ello acometió su reforma el conde de Aranda con la energía propia de su carácter (3), allá por 1767, pues D. Bernardo Iriarte escribía al duque de Villahermosa el 31 de julio, que estaba cerrado el paseo del Prado por la obra proyectada, que sería magnífica.

De tantas trazas como para él se hicieron, fué preferida la de D. José de Hermosilla y Sandoval, capitán de ingenieros y consiliario de la Academia de San Fernando, *que sacó el mayor partido posible de la irregularidad del terreno y de los límites que le prescribieron*; y después de su muerte (4) fué sustituido por D. Juan de Villanueva. La idea no se abandonó, como tantas veces ocurre, a la caída de su

borde del sepulcro. Recuérdese las palabras del rey: *Jamás abrí los ojos sin que os viese a mi lado....*

(1) No se reproducen la curiosa portada del primero y soneto ilustrado del segundo, por haberlo hecho el ilustre académico D. Félix Boix en su precioso trabajo *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*; quien también trata de la *Colección Litográfica*, con su habitual maestría, en el *Discurso* leido el 8 de noviembre de 1925 al ingresar en la Academia de San Fernando.

(2) Véase también el interesante estudio que le dedicó mi docto y admirado amigo en *Arte Español*, 4.^º trimestre de 1929.

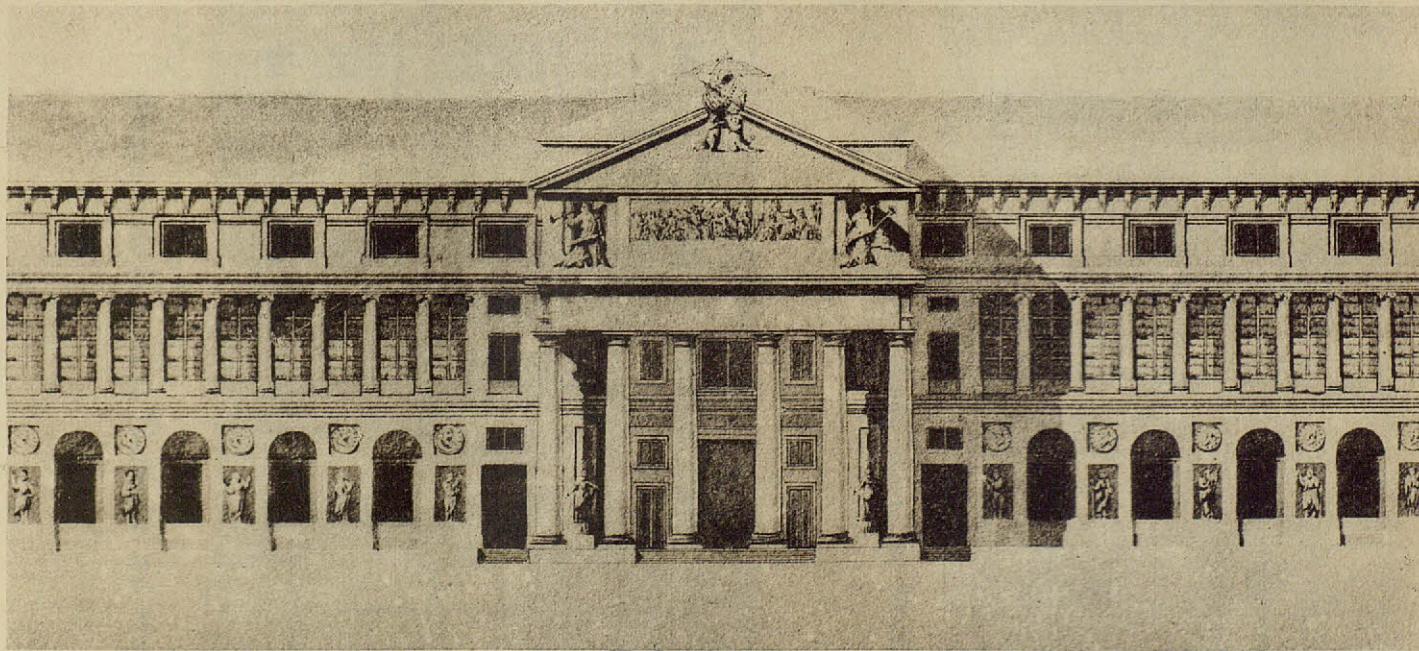
(3) Que bien necesitó para defender los árboles que algunos bárbaros dieron en talar. Véase *Diario de Madrid*, 8 agosto de 1815.

(4) Nació en Llerena y murió en Madrid el 21 de julio de 1776.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

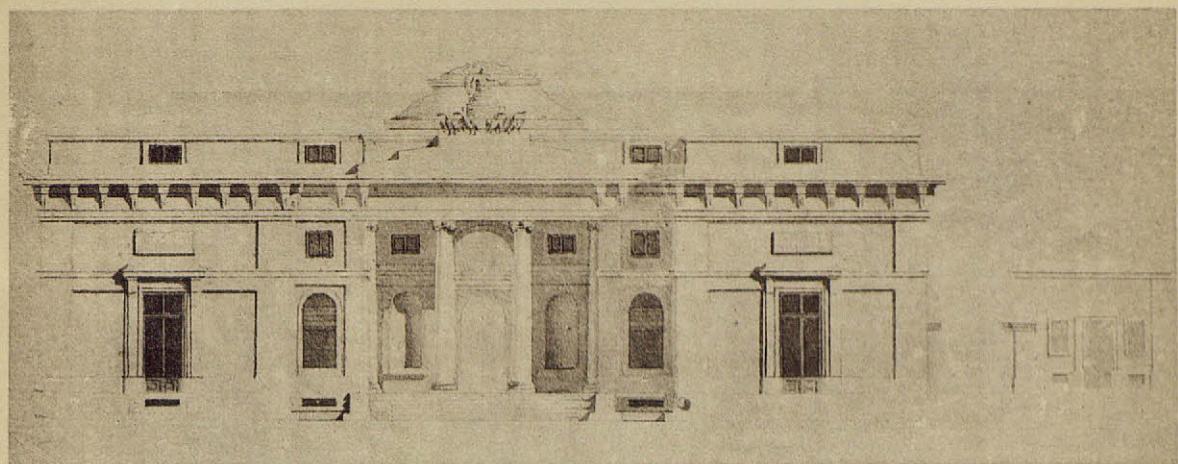
JUAN DE VILLANUEVA. Proyecto de la fachada principal del Museo.



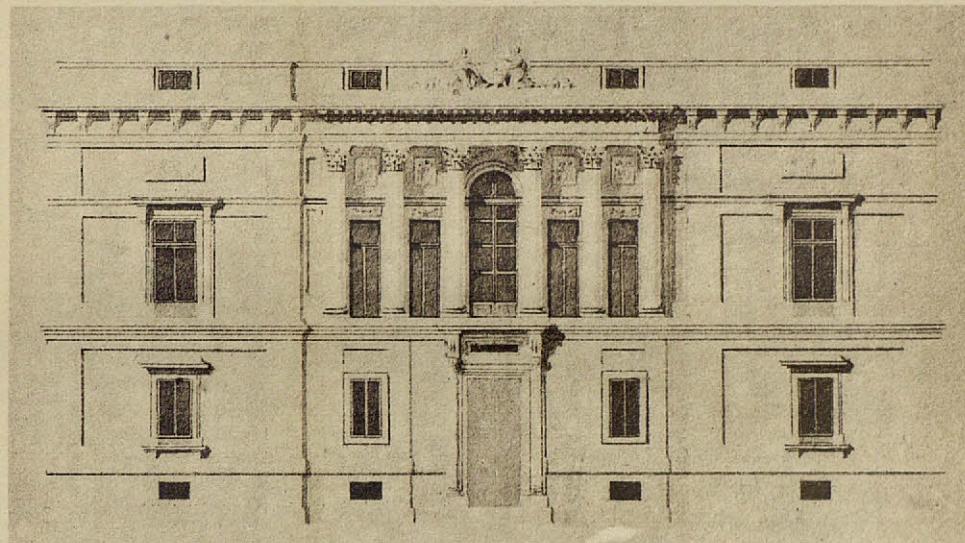
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

JUAN DE VILLANUEVA. Fachada principal del Museo.
Detalle del pórtico.

JUAN DE VILLANUEVA



Proyecto de la fachada Norte del Museo.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MERET. - MADRID

Proyecto de la fachada Mediodia del Museo.

iniciador (agosto de 1773) porque la hizo suya el conde de Floridablanca, en cuyo tiempo se construyeron las fuentes por dibujos del célebre D. Ventura Rodríguez, quien también proyectó y dirigió (1776) la gran cloaca de 850 pasos, para saneamiento del paseo, que desemboca a la salida de la puerta de Atocha (1); y después, en 1783, presentó los planos de un «pórtico o peristilo capaz de guarecer tres mil personas en ocasión de lluvias repentinasy de contener botillerías y hostería, con un gran terrado encima donde se pudieran colocar varios coros de música en las tardes que SS. MM. y AA. bajasen al paseo», construcción que había de emplazarse delante de las caballerizas del Retiro, frente a la fuente de Apolo, y que, sin duda, no se llevó a efecto por anteponerse la de otro magnífico edificio.

Cuenta D. Bernardo Iriarte, que a duras penas consiguió persuadir a Floridablanca que promoviese el establecimiento de una academia de ciencias, y adoptada la idea quiso que su hermano D. Tomás, a quien lisongeó muchos años con vanas esperanzas y cuyo ingenio, penetración y superior lógica les asustaba (!!), le presentara el plan: así lo hizo en 1780, pero le dió de lado y pensó en el edificio y no en los sabios presentes y futuros, porque los temía y no les amaba, especialmente a los primeros, pues siempre le hicieron sombra y le estorbaron durante su ministerio (!!) y en vez de juntarlos aunque hubiera sido en un desván, dispuso se edificase en el Prado una casa para ellos (2).

Sin duda alguna, Iriarte inspiró en este asunto a los autores de una sátira dirigida contra Moñino, titulada *Confesión del conde de Floridablanca*, que en su párrafo 32 «Obras públicas arañando el dinero y alabándome de mis manos—Edificio para la Academia sin ciencias», dice así: «La más magnífica, y a proporción menos costosa de estas obras es la que se levanta en el Prado, pero también será la más inútil.... ¿Cómo se han de hallar dignos académicos de las ciencias cuando jamás he proporcionado un pedazo de pan a un hombre habil, y tengo esclavizados hasta los entendimientos, sin haber dado entrada ni querido nunca rozarme con personas de luces, por no descubrir la hilaza? Justamente dolorido por estos ataques, el Conde en

(1) Jovellanos, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*.

(2) Cotarelo, *Iriarte y su época*, pág. 230.

el *Memorial* que presentó a Carlos III el 10 de octubre de 1788 (1), renunciando al ministerio, le manifestaba haberle autorizado «para construir un magnífico palacio a las ciencias, en cuya obra se empieza ya a descubrir que competirán la grandiosidad con la solidez, y la utilidad con la elegancia y hermosura. Más de 700 pies de tierra ocupa este soberbio edificio que se halla muy adelantado, donde el riquísimo gabinete de historia natural que vuestra magestad ha erigido, el estudio y la Academia de Ciencias naturales tendrán el domicilio que merecen los conocimiento más útiles de la humanidad».

Todos saben que la construcción del edificio se encomendó al insigne arquitecto madrileño D. Juan de Villanueva, quien presentó un primer plano, firmado en 30 de mayo de 1785, para el *Gabinete o galería de historia natural, Academia de Ciencias y pórticos cubiertos para el paseo público*, suprimiendo estos e introduciendo otras variaciones en el de 1787; (2) y hemos visto cómo el edificio que se levantó a las Ciencias vino a ser albergue sumptuoso de las Artes, por lo que hubo necesidad de armonizar la decoración con su nuevo destino, sustituyendo las alegorías científicas de Villanueva con otras artísticas (3). Por esto Hijar, el 4 de noviembre de 1828, pedía a D. Juan Agustín Ceán Bermúdez que le indicase los pintores, escultores y arquitectos españoles más sobresalientes en sus respectivas profesiones para colocar sus bustos, en bajo relieve, en diez y seis medallones que debían adornar la fachada principal del real Museo, destinados antes—creo yo—a los hombres representativos de las ciencias natu-

(1) Lo repitió a Carlos IV en 6 de noviembre del siguiente año.

(2) Seguramente la supresión se hizo por tener en cuenta el proyecto de don Ventura Rodríguez, pero confieso lealmente que a pesar de mi diligencia no he podido encontrar antecedentes respecto de las cuestiones que debieron de suscitarse y produjeron la reforma. No puedo añadir nada a lo dicho por el ilustrado redactor de la revista *Arquitectura*, que publicó los planos en 1926 (pág. 414). Como dato curioso señalaré que en los terrenos ocupados hoy por el Museo se alzaba el despacho de libros que aquí tenían los jerónimos de El Escorial, *Nuevo recaudo*, a quienes se abonó por la casa 473,245 reales que emplearon en la compra de la de la calle del León (Academia de la Historia), en la que gastaron no poco, mereciendo por ello acres censuras de los contemporáneos.

(3) Para mejor comprensión del texto es conveniente comparar los fragmentos que publicó del plano de éste, con los del dibujo firmado en 1831 por D. Manuel Hermoso, que figuró en la exposición de la Academia de San Fernando del siguiente año dedicado al Comisario general de Cruzada, Fernández Varela.

rales: debiendo ser *seis* pintores, otros tantos escultores y *cuatro* arquitectos, sin incluir al benemérito Villanueva, cuyo busto tendría especialísima colocación en distinto lugar. El 7 del propio mes, Ceán le mandaba los siguientes nombres: *Pintores*: Luis de Vargas, Vicente Macip, vulgo Juan de Juanes, Navarrete *el Mudo*, Francisco Ribalta Velázquez y Murillo. *Escultores*: Berruguete, Becerra, Gregorio Hernández, Martínez Montañés, Alonso Cano y D. José Alvarez. *Arquitectos*: Covarrubias, Bustamante, Herrera y D. Ventura Rodríguez. Pero le hacía observar que no comprendía la postergación de la arquitectura a las otras dos artes y siendo la principal, más necesaria e interesante de las tres, se le adjudicara únicamente *cuatro* retratos, creyendo más justo y acertado que se destinase *ocho* medallones a la proto-arte; y si se consideraba el magnífico edificio del Museo como una de las principales obras de la arquitectura española, a ella debía consagrarse la totalidad.

Lo último pareció excesivo al Duque, quien el 11 de noviembre al darle las gracias por la contestación, le reclamaba nuevos nombres de *ocho* arquitectos y *cuatro* pintores y escultores, que D. Juan Agustín le mandaba el 14. Fueron estos: *Arquitectos*, Pedro Pérez, Gil de Hontañón, Covarrubias, Machuca, Siloe, Bustamante, Herrera y D. Ventura. De los *escultores* suprimió a Montañés y Cano, y de los *pintores* a Luis de Vargas y Navarrete, pero incluyó a Cano y siguió olvidándose de Ribera. Esta propuesta no prosperó, pues reunidos con Hijar, el 9 de diciembre, Aguado, el arquitecto del Museo, los pintores de Cámara D. Vicente López y D. Juan Antonio Ribera; y los escultores, también de Cámara, D. Pedro Hermoso, don Ramón Barba y D. Valeriano Salvatierra, acordaron que fueran, *Pintores*, Murillo, Velázquez, Ribera, Juanes, Claudio Coello y Zurbarán. *Escultores*, Berruguete, Cano, Becerra, Hernández y Alvarez. *Arquitectos*, Toledo, Machuca, Herrera, Pedro Pérez y D. Ventura Rodríguez (1).

No pararon aquí las dudas y consultas del Duque, que el 3 de octubre de 1830, sin duda por haber muerto ya Ceán (2), por mediación de D. Martín Fernández de Navarrete se dirigió a la Academia

(1) Son los que hoy están en los medallones, pero no se empieza por los *pintores*, según lo acordado y sí por los *escultores*.

(2) Murió en Madrid el jueves 3 de diciembre de 1829.

de la Historia para que se le indicara si los nombres de los artistas habían de ponerse en español o latín, con o sin *don* y el orden que debiera seguirse; contestándole el 26, que en español, con tratamiento o sin él, según fuesen nombrados en vida y siguieron siéndolo por los escritores, y cronológicamente. Ignoro por qué motivo después se prescindió del orden cronológico, pero lo cierto es que hoy vemos a D. José Alvarez, por ejemplo, entre Berruguete y Alonso Cano; y a D. Ventura junto a Toledo, antes que Pedro Pérez (1).

La decoración principal de esta fachada no requirió consulta alguna, e hicieron los proyectos los escultores ya mencionados, Hermoso, Barba y Salvatierra. Del primero debe ser el siguiente «Programa de la escultura que se ha de colocar sobre el ático y en los laterales del Museo.—Sobre el ático: Apolo sobre un grupo de nubes sale del Zodíaco con la lira y con coronas de laurel y olivo en las manos en actitud de coronar las tres bellas artes que se hallarán a su derecha; y a la izquierda, simbolizadas la Riqueza, la Industria y la Agricultura.—En los laterales: la Gloria y la Historia. Nota. Agricultura, Artes y Comercio, son el manantial de la Riqueza». Otra explicación. «*Grupo sobre el ático del Real Museo.*—Apolo de pies entre el Zodíaco coronando las Artes.—Las estatuas laterales al ático representan la una las Ciencias simbolizada en una Matrona y dos genios con los accesorios de los globos, y la otra representa la Historia con un genio, y si se quiere podía agruparse con el tiempo en en actitud de indicarle una página.—*En el bajorelieve:* La España en medio de las Columnas del *Plus Ultra*, y al Rey el S.^{or} D.ⁿ Fernando 7.^o y su Esposa Isabel, sentados en los globos, reciben afectuosamente los tributos de las bellas artes y Minerva les indica el templo de la inmortalidad, cuyas puertas abre la Paz y a su vista huye el horror, el fanatismo y la ignorancia.»

En 15 de noviembre de 1829 se contrató la conducción desde Colmenar de Oreja, de la gran piedra para el Apolo, que importó

(1) Estos célebres medallones, obra de D. Ramón Barba, sirvieron de diversión a los ineptos chicos de la época, pues en el Correo del 18 de junio de 1831, se lee: «Sr. Editor: Los muchachos del Rastro han tomado su acuerdo y resuelto arrancar a pedradas los letreros de los medallones que se están colocando en la fachada del Museo.» En la fecha citada ya estaban colocados porque hay una nota que dice así: «Este artículo se comunicó a la redacción antes de concluirse los medallones, habiendo impedido su publicación otras materias.»

4.224 reales, y a más se le dió al conductor Vicente Fernández, una indemnización de 900 reales por mayor empleo de yuntas de bueyes, y una limosna de 400 por el golpe que le dió en el pecho la lanza de la cureña en que hacía el transporte. Al morir D. Pedro Antonio Hermoso (15 de enero de 1830), sólo se había desbastado la apolínea estatua que luego no pudo aprovecharse por ser defectuosa la piedra.

La ejecución del bajo relieve, que sufrió grandes alteraciones en su composición (1), se encomendó al 2.^º escultor (1.^º al fallecimiento de Hermoso) D. Ramón Barba, quien a su vez pasó a mejor vida el 2 de abril del siguiente año. Ya veremos que no se colocó en su sitio hasta 1842.

Las estatuas alegóricas al objeto del edificio para las 16 hornacinas de la galería baja se encargaron a D. Valeriano Salvatierra, quien ideó tan sólo 14, que habían de ser: *El poder español* (La Fortaleza hoy), *La Fertilidad*, *La Paz*, *La Magnificencia*, *La Constancia*, *La Inmortalidad*, *El genio de la Arquitectura* (hoy la Arquitectura), *La Novedad*. (Sustituída por la Fama), *La Simetría*, *La Euritmia*, *La Riqueza artística* y *La Gracia artística* (suprimidas las dos), *La Amabilidad* (La Victoria en su lugar) y *La Admiración*.

En 11 de febrero de 1830, presentó Panuchi el presupuesto de lo que habían de costar los moldes y vaciados de cada una de las estatuas, de nueve y medio pies de alto, modeladas por Salvatierra. «Molde y dos vaciados, uno para el exterior y otro para sacar de puntos, el primero bien reforzado y repasado, y el segundo quitada la rebaba, armados y estucados ambos, a 6.200 reales»: total 86.800 reales por los 14 modelos.

Según la cuenta que rindió D. Valeriano el 17 de agosto de 1832, estaban ya modeladas de toda su altura *siete* estatuas, vaciadas *seis* (trabajaba en la séptima), y hecho *doce* moldes, uno de modelo y el otro para colocar en la fachada interinamente hasta la colocación de la estatua en piedra; y se habían traído de Colmenar de Oreja

(1) Compárese su descripción en el papel antes copiado con el dibujo de Manuel Hermoso y el del bajo relieve actual. Como de éste no ha podido obtenerse fotografía, publico un apunte hecho por mi buen amigo D. Jerónimo Seisdedos, distinguido artista restaurador del Museo, a quien también debo la exacta copia del dibujo de Hermoso.

seis piedras para ellas. De éstas tenía muy adelantada una y otra sacada de puntos, llevando invertidos en la obra 126.195 reales. Cuando murió (24 de mayo de 1836) se hallaban terminados los modelos de doce estatuas, en cuya ejecución le ayudó Sabino Medina, faltando sólo las dos de la *Riqueza* y *Gracia artísticas*, que no llegaron a labrarse y fueron suprimidas.

Más adelante se completará esta parte de la decoración.

* * *

Tal vez pudieran escribirse unos apuntes titulados: «El Museo y las fiestas públicas.» Vaya un botón de muestra.

Circunstancias esencialmente políticas hicieron que Fernando VII diera gran importancia a los festejos que habían de celebrarse para solemnizar la jura de Doña Isabel (20 de junio de 1833), y con este motivo en el adorno e iluminación del Museo se *echó la casa por la ventana*, gastando en todo 176.383 reales.

Bajo la dirección de Salvatierra se hicieron por Panuchi sendos grupos destinados a coronar las fachadas Norte y Sur del edificio, «modelados con la mayor consistencia, omitiendo lienzo y paja con objeto de darles la permanencia necesaria hasta que se construyeran en piedra; e igualmente se vaciaron ocho jarrones para la fachada principal, interin se moldearan las estatuas que debían ir en sus cuadrantes. El grupo de la fachada Norte lo componían cuatro niños, alegoría de la Pintura, dibujando una cabeza colosal de una Minerva con otras dos cabezas, representando los tres fragmentos antiguos de estudio y diversos atributos. Su tamaño era de 7 pies de altura. El de la parte que mira al Botánico lo constituía una alegoría de la Escultura. Dos niños, concluyendo uno un medallón, retrato del rey, y el otro contemplando un busto que está trabajando, apoyándose en él y en un torso colosal que hace centro y representa el del famoso grupo de Ajax y Patroclo» (1). Su altura, 10 pies. Estos dos grupos costaron 39.055 reales.

