BOLETIN
DE LA
Sociedad Española de Excursiones
y de la Sección Excursionista de la Facultad
de Filosofía y Letras
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA
Año XLII. — Tercer trimestre || MADRID — Septiembre de 1934

UN CUADRO INEDITO DE GRAN INTERES

En diferentes números del *Boletín* del *Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, nos hemos ocupado de un cuadro de *Rubens*, representando la *Adoración de los pastores* del cual solamente se conoce el boceto y algunas imitaciones.

El boceto se guarda en el *Museo* de Longchamps (Marsella), sus dimensiones son un metro de ancho por 0,67 de altura, y procede de la Iglesia de San Juan de Malinas, cedido en 1802, como auténtico de Rubens.

Hasta hoy, nosotros creíamos, que el cuadro a que dió origen dicho boceto, pintado por alguno de los discípulos, tal vez Jordaens, era el que se guarda en el Museo de Cádiz procedente del antiguo *Convento de la Trinidad*, de Madrid; pero al conocer el que posee nuestro buen amigo, el Conde de Polentinos, cuya fotografía acompañamos, la duda que nos asalta, es si el cuadro éste, fué pintado por Rubens o es solamente obra de su taller.

Los documentos que van apareciendo, referentes a encargos y compras de cuadros y la gran demanda de éstos que había en los siglos XVI y XVII, nos demuestran que un *Taller de Pintor* era cosa muy diferente de lo que hoy entendemos por un *Estudio de pintor*. El espíritu mercantil de los flamencos, llegó a establecer un comercio especial de pinturas y objetos de arte y la *Casa Forchaudt*, de Amberes (que precisamente fué la que adquirió los cuadros de Rubens a su fallecimiento), tuvo en Cádiz una sucursal hasta fines del siglo XVII. Razones éstas y modo de ser especial que originan hoy las dudas sobre la paternidad artística de

algunos cuadros, que suele estar compartida entre el maestro y alguno o algunos de sus discípulos.

Tal sucede a nuestro modo de ver, con el boceto del cuadro *La adoración de los pastores*, obra exclusivamente personal del *maestro*, desarrollada después en el Taller, para satisfacer diferentes encargos, y bajo la dirección de Rubens; creemos por tanto que obras de esta clase son de cooperación y por lo cual, al pretender darles autor, hay que adjudicarles el nombre del maestro, no el de su cooperador.

Sinceramente creemos que el cuadro, propiedad del Conde de Polentinos que damos a conocer por primera vez, puede considerarse como obra de Pablo Rubens, sin que sea obstáculo para ello el que esté pintada en una lámina de cobre, pues sabemos que pintó en esta materia (1), aun cuando algunos crean lo contrario.

El asunto, como puede verse comparando las fotografías, está desarrollado en forma más semejante a la composición del cuadro de Cádiz que al boceto de Marsella, pero sin que pueda decirse que está copiado uno de otro, pues los pliegues y hasta el movimiento de alguna figura cambian ligeramente, debiendo llamar la atención sobre un pequeño detalle, que al repetirse en las imitaciones posteriores da mayor carácter de original al cuadrito de que estamos tratando, y es: que la figura del pastor que adelanta sobre la pierna derecha, como dispuesto a arrodillarse, apóyase en un palo, mientras que en los cuadros de Marsella y Cádiz, no hay tal.

Las grandes dimensiones del cuadro de Cádiz, parecían indicar fué pintado para un fondo de altar (2,53 de ancho por 1,95 de alto), y que le faltaba la parte alta, suposición que vemos confirmada por el cuadro del Conde de Polentinos, donde una *gloria* de ángeles sosteniendo la inscripción *Gloria in excelsis Deo*, completa la composición religiosa propia de un altar.

Está pintado este cuadro, en una plancha de cobre de un metro cuatro centímetros de altura por ochenta y siete centíme-

---

(1) El cuadrito *Fruto del amor*, joya del *Museo de Cádiz*, está pintado en cobre y procede de la compra de cuadros a la muerte de Rubens por la Casa Forchaudt.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

La Adoración de los pastores

Jacobo Jordaens

Cádiz. Museo Provincial de Bellas Artes



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

El Nacimiento del Señor

Cuadro de la escuela de Rubens

Coleccion del Conde de Polentinos

tros de ancho, y cree su actual propietario que procede de las compras de cuadros que hiciera en el final del siglo XVIII, D. Domingo de Colmenares y Contreras, Conde de Polentinos y gran aficionado. Es esta pintura indudablemente la mejor de todas las que conocemos con la misma composición, y en el cual la técnica de Rubens, así como el colorido está fielmente representado, de tal manera, que de no estar pintado por él, tendría que serlo por un discípulo e imitador al mismo tiempo, cosa que no sucede en el de Cádiz, donde la técnica es muy diferente, así como el colorido, aun cuando siempre dentro de la escuela de Rubens, ajustándose en aquel mucho más, los plegados y todos los detalles al boceto de Marsella.

En el cuadro de Cádiz, se ve a un lado, por encima de la figura de San José. unas cabecitas de ángeles que inician el principio de un *rompimiento* de Gloria, mas en el estilo en que está en el *Tapiz de la isla de Malta,* que lo que vemos en la *Gloria* del cuadro de Madrid. en el cual el *rompimiento* está en el centro de la parte superior en forma análoga al cuadro de *Las dos princesas* del Museo del Louvre.

Es interesante comparar este cuadro con el que se guarda en el *Louvre,* representando la *Virgen con el divino Niño,* rodeada por un numeroso grupo de ángeles, porque siendo estas agrupaciones uno de los detalles más personales de un pintor, nos puede llevar a conclusiones de gran importancia. Desde luego, nos parece que el cuadro de Madrid, está pintado antes que el de París, tanto por los ángeles como por los modelos (1) y factura artística y probablemente corresponde al período que media entre los años de 1603 a 1629.

Hemos de llamar la atención, para fundamentar nuestras conclusiones sobre el parecido que existe entre los cuadros de Cádiz y de Madrid y el del mismo asunto, de la *Pinacoteca de Munich.* Representa éste, un grupo de figuras en la parte inferior y el *rom-*

(1) En el cuadro del Louvre, se está viendo que los modelos de la Virgen y el Niño son los mismos que en el de la *Sagrada familia* del Museo de Wallraf, esto es. Elena Fourment y su hijo. En los cuadros de la *Adoración de los Pastores,* que venimos ocupándonos, el modelo de la Virgen es más semejante a su primera mujer, Isabel Brandt, y el que emplea antes de su segundo matrimonio.

pimiento de gloria en la superior, siendo sumamente curioso que aún cuando el número de las figuras es el mismo, tres pastores y dos pastoras, una arrodillada y otra con el cántaro en la cabeza, la técnica de composición es completamente diferente. Los modelos son los mismos, pero cambia la actitud, incluso las figuras de la Virgen y de San José, existiendo detalles completamente iguales, como la mula, el perro y hasta los pañales del Niño, que acusan o una misma costumbre o un mismo menaje de taller.

La diferencia principal que existe, es que la composición en el cuadro de Munich es muy movida y expresa más curiosidad que reverencia y el tumulto de abajo se une al del grupo de ángeles que van ascendiendo en complicadas actitudes; da la idea de que el pintor se ha preocupado más de hacer una composición movida que del misticismo del asunto, mucho mejor representado en los cuadros de Madrid y Cádiz.

En este último (que indudablemente fué cortado por donde comenzaba el rompimiento de *gloria*), se ve, que aun cuando por el lado contrario, arrancaba la agrupación de ángeles en forma análoga al de Munich, detalle éste por el cual puede deducirse, que el cuadro de Cádiz no fué copiado, sino del *boceto* y no fueron pintadas las dos cabezas de angel en el de Madrid por haberse desarrollado la composición de la *gloria* en otra forma.

Otro dato digno de tenerse en cuenta, es que la cabeza de la Virgen en el de Cádiz, es exactamente igual a la de *La Virgen con el Niño*, del Museo del Ermitage. Y por todo ello creemos que, tanto el cuadro del Sr. Polentinos como el del Museo de Cádiz, salieron del Taller de Rubens, pintados para España, el primero, probablemente con destino a algún regalo (pintado todo o parte por Rubens), y el otro, con destino a un altar de algún convento y pintado tal vez por Jordaens, y del cual salieron luego las varias imitaciones españolas.

Y desde luego, tanto uno como otro, son anteriores a la Adoración de los Pastores de Munich y al segundo matrimonio de Rubens, que marca ya una nueva etapa en sus producciones.

PELAYO QUINTERO

Miscelánea de Tablas valencianas

ALGUNAS OBRAS DE PROPIEDAD PARTICULAR

¿Restos de un retablo, de Domingo Valls?

Que al redactar mis anteriores reportajes, desconocía la magna obra (1) del eminente profesor americano Sir Chandler R. Post, ya lo he testimoniado en otro (2) lugar, y sería impertinente reiterarlo —constándole a él y a mí— si no fuese porque ahora, después de haberla fruído y leído con avidez superlativa, quiero comentar uno de sus muchos y grandes aciertos: lo referente a Domingo Valls.

La investigación de archivo, había exhumado (3) varios datos biográficos de este artista, que suponemos tortosino. Pero sin fruto

---

(1) Me refiero, a los 5 primeros volúmenes de su «History of Spanish Painting», editada por la Harvard University of Cambridge. (Mass). El V, recientemente publicado (febrero de 1934), acaba de llegar a mis manos.

(2) Vide: «Archivo de Arte Valenciano», 1933: «En torno a Pedro Nicolau.—Un retablo de su escuela» y «Los nuevos hispanistas: Sir Post» en el Boletín de la Soc. Castell.ª de C.ª. Primer fascículo de 1934.

(3) Bibliografía. F. Pastor: «Dos retablistas Medioevales» en «La Zuda» (marzo de 1915), núm. 25, pág. 28. Un artículo del Sr Galindo en la misma publicación tortosina de mayo de 1922. Rubió y Lluch: «Documents per l'historia de la Cultura Catalana Migeval», tomo II (CLXXIV), Barcelona, 1921. Sampere y Miquel en «Els Trescentistes», tomo I (página 316 y sig.), y Godiol en el tomo II (pág. 215). Post: loc. cit. tomo III (páginas 112 a 118); tomo IV (2.ª parte: págs. 600-602) y tomo V (páginas 292 a 296); en todos con buenas reproducciones.

y casi en baldío, pues por inatención y ligereza, nadie trató de estudiarlos a fondo, ni de atribuirle obras subsistentes. Sólo había un leve programa irrealizado: el de Sampere y Miquel (1). Como nuevo Lázaro, esperaban aquellas el «exurge» que las manumitiera, sacándolas de su cruel anonimato, y fué lo que hizo Mr. Post, para lo cual empezó por adjudicarle el retablo de los SS. Juanes, de Albocácer (Castellón), estimando que «por lo menos, tiene considerable grado de probabilidad» para ser suyo.

No me olvidaré de la sorpresa con que recibí la noticia, en una de sus gratísimas visitas, del verano de 1933. Recuerdo que, al hacerle yo la confidencia del hallazgo documental realizado por D. José María Pérez Martín, probatorio de que es de Lorenzo Zaragoza, el retablo de la Virgen con Stos. Martín y Agueda, que hay en la ermita de S. Roque, de Jérica (2), vió en el acto, la importancia y repercusión que podía tener en las atribuciones a Domingo Valls—que por mi parte aún desconocía y de quien ya no hablamos más que para decirme, creía también de éste, la «Transfiguración del Señor», de Chiva de Morella. Meses después, revolviendo mis papeles, hallé la referencia de un fragmento de retablo que tenía desde hace años anotado e incluído en el círculo del entonces anónimo artista. Es el que ahora reproducimos, por no recordar que haya sido estudiado.

La sagacísima tesis de Mr. Post, se basa en los documentos de 1373, por los cuales sabemos que Domingo Valls, pintor de la Casa del Rey Pedro IV, hacía entonces un retablo para la iglesia de Albocácer, no siendo la obra del agrado de los comitentes. Bien porque los colores no eran de la calidad convenida, por la parvedad o maldad del oro empleado, porque la fortísima estilización tan personal—evócanse algunos litigios del Greco—, no gustase a los lugareños Jurados—quizá de todo un poco—, lo cierto es que motivó un largo y complicado pleito, para cuya resolución, llegó Valls a ir personalmente a Barcelona, «per menarsen en Lorens Saragosa, lo millor pintor que en aquesta ciutat sia, per veure lo dit rteaule—decía el Rey—e ajudar acabar aquell».

---

(1) Loc. cit. pág. 320.
(2) Vide: «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 28.

Analiza Mr. Post el subsistente en Albocácer, que «por ningún concepto revela ser incompatible con una fecha bien cercana de 1373» y comenta las visibles influencias estilisticas, por completo acordes con el ambiente artístico que debió imperar en Tortosa —donde radicaba su taller—desde 1366 hasta 1400, fitas extremas en la cronología de sus actividades documentadas. La primera, es de un contrato con el Gremio de Labradores y la segunda, de un trabajo insignificante: pintar blandones para la festividad del Corpues, según ápoca publicada por el Sr. Pastor Lluis.

El número de obras afines que van apareciendo, cual corresponde a lejanas supervivencias de un obrador que estuvo largo tiempo en plena producción y el ver el «senyal» de la villa, entre los escudetes del que debió ser retablo mayor del único templo del XIV, precisamente con los titulares de aquella parroquialidad, llevan al ánimo imparcial, la convicción de la certeza con que hizo Mr. Post tal atribución, tanto más, que ahora resulta contrastada por el nexo con el arte antes problemático de Lorenzo Zaragoza.

Para lo que me confieso por completo inhábil, es para ver en esta obra, ecos del Maestro Marzal o Nicolau. A mi entender, no hay otra cosa que la concordante comunidad de reflejos de L. Zaragoza, primera figura de la época y cuyo ejemplo normativo, debió repercutir tanto en Valls, como en Nicolau. Sigo creyendo en la posibilidad de que todavía resulte incógnito el estilo personal de (1) Marzal de Sax.

Puede asegurarse que L. Zaragoza, no llegó a colaborar en el retablo de Albocácer, pero en cambio su influencia en D. Valls, antes sólo colegible de los documentos publicados, resulta plenamente ratificada, comparando sus respectivas producciones. La gran clarividencia del Sr. Tormo, fué quien primero y más certeramente lo vislumbró, pues no debemos olvidar ha sido el único que indicó el estilo del Maestro de Jérica—cuando se identificaba

(1) Es una de las varias causas que me impulsan a dudar que sean de Marzal de Sax, obras que se le atribuyen y que tengo por netamente valencianas, con fuerte hálito conocido: el de Lorenzo Zaragoza. Vacilo, pero no niego el sólido fundamento de lo contrario.

con Antón Pérez—en la «Transfiguración» (1), de Chiva de Morella. Que ésta es atribuible a Valls, como piensa Mr. Post, no puede ofrecer la menor duda. Quien la tenga, que haga un cotejo. Verá las dos Santas Mártires del panel Morellano, fielmente reproducidas en las entrecalles del retablo de Albocácer; la figura del Salvador, parece un trasunto del S. Juan Evangelista, como el Profeta Elías, es casi una réplica del Bautista y S. Pedro y S. Pablo, lo son de otros personajes. El labrado del oro, es muy típico en el fino esgrafiado radial de las aureolas y en la orla floral que adorna los fondos.

Aun cuando la tabla de la «Transfiguración» fué aserrada, su actual tamaño (próximamente: 1 por 0,70 de ancho) y advocación, hace suponer que sería la central del retablo mayor de la primitiva parroquia de Chiva de Morella, dedicada al Salvador. Ya existía en 1400, dato que permite incluirla dentro de las fechas conocidas—será de fines del XIV— de Domingo Valls, rectificando la de por 1406 que apuntó Tramoyeres (2), pensando en Jaime Sareal; pero es curioso advertir que lo decía y repetía, puesta la vista en el pintor de Jérica, suponiendo había éste trabajado en el retablo de Sarrión (Teruel). Al parentesco que Tramoyeres veía, podemos ya darle su verdadero nombre: eco de Lorenzo Zaragoza. Su influjo en Nicolau es de tal evidencia, que sólo añadiré la cita del certero paralelismo establecido por el Sr. Mayer (3) entre la Virgen del Louvre que fué de Burgo de Osma y la de Jérica.

Partiendo de lo de Albocácer, atribuyó Mr. Post a Domingo Valls, varios restos de retablos conservados en las Colecciones Muntadas y Dalmau—ambas en Barcelona—; ermita de Nuestra Señora de la Naranja, de Olocau del Rey (Castellón); Hispanic Society (Nueva York) y Museo de Worcester (Massachusets). Ultimamente acaba de incorporarle—en los Apéndices del tomo V—el retablo mayor de Barranco de San Juan, cerca de Villafranca del Cid (Castellón) y un «Christus Patiems» de la Colección Juñer (Barcelona). Creo que son conquistas definitivas, pues no pienso

(1) Vide: «Levante», pág. 30. En el vol. V de la «History», de Mr. Post (pág. 295), se atribuye a Domingo Valls, la tabla de Chiva de Morella.

(2) «La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella» Archiv. Arte Val.° 1915, pág. 49.

(3) «Historia de la Pintura Española» (Calpe), pág. 55.

que nadie se las haya de disputar y por fraternidad con ellas, trato de adjudicarle, cuando menos como del mismo arte y estilo, el fragmento antes aludido, que representa la Crucifixión y dos Profetas.

Aun cuando en informaciones comerciales soy extremadamente desconfiado, no debo callar que me dijeron procedía del N. de Valencia, cuando emigró a París para pasar a propiedad de los Sres. Peniollat. Se tuvo por obra italiana del XIV, y después, por catalana de principios del XV. Sin duda es posterior a lo de Albocácer y quizá contemporánea de la tabla de la Colección Juñer.

Son más fluídas las temperas, algo menos agrio el color y la factura un poco más agilizada ; su aspereza no es tan desgreñada y bravía, ni tan acentuada la estilización.

Repítense las frentes surcadas de arrugas paralelas, con el castizo «rinxol» o flequillo, reminiscencia de los Serras, que fueron los propulsores de tal moda según Sampere y Miquel. Como nota realista, que creo importada de allende el Pirineo, hay en primer término un pintoresco zagalillo, casi gemelo de uno de los de la «Entrada en Jerusalén» del Museo de Worcester, a juzgar por la reproducción de Mr. Post. No falta en ciertas figuras el pronunciado exoftalmo característico, que a sus modelos prodigó Valls, así como rostros ceñudos y bigotudos (Profetas laterales) con barbazas que parecen postizos carnavalescos—oriundos del teatro litúrgico— en contraste con tipos barbilampiños, de cabellera peinada cual los comensales del «Festín de Herodes», en Albocácer. La túnica que lleva la Virgen Dolorosa que hay al pie de la Cruz, tiene dibujo análogo a la del S. Juan que abre la marcha en el «Entierro de Nuestra Señora» de la Colección Dalmau, donde vemos —entre los armados del segundo término—al mismo peón narigudo, de amplia capellina, que tenemos en la Crucifixión de París. El convencional y rebuscado pliegue de paños, sigue impertérrito ; análoga la manera de tratar los quebrados roquedos de itálica cuna y la de trabajar el oro de los fondos, lisos, salvo la consabida cenefa, y las aureolas estriadas, sin más ornato que la burilada línea de puntitos con unos a modo de bodoques o florecillas, espaciadas por el centro y de relieve, cual en las tablas de Barcelona. Como animalista, es tal vez donde más resalta su cruda individua-

lidad, con tópicos y particularidades muy específicas, repetidísimas.

La composición se nutre de la savia italo-aviñonesa que a través de Cataluña, llegó y arraigó hasta más acá del Ebro, con espíritu longevo. Recuérdanse los trescentistas sieneses que trabajaron en Aviñón, cuyo influjo iconístico—admirablemente glosado por Mr. Mâle—nos explica la presencia del jinete que alza la mano y del antes aludido jovenzuelo, rememorando los que Simone di Martino y sus imitadores, solían poner en escenas de la Pasión. Los manuscritos iluminados, debieron ser un poderoso agente vector, pues en las producciones de algunos miniaturistas franceses paréceme ver sorprendentes analogías, incluso la coincidencia de una infrecuente representación del «crurifragium» que da un aspecto repulsivo y horrendo a los reos, con no sólo las piernas, sino también los brazos sangrando, no sé si decir partidos o acuchillados. Tal vez por eso, el artista, puso como jinete y con el bracamarte desenvainado, al sayón ejecutor, que de otra forma no podría llegar tan alto. Ni lo uno ni lo otro, es lo más usual. La única fuente ortodoxa, en que se cita este cruento pormenor es el Evangelio de S. Juan (XIX-31-32); cuenta cómo por ser la Parasceve, no querían los judíos que quedasen el sábado en la cruz los ajusticiados y para evitarlo rogaron a Pilato mandase rematarlos, quitándolos después del sitio; pero a continuación repetidamente advierte que lo hecho por los soldados sólo fué «quebrarles las piernas» («fregerunt crura»).

En la iconografía de la Crucifixión, han influído varios textos que llamaré de «teología popular». Concretándome a la que reproducimos, de la posición y actitud de las Santas Mujeres—frente a los milites, más que mirando a la Cruz—pudiera deducirse repercusión de las tan divulgadas «Meditaciones» franciscanas (seudo-Buenaventura, capítulo LXXX), que son las que narran cómo la Mater Dolorosa se dirigió a la soldadesca, implorando no la torturasen más, en la persona de su Hijo; entonces, fué cuando Longinos dió su cruel lanzada—con la cual resultó cumplido lo profetizado (1)—desvaneciéndose la Virgen al verlo y convirtiéndose él

(1) Las alusivas al símbolo Cordero Pascual: Exodo, XII-46; Números, IX-12.

Aparte del desmayo de Nuestra Señora—tradición censurada por muchos Expositores—, sin traspasar ningún dintel vedado, a los hechos evangélicos, se añadió de contrabando zumo extracanónico; me refiero al que destila el apócrifo de Nicodemo (1), que es donde se da (XI-1-2) el nombre de Longinos, identificándole con el anónimo («unus militum») citado por el 4.° Evangelio (XIX-34) y no mentado en los tres Sinópticos, que son en cambio quienes refieren (2) el reconocimiento del verdadero Dios por el innominado Centurión, que aquí vemos en éxtasis, a su diestra. En el hombro, apoya la lanza—de cuyo nombre griego («lonkhe») tomó el suyo—y lleva una mano a los ojos, aludiendo a la leyenda que le supuso entonces aquejado de grave oftalmia, curada instantáneamente, al contacto vivificador de la preciosa Sangre Redentora, lo cual, hasta pudiera ser conectable con: «Verán en el que traspasaron» de la Profecía de Zacarías (XII-10). Con mayor latitud indicó Mr. Mâle (3), que su presencia, se interpretaba como símbolo de la Iglesia, en alusión a que la Fe pasó desde ese día, de los judios ciegos deicidas, a los gentiles que por ella recobraron la clara visión de la Verdad.

No ha de olvidarse que la imaginería piadosa del Medio Evo, más que de representar hechos tal y como sucedieron, trataba de cumplir una misión docente, divulgando y aleccionando en el conocimiento de los dogmas. De ahí que, en las representaciones plásticas del Drama del Gólgota, valiéndose de personajes con realidad histórica o simbólica, propusiérase mostrar y patentizar la idea de que cumplida la Redención, finalizaba la Ley Antigua, comenzando la de Gracia, nacía la nueva Iglesia y agonizaba la Sinagoga, que

(1) Su aceptación en la Edad Media, fué tan grande, que ha repercutido e influído, en la mayor parte de las «Historias» de la Pasión —y en la literatura profana, con las leyendas del Santo Grial—llegándose a interpolar pasajes suyos en algunas traducciones poéticas del Nuevo Testamento. Vide: J. Bonnard: «Les traductions de la Bible en vers français» (pág. 48), París 1884. Las versiones latinas del mismo, proceden verosimilmente de una compilación griega hecha en el siglo V, a base de dos distintos textos: el Evangelio propiamente dicho y las «Actas» de Pilato, con lo cual resulta explicada la trayectoria del tema iconistico de la curación de Longino. Precedentes bizantinos registró Mr. Millet en sus «Recherches sur l'iconographie de l'Evangile...», París 1916.

(2) S. Mateo (XXVII-54); S. Marcos (XV-39), y S. Lucas (XXIII-47).

(3) «L'Art du XIII° Siècle», pág. 192.

a su vez se consideraba representada en el Portaesponja ; por eso suelen poner a éste, a la izquierda del Crucificado.

El madero de la Cruz carece de «suppedaneum», acaso por la tradición que creía ver en él, cierto desacuerdo con la expresión literal (1) de S. Pablo.

Del cuerpo de Cristo, mana sangre abundantísima, que cae y corre por el terrazo, testimoniando a los fieles que el Sacrificio del Hombre-Dios, fué valedero para toda la Tierra, sin limitación de lugar ni tiempo. Conserva puesta la corona de espinas, en lo que además del nexo apócrifo conocido y de los libros de piedad medievales, como las «Revelaciones» de Santa Brígida, pienso que ha de verse repercusión de la perenne idea davidica tan bellamente cantada en un Himno litúrgico, el de Pasión, la patética elegía de Venancio Fortunato:

«Regnavit a ligno Deus.
Arbor decora, et fulgida,
Ornata Regis purpura...»

