









BOLETIN  
DE LA  
Sociedad Española de Excursiones



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes



BOLETIN  
DE LA  
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

---

Arte \* Arqueología \* Historia

---

TOMO XLIII

1935

MADRID  
28, Calle de la Ballesta, 28

Reg. 158



# BOLETIN

DE LA

## Sociedad Española de Excursiones y de la Sección Excursionista de la Facultad de Filosofía y Letras

ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

---

---

Año XLIII. — Primer trimestre

MADRID — Marzo de 1935

---

---

### LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARIA EN ALCOCER (GUADALAJARA)

---

Treando a la meseta o retorciéndose en múltiples curvas para descender a valles risueños, la carretera de Cuenca atraviesa las Alcarrias hasta bajar al ameno foso del Tajo; atraviésalo por el histórico y empinado puente de Auñón que recuerda un encarnizado combate entre los franceses y guerrillas de El Empecinado y luego continúa paralela al río por el dantesco desfiladero de las «entrepeñas», donde ya no puede leerse torpemente grabado en la roca aquel verso reflejo de maternal congoja, recuerdo de la trágica muerte del gentil y enamorado caballero Don Apóstol de Castilla, descendiente de Pedro el Cruel. Tras un recodo, queda a la derecha la villa de Sacedón; la carretera salta de valle a valle, deja admirar un momento las ruinas melancólicas del monasterio cisterciense de Monsalud, atraviesa Córcoles, y desde un altozano permite que se contemple la fértil Hoya del Infantado cruzada por el Guadiela; al fondo, entre montañas verdes, se columbra el desfiladero de Priego; en la campiña, varios pueblos minúsculos; a la izquierda sobre pequeña loma respaldada por cerros moteados de olivos grises, una población grande para lo que da la tierra, señoreada por hermosa iglesia cuya torre de exornos góticos ostenta giraldeña silueta; estamos en la hidalga villa de Alcocer que ya suena en el poema del Cid, recuerda los hazañosos hechos de Alvar Fáñez de Minaya, los juveniles amores de Alfonso el Sabio,

los enredos de Don Juan Manuel, la ambición de Don Alvaro de Luna y el exilio de un heredero de los duques del Infantado a quien su padre desterró de Guadalajara porque había simpatizado con los Comuneros, y le hizo caminar más que aprisa sin importarle un ardite que su nuera estaba tan en meses mayores que hubo de detenerse en el monasterio de Lupiana para dar a luz.

Entretenida e interesante como una novela es la historia de esta villa, como la de otras muchas poblaciones de la provincia de Guadalajara, meras sombras de un pasado glorioso; de mi agrado sería contarla al lector muy por menudo, pero ese propósito no cabe realizarlo aquí toda vez que este trabajo quiere circunscribirse a describir con algún detalle la notable iglesia parroquial de Alcocer, merecedora de ser divulgada ya que en conjunto y en no pocas de sus partes, es edificio digno de ser conocido. Sólo he de decir que su importancia fué escasa hasta consolidarse la reconquista de la región en 1176 con la toma de Cuenca por Alfonso VIII; en adelante la villa creció sin cesar para convertirse de hecho en capital de los lugares del Infantado, nombre adquirido por esa campaña desde que Fernando III el Santo hizo señor de ellas a su hijo el infante Don Enrique (1); y Alfonso X el Sabio queriendo apartar de sí a su antigua amiga Doña Mayor Guillén de Guzmán (si no fué ella quien desengañada quiso apartarse del mundo) hízola donación de las villas de Alcocer, Cifuentes, Viana y otros lugares hacia 1258, a Alcocer se retiró la hermosa y discreta señora para fundar un convento donde se recogió hasta que Dios fué servido de llamarla a mejor vida, y en Alcocer dejó su cuerpo que se conserva momificado y con señales reveladoras de notable belleza (2). De Doña Mayor, heredó el señorío su hija Doña Beatriz habida con Alfonso el Sabio y casada con el rey de Portugal; de Doña Beatriz pasó a su hija la infanta Doña Blanca más tarde señora y abadesa las Huelgas en Burgos, donde existe su magnífico sepulcro; fué Alcocer del turbulento Don Juan Manuel quien en el cercano pueblo de Salmerón acabó de escribir su famoso libro «El Conde Lu-

(1) Algunos autores opinan que el sobrenombre data de época más tardía, y lo lleva por haber pertenecido al infante Don Pedro, hijo de Sancho IV y tutor de Alfonso XI.