Sobre el ático de la fachada principal, a los costados del bajo relieve, sentadas en el sotabanco, se colocaron dos esta-

(1) Descripción de Panuchi.

tuas, de 15 pies de altura, representativas de España y América, teniendo a sus pies, respectivamente, el león y el caimán. Para remate se modeló una Fama de igual tamaño. Su autor fué el escultor de Cámara don Francisco Elías; el coste 28.689 reales (1).

En las colgaduras, para cincuenta y cinco huecos, se emplearon 1.650 varas de tafetán carmesí de Talavera, 1.123 del mismo tafetán reforzado, 876 de blanco plata, 467 de espumilla gorda plateada, 322 de oro y 717 varas de Angulema. Para borlas se aprovecharon 15.000 moras de oro y 13.897 gordas en torzal blanco y oro. Costó todo 62.733 reales y en la confección trabajaron durante la primera semana 24 costureras y 37 en la segunda. Para quitarlas, doblarlas y guardarlas (aún hemos visto algunas), se ocuparon 10 mujeres.

De la *magnificencia* de la iluminación nos podemos formar idea por la cuenta del conserje. Se compraron para ella 279 cazuelas y barreños de diversos tamaños, que se llenaron con 67 arrobas de sebo que en una enorme caldera habían derretido cinco mozos, empleándose en las torcidas dos arrobas y nueve libras de algodón. La iluminación *lució* durante tres noches.

PEDRO BEROQUI.

(Continuará)

(1) No hay cuentas de este trabajo en el archivo del Museo, pero por la descripción hecha en *La Revista Española* (número del 21 de junio), consta que en el ático, a falta del bajo relieve escultórico, se figuró uno con asunto alusivo a la celebridad del día, dibujo del joven D. Carlos Ribera, pintura de D. Julián Verdú.

JUAN BAUTISTA MONEGRO

ESCULTOR Y ARQUITECTO

SEGUNDA PARTE

DATOS RELATIVOS A SUS OBRAS

Por el interés que todo ello despierta y curiosidad que da a conocer quiénes fueron colaboradores con Bautista Monegro, asentamos: que Nicolás de Vergara *el mozo*, maestro mayor de las obras de la Santa Iglesia Primada, fué el autor de las primeras trazas para la iglesia y capilla mayor; el famoso Juan de Herrera, el autor de otras nuevas que prevalecieron; Francisco Vallejo, el maestro de la cantería; los notables alarifes Andrés García de Udías, *padre*, Alonso Carrasco y Luis de Lumbreras, los que labraron la obra de albañilería; Dominico Theotocópuli, el autor de los diseños o modelos que habían de servir para construir el retablo mayor, los colaterales y la custodia o sagrario; los hermanos Pedro y Pablo de Cisneros, los doradores de los tres retablos, y el latonero Francisco de Vargas, el que hizo los clavos para las puertas del monasterio.

¿Qué obras fueron encomendadas al insigne escultor montañés en este cenobio por invitación del deán D. Diego de Castilla?

Juan Bautista Monegro fué quien ejecutó la talla y escultura de los retablos —diseñados primeramente por su paisano Herrera— y además, con el vidriero Pedro de Valdivielso, los que hicieron veintiuna ventanas de vidrieras para la iglesia y capilla mayor.

Preeminente en Toledo la dignidad de que gozaba D. Diego de Castilla, ilustre por su grande afición a las letras y artes y a sus profesores, fué su preocupación, como pregongan elocuentemente los documentos, buscar el concurso de los artistas más distinguidos para llevar a cabo el pensamiento de la devotísima dama doña María de Silva y el suyo propio de reedificación del cenobio de Santo Domingo,

y no reparar en las cuantiosas sumas que podía consumir en la construcción y ornato de las obras, las cuales acariciaba fuesen espléndidas y suntuosas para descansar a la sombra veneranda de ellas.

Examinemos la labor escultórica encomendada a Bautista Monegro.

Tuvo a su cargo, como hemos escrito en líneas anteriores, la obra de los retablos; es decir, hacer la talla, escultura y ensamblaje del retablo mayor y colaterales, así como la custodia *por las trazas y diseños que para el retablo mayor hizo Mycer Dominico*, según consta de los documentos.

Efectivamente; en el *Archivo de las religiosas de Santo Domingo* hemos tenido la fortuna de encontrar los primeros documentos relativos a estas obras otorgadas por el *Greco*. El más interesante se titula:

Memoria de lo que D. Luis ha de tratar con Dominico cerca de las pinturax que ha de hacer para el retablo de Santo Domingo (1).

En este instrumento se encuentran los datos esenciales para deslindar la participación que en esta obra de los retablos, tuvieron Dominico Theotocópuli y Juan Bautista Monegro principalmente. Y, escribo principalmente, porque en esa *Memoria* se asienta, que los altares colaterales fueron hechos por trazas de Herrera, paisano y maestro de Bautista Monegro.

El famoso arquitecto de El Escorial, en efecto, fué el autor de los diseños de estos colaterales, mas al ser encargado Monegro de estas obras, en la escritura de concierto otorgada se hace constar que les labró por la traza y diseños que para ellos hizo Dominico Theotocópuli. Se desconocen las causas por las cuales se desecharon las trazas de Herrera.

Por lo atañiente al retablo mayor, se escribió en la *Memoria* «que en la traça del dicho Retablo a de auer dos Prophetas de vulto y encima tres otros vultos de Virtudes, que el dicho Dominico sea obligado a hacer unos modelos destas figuras para que salgan más açertadas.

Iten por que en este Retablo a de auer una Custodia o sagra-

(1) La transcribimos en un estudio inédito referente al *Greco*, y el cual, Dios mediante, publicaremos en breve.

rio, que el dicho Dominico a de hacer luego un debuxo o modelo, muy graciosos desta custodia, para que por ella se pueda labrar. De ocho piés en alto.

Iten que el dicho Miçer Dominico a de haçer las condiciones de la talla que ha de lleuar este Retablo para que conforme a ellas se puedan poner cédulas para Rematar esta talla en la persona o personas que mejor la hicieren en obra y preçio.»

En toda esa obra, pues, de los retablos, bultos y custodia, está la mano del escultor montañés, por las trazas y modelos o diseños con que se habían de ejecutar. El Greco es el elemento director, el inspirador de esas obras; Bautista Monegro, al cual secundan los oficiales de su taller, el elemento ejecutante, el interpretador del pensamiento del genial artista italiano.

¿Cómo desempeñó su misión en esas obras siguiendo las inspiraciones del artista extranjero?

En Monegro dominó el deseo de secundar el pensamiento del distinguido deán D. Diego de Castilla desde los primeros momentos, porque también intervenía en la obra arquitectónica del cenobio; pero además, la comunicación amistosa entre ambos era vieja y el deán distinguía a Monegro por su propia valía y merecimientos. La buena amistad imponía aquel proceder. Con él concertó la talla, escultura y ensamblaje de los retablos.

Pero, con Dominico Theotocópuli, fué suspicaz. Forzosamente había de existir antagonismo entre estos artistas, jóvenes ambos —treinta años Monegro, treinta y seis Dominico—, y que trabajaban en entender profundamente el arte, diferenciándoles, además, el carácter, las tendencias, la escuela artística que representaban y el ambiente. Se sospecha la rivalidad que entre ellos naciera desde el primer día de su encuentro en el cenobio de Santo Domingo *el viejo*, y, a pesar de ella, debemos admitir, aún a regañadientes, que Bautista Monegro interpretó, en cuanto él comprendía, la obra diseñada por Theotocópuli.

Los documentos prueban que el escultor santanderino introdujo algunas variaciones en la obra de los retablos, por entender que las trazas de Dominico acusaban algunos defectos, principalmente en sus proporciones, las cuales, o no estaban sometidas a los inflexibles cánones arquitectónicos de la escuela herreriana o se separaban del

sentimiento clásico dominante, tal como se interpretaba en estos días. Respondía (el retablo mayor) al tipo del Renacimiento italiano dominante en la época, y recuerda, como ha hecho notar Cossío, el de Santa María Formosa, de Venecia, salvo en el original alargamiento del ático, inspirado quizás por la elevación de la bóveda.

El interesante documento que transcribo a continuación, tomando de mi citado estudio, origina todas esas apreciaciones con las cuales se ponen de relieve las diferencias existentes entre el modelo hecho por el uno y la obra ejecutada por el otro, y, por tanto, diferencias atañientes a condiciones personales de los artistas y técnica de la composición.

«Muy Ilustre Señor.

Lo que tengo echo demás de lo que soy obligado en los tres Retablos que V. m. me mandó azer para la capilla de santo domingo el antiguo, es lo siguiente: primeramente me deue V. m. dos piés que fué menester crecer el Retablo porque no quedase más corto y enano, porque tiene quarenta y dos piés hasta la pimta del frontispicio.

De la Custodia me deue v. m. las astrías de ueynte columnas.

Y porque a dominico le pareció que se hiciese el segundo cuerpo de la dicha custodia transparente, porque no se tapase tanto su pintura, le hize transparente, y demás desto, se añadieron ocho columnas en ella porque estubiese más ornada, de lo qual se me añadió más de ueynte y seys ducados de costa. Si en esto v. m. quisiere hazerme alguna merced la Recibiré. En los colaterales me deue v. m. las astrías y los lados de los dichos colaterales, porque con hazer las columnas con los dos tercios de grueso cumplía con v. m. según los dibujos y lo que dominico pedía, pero añadilo, porque arrimase con las paredes y no estubiese feo, y con la dicha falta se berá en el diseño.

La traza que dominico dava para estos colaterales, era que tuviesen medios pedestales o pedazos de pedestales arrimados a los altares, y llevándolos, los altares benían a ser muy cortos, y porque dió medida que tubiesen catorze piés de alto con pedestales y todo, no quedaban para cada Retablo más que de diez piés, dende encima del altar, cosa pequeña y de poca autoridad, y por esta causa yo los crecí dos piés y un palmo, y así tienen mucha más autoridad y costa, así de madera como de manos, porque crecieron las columnas

más de pié y medio de alto, y crecieron en grueso, y las molduras crecieron también en grueso y en salida, y esto advierta v. m. en el Retablo mayor, que por crecer en alto cada miembro, creció también en grueso, v. m. lo mire y aga como fuere serbido y le pareciere según su conciencia. Y sepa v. m. que las cinco figuras que están hechas, que sin estima balen quinientos ducados, y la custodia bale ciento treynta ducados y los colaterales más de doscientos y ochenta, y el escudo y los niños otros treynta, que biene a montar todo esto, nobecientos y quarenta ducados, y lleva v. m. todo el Retablo mayor de gracia, y atrébome a decir esto, porque lo puede ber v. m. o mandarlo ber, y porque en el tiempo que hize su Retablo de v. m. me gasté de mi hacienda más de cinco mill y seyscientos rreales y juro a dios y a esta † que fué antes más que menos, y si v. m. quisiere, bea más claro en que puede ser.....».

Monegro, pues, aumentó en dos pies la altura del retablo mayor para que *no quedase corto y enano*; estrió las columnas de la custodia y añadió ocho para que *estuviese más ornada*.

En los colaterales les creció *dos pies y un palmo* para darles *muchá más autoridad* y estrió las columnas y añadió a ellas algunos detalles para que *no estuviesen feos*.

Al proceder así, creyó dar más gracia y esbeltez a estos elementos arquitectónicos, pero incurrió en un defecto que ha sido censurado a Dominico: el alargamiento de los retablos, el cual se hace sensible en el retablo mayor. Y no debía sorprender, porque esta tendencia al alargamiento de las figuras y de los retablos fué originada por la misma influencia del arte italiano. En los tableros del coro hechos por Berruguete en la Iglesia Primada, adviértese esa tendencia.

Todo lo hizo Bautista Monegro por su cuenta, separándose de los dibujos y trazas de Dominico, sin consultarle, y guiado por el gusto y técnica de su arte, como incumbía a un habilísimo escultor que sabía sentir y expresar según el estilo que cultivó o como aprendió y admiró. De haber sido Monegro un espíritu estrecho, una mediocridad, quizás hubiérase con los modelos impuestos e interpretado sécamente la obra encomendada. Hombre sincero, se separó de las trazas hechas por Dominico.

Y tal proceder, quizás dominante de su temperamento y honradez artística, debe presumirse que no sentó bien al artista extran-

jero, al que no gustaron las modificaciones introducidas en la obra por la iniciativa del escultor montañés.

¿Por qué no admitir que todo esto fué engendrador de recelos y contribuyó a separar a ambos artistas, entibiando sus relaciones amistosas?

En ninguna escritura protocolaria les hemos visto asociados, durante los muchos años que ambos trabajaron en la *Ciudad Imperial*. Y demos a conocer ahora, según consta documentalmente, que Dominico rehusaba a los artistas de la ciudad de Toledo, Valladolid y Villa de Madrid cuando de los asuntos de su arte se trataba, y entre ellos hay que incluir forzosamente a Monegro por esas pequeñas causas, y quizás otras mayores, desconocidas hasta la fecha. Todo eso ocurría en 1603 (1).

Las religiosas del monasterio de Santo Domingo *el viejo*, entre los papeles relativos al deán de D. Diego de Castilla, conservan un cuaderno en donde constan los *Gastos del retablo desde el mes de julio 1577*. En el expresado cuaderno hay escrita una *Memoria de los dineros que recibe Juan Bautista Monegro a buena cuenta de la talla y escultura que és a su cargo de la obra de Santo Domingo el Viejo*. En ella aparece habérsele dado las siguientes cantidades:

| | | |
|--------------------------------------------|--------|-----------|
| En 16 de septiembre de 1577 | 56.100 | maravedís |
| » 11 de enero de 1578 | 6.530 | » |
| » 8 de febrero de » | 34.000 | » |
| » 12 de Abril de 1578..... | 68.000 | » |
| » 12 de julio de 1578 | 2.200 | » |
| » 25 de julio de 1578 | 6.800 | » |
| » 2 de agosto de 1578 | 3.400 | » |
| » 9 de agosto de 1578 | 3.400 | » |
| » 16 de agosto de 1578 | 3.400 | » |
| » 19 de agosto de 1578 | 20.000 | » |
| » 2 de septiembre de 1578 | 17.000 | » |
| » 1. ^º de octubre de 1578 | 17.000 | » |
| » 21 de noviembre de 1578..... | 17.000 | » |
| » 1. ^º de enero de 1579 | 17.000 | » |
| » 24 de marzo de 1579..... | 34.000 | » |
| » 20 de junio de 1579..... | 23.000 | » |

En total: 328.830 maravedís.

Terminada la obra de los retablos, mediado el año 1579, toda-

(1) *De la vida y obras del Greco*, próxima a publicarse por el autor.

vía Bautista Monegro tuvo que ocuparse de algunos pormenores, los cuales expuso en el siguiente billete dirigido al arcipreste don Francisco de Huerta en fines del referido 1579.

«**X**Muy magnífico Señor:

V. M. sepa que quedan por tasar las astrías de las columnas de la custodia, porque vna traza que se dió para que se hiciese la dicha custodia no las tenía y io lo traté con el Señor dean y él me mandó que las echasse. la custodia tiene diez y ocho columnas. tambien se me deue quince Reales de la zerradura y bisagras y dorado de las llaves y por esto se acordará el Señor arçipreste que pidiéndoselo vn día me dixo que quando se pagasen las demás cosas me pagaría esta.

tambien se achicó la caxa de la custodia en casa del Señor dean y gastó vn oficial vn día, pero esto es poca cosa y pués no se tratan de los dos piés del Retablo ni de los pilastros de los colaterales, no se trata desto asta que el dean si fuese serbido bea la Razón que tengo; ay ba firmada la zédula como v. m. lo mandó.»

Don Diego de Castilla apreció el trabajo ejecutado, y mostrándose espléndido con el artista, le abonó por la demasía de los altares colaterales y de quince días invertidos en el asiento de los tres retablos, ayudado por los canteros Andrés Martín y Diego Díaz, 76.500 maravedís, y por la cerradura, visagras, llaves y dorado de la custodia, 3.600, los cuales pagó el alarife Andrés García de Udías.

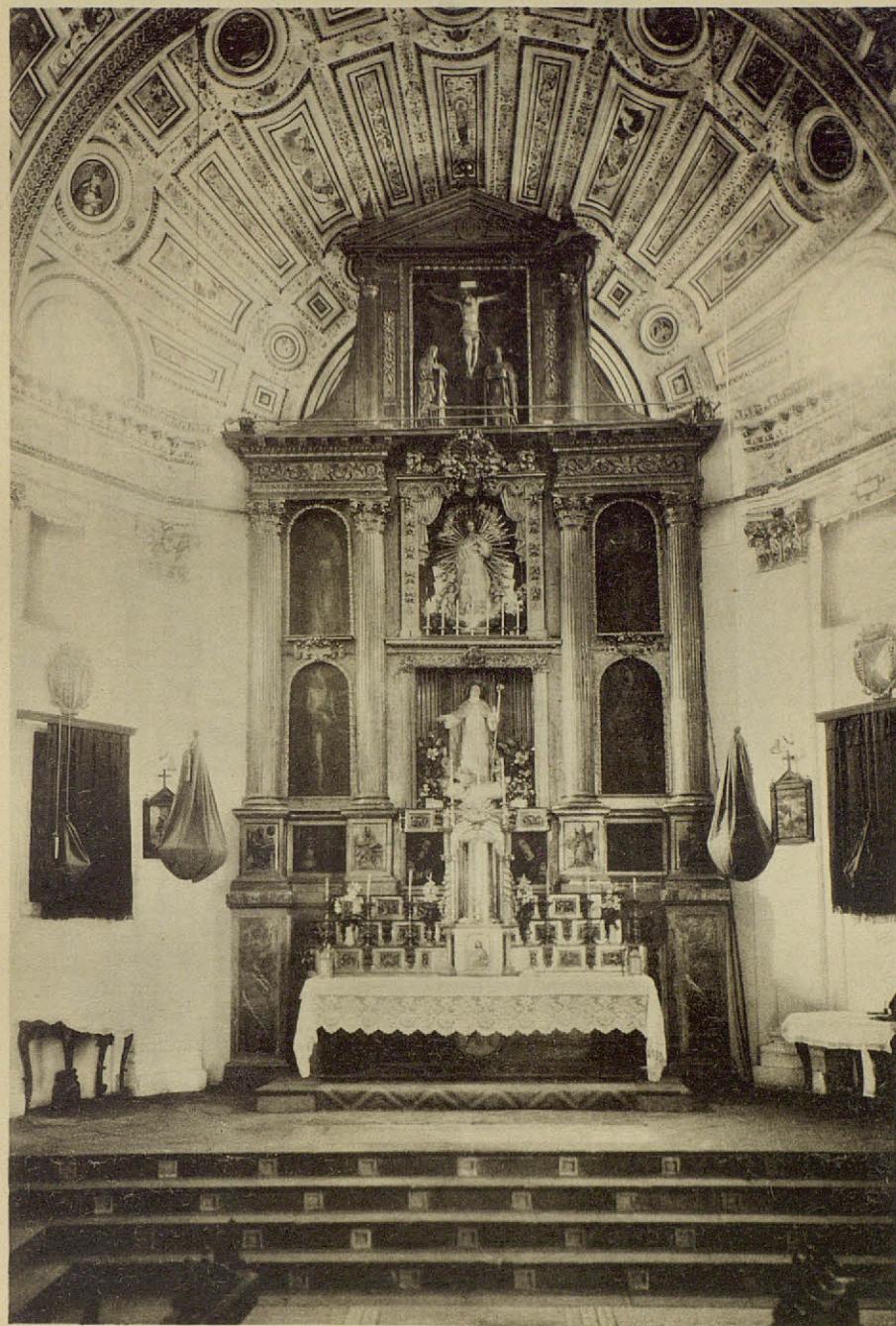
En 7 de enero de 1580, Bautista Monegro se dió «por muy contento y pagado» de estas cantidades recibidas por mano del arcipreste D. Francisco Huerta.

Finalmente doraron los retablos los pintores de imaginería Pedro y Pablo de Cisneros, por escritura otorgada en 8 de septiembre de 1578, ante el escribano Fernando de Santa María.

ESCULTURA DE SAN JUAN BAUTISTA PARA
EL MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN DE LA
PUEBLA DE MONTALBÁN (TOLEDO).—(1578).

Conocemos esta obra por escritura protocolaria otorgada en Toledo, ante el escribano público Fernando de Santa María, en 2 de abril del año indicado.

Entresacamos del documento lo siguiente: «Juan Bautista Mo-



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Retablo Mayor del Convento de la Concepción de Toledo.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Retablo del lado de la Epístola.
Monasterio de Concepción Francisca (Toledo)

negro se obligó al maderero Pedro Pérez, vecino de Toledo, a darle y entregarles una figura de bulto de *San Juan Bautista*, de cuatro cuartas de alto con la peana, redondo y labrado todo a la redonda, pintado, dorado, estofado y encarnado, todo a perfección y a contento de la muy ilustre Señora doña Magdalena Pacheco, monja profesa en aquél monasterio; además, había de llevar la figura, un cordero de bulto, hecho de madera, pintado y dorado y con su diadema y crúz. El precio de la obra se ajustó en cincuenta ducados, de a once reales cada uno».

RETABLO PARA EL MONASTERIO DE SAN
ANTONIO DE PADUA DE TOLEDO (1578).

Eran abadesa y monja respectivamente de este convento, en esta fecha, las hermanas doña Magdalena Evangelista y doña María Bautista, a las cuales se obligó Bautista Monegro para hacerlas un retablo para su iglesia. Se otorgó la oportuna escritura de obligación en 26 de octubre, por el escribano público Juan Núñez de Rivadeneira, siendo fiador del artista, el platero toledano Juan de Rivera, ignorado en la *Historia de la Orfebrería toledana*.

Me limito a extractar las condiciones exigidas para la hechura de esta obra, por no existir ya en el monasterio.

«Componíase el retablo de un *banco*, el cual tenía cuatro pedestales, que habían de llevar en una de sus caras, los cuatro *doctores de la Iglesia*, labrados de media talla, y en las otras dos, tallas labradas. En los tableros comprendidos entre los pedestales habían de ir uno de los cuatro *Evangelistas*, de media talla.

Sobre los pedestales, cuatro columnas redondas con capiteles corintios, y entre ellas, dos tableros para que el pintor que fuere, pinte historias de pincel, y encima de ellos, un espacio para poner los otros dos *Evangelistas*, también de media talla. En medio del retablo, una caja para colocar una figura entera de talla representando a *San Juan Bautista*, con su cordero, libro, cruz y veleta señalando un *Agnus dei*.

Encima de este cuerpo, el friso con cornisa, y sobre ellos columnas estriadas redondas, entre las cuales se ha de hacer una caja

con *Nuestro Señor Crucificado*, su preciosa *Madre* a mano derecha, y *San Juan* a la otra mano.

Encima de esta caja y columnas otro friso con su frontispicio.

Dimensiones: doce pies de alto por nueve y medio de ancho. Precio de la obra: 115 ducados.»

De los documentos hasta ahora encontrados este es el primer retablo de traza de Bautista Monegro.