Dimas y Gestas (2) están atados y no clavados a sendas cruces de tau, es decir, de distinta forma que la del Señor. Tal disparidad ha sido fomentada por una costumbre pictórica, tan arcaica y frecuente, como siempre discutida por múltiples razones. Dentro del campo iconográfico, que es el único ahora interesante, bastará recordar que pugnaba con muchas cosas, así por ejemplo, el milagro de resurrección, clave para identificar la Vera Cruz, en su hallazgo por Santa Elena, leyenda que gozó de auge, antes de las censuras

---

(1) Galat. III-13 y también «Hechos», V-30.

(2) El Evangelio de Nicodemo (Cap. X), es el que da estos nombres, que varían en otros Apócrifos ; así, algunas versiones del de la Infancia, narradoras de cómo el Buen Ladrón amparó a la S. Familia cuando huía a Egipto—detalle propugnado por varios comentaristas—siendo el Niño Jesús, quien profetizó : «Dentro de 30 años, los judíos me crucificarán en Jerusalem y conmigo a estos dos malhechores. Titus a mi derecha y Dumachus a mi izquierda y desde ese día, Titus, me precederá en el Paraíso» (Cap. XXIII). Su entrada en él, descríbela el de Nicodemo (Cap. XXVI). De ahí la tomó Voragine, pues la transcribe literalmente, en el Capítulo LIII. Los libros devotos, alteraron y divulgaron la leyenda : Ver por ejemplo, el capítulo LXXXVI, de la «Vita Christi» de Sor Isabel de Villena.

fulminadas por el Concilio de Trento. Guardan la usual actitud: contorsionado por feroz dolor e iracundia, el malo, y con dulce serenidad de rostro y torso, el bueno, que vigorizó su espíritu, anestesiando los sufrimientos corporales por la gran fe que tuvo en la divina (1) promesa.

Una «Visitación» de un discípulo del «Maestro de Perea»

Por el afán catalogador que me anima para exclaustrar «bellezas en clausura», como con frase feliz llamó el Sr. López Roberts a las obras de propiedad particular, señalaré una interesante «Visitación», valenciana, de fines del XV, que tengo por de un discípulo del «Maestro de Perea». Se halla en Madrid.

Recuerda el panel con Santas Lucía y Agueda del Hospital de Villarreal (Castellón) y el bellísimo tríptico legado Martínez Vallejo al Museo de S. Carlos (Valencia), pero aun cuando la considero dentro de la órbita de este anónimo excelente pintor, vacilo mucho en afirmar que sea suya. A pesar de cierta evidente concatenación de reflejos, acusa una factura bastante más pobre y agraceña, sin la delicadeza y brillantez de consumado paisista que el de Perea tiene. No se me oculta que, las obritas de pequeño tamaño, procedentes de algún oratorio señorial, como el tríptico portátil del señor M. Vallejo, suelen ser labor personalísima y muy cuidada, considerablemente más distinguidas y selectas que las producciones normales del taller. ¿Obedece a esto la diferencia de valoración artística que advertimos? Ni afirmo, ni niego, dudo; mas sin embargo, pudiera ser. Lo que ninguna duda me ofrece, es que el tríptico de San Carlos, es de un artista prócer, que todavía no ha sido bien perfilado, ni destacado entre los secuaces del Maestro de Perea, con el que se le confunde y con el que no debe seguirse identificando. Con Nicolás Falcó, mucho menos. Carece de la vigorosa reciedumbre de aquél y de la blanda dulzura itálica de éste. Equidista de ambos, como punto de intersección de sus respectivas tendencias, con menor influencia osoniana, y sin que sea ninguno de los dos.

---

(1) La refiere S. Lucas: XXIII-43.

Nombrando a Falcó, debo advertir que para toda confronta, me refiero siempre a la obra que considero de autenticidad satisfactoria: la Virgen de la Sapiencia (Universidad), que ya Cean (1) daba por suya, citando a Sales, cuya pista debió restrear Tramoyeres (2), al publicar los documentos. Hago esta salvedad, porque después de reiteradísimo cotejo, no creo que la actual predela del retablo de la Puridad—a la que algo se acerca el tríptico Martínez Vallejo—sea de Nicolás Falcó, pues la Virgen de la Sapiencia dista mucho, por muchos conceptos; tanto, que ni la diferencia de fechas (1502-1515), me justifica y convence para tan cardinal distanciamiento. Había que comprobar primero con firmeza, si era esa la que tuvo el primitivo retablo, si es esa la que aluden los documentos, que por no darles interpretación certera, pudieran parecer (3) falaces prácticamente. Sin ellos, no creo que nadie, por

(1) «Diccionario», tomo II, pág. 76.

(2) «El pintor Nicolás Falcó» en «Archivo de Arte Val.º», 1918, página 21.

(3) Para atribuir a Nicolás Falcó la predela y polseras del retablo de la Puridad (Museo de S. Carlos), se basaba Tramoyeres en los pagos hechos por la abadesa Sor Damiata de Montpalau el año 1502, pero interpretando torcidamente los documentos. He visto y dicho hace tiempo, lo que acaba de confirmar, con su gran autoridad, el P. Andrés Ivars (Vide, pág. 25 de su interesante folleto: «El Monasterio de la Puridad de Valencia». Vich, 1933), o sea, que no es a uno, sino a dos retablos a los que se refieren las ápocas citadas por Tramoyeres: Uno, el que los Forment y Falcó hicieron entonces nuevo, para la nueva Capilla de la naciente Cofradía de la Purísima; y el otro, el que había en el altar mayor, que los mismos artistas únicamente restauraron. ¿Cuál de los dos es el que se conserva? No puede responderse con seguridad completa, zanjando la cuestión definitivamente. Sin embargo, la tesis de Tramoyeres —y de los que le siguieron, dándola por buena—merece reservas y en ningún caso puede optarse por seguir la cómoda línea de menor resistencia, suponiendo todo ello de Falcó, cosa que también se ha hecho. Las fundadísimas dudas que sintetizó el Sr. Tormo antes que nadie (Vide «Valencia: Los Museos», págs. 13 y 25), me han movido a revisión de lo que viene admitiéndose y a exponer el reverso, que si al fin de cuentas, resultase lo cierto, libraría de la tacha de mendaz al documento. Que las polseras y las tablas del neto son apropiadas a la fecha indicada y gemelas, pero de otra mano que la predela, no cabe dudarlo un momento, haciendo pensar en que así debió ser la parte alta del nuevo (Capilla de la Purísima); bastante anterior supongo que sería el viejo (altar mayor) para necesitar por entonces de restauración y además tendría polsera y predela mellizas, pero discrepantes del resto, lo cual no sucede. La carta de pago de 27 de junio de 1502, prueba que en la restauración hecha por Falcó entraba: «pintar e posar dos angels de bulto en lo cap de les polseres», ángeles que allí no veo. También se alu-

lo que a la vista revela, pensase para nada en el pintor de la Virgen de la Sapiencia y con ellos, las dudas no se aclaran todo lo que quisiéramos. Viene a mi memoria lo que dicen respondió Tales de Mileto al preguntarle cuánto distaba la verdad del error: lo que los ojos de los oídos. De vez en vez, se juzga con estos lo que pertenece a la jurisdicción de aquéllos.

El influjo del «Maestro de Perea» en la Visitación que por primera vez presentamos, resulta clara, parangonándola con la grande y bellísima tabla del mismo asunto que hay en el Museo del Prado (Sala Bosch, núm. 46). Se dijo que era castellana (1), no sé si por algo más que por la hipotética procedencia de Valladolid que al comprarla, dieron a su antiguo y benemérito propietario. Después de nueva revisión, creo que debe tenerse por her-

---

de a los estofados de las figuras del «tabernacle», mientras que, los Santitos de talla, de los viajes laterales no se mentan, como si en el retablo mayor no los hubiese. No creo de Falcó, la predela que el de S. Carlos actualmente lleva, y pensando en lo que pudiera evolucionar aquél desde 1502 a 1515, place acariciar la posibilidad de conectar las infantiles figuritas de las escenas de la Vide de la Virgen, con las de Nuestra Señora de la Sapiencia, recordando el paralelismo que hay entre aquellas, y las Facultades que en la Universidad la rodean; hasta la Niña recién nacida (Natividad: Museo) parece haberse transformado en el carrilludo Jesusín, que con el pelo recortadito de la misma manera, sostiene en su regazo la patrona de la Universidad de Valencia. Sin duda existe una considerable diferencia de factura, mas tampoco ha de olvidarse que el panel universitario, tiene repintes considerables—mayores de lo que se dijo—que incapacitan para tomar su colorido por módulo para el cotejo; se interpone, al menos, la mano de Juan de Burgos, que lo retocó en 1595.

A pesar de la falta del «Abrazo en la Puerta Dorada», tema iconístico que fué predecesor inmediato del de la Inmaculada—que subsiste, de talla—, son asuntos marianos todos los representados, no impropios—con los Profetas, resultan apropiados—de la advocación de la nueva Capilla, y por consiguiente, de su retablo. Para ser el del altar mayor, sorprende no hallar las titulares de aquella Santa Casa: Isabel y Clara. No está como tal, la landgravesa de Turingia en la pequeña imagen de Forment que hay a uno de los lados. Resumiendo: creo probable producción de Falcó, todo, menos la predela.

Y, por último, recordaré, que conozco tablas netamente falconianas de propiedad particular, Puebla de Vallbona (Calvario), Morella, Játiva, Museo Diocesano, etc., que siendo desconocido el estilo personal del padre de Falcó—incógnita que daría mucha luz si se despejase—pudieran servir de jalones intermedios, ayudando a resolver el problema de la identificación del «Maestro de la Puridad» a quien aproximé alguna, con excesivos titubeos. De esto, volveremos a tratar muy en breve.

(1) Vide: «Los Primitivos españoles de la Colección Bosch en el Museo del Prado» en «Arte Español», primer trimestre de 1917, pág. 362.

mana menor—hacia 1500—del retablo Perea. No lo es, sin embarbo, la otra, cuya gama no es tan cálida ni de tonos pariguales, ni la tipología, factura y mil detalles.

Pueden servir como muestras de la manera de tratar ambos un mismo tema, y de las modificaciones que añadió el tiempo, a las dos principales fórmulas primitivas: la de origen griego, plena de noble gravedad y distinción, sin efusividades, y la siriaca, menos ceremoniosa y solemne, de más espontaneidad apasionada, propulsora del tradicional místico abrazo.

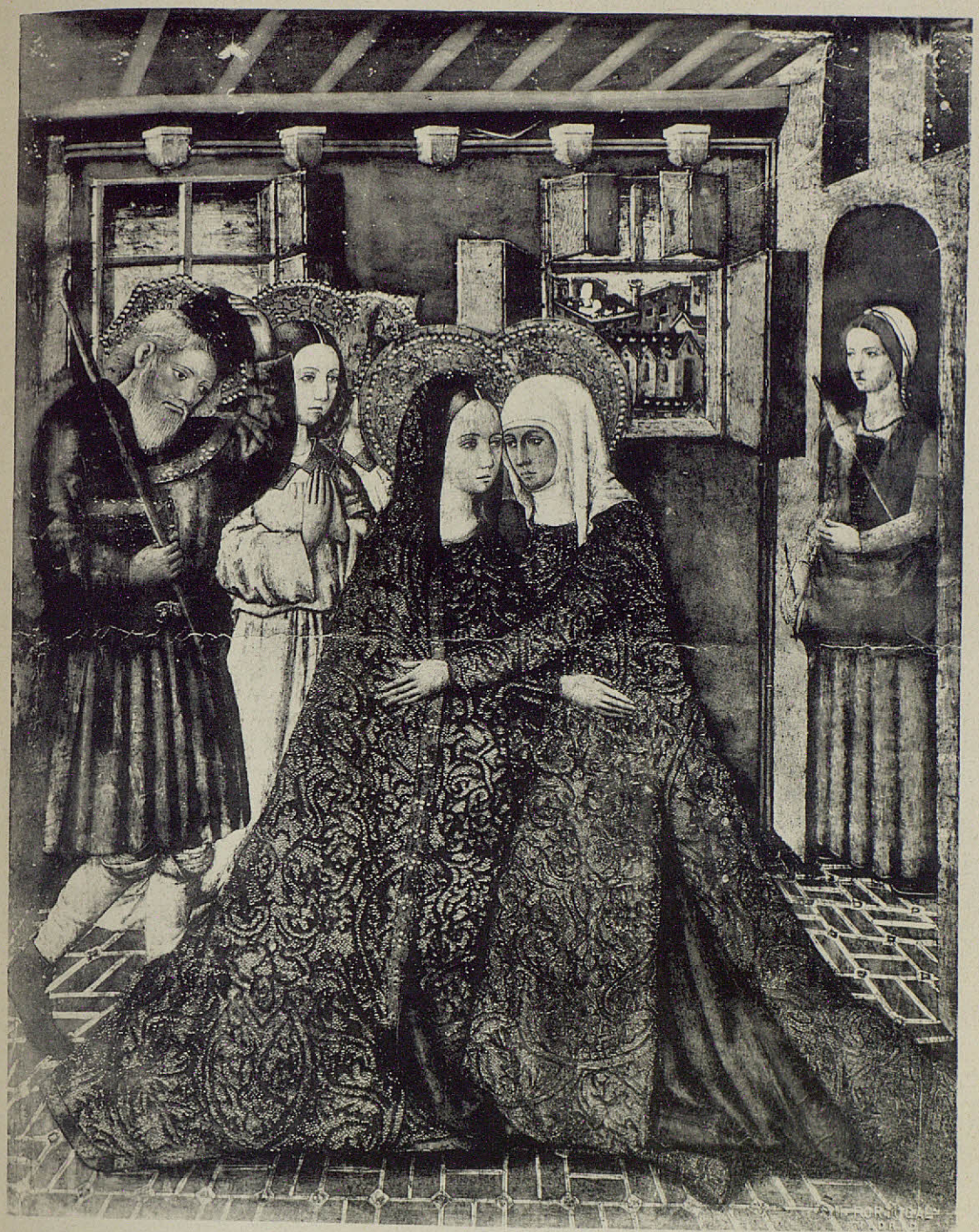
La base iconográfica es el Evangelio de S. Lucas (Cap. I), que sitúa la escena en el interior de la casa de Zacarías; pero nada dice de la presencia de S. José, que no resulta muy armonizable con las palabras del «Magnificat», teniendo en cuenta las posteriores dudas que refiere S. Mateo (Cap. I).

Los libros devotos, fueron los que más prolijamente narraron el hecho, añadiéndole gran exuberancia de ingénuos pormenores. Veámos algunos famosos del XV y nos explicarán todos los personajes que hay en escena: La traducción que de la «Vita Christi» de Ludolfo de Sajonia (el «Cartoixá»), hizo Juan Ruiz de Corella, dice que Nuestra Señora, después de la Encarnación, volvió a pensar con alegría inmensa en las palabras del Angel, decidiendo ir a visitar a su prima Isabel y añade (Cap. VI): «alguns doctors opinen que Josef acompañá la sua Verge sposa, altres que aná sens Iosef, presa dell licencia».

La de Sor Isabel de Villena es más explícita y minuciosa, pues tras de contar y detallar esta petición de permiso, advierte (Cap. LXI), que «com Joseph lagues hoyda, dix li que era molt content que anas, e que ell la volia acompanyar».

Viene a decir casi lo mismo la de Fray Francisco Ximénez, pero aumenta el séquito, pues indica (Cap. CXVII), que aun cuando va por tan luengo camino «sola con aquel bendito viejo, su esposo, sin otros servidores ni compañía, de fuera la acompañaba el príncipe angelical, con los mil ángeles (1) ya dichos». A cada celeste mensajero le asignaban misión concreta y así «Sant Gabriel

(1) El autor, ha dedicado el Cap. CXV, a explicar: «Cómo a la Virgen gloriosa fué dada entonces compañía angelical», desde la Anunciación.



FOTOTIPIA I E HAUSER Y MENET. MADRID

La Visitación. Fines del Siglo XV
De discípulo del Maestro de Perea. Propiedad particular (Madrid)

specialment la servía y Sant Rafael li adobava les posades: excelsa angelica companya portava, no mundana, vana, pomposa...». Esto último lo dice el cartujo citado y otros dijeron mucho más, tal por ejemplo nuestro Fray Miguel Pérez en su «Vida de la Gloriosa Verge María» (Cap. VI), que llegó hasta referir lo hecho por el todavía nonnato San Juan.

Las capitulaciones para pintar este asunto, solían resumirlo: «La Visitació de Santa Elisabet e la Verge e Sen Josef, axi acompanyadas com puga star». En este acompañamiento se incluye hasta la sirvienta que hay a la puerta, la que avisó de la llegada de los viajeros, y por estar precisamente hilando, recuerda ciertos Apócrifos como el Protoevangelio de Santiago (1), que supone a Santa Isabel ocupada en este trabajo casero.

Un retablo de San Miguel. ¿De Marzal de Sax?

Es obra importante de los albores del siglo XV, un retablo que hace años tenía en Valencia D. Hugo Brauner (2). Después perteneció a una colección particular de Barcelona y ahora me informan, que pasó a otra de Mallorca.

Está dedicado a San Miguel, cuya grande y bellísima figura estante vemos en la tabla central, como vencedor de Satán. Simbolízase la perenne lucha y victoria del espíritu sobre la materia del bien sobre el mal, evocando a la par su tradicional misión protectora, y las numerosas veces que al leer su Oficio, habrá con fervor sonado ante este altar la súplica: «defende nos in praelio ut non pereamus...».

En los viajes laterales: «La Oración del Huerto», tema iconístico desusado en retablos del Arcángel, pero cuya presencia tiene su explicación, pues algunos de los viejos textos piadosos que antes citamos y otros de añosidad mayor, le identifican con el

(1) Capítulo XII-2: «tiró la lana, corrió a la puerta y abrió y viendo a María...» Viene también a la memoria la idéntica tradición mariana —recopilada por Lafuente: «Vida de la Virgen» (I-pág. 54)—del Misterio de la Anunciación.

(2) En la figura 47, pág. 57, edic. Calpe de la «Hist.ª de la Pint.ª Española» de Mayer, se reprodujo un panel de este retablo, pero suponiéndolo del de Argüis (Museo del Prado).

Angel—innominado en los Evangelios canónicos—que como mensajero del Eterno Padre, consoló al Redentor en Getsemaní. «Las jerarquías celestes, adorando al Pantocrator» que sedente y en mandorla de gloria las bendice. Son los ejércitos angélicos, capitaneados por el que la Iglesia llama «Signifer Sanctus Michael», de ahí que, arrodillado en primer término, se le distinga por llevar—como también dice Vorágine, capítulo CXLII—la «bandera del Cristo» en forma de oriflama. Rememórase la prosa del rezo: «Introito», Himno propio, Antífona de las Vísperas de su festividad... Sigue la futura gran batalla descrita en el Apocalipsis (XII-7 y siguientes) de S. Juan. En el tablero más alto de la derecha, está cual «Prepositus Paradisi» en el atrio del Cielo, pesando almas con la justiciera balanza de la Psicostasia. Y, por último, las dos tan frecuentísimas escenas copiadas de la «Leyenda Aurea», referentes a su Aparición en Monte Gárgano: la saeta que sin dar en la novilla desmandada, rebota, clavándose en el ojo del arcífero—aquí señor de rico atuendo, no humilde pastor—con la subsiguiente extracción por el obispo. En la predela, de izquierda a derecha: San Antón, Santa Clara, La Dolorosa, Cristo Varón de Dolor, San Juan Evangelista, Santa Catalina mártir y San Francisco de Asís.

Siguiendo la catalogación que ahora impera, sostenida por la autoridad de Mr. Post, no puede ofrecer dificultades la fácil filiación del aludido retablo, que atribuiríamos a Marzal de Sax o a un inmediato discípulo suyo, pues sin duda tiene íntima trabazón con la «Incredulidad de Santo Tomás», que hay en la Catedral de Valencia. Evidentemente, el pintor del retablo de D. Hugo Brauner es el autor de la repintada tabla con la Virgen Sedente—de propiedad particular, en Barcelona—que al Maestro Marzal se atribuyó (1), como el retablo de S. Jorge, de Londres, que puede ser producción más sazonada del mismo artista.

Para convencerse, bastará examinar las figuritas del que ahora reproducimos, tal por ejemplo, la del barbudo pastor que hay próximo al ingente peñón del Gárgano ; las de la Oración del Huerto ; tablerito central de la predela ; S. Miguel pesando las almas ; y los ángeles, bien característico el segundo de la izquierda, en la es-

(1) Post : tomo V, pág. 282.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET- MADRID

La Crucifixión y dos Profetas. Fragmento de un retablo de fines del Siglo XIV ¿Domingo Valls?. Propiedad particular. París.

cena del combate demoniaco. Repítense con fidelidad: solados, telas y muchos resabios, así, las «gallinetes» que andan por el dosel del prelado que cura el ojo al herido, arrancándole la flecha.

Sin embargo, la tabla del poco crédulo Apóstol, base imprescindible de las atribuciones a Marzal, ya he dicho en otra parte, que aun estando documentada, me hace vacilar de la certeza con que creemos conocer su estilo personal. Aún debo añadir que me resulta de mucha mayor rusticidad que algunas otras que se le atribuyen, discrepantes además en el labrado de los oros y a veces en el regusto itálico que parece resaltar en la escena de la intervención episcopal, del retablo de S. Miguel. Tampoco han de ocultarse las dificultades que—a mí, al menos—presenta, el admitir una, para tardía, tan profunda valencianización del maestro teutón y el innegable soterraño influjo de Lorenzo Zaragoza (1). No dudo que en futuros estudios, se agruparán en torno a éste—con acercamiento mayor o menor—varias obras que ahora están bajo el signo Nicolau—Marzal. La indebida preterición en que se tuvo al retablo de Jérica, no dejará de sorprender a quien haga su detenido análisis y lo confronte con algunas obras del círculo Nicolau-Marzal, viendo hasta menudencias tan significativas, como la común manera de pintar los labios, el superior imperceptible casi, apenas dibujado y el inferior minúsculo, redondeadito y gordezuelo, en notoria desproporción; los ojos, algo felinos; las cejas, de leve trazo, como depiladas; orejas de pronunciado largo lóbulo, y volanderas crespas cabelleras, con típica guedeja cayendo por delante del pabellón auricular... Pide todo ello revisión y nuevo estudio, iniciador de la futura monografía que merece Lorenzo Zaragoza, como se hizo

(1) La trascendente aportación documental del Sr. Pérez Martín, no deja sin embargo, de ofrecer grietas que pueden dar paso a incertidumbres. Entre otras cosas, cabe preguntarse si el «Lonrenz zaragozano» de los documentos de Jérica, firmados en 1395, es o no es, el notable pintor cortesano Lorenzo (apellidado) Zaragoza, natural de Cariñena, que se disputaban el Rey y varias ciudades. Si el retablo de Jérica y su precio, responden o no a la fama, y si tiene el obligado eco y nexo con el arte coetaneo de Cataluña, Valencia y Aragón, para donde trabajó varios años. Es legítima la duda, por cuanto el largo período de las actividades documentadas (1365-1402), de L. Zaragoza, posibilita la hipótesis, de que hayan existido dos artistas homónimos, el segundo, pariente o hijo del primero, cual en otros varios casos conocemos. El documento de 1402 (S. Sivera: «Pintores Medievales), comprometiéndose a ir y venir a

antes con Jacomart, Reixach, los Osona... Ya se puede y se debe intentar.

LEANDRO DE SARALEGUI

Onda, siendo ya un avanzado sexagenario, sorprende algo Nombre y apellido, son por aquí frecuentes: citemos el «Llorens Saragosa», que fué primer «scrivá» de la Cofradía de Desamparados de Valencia. (Vide: «Historia de la Cof.ª», por José Rodrigo Pertegás, págs. 23 y 26). Varios Lorenzos, pintores ha exhumado S. Sivera—que pudieran ser, o no ser, zaragozanos— y también, hubo un Juan Saragosa, que no sabemos si perteneció a tal familia. Es, por lo tanto, imprescindible, en el caso presente más que en otros, someter el hallazgo de archivo, al refrendo de un control crítico, en consecuencia del cual, pudiera ser tal vez preferentemente aceptada—como ya hice—, la probable y gratísima identificación, que mi docto amigo Sr. P. Martín, con ingenuidad magna, ni siquiera plantea, lo cual subrayo, en justa correspondencia, fiel a su lema horaciano: «Amicus Plato, sed magis amica veritas». De todo ello volveremos a ocuparnos, en otra parte.