(2) Ricardo de Orueta: «La escultura funeraria en España», Madrid 1919.

canor», más la posesión, lograda por compra, fué efímera ya que no la pagó ; tras varias luchas sangrientas pasó el lugar al infante Don Pedro y luego a Enrique de Trastámara, quien favoreció no poco a Alcocer hasta regalárselo al marqués de Villena. Luego de pertenecer a la familia Albornoz, heredó la villa el famoso Don Alvaro de Luna cuyos sucesores al concertarse con Enrique IV cedieronle varios pueblos y Alcocer entre ellos ; cuando los Mendozas tuvieron más en rehenes que en guarda a la Beltraneja, discutida hija de Enrique, el monarca para compensar los gastos realizados por Don Diego Hurtado de Mendoza segundo marqués de Santillana, hízole señor de Alcocer, Salmerón y Valdeolivas, o sea de los lugares y tierras del «Infantado» (1471), hasta que en 1475, los Reyes Católicos para premiar la valiosa ayuda que este magnate les prestara, ascendieron el señorío a la categoría ducal ; los últimos hechos y fechas merecen ser resaltados para explicarse las grandes ampliaciones hechas en la iglesia de Alcocer a fines del siglo XV, obras sin duda llevadas a cabo gracias a la ayuda pecuniaria de los duques, quienes se distinguieron por su amor a la arquitectura y su gran cariño a la villa principal del Infantado.

#### DESCRIPCION

Al sur del pueblo, la iglesia de Alcocer asómase por encima de la destrozada muralla a la campiña anchurosa, surcada por las tranquilas aguas del Guadiela ; un «cortijo» o cercado que antaño hizo de cementerio la contornea por mediodía y poniente, y pegada a las tapias de esta ala subsistió hasta no hace muchos años la «Puerta de Alvar Fáñez» que perforando el muro de cintura consentía en los siglos pasados el acceso a la villa. El templo es magnífico, exterior como interiormente ; aunque armónico su conjunto, consta de dos partes esenciales de diferencias harto acusadas tanto en su construcción cuanto en la época de la misma ; es de tres naves, tiene doble crucero, girola y varias capillas adosadas ; sus muros son de sillares obscurecidos al paso de los siglos y las dimensiones de esta parroquia cincuenta y cuatro metros de longitud total desde los pies al fondo de la girola, por dieciocho de anchura máxima en el crucero.

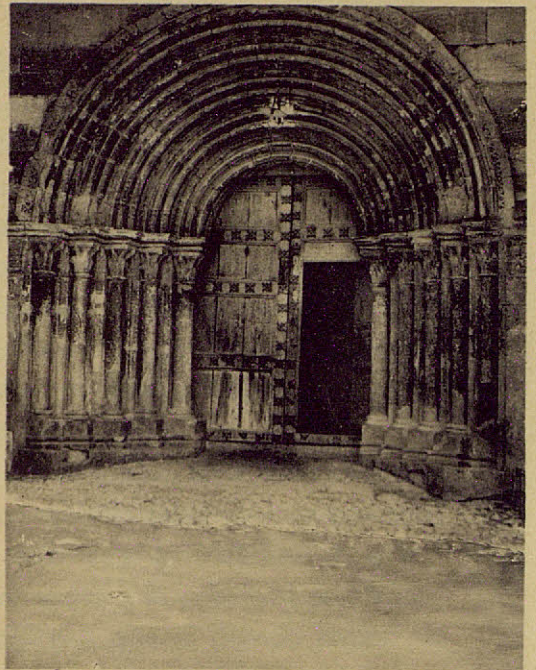
*Exterior.*—Examinada detenidamente por el exterior, pronto se advierte que se trata de una iglesia construída mediado el siglo XIII pero ampliada hasta transformarla por completo en las últimas décadas del siglo XV y comienzos del XVI, en el que fuéronle añadidas varias capillas ; de la primitiva fábrica sólo se conserva pero sin adiciones ni reparos que bastardeen apenas aquélla, las naves inferiores. Cuando fué construída, es de suponer que poseyó tres ábsides en la cabecera pues tal era la costumbre generalmente seguida en los templos de tres naves ; ni de esos ábsides, como del crucero si lo tuvo, queda el menor rastro.