La sumaria exposición de las condiciones escritas, es suficiente para comprender la composición de este ornato religioso. Banco, un primer cuerpo y coronamiento terminado en un frontón triangular; retablo sencillo y sin complicaciones de ensamblaje ni de esculturas. Era lo usual y formulario en estas fechas; es el clasicismo en toda su pureza, y si alguna animación presentan estas obras es por la que la imprimen las medias tallas en pedestales y tableros, adornos en los frisos, pinturas y bultos en los intercolumnios de los cuerpos y coronamiento de la obra.

Este modelo le sigue Bautista Monegro en el retablo de Argés (Toledo), del que nos ocuparemos en seguida.

**ESCULTURA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO
DE LA RESURRECCIÓN PARA LA COFRADÍA DE
LA VERA CRUZ DE LA VILLA DE YÉBENES
DEL RÍO, DE LA ORDEN DE SAN JUAN (1578).**

Conocemos la referencia documental; una escritura datada a 13 de noviembre del año indicado y otorgada por el escribano Juan Núñez de Rivadeneira, por la cual se obligó «a hacer la dicha ymágen de talla, pintura, dorado y estofado», comprometiéndose a darla terminada para el mes de abril del siguiente año.

**RETABLO PARA EL MONASTERIO DE SANTA
CLARA LA REAL, DE TOTEDO (1579).**

Existe esta obra en la nave principal de la iglesia de este ilustre convento de monjas Franciscas, y frente a la puerta de entrada.

Parro la calificó de notable y escribió que «contiene un buen crucifijo de talla dentro de un arco o nicho en cuyo grueso se hallan dos retratos sostenidos, el de varón por San Francisco y el de la mujer por Santa Clara, siendo muy recomendables estas pinturas, principalmente las cabezas y las manos; representan a Juan de Valladolid que fué Jurado de Toledo, y a su esposa Francisca de Angulo, que fundaron aquí dos capellanías y erigieron el altar que vino a concluir su hijo Cristóbal en 1578, según la inscripción que allí se leé».

El testimonio documental, hasta ahora inédito, demuestra, que Juan Bautista Monegro como escultor y Hernando de Avila como pintor, éste estante en la Corte de Madrid, se obligaron al Jurado Cristóbal de Angulo, vecino de Toledo, a hacer de escultura y pintura esta obra, para el altar y entierro que tenía en este convento, por las condiciones de la escritura que sobre ello pasó ante el Jurado Baltasar de Toledo, y por precio, de ciento treinta y seis mil maravedises.

Por causas ignoradas —su estancia en Madrid en trabajos más urgentes quizás— Hernando de Avila no intervino en la hechura de la obra como pintor; su ausencia originó, que Bautista Monegro *hiciese y acabase este retablo así de escultura como de pintura*, todo ello en la forma y como ambos artistas se habían obligado.

Constan estos interesantes antecedentes, en carta de pago de 5 de junio, otorgada por Bautista Monegro ante el escribano Alvaro Pérez, documento en el cual se otorgó «por contento y pagado de ciento treinta y seis mil maravedís», precio en que fué concertada la obra. (*Docum.º núm. 1.*)

Esta puede admirarse en el mismo lugar en que la vió Parro.

Para construir este retablo, Monegro utilizó una hornacina de piedra, la cual sirvió en los primeros tiempos de la fundación de este Real cenobio, de capilla o sepulcro, flanqueándola con dos pares de estriadas columnas con sus capiteles compuestos, sobre los cuales se apoyan su arquitrabe, friso y cornisa, y encima de ésta un partido frontón. En el interior de éste, aparece otro pequeño cuerpo, coronado por un frontón triangular, en cuyo tímpano luce un *Dios Padre* de medio relieve.

Tres cuadros de pinturas adornan este segundo cuerpo; en el

centro, *Jesús en el Huerto de las Olivas*; *San Cristóbal* a su derecha, y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* a la izquierda.

Dentro de aquella hornacina mencionada existe otro pequeño retablo, compuesto de dos columnas estriadas en espiral, sobre las cuales descansa un arquitrabe, un nicho sembrado de delicadas figuras y su correspondiente friso, coronándose por pequeñas pirámides. Flanquéase este retablito por piezas de madera ornamentadas con relieves y esculturitas que representan a *San Francisco* y *San Juan Bautista*.

Contiene este retablo, además, un hermoso *Crucifijo* de talla dentro del arco o nicho, en cuyo grueso se hallan dos retratos, sostenidos, el de varón, por *San Francisco*, y el de la mujer, por *Santa Clara*, los cuales representan al Jurado de Toledo, Juan de Valladolid y a su esposa Francisca de Angulo, fundadores de dos capellanías e instituidores de este altar, que vino a concluir su hijo *Cristóbal*.

La escultura de *Cristo crucificado* constituye el asunto culminante de esta obra.

Todo artista cultivador de la figura humana, estatuario principalmente y dotado de espíritu religioso, no dejó de tallar la figura de *Cristo redentor*. Tal hizo Bautista Monegro en su primera época de escultor *imaginero*, dedicado a la arquitectura de retablos. Dotado, además, de profunda y viva fe, como lo testifican sus obras, debió meditar mucho la hechura de esta escultura. Es este *Cristo*, del insigne artista montañés un *Cristo muerto*, con la grandeza del solemne y trágico momento. Aquí aparece, por mano del escultor, sin violencia alguna, de manera suave, dulcísima, sin que la faz de la imagen presente crispatura alguna, según se observa en otras muchas y muy valiosas.

No es esta notable imagen ni muy conocida ni popular en Toledo, quizás por la primera causa. Guardada en este cenobio, al que acuden tan pocos visitantes, no ha impresionado todavía a las gentes que penetran en su iglesia, la cual es, en mi concepto, valioso Museo para estudiar a Egas en los sepulcros de la capilla de Morales; a Pedro de Cisneros, coetáneo del famoso Juan de Borgoña, en las pinturas del retablo de la misma capilla, y a Luis Tristán en las pinturas del retablo mayor.

La obra de Bautista Monegro es, en nuestro humilde parecer,

obra profundamente estudiada, sin contorsiones, sin huellas de tortura, sin dramatismo y que refleja el temperamento de este artista santanderino, suave y recio como son sus disposiciones y afectos.

RETABLO DE VILLARRUBIA DE LOS OJOS (1582).

Recibió Bautista Monegro el encargo de ejecutar esta obra a fines de 1581, y le tenía acabado en 15 de febrero del siguiente. Por escritura de esta fecha, otorgada ante el Escribano R. de Santa María, dió su poder al vecino de Toledo Guillermo de Pastrana para recibir del concejo de esa villa —el cual estaba obligado al pago de la obra— los maravedís que se le debieran de ella, por haberla terminado.

Desconocemos otras particularidades.

RETABLO PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO DE TOLEDO (1582).

Destinado para el altar mayor de esta iglesia se encargó de su ejecución, con el escultor Marcos de Tordesillas y el pintor Luis de Carvajal, su hermano, por una provisión del Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo, datada a 22 de junio, en la cual se hace constar que el precio de la talla y pintura no habría de exceder, a toda costa, de setecientos ducados, y si hubiera exceso, habían de hacer gracia de él a la mencionada iglesia.

Aceptada la hechura de la obra, los referidos artistas se obligaron al cura doctor Jerónimo Vázquez y su mayordomo a ejecutarlo en el plazo de dos años, por escritura otorgada en 5 de julio, ante el escribano Juan Sánchez de Canales. Fueron sus fiadores los pintores y doradores Pedro y Pablo de Cisneros.

Para desgracia de los amantes del arte ha desaparecido este retablo; en su vista extractamos las condiciones que fueron impuestas. (*Docum.^o núm. 2*).

Horizontalmente estaba repartido en tres órdenes: dórico, el primero; jónico, el segundo, y compuesto, el tercero, los cuales corresponden a sus tres cuerpos. En el primero, la *Custodia*, y a derecha e izquierda, en los intercolumnios, un *Santo* en cada uno. En el

segundo, *San Lorenzo*, en el centro y dos cuadros de pintura con *Santa Catalina* y *María Magdalena*, a los lados. En el tercero, *Nuestra Señora de la Asunción*, labrada de media escultura con sus ángeles, y a los lados, la *Fe* y *Caridad* de bulto. Encima, como remate, un frontón con el *Dios Padre*.

La ordenación de este retablo, de mayor adorno que los anteriores, es también sobria; líneas horizontales para separar los cuerpos clásicos: dórico, jónico y compuesto; líneas verticales para separar las *calles*, compuestos de imágenes de bulto redondo y de cuadros de pintura que hace su hermano Luis de Carvajal. No se fija la parte asignada a cada escultor; como ensamblador actuaría Tordesillas; como entallador y escultor, Bautista Monegro.

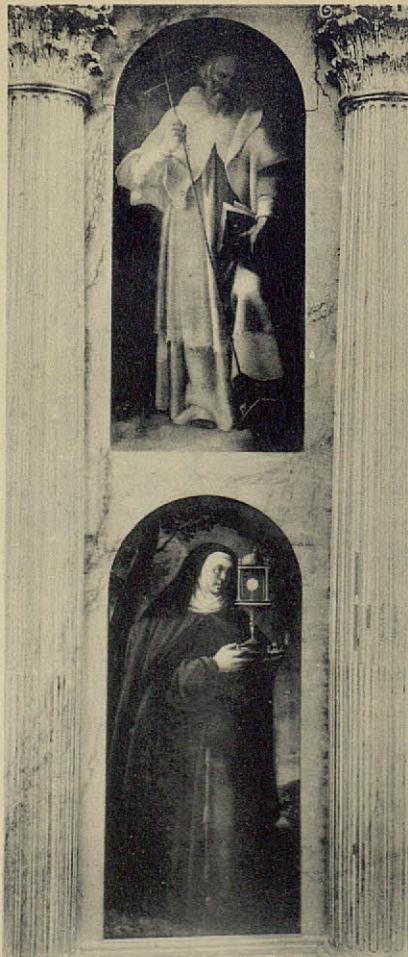
RETABLO PARA LA CAPILLA DE LA
ENCARNACIÓN EN EL CONVENTO DE
SANTA ISABEL DE TOLEDO (1582).

La Historia y la Poesía, ofrecen curiosidades notables, en esta casa levantada a Dios por la magnanimitad de la Reina doña Isabel de Castilla. En el interior de esta mansión de religiosas Franciscanas y en su iglesia, quedan todavía en pie restos y elementos de los palacios que fueron, y capillas, sepulcros, cuadros, retablos y rejas de exquisito mérito artístico que podemos contemplar.

Una de esas curiosas e interesantes capillas, es esta de la *Encarnación*. Fué su fundadora la muy ilustre señora doña Aldonza de Toledo y Meneses, mujer de D. Pedro Venegas de Córdoba. Antes fué su primer marido, el ilustre D. Juan Hurtado de Mendoza.

Por su testamento, otorgado en Madrid, en 25 de septiembre de 1575, mandó que, en una parroquia o monasterio de la ciudad de Toledo se comprara una capilla que había de tener cuatro capellanes, gastándose para ello hasta seis mil ducados. Por patrona de ella, designó a su hermana doña María de Ayala, abadesa del convento de San Miguel de los Angeles, hoy desaparecido.

Hasta el año de 1582 no se llevó a feliz término el pensamiento de aquella señora. En 30 de abril, estando en el monasterio congregadas las monjas profesas de él, la abadesa doña Francisca de Belén les manifestó:



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Detalles del Retablo de Santa Isabel de los Reyes.
Capilla de la Encarnación (Toledo).

«que deben saber como está tratado con el Ilustrísimo Señor don Bernardino de Meneses, vecino de Toledo, que el convento le dé una capilla que está en el monasterio, a la mano derecha del lado de la Epístola del altar mayor, la cual ahora sirve de sacristía para enterramiento de los cuerpos y huesos de los ilustres señores don Juan Hurtado de Mendoza, señor de la villa de la Frontera y Silillos, y doña Aldonza de Toledo y Meneses su mujer, y para enterramiento del dicho don Bernardino y de sus descendientes y de las otras personas que él quisiere; y para el servicio de la capilla a de labrar y adornar a costa del dicho Bernardino en que se digan misas, oficios y sacrificios, dichos por los capellanes, que estarán dotados con los bienes de los dichos Señores.»

En este interesante documento de la fundación, se escribió además:

«que pueda poner reja y sus armas en la dicha capilla y de los dichos don Juan y doña Aldonza en las puertas de la reja; hacer bóveda en la capilla y labrar dentro de ella todo lo que se quisiere, y el dicho don Bernardino a de dar al dicho Monasterio, mil ochocientos ducados para que se compre la renta para dotación de la dicha capilla, recabando además, la licencia del Provincial de la Orden.»

Y como toda esta obra era de «evidente provecho y utilidad para el dicho Monasterio», el ministro provincial Fray Antonio de Mendoza, en 21 de abril de 1582, dió su licencia y autorizó a las religiosas para otorgar las oportunas escrituras.

Consecuencia de éstas fué autorizar también a D. Bernardino de Meneses —hijo de D. Francisco Alvarez de Toledo y de doña Catalina de Meneses, su mujer— hermano de doña Aldonza y nieto de doña Catalina de Herrera para labrar la capilla con el ornato que quisiera; poner en ella bultos, lucillos, armas, hacer retablo, reja con sus puertas, cerradura y llave; celebrar las fiestas que le convinieran, y, últimamente, obligarse a atenderla, para siempre jamás, según leemos en la escritura otorgada el año indicado, ante el escribano Jerónimo Castellanos.

Fué en el siguiente año, cuando la ilustre señora doña María de Ayala, con sus hermanos D. Juan Alvarez de Toledo y D. Pedro Suárez de Meneses, albaceas y testamentarios que quedaron de doña

Aldonza, encargaron al insigne escultor y arquitecto Nicolás de Vergara *el joven* la construcción de la obra, la cual dió terminada en 1584.

Don Bernardino de Menes acrecentó en 1603 esta fundación e hizo que el rejero madrileño Diego de Samboa construyera la magnífica reja plateresca que la cierra todavía, según descubrió nuestro malogrado amigo el historiador y arqueólogo Ramírez de Arellano.

Además de las mencionadas curiosidades, se ignoraba también que Juan Bautista Monegro fuera el artista que interviniere en la hechura del retablo que la hermosea. El encargo para construirle le recibió de doña María de Ayala, otorgándose la correspondiente Escritura de obligación de obra en 2 de julio de 1607. (*Documento núm. 8*).

Terminado por Bautista Monegro en 1609, el clérigo y capellán de la capilla de los Reyes Viejos de Toledo, Pedro de Pinar, en nombre de doña María, dijo:

«que para ver y tasar un Retablo que la dicha doña María de Ayala encargó a Juan Bautista Monegro, maestro mayor de las obras de los Alcázares Reales para la Capilla que la dicha señora doña Aldonza dejó fundada en la Iglesia de Santa Isabel desta ciudad, nombró por su parte a Toribio González ensamblador y arquitecto y a Pedro López pintor, para que se junten con los que nombrare Juan Bautista Monegro y le vean y tase, que para ello les dió poder en forma.» (Escribano; Blas Hurtado, Año de 1609, Folio 259).

Bautista Monegro nombró por su parte al escultor Juan Fernández y también a Pedro López, *pintor de pintura e imaginería*, todos los cuales emitieron el siguiente informe:

«En la ciudad de toledo, diez y ocho días del més de mayo de..... pareció presente Toribio González entallador y arquitecto y Juan Fernández y Pedro López, pintor, vecino de toledo, y aceptavan y aceptaron el dicho nombramiento en sus manos hecho por las partes, para ver y tasar el dicho Retablo, y los dichos Toribio González y Juan Fernández dixeron: que han visto la escritura de obligación y concierto que se otorgó entre las partes para hacer el Retablo ante Juan de Soria escribano, en 2 días del mes de julio del año de 1607, y la traza con que se le encargó la hechura, y lo que nuevamente se añadió para su mejor traza y apariencia, y considerando y mirando

declaran: que Juan Bautista Monegro tiene hecho y acabado el dicho Retablo conforme a la Escritura de concierto y condiciones de ella y conforme a la traza, y tiene hecha mejora en el segundo cuerpo, como han sido informados que se acordó se hiciese por las partes para mejor vista y proporción, y valen la madera, ensamblaje y talla y asiento del Retablo en la Capilla donde está, cinco mill quatrocientos quarenta Reales; y en la mejora que está hecha en el segundo cuerpo, la cual declararon que vale de madera, talla y ensamblaje, quinientos e ochenta, que una y otra montan seis mill y veinte Reales; y el dicho Pedro López declaró: que el dicho Juan Bautista Monegro ha cumplido con lo contenido en la Escritura y tiene acabado el dicho Retablo, y tasó que vale la pintura, dorado y estofado del dicho Retablo, cinco mill y doscientos y noventa Reales, y la mejora, la cual tasaba y tasó que está hecha en el segundo cuerpo, que vale de pintura, dorado y estofado, quattrocientos y seis Reales, y en estas cantidades tasan y aprecian la dicha obra y el dicho Retablo de madera, talla y ensamblaje, pintura, dorado y estofado y manos del asentado; y juraron a Dios y a la Crúz en forma, de que la dicha tasación han hecho bien y fielmente a su saber y entender, sin agravio de ninguna de las partes y lo firmaron. *Toribio González.—Pedro López.—Juan Fernández.*—Firmas autógrafas.»

Doña María de Ayala y Meneses consintió la referida tasación.

Veinticinco años fueron precisos para que se cumpliesen al pie de la letra las disposiciones testamentarias atañientes al ornato de la capilla.

Y Bautista Monegro figura como escultor y pintor.

El retablo presenta la misma disposición que hemos visto en otros suyos, y la escritura de concierto (*Docum.º númer. 8*) le describe en todos sus pormenores. Consta de dos cuerpos: de orden coríntio el primero, con cuatro columnas estriadas, entre las cuales aparecen cinco tableros de pintura; uno en el centro y los restantes en los extremos, representando *San Juan Evangelista, Santa Clara, la Encarnación del Hijo de Dios, San Juan Evangelista y Santa Catalina*.

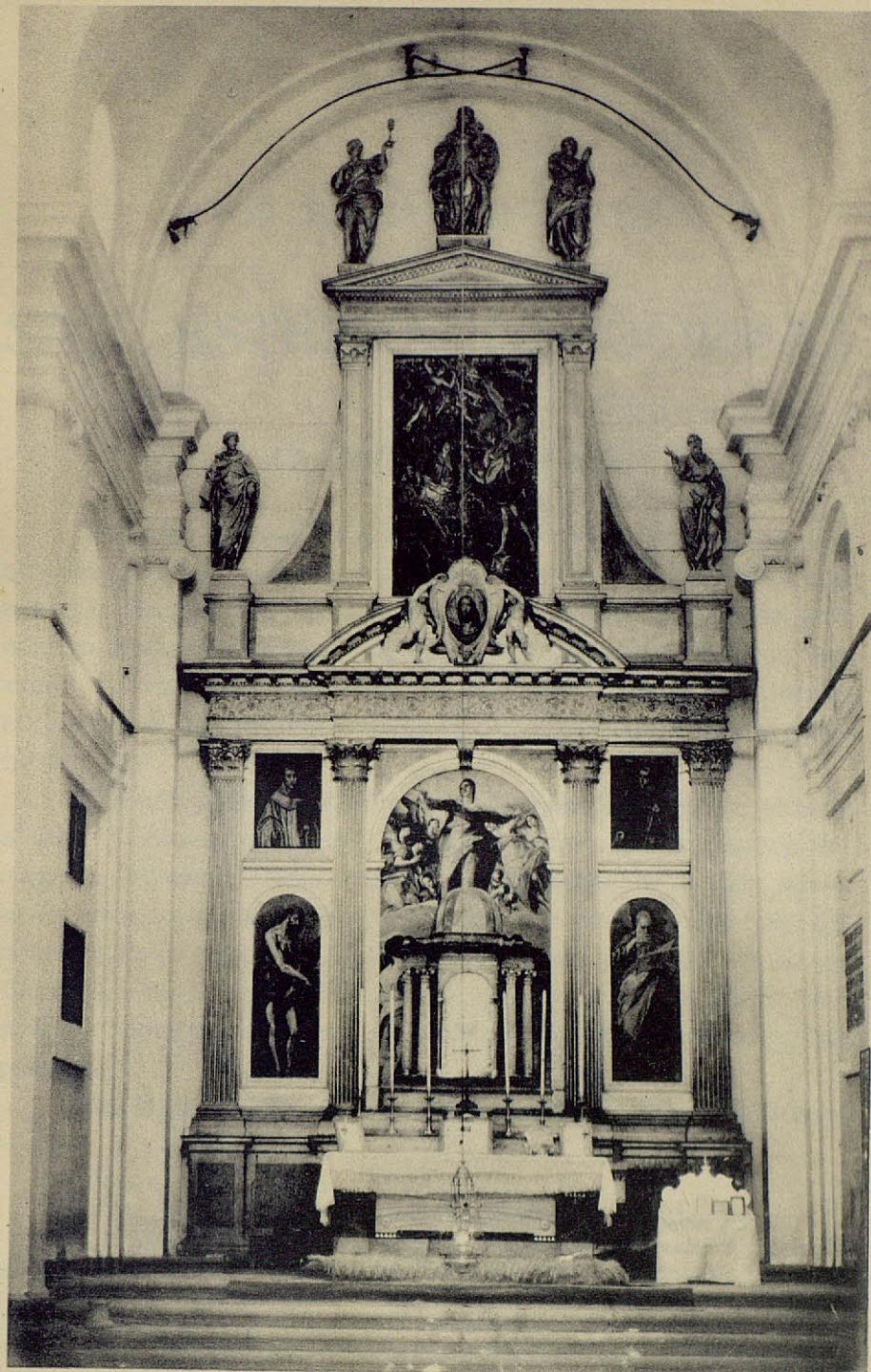
Un arquitrabe, piso y cornisa, festoneados éstos de talla, separa el cuerpo anterior del segundo, de orden compuesto, con columnas y pilastras, entre las cuales aparecen tres tableros pintados con las imágenes de *San Francisco, un Calvario y San Bernardino*.

Remata en un frontispicio con sus correspondientes ornatos.

Predominan las pinturas en esta obra, y, guiándonos por los documentos, son de mano de Bautista Monegro. ¿Cómo juzgar estos lienzos al óleo hechos circunstancialmente por el insigne escultor y arquitecto? Si por el dibujo y la composición se presentan excelentes, por la pintura resultan un tanto chillones y abigarrados. No constituyen un elemento para juzgarle también como pintor, y, sin embargo, cultivó su técnica.

EL COMANDANTE GARCÍA REY

(Continuará)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Retablo del Altar Mayor del Convento de Santo Domingo,
el Antiguo (Toledo).

POR TIERRAS DE GESTA

SAN ESTEBAN DE GORMAZ

II.—LA EPIGRAFIA ROMANA

Entre los abundantes restos romanos, tales como alguna que otra ara, trozos de columnas, fragmentos de teja y de cerámica, que aparecen diseminados por la villa, destacan, por su importancia, gran número de severas lápidas, algunas elegantemente decoradas, que saltan a la vista por todas partes, dando a San Esteban de Gormaz el carácter de un verdadero museo de epigrafía romana, en alto grado interesante.