La Parroquia del Salvador en Cifuentes (Guadalajara)

Noticias históricas y conjeturas.—Los famosos manantiales que dan nombre al lugar, el castillo que sobre un cerro inmediato edificara en 1324 el turbulento D. Juan Manuel, y la iglesia parroquial, son las tres cosas más atractivas de Cifuentes.

Es el templo uno de los mejores con que cuenta la provinciacia de Guadalajara, y se alza sobre un otero al que cubre el caserío por un lado extendiéndose hacia la fértil vega, y por el otro deteniéndose al pie de la montañuela sustentadora de la vieja fortaleza abandonada. Desde la plaza mayor presenta magnífico golpe de vista el conjunto de la iglesia alzándose sobre el cinturón de sus capillas, el elevado y severo tambor octógono del ábside y la cuadrada torre coronada por amatacanado saledizo. Por escalonada rampa que conduce a una plazuela, llégase a la portada principal, desilusión para el visitante por ser tosca muestra del segundo renacimiento español, repintada de amarillo y coronada por un vulgarísimo balcón; mas si el curioso decepcionado penetra en el templo o contorneando la torre se acerca a la majestuosa puerta románica de Santiago sobre la que luce enorme rosetón calado, la pobre idea que del templo se formara un instante antes, se trocará como por arte de magia en contemplación admirativa.

Esta parroquia pertenece al período de transición del románico al ojival y es buena muestra de la resistencia de Castilla a adoptar usos nuevos, pues cuando se comenzó a construír siguiendo todavía las normas románicas, hacía no pocos años que

el mal llamado estilo gótico había logrado en España carta de naturaleza; sólo al cerrar las bóvedas y construír el abside se adoptó la nueva manera, pero con rudeza tal, que contrasta visiblemente con la finura de los elementos románicos que subsisten. La parroquia de Cifuentes es el símbolo de la España tradicional, encariñada con su pasado, apegada a sus usos y costumbres, enemiga de toda novedad que borre o amortigue la veneración hacia los tiempos que fueron; ¿quién viendo la abocinada y magnífica puerta de corte románico o los fortísimos pilares que establecen la divisoria entre las naves, o los espesos muros capaces de sufrir sin la ayuda de contrafuertes ni arbotantes el empuje de las bóvedas puede creer que la edificación data de la segunda mitad del siglo XIII? así es empero, según demostraré más adelante.

Cifuentes fué aldea de Atienza hasta que Alfonso X el Sabio, la donó hacia 1258 a una dama que fuera su concubina siendo él mozo, de la cual hubo una hija, Beatriz de nombre, que casó con el rey Alfonso de Portugal; llamábase aquella señora Doña Mayor Guillen de Guzmán, y bien porque el monarca castellano cansado de ella quisiera apartarla de sí, bien porque al llegar a cierta edad Doña Mayor quisiera retirarse del mundo contrayendo méritos para una buena muerte, lo cierto es que por el año indicado su real ex-amante hízola donación de Cifuentes, Alcocer y otros pueblos para sí y sus descendientes, con el señorío anejo (1). Hasta entonces, Cifuentes había ido creciendo de modo paulatino y quizá su primitiva iglesia fuera insuficiente; por cuyo motivo, cabe suponer en principio, que la erección de la actual o cuando menos el comienzo de las obras débese a Doña Mayor Guillén, muy dada a las construcciones religiosas, quizá porque de este modo esperaba merecer de Dios el perdón de sus culpas pasadas. Si se tiene en cuenta que en Alcocer fundó hacia 1260

(1) El que fué ilustre académico alcarreño, D. Juan Catalina García, procura abundantes noticias históricas de este pueblo en sus Aumentos a la Relación enviada por Cifuentes a Felipe II y publicada con otras muchas de la provincia en el tomo 42 del *Memorial histórico Español*; el mismo autor da algunas noticias de la parroquia en su modesto e inédito *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara*, que se guarda en el Laboratorio de Historia, del Centro de Estudios Históricos.

el primitivo convento franciscano de Santa Clara donde vivió recluída voluntariamente y donde fué enterrada trasladándose más tarde su momia (que aún se conserva) al convento nuevo; si se considera que por aquel entonces fué construída la parroquia de Cifuentes, es de sospechar que fué alzada por su iniciativa o al menos ayudó con sus caudales a que la edificara D. Andrés, obispo de Sigüenza, cuya efigie existe en la archivolta de la portada de Santiago. Importa mucho traer a cuento un dicho muy repetido por mi difunto tío el erudito alcarreño D. Manuel Serrano Sanz, relativo a que «donde hubo un Señor, se manifestó el Arte», ya que los nobles trotones se estimulaban a la vista de los grandes monumentos, eran los poseedores de los medios económicos precisos, y tanto por ostentación, cuanto por servir el ideal religioso pujante en la Edad Media, solían demostrar su afecto a los vasallos construyendo una iglesia o mejorando la existente. No ha de olvidarse tampoco que Doña Mayor Guillén de Guzmán se preocupó cuanto pudo por mejorar la situación de sus vasallos de Cifuentes según consta en algún pergamino del rico Archivo de la villa, así que nada tiene de extraño que proyectara la erección de la magnífica iglesia actual o contribuyera al menos con sus caudales para ayudar en el empeño al obispo seguntino D. Andrés; ella falleció hacia 1267 y el obispo hacia 1268, de suerte que con estos datos, la época de la construcción queda fijada sin duda alguna, pero es imposible discernir por la absoluta falta de documentos, si la iniciativa corresponde al prelado o a Doña Mayor; la portada principal del templo orientada al mediodía, bien porque estuviera maltrecha, bien porque pareciera anticuada, al reparar el muro en el siglo XVII fué substituída por la ramplona actual que lleva fecha de 1645; si magnífica es la puerta de Santiago, es de sospechar que lo sería más aquélla y quiza entre sus relieves figurara la efigie de Doña Mayor con su cartela semejante a la del prelado seguntino; por representarse al obispo en la puerta secundaria, es presumible que no se repitiera su retrato en la principal, y hasta que aquel representó un papel secundario en la construcción, haciéndole figurar entre monjes, santos y caballeros, sólo como muestra de respeto a su autoridad eclesiástica ya que Cifuentes está enclavado en la dió-

cesis seguntina (1); pero estas disquisiciones no tiene más significación que la de meras conjeturas.

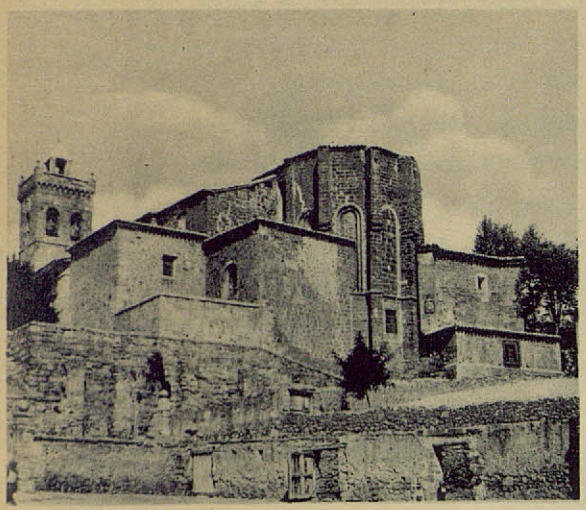
La muerte de la noble señora retirada en Alcocer, así como el fallecimiento del obispo Andrés, debieron paralizar las obras de la parroquia durante varios años; Alfonso X estuvo en Cifuentes por 1274 y es probable que viendo el soberbio templo inconcluso recordase a la que un día fué dueña de sus pensamientos y ordenara la terminación de la obra a su costa, si no estimuló a su hija Beatriz reina de Portugal y heredera de su madre en el señorío de Cifuentes, a que la terminase; la paralización de los trabajos durante unos años explicaría el por qué habiéndose empezado la iglesia según el gusto románico, se cerraran las bóvedas siguiendo el estilo ojival preponderante en Castilla desde hacía varios lustros. En tiempo de la infanta Doña Blanca, señora y abadesa de las Huelgas e hija de la mencionada Doña Beatriz, ya estaba concluído el templo y sólo hubo de ocuparse de construír los muros del atrio y actual jardín de la casa rectoral, destinados al principio a cementerio (2).

En el transcurso de los siglos, la parroquia de Cifuentes sufrió no pocas transformaciones; digo que «sufrió», porque si al adicionarla varias capillas resultó enriquecida, perdió no poco de su primitivo y recio carácter. La familia de los Silvas, condes de Cifuentes desde mediado el siglo XV, favorecieron mucho a la villa y realizaron no pocas obras en la iglesia; quizá se deba a ellos la hermosa torre alzada a fines de esa centuria; en los comienzos de la siguiente, suprimiendo un absidiolo, construyeron su capilla a la que pasaban mediante una galería que saltaba

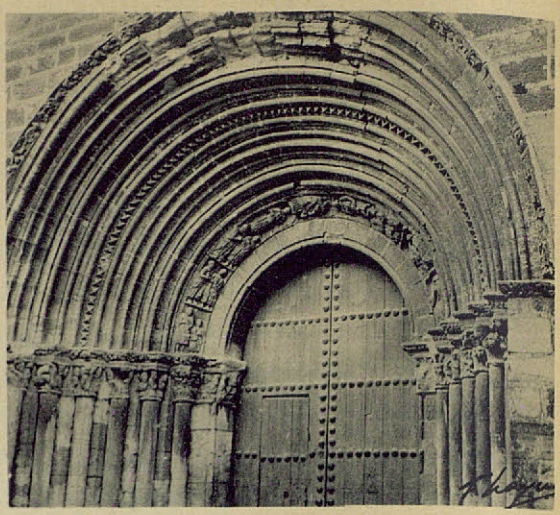
(1) Olvidada en un rincón de cierta estancia, he hallado una piedra labrada por ambas caras representándose en una de ellas al Salvador. en relieve, y en la otra cara, a la Virgen; ambas esculturas son de fuerte sabor románico, sobre todo la del Salvador, titular de la parroquia; ¿serían las figuras centrales del tímpano de la portada mayor, esculturado por ambas caras?

(2) Aún hay en Cifuentes quien llama «el Cortijo» a ese recinto, y con ese nombre se le designa en las cuentas parroquiales del siglo XVI con motivo de reparaciones y suntuosos proyectos que no llegaron a realizarse: en el rico e interesante Archivo Municipal, existe una carta en pergamino, fechada en 1288, por la cual la Infanta Doña Blanca accede a una petición de los vecinos y les dice que tiene por bien que «ayades el quarto de las caloñas... e que lo metades en el ffaser del Cortijo».

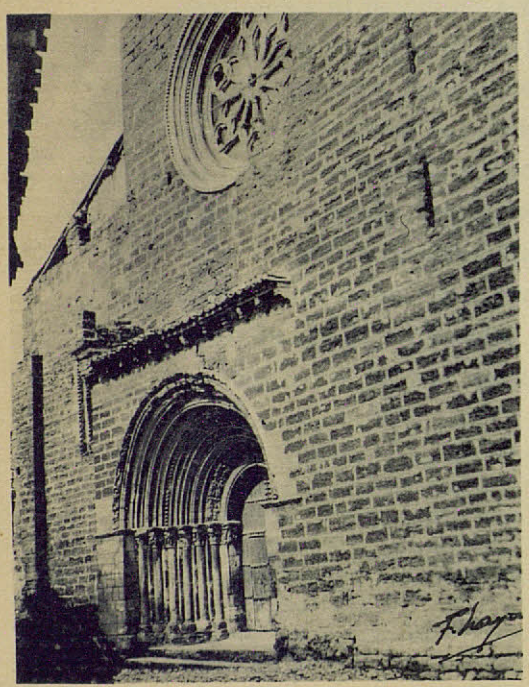
CIFUENTES



Parroquia del Salvador, desde la plaza

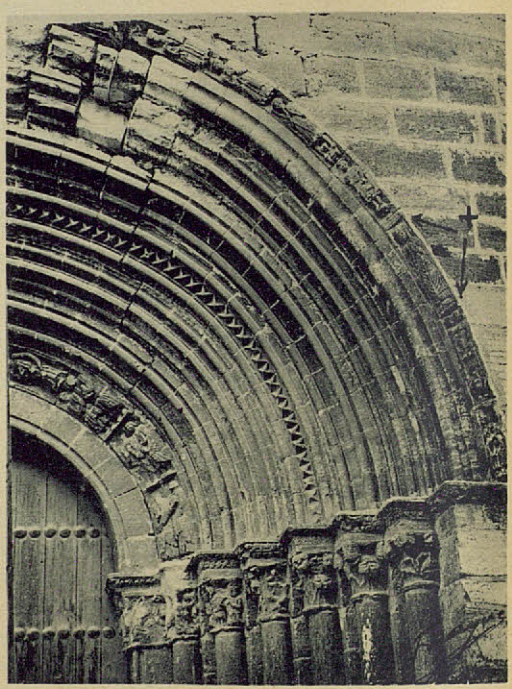


Archivolta de la puerta de Santiago



FOTOS LAYNA

Puerta de Santiago



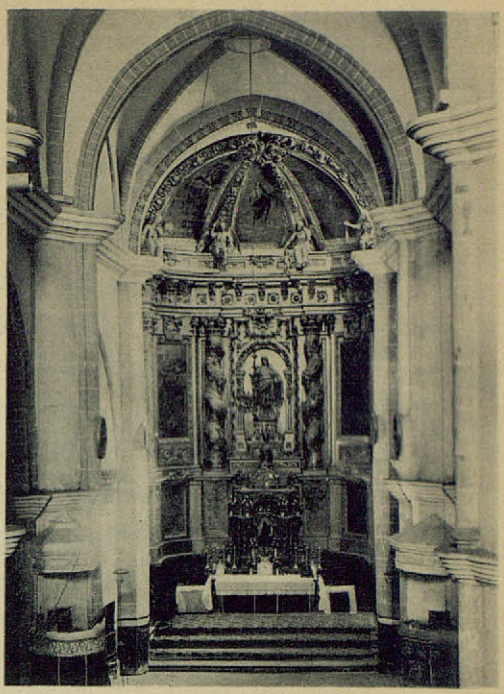
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Detalle de la puerta de Santiago
+ El Obispo seguntino Don Andrés

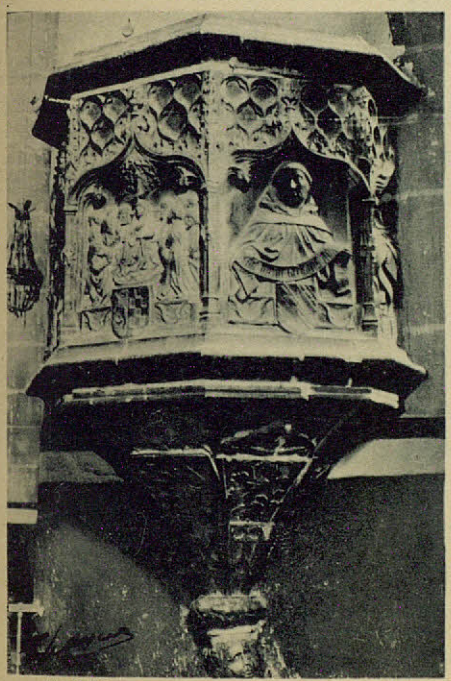
CIFUENTES



Interior de la Parroquia de Cifuentes

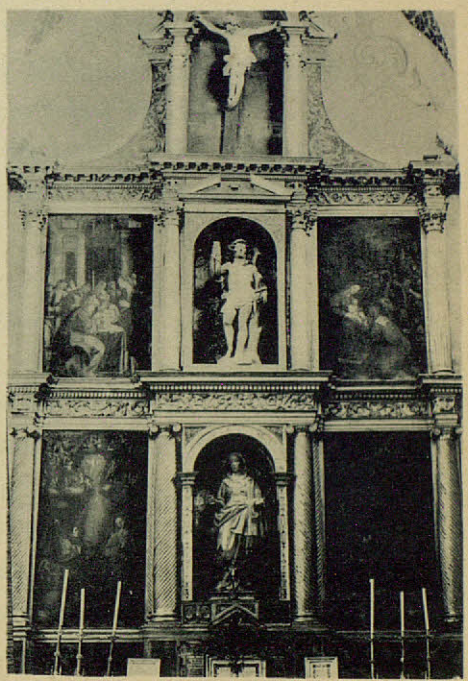


Capilla mayor



FOTOS LAYNA

Púlpito (siglo XV)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

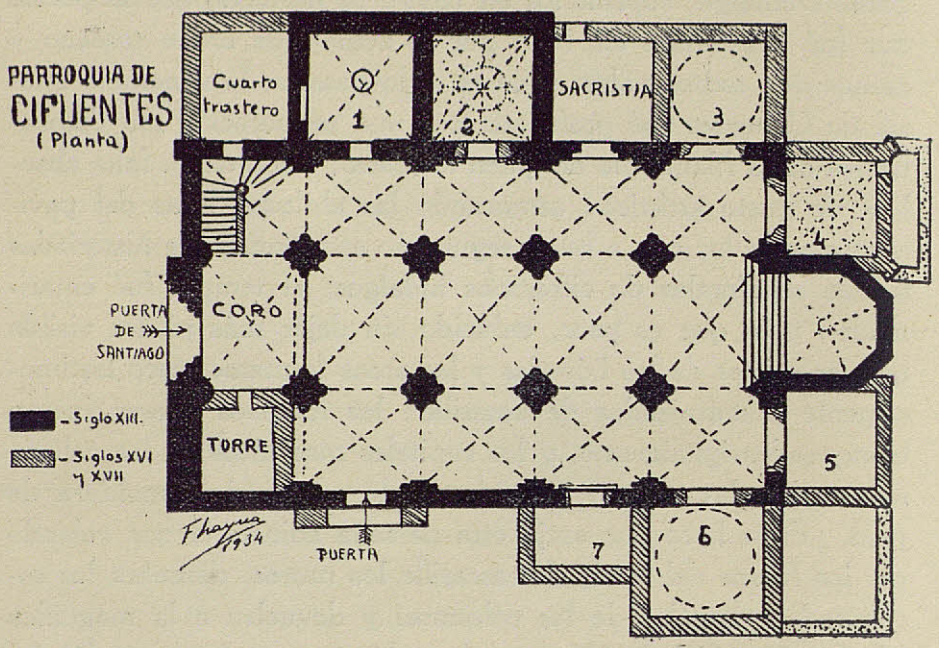
Altar en la Capilla del Sagrario

sobre la calle, desde el inmediato palacio derruído por orden de Felipe V, como castigo por haber seguido aquella familia el partido de los Austrias. En el primer tercio del siglo XVII un incendio destruyó por completo el tejado, buena parte del archivo y gran copia de imagenes y altares entre los que habría no pocos de interés; ello explica la pobreza en retablos antiguos de esta iglesia venerable, aun estando convertida en almacén, pues alberga los malísimos traídos de los conventos de San Francisco y Santo Domingo, suprimidos en 1835; ya he dicho que la puerta Sur fué substiituda en 1645 por la actual, de orden toscano y menos que escaso valor, y en el siglo pasado, la venerable iglesia de Cifuentes fué profanada por una restauración tan demostrativa de la filantropía de quien la costeó, como de su falta absoluta de gusto artístico; arrancando las ahiladas losas del pavimento entre las que a buen seguro no escasearían las historiadas laudas sepulcrales de cifontinos hidalgos, el templo fué entarimado; y lo que es peor, enlucido sin dejar más piedra visible que las aristas de las bóvedas y los arcos formeros, pero lastimosamente pintarrajeados de amarillo; los robustos pilares fueron blanqueados igualmente, y los capiteles románicos de las columnillas adosadas a éstos, recubiertos de una feísima moldura de yeso. ¡Falta hace que surja otra persona adinerada que velando por los fueros del Arte, descascarille los muros, descubra los esculturados capiteles de las columnas y devuelva a la magnífica iglesia parroquial de Cifuentes la nobre prestancia de su fábrica siete veces centenaria!

Designación general; *Puerta de Santiago*.—La parroquia de Cifuentes está orientada según costumbre, de Este a Oeste, si bien aquí la disposición del terreno obligó a desviar un tanto hacia el Sur la cabecera del templo. La planta es un paralelógramo de cuarenta metros de largo por veintidós y medio de ancho, al que se adosa en el centro de su extremo oriental un ábside prismático octogonal al que faltan las tres caras correspondientes al arco triunfal de la capilla mayor cuya anchura es de siete metros, por cinco y medio de fondo. Los muros formados por un ánima de mampostería recubierta por dentro y por fuera por sillarejo, tiene más del me-

tro de espesor, salvo el lienzo Oeste donde se abre la puerta de Santiago pues aquí se sobrepasan los dos metros en la parte baja a fin de alojar cómodamente su arco abocinado.

El templo está dividido en tres naves por cuatro pilares a cada lado, de espesor desmesurado ya que sobrepasa los dos metros, descansando sobre altos basamentos prismáticos y muy anchos que aumentan la sensación de pesadez producida por el conjunto, aunque un tanto la amortiguan las columnillas adosa-



1.—Capilla del baptisterio. 2.—Capilla de los Calderones. 3.—Capilla del Sagrario. 4.—Capilla de los condes de Cifuentes. 5. Capilla de la Virgen del Rosario o de «Las Flores». 6.—Capilla de la Inmaculada. 7.—Capilla del Cristo de la Misericordia.

das a los cilíndricos pilares; en los cuatro más próximos a la capilla mayor, estas columnillas cuyos capiteles de románica traza unidos probablemente por esculpida cornisa están tapados por gruesa moldura de yeso, son cuatro, y de ellas arrancan los arcos formeros; en los cuatro pilares más próximos a la puerta de Santiago, se sobreñaden otras cuatro columnillas más delgadas, de las que arrancan los arcos cruceros; adosados a los muros hubo otros medios pilares semejantes, transformados en pilastras cuando en el siglo XVII, la iglesia fué restaurada tras el incendio sufrido. Desde el suelo hasta la mentada cornisa, tendrán estos pi-



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET MADRID

Retablo de San Miguel Arcángel. Principios del Siglo XV
De pintor influenciado por Lorenzo Zaragoza y del círculo Nicolau Marzal, acaso el autor del retablo de San Jorge del "Victoria and Albert Museum" de Londres.
Propiedad particular (Mallorca?) Antes de D. Hugo Brauner (Valencia)

lares unos ocho metros de altura y de allí arrancan los arcos apuntados que establecen las pandas de las naves laterales cuya altura total es de once metros, mientras que para formar la nave mayor aquellos pilares se prolongan unos cinco metros, permitiendo a ésta una altura de dieciséis por una anchura de ocho y medio, y seis las laterales. Las bóvedas son de crucería sencilla sin moldurar igual que los arcos formeros, de mediano dovelaje y sección de trapecio. Altos ventanales ligeramente apuntados constituídos por dentro como por fuera por aristas en degradación talladas las más exteriores en punta de diamante, aparecen en los muros laterales, pero varios de ellos cegados al construír con el tiempo las capillas adosadas; la nave mayor está alumbrada por magnífico rosetón situado sobre la puerta de Santiago, con unos cinco metros de diámetro disimulándose el espesor de la pared gracias a una serie de baquetones o boceles en degradación tanto por dentro de la iglesia como por fuera, tallados el más externo y el intermedio, en punta de diamante. Las naves laterales quizá estuvieran rematadas en los primeros tiempos por capillas absidales, hundidas en el siglo XVI para construír las que hoy subsisten; en cuanto a la capilla mayor, es obra que harto merece algunas palabras. Como he dicho, adopta la forma prismática octogonal con machones de refuerzo en los ángulos y consta de dos pisos; el inferior de unos cuatro metros o algo más de altura, es la cripta hoy tapiada; el superior, constituye la capilla mayor y tiene la misma altura que la nave central de la iglesia salvo un metro correspondiente a la gradería de acceso; al exterior aparecen visibles cinco rasgados ventanales con el perfil tallado en punta de diamante, que comenzando a poca altura del suelo llegan hasta el arranque de la bóveda, y fueron cegados para colocar el actual retablo mayor; la bóveda constituída por un casquete de esfera con nervaduras, es notable por su fortaleza, ya que en lugar de estar formada por un cascarón de losetas, la constituyen gruesas cuñas de piedra tobiza.

El conjunto del interior de la iglesia de Cifuentes, es majestuoso a pesar del horrible blanqueo y la multitud de altares deleznables pegados a las paredes; el tramo inferior de la nave mayor lo ocupa el coro construído en el primer tercio del siglo XVI,

montando sobre arco muy rebajado que sustenta a la bóveda de complicada crucería, al que súbese por hermosa escalera de la misma época labrada en el sector correspondiente de la nave del evangelio. El final de la nave de la epístola está ocupado por la cuadrada torre construída en los últimos años del siglo XV (1), para substituir la primitiva espadaña del templo, pues que en sus comienzos no contaba con otro campanario tanto lo demuestran la carencia total de sus vestigios, cuanto el emplazamiento de éste sacrificando parte del interior de la iglesia; esta torre que se eleva a treinta metros de altura es muy elegante por su remate almenado sobre fingido adarve que monta sobre arquitos y con pequeñas garitas en las esquinas; aún está en uso una campana de forma alargada (70 centímetros por otros tantos de anchura en su boca), que es de las más antiguas de España entre las fechadas, pues en una inscripción se lee: ADNI:M:CCC:XCII; a más de unos sellos en doble ojiva, con un cordero, presenta el llamado «sello de Salomón» consistente en dos triángulos equiláteros interpolados, lo que hace sospechar que fuera mudéjar el campanero que la fundió. En la cabecera del templo al fin de cada nave lateral, fueron construídas dos capillas en el siglo XVI, que con otras adosadas al muro meridional, contribuyen a quitar a la iglesia el carácter severo de su exterior; también en la otra banda hay algunas capillas en cuya descripción no entro por ahora.