Ya he dicho que el conjunto de la iglesia de Alcocer es muy armónico, y a primera vista parece edificio fabricado de una vez, impresión desvanecida apenas se repara en los detalles ornamentales ; pero tan ajustada está la obra nueva a la primitiva en alzado, construcción hecha de sillares medianos que el tiempo patinó de obscuro por igual, y es tan severa su ornamentación exterior, que no desdice de la parte antigua correspondiente al período de transición románico-ojival. La existencia de tres naves ya se acusa en el hastial de poniente gracias a dos contrafuertes que dividen la cortina en tres sectores, más ancho el central, y en cada uno a conveniente altura se abre rasgada ventana de medio punto, bastante más alta la de la nave mayor ; en los muros Sur y Oeste, ganchudos modillones dispuestos para sostener el maderamen, indican que se proyectó una galería porticada según uso bastante frecuente en las iglesias románicas, pero no llegó a construirse sin duda por la adopción del estilo nuevo ; que la nave mayor fué más alta, pruébanlo una línea de sencillos canes sobre las cortinas norte y sur en las que se advierte un muro encima, de menos cuidada mampostería, alzado a finales del siglo XVI cuando el templo sufrió una segunda reforma y las naves quedaron a la misma altura. Tres puertas perforan las paredes de esta obra primitiva, interesantes porque demuestran de qué insensible manera el venerable estilo románico cedió en Alcocer paso al joven gusto ojival, pues según hago notar en mi obra recientemente publicada sobre *La arquitectura románica en Guadalajara*, unas y otras fueron planeadas y ejecutadas por las mismas personas, ya que idéntico es el trazado, exactamente iguales los detalles decorativos, sin que la románica

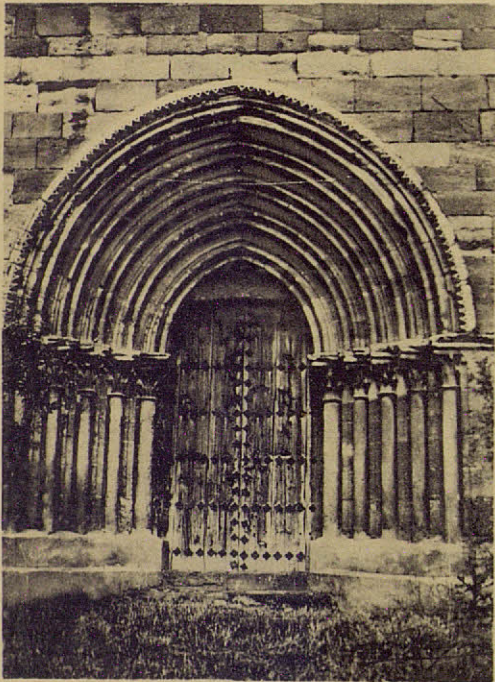
PARROQUIA DE ALCOCER



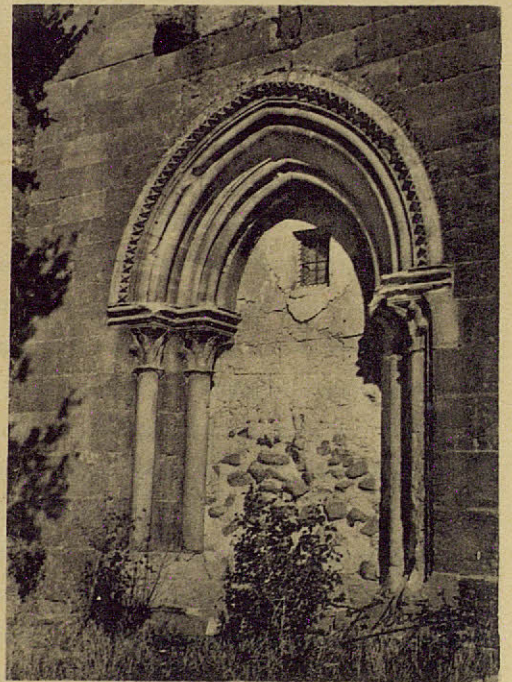
Fachada del mediodía (vista parcial).