Además, como por aquí y por el Molino de los Ojos, situado a unos 3 kilómetros aguas arriba del Duero, pasaba la vía romana de *Asturica* a *Caesaraugusta*, y a la salida de la villa, aguas abajo del río, existen vestigios de un poblado romano, hay que admitir con Rabal, que tales lápidas son autóctonas y no traídas de *Clunia* y *Uxama*, como erróneamente supone Loperráez (2). Si bien nada se opone a que alguna, por excepción, haya podido ser importada (3).

Las lápidas.—En la antigua Aduana, y en la esquina posterior

(1) *Soria*: cap. X, pág. 368.

(2) Ob. cit., tomo II. Disertaciones sobre Uxama y Clunia, págs. 307 y 364.

(3) Transcritas en gran parte, primero, por Loperráez y recogidas, después, por Hübner en los tomos de España del *Corpus Inscriptorum Latinarum*, casi todas estas inscripciones fueron estudiadas hace años, en el *Boletín de la R. Academia de la Historia*, por el R. P. Fita, S. J.; son calcos suministrados por el catedrático del Instituto, D. Nicolás Rabal, por el ilustrado presbítero D. Narciso Hergueta y por el culto farmacéutico D. Pedro Abad.

del muro opuesto a la carretera de Ayllón, hay una funeraria de 55 × 47 cms., que dice:

| |
|-------------------|
| LETONDO. CALNICVM |
| CRASTUNONIS F |
| RANTO. VXOR |
| MAGVLIO. FILIA |
| CARBILVS. F |
| CRASTVNO. F |
| CAPITO. F |

A continuación de las palabras VXOR y CAPITO lleva grabado un corazón, como símbolo de afecto. La inscripción aparece dentro de una cartela.

Letondo Calnicum Crastunonis f (ilius), Ranto uxor, Magulio filia, Carbilius f (ilius), Crastuno f (ilius), Capito t (ilius).

[Aquí reposan] Letondo Calmitano, hijo de Crastúnón, Ranto (su) mujer, Magulio (su) hija, Carbilio hijo, Crastúnón hijo, Capitón hijo (1).

Loperráez (2) dice que, incompleta y muy desgastada, había en la misma casa y próxima a la anterior, otra que ha desaparecido y que transcribe así:

| |
|-------------------|
| L ... A ... V .. |
| R. OLAVSTO |
| ... AN. LV |
| A ... T ... R. O. |
| ME ... IA ... |
| ... XOR. |
| C |

De la carretera de Soria a Valladolid ha desaparecido la lápida funeraria que el mismo autor (3) cita, sirviendo de asiento en la puerta de la aceña, actual fábrica de harinas, que decía:

| |
|----------------------|
| L. LICINIVS. SERANVS |
| AVVANCVM. L. LI |
| CINIVS. SERANI. |
| F. LADIENVS. |
| H. S. SVNT. |

(1) Ob. cit., tomo II, pág. 315. (Hübner, 2825). *Boletín de la R. Academia de la Historia*, tomo XXV, pág. 288.

(2) Obra y tomo anteriores, pág. 316. (Hübner, 2831).

(3) Obra y tomo anteriores, pág. 309 (Hübner, 2.827).

En cambio, sirviendo de primer peldaño en la escalera del número 12 de la misma carretera, hemos hallado otra funeraria de pizarra, que consideramos inédita, cuyo cuadro de inscripción, de 46×39 cms., dice:

CALNV S. A. EMILI
AELITA NIONIS F.
ANN. XX CANTA
BRA SOROR QVI
NA SORER H. S.
FLORVS TECVLA
AVSTICA D. S. P. F. C.

Frente al Ayuntamiento, sirviendo de basa a uno de los postes del núm. 27 del soportal de la Plaza, hay un dado de piedra que, en la cara lateral derecha, ostenta la siguiente inscripción votiva

POMPEIVS
DOCILICO
HERCVLI
V. S. L. M.

de la que hoy sólo se leen las dos primeras líneas, por quedar enterradas las otras dos (1).

Sirviendo de asiento, junto a la puerta del núm. 21 de la calle Real, había una de piedra común, de 26×41 cms., que en toscas letras del siglo III ó IV, decía:

DOMITTIA. ENT
ELIA. MATER...
LIO. POSIVT. SVL
PICIO. SI. ET...

Domittia Entelia mater (fi) lio posuit Sulpicio si (bi) et (suis?).

Domicia Entelia hizo labrar este sepulcro para su hijo Sulpicio, para sí propia y su familia (2).

Pero, si ésta ha desaparecido, afortunadamente todavía quedan cinco en esta típica y encuestada calle Real: tres en el núm. 71 y dos en el 73.

(1) Loperráez, en su obra y tomo citados, pág. 313, dice que esta piedra servía de asiento junto a la puerta de la casa de los Calderones. (Hübner, 2816).

(2) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XXIII, pág. 267.

Las tres, funerarias, del núm. 71, actual casa-cuartel de la Benemérita (1), son las más artísticas de San Esteban.

La primera, sobre la ventana rasgada convertida en balcón, dice:

L. TERENTIO PATE
RNO. EBVRANCO
TITI. F. QVIRINALI
ET. TERENTIE PATERNE
F. AN. XVII. TERENTIA. AVCI
AMARITO. PIENTISVMO
F. C.

L. Terentio Paterno Eburanco Titi f. Quirinali et Terentie Paterna f (iliae) an (norum) XVII. Terentia Aucia marito pientis (s) umo. F (aciendum) C (uravit).

Decorada en la parte inferior con una elegante cenefa de arcos cruzados (2).

La segunda, que tenemos por inédita, sobre la ventana superior de la derecha, lleva la siguiente leyenda:

DIS: MAN. B
CEDO..... TER
AN: LX.....
VAL... II.... I
ET.... C.....
AN. XXXI. COR
ANVS. PATRI
RAT.. RI. PA...

El cuadro epigráfico aparece decorado, en su parte superior, con una elegante cenefa de follaje y una estrella de seis radios.

En la tercera, sobre la ventana baja del mismo lado, se lee:

NICE ATILI
AE MEDVTTIO
ANC. AN. XX
H. S. E.

(1) Antigua casa de D. José Bahón Bravo, mayordomo de rentas de los señores Marqueses de Villena, vecino de Ayllón, que luego perteneció a D. José Ramírez Guinea, Senador por Soria, en las Cortes liberales de 1893.

(2) Loperráez. Obra y tomo anteriores, pág. 308 (Hübner, 2828).

Esta inscripción, grabada en una piedra arenisca, de 1,22 por 0,49 cms., aparece dentro de una cartela decorada, en la parte superior, con un círculo, entre dos pequeñas rosetas de seis hojas (1).

Dos en las esquinas del núm. 73, actual casa-curato del Rivero (2).

En la votiva de la izquierda, que mide 48 × 60 cms., dice:

L. TRITALICVM
ATTONIS. FLA
VL F. HERCVL
V. S. L. M.

*L (icinius?) Tritalicum Attonis Flavi f (ilius) Herculi V (otum)
s (olvit) l (ibens) m (erito).*

Licinio, de la gente de los Tritalos, hijo de Attón Flavio, puso este ex voto a Hércules.

En la incompleta de la derecha, de 50 × 100 cms., figura la siguiente inscripción insigne, ocupando sólo la mitad superior:

.....
AIONIS. F. GAL
SABINO
DECVRIONES
DE. SVA. PECV
NIA. OB. PLRV
MA. IN. REM. PV
BLICAM. MERITA

[C (asio) Calvisi] o Aionis f (ilio) Gal (eria) Sabino decuriones de sua pecunia ob pluruma in rempublicam merita.

A Cayo Calvisio Sabino, de la tribu Galeria, hijo de Ayón, los decuriones a sus expensas hicieron este monumento por los muchísimos méritos que ha contraído con la república (3).

Dentro del pórtico del Rivero, en la primera grada de la puerta

(1) Loperráez. Obra y tomo citados, pág. 307, sobrando los puntos de las líneas primera y tercera (Hübner, 2.823).

(2) Antiguo lagar de D. Francisco Bermeo.

(3) Autor, obra y tomo citados, pág. 364. Hübner, 2814, 2828. *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XXIII, pág. 267.

de ingreso al templo, hay una piedra tumular, de pizarra, de 55×79 cms., muy desgastada, que dice:

D. M. S.
 L. VAL. SILONI
 LETONDIQ
 AN. L
 VAL. PATERNA
 FILIA. ET. L. VAL. A
 SELLVS. PATRL PO
 SIERVNT. H.S.E.S.T.T.L.

*D (is) M (anibus) S (acrum). L (ucio) Val (erio) Siloni Leton-
 diq (um) an (norum) L Val (eria) Paterna filia et L (ucius) Val (erius)
 Asellus patri posierunt. H (ic) s (itus) e (st). S (it) t (ibi) t (erra)
 l (evis).*

Consagrado a los dioses Manes, Valerio Paterna y Lucio Valerio Aselo pusieron este monumento a su padre Lucio Valerio Silón, de la gente de los Letondos, fallecido a la edad de cincuenta años. Aquí yace. Séale la tierra ligera.

Aparece distribuido en dos cuadros, ocupando el superior una estrella de seis radios, inscrita en un círculo, y el inferior la inscripción (1).

En las ruinas del castillo, Loperráez (2) cita las siguientes:

La primera, incompleta, por la parte superior

M. AEMILIO.
 LEPIDO
 PATRONO.
 D. D.

que supone, acaso sin bastante fundamento, que pudo estar dedicada al Marco Emilio Lépido, pretor de la Tarraconense, que el año 44 (a. J. C.), después del asesinato de César, en Roma, formó el segundo triunvirato con Marco Antonio y Octavio.

La segunda funeraria, también incompleta y muy corroída, donde se leía:

...AIROVIV...
 CALCO... V...
 ANO
 H. S. E.

(1) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XXVIII, pág. 259.

(2) Obra y tomo citados, págs. 310, 317 y 318 (Hübner, 2820, 2830 y 2824).

Y la tercera, que supone sepulcral, que decía así:

| | | |
|-----------|-----------|-----|
| D. | M. | ... |
| CLO..... | TER. | |
| ANN..... | LX..... | |
| VAL..... | AN.. L.. | |
| H. C..... | COR.... | |
| AN. XXXI. | COR. III | |
| ANNVS. | TRIVM VIR | |
| PAREN... | OP. MIS. | |

El cuadro epigráfico estaba decorado con un sencillo medio punto en la parte superior.

Las tres han desaparecido.

Y como procedente del castillo, da esta otra:

| |
|-------------|
| VALERIA |
| SEVERA. C |
| DENSI. VXS. |
| HERCVL... |
| V. S. L. M. |

sin decir dónde estaba (1).

En la calle de la Amargura (detrás de la Plaza), hay un magnífico pedestal de piedra muy dura, de 60 × 50 cms., liso en sus cuatro caras laterales, y sin ningún género de bocel ni de otra moldura (2), que, en una de sus caras, dice:

| |
|---------------------------------|
| T. MAGIO. M. F. G... |
| ANTIQVO. PRAE... |
| COHOR. CIL. PRAEF. FA... |
| ANVS. MURRIVS. VMBER |
| ... IB. MIL. LEG. III SCYTHICAE |
| III. VIR. CAP. Q. PRO. PR |
| ... G. PRO. PR. AED. PLEBIS |
| CERIALIS. PR. |

*T (ito) Magio M (arci) f (ilius) G [al (eria)] Antiquo prae
[f (ecto) cohор (tis) cil (icum), praef (ecto) fa [b (rum)], Anus Mu-*

(1) Autor; obra y tomo anteriores, pág. 312 (Hübner, 2815).

(2) Hallado a 1,50 metros de profundidad bajo los cimientos de la casa número 28 de la Plaza Mayor, propiedad de D. Ventura Moreno, al reedificarla por haber sido presa de las llamas en 1892.

rrius Umber [tr] ib (unus) mil (itum) leg (ionis) IIII. Scythicae, III vir cap (italis), q (uestor) pro pr (aetore), (le) g (atus) pro pr (aetore), aed (ilis) plebis cerealis, pr (aetor).

A Tito Magio Antiguo, hijo de Marco, de la tribu Galeria, prefecto de la cohorte de los Cílices, prefecto de los fabros, erigió este monumento Anio Murrio Umbro, tribuno militar de la legión cuarta Escítica, triunviro capital, cuestor, propretor, legado propretor, edil cereal de la plebe, pretor.

El carácter gráfico de esta lápida es el de la tésera de Clunia (1), grabada en el año 40 de la Era Cristiana.

Hay fundados motivos para suponer que Anio Murrio Umbro fué español, y uno de tantos militares como en todo tiempo han llegado a desempeñar cargos políticos (2).

En el número 6 de la misma calle había una piedra muy desgastada en la que sólo se leían las siguientes letras:

| |
|-----------|
| D..... |
| VXA |
| PRD |
| RID |
| PI..... |

En el enlosado del atrio de la actual parroquia de San Esteban hay dos:

Una completa, de 55×116 cms., con la inscripción fúnebre en una cartela de la parte superior, que dice:

FAVSTA. AN. L.
ARRAEDO. F. AN. XVI
H. S. S.
LIB.

Fausta an (norum) L. Arraedo f (ilius) an (norum) XVI, h (ic) s (iti) s (unt). Lib (erti)

y que parece aludir a una madre y a un hijo, libertos, fallecidos respectivamente a los cincuenta y a los diez y seis años (3).

(1) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XII.

(2) *Bol.* anterior, tomo XXI, pág. 121.

(3) Loperráez. Obra y tomo citados, pág. 314 (Hübner, 2826).

La otra es un fragmento epigráfico de 31×42 cms., con las dos líneas siguientes:

CONiuGI. D. N.
M. ANT. GORDI

que, según la autorizada opinión del ilustre P. Fita (1), debió pertenecer a la piedra epigráfica de un monumento erigido en honor de la emperatriz Furia Sabinia Tranquiline (años 241-244), esposa de Gordiano III, por la municipalidad de Osma, al tenor de las dedicadas a la misma soberana en otras ciudades.

A pesar de haberse perdido las cuatro primeras y las tres últimas líneas, como de la cuarta queda algún ligero trazo, indicio de la distribución para el suplemento y giro de toda la leyenda, el sabio jesuíta, por medio de la de Badalona (Hüb., 4607), la restaura así:

SABINIAE
TRANQVILLI
NAE. SANCTIS
SIMAE. AVG
CONiuGI. D. N.
M. ANT. GORDI
ANI.
P II. FEL. AVG
D. D.

[*Sabiniae Tranquillinae Sanctissimae Aug (ustae)], con (ir) gi*
D (omini) n (ostri) M (arci) Ant (onii) Gordiani pii fel (icis) Au-
gusti d (creto) d (ecurionum).

A Sabinia Tranquiline Santísima Augusta, mujer de nuestro Señor Marco Antonio Gordiano (Monumento erigido), por decreto de los decuriones.

Los miliarios del Molino de los Ojos, descubiertos en 1885, son dos piedras areniscas cilíndricas, conmemorativas de la reparación de vías y puentes.

(1) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XXIII, pág. 267.

El primero es un epígrafe de 59 × 57 cms., labrado en un trozo de columna de 45 de diámetro

| | |
|----------------------|-----------------|
| | OBI |
| O..... | LERIO |
| VAL..... | AXSIM |
| | IANO P. F INVIC |
| | TO AVG PON MA |
| X TRIB P. P. P. CONS | |
| | V. PROCON |

que el P. Fita (1), por comparación con otro por el estilo, de Braga, y de la misma época (Hüb. 4763), interpreta así:

[*D(omino) n(ostro) n*] obi [*lissium*] o [*Caes (ari) Ga*] *lerio Val* (*erio*) *Maximiano p(io) f(elici) invicto aug(ustus) pon(tifici) max(imos)*, *trib(uniciae) p(otestati) p(atri)*, *p(atriae)*, *cons(uli)* *V procon(suli)*.

A nuestro Señor el nobilísimo César, Galerio Valerio Maximiano, pío feliz invicto augusto, pontífice máximo, revestido de la tribunicia potestad, padre de la patria, cónsul por quinta vez, procónsul.

El segundo contiene dos inscripciones: una más antigua desbaratada y picada, de 56 × 58 cms., cuya porción legible dice:

| |
|-----------------|
| D. N. |
| IMP..... AES |
| AVR |
| TO. AVG |
| P. M. TRIB. P P |
| COS. PROC..... |

D(omino) n(ostro) Imp(erator?) [c] aes(ari) M(arco) Aur(elio) [Carino p(io) f(elici) invic] to Aug(usto) p(ontifici) m(aximo) Trib(uniciae) p(otestatis) p(atri) p(atriae) co(n)s(uli) proc(o)n s(ulis)].

Conviene recordar que después de la muerte de Carino a manos de sus soldados en la batalla de Margus (año 285), se baldonaron y mutilaron en muchos sitios sus monumentos. Siendo, por lo visto, este miliario uno de ellos. Y, volcado de arriba abajo, recibió

(1) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, tomo XXIII, pág. 267.

pocos años después (292-305), en la parte que de inferior pasó a ser superior, la siguiente inscripción, de 58 × 38 cms., que permanece íntegra.

D. N.
FLAVIO VAL
COSTANTIO
NOBB. CAESS.

*D (omino) n (ostro) Flavio Val (erio) Constantio nobb (ilisimo)
Caess (ari).*

Los dos miliarios atestiguan la transformación política del Imperio que hizo Diocleciano (1) al asociarse en el trono a Maximiano y creando césares a Galerio y Constantino, de cuyo matrimonio de éste con Santa Elena nació Constantino el Grande, que, por el celebrado Edicto de Milán, el año 313, dió la paz a la Iglesia. Con el *quinto consulado* de ambos Césares se inauguró el 305, y a primero de mayo de este mismo año, uno y otro revistieron la púrpura imperial que en ellos abdicaron Diocleciano y Maximiano (2).

PELAYO ARTIGAS

(Continuará.)

(1) De trágico recuerdo para nosotros, por haber decretado, en Nicomedia, el año 303 la décima persecución contra los cristianos, que dió lugar a la cruenta y gloriosa *era de los mártires*.

(2) La Comisión de Monumentos ha hecho las oportunas gestiones para instalar ambos miliarios en el Museo Provincial de Soria.

MISCELÁNEA DE TABLAS VALENCIANAS

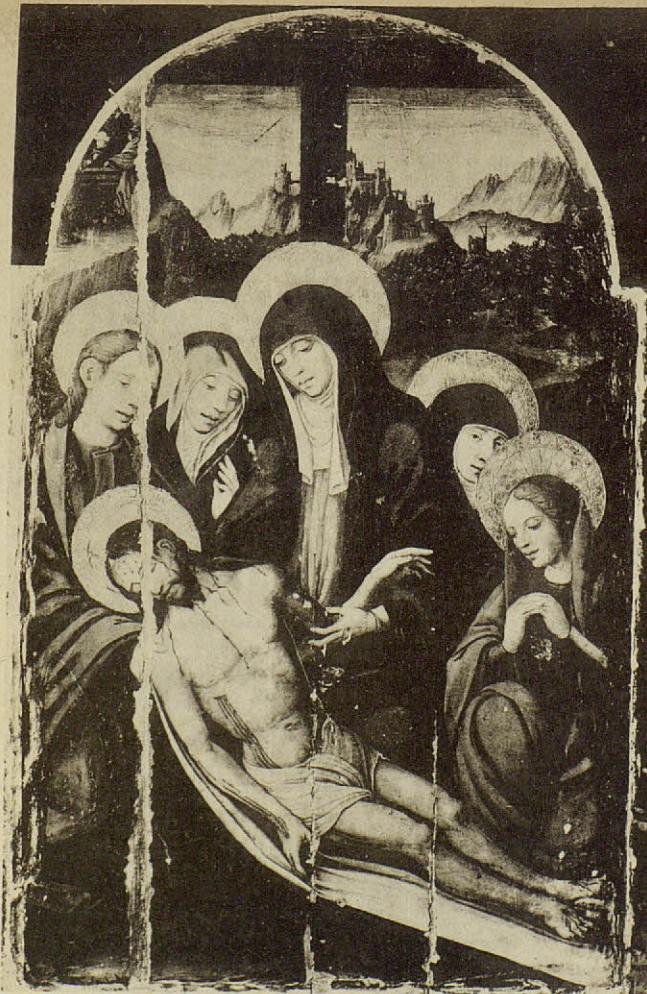
Siguiendo el garbeo en el Museo de Barcelona presentaré una tabla que no he visto aludida en las publicaciones que cayeron en mis manos, y lo extraño y subrayo la extrañeza, por el temor de convertir un lapsus de rebusca en descubrimiento, aunque sea tan trivial, como la muy visible afinidad que tiene con el arte osoniano el San Pedro (lámina núm. 4) de pontifical, sedente, bajo rico baldaquino de brocado con simulada pedrería y cuyo estilo y composición parece repetir el posterior San Dionisio con el donante al pie, que hay en el aula capitular de la Catedral de Valencia.

La figura del apóstol, un tanto barbarota y de marcado carácter escultórico, no reproduce su tipología tradicional, es decir, la derivada de la descripción de Nicéforo Calixto y de los primitivos monumentos (1), ni es la que vemos en obras como «La Pesca Milagrosa» y la «Incredulidad de Santo Tomás», ambas en San Carlos, porque tal vez procede de las representaciones del «Eterno» y de la escultura, cuyo influjo en «lo fill del mestre Rodrigo» y en sus imitadores parece notoria. En todo caso no deja de tener alguna semejanza con el San José de la tabla por él así firmada, que de Valencia pasó en 1865 al «South Kensington Museum», de Londres, y está expuesta en la «National Gallery» (2), donde la Virgen, resulta un trasunto fiel de los ángeles, que con alba, estola y cintillo de gemas en su frente, sostienen el dosel de San Pedro en Barcelona, y que repiten algunas cabezas de carácter, del panel hoy propiedad de Mr. Lionel Harris (3), que aún alcancé a ver hace años en Valencia. En las obras que aludo, hay lazos complejos de técnica, factura, manera y menudas características

(1) Vid. e Martigny: «Dictionnaire», pág. 536 y siguientes de la edic. de 1865.

(2) Reproducida y escrita por Van de Put en «The Burlington Magazine», número de Mayo de 1907, pag. 111-112.

(3) Reproducida por Mayer en la pág. 115 de la 2.^a edic. de su «Geschichte der Spanische Malerei».



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

La 5.^a Angustia. Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona.