La llamada puerta de Santiago por abrirse a la calle de tal nombre, es sin duda el elemento arquitectónico más interesante de la parroquia de Cifuentes; su disposición corresponde al último período del Románico, mas algunos detalles, sobre todo de la imaginería, harto denuncian el período ojival de la escultura con sus progresos en técnica y expresión. Constituye este ingreso un arco de medio punto, abocinado, que por no poderlo albergar

---

(1) En los libros de cuentas de la parroquia consta que en 1498 se le pagaron determinadas cantidades a Llorente el vizcaíno, por las obras de la torre; en ese año y el siguiente, consta el pago de las nuevas campanas; en la visita girada por Fray Ignacio de Collantes, se dice que la «yglesia tiene mucha necesidad en sus edificios después que la torre se aderezó...»; luego ya estaba concluída por entonces, que fué el año 1505.

el grueso muro del templo necesitó que éste aumentara su espesor en un metro formando así un cuerpo saledizo en relación con la cortina de cierre de la nave del Evangelio; ello hizo que más como efecto decorativo que por defensa de la puerta, coronara a ésta un adarve almenado del que subsisten restos. En la bocina se cuentan hasta siete arcos fundamentales, en degradación, que cargan sobre seis columnillas a cada lado; son lisos sus fustes e historiados los capiteles, separando a arcos y columnas un ábaco o cornisa linda y profusamente esculpido con infinidad de animales fantásticos trabajados según la conocida manera del estilo netamente ojival.

El arco más profundo muestra su superficie lisa sin más adorno que sencilla moldura en el borde, lo mismo acontece a las jambas, pero la cornisa que separa éstas de aquél, está tan prolijamente esculturada como los capiteles de las columnillas. Entre seis de los siete arcos constitutivos de la archivolta, multitud de delgados baquetones recuerdan la característica disposición del gótico burgalés y contribuyen a enriquecer la bella puerta bocelada que someramente describo, y para romper un tanto la monotonía, el situado a mitad de la bocina, aparece tallado en cabeza de clavo con disposición de flores cuadrifolias.

Lo más curioso y el mayor mérito artístico de tan notable portada, son los capiteles de las columnillas, el arco exterior resaltado y el más interno de la decorativa archivolta. El exterior, lleva esculpidos finamente en su mitad izquierda, monstruos y diablos en actitudes variadas, movido dibujo y acabada ejecución; en su mitad derecha, fila india de santos, monjes y caballeros, más la efigie de un obispo con cierta cartela cuadrilátera encima, en la cual se lee: ANDREAS EPS. SEGVNTINVS, inscripción de gran valor para fechar la construcción de la iglesia entre los años 1261 y 1268 en que ese prelado lo fué de Sigüenza. En los capiteles de la izquierda, algunos muy destrozados, represéntanse los siete pecados capitales, en ocasiones con excesiva crudeza, mientras que en la imposta de la derecha y en los tres capiteles más profundos, son las siete virtudes quienes se representan, empleándose en la decoración de los otros, motivos vegetales; esta agrupación a la izquierda de todo lo representativo del mal mientras la

representación del bien se sitúa a la derecha, ya se sabe que es muy peculiar del arte medioeval. La ancha imposta de medio punto que constituye el elemento más interior de la archivolta, ostenta pareadas, las figuras esculpidas de los doce apóstoles, alguna con el rostro destrozado, pero la mayoría en buen estado de conservación; en cambio las dovelas centrales y más exteriores de esta notable puerta están desechas y dada la importancia artística del conjunto, estaría más que justificada una restauración, cuya falta no es disculpable por ser muy poco costosa.

El púlpito; las capillas.—Joya preciada de la iglesia de Cifuentes es el rico púlpito de alabastro inscrito en el pilar exento del lado de la epístola más cercano a la capilla mayor, pilar que alberga la escalerilla de subida; este púlpito parece incompleto o fué empotrado en el machon inutilizando alguna de sus caras, según se deduce del tosco engaste, cuanto de la interrupción del versículo latino que en letras góticas corre bajo la cornisa superior; por los escudos que campean en gran número tanto en el pedestal como en los recuadros del cuerpo principal, supónese que fueron los condes de Cifuentes (el tercero) quienes regalaron tan bella obra de Arte a la parroquia. Es de alabastro, de forma prismática exagonal con sólo tres caras completas visibles y descansa sobre un pedestal en forma de pirámide invertida exornada con molduras y escudos nobiliarios, pedestal a su vez apoyado sobre una media figura con cara de hombre y de mujer (tipo llamado bifronte) que lleva un libro en la mano. Está prolijamente esculpido según el gusto gótico flamígero en la parte arquitectónica, pero en la parte escultural cobijada en cada una de las caras del prisma bajo arcos conopiales separados por pilastrillas compuestas, ya hay atisbos del Renacimiento sobre todo en un precioso medio relieve en el que se representa la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles y la Virgen María; la agrupación de las figuras, el plegado de los paños, la naturalidad en la expresión de los rostros, poco recuerdan el período ojival; especialmente, la estupenda cabeza del Todopoderoso esculpida bajo la clave del arquito, es prodigiosa de concepción y de técnica y en nada parecida a las obras escultóricas prerrenacentistas. ¿Quién

fué el autor de este lindísimo púlpito? Hasta ahora no se han encontrado documentos que puedan sacarnos de dudas, y toda atribución que se haga sin un estudio comparativo muy detenido con otras obras de la época, será temeraria ; no debe olvidarse que el segundo y tercer conde de Cifuentes, pasaron la mayor parte de su vida en Toledo, siendo enterrados con su antecesor y sucesores en la iglesia de San Pedro Mártir.

La capilla mayor ostenta un altar barroco que la recubre por entero ; es tan sólo una obra discreta lo que no es poco tratándose de ese estilo decadente ; los lienzos que le exornan son muy medianos y la talla del Salvador bastante estimable.

En la cabecera de la nave del evangelio, quizá substituyendo a primitivo ábside terminal, los condes de Cifuentes construyeron a comienzos del siglo XVI una capilla bajo la advocación de San Pedro ; tiene ingreso por pétreo arco de medio punto y dos metros y medio de luz, cerrado con reja de hierro sobre la que campea el escudo condal así como sobre el arco de entrada ; está la capilla cubierta por bóveda de complicada crucería, a la izquierda hay una tribuna sustentada por zapatas de piedra y provista de antepecho abalaustrado, hoy bárbaramente enlucido con yeso ; a esta galería se asciende desde la sacristía situada detrás de la capilla, que mediante un arco comunicó en tiempos con el hoy demolido palacio de los condes ; frente a esa tribuna existe otra de hierro que quizá permitiera asistir a los oficios divinos celebrados en el altar mayor, mediante un hueco comunicante, hoy cegado. El retablo que ocupa el fondo de esta capilla es obra discreta del siglo XVI, de orden compuesto, constando de seis recuadros separados por columnas, más un coronamiento con el clásico calvario de los altares españoles, y a sus lados, campean los escudos de Cifuentes ; los recuadros centrales, albergan en sendas hornacinas dos tallas medianas de la Virgen y San Pedro ; los cuatro laterales están ocupados por otras tantas tablas pintadas de las que son bastante buenas las superiores representando la coronación de la Virgen la de la izquierda y a Santa Inés la de la derecha ; de otra mano, de menor mérito y algo más modernas son las tablas restantes que representan el bautismo de Jesús y la degollación de San Juan.

Inmediata a esta capilla está al costado de la nave del evangelio, la llamada del Sagrario o de la Santa Madre, en muy buen estado de conservación; la cubre una cúpula hemisférica montada sobre pechinas y ocupa su fondo un retablo bastante bueno construído en el siglo XVII, admirablemente dorado, con cuatro lienzos muy aceptables en los intercolumnios, un cristo regular en el coronamiento, una talla bastante discreta de San Sebastián en la hornacina superior y otra mucho mejor representando a Santa Madrona en el inferior, escultura ésta traída al parecer de Italia, por el fundador de la capilla; los mencionados lienzos cuyo estado de conservación es tan bueno que parecen acabados de pintar, representan La Asunción, el Nacimiento de Jesús, la Presentación del niño en el templo, y la Adoración de los Reyes. En la pared de la izquierda hay colgado un cuadro mediano representando a Santa Madrona, y al pie de ésta en actitud suplicante un caballero de unos cincuenta años, vestido de negro, con poblada barba, negra cabellera y golilla de impecable blancura; la indumentaria corresponde a finales del siglo XVI o comienzos del XVII, y es de suponer que se trate del retrato del fundador de la capilla cuya lauda empotrada en el muro frontero dice así: AQUI YAZE SEBASTIAN MORENO DE RVIZ GARCIA CRIADO DE S. M. Y EN CICILIA GRAN PRIBADO DEL DVQVE DE FERIA. FVE BEHEDOR DEL PRINCIPADO DE CATALVÑA Y DESPVES DE LAS GALERAS Y GENTE DE GVERRA CASTILLOS Y FORTALEZAS DEL REINO DE CICILIA Y MAESTRE JVRADO DEL VALLE DE MAZARA. MVRIO A 18 DE JVLIO DE 1627. Reqvie catin paze amen.

A continuación de esta capilla está la sacristía que no tiene nada de particular en moblaje ni ornamentos, y luego sigue la de San Vicente Ferrer vulgarmente denominada de los Calderones por haberla fundado esta familia. Probablemente fué construída al mismo tiempo que la iglesia según denota la fábrica de sus muros, y luego, al instituirse una capellanía fué modificada experimentando aún nuevas transformaciones en el transcurso de los siglos; posee bóveda estrellada de crucería y el ingreso actual que data del siglo XVII, lo constituye un entablamento de orden toscano, con columnas adosadas y frontoncillo triangular que co-

CIFUENTES



FOTOS LAYNA

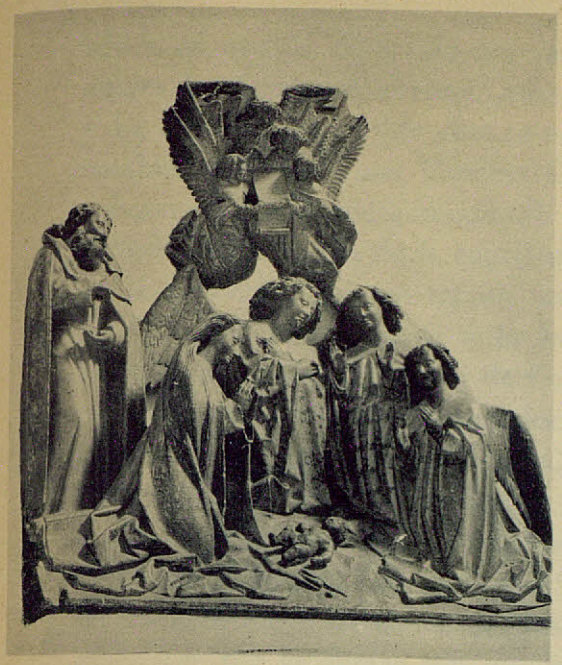
Adoración de los Reyes



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

La Anunciación

CIFUENTES



Nacimiento de Jesús

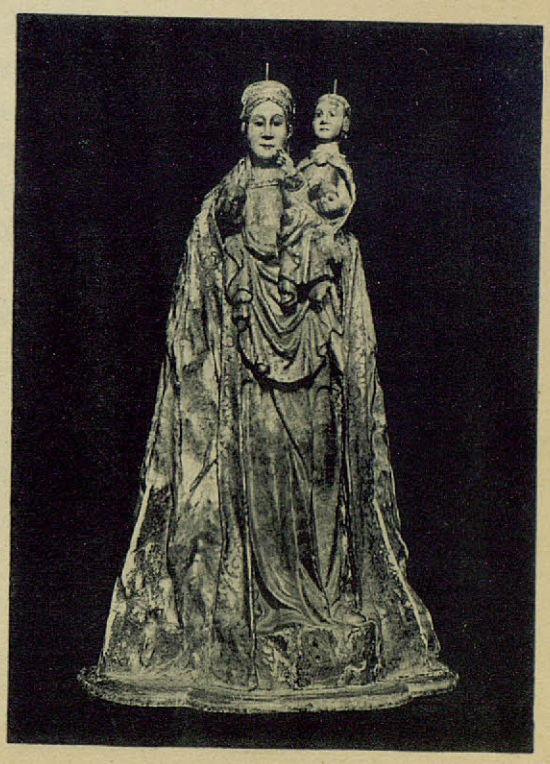


Los desposorios de la Virgen



FOTOS LAYNA

Presentación del Niño Jesús en el templo



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Virgen del primitivo retablo de Belen, existente en el Convento de Franciscanas

bija a un escudo de armas muy historiado. Ninguno de los tres altares barrocos que alberga, merece especial mención, pues su valor es nulo ; en uno de ellos se cobija un cristo de talla bastante notable, que Don Juan Catalina García lo atribuyó al siglo XIII aunque yo opino que corresponde a la centuria siguiente ; quizá data de la fundación de la capellanía en 1342. Colgado del muro de la izquierda, hay un retrato muy mediano de un ilustre hijo de Cifuentes perteneciente a la familia de los Calderones ; me refiero a Fray Diego Ladrón de Guevara Orozco y Calderón, catedrático en Alcalá, canónigo doctoral en Sigüenza y Málaga, obispo de Panamá, Guamanga, Quito y Yucatán y Virrey del Perú (1) según reza la inscripción puesta en el retrato ; él envió desde América en el siglo XVII los restos de su pariente Fray Diego de Landa nacido en Cifuentes en 1521, obispo que fué en Mérida de Yucatán luego de actuar de misionero entre los indios, distinguiéndose por la dureza con que los trató ; hombre de gran cultura y exaltado fervor religioso, aprendió la lengua maya y para facilitar la obra de los misioneros escribió una *Doctrina cristiana en lengua maya*, así como otra obra por muchos conceptos interesante, titulada *Relación de las cosas del Yucatán*. En la misma caja sencillísima enviada por Don Diego Ladrón de Guevara, se conservan los restos de Fray Diego de Landa en un hornacina acristalada abierta en el muro de la derecha de la capilla que en Cifuentes fundara su sexto abuelo Don Juan de Quiroga Calderón ; cabe la hornacina, en dos losetas de alabastro incrustadas en la pared, se lee lo siguiente: AQVI ESTAN COLOCADOS LOS GVESOS DEL ILLVSTRISIMO S. DON FR. DIEGO LANDA CALDERON OBISPO DEL YUCATAN. ANO DE 1577. FVE SESTO NIETO DE DON YBAN DE QVIROGA CALDERON FVNDADOR DE ESTA CAPILLA ANO DE 1342 COMO CONSTA DE LA FVNDACION.

Pared por medio de ésta, se halla la capilla del Baptisterio,

(1) El ilustre polígrafo D. Manuel Serrano Sanz, publicó el año 1910 en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, una documentada Biografía de D. Diego Ladrón de Guevara ; tío-abuelo de éste, fué don Francisco Ladrón de Guevara que en 1650 regaló a las monjas franciscanas de Belen, en Cifuentes, una bellísima custodia de plata sobredorada con múltiples aplicaciones de coral, que aún se conserva.

notable porque aparte el bárbaro enlucido de sus muros, no ha sufrido hasta la fecha transformación alguna. De ella puede afirmarse en redondo que fué alzada a la vez que la iglesia, pues idéntica es su sencilla bóveda de arista, igual que las demás la cegada ventana que daba a la calle y más tarde a un cuarto trastero, orlada de dentellones en sus ángulos y arcos reentrantes; la pila bautismal nada tiene de particular, pero en cambio es interesante la puerta de ingreso constituída por un arco de medio punto con el borde dentado por una línea de arquitos semicirculares; sobre las jambas, imposta tallada en dientes de sierra, que se continúa contorneando el arco lobulado descrito cuya luz es sólo de un metro treinta centímetros. Poco vale el retablo barroco procedente del suprimido convento de San Francisco, pero en cambio he de consignar que habiéndose desconchado por la humedad al muro de la izquierda, al repararle quitando la capa de yeso que lo recubre, apareció no ha muchos años un lucillo de sencillo arco apuntado, cobijando una tumba sin inscripción alguna, mas sí con la estatua yacente de un hombre de iglesia rudamente esculpida en caliza basta (1).

En el muro de la epístola y cercana a la actual puerta de ingreso al templo, se abre una capillita dedicada al Cristo de la Misericordia, cuya mediana talla se venera en un altar churrigueresco de ningún mérito; a esta capilla también se la denomina «de los Arces», por pertenecer a esa familia.

La inmediata capilla de La Concepción nada tiene de particular, salvo un altar ostentosamente dorado y recargado de adornos, cuya data es de finales del siglo XVII; la incompleta sillería coral del antiguo convento de San Francisco, y la lápida mortuoria del licenciado Alfonso Nevado presbítero de Cifuentes y fundador de la capilla, fallecido en 27 de diciembre de 1663. Colgada de una pared, existe una tabla del siglo XVI, de la escuela española pero muy influída por la italiana, representando la polémica de Jesús con los doctores; es obra de algún mérito y está bastante bien conservada.

---

(1) De la visita girada a la iglesia en 1505, hay relación en los libros parroquiales; al proyectar el coro actual, se habla de este enterramiento que corresponde a «Antonio García, cura de Solanillos, que dios aya».

Por último, en la cabecera de esa nave de la epístola e inmediata a la capilla mayor, existe la consagrada a Nuestra Señora del Rosario, vulgo «Virgen de las Flores» por celebrarse su festividad en mayo, con toda solemnidad ya que Cifuentes siente por aquélla una gran devoción. Esta capilla cerrada por sencilla verja de madera, es para los amigos del Arte la más notable de la iglesia ; ni la imagen titular, ni el altar que la cobija, ni los numerosos santos traídos como a un asilo de los conventos suprimidos, ni algunos cuadros y retratos de idéntica procedencia almacenados en la capilla, tienen valor apreciable, como tampoco lo tiene la obra de fábrica ; pero en lugar de las imágenes colocadas en el altar cuando éste se construyera, ocupan sus hornacinas laterales luciendo su gracia ingenua y su positivo mérito artístico, varios grupitos tallados y policromados que con el púlpito alabastrino antes descrito y la románica puerta de Santiago, constituyen el tesoro más envidiable de la iglesia parroquial de Cifuentes.

Cinco son los grupos hoy existentes, de los cuales hay cuatro en los nichos laterales del retablo y el quinto sobre la mesa del altar en el sitio que debe ocupar el sagrario ; parece que antes eran más numerosos, pero los restantes fueron desapareciendo según ha acontecido con tantas y tantas obras de arte. El goticismo es muy visible todavía en estas tallas, advirtiéndose tanto en la agrupación de las figuras cuanto en el plegado de los paños ; sin embargo, ya apuntan influencias italianas renacentistas en las actitudes de los personajes así como en la expresión de los rostros, advirtiéndose que el artista se preocupó de poner muy de manifiesto la emoción mística y el arrobamiento de los individuos que figuran en cada grupo ; las actitudes de la Virgen y de los ángeles, traen a la memoria sin querer, entre otros pintores italianos del cuatrocientos, la simpática figura del tierno Fra Angélico da Fiésole. Por lo antedicho así como por la indumentaria, hay que fijar la data de estas joyitas de la escultura en madera estofada y policromada, en la segunda mitad del siglo XV.

En el nicho superior izquierdo del altar, está colocado uno de los grupos, representando la Presentación del Niño Jesús en el Templo, apareciendo en el primer plano la Virgen con el tierno

infante que se resiste un tanto a pasar de los brazos de su madre a manos del sacerdote; en segundo término, separados por una arquería de ingénua traza, aparecen San José a la izquierda y un acólito a la derecha.

En el nicho inferior de esa misma banda, está el grupo que representa la Anunciación, con solas dos figuras, situadas en primer término; a la izquierda, la Virgen María leyendo ante un reclinatorio, sorprendida por la aparición del ángel arrodillado a su derecha; en segundo término, el dosel de la cama y una gradería con cachivaches de cocina, ingenua representación de la casa. Al lado derecho del altar figuran en el nicho superior los Desposorios de María, agrupándose también las figuras en dos planos paralelos; aquí son ya seis las figuras talladas y muy de notar la actitud pudorosa de la Virgen, la respetuosa del barbado Sn José, y la unción mostrada por el obispo que alza la mano en actitud de bendecir.

Bajo este grupo hay otro que quizá sea el más notable de todos, aunque es difícil establecer prelación entre ellos, ya que cada uno tiene sus encantos propios. Representa la Adoración de los Reyes Magos, y a primera vista resalta la cantidad de figuras que toman parte en la escena, a tal punto, que el nicho del altar las alberga con estrechez notoria; ello es debido a que, a las figuras ordenadas en dos planos como sucede en los grupos restantes, fueron añadidas con posterioridad otras procedentes de un grupo descabalado y sobrepuestas a las del segundo término, formando así tres planos con lo que bien claro aparece la desproporción con los otros grupos; esas figuras postizas están cortadas en la parte no visible en forma de cuña, y mal fijadas al grupo mediante una tablilla deleznable y mal clavada; sin la caprichosa colocación de los grupos en los nichos del altar y el hecho de que el quinto no cabe en éste por cuyo motivo hubo que colocarlo en el lugar destinado al sagrario, bastaría este hacinamiento de figuras sobrantes para demostrar que el retablo del siglo XVII, no fué hecho exprofeso para alojar los grupos del XV, sino aprovechado según se pudo para que hallaran acomodo. En este de la Adoración, son de notar a más de algunas particularidades comunes a todos que después señalaré, la gentil figura del pajecillo de rizosas guedejas

que el artista convirtió en negro para indicar cuál era el rey a quien servía, y la socarrona expresión del fraile situado en último término a la derecha, procedente de un grupo distinto y desbaratado.

Queda, por último, el emplazado sobre la mesa del altar, y que al parecer representa el Nacimiento de Jesús; la Virgen cae de rodillas ante su divino Hijo con la tranquila expresión de quien ha parido sin dolor, saliendo el tierno vástago como «pasa el sol por el cristal, sin romperlo ni mancharlo»; detrás de ella, San José emocionado parece orar mientras tres querubines con el rostro risueño y candoroso adoran hincados de hinojos al recién nacido y otros angelotes se remontan al cielo llevando en las manos una cartela, como si fueran a dar la buena nueva al Padre Eterno.

Tales son someramente descritos, los cinco grupos encantadores ornato principal de la capilla del Rosario en la parroquia de Cifuentes; como muestra de la talla artística castellana en el siglo XV, son obras maestras muy dignas de ser conocidas, tanto por la perfección técnica, como por lo inspiradas y expresivas; estas breves notas mías no deben figurar como un estudio definitivo ya que mis propósitos son meramente vulgarizadores, y es menester que reproducidas fotográficamente esas tallas con mayor perfección y estudiadas por persona más competente que yo en este ramo de la Historia del Arte, se den a conocer y se estimule a los enamorados de la belleza creada para que las admiren. La maestría del desconocido artista que las labró, aparte la ejecución, plasticidad de las figuras y la delicada expresión plenamente lograda en rostros y actitudes, resalta sobre todo en sus dotes admirables para copiar del natural; el rostro de San José y más todavía el de la Virgen, aún en las actitudes más varias, son en todos los grupos tan idénticos, que parecen captados por una excelente máquina fotográfica; a su vista, llégase pronto a la convicción de que el escultor los copió del natural y que tienen el valor de verdaderos retratos, cosa que puede decirse de otras figuras que se repiten, así como del fraile motilón puesto en el cuarto grupo descrito, cuya cara abotagada del que come mucho, bebe más y piensa poco, y cuya sonrisa sanchopancseca del que vive pensando en

que *primun... manducare et aliquando pensare,* es difícil plasmar si no se la tiene a la vista.