CLICHÉ A. MAS

R. de Osona? Museo de S. Carlos (Valencia).

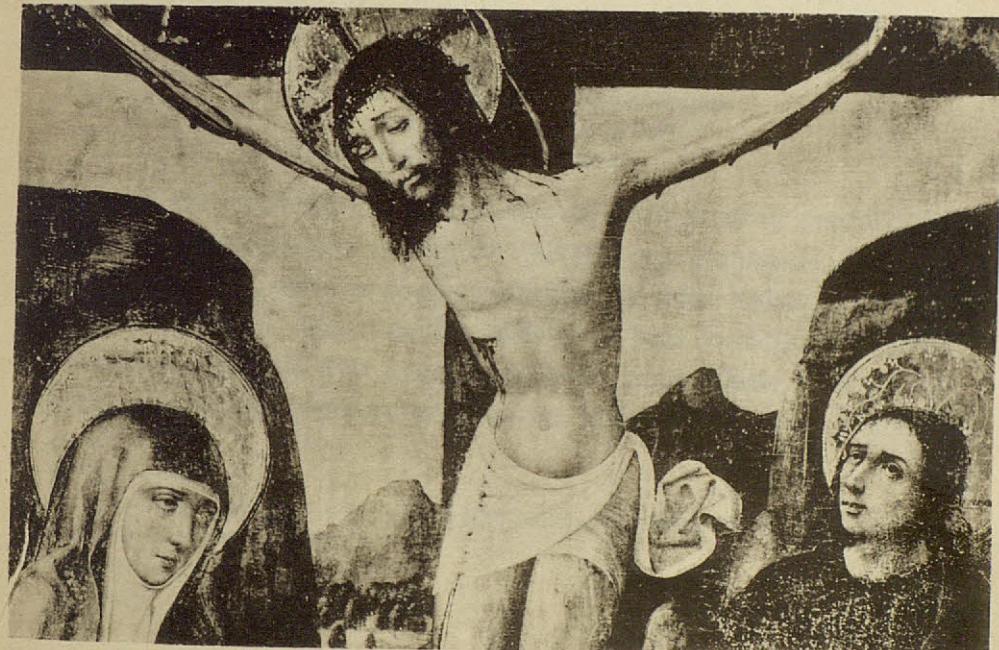


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID



(Catedral de Valencia)

Rodrigo de Osona? Calvarios de fines del S. XV.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Detalles de los Calvarios de la escuela de Osona. Fines del S. XV.

muy suficientes para, cuando menos, proclamar su afinidad estrecha.

Sin salir del Museo, podremos colocar en las estribaciones de la escuela de Osona, un panel de fines del xv, que acusa el típico entrelazado italo-flamenco, propensión a las arquitecturas y poblados paisajes. Representa la 5.^a Angustia, viéndose al fondo, a San José de Arimatea y Nicodemo en el Santo Sepulcro y en arriscados cerros que parecen las crestas del Bernisa, un castillo que recuerda mucho al setabense.

No me sorprendería que esta tabla, procedente de Valencia, fuese del retablo contratado en 1482 por Osona y Pedro Cabanes, con los herederos de Vicente Pedro para el altar mayor de San Francisco.

Sus figuras, que son de muy escasa variedad fisonómica, macilentas, de pronunciados pómulos casi juanetudos y labios carnosos, se repiten mucho (en Játiva, en Valencia y en otras partes) en obras coetáneas y la composición reproduce con vulgar simetría, la fórmula tradicional—oriunda de la mística franciscana—o sea, la Virgen sosteniendo en su regazo al Crucificado, a la cabeza del cual está San Juan, y la Magdalena plañiendo a sus pies, como cuando en otro tiempo recibiera el perdón de sus culpas, según recuerda el Seudo—Buenaventura (capítulo LXXXI), que es donde por primera vez aparece tal particularidad, recogida por nuestra literatura regional, de la que como muestra me bastará citar lo de Sor Isabel de Villena (capítulos CCXVII y CCXXI) y la *Istoria de la Passió*, que a esta ilustre clarisa dedicó Mosén Bernat Fenollar, pues resulta muy expresivo (1) el:

«Tenia la Verge: lo cos estant seyta
Los peus Magdalena, hil cap sant iohan
I tots perseguits de gent tan maleyta
Ploraven y mes la mare beneyta.....»

Entre los fieles al estilo de Osona, gozó de gran predilección otro más característico modelo de Calvario que situaba el Gólgota en una hondonada, entre peñones y con paisaje para Valencia extraño de riscos y rocas. Así, el de una tabla de la Sede Valentina (Sacristía Mayor) que se llevó a la Exposición de Barcelona (Sala 32, núm. 10) y que resulta muy próxima del maestro Rodrigo por lo que a la vista revela.

(1) Pág. 131 de la edic. de «Lo Rat Penat», con notas del Sr. Martí Grajales Valencia. Domenech, 1912.

La supuso S. Sivera (1) perteneciente al retablo que hizo aquél en 1483 a expensas del Cardenal-Obispo D. Rodrigo de Borja. También se pensó en el pintor del Juicio Final, del Museo de San Carlos (2), y ambas hipótesis son muy probablemente armonizables, prestándose a especulación, toda vez que este retablo lo catalogó con su gran clarividencia el Sr. Tormo como de discípulo de Osona en relación con el Maestro de Perea, y es para mí de la misma mano (3) con toda certeza que las dos tablas gemelas (4) que hay colgadas en la Capilla de Santo Tomás de Villanueva (Catedral), que supongo pertenecerían al retablo de la de San Bernabé y San Antonio de Padua—hubo dudas en la identificación de éste—, aunque naturalmente, no del primitivo, contratado por Pedro Nicolau en 1405, sino de alguno posterior, en el que «estaban pintados los dos titulares antiguos, San Bernabé a la izquierda y San Antonio a la derecha» (5), actitud exactamente adoptada por las dos figuras cual si fuesen tableros laterales y mirasen hacia el centro. No se dan las medidas de las pinturas que guarda la Catedral en la concienzuda obra del Sr. Sanchis Sivera, pero a lo que de memoria recuerdo, no repelen para suponer al Calvario antes aludido—algo hace vacilar el paisaje bien pobre del fondo—, hermanable con los dos paneles en cuestión.

Sea o no sea, estimula todo ello a suponer al Maestro de Perea como un discípulo de Osona, largo tiempo colaborando en su obrador, donde tal vez aprendió la técnica del óleo que algunas obras suyas demuestran que manejó pronto y bien. Sus huellas en Játiva parecen confirmar tal suposición.

Sin reservas, doy por mellizo del Calvario de la Catedral el que reproduce la lámina núm. 7 para facilitar el parangón, haciendo innecesario todo comentario.

Estrechando el círculo cuyo centro es la documentada y firma-

(1) Pág. 177 de «La Catedral de Valencia».

(2) Reproducido por Tramoyeres en «Archivo de Arte Valenciano», de 1919.

(3) Idéntico el colorido, caras, plegado de paños, fondo de oro burilado, con análogos dibujos geométricos, solado terroso que por falta de perspectiva sube muy alto, a modo de zócalo.

(4) Son los números 17287 c y 17283 c del Archivo Mas. Reproducidos en «Archivo de Arte Valenciano», 1931.

(5) S. Sivera., loc. cit., pág. 366. Para la identificación del Santo bastará ver la documentadísima obra del P. Beda Kleinschmidt: «Antonius von Padua in Leben und Kunst, Kult und Volkstum». Dusseldorf: L. Schwann, 1931.

da «Crucifixión» de la iglesia de San Nicolás (Valencia), puede también colocarse dentro de él, un «Descendimiento» del Museo de San Carlos, cuyo fotograbado (lámina núm. 6) puede servir (1) para enjuiciar si yerro suponiendo las obras aludidas, como producciones pariguales, de un mismo taller salidas, en distinta fecha y dispar sazón.

Lo de San Nicolás tiene la curiosidad iconística de representar a la Virgen de blanco, lo cual es por entonces infrecuente y puede ser un rebrote de la rancia tradición medieval, origen del hábito de los Premostratenses, por Ella dado a su fundador San Norberto y a San Pedro Nolasco para sus Mercedarios.

El escuálido Cristo yacente, sangrando en el Cáliz, que vemos en la tablita de San Carlos, recuerda la tradición del Santo Grial y la por aquí muy fervorosa y añeja devoción a la Preciosísima Sangre, incrementada, desde principios del XVI por el prodigo, de gran resonancia popular, acaecido a un huertano de Mislata (2) y por la propulsión que dió a su culto en la Diócesis—con Rezo y Oficio propio en ella—el Patriarca Ribera. Son de interés las escenitas del fondo, con tres Arimateas, o Nicodemus, saliendo del Sepulcro, y éste en un horado en la peña, topicos de la escuela osoniana, como los perniabiertos (3) ángeles volantes bajo el travesaño de la Cruz, tenantes de los atributos que se llamaban (4) «Improperios de la Pasión».

Pudiera situarse dentro de la misma trayectoria, pero con muy distinta y relevante personalidad, al pintor del bellísimo «*Noli me Tángere*», de fines del XV, que mandó la Parroquial de Santa María del Salvador, de Chinchilla (Albacete), a la Exposición Iberoamericana y que tenía el número 1.038 en la sala séptima del Pabellón Mudéjar, de Sevilla. ¡Con qué delicadeza y cariño trata el paisajel; las adelfas, ricinos y hasta la menor brizna de su variada flora, es pulcramente dibujada por este gran maestro en la valoración artística!

(1) Aunque sin reproducirla fué comentada por Tramoyeres en «Cultura Española», pág. 149, núm. IX.

(2) Véase Teixidor: «Antigüedades de Valencia», capítulos XXI a XXIII del tomo II de la edic. de Chabás, 1895.

(3) Muy repetidos en otras obras, así en el retablo del Juicio Final, de San Carlos, antes citado; en el de los Siete Dolores de San Pedro de Játiva, etc.

(4) Véase Abizanda Broto: «Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón», pág. 41 del tomo I. Zaragoza, 1915. En la literatura tuvo y tiene la palabra otra significación: Los versículos de patéticas reconvenciones salmodiados el día de Viernes Santo en la Adoración de la Santa Cruz.

del pormenor, pero sin caer en vulgar nimiedad, pues no es un preciosista meticuloso y pueril, antes bien, sorprende por su factura abreviada y por la gradación de términos, abocetando lo secundario, pero con trazo firme y seguro, con toque certero y preciso, sin resobo ni titubeos, sobre todo en sus figuras, modeladas con esmero, pero sin porfía, dándoles dulcísima expresión. Su colorido es transparente y de gran fluidez, con esfumados finísimos y suave cromatismo.

Las dos orientaciones pictóricas que caracterizan a la escuela osoniana, la tendencia realista en la ejecución, de carácter e ideales flamencos y la gracia y gentileza itálica en la composición, el gusto por las arquitecturas, la forma de tratar el desnudo y las carnaciones —aquí algo claras y anémicas— se adunan felizmente, en esta muy bella joya y abogan porque se reclame, provisionalmente al menos, para el arte de Valencia, donde impera por entonces, la gran luminosidad y brillantez, que vemos en obras como la Virgen con Santos y un caballero de Montesa, del Museo del Prado.

Es de propiedad particular (Valencia) una tabla con el Redentor, sin más estigmas de su Pasión, que los verdugones del Azotamiento y ligado a una columna que ocupa el centro de la escena, representándose esta, en un interior, o atrio con gran fenestra, por donde se ve al fondo un bello país rocoso, con varias gentes y la Oración del Huerto. En su puesto tradicional, a la diestra del Señor, como inalienable privilegio, alusivo a la tan combatida y defendida primacía, está San Pedro, y a la siniestra, San Juan Evangelista, de hinojos ambos, éste con ademán de gratitud y aquél como doliente y contrito. Es la antigua tradición, según la cual, estuvo el Señor atado a una columna en casa de Caifás, durante la noche de su prisión hasta que muy de mañana se reunió el Sanedrín para juzgarle.

La clave iconística, es el libro de Sor Isabel de Villena, cuyo capítulo CLXII dice: «Com lo senyor fou mes en una cruel presó e ligat a una columpna e aqui fou vesitat per lo seu amat e fidelissim dexible Johan», añadiendo, que había en medio de tal cárcel, una columna, en la que lo ataron y que San Juan, al verlo así desde una ventana, se le acercó y arrodilló a su lado, dialogando con El sobre los demás Apóstoles y especialmente sobre los sufrimientos de Pedro, al que promete consolar con su presencia, después de resurrección, aludiendo a que le honró con la tercera de sus apariciones, descrita en

Lám. IX



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Detalles del «Noli me Tangere» de la Iglesia Parroquial de Sta. María del Salvador de Chinchilla (Albacete).
Fines del S. XV.



Cristo en la columna, entre San Pedro y S. Juan. Tabla de principios del S. XVI. Atribuida a Traycat. Propiedad particular (Valencia).



Escuela de Reixach? Virgen sedente.
De la 2.ª mitad del S. XV.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADR D

Lám. XI



Escuela de Reixach? Hoja de un retablo
del promedio del S. XV (Valencia).

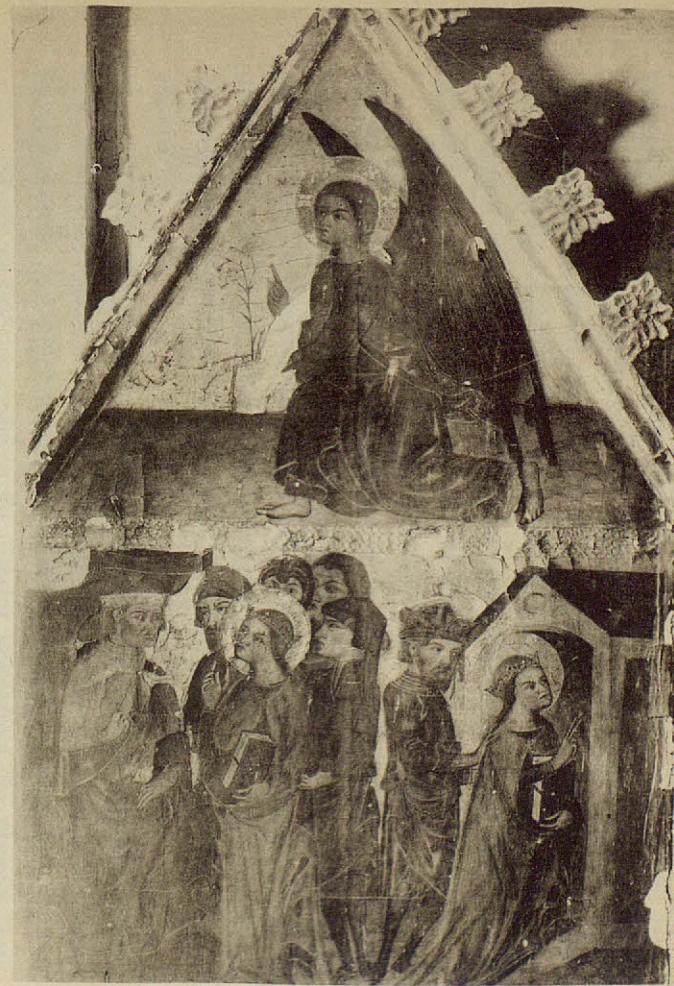


San Miguel y Santa Magdalena.
Principios del S. XV.
En las Escuelas Pías de Alcira.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID



San Miguel Arcángel. Fines del S. XIV.
Ermita de S. Antonio de Sot de Ferrer
(Castellón).



Detalle del tríptico de Santa Lucía,
(fines del S. XIV) de la Iglesia de Albal
(Valencia)

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

el capítulo CCXLV y que sin indicación de lugar, también la cuenta Voragine (capítulo LIII) y las fuentes ortodoxas (1).

Una compendiosa e infrecuente representación de ambos asuntos, es la de este panel, que figuró en la Exposición de «Lo Rat-Penat», conmemorativa del VII centenario de D. Jaime el Conquistador y en la Nacional de Valencia, catalogada como del xv, aunque bien pudiera y debiera ser considerada, como de la primera quincena del xvi.

Unas muy sospechosas letras—T R A, S, si mis notas no mienten—que se simulan grabadas en lo alto del fuste que hace de quicial, a la derecha del que mira, sirvieron por entonces para pensar, que se trataba de la firma, del problemático Antonio Traycat o Canytar, pintor de quien sólo sabemos su nombre—y con dudas—documentado por Sanchis Sivera (2), como trabajando en la Seo el año 1471.

Razón pluraliforme, que por obvia será baldío detallar, aconseja incluir al pintor, entre los discípulos de Osona, sin que pueda identificársele con ninguno de los hasta la fecha conocidos.

No sé, si por sugerencia de alguna conjeta de Mosén Beti, pero desde luego sin robusto fundamento conocido, se sigue dando con más o menos reservas—y hasta sin ninguna—como del aludido Cañitar, un fragmento de predela del xvi que hay en Santa María de Morella, y que basta verlo para convencerse, que aun cuando refleja los últimos fuegos de la escuela osoniana, es de muy distinta mano, y ésta nada experta, cual de un artista bisoño y mediocre, de acusado arcaísmo para su época; me refiero a la «Resurrección», ya reproducida por Sarthou en la «Geografía de la Provincia de Castellón».

EN LA ESTELA DEL ESTILO DE REIXACH

Una derivación del castizo cuatrocentismo indígena, que Jacomart y Reixach representan, es el arte de Osona, que hace de bien ahincado mojón medianero, en el engarce de aquella tendencia con la intensa renovación italianizante, enhebrada en las vértebras de la pintura valenciana en las postimerías del xv y comienzos del

(1) San Lucas, XXIV-34 y San Pablo, 1.^a Corint. XV-5.

(2) Véase «La Catedral de Valencia» y «Pintores Medievales».

xvi. Pero por entonces, quedaban todavía, núcleos de rezagados, continuadores de aquella corriente, y aun siendo artistas secundarios, sus obras no deben ser desdenosamente silenciadas, pues en cierto modo ayudan a la geometrización del conjunto histórico.

Entre ellos, incluiré al pintor del retablo de San Sebastián, de la iglesia de Albal (1), obra cuya partida de nacimiento, debe inquirirse, allá por la primera decena del xvi y que revela resabios del lenguaje pictórico hablado por Juan Reixach, en Cubells y en Rubielos, pues hay figuras, edificios, países, «rajolas» del solado y otros por-menos que de allá probablemente vinieron, como el dibujo duro y las coloraciones algo agrias, estridentes, indicando todo ello una su-peditación estética, denunciadora de común solera.

El «Christus Patiens» del plafón central de la predela, recuerda mucho, la manera de tratar Reixach igual asunto, como acaece, a los ángeles que sostienen el gran paño dorsal del titular, conexivos con algunos del retablo firmado, que guarda hoy el Museo Municipal de Barcelona, donde hasta la carabela en que viaja Santa Ursula y el numeroso séquito, que una falsa lectura documental le atribuyó, pa-rece salida del mismo astillero que una de las albalenses.

Si se quisiera concretar en todo esto con mayor probabilidad de acierto, deberíase llevar el retablo, al Museo Diocesano de Valencia, para que manos peritas lo limpiasen con esmero, quitándole la corteza del maquillaje dado por el cruel repinte que sufrió hace tiem-po, con lo cual, además de verse a lo vivo algunas coloraciones que ahora resultan algo sordas y opacas, se alejaría el peligro, no sólo del tan usual *jus spolii*, sino, de que per fas o per nefas, llegue a per-dérse, lo cual no creo temerario presumir, si es que sigue como la ú-ltima vez que lo vi, descabalado, recubierto de mugre y desperdigadas sus piezas en una trastera, sin que acertase a encontrar la tablita del ático, representativa del martirio del Santo, y no holgará re-cordar que el retablo de Gabriel Martí, entregado por el Cabildo en 1831 (2), apareció «en un desván de la iglesia», no quedando ahora de él más que un fragmento, que fué el que se llevó a la Exposición de Valencia.

(1) Reproducido en «Museum», tercer fascículo de 1927.

(2) Véase S. Sivera, «Pintores Medievales.

En conjetura de conjeturas, y por la tangencia que con el estilo de Juan Reixach manifiesta, pienso que podría pensarse, en la posible paternidad, de uno de los dos pintores —Pedro y Jerónimo— de tal apellido, que se supusieran emparentables con aquél, educados probablemente en su obrador y disciplinas, y que serían sus algo tardíos continuadores. Tal producción se adapta bien a la hipótesis que sobre su estilo dió el Sr. Tormo en *Cultura Española* (1).

En la desmañada descripción, que hice años ha en *Museum* ya indicaba, que los rótulos a modo de tarja, que para la identificación piadosa, tienen las tablas laterales, me parecían un postizo, añadido al repintar, y una nueva revisión aumenta mis recelos, pues así como para el San Bernardino, bastaría su flamígero trigramma representativo del nombre de Jesús [*I. H(esu). S.*] cuyo culto externo fué por él iniciado, transformándose después, según indicó Perdrizet, en sigla de su invocación como Salvador del género humano [*I(esus) H(ominum) S(alvator)*], que es cual hoy se usa, en cambio el supuesto San Blas me ofrece dudas por varios conceptos.

De otro discípulo directo y coeve de Reixach, que debió trabajar con él en lo de Cubells, pues supongo mañeó en las figuras sedentes de la predela, me parece una hoja que debió ser remate, del viaje central de un desaparecido retablo del promedio del xv, y del que no queda más que un fragmento (lámina núm. 11) en poder de un particular de Valencia, si es que lo conserva.

El aludido e ignoto secuaz, trató de hacer retoñar con más pobreza y tosquedad, la estructura del «Calvario», de Cubells, con su grupo de milites a la derecha del que mira y hasta la «Regina Angelorum» —similar de la de Albal, que reclamo para el propio Juan Rexach o su taller—, composición por aquí muy enraizada, con feliz y lozanísima variedad, que por la ideología iconística que sustenta, puede considerarse, como la cristalización cuatrocentista de las representaciones de María entre flores, iniciadas en la centuria precedente, debido al sentimentalismo incorporado al Arte, por el influjo místico que señaló el Prof. Sauer (2).

Si no es grande mi descamino, la Magdalena de la predela de

(1) Página 1.074 del año 1908.

(2) «Mystik und Kunst» en su Anuario de la «Görresgesellschaft», correspondiente a 1928.

Cubells, ha sido con relativa fidelidad recordada, al pintar el San Juan, de la Crucifixión a que me refiero.

La «Descensión de María», en la Seo de Játiva, y lo de las monjas de San Martín, de Segorbe, me hizo vacilar bastante, pensando en que la similitud estilística de Jacomart, autorizaría para colocar el fragmento en cuestión dentro de su órbita, con más fundamento, que algunos que se le han ido colgando desde hace poco tiempo, pero ya es harto pesado el sambenito para ponerle más peso.

Sería de interés hacer, sin precipitación ni prejuicio, un replanteo crítico de la catalogación de obras atribuidas a uno y otro pintor, tratando de inquirir con empeño, la varia labor que aparece incluso en lo de Cati, que al fin y al cabo «queda un tanto en problema», siendo bien notoria la presencia de manos diferentes Jaun en las tablas principales, como ya indicó (1) Sanpere y Miquel.

Rexach se nos presenta en unas ocasiones, como un suple-faltas y demasiado fiel epígono de Jacomart, en otras, cual si trabajasen asociados en común taller, a modo de eslabones de una misma cadena y no sólo aparecen —tal como se les cree— con una muy sospechosa homofonía estética, que puestos a buscar un símil, podría servir el de los apellidos Rexach y Vesach, sino que ellos —y los suyos— van pisándose los talones, según manifiestan los documentos (de 1444, 1461, 1462.....), los sitios en que trabajan, y las obras que quedan (Morella, Segorbe, Játiva), sin que falten datos documentales de tan grande interés, como los recogidos y destacados, en la magistral monografía, que cuando todavía era desconocido lo de Cubells, publicó el Sr. Tormo, así (2) el de la relativa e inexplicable pobreza de Jacomart, y sobre todo, el que subencargara trabajos a otros colegas para venderlos él, cosa que «por extraña que parezca, parece que se impone como un hecho que halla inesperada comprobación en el inventario de lo que dejó a su muerte», pues no figura obrador ni útiles de la profesión.

Sin retorcer los argumentos, pudiera resultar confirmada la

(1) Pág. XIII del Prólogo a los «Pintores medievales» de S. Sivera. Barcelona, 1914.

(2) Pág. 81 de su «Jacomart». Madrid, 1913.

idea de S. Sivera (1) y la que más veladamente apuntó Sanpere (2), invitando todo ello a dudar mucho, y aún quizás será poco, de lo atribuible a Jacomart, dando mayor realce del que actualmente tiene a Rexach, de quien si acaso podría decirse lo que de aquél dijo Bertaux (3) sobre suponer debido a su influjo «lo que queda de flamenco hasta fines del xv en obras como las del Maestro Rodrigo de Osona y su hijo». Si acaso, he dicho, por no ser desdeñable, pues cayó en tierra feraz, la semilla que debió dejar P. Nicolau y los maestros norteños, que con él, y después de él, aparecen trabajando en Valencia; la no escasa importación directa de obras flamencas, de las cuales aún hay bastantes que se conservan, y muchas más causas conocidas.

Creo aproximable a la escuela de Rexach, como labor de un imitador no mal colorista tal vez menos áspero y más blando y lamido, la tabla que reproduce la lámina núm. 10 con la Virgen sedente, en solio que conserva reminiscencias de los taraceados mudéjares, ornato muy prodigado por aquél, así como los solados de azulejos con crucecitas y flores estilizadas y las suntuosas estofas con decoración a base de piñas y follaje lobulado. Por fondo, recordando la predela del retablo Spigol de Catí, el zócalo que Bertaux (4) señalando como su primer aparición el tríptico de Belchite —hay ejemplos anteriores— supuso «muy aragonés», frecuentísimo en la pintura levantina y duradero en ella, dígalo sino la sor Isabel de Borja o de Villena del Instituto de Valencia de Don Juan, reproducida por Sánchez Cantón (5) como de principios del xvi.

El Jesusito de transparente cendal, con el jilguero y los adornos de coral y otros detalles, no deja de recordar algunas obras que se atribuyen al Maestro de la Crencha, cuyo estilo no fué desconocido por el pintor de este panel que presiente a Falcó y evoca otros que vi en Lérida en la iglesia de San Lorenzo.

(1) Pág. 911 de la «Geografía general del Reino de Valencia», editada en Barcelona por A. Martín.

(2) Loc. cit.

(3) En «Les disciples de J. van Eyck dans le Royaume d'Aragon», 4.º artículo publicado en la «Revue de l'Art Ancien et moderne», de 1907.

(4) Pág. 54 del gran Album bilingüe de la Exposición de Zaragoza (1908), editado en 1910.

(5) En el núm. 24 del magnífico «Catálogo de las Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan», Madrid, 1923.

En el vagabundear retrospectivo que refleja mi deslavazada charla pobrísima —mezcla inextable de agua y aceite— me servirá de necesario escudo, la inolvidable advertencia, que a los vituperadores del atrevimiento, hizo un eximio maestro (1), indicando, que a la verdad no se llega más que rara vez en derechura, y si rectificando errores; cometerlos es dar lugar para que se rectifiquen, siendo perdonables cuando no se quieren imponer como verdad, sino que se ofrecen como una opinión, aunque ésta sea tan convaleciente como la mía.

EL SAN MIGUEL DE SOT DE FERRER Y OTROS

Sot de Ferrer, es un pequeño pueblecito de la Provincia de Castellón, inmediato a la carretera de Sagunto a Teruel, la cual hace más fácil y cómoda, la excursión directa en automóvil, desde Segorbe —unos 10 kilómetros— que por el Ferrocarril Central de Aragón, bajando en Soneja, todavía distante como una hora de camino que el excursionista poco precavido tendría que recorrer a pie las más veces.

Fué Tramoyeres quien dió la primera (2) y única referencia que conozco de que en la ermita de San Antonio había «una interesante tabla valenciana de por 1390-1410, representando a San Miguel y en la parte superior dos escudos puntiagudos con armas de Borja o Boil», que me recordaron las de los Cervellón, que acababa de ver en unos paveses de torneo—comentados por Almarche (3)—de Museo de Castellón de la Plana.

Admitiendo como más probable la segunda fecha del compás de tal cronología, diré que me resulta conectable con el tríptico de Santa Lucía (fines del XIV) que hay en la iglesia de Albal, obra muy similar, aunque de más elevada valoración pictórica, en la que predomina la nota ilustrativa, y ambas de acusado influjo sienés, con real o aparentcial semejanza de factura y tipología; sólo el colorido resulta

(1) Véase el prólogo del «Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la Sra. Vda. de Iturbe.» Madrid. Blas y Cía., s/f.

(2) En «Nuevas pinturas de Juanes, las tablas de Villatorcas y Sot. de Ferrer», publicado en «Las Provincias», núm. 15.722 de 4 Octubre de 1909.

(3) «Las tablas de la Cartuja de Val de Christ». Almanaque de «Las Provincias» de 1916.

más cálido en lo de Albal, con predominio de rojos y azules, más denso, mientras que en la tabla de San Miguel es más flúido y transparente. El eco del arte de los Serra es también muy perceptible.

Abogan tal conexión menudas características «morelianasy», como poner abultado el lóbulo de la oreja, los muy pronunciados orificios nasales, labios gruesos, ojos rasgados (1), el plegado de paños, la manera de trazar las aureolas, enquistándolas por sobre las alas en el dintorno del hueco que queda entre ellas. Diríase que el arcángel, perdida su jerarquía celeste, se convirtió en uno de los ángeles musicales que tañen laúd en el tríptico de Albal cuya labor de talla y carpintería es idéntica. Su trabazón, que parece prieta por múltiples lazos de ejecución, de técnica, de estilo y hasta de manera, pregoná connubio cuando menos como de taller o escuela.

Quizás tiene afinidad con ellas la tabla de Santa María de Montesa, donada por el Marqués de Laurencín al Museo del Prado, para la que pensó el señor Tormo (2) en Antonio Gueráu y hacia 1430 como fecha.

En Sot de Ferrer está el arcángel, entre profetas—acaso los cuatro mayores—correspondientes a las entre calles del desguazado retablo, vistiendo ropa talar, embrazado el escudo y blandiendo como arma infalible una minúscula crucecita, de largo astil, cuya contera clava en las fauces del simbólico dragón, aludiendo y sintetizando las constantes luchas con Satán, empezadas cuando éste *contra il suo Fattore alzó le ciglia*, capitaneando la rebelión angélica, inmortalizada por Milton en su «Paradise Lost», luchas no interrumpidas con su vencimiento, y sí continuadas con motivo de la posesión del cuerpo de Moisés que cita la Epístola de San Judas (v. 9), con prolidad

(1) Recuerdan — como la ornamentación del fondo — la tesis del Prof. Plenge, de Münster, sobre la influencia china en el «trecento» (véanse referencias en «Investigación y Progreso», de 1930) y la evocación que de ello hizo Mayer ante el retablo de Argüis (Museo del Prado) en la pág. 55 de la «Historia de la Pintura Española», editada por Espasa-Calpe.

(2) La estudió en «La Epoca», de Mayo de 1920, reproduciéndola en el folleto «Santa María de Montesa — tabla del siglo xv donada al Museo del Prado por el Marqués de Laurencín», Madrid, Tipogr. Rev. Archivos. s/f., y después la reprodujo Ferrán Salvador en la pág. 21 de «El Castillo de Montesa», Valencia 1926. Por cierto que acabo de ver en la pág. 40 un «Calvario» que no conozco de vista, pero que por fotografía parece muy similar al del ático del retablo mayor de Borbotó.

descritas en leyendas judaicas (1), y siempre de actualidad ecuménica, como alegoría del eterno triunfo del espíritu sobre la materia.

Su fuente iconística es el Apocalipsis canónico (XII-7 y siguientes) y su más rancia propulsora, la tradición de su presencia en la cueva del Monte Gargano, en Italia, que Voragine (capítulo CXLII) supone hacia el año 390, dejando grabada la impronta de sus pies, (2) leyenda trasplantada siglos más tarde al Mont-Saint-Michel, en Francia, y que lleva en su medula el origen de la dedicación de culto al príncipe de las milicias celestes, en los más elevados y agrestes picachos, por ello abundoso en nuestros «puigs» o pueyos, cual orurre con Santa Magdalena, debido a su fabulosa penitencia en los fratérnos riscos provenzales de la Santa Balma, mito desbaratado por Su Eminencia

(1) Véase M. Abraham «*Legendes juives apocryphes sur la vie de Moïse: La cronicque, l'Ascension, la Mort*», París 1925.

(2) En estas huellas milagrosas no sé si ver un signo de posesión con arreglo al sentir bíblico (*Deuteronomio*, XI-24)—y en las primitivas sepulturas cristianas—no escaso de alusiones, como el «*Adorabunt vestigia pedum tuorum*» de Isaías (LX-14) que tomado literalmente puede hasta servir de prefiguración a las que la iconografía cristiana reprodujo en las pinturas de la Ascensión—y tal cual vez en la Transfiguración—del Señor, veneradas por los peregrinos de Tierra Santa. Pero son de más largo kilometraje, pues traen a la memoria las de Buda en la cima del Langka de Ceilán, donde después de hacer vida contemplativa, al elevarse al cielo, dejó la impronta de sus pies impresa en la roca, leyenda que los Arabes atribuyeron a Adán, suponiendo dejó éste la suya, en la cumbre del monte que llamaron El-Rahuk—añadiendo el detalle de ser luminosas—fábula que al pasar a Occidente y ser adaptada por los cristianos a sus creencias la complementaron diciendo que al expulsarlo del Paraíso, el angel le transportó al lugar que los portugueses llamaron Pico de Adán.

El mito continúa y se amplía por nuevos protagonistas y es Abraham quien las deja marcadas en la piedra de la Meca y luego Mahoma en la Peña del Templo de Jerusalén. Descendiendo en jerarquía y más a mano, tenemos, entre otras, las del caballo de Pelayo, cuyos cascos quedaron estampados en las alturas de Priera, cerca de Covadonga y las de la mula ciega que traía las reliquias de San Pedro del Barco a la bellísima basílica de San Vicente, de Avila—gran floresta de leyendas—, donde aún se muestran al turista, las del San Martín en Francia, etc.

Se presta todo ello a curiosa inquisición, que sería interesante si desecharlo la teoría del «*Völkergedanke*», de Bastián y sus adeptos, se buscasen tangencias más que paralelismos, siguiendo la moderna corriente representada por el P. Schmid, el P. Delehaye, Ankermann, Van Gennep, etc.

Recordaré por último la impronta de pies que hay en un altozano del ret. de Argüis (M.^o del Prado), dedicado a San Miguel y reclamado para el arte valenciano por el Sr. Mayer; representa, según la interpretación más autorizada y admitida (que a Mr. Rouchés mereció reservas), el vuelo y caída de Simón Mago, escena en la que no se suele figurar al arcángel. ¿Comprueban la tesis apuntada por el Rev. P. León Vouaux de ser este asunto «*contrefason de l'Ascension du Christ?*» Véase la nota 2 de la pág. 411 de su erudita versión de «*Les Actes de Pierre*», ya citadas.

Mons. Duchesne (1), lo cual traigo a cuenta, por suponer que la paridad en esto de ambas leyendas, debió contribuir a que con frecuencia se les emparejara en la devoción y pintura de antaño, como vemos en las obras que aún nos quedan, así, por añadir un solo y nuevo ejemplo a la tabla de Játiva que antes he indicado, señalaré la todavía inédita (lámina núm. 11) de los P. P. Escolapios de Alcira (2), donde San Miguel tiene unas crespas crenchas rubias que recuerdan las pelucas usadas en la escena litúrgica en el tiempo en que debió pintarse, allá por los primeros años del siglo xv, muy abundosas en las obras de nuestros cuatrocentistas. Me indicaron que procede de la capilla construida a expensas del caballero López del Pomar, con advocación de los dos Santos, en el mismo convento que antes era de Agustinos, cuya Regla observaron primero las Magdalenas—después afectas a la Orden de Predicadores—de las fundaciones de Valencia y Alcira, esta última (3) de 1293, para la que vinieron monjas provenzales. De uno u otro convento debe ser la tabla de los amables escolapios, obra bellísima, rica de color, con predominio de rojos (calzas de San Miguel y ropas de la Magdalena) y azules finísimos como el de la gorra del Arcángel. Parece sentir el regusto del arte catalán coeve de Borrás y de algún artista formado en las disciplinas de Pedro Nicolau.

Con su atuendo señorial representa una caracterización intermedia entre el ángel guerrero, cual en Sot de Ferrer y el Soldado de Dios, armado de punta en blanco, de verdadero mítile, que fué la por aquí más frecuente representación del cuatrocientos, así el de la capilla de Santo Tomás de Villanueva en la Catedral de Valencia, para la que se pensó en Vidal Belluga (4), sin duda por el tentador contrato de 1349, fecha en verdad demasiado retrasada, retrasadísima, so pena de admitir —y ello es posible— que el gran repinte que acusa este panel se hubiese dado en el promedio del xv —modificando totalmente la primitiva labor— por un artista de la escuela de Rexach o Jacomart, con la que no deja de tener afinidad, con él de Rubielos,

(1) Págs. 321 y siguientes del tomo I (2.^a edic.) de sus «*Fastes Episcopaux de l'Ancienne Gaule*». París, A. Fontemoing, 1907.

(2) Doy las gracias al R. P. Juan Cervantes, superior de los Escolapios de Alcira por su atención de mandarme las pruebas del clisé que hizo exprofeso.

(3) Vide. Teixidor, loc. cit., pág. 125 del tomo I.

(4) Reproducidá en la pág. 18 de «*Archivo de Arte valenciano*», de 1928.

por ejemplo, y hasta con el San Juan Evangelista de la señora Duquesa de Parcent (1), pero también, y tal vez aún más, con el retablo de la ermita de la Virgen de Altura, cerca de Valencia, que por las letras de los azulejos del solado se atribuyó al todavía penumbroso A. Vails, de quien Tramoyeres suponía —y si mal no recuerdo D. José M.^a Burguera en sus conferencias— la Santa Catalina (2) del Museo de San Carlos.

Es algo curiosa su iconística, pues la armadura tiene un muy frecuente adorno exótico, a modo de doble pezonera, que hace pensar si procederá de querer estilizar el ristre del peto, convirtiendo en de peón una panoplia de jinete; y la forma del vencido Lucifer es atractiva, no por su antropomorfa corpulencia, usual en la Edad Media (3), —por aquí, sin embargo, más frecuente la de saurio con miembros heterogéneos—, ni por su color oscuro, pues sabido es proviene de las primitivas representaciones, donde generalmente aparece como etíope —con fundamento en la Biblia y en la fábula—, transformándose después su negrura, poco agradable al gusto popular, que solía pedir diablos de más gayos colores (4), sino por ser trifauce —como Cerbero, Belcebú, etc.—, algo así como una trinidad diabólica a antítesis de la SS. Trinidad, con arreglo a la tendencia medieval de representar y considerar los atributos satánicos en metódica oposición a los divinos, simbolizando, por tanto, las tres caras —dos son bien visibles y en el pecho vestigios de la tercera, no tan clara—: la impotencia, odio e ignorancia, que corresponden al Poder, Amor y Sapiencia de las tres personas de la Religión revelada, como indicó Graf (5) al comentar la repercusión de tales creencias en el inmortal poema del Alighieri.

LEANDRO DE SARALEGUI

(Continuará)

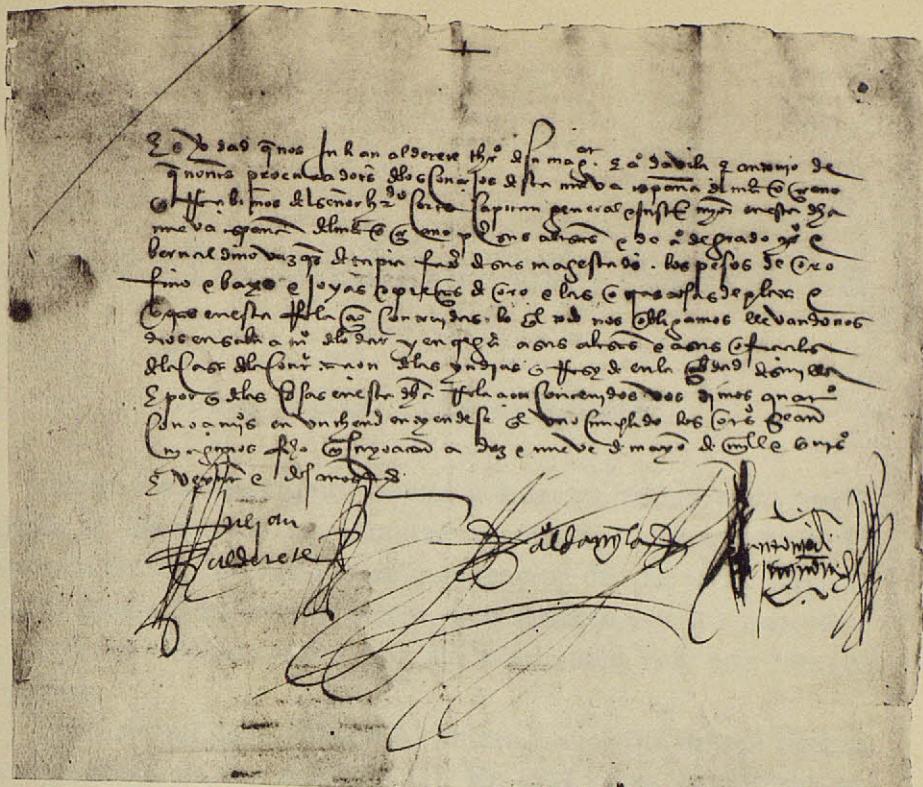
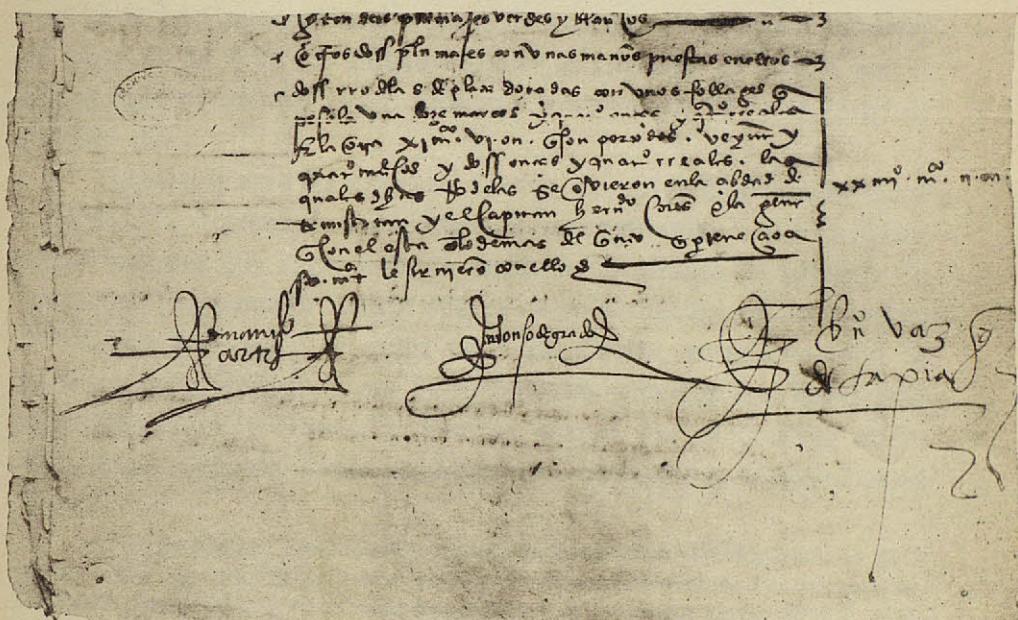
(1) Reproducida en la lámina núm. 6 del «Catálogo» que hizo el Sr. Tormo

(2) Así figura en el avance de catálogo editado en 1915.

(3) Véase la voluminosa obra de Roskoff «Geschichte des Teufels» (I, pág. 283). Lipsia, 1869.

(4) Así en el contrato publicado por el siempre afable y doctísimo Mosén Godiol, en la pág. 28 de «El Pintor Luis Borrassá»: «que haga los diablos de vario color y no todos negros, sino rojos y verdes y de otros colores.....».

(5) Página 301 de su «Demonología di Dante».

Figura 1.^a

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. - MADRID

Autógrafos de Alonso de Grado, Hernán Cortés y otros personajes, que se mencionan en el presente trabajo.

Los extremeños en América

ALONSO DE GRADO

Entre los más antiguos conquistadores y pobladores de Nueva España se destaca de una manera notoria el hidalgo extremeño Alonso de Grado, no sólo por su intervención directa en los sucesos de la conquista del territorio azteca, sino también por los importantes cargos que desempeñó y por su matrimonio con una hija de Motzuma.

Fué natural de la villa de Alcántara y «hombre de mui buenas gracias, aunque no mui soldado» (1). En 1514 ya se encontraba en América, pues en 21 de diciembre de dicho año, al verificarse en la ciudad de La Concepción el reparto de «caciques e indios e naborias de casa de la villa de Buenaventura» a Lorenzo de Ibarra «se le encomendó el cacique Alejo Gómez Camargo que tenía Alonso de Grado» (2).

Pasó a Nueva España con Cortés, el cual le dispensó su favor y protección a pesar de los incidentes desagradables a que en múltiples ocasiones dió lugar con su carácter levantisco el hidalgo de Alcántara. La primera noticia acerca de su actuación en los asuntos de Méjico data del 6 de julio de 1519: Cortés, comprendiendo la falsa posición política en que se encontraba —no obstante haber sido nombrado Capitán General y Justicia Mayor por el concejo de la Villa Rica— procuró desde un principio conciliarse la voluntad de su

(1) Fray Juan de Torquemada, Veinte i vn libros rituales i Monarchia indiana con el origen y guerras de los indios occidentales de sus Poblaciones, Descubrimiento, Conquista, Conuersión y otras cosas marauillosas de la misma tierra. Madrid, 1723. Primera parte, Pág. 456.

(2) Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía. [Primera serie] Madrid, 1864-84. Tomo I, pág. 160.

soberano y alcanzar un nombramiento que lo afianzase en su autoridad. A este fin dispuso que se trasladasen a la corte de Castilla, por procuradores suyos, Francisco de Montejo y Alonso Fernández de Portocarrero, por los cuales remitía además un rico presente de joyas, rodeles, plumajes y otros objetos a Su Majestad Cesárea, lo cual recibieron aquéllos en Veracruz de manos de su general y de «Alonso de Avila y de Alonso de Grado, tesorero y vedor de Sus Altezas» (1).