¿De dónde proceden estas tallas primorosas? El retablo y la Virgen de las Flores sábese que fueron traídos del inmediato convento de Santo Domingo cuando la desamortización de 1835, y quizá por entonces ya los grupos mencionados ocuparan las hornacinas de aquél; pero ellos son muy anteriores a la construcción del convento, que data del siglo XVII. Como rumor tradicional existe la noticia de que proceden de la iglesita del Hospital de Nuestra Señora del Remedio, siendo traídos a la parroquia cuando a comienzos del siglo XVIII el antiguo retablo del hospital fué sustituído por el barroco pomposamente dorado hoy existente; tal supuesto ha de desecharse, pues como dije antes, los grupos corresponden por modo indudable al siglo XV y el hospital no se fundó hasta el XVI. Pensando en estas cosas y revolviendo papeles y documentos relativos a la historia de la villa, paréceme que he dado con la procedencia más razonable; he aquí mi opinión:

Al quedar viudo D. Fernando de Silva cuarto conde de Cifuentes, las doncellas de su esposa mostraron deseos de apartarse del mundo constituyendo una comunidad monjil; pareció bien a aquél la idea y mientras edificaba un convento para ellas y unas monjas traídas de San Juan de la Penitencia en Toledo, se retiraron al castillo viviendo en él trece meses con Doña Isabel de Silva, hermana del conde, que también profesó, hasta que en 1527 estuvo habitable el nuevo monasterio. Para edificarlo, el conde adquirió unos terrenos cercanos a los célebres manantiales que dan nombre al pueblo, en los que había una antigua ermita consagrada a Nuestra Señora de Belén y que por la circunstancia topográfica antedicha llamaba el vulgo de Nuestra Señora de la Fuente; en el solar de esta ermita alzó la iglesia del convento bajo aquella advocación y monjas franciscanas de Belén siguen llamándose las que hoy viven en él.

El representarse en los grupos escultóricos mencionados escenas del episodio de Belén, el llamarse así la primitiva ermita cercana a la fuente, el tomar idéntico nombre el convento fundado por los condes señores de Cifuentes, hacen pensar que estos grupos pertenecieron al altar de aquella ermita, quizá regalado por

D. Juan de Silva, primer conde, al mediar el siglo XV ; al hacerse el moderno retablo en la iglesia del convento, quizá pasaron al por entonces joven cenobio de Santo Domingo.

Estas suposiciones mías, no tendrían más valor que el de una conjetura más o menos juiciosa, si no existiera algo que las diera el valor de un acta notarial ; ya hechas y aún escrito este modesto trabajo, aproveché un viaje a Cifuentes para inquirir si en clausura conservaban las monjas alguna efigie primitiva de su Virgen titular ; me favoreció la suerte, ví la imagen y ante ella adquirí la convicción de no haberme equivocado ; es algo más antigua que los grupos, no mucho ; pero muy claro se advierte que está retocada de tiempo añejo ; el dorado y estofado de sus vestiduras, es absolutamente idéntico al de aquellos, aunque impecable gracias a un mayor cuidado en la conservación... Yo pienso que el primer conde de Cifuentes, al mejorar la ermita de Belén (quizá cuando regresó del concilio de Basilea) al mismo artista a quien confiara la talla de esos lindos grupos escultóricos, encargó el retoque y estofado de la imagen que ya se veneraba en la ermita ; y el cuarto conde, por devoción a la Virgen de Belén, y por respeto a la memoria de su antepasado, conservó el nombre del santuario y el altarcito del mismo.

Con esto termino el estudio superficial sobre la iglesia parroquial de Cifuentes, digna de ser conocida en el mundo selecto del Arte.

FRANCISCO LAYNA SERRANO

JUAN BAUTISTA MONEGRO

ESCULTOR Y ARQUITECTO

(CONTINUACION)

Reedificación de la iglesia de San Cipriano (1616)

Los historiadores y cronista locales solamente escribieron, que esta iglesia la reedificó enteramente en 1613, el doctor D. Carlos Venero de Leiba, canónigo de Toledo y Protonotario apostólico, dando los altares, retablos, vasos sagrados y ornamentos, según se lee en una inscripción latina que hay grabada en una piedra que sirve de friso, a la primera entrada al atrio del templo.

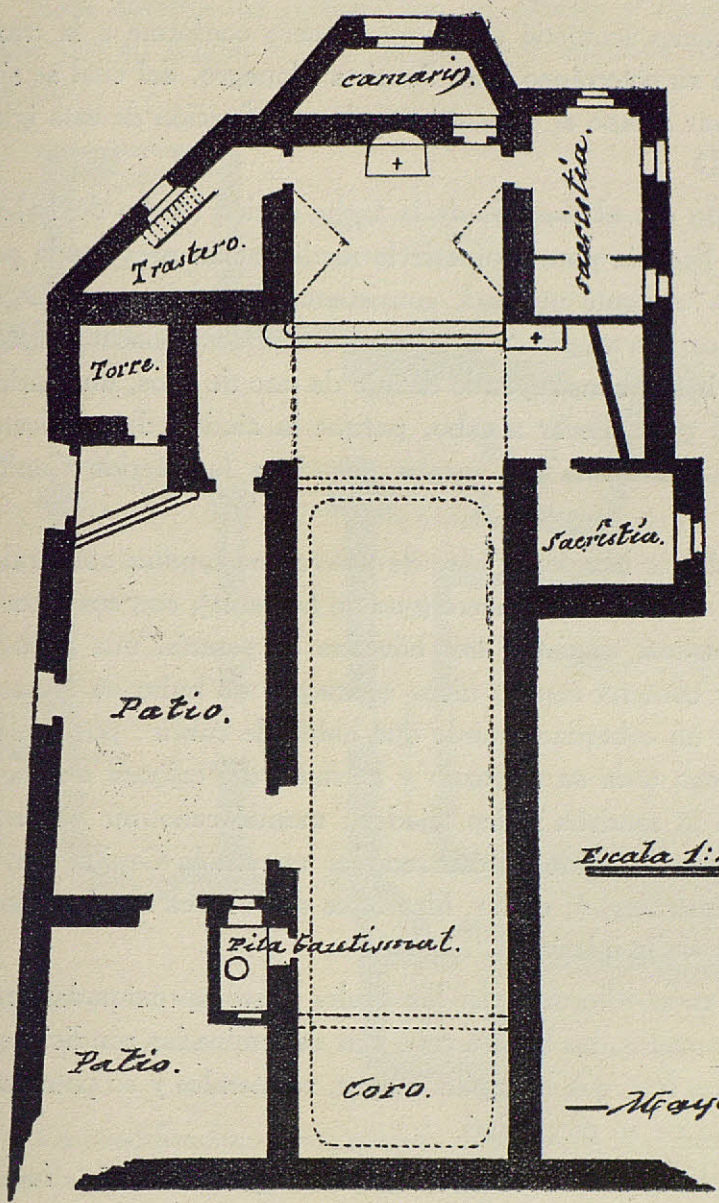
Iglesia mudéjar y de una sola nave, el generoso Venero de Leiba, la reconstruyó y modificó enteramente. Como los libros de *Obra y Fábrica* nada consignaron tocante a estas obras, Ramírez de Arellano en sus *Parroquias de Toledo,* ningún antecedente pudo dar de los importantes trabajos y reformas hechos en esta iglesia.

Tomo del *expediente* de linaje formado a este canónigo, y conservado el documento en el *Archivo* de la Catedral, los siguientes datos biográficos:

Era el doctor Venero, además, capellán de S. M. en la capilla de *Reyes Viejos,* de Toledo, Juez subdelegado de la Santa Cruzada y Juez sinodal del Arzobispado. Tercer hijo legítimo de D. Andrés de Venero y Leiba, colegial mayor del colegio de Santa Cruz de Valladolid y del Consejo Real de las Indias, Presidente Gobernador y Capitán general que fué del Nuevo Reino de Granada en las Indias, por Felipe II, natural del lugar de Castillo, en la merindad de Trasmiera, y de doña María Hondegardo, natural de Valladolid.

En esta ciudad, fundó y dotó ciertas obras pías y memorias por su ánimo y la de sus padres, abuelos y antepasados, y para

Planta de S?. Cipriano.



Escala 1:200.

—Mayo 1928.—

este efecto, reedificó a su costa la capilla de Santa Catalina, desde los cimientos, sita en el convento de San Francisco, y hecho retablo, rejas y todo el adorno restante de la capilla, en la cual puso los bultos de sus padres, hermanos y el suyo.

¿Qué obras acometió el Doctor Venero conforme a la traza y parecer de su coterráneo Juan Bautista Monegro, del cual se sirvió para llevar a cabo el pensamiento de reedificación de esta iglesia medieval?

Obtenida por el Consejo de la Gobernación (enero de 1612), la oportuna licencia para acometer la reedificación proyectada por estimarse de evidente utilidad, consistieron las obras, en alargar diez pies la capilla mayor de la iglesia y hacer dos aposentos a manera de sacristías, construyendo debajo de uno de ellos, un osario; todo lo cual pudo llevar a cabo, porque la ciudad dió al doctor Venero, una callejuela que estaba pegada a la referida Capilla mayor.

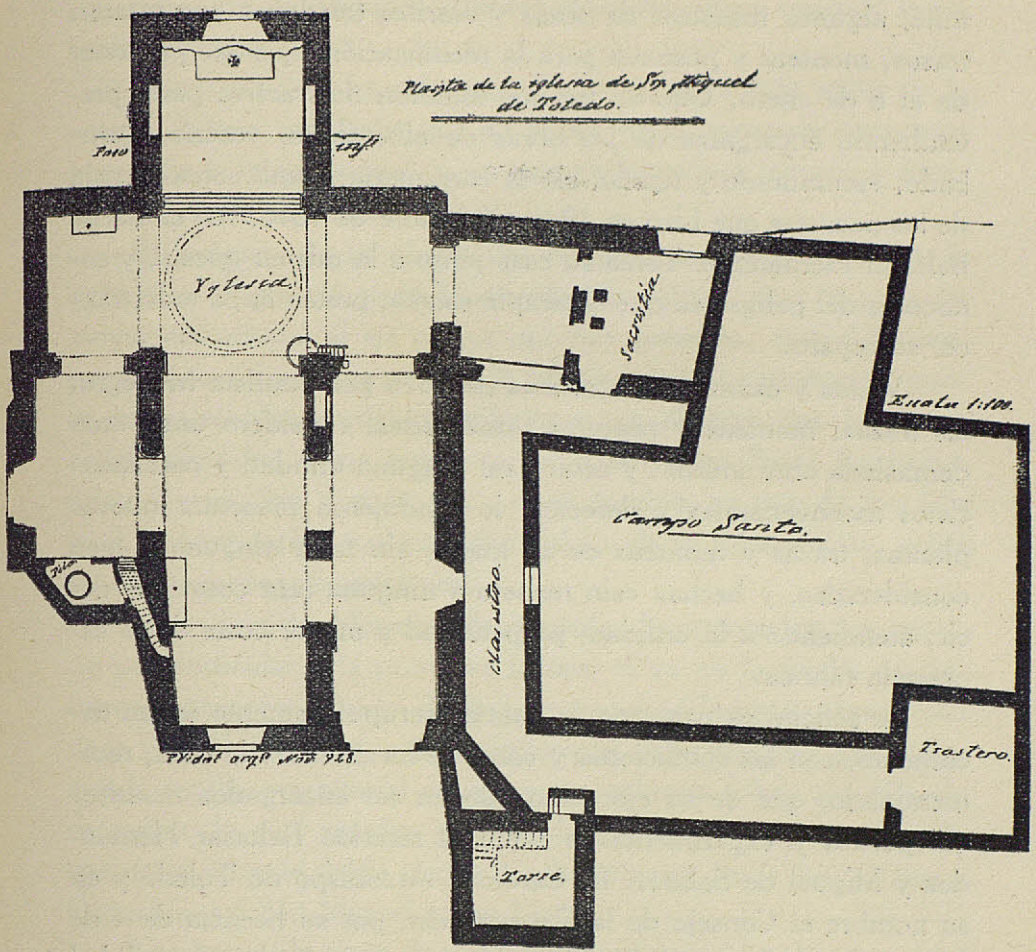
Al reedificar la iglesia, hizo de nuevo dos capillas colaterales a la mayor, a manera de crucero (que no las tenía), con sus arcos y paredes maestras, sacristía, tres bóvedas de yesería, una portada de sillería y cantería con su nicho e imagen de bulto de Nuestra Señora, con un cobertizo grande que había de cubrir; puso puertas nuevas con toda su clavazón y herraje; dió cajones de nogal y pino para la sacristía; hizo tejados; mandó construír vidrieras en toda perfección; adornó con retablos nuevos la Capilla mayor y altares colaterales, y, en fin, hizo otros dos altares con imágenes en el cuerpo de la iglesia.

Todas estas reformas, en las cuales gastó aproximadamente cuatro mil ducados, las llevó a cabo con determinadas condiciones, y una de ellas fué, que la capilla mayor, colaterales y su patronazgo, quedaran de su propiedad.

El notable maestro de obras y alarife Juan Orduña, fué el ejecutor de todos esos trabajos.

Iglesia de San Miguel «el alto» (1617)

Esta antiquísima iglesia, con su esbelta y airosa torre, es árabe por su origen y obra quizás de la segunda mitad del siglo XIII.



La reedificación y reparación principales consistieron, en la traza del crucero y capilla mayor, debidas a Bautista Monegro.

Prescindiendo de que este insigne artista, en 1610, hiciera «la planta y traza de la obra de la iglesia», cómo escribió Ramírez de Arellano en su citada obra, es lo cierto, según se deduce de un interesantísimo informe dirigido por Bautista Monegro, en 31 de

enero de 1617, al Consejo de la Gobernación del Ilustrísimo Señor Cardenal y Arzobispo, que la referida iglesia estaba «con gran peligro y siempre iba peor», según repetidas veces tenía avisado, recomendando, a la vez, el más urgente «reparo para asegurar que no subcediera alguna desgracia».

Por esta causa, y quizás a instancia del cura y mayordomo, autorizados por el Consejo de la Gobernación, como era de trámite, algunos maestros de obras y alarifes toledanos presentaron trazas, monteas y posturas para la reedificación, que fué pregonada el 8 de enero. Uno de los que tomaron más activa parte pretendiendo encargarse de las obras de albañilería, yesería, derribado, escombrado y tejado, sin la carpintería, como consecuencia de las posturas que hizo en 19 de diciembre de 1616, fué el alarife Baltasar Hernández. Tenía su casa junto a la misma iglesia, y conocedor del peligro en que el templo estaba, pretendía, a todo trance, su reparo.

Vistas y examinadas en fines de 1616 por Bautista Monegro, las trazas, monteas y posturas presentadas, consideró unas «con demasiada obra inútil», y otras «sin ninguna utilidad y costosas». Estos inconvenientes y defectos, le condujeron presentar nuevas plantas, trazas y monteas de su mano, sin falta ninguna y bien consideradas, y hechas «sin respeto a ninguna otra cosa», es decir, atendiendo a la utilidad, perpetuidad y menor coste de la expresada fábrica.

Se solicitó su parecer y le emitió escrupulosamente en un documento, con las condiciones y cómo se ha de hacer la obra, recomendando, que de su ejecución pueden ser encargados maestros tan peritos y experimentados como el referido Baltasar Hernández y Miguel de Salazar. El Cardenal Arzobispo de Toledo y en su nombre el Consejo de la Gobernación, por su licencia de 4 de febrero de 1617, autorizó la ejecución «como fuera de más utilidad y provecho para la dicha iglesia, haciendo contrato y condiciones con el cura y mayordomo, con que se declare que la obra se ha de hacer conforme al parecer de Juan Bautista Monegro, maestro mayor de las obras de la Santa Iglesia de Toledo y conforme a las trazas que firmó». (Docum.° núm. 17).

La importantísima reforma llevada a cabo, modificó la igle-

sia primitiva, como consecuencia de dos profundas transformaciones; la primera, hecha en el Renacimiento; y la segunda, la concluída por Bautista Monegro.

Trátase, ahora, de una iglesia de estilo greco-romano, con tres naves y crucero; éste cubre su tramo central con cúpula, y los tres brazos de la cruz con bóveda de cañón seguido con lunetos. Las naves de la iglesia, desde los pies hasta el crucero, se cubren con armadura de delgadas alfardas pareadas, único resto de la armadura primitiva.

En virtud de tales reformas, hoy no quedan más restos de la antigua iglesia mozárabe que su airosa torre, separada completamente de la iglesia actual, y un arco de herradura tapiado y situado en la nave central.

El examen de la planta del templo, parece indicar que la primitiva iglesia no tenía la orientación actual, sino que su eje mayor era normal al eje mayor que hoy presenta, extendiéndose, por lo tanto, desde los pies de la iglesia hacia el cementerio, pues en estos templos mudéjares toledanos, se observa que las torres están adheridas a sus templos, como se ve en Santa Leocadia, Santo Tomé, San Román, etc., y, en cambio, en este de San Miguel, la torre está completamente aislada de su iglesia. Esta, debía ser de pequeñas dimensiones.

Juan Bautista Monegro debió variar la orientación, en sentido perpendicular a la primitiva iglesia si ya no lo estaba por reformas anteriores, y para dar mayor grandiosidad a su obra, tomó de la vía pública, una parte hacia oriente, observándose por tanto, que la capilla presbiterial se encuentra volteada sobre una bóveda de cañón, la cual permite el paso de los peatones por callejuela que antiguamente debió ser de mucho tránsito desde Santa Cruz y Capuchinos a San Miguel y San Lucas.

La obra nada tiene de particular ni de notable; Bautista Monegro empleó una construcción de líneas sencillísima, y austeridad y pobreza en el crucero, por carecer de grandes adornos tanto en el interior como en el exterior. Domina en ésta, como en otras obras suyas, la proporción que tiende a ser bella y esbelta.

La torre del Príncipe en el Alcázar (1618)

Bautista Monegro, en 25 de mayo, redactó las «Condiciones con que se había de hacer la mampostería de esta torre para acompañar la cantería que en ella se estaba haciendo en la dicha obra».

Fueron ordenadas estas obras, por S. M., al veedor D. Lorenzo Oliverio, mayordomo Francisco Gutiérrez y maestro mayor.

Y se hicieron pregonar en 7 de mayo de 1619, y fueron rematadas en los alarifes Juan de Orduña y Miguel de Salazar.

Obras en un cuarto del claustro de la Santa Iglesia (1618)

Por mandato de D. Sebastián Garay, canónigo y obrero mayor, redactó Bautista Monegro, en 11 de abril, la «Memoria y condiciones de cómo se había de hacer la obra que se hundió en el cuarto del claustro de la Santa Iglesia».

Comprendía esta obra la hechura de cuatro pilares gruesos y de todo el alto que hubiese, desde los corredores del claustro hasta el alto de los estribos de la armadura que se había de construír para cubrir este cuarto; romper las paredes entre pilar y pilar haciendo los cerramientos de una acitara de un pie de grueso, trabándola con los pilares; poner nuevos tirantes; tornar a hacer la pared de la calle en todo el largo del cuarto; construír una armadura para cubrirlo, y tejar la obra.

En esta parte estaban algunos *relojes de sol*, los cuales, como consecuencia de estas obras, habíanse de dejar bien pintados.

Iglesia de Santa Leocadia del Alcázar (1619)

El cronista Garibay en sus *Memorias*—tomo VII del *Memorial Histórico Español*, publicado en 1854 por la *Real Academia de la Historia*—, refiere que vino a Toledo (1575) para pre-

senciar la entrada en esta ciudad el día 29 de abril, de S. M. el rey con la Serenísima reina doña Ana, su mujer, y el sábado por la mañana 30, subió al Alcázar, y topando en el patio con Juan de Herrera, maestro mayor de sus obras, y yendo juntos a la iglesia de la virgen y mártir Santa Leocadia, bajaron a la bóveda e hicieron levantar las lápidas de las sepulturas de los Reyes Godos Flavio, Recesvinto y Wamba, en ella sepultados.

«Quedando yo—sigue Garibay—, acabando de poner esto en orden, salió Juan de Herrera a S. M., el qual baxando de allí a buen rato, quando yo había subido a las puertas de la iglesia a sacudir el polvo que se me había pegado en la dicha labor, asomó en ellas S. M., y luego comenzó a baxar por las gradas a la bóveda e yo trás él inmediatamente, y parando en el último escalón comenzó a mirar la bóveda y retablo suyo, y a algunas preguntas que hizo le satisfice, y pudiera advertirle de otras casos, pero dexelo, por haber esto así deseado un secretario suyo llamado Antonio Gracian, que estaba detrás de mí.

Con tanto S. M., acompañado del dicho duque de Alba, que en medio de los escalones había parado, y de D. Rodrigo de Mendoza, gentil hombre de su Cámara y de otros caballeros della, y del dicho Juan de Herrera y de otros criados suyos, subió a la capilla que está sobre esta bóveda, y en oyendo misa presentes todos, se subió al Alcázar.

El lunes siguiente 2 de mayo después de comer, los dichos condes de Chinchón y Buendía y Sancho Busto de Villegas del Consejo de la general Inquisición y Gobernador del Arzobispado de Toledo, que después fué Obispo de Avila, y García de Loaisa arcediano de Guadalajara y canónigo de Toledo, que ahora es justamente capellán y limosnero mayor de S. M., y el dicho secretario y su amigo el maestro Alvar Gómez de Castro y otras personas baxaron a ver las sepulturas de los dichos Reyes, y el conde de Chinchón queriendo probar por cierta razón que en la sepultura de la parte del Evangelio estaba el Rey Wamba y en la de la Epístola el Rey Recesvinto, condescendieron todos a su opinión, sino fuera yo, que contradiziendo a aquella con muchas razones de mayor fuerza, quedó claro y llano, que la de Recesvinto era la de la parte del Evangelio y la de Wamba la de la Epístola.

El prior de esta iglesia, siendo presente a esto, sacó las escrituras antiguas della, y por mandado de aquellos señores, viéndolas yo, saqué su sustancia para Su Majestad, y mostrándola primero al dicho Alvar Gómez, la entregué el día siguiente a la noche al secretario su amigo, que en estas cosas anduvo sobrado apasionado, queriendo ocultar al Rey estas cosas a mi cuenta y dárselas por de quién tenía muy poca noticia dellas».

Por este curioso y erudito preliminar, debido a la pluma del cronista vascongado colegimos, que en este sitio del Alcázar, objeto de la veneración de los antepasados, estuvo encerrada, según tradición constante, la gloriosa Santa Leocadia, patrona de Toledo, y que en 1575, sobre la bóveda—panteón de los reyes godos, había una capilla dedicada a la Santa mártir.

Pues bien ; en este mismo lugar se erigió en el primer tercio del siglo XVII, el convento de *Padres Capuchinos* o *iglesia de Santa Leocadia del Alcázar,* de la cual queremos dar breve cuenta, por referirse a ellas algunos documentos que hemos tenido la fortuna de hallar.

Los escritores y cronistas toledanos desconocieron cuanto atañe a este templo toledano.

Por los expresados documentos inquirimos también, que en este sitio, antes de 1619, existía aquella capilla, maltrecha y en parte derrumbada—cual hoy se halla a pesar de tantos recuerdos gloriosos—, por cuanto el Rey Felipe III, había mandado fabricar en su lugar esta iglesia de *Santa Leocadia del Alcázar,* y para ello, por su Cédula y decreto particular, ordenó al maestro mayor de sus obras Juan Bautista Monegro hiciese la traza de ella, condiciones y precio, y consultado con S. M., la firmó asimismo el maestro mayor de sus obras Juan Gómez de Mora. Seguidamente el prior Diego García de Quadros y los canónigos de dicha iglesia con intervención y parecer de Bautista Monegro, procuraron con insistencia grande, buscar quienes se encargaran de ella en la forma y a los precios más moderados.

Cumplidos los trámites y requisitos exigidos, la obra se adjudicó por escritura de 31 de octubre de 1619, otorgada ante el Escribano Gabriel de Morales, a los maestros de albañilería Miguel de Salazar y Andrés de Haro.

La escritura de «Las condiciones con que se ha de hacer la iglesia de Santa Leocadia del Alcázar de Toledo», según las trazas de Juan Bautista Monegro, da idea de esta obra, totalmente desaparecida hoy. (Docum.° núm. 19).

Su planta era de cruz latina con una bóveda o cúpula en el crucero, estando los demás trazos cubiertos con bóvedas de medio punto. Adornada con pilastras, sobre ellas asentaba la cornisa, siendo el zócalo, pavimento y demás elementos arquitectónicos tanto en el interior como al exterior del templo, de buena y bien trabajada berroqueña.

Hoy, solamente queda en su lugar, el mencionado recinto subterráneo, objeto de aquellas históricas memorias.

Cerramiento de la puerta del Perdón en la Santa Iglesia (1619)

Según nuestras investigaciones, ésta aparece ser la última obra debida a la incansable actividad de Bautista Monegro.

La bellísima fachada principal exterior del templo Primado, llamada de la *Puerta del Perdón,* con su espacioso y descubierto atrio, está cerrada por una verja de hierro, asentada sobre zócalo de sillería y sostenida por pilares de lo mismo, almohadillados y coronados de jarrones de piedra blanca que rematan en flameros y frutas, dejando en el centro, una entrada cerrada por las dos hojas de la reja.

Este cerramiento no es el proyectado por Bautista Monegro e hizo Juan de Ibarra ; es obra hecha por Aurango, en 1787.

La obra de Bautista Monegro—detallada en las condiciones determinadas en escritura de 28 de noviembre de 1619, y otorgada ante el Escribano Morales—, consistía en hacer el cerramiento por verja de hierro, asentada sobre diez pilastras, con sus asientos, basas y capiteles, y sobre éstos, adornos de pirámides.