En 5 de agosto de 1519 suscribe como testigo y alcalde ordinario de Veracruz la escritura de convenio entre Cortés y el regimiento de aquella villa, sobre defensa de sus habitantes y derechos que había de recaudar, la cual se otorgó ante el escribano Diego de Godoy en «Campual (2), que agora es nombrada Sevilla termino e jurisdiccion de la Villa Rica de la Vera Cruz del puerto de Archidona» (3).

A la vista de la ciudad de Tlascala manifestó a Cortés su opinión de retroceder a la Villa Rica y solicitar el auxilio de Diego Velázquez, y como eran varios los expedicionarios que comenzaban a mostrarse arrepentidos por la empresa acometida, considerándola de imposible realización y éxito a causa de las dificultades que presentaba, formáronse en el real «ciertas pláticas» (4) «y el Alonso de Grado era el que lo mullía e hablaba» (5), pero sin que estas disensiones llegasen a revestir gran importancia.

Aunque bajo muy distinto aspecto, no tardaron mucho en realizarse sus deseos de regresar a la Villa Rica: la conservación de esta colonia era de suma importancia para los españoles, pues podía convertirse en punto de refugio en caso de derrota, y era ya el puerto de comunicación con los dominios españoles. Cortés había dejado en ella una pequeña guarnición al mando de Juan de Escalante, «per-

(1) Así consta en un documento publicado por D. Lucas Alamán en «Dissertaciones sobre la historia de la República mejicana desde la época de la conquista que los españoles hicieron a fines del siglo xv y principios del xvi de las Islas y continente Americano hasta la independencia.» Méjico, 1844-49. Tomo I, págs. 91 y siguientes.

(2) Cempoala.

(3) Colección de documentos inéditos citada. Tomo 26, pág. 15.

(4) Díaz del Castillo. «Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la nueva España (Bibl. Aut. Esp., tomo 26, pág. 61.)

(5) Ibid, pág. 97.

sona de mucho ser» (1) y «muy bastante para cualquier cargo» (2), que ejercía los de capitán y alguacil mayor, elección prudente porque se trataba además de uno de los oficiales más adictos, al hidalgo de Medellín, para el que era de extraordinario interés el tener allí un hombre de toda confianza que resistiese cualquier intervención hostil por parte de los partidarios de Velázquez y mantuviese al mismo tiempo relaciones amistosas con los indígenas; pero habiendo perecido Escalante en contienda con los indios, importaba grandemente el confiar de nuevo a manos hábiles el mando de la colonia. Cortés confirió el cargo de alguacil mayor de ella, a Gonzalo de Sandoval, «capitán muy preeminente» (3), aunque por entonces éste permaneció en Méjico, y para el de capitán designó a Alonso de Grado, acaso considerando que, siendo como era éste, «hombre más por entender en negocios que en guerra» (4), le pareciese más a propósito para mantener la paz con los indios y atender a la gobernación de la colonia. Sin embargo, en aquella ocasión realizó el ilustre general una elección desacertada, y ante las quejas recibidas por los disturbios que ocasionó la conducta del nuevo gobernador, dispuso su inmediato relevo, nombrando para sustituirlo a Gonzalo de Sandoval, joven oficial que había demostrado en las campañas mucha intrepidez, sagacidad y discreción y cuyo afable trato le había granjeado la estimación de todos.

Es curioso el relato que de estos sucesos hace Díaz del Castillo. Dice de este modo:

«Acordó nuestro capitán de enviar a la Villa Rica por teniente della a un soldado que se decía Alonso de Grado porque era hombre muy entendido e de buena plática e presencia y musico e gran escribano. Este Alonso de Grado era uno de los que siempre fueron contrario de nuestro capitán Cortés porque no fuésemos a Méjico y nos volviésemos a la Villa Rica cuando hubo en lo de Tlarcala ciertos corrillos»y si como era de buenas gracias fuese hombre de guerra bien le ayudara todo junto y esto digo porque cuando nuestro Cortés le dió el cargo como conocía su condición que no era hombre de afren-

(1) Ibid., pág. 94.

(2) Ibid., pág. 51.

(3) Ibid., pág. 300.

(4) Id., pág. 301.

ta y Cortés era gracioso en lo que decía, le dijo: «He aquí señor Alonso de Grado vuestros deseos cumplidos que ireis ahora a la Villa Rica como lo deseabades y entendereis a la fortaleza y mira no vais a ninguna entrada como hizo Juan de Escalante y os maten» y cuando se lo estaba diciendo guiñaba el ojo porque lo viésemos los soldados que allí nos hallamos y sintiésemos a qué fin lo decía porque sabía de él que, aunque se lo mandara con pena no fuera. Pues dadas las provisiones e instrucciones de lo que había de hacer, Alonso de Grado le suplicó a Cortés que le hiciese merced de la vara de alguacil mayor, como la tenía el Juan de Escalante que mataron los indios y le dijo que ya le había dado a Gonzalo de Sandoval e que para él no le faltaría, el tiempo andando, otro oficio muy honroso e que se fuese con Dios y le encargó que mirase por los vecinos e los honrarse y a los indios amigos no se les hiciese ningún agravio ni se les tomase cosa por fuerza e que dos herreros que en aquella villa quedaban y les había enviado a decir y mandar que luego hiciesen dos cadenas gruesas del hierro y anclas que sacaron de los navíos que dimos al través que con brevedad las enviase y que diese priesa en la fortaleza que se acabase de enmaderar y cubrir de teja. Y como el Alonso de Grado llegó a la villa mostró mucha gravedad con los vecinos y quería hacerse servir de ellos como gran señor y a los pueblos que estaban al paso, que fueron más de treinta, enviábales a demandar joyas de oro o indias hermosas y en la fortaleza no se le daba nada de entender en ella y en lo que gastaba el tiempo era en bien comer y en jugar y sobre todo ésto que fué peor que lo pasado, secretamente convocaba a los amigos e a los que no lo eran para que si viniese a aquella tierra Diego Velázquez de Cuba o cualquier su capitán, de dalle la tierra e hacerse con él, con todo lo cual muy en posta se lo hicieron saber a Cortés por cartas a Méjico y cuando lo supo hubo enojo consigo mismo por haber enviado a Alonso de Grado conociendo su mala entraña e condición dañada..... parecióle que sería bien poner hombre en quien fiar el puerto e la villa y envió a Gonzalo de Sandoval..... que llegó a la Villa Rica y luego envió preso a Méjico con indios que lo guardasen a Alonso de Grado porque así se lo mandó Cortés.» (1).

(1) Ob. y ed. cits., págs. 96 y siguientes.

Salieron a caballo Pedro de Alvarado y otras personas hasta una distancia de dos leguas de Méjico al encuentro del ex teniente de la Villa Rica, el cual hizo su entrada en aquella ciudad a pie y con una soga al cuello.

Acaso Cortés y Gonzalo de Sandoval se mostraron rigurosos en demasía con Alonso de Grado; pero por otra parte es preciso reconocer que la conducta de éste y el deseo de hacer un castigo ejemplar justificaba las medidas adoptadas.

Según declaración de Bernardino Vázquez de Tapia, en la pesquisa secreta que en 1529 se hizo contra Cortés, Pedro de Alvarado injurió de palabra al hidalgo de Alcántara en estos términos: «Pese a tal no se hirá Hernando Cortés de esta cibdad uno o dos días para que cuando venga alle ahorcado este vellaco de Alonso de Grado»; pero no debe concederse entero crédito a lo que este testigo declare, puesto que se había convertido en enemigo acérrimo del Marqués del Valle y al objeto de perjudicarlo no vacilaría en falsear la verdad y así llega a decir que Alvarado despojó al ex gobernador de la Villa Rica «de todos los libros que tenía de Su Majestad porque era conthador el dicho Grado e ansi tomados no se los volvio» y añade que «vido después al dicho Grado que se quexaba que no se los abian dado» (1). Fácilmente se ve la falsedad de estas palabras, ya que en esta época era Alonso de Avila el que desempeñaba el cargo de contador.

Siguiendo otra vez el relato de Díaz del Castillo, éste se expresa así: «Volvamos a Alonso de Grado que llegó preso a Méjico y quería ir a hablar a Cortés y no le consintió que pareciese delante de él antes lo mandó estar preso en un cepo de madera que entonces hicieron nuevamente.

Acuérdome que olía la madera de aquel cepo a ajos y cebollas y estuvo preso dos días. Y como el Alonso de Grado era muy plático y hombre de muchos medios hizo grandes ofrecimientos a Cortés que que le sería muy servidor y luego le soltó y aun desde allí adelante vi que siempre privaba con Cortés, mas no para que le diese cargos de cosas de guerra sino conforme a su condición.» (2).

(1) Colección de documentos inéditos citada. Tomo 26, págs. 394 y siguientes.

(2) Ob. y ed. cits., pág. 97.

En mayo de 1520, reconciliado ya con su ilustre general, lo acompañó en la expedición que partió de Méjico para combatir a Pánfilo de Narváez, y meses después, al tratarse de que en Tepeacan se fundase Villa Segura de la Frontera, formó parte de un consejo que se reunió para asesorar a Cortés en este asunto.

Fué agraciado con la contaduría de Nueva España, cuando Alonso de Avila, que hasta entonces se había encargado de ella, pasaba «a Santo Domingo, a negocios» (1) enviado por el futuro Marqués del Valle.

He aquí la narración de Bernal Díaz acerca de estos hechos (2):

«Cortés envió a Alonso de Avila que era capitán y contador desta Nueva España y juntamente con él envió otro hidalgo que se decía Francisco Alvarez Chico que era hombre que entendía de negocios y mandó que fuesen con otro navío para la isla de Santo Domingo a hacer relación de todo lo acaecido a la real audiencia que en ella residía y a los frailes jerónimos que estaban por gobernadores de todas las islas que tuviésemos por bueno lo que habíamos hecho en las conquistas y en el desbarate de Narváez y como había hecho esclavos en los pueblos que habían muerto españoles y se habían quitado de la obediencia que habían dado a nuestro rey y señor y que así se entendía hacer en todos los más pueblos que fueron de la liga y nombre de mejicanos y que suplicaba que hiciese relación dello en Castilla a nuestro gran Emperador y tuviesen en la memoria los grandes servicios que siempre le hacíamos y que por su intercesión y de la real audiencia fuésemos favorecidos con justicia contra la mala voluntad y obras que contra nosotros trataba el obispo de Burgos y arzobispo de Rosan.....Me han preguntado ciertos caballeros curiosos que conocían muy bien a Alonso de Avila que cómo siendo capitán y muy esforzado y era contador de la Nueva España y siendo belicoso y de su inclinación más para guerra que no ir a solicitar negocios con frailes jerónimos que estaban por gobernadores de todas las islas ¿por qué causa lo envió Cortés teniendo otros hombres que estaban más acostumbrados a negocios como era un Alonso de Grado o un Juan de Cáceres el rico y otros que me

(1) Ibid., pág. 148.

(2) Id., págs. 148 y 149.

nombraron? A esto digo que Cortés lo envió al Alonso de Avila porque sintió dél ser muy buen varón y porque osaría responder por nosotros conforme a justicia, y también lo envió por causa que como el Alonso de Avila había tenido diferencias con otros capitanes y tenía gran atrevimiento de decir a Cortés cualquiera cosa que veía que convenía decille y por excusar ruídos y por dar la capitánía que tenía a Andrés de Tapia y la contaduría a Alonso de Grado, como luego se la dió, por estas razones lo envió.»

En Coyoacán, el 12 de diciembre de 1521 suscribe el ex gobernador de la Vera Cruz como testigo y contador en el requerimiento hecho a Cortés para que no cumpliese las provisiones de Cristóbal de Tapia, hombre tan poco a propósito para habérselas con D. Hernando en materias civiles como lo había sido Narváez en las militares y al cual se había encomendado la difícil misión de someter a juicio al futuro Adelantado de la Nueva España en el mismo lugar que había sido teatro de sus hazañas.

En 26 de diciembre del mismo año figura como testigo y contador en Tlascala al ser pregonadas por Antón García, en presencia del escribano Joan de Rivera que de ello da fe y ante el ejército reunido que se disponía a ponerse en camino para Méjico, las ordenanzas militares dadas por Cortés en aquella ciudad, relativas a la manera de pelear, a la organización del servicio militar en campaña y a la instrucción, disciplina y moralidad de las tropas.

El 15 de mayo de 1522 certifica en Coyoacán, juntamente con Julián Alderete y Bernardino Vázquez de Tapia, de la veracidad de la tercera carta de relación de Cortés. Asimismo se encontraba en Coyoacán, el 19 del dicho mes y año, donde suscribe con Hernán Cortés y Bernardino Vázquez de Tapia (1) una relación de joyas y otros objetos que se enviaron a S. M. con Alonso de Avila y Antonio de Quiñones «que esto fué la cosa más rica que hubo en la Nueva España que era la recámara de Montezuma y de Guatemuza y de los grandes señores de Méjico (2).

Fué Alonso de Grado, uno de los primeros pobladores de la villa del Espíritu Santo, fundada por Gonzalo de Sandoval en la pro-

(1) Este documento se halla expuesto en una vitrina del Archivo General de Indias y de él son los fragmentos que aquí se reproducen (*Migs. 1.^a y 2.^a*).

(2) Bernal Díaz. Ob. y ed. cits., pág. 241.

vincia zapoteca de Tuxtepec y donde poblaron, al decir de Díaz del Castillo, «toda la flor de los caballeros y soldados» (1) que habían salido de Méjico (2).

Se halló en la expedición que, al mando de Luis Marín, partió de Guacacualco para llevar a cabo la conquista y pacificación de Chiapa. Causaron gran trastorno en la marcha el escribano Diego de Godoy, «persona muy entrometida» (2), y el mismo Alonso de Grado, porque como ambos eran díscolos e inquietos, en todo encontraban medios de encender rencores y rencillas entre los españoles, al extremo de que el capitán Marín llegó a ponerlos presos en grillos y cadenas, enviando al segundo a Méjico para que Cortés lo sometiera a un castigo y dejando libre al primero a fuerza de súplicas y ruegos. Díaz del Castillo, describiendo lo sucedido, dice así (3): «Alonso de Grado, más bullicioso que hombre de guerra, parece ser traía secretamente una cédula de encomienda, firmada por Cortés, en que le daba la mitad del pueblo de Chiapa cuando estuviese pacificado, y por virtud de aquella cédula demandó al Capitán Luis Marín que le diese el oro que hubo en Chiapa que le dieron los indios e otro que se tomó en los templos de los ídolos del mismo Chiapa que serían mil e quinientos pesos e Luis Marín decía que aquello era para pagar los caballos que habían muerto en la guerra en aquella jornada, y sobre ésto y sobre estas diferencias estaban muy mal el uno con el otro y tuvieron tantas palabras que el Alonso de Grado que era mal acondicionado, se desconcertó en hablar, y el que se metía en medio y lo revolvía todo era el escribano Diego de Godoy por manera que Luis Marín los echó presos al uno y al otro y con grillos y cadenas los tuvo seis o siete días presos y acordó de enviar a Alonso de Grado a Méjico y al Godoy con ofertas y promesas y con buenos intercesores lo soltó y fué peor que se concertaron luego el Grado y el Godoy de escribir desde allí a Cortés muy en posta diciendo muchos males de Luis Marín y aun Alonso de Grado me rogó a mí que de mi parte escribiese a Cortés y de mi parte lo disculpase al Grado que Cortés en viendo mi carta le daría crédito y no dijese bien del Marín e yo escribí lo que me pa-

(1) Ibid., pág. 209.

(2) Ibid., pág. 229.

(3) Ibid., págs. 229 y 230.

reció que era verdad y no culpando al capitán Marín y luego envió preso a Méjico al Alonso de Grado con juramentos que le tomó que se presentara ante Cortés dentro de ochenta días..... Alonso de Grado llegó a Méjico delante de Cortés, y cuando supo de la manera que iba le dijo muy enojado: ¿Cómo señor Alonso de Grado que no podeis caber ni en una ni en otra parte? Lo que os ruego es que mudéis esa mala condición si no es verdad que os enviaré a la isla de Cuba aunque sepa daros tres mil pesos porque no os puedo sufrir, y el Alonso de Grado se le humilló de tal manera que tornó a estar bien con Cortés y el Luis Marín y Fray Juan (1) escribieron a Cortés todo lo sucedido.»

Era entonces el hidalgo de Alcántara un personaje importante en Méjico, y por el cabildo de esta ciudad se le mercenaron unos terrenos en la calle de Iztapalata, llamada después del Rastro, situados en el lugar en que luego se construyó el hospital de Jesús. No se sabe qué extensión ocupaban ni en qué fecha se le hizo esta merced. La noticia más antigua que acerca de ello se encuentra en el Ayuntamiento mejicano se remonta al 8 de marzo de 1524.

Al concertarse en la corte de Castilla por el franciscano Fray Pedro Melgarejo y Juan de Ribera un tratado de «asiento con Hernán Cortés en que se obligaba enviar dentro de un año y medio 200.000 pesos de oro con lo que hubiere de la Real Hacienda, de suerte que sea poco o mucho ha de enviar los 200.000 pesos» (2), se les dieron por el Consejo de Indias ciertas «cartas de creencia» (3) para «personas calificadas y capitanes principales» (4) que pudiesen prestar ayuda a Cortés en su nueva capitulación. Una de estas cartas iba dirigida a Alonso de Grado.

Según Antonio de Herrera, pasaron a Castilla «Alonso de Grado y otros capitanes para pretensiones particulares» (5) y fija la fecha (6) de arriba a Sanlúcar de Barrameda en 20 de mayo de 1525;

(1) Se refiere a Fray Juan de las Varillas.

(2) Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de Ultramar. 2.^a serie. Madrid, 1885..... Tomo 18, pág. 30.

(3) Antonio de Herrera. Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra Firme del Mar Océano. Madrid, 1730. Década tercera, pág. 213.

(4) Ibid., pág. 214.

(5) Ibid., pág. 193.

(6) Id., pág. 207,

por lo que respecta a aquél, no parece probable que haya podido realizar el viaje en esta época y hallarse ya de regreso en Méjico en octubre del mismo año, para tomar parte en la expedición a las Hibueras, que dirigió Cortés; de vuelta de ella éste le nombró por su apoderado y juez visitador investido de amplias facultades para inquirir y castigar los delitos que los agentes y parciales de los gobernantes Gonzalo de Salazar y Pero Almíndez Chirino, habían cometido en Méjico durante la ausencia del hidalgo de Medellín. De ello da idea completa el siguiente pasaje de las Actas del Ayuntamiento de Méjico:

«En jueves 28 días del mes de junio de 1526 años. Este día estando juntos en cabildo e ayuntamiento, según que lo han de uso e de costumbre en las casas e aposento del muy magnifico Sr. Hernando Cortés, gobernador y Capitan general en esta Nueva España por S S. M M. conviene a saber el noble señor Br. Juan de Ortega, alcalde mayor en esta ciudad e Jorge de Alvarado e Alonso Dábalos e García Olguin e Cristóbal de Salamanca e Alonso de Paz, regidores, por presencia de mi, Pedro del Castillo, escribano público y de dicho cabildo, pareció presente Alonso de Grado y presentó una provisión del dicho Sr. Gobernador, firmada de su nombre y refrendada de Alonso Valiente su secretario, su tenor de la cual de verbo ad verbum éste que sigue:

Yo Hernando Cortés, Gobernador y Capitán General de esta Nueva-España y partes de ella por el Emperador D. Carlos Rey e Reina D.^a Juana N. S S. por cuanto al tiempo que yo me partí de esta ciudad de Temixtitán para ir a conquistar e pacificar las tierras e provincias que son a la presente de las Hibueras y cabo de puerto de Honduras donde yo en nombre de S. M. dejó pobladas dos villas, yo dejé por mis lugares teniente de Gobernador a Alonso de Estrada y Rodrigo de Albornoz tesorero y contador de S S. M M. juntamente con el licenciado Alonso Zuazo y estando de esta dicha ciudad ciento y diez leguas poco más o menos, por causas que a ello me movieron, convenientes al servicio de Dios Nuestro Señor e de S S. M M. proveí nuevamente a Gonzalo de Salazar e a Pero Almíndez Chirino factor y veedor que eran de S S. M M. porque juntamente con los dichos Alonso de Estrada e Rodrigo de Albornoz, e dicho licenciado toviesen cargo de la dicha gobernación y así es que los dichos Gon-

zalo de Salazar e Pero Almíndez Chirino con intención dañada según que pareció, tuvieron tales artes e mañas, que echaron de la dicha gobernación a los dichos Alonso de Estrada e Rodrigo de Albornoz e al licenciado, e se quedaron ellos gobernando la dicha Nueva España e después que se vieron apoderados de la dicha tierra y mando de la justicia no mirando el servicio de Dios e de S S. M M. se alzaron con la tierra e procuraron de la tener como la han tenido tiranamente haciendo como han hecho muchos robos e muchas injusticias así a los españoles vecinos y moradores de esta tierra como a los naturales de ella, los cuales han sido muy maltratados, e han recibido muchos e grandes agravios así en sus haciendas como en las personas, de lo cual han resultado muertes, e robos, e diminución, e distraimiento dellos, e se han quebrantado las leyes e ordenanzas de S S. M M. que sobre su buen tratamiento tienen hechas, y las que yo en su real nombre había hecho, y han ido contra ellas, haciendo muchos crímenes y excesos, e porque la real intencion e voluntad de S S. M M. e mia en su real nombre es, que los dichos naturales sean muy bien tratados e industriados en las cosas de nuestra santa fé e amparados porque asi conviene; queriendo remediar e proveer lo susodicho como convenga al servicio de Dios Nuestro Señor e de S S. M M. e al bien e procomun de la dicha tierra e naturales della confiando de vos Alonso de Grado vecino de la ciudad de Temixtitán, que sois tal persona que bien e fiel e diligentemente hareis e cumplireis lo que por mi os fuese cometido y encargado, en nombre de S S. M M., os nombro e hago mi juez visitador general de toda esta Nueva-España para que como tal juez visitador, por vuestra propia autoridad podais traer e traigais vara e insignia de la justicia, y vais por todas las ciudades villas e lugares y estancias e minas, e por todos los pueblos e asientos de los señores naturales della, y por todas las vias formas e maneras exquisitas que ser pueda, inquirais, e sepais e hagais pesquisas públicas e secretas en como, e de qué forma e manera han sido tratados e industriados en las cosas de nuestra santa fé los dichos señores e naturales, y como han guardado, cumplido y guardan las ordenanzas e pregones que sobre su buen tratamiento están hechos y ordenados e se harán. E a la persona o personas que hallaredes culpados, conforme a las dichas ordenanzas leyes, y pregones de estos reinos, que sobre el dicho su buen tratamiento están hechas e hicie-

ren, e a la instrucción que firmada de mi nombre teneis, por la cual vos mando que sigais e procedais contra ellos e cada uno dellos civil e criminalmente a las penas que por derecho halláredes, y que los apliqueis por la forma e manera que se deben aplicar según lo que sobre ello está ordenado e mandado: e para que podais tomar e tomeis en vos todos los procesos e causas civiles e criminales que ante cualesquier jueces, e justicias, y tenientes o alcaldes mayores se hacen, aunque hayan pasado en cosa juzgada, para que sepais como les ha sido guardada a los dichos naturales su justicia; y en todo los desagraveis e hagais en el caso lo que sea justicia; y si las dichas justicias, alcaldes mayores o tenientes, u otros cualesquier que hayan sido, son o fuesen de aqui adelante, ovieren hecho algún agravio o maltratamiento en cualquier manera a los dichos señores e naturales o hicieren, podais proceder e procedais contra ellos e contra sus personas e bienes conforme a derecho.