Las piedras de mármol empleadas, procedían de las canteras de San Pablo de los Montes (Toledo).

TERCERA PARTE

PERSONALIDAD ARTISTICA DE BAUTISTA MONEGRO

Bautista Monegro mereció de sus coetáneos gran admiración y fervoroso eutusiasmo ; justificando sus trabajos escultóricos—a los veinticinco años de su edad—, en el soberbio monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, contemplados y aplaudidos por el prudente Felipe II, y por los artistas y escritores de la época ; después, los cargos desempeñados en la *Imperial Toledo*, como maestro mayor de las obras de los *Alcázares Reales*, de las de la ciudad, y en la última edad de su vida, sexagenario ya, el de arquitecto y escultor de la Santa Primada Iglesia.

La fama de su nombre y obras, sino le encumbran sobre los Covarrubias, Vigarnio y Berruguetes como escultor, o sobre los Villalpandos o Herreras como arquitecto, tampoco le minoran la celebridad merecida dentro de la espléndida segunda mitad del siglo XVI.

Luis Cabrera de Córdoba en su obra *Felipe Segundo Rey de España*, le califica de gran escultor y excelente artífice.

El Padre Andrés Jiménez en su *Descripción del Monasterio del Escorial*, escribió, que como escultor, lo fué de merecida fama entre los de su tiempo ; fué entendido artista y digno de los grandes artistas del siglo XVI.

El licenciado Pedro de Herrera, en su *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario*: «Tan insigne y general maestro que en él se han consumado juntas (llegando a la mayor perfección) todas las artes que constituyen la architectura, aventajando (realmente) en lo particular primo de cada una, al que más lo ha sido, desde los que eterniza la antigüedad, hasta los que (en nuestros tiempos) o ya los imitan o adelantan».

Y, últimamente, Llaguno, que «fué muy noticioso de las

antigüedades de su ciudad, buen matemático, de carácter honradísimo; y todos los escritores que con algún motivo le nombran, concuerdan con llamarle excelente artífice».

Fué primero *escultor*, y se ejercitó después en la *arquitectura*, distinguiéndose en ambas artes. Habilísimo artista, supo sentir según la manera de su tiempo.

Como escultor, tuvo en Toledo admirables modelos en que inspirarse; las obras de Vigarni, Gregorio Pardo, Covarrubias y Berruguete, los más insignes artistas que trabajaron en la *Imperial Ciudad*. No era preciso que pasase a Roma para ennoblecerse, avivarse y estudiar la escultura o arquitectura junto a los grandes modelos clásicos y del Renacimiento; su estancia en este país de las artes, no se conoce de modo cierto porque los datos históricos no existen, precisando confirmación la conjetura del Padre Andrés Jiménez y de Palomino, al escribir que «pasó a Roma donde hizo cosas tan eminentes que le cognominaron el *Valiente Español*». Su panegirista y gran amigo el Padre Sigüenza, no hubiera dejado de consignar particularidad tan interesante, de haberla conocido.

Comenzó a trabajar en el arte escultórico en 1572, y fueron sus primeros trabajos. para el monasterio del Escorial, destacándose las gigantescas imágenes labradas en piedra y mármol, de seis reyes bíblicos, una estatua de San Lorenzo y cuatro evangelistas. De estatuas eminentes las calificaron los artistas de su tiempo; en sentir de la crítica moderna «revelan la mano de artista experto, maestro en su arte, aunque no muy genial».

En Toledo, es donde se conserva una de sus más admirables y hermosas obras escultóricas, atribuida hasta hace poco tiempo que tuvimos la fortuna de darla a conocer, al famoso Berruguete; me refiero a la estatua de Santa Leocadia, admirada hoy en el tesoro de la Capilla de San Pedro en el templo catedralicio. ¿Qué mejor elogio para Bautista Monegro, que esta atribución de tan bella efigie?

Como arquitecto, se rindió al poderoso influjo del arte de su maestro y paisano, el famoso Juan de Herrera, y dejó muchas muestras de su incansable laboriosidad. Sirvan de ejemplo, las

variadísimas obras en este modestísimo estudio examinadas, muchas de las cuales, han permanecido, hasta hoy, inéditas.

El Alcázar toledano, absorbió su atención durante gran número de años; mas como las obras de este palacio tocaban a su fin cuando fué encargado de su dirección, no tuvo oportunidad de desplegar iniciativas y talentos; en cambio, como maestro de obras de la Santa Iglesia, sus dotes las acreditó en ella, al ser encargado por el Cabildo del proyecto y continuación de la suntuosa Capilla del Sagrario, cimentada por las trazas de Nicolás de Vergara *el joven*, su amigo, y como él escultor y arquitecto. De severa y agradable composición inspirada en las buenas máximas del antiguo, revelando el más puro y excelente gusto clásico, su obra, es apreciada singularmente dentro y fuera de España, y, por tanto, la que más puede acreditarle por su corrección severa y majestad impresionante.

Bautista Monegro poseía el sentimiento exquisito de la proporción y de la decorativa; ésta, aplicada sobresalientemente por los artistas de su tiempo, pero en sus obras, sinó llegó a suprimir el detalle decorativo, tampoco las enriquece con primores abundantes. Su devota amistad con Juan de Herrera, el cual debió ser quien le abriera las puertas del monasterio del Escorial para trabajar en él, en los años precisamente en que se concentra y culmina asombrosa labor artística, y el cuadro que le ofrece el solemne y grandioso monumento, ejercieron en la carrera artística de Bautista Monegro influencia decisiva, puesto que en todas sus obras, se muestra como su continuador y discípulo, aunque menos enérgico y genial que el maestro.

En la escultura, dentro de la severidad de los moldes clásicos, enriqueció sus retablos con primores de decoración que les hacen vistosos y agradables, dorándoles, además, con exquisito gusto. Tampoco como arquitecto de retablos, olvidó la ley de la proporción: compás y módulo, según enseñaban las fórmulas geométricas, aplicadas inflexiblemente. Sus trabajos, en este sentido, se ofrecen bien ponderados, y en cuanto a la ejecución plástica, muéstrase habilísimo escultor por la delicadeza y finura de su gubia y el esmero puestos en la disposición de sus figuras y grupos.

La actividad de Bautista Monegro, tanto en el Alcázar como en la Ciudad, templo Primado y asuntos particulares, fué extraordinaria. Los documentos protocolarios dan a conocer, que en 1604 tomó parte como maestro de obras de los *Alcázares Reales*, en la información hecha por elAyuntamiento de la Ciudad relacionada con el puente sobre el río Guadarrama, por la cual se pedía, que Pedro de los Ríos había faltado en muchas cosas de las que estaba obligado a hacer, porque la obra no estaba conforme con la traza, condiciones y materiales empleados que no eran de la calidad exigida; (Escribano; Morales); en diciembre del mismo año fué nombrado por la abadesa, monjas y convento del monasterio de San Antonio de Padua, juntamente con el alarife Francisco Tofiño, designado por el arquitecto Andrés García de Udías, para ver y tasar la iglesia de este monasterio y parte de su capilla mayor, y después de reconocidas las obras ejecutadas y examinado el asiento, escritura y nominal de lo gastado y puesto por el referido Udías para perfección de la fábrica, y ahondado en las zanjas de la capilla y cuerpo del templo, informaron que Udías «debía subir la Capilla mayor hasta la última hilada de la cornisa que anda sobre las capillas del cuerpo de la iglesia; y que han tasado el solar del coro alto, los nudillos que pueden entrar en la armadura de sobre el dicho coro y todo lo demás que corresponde, rejas, altares, empedrado de la plazuela, etc., y hallan que vale toda la obra 210.490 reales». (Escribano; Hurtado).

En 1608, el alarife toledano Martín de San Pedro, dictó «las condiciones según y cómo se tiene de hacer el chapitel para la torre de la iglesia de Ajofrín «Toledo»), que se hacía par mandato del doctor Melgar canónigo de la Santa Iglesia y Vicario general del Arzobispado. Bautista Monegro, añadió algunas observaciones para la mejor ejecución de la obra, y se le encomendó su examen para ver si estaba a su satisfacción y contento. Redactó en este mismo año la «memoria y condiciones de la obra de carpintería de la armadura del vestuario», de la Santa Iglesia, y las «condiciones con que se había de hacer la obra del ensanche y corte de las casas de la Chapinería».

La opinión de Bautista Monegro en todos los asuntos relacionados con obras, era solicitado preferentemente. En 1614, Juan

del Valle, alarife y maestro de obras, se obligó al lugar de Villaminaya para hacer la albañilería y carpintería de su iglesia, conforme a las condiciones aprobadas por el Consejo de la Gobernación y parecer de Bautista Monegro. (Escribano ; Pedro de Galdo).

Asunto de gran trascendencia fué, en 1615 en Toledo, el relativo a la mudanza del *Hospital de la Misericordia,* a las casas que actualmente ocupa. Sabido es, que este benéfico establecimiento, fundado por la ilustre señora doña Guiomar de Meneses mujer de D. Lope Gaitón, portero mayor que fué del rey en el Reino de Toledo, por su testamento otorgado en esta ciudad en 31 de diciembre de 1459, mandó al referido hospital, sus casas principales situadas en la collación de San Román, con prohibición de que no se hiciese mudanza dél.

Las casas de esta señora lindaban con casas de D. Alvaro Pérez de Guzmán, alguacil mayor de Sevilla ; con casas del canónigo Rodrigo de Vargas, con las que fueron de doña María Coronel, que eran de D. Pero López de Ayala y con las de Alvaro de la Cuadra.

En el año dicho, el Padre Alonso Carrillo de la Compañía de Jesús, trató con el Cabildo del Hospital constituído por las personas de más significación en Toledo, se le diesen las casas principales que éste ocupaba para edificar en ellas la iglesia y casa profesa de la Compañía, dándoles ésta, en trueco, las casas principales que en esta ciudad tenía el estado y mayorazgo de D. Pedro Laso de la Vega y Guzmán, conde de Arcos y mayordomo mayor de la reina.

Emitieron su informe en este asunto, personas de consideración, abogados y médicos acreditados, y como arquitectos, Juan Bautista Monegro y el alarife Orduña. Estos últimos, intervinieron para examinar si esta nueva casa—a la que se pretendía trasladar el Hospital de doña Guiomar de Meneses—, era mejor y más anchurosa, por razón de la eminencia del sitio, calidad de él, capacidad y otros importantes extremos relacionados con el arte arquitectónico. Omitimos, en gracia la brevedad, los informes que ambos artistas dieron, consecuencia de los cuales y de otros recabados, fué resuelto que la mudanza era necesaria y forzosa, dándose licencia y facultad para ello.

En 1617, dictó las condiciones para reedificar y mejorar aposentos y cuartos, hacer una escalera y otras obras en el interior del ámbito de la catedral. Era obrero, el canónigo D. Sebastián Garay.

Y, últimamente, tomó parte en muchas tasaciones de obras de arquitectura y escultura, tanto de la Santa Iglesia, como pertenecientes a iglesias de la archidiócesis; fué albacea y testamentario de varios artistas; fiador de otros muchos; informó sobre plantas y trazas para la construcción de obras nuevas, gozó fama de honradísimo y se vió rodeado de la estimación de todos.

Como artista, se adaptó al ambiente toledano y al espíritu de su época, lleno ciertamente de influencias diversas. Como escultor, es un *clásico*; se apartó de la dirección del genial Berruguete al que procuraron imitar cuantos escultores trabajaban en Toledo, en las postrimerías del siglo XVI; como arquitecto, es un continuador de Juan de Herrera. Fué, por consiguiente, un tanto seco en sus creaciones escultóricas y arquitectónicas.

Como consecuencia de su clasicismo, amoldado a su carácter, tendencias y prestigio, impulsó el arte toledano y tuvo continuadores de su escuela.

Justamente merece el calificativo de *insigne escultor y arquitecto, prez y orgullo del noble lar santanderino.*

DOCUM.º NUM. 1

Carta de pago otorgada por Juan Bautista Monegro, relacionada con las obras que hizo en el monasterio de Santa Clara de Toledo.

Toledo, 5 junio de 1579.

Sepan quantos esta carta de pago vieren, como yo Sebastián bautista monnegro, escultor, vecino desta ciudad de toledo, digo: que por quanto yo e fernando dábila pintor, vecino desta ciudad, estante en corte, nos obligamos a vos el jurado cristóbal de angulo, vecino desta çiudad de hacer un Retablo de escultura y pintu-

ra para el altar y entierro que teneis en el monasterio de santa clara desta çiudad y por el preçio y condiciones que se hiço y declara en la escriptura que sobre ello pasó ante el jurado bautista de toledo, y es ansí, que por ausençia del dicho fernando dávila, yo hize y acabé el dicho Retablo ansí de escultura como de pintura todo a mi costa por la forma e según yo y el dicho fernando dávila estábamos obligados hazer a vos el dicho jurado cristóbal de angulo, y como habeis cumplido conmigo y me pagais todo el preçio e cantidad que herais obligado que son çiento e treinta e seis mil maravedís, de los quales me otorgo por contento e pagado a toda mi voluntad sobre lo qual Renuncio la ecepción de la no numerata pecunia e leyes de la entrega, y otorgo que de todo lo que ansí quedabais obligado a dar e a pagar por Raçon del dicho Retablo y de todas las costas dichas, doy por libre a vos el dicho jurado cristóbal de angulo, e a vuestros bienes, y me obligo a que por mi y por el dicho fernando dábila ni por su parte, ni de otra persona alguna, no vos será pedida cosa alguna en Raçon de lo suso dicho... (*Lo demás acostumbrado*), fecha en la çiudad de toledo a çinco dias del mes de junio de mill e quinientos e setenta e nuebe años, testigos que fueron presentes gil bautista ochoa, juan de fuentes e bernardino de madrid, vecinos de toledo.

*Juan Bap.*ta *Monegro.*—Firma autógrafa.

Archivo de Prov. de Toledo.—Escribano; Alvaro Pérez.—Folio 6.38 v.

DOCUM.º NUM. 2

Las condiciones del retablo para la iglesia de San Lorenzo de Toledo.

Toledo, 5 de julio 1582.

Extracto

Ha de tener de alto desde la mesa del altar hasta el Dios Padre en que remate, veintitrés pies, y de ancho con los vuelos de las mouduras, quince pies y dos dedos, que es el ancho de la capilla.

Hecho de buena madera de pino y labrado de muy buen ensamblaje y muy buena arquitectura.

Desde el suelo de la grada más alta a la altura del altar, ha de venir un pedestal compuesto con unos cartelones, uno de cada lado.

Desde la mesa del altar arriba, ha de ser repartido en tres partes: la primera, que es donde viene la custodia, será de orden dórica; la segunda, donde viene San Lorenzo, jónica; y la tercera, donde viene Nuestra Señora de la Asunción, de orden compuesta.

Tiene de ser repartido por el ancho en tres partes, las cuales hacen cuatro columnas; esto se entiende en las dos primeras órdenes como parece en la traça.

En la primera orden que viene sobre el altar, viene una caja enmedio, en la cual tiene de ir la custodia que hoy está hecha en la iglesia, y a cada lado vienen dos columnas de orden dórica, y entre cada dos, un encasamiento donde ha de venir en cada uno, un santo de escultura de todo bulto, labrados, redondos.

Debajo de estos nichos, han de venir dos pedestales, en los cuales han de ir en cada uno, dos evangelistas labrados de media talla.

Las dichas columnas, han de ser redondas y entorchadas, y un tercio de talla labrado en lo alto de cada una; han de ir arrimadas a los flancos de afuera de los nichos, porque de esta manera ocupará el retablo lo necesario.

Sobre estas columnas ha de ir un alquitrabe, friso y cornisa dórico, de friso con sus triglifos y talla a propósito en las metopas, y el alquitrabe ha de hacer jambas a la caja de la custodia.

El segundo cuerpo ha de llevar una suela sobre la cual a de ir armado el dicho cuerpo con las mismas divisiones que el bajo, y en el espacio de enmedio, viene una caja adornada con pilastras, y dentro ha de ir la figura de San Lorenzo de escultura redonda, de cinco pies sin la peana.

En los lados han de venir, entre cada dos columnas jónicas, un recuadro para un tablero de pintura, y debajo del recuadro un pedestal como en la primera orden, y dos doctores de media

talla en cada pedestal; las pinturas han de ser de Santa Catalina y Santa María Magdalena.

Las columnas han de ser entorchadas como las basas, y con un tercio de talla arriba como está en la traza. Y encima de estas columnas, viene otra cornisa, friso y alquitrabe adornado, y éste, ha de hacer jambas a la caja de San Lorenzo.

El tercer cuerpo, que es remate y cabeza del retablo, no tiene más que un requadro enmedio con sus pilastras y cornisamento composito todo; en este ha de ir Nuestra Señora de la Asunción labrada de media escultura, con sus ángeles ni más ni menos.

Encima del segundo cuerpo, a los lados de la caja de la Asunción, an de ir sobre los frontispicios, dos virtudes de escultura, la Fe y Caridad y encima de la caja de la Asunción, Dios Padre, ansi mesmo de escultura.

*
* *

Las condiciones de la pintura.

Primeramente an de ir aparejadas con aparejos muy delgados, de manera que no encubran lo que fuere labrado de talla y escultura.

yten, que lo que fuere necesario en los tableros y cajas ha de ir encarnado y encolado, de manera que haga fuerte porque no yenda.

yten, que esta obra ha de ir dorada de oro fino, sobre el cual ha de ir estofado, cada cara conforme a lo que és.

yten, que todos los santos y ángeles han de ir encarnados de pulimento, todo como más convenga a la obra.

yten, que lo que fuere de pincel sea al olio y de muy finos colores, y en las encarnaciones han de ser conforme a las edades.

yten, que en toda esta obra no tiene de ir ningún género de plata, sino que todo será oro fino, y todo el oro deste Retablo, sea bruñido y lustroso.

Juan bap.ta monegro.—Firma autógrafa.

Arch. de prov. de Toledo.—Escrib.º Juan Sánchez de Canales.—Folios 620 y 625.

DOCUM.° NUM. 3

«Las condiciones con que se ha de hacer el Retablo para el altar mayor de la iglesia del monasterio de monjas de la Concepción de Toledo».

Toledo, 12 de noviembre de 1590.

Primeramente quel dho R.° a de ser de madera de pino, limpia, de la sierra de cuenca, conforme a una planta y montea firmada de Juan Bautista Monegro, maestro mayor de los Alcázares, y de doña Ana de Latitoye ;

Tener de alto veintinueve pies hasta la punta del frontispicio sin el alto de la acrotería y globo, y de ancho de ángulo a ángulo, por encima de las basas que vienen sobre los pedestales y todas las demás medidas de colunas, diez y nueve pies sin los vuelos de las cornisas, y basas y pedestales y cajas y nichos plano, todas las demás medidas de columnas, cornisamentos y pedestales y caxas y nichos planos se an de proporcionar respeto a la dicha planta y montea por el petipié que está señalado en la planta, y en lo que se ofreciere de duda en esto, se a de acudir a Juan Bautista Monegro, y por lo que él dixere se ha de pasar, y no haciéndolo como dicho és, se a de mudar a costa del que hiciere la obra ;

yten, que a de ser todo el R.° de muy buen samblaje elexido, de manera que todos los cornisamentos y architrabes y molduras del pedestal an de ser fuertes y de muy buenos tablones y maderas a propósito de lo que se labrare, porque en ninguna manera aga bicio y sea perpetuo ;

yten, que las dichas molduras, por los remates o lados de los ángulos, ande yr a vn glete con lazo perdido, fuerte y a propósito, y esto se entiende en los cornisamentos y molduras dichas ;

yten, que todos los tableros del banco, así los fronteros como los de los lados, ande ser apeinazados y metidos en sus ranuras, y han de llevar sus talones que guarnezcan el tablero de media talla ;

yten que el primer cuerpo que tiene quatro colunas a de ser de orden corintia, y las colunas an de cargar sobre sus pedestales, y han de tener de reliebe tres quartos de grueso, y los capiteles y basas an de ser torneados, y las dichas basas an de ser de tablones a propósito, y las estrías de las colunas an de ser como parece en la traça;

yten que la caxa donde a de estar la custodia se ará como parece en la traça, y ni más ni menos, la de encima donde a de estar Nuestra Señora, haciendo los respaldos de buenas tablas machiembradas puestas por el largo de la caxa, y con sus barrotes, y los espacios que hay entre las caxas y colunas, an de ser recias y de tabloncillos suficientes, y en cuerpo por los lados, a de llegar hasta las paredes justamente;

yten que los quatro nichos que están en la traça, an de tener de fondo dos dedos, poco más o menos, y los tableros an de ser con sus marcos para que los lienzos de la pintura se asienten y estén bien, y a de hacer los marquillos para la pintura;

yten que el segundo cuerpo a de ser de orden composita, y en lo que toca a las colunas q son dos, se an de hazer con el cuydado y manera q se a dicho de las baxas, y debaxo dellas se a de echar una suela como pareze en la traça, y así mesmo se a hazer la caxa y frontispicio, y si la dha caxa fuese menester hazella mas alta y más honda que las demás, se a de hazer según el parezer del dicho Juan bap.ta monegro, y a los lados deste cuerpo, se an de echar dos contrafuertes con sus fajas, según el perfil o corte q tienen en la traça.

yten q todo este cuerpo a de ser sin talla, así en frisos como en molduras, sino con algunos planos Relebados donde fuere necesario según el parezer del dicho.

yten q el cornisamto grande del primer cuerpo, a de llevar sus modillones con sus ojos, y entre uno y otro a de yr en la corona su arteson con su Roseta torneada y arpada, y por la parte q despejare el dicho cornisamto a de yr encadenado y con sus llanes, y lo mesmo a de ser la suela q biene sobre el altar debaxo del pedestal;

yten q el óbalo del cornisamo a de yr tallado, y asi mesmo el de el banco, y la gola de la basa del dho banco, y todas las guar-

niciones de las caxas, y el tondino del architrave con sus quentas, y asi mesmo los dos pedazos del friso grande con sus trascontones, todo de muy buen follaxe, de hojas, cogollos y flores;

yten q en cada tablero de los fronteros del pedestal, se aran una figura o dos, y en los lados, que son ocho, se aran unos Reliebos llanos, llebando los peynazos sus talones como está dicho, y los tableros q bienen debaxo de los nichos en los pedestales se an de aderezar para pintados;

yten q para la caxa alta se an de hazer quatro figuras de medio Reliebo, cada vna de cinco quartas de alto poco más o menos, q serán christo crucificado y su madre y san ju° y la magdalena abracada con la cruz;

yten q an de hazer dos ángeles, asi mesmo de todo bulto, de una bara de alto cada uno, sin la peana poco más o menos;

yten q la custodia q aora esta echa, la an de acomodar a la caxa del dicho Retablo como q de bien, y asi mesmo la nra S.ª q está echa con sus ángeles;

yten q el q tomare el dho Retablo le a de sentar puniendo oficiales y peones y andamios, y la s.ª de la capilla a de dar, los mechinales y clanos y ieso y lo q fuere menester para fixar bien el Retablo, de manera q qde bien firme, y la dha s.ª a de pagar el llebar del Retablo o dar carros para él, u otra cosa para el efecto dicho;

yten q para hazer el dicho Retablo no se a de dar más de lo q se concertare, porq todos los materiales q fuere menester asta dexale en toda perfectión, los a de poner el dho oficial;

yten q se le yrá dando el dinero como lo fuere mereciendo la obra, y de presente, le a de dar para mercar madera, y acabado el dicho Retablo, se a de acabar de pagar, dexando treinta o quarenta ducados, de los quales no se an de dar asta q esté asentado después de pintado;

yten q el oficial q le tomare a hazer, le a de dar echo y acabado para el día de nabidad del año benidero de nobenta y uno.

Ju.° bap.ta monegro.—Firma autógrafa».

Arch. de Pint. de Toledo.—Escrib°, Alonso Pérez.—Año de 1590.—Folio 799.

EL COMANDANTE GARCIA REY

CUEVA PREHISTORICA DE SUANO (REINOSA)

A principios del pasado agosto y desde Reinosa, salimos a reconocer una cueva, harto conocida en la región, pero que todavía no ha sido estudiada de la manera y forma que a mi juicio merece.

Alma de la excursión, fué el médico de dicha ciudad D. Ricardo García Díaz, quien sentía por la cueva verdadera devoción y que nos decidió a emprenderla, siendo, juntamente con D. Antonio Fernández Carpio, a quien se debe el descubrimiento de esta nueva estación prehistórica.

Salimos pues a pie desde Reinosa, cruzando el río Hijar por el puente del ferrocarril; y dejando el montículo de la Guariza a nuestra derecha y en su falda el nacimiento del Ebro, dimos cara al monte del Bardal, contemplando ansiosamente el severo y agreste panorama que presenta el valle Campurriano, guardador de infinitos secretos de la Naturaleza y de la Historia de la Humanidad.

Después de atravesar las lomas jurásicas que separa la cuenca del río Hijar de la del Izarilla, dimos vista al pueblecillo de Izara, cuyo nombre vasco de estrella, parecía lucir riente, en el cielo de una alegre verdura. Al norte del poblado y a media ladera de pelada loma, se levanta con apariencia enigmática, colosal monolito, que la constante erosión descarnó del pétreo filón jurásico; haciendo creer erróneamente a ciertos autores regionales, que se trataba de un menhir prehistórico.

Poco después, entre este pueblo y el de Suano, que dispersa su pintoresco caserío entre centenares de álamos y chopos al «socaire» del monte Mesús, torcimos al Sur, hacia las frondosas alturas que corona el Endino, dejando a nuestras espaldas la formación jurásica, para entrar en la triásica, que se extiende cubierta de espléndida vegetación hacia Valdeolea.


GALERIA DE LOS CRANEOS
CUEVA DE SUANO
10
G
9
A LA SIMA ?
H
8
K
7
E
6
5
J
4
D
ESCALA 1/775
2
B
C
3
A
1
Paso del Sapo
1. LUGAR DE LA EXCAVACIÓN
2. CHIMENEA
3. CENIZAL
4. GRIETA
5. HUNDIMIENTO
6. POZO
7. RESTOS HUMANOS
8. PALOS Y HOJAS
9. POZO
10. ENTRADA A LA GALERIA DE LOS CRANEOS

Siguiendo un arroyuelo arriba, dimos con la boca de la cueva, donde aquel veía la luz; y ciertamente el panorama que se nos presentó y el ambiente todo que allí se respiraba, bien merecían la corta fatiga y alguna incomodidad de la excursión.

El primer día que la visitamos, y después de la penosa entrada (hoy bastante arreglada) del llamado en el plano de la cueva, paso del sapo, nos limitamos a comprobar en el interior, la existencia de cenizales a una distancia de unos cincuenta metros de la boca, y en ellos la presencia bajo una capa estalacmítica de cinco a diez centímetros de espesor, de trigo carbonizado y resíduos de comida (huesos pequeños, la mayoría de aves) y en el mismo lugar muy arrinconados, pero en la superficie, varios trozos de cerámica que reconstituídos forman la vasija del número 1.

Entre nuestra primera y segunda visita, la leyenda de la existencia de un tesoro en la cueva, avivada por nuestra presencia e interés por el lugar, dió origen a una serie novelesca de episodios en los que se vió cómicamente envuelto mi amigo el Doctor García Díaz, y que fueron causa de que tratándose de «pisar» unos a otros el codiciado tesoro, cuya clave según muchos teníamos nosotros, se llegase a descubrir por un fuerte equipo de mozos del pueblo de Villacantid, una nueva galería y en ella después de penosísima marcha en lejano antro, una serie curiosa de huesos humanos. Dichos mozos, extrajeron cinco cráneos que fueron depositados en la casa del concejo de Suano.

Divulgado el descubrimiento, se ocupó de él la prensa y se dió parte al P. Jesús Carballo, para que como director de las excavaciones del norte, estudiase la cueva.

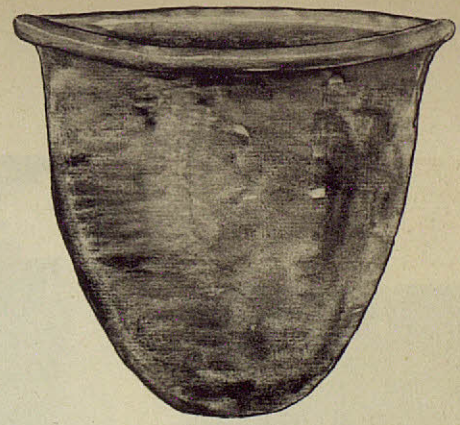
Volvimos el día 21 de agosto, con el insigne prehistoriador y afortunado espeleólogo y con el catedrático y sabio antropólogo D. Juan Uria, haciendo una nueva exploración, que dió por resultado el hallazgo de tres cráneos más y de varios trozos de cerámica.

Al día siguiente, apreciamos en el exterior de la entrada de la cueva, un muro artificial de piedras areniscas toscamente labradas, visibles en la adjunta fotografía, y que, por ser de un material distinto al de la formación de la cueva, indican la idea preconcebida de su aportación, con fines, para mí, de hacer viable la en-

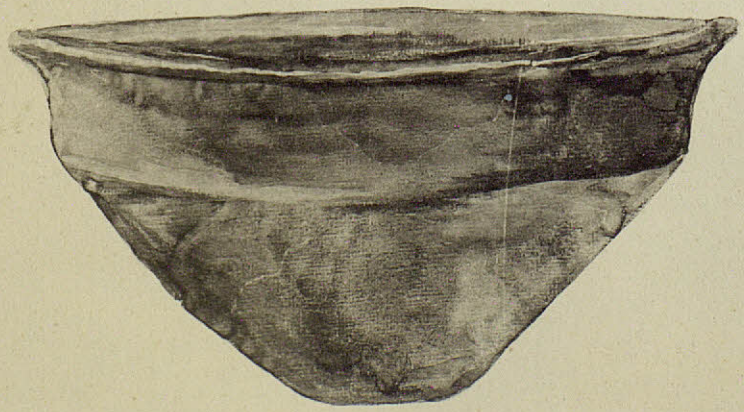
Cueva Prehistórica de Suano (Reinosa)



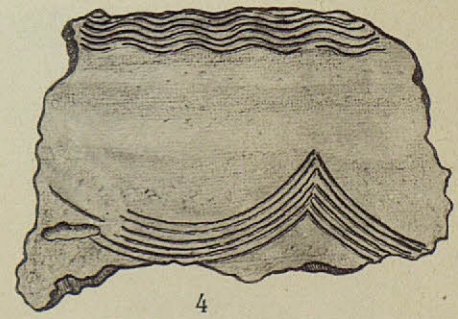
1



3



2



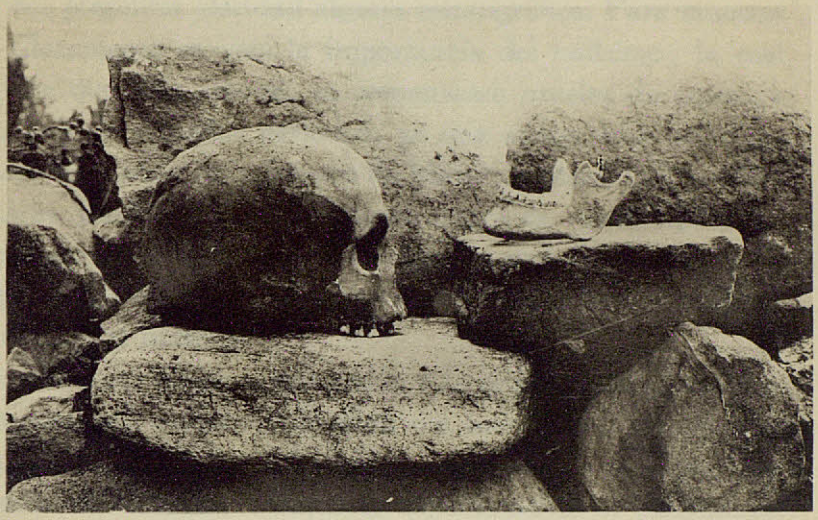
4

Tamaños reducidos a la mitad del natural

FOTOTIPIA
HAUSER Y MENET
MADRID



1



2



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

3

Cueva Prehistórica de Suano (Reinosa)

1. - Entrada de la cueva
2. - Maxilar inferior y craneo con acusado procmatismo del maxilar superior
3. - Primeros cráneos hallados

trada y servir al mismo tiempo de alcantarilla a la corriente de agua que de la cueva sale; demostrando con todo, el carácter de habitación que alguna vez tuvo. Los tamaños de dichas piedras varían de cuarenta a ochenta centímetros, presentando algunas tres caras planas y otra redondeada.

Comenzóse, después, a hacer un ligero tanteo de excavación en la boca de la primera sala (sala A lugar 1), y en menos de medio metro cúbico de tierra, aparecieron más de doce piezas de hierro, unos veinte trozos de cerámica, una concha petrificada, y numerosos trozos osteológicos; todo en confuso desorden, mezclados los niveles y sin presentar claridad alguna estratigráfica. Para muestra sobraba. Claramente se veía la importancia del hallazgo; la casi seguridad de que más adentro se presentasen niveles de potencia considerable y de variados períodos, ya que aparecieron entre las piezas óseas, dientes y otros huesos de bisonte (paleolítico), y entre las cerámicas, desde las neolíticas hasta trozos de «terra sigillata».

No menos importantes son los restos de puñales y puntas de lanzas y punzones de hierro, que indican hasta qué fecha debió ser frecuentada por el hombre.

Todo ello hace esperar, que unido a la importancia geográfica que representa una estación Cántabra tan meridional, se conceda a la denuncia del P. Carballo la debida concesión, y se logre, con una pequeña subvención, enriquecer notablemente el patrimonio hispano prehistórico.

SITUACION GEOGRAFICA

En el comienzo del triásico, del mapa geológico de España (hoja de Santander), al S. O. de Reinosa y a mil metros al S. E. de la torre de la iglesia del pueblo de Suano, se halla la entrada de la cueva, formada por un conjunto pintoresco de rocas calcáreas coronadas de agradable verdura y mirando sensiblemente al norte.

A juzgar por la corriente de agua que por ella sale, parece recogerse ésta en el invierno más arriba y nutrir el interior de la cueva en diferentes sitios; habiendo comprobado, la existencia de una gran hoyada o torca a unos 400 metros al S. O. de la boca de

la cueva, entre las lomas que llaman monte de Rozadio y el bardal de la Tejera. Siguiendo dicha dirección, las lomas van ganando altura, para culminar en el Endino y formando antes las llamadas peñas de los Edos (1) y de Castrillejo, el corral de D. Rodrigo, etc. Esta hoyada, se nutre de extensísima cuenca y cuyas aguas especialmente en la época del desnieve, que tan considerable es en la región, van a engrosar, en gran manera, las corrientes hipógeas, justificando así la teoría de haber sido arrastrados los huesos humanos desde un nivel superior al que se hallaron.

Varios otros sumideros tienen igualmente salida a las galerías de esta cueva, cuya formación se debe indudablemente a la acción erosiva y química de las aciduladas aguas en el transcurso de los siglos; explicando así, las cantidades de arcilla que en el interior de las galerías se observan, como resíduo de la descomposición química de las rocas.

La corriente de aire que claramente se nota en la entrada, demuestra, bien a las claras, las comunicaciones que con el exterior tienen las galerías. A este propósito, varias son también las grietas que he observado sobre la cueva y que a no dudar, tienen relación con ella; siendo quizá la principal, la que está al S. O. de la entrada, algo antes y muy próxima al sumidero u hoyada ya descrito; (a su N. N. E.) grieta, disimulada por las malezas y que después de descender verticalmente unos diez metros, sigue bajando en dirección aproximada N. O. (es decir, hacia el conjunto de las galerías) unos doscientos cincuenta metros, por lo menos.

Entre la boca de la cueva, y el sumidero descrito, se encuentra un abrigo abierto en la roca con dos entradas, orientado al S. O., y que aunque en la ligera exploración que hicimos no dió resultado alguno, creo de todas maneras pueda ser interesante.

CERAMICA

Núm. I.—(Figura 1.) *Cerámica hallada en los cenizales.*

Como ya dije, el primer día de nuestra visita hallé en los cenizales de la cámara C del plano, en superficie, pero protegidos

(1) Edos = Cabritos. Muy posible se diera antiguamente tal nombre a dichas peñas, por ser lugar querencioso de los rebaños de rebecos.

por los salientes estalacmíticos de las paredes, muy pegados al rincón, unos trozos de cerámica, que fácilmente me proporcionaron la reconstitución del cacharro adjunto, Las características de esta cerámica son las siguientes:

Está hecha a mano. Tiene bastante base de sustentación, pero no plana. Pasta homogénea aunque basta. Color ocre ladrillo. Grueso de la pasta, cinco milímetros. En la proximidad se encontraron granos de trigo carbonizados, y restos de comidas. Todo ello hace pensar en una edad prehistórica ya muy avanzada, rayando en los albores de la edad de Hierro.

Núm. II.—(Figura 2) *Cerámica hallada junto a los huesos humanos.*

Esta pieza es la más interesante de las hasta ahora halladas. Fué encontrada en la galería de los huesos, próxima a los primeros descubrimientos, entre el lecho de arcilla en que yacían la mayoría. Se extrajeron varios trozos, uno de los cuales por contener todo el perfil de la pieza, bastó por sí solo para su reconstitución. Características:

Está hecha a mano. Color negro, tirando algo a pardo; porosidad mediana, homogeneidad mediana, pero con superficie suave y no muy igualada. Grosor de la pasta, de cuatro a seis milímetros. Se inicia la base de sustentación, aunque en rigor carece de ella. Todos estos caracteres, hacen que la considere pertenecer al período eneolítico en los albores de la edad del bronce.

Núm. III.—(Figura 3) *Cerámica hallada encima de los cráneos.*

Trozo de la misma pasta que el anterior. Fué encontrado por los mozos de Villacantid y mutilada por ellos. Se hallaba en un resalte de la peña, sobre las calaveras. Aunque se encontró casi completa, la mutilación fué tan desgraciada que no podemos reconstituir de una manera segura esta pieza. La relación que parece tener esta cerámica con los cráneos, deshace la teoría del arrastre de los huesos y puede hacer pensar fueron depositados allí desde un principio; bien llegando hasta ese sitio por otra boca más cercana, hoy desaparecida, o bien por la hoy conocida; buscando en este caso, el sitio más lejano y oculto posible con fin preconcebido.

Núm. IV.—Cerámica procedente de la excavación de la primera sala A.

Dos trozos de una misma pieza, pero que por estar en distintas condiciones físicas presentan en la actualidad distinto color; siena el uno y más obscuro y azulado el otro. Los interiores son más rojizos. Pasta poco homogénea, con granos y barro negruzco en vetas internas.

Diámetro probable del cacharro 0,20 mts. Grueso de la pasta nueve milímetros.

Núm. V.—Procede de la galería de los huesos.

Cerámica muy basta e irregular. Color ladrillo menos rojizo que en la anterior, con un núcleo negro. Grueso de trece a quince milímetros. Diámetro probable del cacharro, doce centímetros.

Núm. VI.—Procedente de la excavación de la sala A.

Al parecer está hecho a torno. Pasta bastante homogénea, aunque con alguna granulosidad pétrea muy grande. Color rojizo en el interior y algo más obscura por fuera. Grueso de la pasta siete milímetros. Diámetro de la pieza, 0,25.

Núm. VII.—Procede de la excavación de la sala A.

Grueso diez milímetros. Núcleo interior negro, más próximo al plano interior. Color ladrillo muy rojo.

Núm. VIII.—(Figura 4.ª) *Hallada en la excavación de la sala A.*

Apareció esta cerámica con diferentes trozos de la misma pasta, unos lisos y otros con ondulaciones análogas. La pasta lleva granos areniscos y gran cantidad de hojillas de mica. Color ocre tirando a anaranjado en ambos lados. Presenta algunas manchas obscuras al parecer de humo, en el interior. Espesor, nueve milímetros. Diámetro aproximado de la pieza, 0,35 mts.

Aparecen en ella grabados con un instrumento a modo de peinecillo con seis puntas (no tan profundo como en el tipo corriente de Ciempozuelos), dibujos de ondas y simicírculos tangentes. En

el interior, presenta una serie de fajas paralelas rehundidas conseguidas digitalmente.

Es de notar, la importancia que esta cerámica puede tener por su decoración de la que quizá exista una influencia sobre los motivos más esenciales de las cerámicas más modernas, especialmente de la Ibérica.

Es la pieza más antigua de las encontradas.

HIERROS

Varias fueron las piezas que se extrajeron de la sala A, dominando los punzones y hojas de puñal; de éstas aun conservan algunas en la parte del mango restos de la madera que los constituía. Por lo extremadamente avanzado que se presenta el proceso de oxidación, no se han podido aún estudiar, mientras no se sometan a una limpieza conveniente. Es de notar, la existencia de trozos grandes (¿arados? ¿cascos?), mezclados con otros de raras formas y porciones de cables retorcidos, a mi juicio romanos. (Se encontró con ellos como ya se ha dicho, pequeños trozos de cerámica romana).

OSTEOLOGIA

Aparecieron las piezas óseas, en la nueva galería de los cráneos a una profundidad aproximada de 90 metros de la sala G, presentando el lugar un corte vertical de tres metros de altura por otro tanto de ancho y aristas muy sinuosas.

En revuelta confusión de huesos y medio hundidos en la arcilla que forma el lecho del arroyo constructor de la galería y que aún corre intermitente, aparecieron los cráneos, nueve de los cuales, pudimos sacar en suficiente estado de conservación para proceder a su estudio.

Expresamente para conseguirlo, vino desde Asturias, como se ha dicho, D. Juan Uría; y por hallarse en Reinosa, recientemente llegado del Congreso Internacional Antropológico de Londres, D. Luis Hoyos Sáinz, cuyo solo nombre basta para conside-

rarlo sinónimo de la autoridad hispana más cimentada en la materia, colaboró con el Sr. Uria en el estudio que pronto podremos saborear. Por lo tanto, a su publicación remito al curioso, en la seguridad que no quedará defraudado, y que verá ampliarse el horizonte de sus conocimientos antropológicos a un tiempo con el grato recreo de quien lee una perfecta exposición científica en un pulquérrimo decir literario.

Sólo dire, como orientación, que a mi parecer, se trata de huesos de un período eneolítico, cráneos dólicos y de formas bastante normales, chocando tan sólo a mi ojo de profano, el acusado procnatismo de algunas mandíbulas superiores, quizá, como lejana reminiscencia pitecoide.

El cráneo, por mí encontrado, en la misma galería, pero en lugar más profundo (a unos 35 metros, de los anteriores), y que se hallaba casi cubierto por la arcilla, creo, por los avances que me dieron los Sres. Hoyos, Sáinz y Uria, corresponde a un período algo más moderno.

Quiero, por último, hacer constar, aunque todavía no estén bien explorados, la presencia de otros huesos humanos en la galería que se señala en el plano con la letra K, y que según creo, conduce a la hoyada antes descrita, ya que poco más allá de los huesos, se perciben palos y hojarascas que arrastran las corrientes invernales.

Como caso anecdótico, es de notar la perfecta conservación de las dentaduras de la mayoría, hasta en los cráneos correspondientes a individuos viejísimos, y que por considerarlos como los padres de los cántabros habitadores del valle campurriano en tiempos históricos, quizá fuera curioso recordar, que Estrabón cuenta de ellos, cómo conservaban las dentaduras limpiándose con sus fermentados orines.

Es de lamentar que la pieza de cerámica más completa, no la entregaran los mozos de Villacantid, por lo que no he podido incorporarla a este estudio.

CARLOS NAVARRO Y MORENES

Reinosa, septiembre de 1934.

EXCURSION POR LA ALCARRIA CENTRAL

Nuevamente invitados por la casa de Guadalajara y bajo la inteligente dirección de nuestro consocio Sr. Layna Serrano, emprendimos una nueva excursión el 31 del pasado mayo, festividad del Corpus, en dos autocars ocupados por unas cuarenta personas entre las que se contaban nuestros consocios Sres. Tormo, Marqués de Almunia, Sáinz de los Terreros, Ortiz Cañavate, Martín Mayobre, Tello, Pérez Linares, Doctor Yagüe y señora, Briceño y el que esto escribe. Después de salir con algún retraso y pasar sin detenernos por Guadalajara, llgamos al pueblo de Torija y en la misma carretera y ante el artístico Castillo y en un ventorro llamado «La Morena», tomamos un bien servido desayuno, con la alegría consiguiente, pues a nuestros desfallecidos estómagos les era muy necesario.

Aunque nuestra sociedad ya ha visitado varias veces Torija, me parece oportuno decir algo de lo que vimos para conocimiento de los socios que se quedan en casa.

Precedidos por el Sr. Tormo que en todas las excursiones, corre, sube y baja las cuestas con una celeridad pasmosa que hace dificilísimo el poderle seguir, nos dedicamos a recorrer el pueblo empezando por el Castillo que es lo que teníamos más cerca. Esta fortaleza de Torija se conserva bastante deteriorada y su historia que va unida a la del pueblo es bastante interesante. Primeramente perteneció a los Caballeros del Temple hasta su extinción, después y por donación de Alfonso XI a D. Diego Fernández Coronel, a la familia del cual le desposeyó de él, la de los Mendoza, volviendo otra vez a poder de la familia Coronel hasta caer en poder de los navarros que lo poseyeron mucho tiempo, sin poder tomarlo el Arzobispo de Toledo, D. Alonso Carrillo a pesar del

largo cerco que tuvo. Por fin unidos el ya citado Arzobispo y el Marqués de Santillana lograron rendir a Juan de Pueyes, que con fuerte guarnición lo defendía.

Andando el tiempo y en la Guerra de la Independencia patria se adueñaron de él los franceses al mando del General Hugo, hasta que les fué quitado por el Empecinado, destruyéndolo casi y quedando en el estado en que hoy se encuentra.

Muy cerca del Castillo está la iglesia parroquial construcción del siglo XVI, con un gran arco triunfal en el presbiterio de gusto plateresco, una verja y púlpito de hierro forjado con recuerdos góticos.

En el suelo del presbiterio una sencilla lauda sepulcral nos dice estar allí enterrado D. Bernardino de Mendoza, V Conde de la Coruña y Vizconde de Torija, famoso guerrero diplomático e historiador de las Guerras de Flandes, y a los lados del retablo mayor y empotrados en el muro dos lápidas de mármol con relieves renacentistas, nos muestran los sepulcros de varios Condes de la Coruña trasladados desde el no lejano Monasterio de Lupiana.

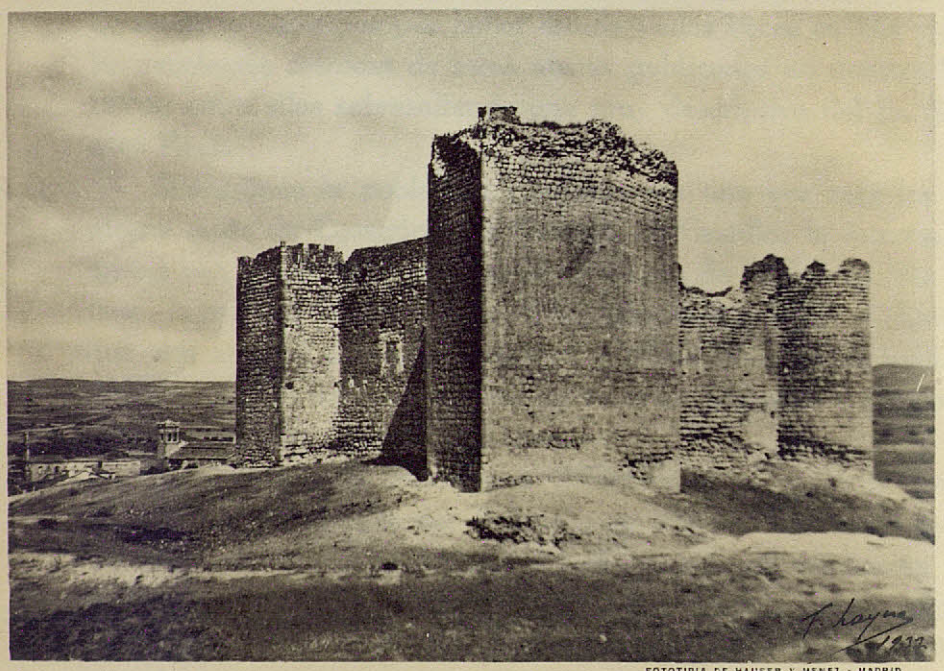
Vuelta a los autos y a Brihuega que era la segunda villa que teníamos señalada para nuestra visita. Brihuega es muy conocida de nuestros consocios por haber estado varias veces en ella y por las excelentes crónicas de estas visitas publicadas en nuestro BOLETIN, entre ellas sobresaliendo una muy descriptiva del Sr. Sánchez Rael.

Recorrimos la población y admiramos una vez más los famosos arcos de Cozagón y la Cadena, el Castillo, la interesante iglesia con la venerada imagen de la Virgen de la Paña y, por último, la antigua fábrica de paños hoy propiedad del Sr. Cabañas, que nos atendió con gran solicitud y cuyos pintorescos jardines son hoy una de las cosas dignas de verse en Brihuega y seguimos nuestra ruta con dirección a Cifuentes.

La carretera de Brihuega a Cifuentes es sumamente pintoresca, atraviesa el valle del Tajuña y en ella hicimos varias paradas para admirar el exuberante y bello paisaje de vegetación soberbia de la Peña de la Hoz con riscos caprichosos, un sin número de arroyuelos que se despeñan de lo alto y las clásicas colmenas alcarreñas.