Otro: por quanto yo soy informado que se han hecho muchos esclavos sin lo poder hacer ni haber razón para ello, de lo cual ha resultado mucho e gran deservicio a Dios e a S S. M M., e la tierra y naturales de ella han recibido muy grandes agravios, y lo que peor ha sido, que ansi de estos tales como de los otros, se han sacado de la dicha tierra muchos esclavos, yendo en todo contra lo mandado y ordenado: vos doy el dicho mi poder en el dicho nombre, para que lo sepais, e castigueis, e remedies desagraviando a los dichos naturales, y los que ansi hallaredes no ser hechos esclavos jurídicamente, se pongan en su libertad, e los hagais parecer ante mi para que yo provea en ello lo que más sea servicio de S S. M M. y a las personas que ansi ovieren sacado fuera de la dicha tierra los dichos esclavos, no embargante que digan, e aleguen, e muestren licencias de Gonzalo de Salazar e Pero Almíndez Chirino factor e veedor que fueron de S S. M M., e de otros cualesquier jueces, los castigueis e procedais contra ellos, conforme a los pregones que yo en nombre de S. M. he mandado dar para que no se saquen.

Otro: vos doy el dicho mi poder cumplido para que podais conocer e conozcais de todos los pleitos y debates que entre los dichos señores e naturales oviere, asi de términos como de todas las otras cosas civiles e criminales, y hagais en el caso lo que sea justicia.

Otrosi vos doy el dicho mi poder cumplido, para que si alguna persona o personas de cualquier calidad e condición que sean, se denostare contra vos o dijeren cosa que no deban, durante el dicho vuestro oficio de visitador general, que lo podais prender, e que con la pesquiza e información me lo enviar preso e a buen recaudo a do quiera que yo estoviere, para que yo haga en él lo que sea justicia: y por ésta, mando a todos los concejos, e justicias, e regidores, caballeros, escuderos e homes buenos, e otras cualesquier personas de todas las ciudades, villas e lugares de toda esta Nueva España, que vos hagan e tengan por tal mi juez visitador general, e que vos obedezcan, e vengan a vuestros llamamientos e emplazamientos, so las penas que vos de mi parte en nombre de S S. M M. les pusieredes, en las cuales, lo contrario haciendo, los doy por condenados en ellas e vos den para usar y ejercer el dicho oficio y la dicha ejecución de la justicia, todo el favor e ayuda que hobieredes menester, seyendo para ello requeridos, por manera que no falte ni mengüe cosa alguna so pena de perdimiento de todos sus bienes, los cuales desde agora doy por condenados en ellos, los cuales aplico para la cámara e fisco de S S. M M., al que lo contrario hiciere para lo cual todo que dicho es e para cada una cosa, e parte dello, e para lo en ello anexo e concerniente al dicho oficio de mi juez visitador general, vos doy todo mi poder cumplido en nombre de S S. M M., con todas sus incidencias e dependencias, anexidades e conexidades, e mando que esta mi provision sea presentada e obedecida en el cabildo de esta ciudad de Temixtitán, e de vos el dicho Alonso de Grado mi juez visitador general, reciban el juramento e solemnidad que en tal caso se requiere: e recibido al dicho oficio, en la manera que dicho es, no tengais necesidad de lo presentar ni presenteis en ninguna otra ciudad, villa ni lugar de esta dicha Nueva España. Ca por la presente yo os doy por recibido en nombre de S S. M M. al dicho oficio y ejercicio de él: e para el uso y ejercicio del dicho cargo e oficio vos doy todo mi poder cumplido, como yo de S S. M M. lo tengo, con todas sus incidencias y dependencias, anexidades e conexidades: y mando que vos sean acudidos con vuestros salarios y derechos al dicho oficio anexos e pertenecientes, e vos sean guardadas todas las libertades e franquezas que por razón de él hayais de haber o tener, e que podais llevar e lleveis vos el dicho mi juez general visitador, e los escriba-

nos, e alguaciles de vuestra audiencia, que para ello en nombre de S. S. M. M. yo nombrare, y con todos los otros de toda la Nueva España que yo en nombre de S. S. M. M. tengo nombrados e nombrare, todos los derechos doblados como lo han e llevan los mis alcaldes mayores e tenientes de esta dicha Nueva España, conforme a los aranceles que sobre los dichos derechos están hechos, e mando que con vos usen los dichos oficios, so pena de privamiento de ellos e de perdimiento de todos sus bienes: fecho en la ciudad de Temixtitán a veinte y siete días del mes de junio de 1526 años.—Hernando Cortés.—Por mandato del gobernador mi señor.—Alonso Valiente.

E así presentada la dicha provisión de su señoría e vista por los dichos señores dijeron, que recibía e recibieron al dicho cargo e oficio de visitador general de esta Nueva-España, según en la dicha provisión se contiene, al dicho Alonso de Grado, e recibieron de él el juramento y solemnidad que en tal caso se requiere, e así hecho los dichos señores le dieron una vara de justicia con lo cual se salió del dicho cabildo.» (1).

En 27 de agosto de 1526 se congregaron las autoridades y algunos vecinos principales de la gran ciudad de Temixtitán, requeridos por el licenciado Marcos de Aguilar, con objeto de que expusieren su parecer acerca de si al servicio de S. M. «que los indios se encomienden perpetuos y se den por vasallos como los tienen los castellanos de los reinos de Castilla, dando algunas rentas para S. M. como feudo o de otra manera alguna».

Como consecuencia de esto, suscrita por Alonso de Grado, por Gonzalo de Sandoval y por el regidor Jorge de Alvarado, se presentó un informe en el que manifestaban su opinión favorable a que «a los indios Su Sacra Majestad los debe mandar dar por vasallos mandando haber consideración a la calidad de la persona de cada uno y a lo que en la conquista y pacificación de la Nueva España hubiere servido porque por esta manera serán más presto industriados en las cosas de nuestra santa fe y serán conservados en sus personas y haciendas y que la renta y servicio que S. M. lleve de los españoles vecinos de la dicha Nueva España sea el quinto del oro

(1) Publicado por Alamán en las páginas 207 y siguientes de la obra y edición citada.

que los vasallos dieren, no siendo de minas, y de lo de minas diezmo sin les mandar imponer ni a los dichos naturales de la tierra otro tributo ni imposición alguna por la libertad de la tierra y de los que en ella tan bien a S. S. M. (sic) han servido porque dándose así por vasallos, los españoles que los tovieran los tratarán como a sus propios hijos sin los fatigar ni apremiar demandándoles cosa ninguna que no puedan cumplir ni de que reciban pena ni agravio porque el mayor bien que el vasallo puede tener es que su vasallo sea rico» (1).

En este año de 1526 debió de verificarse el enlace del hidalgo de Alcántara (2) con doña Isabel de Motzuma, hija del desgraciado jefe de hombres azteca, la cual había tomado aquel nombre al recibir el bautismo, en sustitución del suyo indio de Tecuichpo, que significaba copo real de algodón. Llevaba esta señora una cuantiosa dote, Tacuba, que le había sido concedida por el capitán general de Nueva España por cédula de 27 de junio de 1526. En este documento, después de ensalzar largamente los méritos de Motzuma, para justificar tan considerable donación, y de manifestar cómo éste, al verse en peligro de muerte le había dejado encomendadas a sus hijas, da noticia el futuro Marqués del Valle de las expresadas nupcias:

«Me pareció que según la calidad de la persona de la dicha Doña Isabel, que es la mayor y legítima heredera del dicho señor Motzuma y que más encargada me dejó y que su edad requería tener compañía, le he dado por marido y esposo a una persona de honra Hijo-dalgo y que ha servido a S. M. en mi compañía desde el principio que a estas partes pasó teniendo por mí y en nombre de S. M. cargos y oficios mui honrosos así de contador y de lugarteniente de Capitan Governador como de otros muchos y dado dellos mui buena cuenta y al presente está en su administración el cargo y oficio de visitador general de todos los Indios desta Nueva España el qual se dice y nombra Alonso de Grado, natural de la villa de Alcántara. Con la qual dicha doña Isabel le prometo y doi en arras a la dicha doña Isabel y sus descendientes en nombre de S. M. como su gover-

(1) Colección de documentos para la Historia de México, publicada por Joaquín García Icazbalceta. México, 1858-66. Tomo primero, págs. 549 y 550.

(2) Fué Alonso de Grado el primero de los tres maridos españoles que sucesivamente tuvo doña Isabel de Motzuma, la cual, a poco de ocurrir el fallecimiento de aquél, casó con Pedro Gallego de Andrade y a la muerte de éste, con Juan Cano de Saavedra, que sobrevivió a dicha señora.

nador y capitan general destas partes y porque de derecho le pertenece de su patrimonio y legitima el Señorío y naturales del pueblo de Tacuba que tiene ciento e veinte casas y Yetebe que es estancia que tiene quarenta casas y Yzqui Luca otra estancia que tiene otras ciento e veinte casas y Chimalpan otra estancia que tiene quarenta casas y Chamulpa Loyan que tiene otras quarenta casas y Escapucalctango que tiene veinte casas e Xiloango que tiene quarenta casas y otra estancia que se dice Ocuyacaque y otra que se dice Catepeque y otra que se dice Talanco y otra estancia que se dice Goatrizco y otra estancia que se dice Onotepeque y otra que se dice Tacala que podrá aver en todo mil y doscientas y quarenta casas las cuales dichas estancias y pueblos son sujetos al pueblo de Tacuba y al señor della.» (1).

En la prueba testifical del pleito entre Juan de Andrade Montecuma (hijo de doña Isabel y de Pedro Gallego de Andrade) contra sus hermanastros los hijos de Juan Cano Saavedra y de la citada doña Isabel se hace referencia también al casamiento de esta señora con Alonso de Grado y a la dote que aportaba y así p. e. en la declaración de Diego de Valdés, se halla lo siguiente: «e queste testigo cree e tiene por cierto que si la dicha Doña Isabel no lleuara en dote y casamiento los dichos pueblos contenidos en la pregunta antes désta (2) el dicho Alonso de Grado no casara con la dicha Doña Isabel por ser el dicho Alonso de Grado habido e tenido por persona muy honrada e notorio hijodalgo e porque a la dicha sazón Alonso de Grado tenía muy buen repartimiento de indios que era el pueblo de Chiausa» (3).

(1) William H. Prescott. History of the conquest of Mexico with a preliminary view of the ancient Mexican civilization and the life of the conqueror Hernando Cortez. London, 1860, vol. II, págs. 387 y 388.

Conozco innumerables copias de este documento: una en el Archivo de la Casa Ducal, de Motzuma; tres en la Academia de la Historia, de las cuales corresponden: una, al tomo 4.^o de la Colección Boturini; una en cada uno de los volúmenes 30 (ésta es la que transcribe Prescott) y 77 de la Colección Muñoz, y un gran número de ellas en el Archivo de Indias; dos en la Sección de Justicia, legajo núm. 181; varias en la de Patronato, legajo núm. 245 y en la de Audiencia de Méjico, legajo número, 1.072, etc.

(2) Se refiere a los que se indican en la cédula de donación de Tacuba.

(3) Archivo general de Indias, Sección Justicia, legajo núm. 181, Auto entre doña María Cano y su tío D. Juan Cano, sobre una sesma parte del pueblo de Tacuba; (doña María era nieta de doña Isabel de Motzuma, como hija que era de Pedro Cano,

Muy poco tiempo permaneció doña Isabel casada con el visitador general de los indios, pues consta (1) que «dende a pocos días que así los susodichos se casaron, el dicho Alonso de Grado falleció e pasó desta presente vida e por su fin e fallecimiento Marcos de Aguilar que a la sazón gobernaba esta Nueva España, los indios que así el dicho Alonso de Grado tenía encomendados.... los dió y encomendó a otras personas y la dicha doña Isabel quedó con los pueblos de Tacuba y Cuyacaque».

No puede fijarse con exactitud la fecha del fallecimiento del visitador general de los indios, pero evidentemente tiene que ser anterior a la del licenciado Marcos de Aguilar, acaecida ésta en 1.^o de marzo de 1527, pues consta (2) que este gobernante, después de la muerte de Grado, encomendó el pueblo de Chiausa a un individuo apellidado Peñaranda.

En la cédula de la donación del pueblo de Ecatepec, que Cortés otorga en 19 de marzo de 1527 a favor de doña Marina de Motzuma, hermana de madre de doña Isabel, se encuentra también la noticia de que en esta fecha había ya fallecido el ex teniente de la Villa Rica «yo casé —refiere D. Hernando— a la Doña Isabel con una persona de bien, hijodalgo que se llamaba Alonso de Grado que después falleció» (3).

No quedó descendencia en las nupcias de doña Isabel y Alonso de Grado, el cual «murió de su muerte» (4).

AMADA LÓPEZ DE MENESSES

el hijo mayor de Juan Cano de Saavedra y doña Isabel de Motzuma. El contendiente de la dicha doña María, Juan Cano, es hermano del expresado Pedro Cano).

Es de advertir que en este auto se contiene una copia del pleito entre don Juan de Andrade y sus hermanastros.

(1) Ibid. Declaración de Francisco de Vargas, fol. 134.

(2) En la mencionada prueba testifical.

(3) Archivo general de Indias. Sección Justicia, legajo núm. 124, auto entre Cristóbal de Valderrama con los indios principales del barrio de Tlatelulco de Méjico.

Cristóbal de Valderrama es el segundo marido de doña Marina de Motzuma, la cual al ser confirmada se llamó doña Leonor, nombre por el que es más conocida. El primer marido de esta señora fué otro español denominado Joan Páez.

(4) Bernal Díaz, ob. y ed. cits., pág. 301.

BIBLIOGRAFIA

Las tablas de la iglesia de Albal.—Notas sobre la Iconografía valenciana de santos Lázaro, Marta y Magdalena, por Leandro de Saralegui.

Hemos de dar cuenta a nuestros lectores de estas dos obras del benemérito investigador Sr. Saralegui, que con tanta sagacidad trabaja para ilustrar la historia de la pintura española, especialmente en lo que se refiere a los primitivos valencianos y catalanes.

Por causas involuntarias se ha retrasado algún tiempo la referencia que sobre el primero de estos trabajos, «*Las tablas de la iglesia de Albal*», debíamos haber publicado. En él se estudian un tríptico de Santa Lucía, retablo de los santos Valero y Vicente, mártires; tabla de la Virgen sedente; retablo de San Vicente con San Blas y San Bernardino de Sena y dos tablas de la Vida de Santa Ana.

La procedencia de las tablas, los datos iconográficos, las atribuciones probables sobre la fecha en que fueron ejecutadas y los artistas, son materia que trata el Sr. Saralegui con gran conocimiento, relacionándola con otros trabajos de algunos autores que han estudiado obras análogas. Con ello se van poniendo en claro puntos dudosos y oscuros, sin que todavía sea posible establecer afirmaciones concretas, dada la continua rectificación que los nuevos trabajos y descubrimientos han de producir en una materia tan difícil y aún poco documentada.

En las notas sobre la iconografía valenciana de los santos Lázaro, Marta y Magdalena, toma como lema o motivo las palabras de Mâle en su obra «*L'Art du xme siècle*»; despreocuparse de los temas iconísticos, como se ha hecho con frecuencia, es confundir los tiempos con notorio error. No es posible separar la forma de la idea que la creó, puesto que sus características no fueron creación libre y espontánea del artista, sino de tradición y visado eclesiástico, como correspondía a la enseñanza que por medio de las pinturas se quería dar a los fieles.

Con tal propósito es necesario seguir las vicisitudes de las tradiciones y fábulas que sobre la vida y milagros de estos santos se formaron como adherencia a los relatos evangélicos, refiriéndolas especialmente a los primeros propulsores o sea: los monjes benedictinos y los príncipes de la casa de Anjou, con todo el desarrollo que tuvieron hasta introducirse en Valencia, siguiendo el influjo provenzal. Enmarcado asunto en el que colaboraron la fantasía de los hagiógrafos y las leyendas populares, dando lugar a controversias en que algunos rechazaban todos los hechos atribuidos a tales santos, opinando otros, más prudentes, que son corona de homenaje popular a sus tutelares y con tal carácter deben aceptarse.

Es el caso que en las pinturas de los maestros valencianos fueron representados ciertos episodios con alguna preferencia, y el Sr. Saralegui va espigando en las muestras que han llegado hasta nuestros días, explicando los influjos que las motivan con abundancia de referencias de gran novedad e interés.—J. P.

Arte del Islam, por Heinrich Glück y Ernst Diez, con un estudio original del arte islámico en España y el Magreb, por Manuel Gómez Moreno. Editorial Labor, S. A., Barcelona.

La editorial Labor, fiel a su promesa hecha al Público al publicar su primer tomo de la Historia del Arte, de dar un nuevo tomo cada dos o tres meses, ha editado el que hace el número V de la colección y dedicado a la Historia del Islam. Lo mismo que el anteriormente publicado y III de la serie que trataba del Arte Clásico (Griego y Romano), tiene la parte gráfica más numerosa que el texto y en ella se reproducen todos los monumentos de este arte en todo el mundo.

Los editores, o mejor dicho, el traductor, Sr. Sánchez Sarto, ha reunido una serie de monografías escritas por los historiadores alemanes Heinrich Glück y Ernst Diez, que tratan de la arquitectura en los países arábigos y turcos, en los países persas y en la India y las artes industriales del Islam y las del libro y la miniatura. Dice Glück en la introducción, que el arte islámico se distingue a primera vista por la falta de homogeneidad, lo mismo que el cristiano, por la diversidad de territorios a que se extiende y la variedad de elementos étnicos que le sirven de base. De estos elementos se ha querido considerar como el nominativo, con exclusión de los demás, el arábigo. «El Islam se propagó con rapidez en pocos años desde la Hejira (el año 522 de J. C., en que comienza la era de los mahometanos) en los países más civilizados de entonces en el mundo.»

En los separados estudios de los dos historiadores y que constituyen el todo de la obra, van describiendo al par que los hechos históricos, los monumentos y época en que se construyeron, haciendo resaltar la diversidad de estilos dentro del arte del Islam, según la dinastía que los produjo y el país en que fueron construidos; de aquí la variación que se observa entre los mismos monumentos en Egipto, Siria, Armenia y Asia Menor, y Turquía europea, y los de Persia, Turquestán, Afganistán y la India. Son interesantísimos los capítulos destinados a estudiar los tapices, telas, la cerámica, el marfil y el estuco; las miniaturas, encuadernaciones y demás artes industriales, que muestran el grado de adelanto a que llegó el arte del Islam, sobre todo en los marfiles.

Lleva unos planos con plantas y alzados de los edificios más importantes y dos mapas de los monumentos islámicos en los países del Mediterráneo y el Extremo Oriente, y en la Arabia, Persia e India.

El magistral estudio del arte islámico en España y el Magreb avalora la obra, pues se trata de un trabajo del eminentísimo arqueólogo y especialista y conocedor como nadie en el mundo del arte y la cultura árabe, que describe admirablemente el señor Gómez Moreno, como él sólo sabe hacerlo; dice el sabio arqueólogo que España y la parte occidental del Norte de África revelan una fuerte independencia artística y política dentro del mundo del Islam, manifestándose esta independencia en la fundación de una dinastía hispano omeya en Córdoba con Abderramán. La obra capital de esta dinastía es la Mezquita de Córdoba, de la que hace un estudio detallado, así como de los monumentos toledanos y los aragoneses y más tarde los granadinos.

Como ni tengo competencia ni debo juzgar el magistral trabajo del Sr. Gómez Moreno, me limitaré a aconsejar que se lea con todo detenimiento este admirable estudio que enseña deleitando al que tiene el buen gusto de leerlo.

De la edición nada tenemos que añadir a lo dicho al aparecer el otro tomo publicado por la misma editorial, pues el papel, condiciones tipográficas y multitud de excelentes grabados, aún en mayor número, son tan inmejorables que en conjunto el tomo destinado a dar a conocer el arte del Islam es de lo más cuidado que se ha hecho en estos últimos tiempos.—P.

Castillos de España.—Recopilación de notas descriptivas e históricas, juicios, tradiciones y datos referentes a mil castillos y fortalezas, con doscientas ilustraciones intercaladas en el texto.—1932.—Por el Doctor Carlos Sarthou Carreres, 335 páginas, nota bibliográfica de los castillos de España, fe de erratas e índice topográfico y alfabético.

Está dividida esta obra en XII capítulos correspondientes a otras tantas regiones, incluyendo la asturiana al final del relativo a Aragón, por no tener Oviedo para el objeto de la obra la importancia de otras provincias. No es tierra de castillos, sin que esto quiera decir que no los haya, aunque en número menor y más modestos y ya destruidos.

«Al emprender esta modesta publicación sobre Castillos en España», dice el autor, «no tuve otra pretensión que la de hacer una sencilla guía de algunos de ellos: fuera loca pretensión el ocuparse siquiera en resumen de todos ellos, pues los hay a centenares, casi a millares en nuestra patria.»

«En estas breves notas —recopiladas con premura y robando tiempo al descanso de nuestras ocupaciones oficiales— sólo aspiramos a ocuparnos muy concisamente y agrupándolos por regiones de algunos de ellos, señalando los más notables Castros del suelo hispano, para dedicarles, más que un recuerdo cariñoso, una ojeada cinematográfica.»

Idea acariciada más de una vez por el autor la publicación de este libro, le animó a llevarla a efecto la reciente declaración de monumentos del Tesoro artístico nacional en favor de 94 castillos a virtud del decreto, fecha 3 de junio último, de acuerdo con los informes de la Junta superior de Excavaciones y del Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento de dicho Tesoro artístico nacional, «declaración», dice, que en muchos casos está bien justificada, pero que en otros, dicho sea con respeto y sin afán de censura, no atinamos a comprenderla; y con nosotros también los autores de obras tan importantes como la *Enciclopedia Espasa* y otras, en las que, por lo insignificantes, ni siquiera hacen mención de algunos castillos ahora declarados monumentos.

Con más o menos detalle, y en algunos una sencilla referencia de dos líneas, registra esta obra más de mil castillos, y en un apéndice final recoge gran número que por premura de tiempo habían sido omitidos en el texto.

Lo dicho servirá para comprender la utilidad de este trabajo, ventajosa obra de vulgarización y puerta para adentrarse con éxito en otras de mayor empeño.—J. M. de C.

ERRATAS QUE SE HAN NOTADO

| PÁGINA | LÍNEA | DICE | LÉASE |
|--------|-------------|-----------|-----------|
| 13 | veintiocho | 27 | 72 |
| 15 | diez y seis | lisongero | lisonjero |
| 16 | veintitrés | relive | relieve |