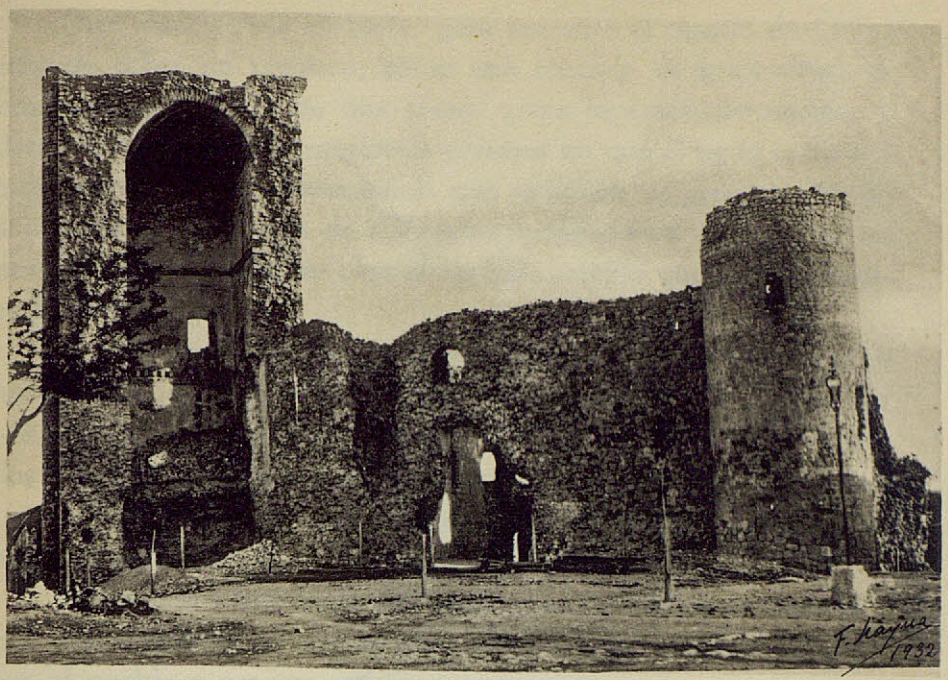


Brihuega. - Castillo de Peña Bermeja

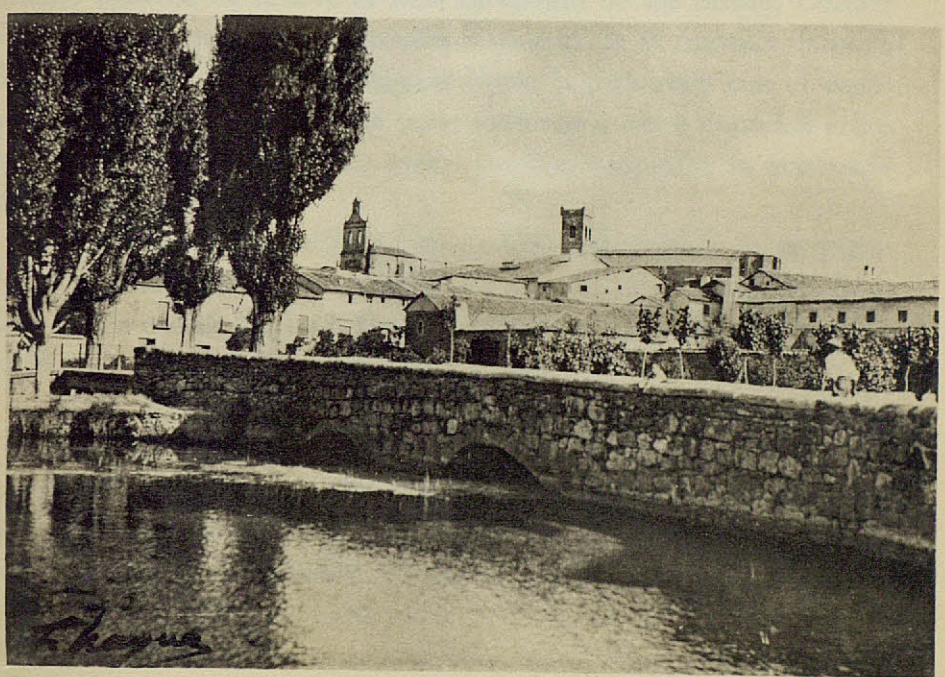


FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Cifuentes. - El Castillo edificado por D. Juan Manuel (siglo XIII)



Torija. - El histórico Castillo, vista desde la plaza



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Vista parcial de Cifuentes desde el manantial denominado "La Balsa"

Otra parada más adelante, para ver ante el caserío de Civica colgado sobre un peñasco, cómo una cascada de gran altura se despeña por delante de una fresca gruta tapizada de musgo, y después de seguir contemplando paisajes en que el agua corre por todas partes con una abundancia que asombra, se presenta por fin a nuestra vista la villa de Cifuentes coronado su caserío por un pequeño cerro en que se alza el antiguo castillo que parece protegerle desde la altura.

A la entrada de Cifuentes esperaban a los expedicionarios las autoridades de la villa con la banda del pueblo a la cabeza que nos acompañó hasta el Ayuntamiento donde se pronunciaron sendos discursos de bienvenida y alabanza de Cifuentes, muy merecido el último puesto que el pueblo que visitamos es digno del mayor elogio.

Después del suculento almuerzo que nos tenían preparado y que devoramos en medio de gran alegría, nos dedicamos a recorrer el pueblo y ver sus artísticos monumentos.

La plaza de Cifuentes típicamente castellana es de planta triangular y rodeada de soportales. En la fachada del Ayuntamiento aparece en relieve el león rampante de los Silvas, Condes de Cifuentes, que antes adornaba la puerta de la muralla llamada de Atienza, en lo alto del ángulo Norte la parroquia con el ochavado tambor del ábside y la torre asomando entre copudos árboles, al pie de la iglesia unas corralizas que recuerdan la existencia del Palacio Condal.

Antes de seguir adelante me permito decir algo de su historia. Cifuentes pertenecía ya en 1453 a la familia de los Silvas, a uno de los cuales D. Juan de Silva en esa fecha le dió el Condado el Rey D. Enrique IV.

A D. Juan de Silva sucedió Alonso de Silva, Capitán General de la frontera de Valencia en 1649, y la última persona que ostentó el título de esta rama fué Doña Ana por cuya muerte pasó a Pedro Pacheco de Silva y de éste a Alonso José que murió sin hijos. Después sucedieron Fernando Jacinto de Silva, Capitán General de la costa de Granada y Gobernador y Capitán General de Orán y Mazalquivir y, por último, una hija de otro Silva, Capitán General de Baleares y Embajador de España y Portugal

casó con persona de la familia de los Condes de Santa Coloma entrando por este enlace el Condado de Cifuentes en dicha familia.

A ella perteneció el Conde de Cifuentes que peleó a favor del Archiduque contra Felipe V, quien mandó arrasar el Palacio Condal para castigar a los señores de la villa.

Una pequeña cuesta nos conduce a la iglesia del Salvador que no describo por hacerlo en esta misma Revista el Sr. Layna Serrano en un precioso estudio sobre ella.

Frente a la puerta de esta iglesia y en la Plaza está la antigua casa hidalga de los Calderones y los Bravos conocida por la de los Gallos, por dos de hierro forjado que adornaban su balcón principal, casa de severo estilo renacimiento con un complicado escudo de madera, encalado, tan bien hecho y conservado que no presenta la menor quiebra ni resquebrajadura, siendo tomada por obra de yesería. En la misma plazuela y por el norte, está la severa iglesia del convento de Dominicas cuya techumbre y artesonado fueron destruídos a principio de este siglo, es obra del siglo XVII de buenas proporciones con fachadas de elegante aspecto, la casa conventual sirve de Juzgado de Instrucción y Cárcel de partido.

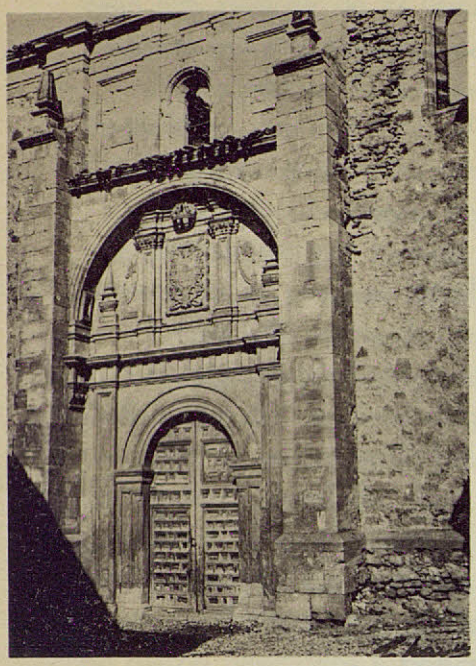
Partiendo de la Plaza al N-E, está la calle del Remedio con una casa estilo Luis XV que lleva sobre la puerta la fecha de 1785 en que fué construída y en ella se hospedó Jovellanos en 1798, a su vuelta del Balneario de Trillo. Al final de esta misma calle está el antiguo Hospital del mismo nombre con sencillo patio porticado y una bella capilla labrada en el siglo XVI con portada de arco conopial, de una sola nave con ábside poligonal bóveda de crucería y separados nave y ábside por un arco renacimiento. Al lado hay interesante casa del primer tercio del siglo XVI con escudo de armas en alabastro.

El convento de San Francisco hoy convertido en escuelas, tenía un bello trozo de artesonado mudéjar hoy en el Museo Arqueológico de Madrid.

La mayor parte de las viviendas fueron incendiadas por los franceses en la guerra de la Independencia.

El Castillo de D. Juan Manuel con maltrecho escudo en su puerta, ocupa un preminente lugar en un pequeño cerro que do-

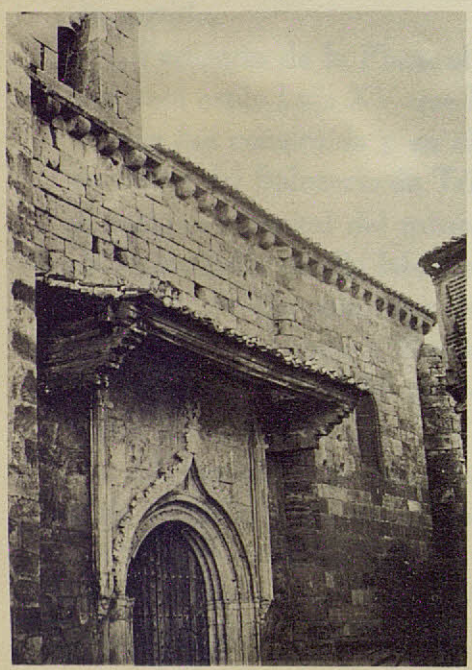
CIFUENTES



Fachada meridional del Convento de Santo Domingo



Santo Domingo - Fachada de poniente



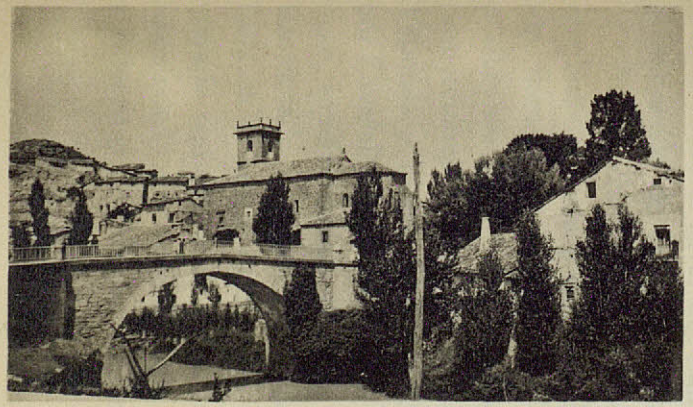
Portada del Hospital del Remedio



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Escudo de la "Casa de los Gayos"

TRILLO



Vista parcial y puente sobre el Tajo



Vista parcial



Trillo y el Tajo



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Una calle típica de Trillo

mina toda la población con su bien conservada torre del homenaje.

Bajo la peña que sirve de base al cerro del Castillo brotan no las septi fontes de que habla el sello primitivo municipal, sino las Cent fontibus o Centi fonten que dió nombre al pueblo.

Como no apareciese el Sr Layna, Director de la Excursión que se había quedado rezagado de nosotros, tuvimos que esperar sentados en un altozano al pie del mismo cerro hasta su aparición. Después subimos a los coches siguiendo nuestra agradable excursión hasta llegar a Gárgoles de Arriba donde nos detuvimos breves momentos en la preciosa finca de los Marqueses de San Miguel de Bejucal con sus corpulentos árboles, rientes jardines y abundancia de aguas que se deslizan en lindos arroyuelos o se despeñan en cascadas o saltos de agua de gran belleza y más abajo en un recodo del camino el pintoresco caserío de Gárgoles de Abajo con su iglesia parroquial de cuadrada torre de sillería, llegando a Trillo ya bien avanzada la tarde para admirar su esbelta iglesia y bonito puente sobre el Tajo y melancólicos jardines del Balneario, cerrado aún por no ser la temporada oficial y al pie de elevado monte. Todo el viaje íbamos rodeando las famosas Tetas de Viana, que son dos montes jemelos enclavados en el valle del Tajo a 1.040 metros sobre el nivel del mar y que coronan unas peñas que dan la impresión de Castillos o fortalezas.

Ya anochecido y recorriendo valles de espléndida vegetación que baña el Tajo y después de detenernos en el Santuario de Durón, llamado de la Esperanza que adivinamos ya que nos fué imposible ver por ser casi de noche, pero cuya iglesia es de grandes proporciones y agradable arquitectura, continuamos por Budia, Yelamos y Horche cuyas bellezas no pudimos admirar, pasamos por Guadalajara a las diez de la noche, regresando a Madrid a las doce, satisfechísimos de todo lo que habíamos visto y gozado con tan variado y encantador paisaje, que de no verlo parece mentira haya en el centro de España tan calumniado por su aridez y monotonía una provincia como la de Guadalajara, tan fertil y pintoresca por lo menos en la parte que recorrimos tanto en la excursión a Atienza y Cogolludo como en esta que acabamos de visitar.

C. DE P.

BIBLIOGRAFIA

HISTORIA DEL ARTE HISPANICO.—Tomo II, por D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.—Salvat Editores, S. A. Barcelona.

El tomo primero de esta obra en publicación terminó con el arte románico y en éste que ahora se ha publicado empieza con la transición del románico al gótico y se estudia en él la arquitectura del cister que fué importada en España por los monjes blancos de San Bernardo, que tan admirables monumentos había de producir. Este período de transición dejó en el arte hispánico bellas obras de arte en que con resíduos del románico se iba transformando en el nuevo arte. El plan genuinamente cirterciense en España es poco frecuente y cita como el único ejemplar las Abadías de Santas Creus y Valbona de las Monjas. En la arquitectura cisterciense en España hay dos épocas la más antigua del siglo XII a que pertenecen además de los monumentos citados Poblet, Veruela, Fitero y el Monasterio de Iranzu en Navarra. La segunda llamada Hispano Languedociana tiene como ejemplares de ella las Abadías de Valbuena en Valladolid y la Oliva en Navarra, Santa María de Huerta (en la parte antigua).

Se extiende en estudiar el Monasterio de Poblet y el similar de Alcobaza en Portugal y cita los más notables Monasterios Cistercienses de la Península, que son en Asturias Santa María de Valdedios; en Galicia, Osera, Melón, Sobrado y Santa María de Oya; en León, Gradefos y Sandoval; en las provincias de Zamora y Valladolid, Moreruela, Valbuena, Santa María de la Espina, Palazuelos, Matallana y Armedilla; Sacramena y Santa María de la Sierra en Segovia; Monsalud en Guadalajara; La Oliva, Fitero e Iranzu en Navarra y en Aragón, Veruela, Piedra y Roda.

Explica cómo la influencia cirterciense se extiende a otros Monasterios e iglesias de otros órdenes como Santa María de Retuerta, Aguilar de Campóo, del Premontré y Villasirga, de templarios o benedictinos, (cita también entre las Catedrales cómo la que más se ajusta al canon de los monjes blancos la de Tarragona, terminando este capítulo con las iglesias de la reconquista en Andalucía y Valencia y después con la arquitectura civil.

El Capítulo II está dedicado a la primera arquitectura morisca con los edificios de este orden en Toledo, meseta central y los de Aragón, Andalucía y Valencia, y en el Capítulo III, empieza a tratar de la verdadera arquitectura gótica explicando su introducción en la península y

de las grandes catedrales de León, Burgos y Toledo, la evolución de la arquitectura durante los siglos XIII y XIV y principalmente del Monasterio de Batalla en Portugal.

Los Capítulos IV y V están dedicados al Gótico catalán y las grandes iglesias góticas catalanas en los mismos siglos XIII y XIV, el primero y las arquitecturas de Mallorca y Valencia en estos mismos siglos así como de la arquitectura de carácter religioso en Aragón, Rioja y Navarra y el país Vasco en el segundo de estos dos capítulos.

Para estudiar la escultura en los mismos siglos XIII y XIV en la Monarquía castellana, Leonesa y en los estados de la corona de Aragón y en Navarra. Y la escultura funeraria y la escultura en Portugal, se agrupan estos estudios en los Capítulos VI y VII.

En los capítulos siguientes se estudia la pintura. La morisca, la mural, techos, miniatura y pintura sobre vidrio; las pinturas catalana, valenciana, aragonesa en los siglos XIV yXV, la de Salamanca y Toledo y la itlianizante de Andalucía y Portugal. La arquitectura granadina, la mudéjar de carácter religioso en Castilla, Aragón y Levante; el gótico flamígero con su estilo Isabel, la arquitectura del XVI y el llamado gótico oceánico con el Manuelino en Portugal, son los temas de los últimos capítulos de esta obra sin olvidar al gótico en Canarias y los países del Imperio Colonial Hispánico.

Esta obra del Marqués de Lozoya es muy completa y aunque él dice modestamente en el prólogo que no es más que un ordenador de una serie de colaboraciones, el estudio que en ella se hace del arte hispánico está hecho de mano maestra, con descripciones de cada uno de los monumentos españoles, portugueses e hispano-americanos, no escapando a su inclusión ni los poco conocidos por modestos que sean, tanto de arquitectura como de escultura, pintura y artes industriales. Esta obra debía de tener una nota bibliográfica más completa analizándola, pero como no disponemos de espacio suficiente en la Revista para ello, me he limitado a enunciar de lo que trata cada capítulo de ella para darla a conocer a los lectores de esta Revista.

La parte gráfica está también admirablemente hecha con profusión de grabados de iglesias, monasterios con sus plantas y planos correspondientes, esculturas notables, sepulcros, retablos, artesonados, vidrieras y miniaturas, algunas en plana entera que ayudan al conocimiento de lo que en la obra se da a conocer y aunque el autor es de casa y para todos muy querido, creo que en obras como la presente debe de hacerse caso omiso de ello para ponderarla como se merece.

A. DE C.

ARTE BARROCO, por Werner Weisbach.—Historia del Arte Labor.—Editorial Labor, S. A.—Barcelona.

El último todo publicado por esta Sociedad editorial y dedicado al Arte barroco viene a continuar los anteriores sobre los distintos aspectos de arte. El texto de esta obra está compuesto por el Sr. Werner Weisbach y en él después de unas ideas generales en que explica lo que es el arte barroco que dice tiene sus raíces en España y gana favor en otros países.

De una evolución del barroco sale el recocó francés y en Alemania los caminos de este arte son con tendencia estilista y antes de la guerra de los treinta años.

En Italia nace el barroco según unos en Florencia y según otros en Roma y el barroco italiano y sus componentes se va enunciando en iglesias y basílicas y, en general, en toda la arquitectura religiosa. En la profana son temas preferentes el Palacio y la Villa, aumentando la dimensión del primero por las exigencias de la ostentación y hace con este motivo una descripción de los principales palacios, tanto de Roma como de otras capitales, citando como uno de los monumentos más notables la columnata de la Plaza de San Pedro de Roma. Hace un cumplido elogio de las obras de Bernini y Borromini.

Dice que las esculturas de Bernini procuran dar a la plástica una flexibilidad nueva para la expresión de lo sensible, sensualizando y sensibilizando la piedra de un modo incomparable. En la última fase del barroco aparece como su representante típico Andrea Pozzo.

En pintura después del manierismo que fué como la transición del renacimiento al barroco cita como los pintores más notables a Caravaggio que practicó el tenebrismo y como continuadores de este pintor a Bartolomeo Manfredi y Orazio Borgianni, Carlo Sarraceni. Contrapuestos al arte de Caravaggio fueron los hermanos Carraci.

En Francia que contribuyó muy poco al barroco religioso de la contra reforma, es digno de notar la distinta manera en las obras arquitectónicas, la diferencia del decorado de las fachadas de los interiores. Subsiste la fachada barroca italianizante con detalles clásicos, mientras que lo Borrominesco con sus formas arbitrarias está proscrito al exterior. Como arquitectos notables de este arte francés están Francisco Mansart, Jules Hardouin y otro Mansart sobrino del anterior.

En la arquitectura profana Francia produce por su cuenta y señala una dirección al barroco. La fachada del Louvre de Perrault; Lebrun en sus obras que hace marchar juntos al barroco italiano y al clásico francés. Berain que enfrente a Lebrun y le Pautre hace lo monumental más ligero y movido preparando el recocó.

En la escultura distingue a Pierre Puget, Girardon y Coyzevox. En pintura al flamenco Frans Pourbus, traído a la corte por María de Médicis, Philipe de Champaigne, Simon Vouet, La Hire y Bourdon, en la pintura de género los hermanos le Nain, le Suer, Poussin el paisajista, Claude Lorrain y Gaspar Dughet; Mignard y Rigaud como retratistas y el colorista Wateau.

Alemania más predispuesta al barroco por su gótico tardío y dada la inclinación por lo decorativo, se manifiesta al principio rico e intensivo en nuevas formas dentro del terreno ornamental. El más legítimo espíritu barroco alemán se mueve en el interior de la iglesia de la colegiata de Melk. Las ideas de el barroco alemán en su último grado encontraron su más alta realización en Juan Miguel Fischer y Baltasar Neumann. Fischer como arquitecto de iglesias y Neumann en la arquitectura profana ejerciendo su influencia en gran parte de Alemania. Después se hace mención de otros arquitectos que construyeron edificios soberbios que se estudian en esta parte del libro.

En la descripción que hace del barroco en España y que es la que más nos interesa, dice que la fuerza artística del barroco no consiste en el descubrimiento de formas nuevas en lo que no puede competir con

la fantasía alemana. La riqueza propia consistió en crear y ordenar conjuntos decorativos en el exterior e interior de los edificios. En la fachada de las iglesias se desarrolla la máxima complacencia en el adorno, con tendencia a la sinuosidad que habían empleado Borromini y sus sucesores. Tiene importancia artística e histórica el madrileño José Churriguera como creador del barroco español, a él se deben las desenfrenadas formas conocidas con el nombre de churriguerescas. Continuaron su estilo sus dos hermanos, Joaquín a quien se debe el Colegio de Calatrava en Salamanca, y a Alberto la Plaza Mayor de Salamanca, terminada por Quiñones a quien se debe también el Seminario de Jesuítas de la misma ciudad, también se distingue en el churriguerismo el arquitecto Ribera, autor de la portada del Hospicio, la Iglesia de la Virgen del Puerto y otras obras y Pedro Tomé autor del famoso transparente de la Catedral de Toledo.

En escultura la tendencia iniciada por Berruguete es continuada por Juni, llamado el padre del barroquismo español, después de Gregorio Hernández que inundó Valladolid con sus obras, se distinguen como escultores, Montañés, Pedro de Mena, José de Mora y Alonso Cano, maestro de los dos anteriores.

Uno de los primeros pasos para la creación de un estilo nacional en pintura, se debe a Francisco Ribalta en Valencia, Juan de Juanes había armonizado sus formas romanistas con el claro oscuro de Leonardo, incorporando rasgos de conmoción íntima, Ribera es el continuador de una concepción robusta que considera a los hombres y las cosas en sus verdaderas proporciones físicas, cita después a Zurbarán y con gran elogio a Velázquez, que dice elevó el retrato a su mayor grado de perfección dedicándole bastantes párrafos a analizar y ponderar su obra, terminando con el estudio de Murillo, Claudio Coello y después Valdés Leal y Herrera el Mozo. Termina diciendo que mientras la pintura sucumbía a influencias extranjeras para no resucitar hasta el Genio de Goya, la arquitectura produjo hasta bien avanzado el siglo XVIII obras de un barroco netamente español.

Hemos querido dar en síntesis algo de lo que escribe Werner Weisbach para que se formen una idea de ello nuestros lectores y solamente nos falta decir que el tomo editado por la Editorial Labor, tiene 584 ilustraciones que reproducen todo lo más notable producido por este arte en Italia, Francia, Alemania y España, admirablemente hechas y que en este tomo como en los anteriores nos muestran todo lo producido en el mundo en arquitectura, escultura, pintura y artes industriales por el Arte Barroco.

A. DE C.



FOT. RODRIGUEZ FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET MADRID

EL GRECO. San Lucas evangelista, en vez de uno de los doce en el Apostolado de la Catedral de Toledo.

(El mas auténtico de los autorretratos del Greco)