Puerta norte (románica del siglo XIII).



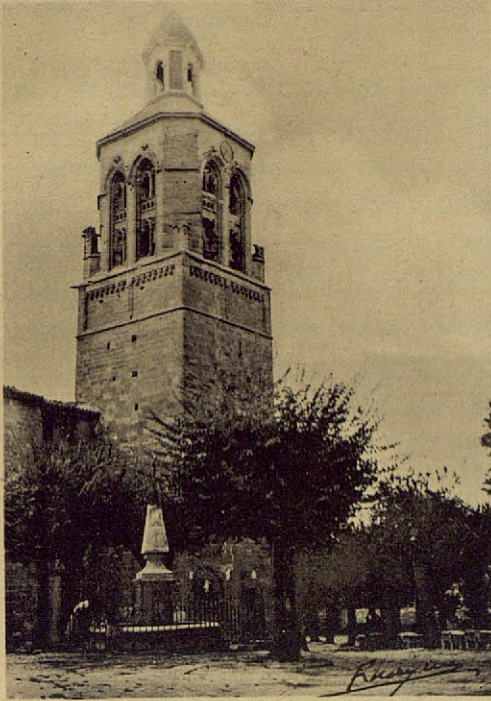
Puerta meridional (siglo XIII).



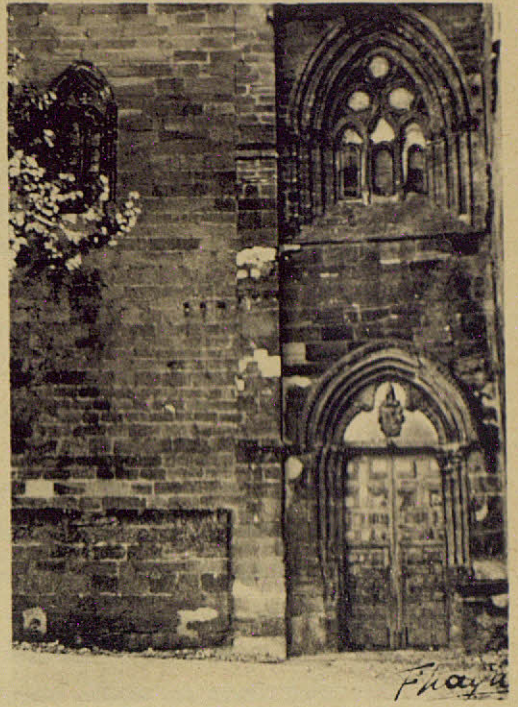
FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Puerta de poniente.

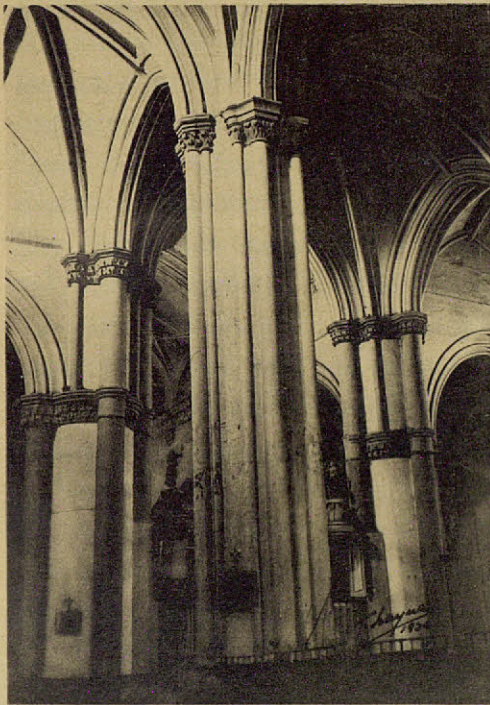
PARROQUIA DE ALCOCER



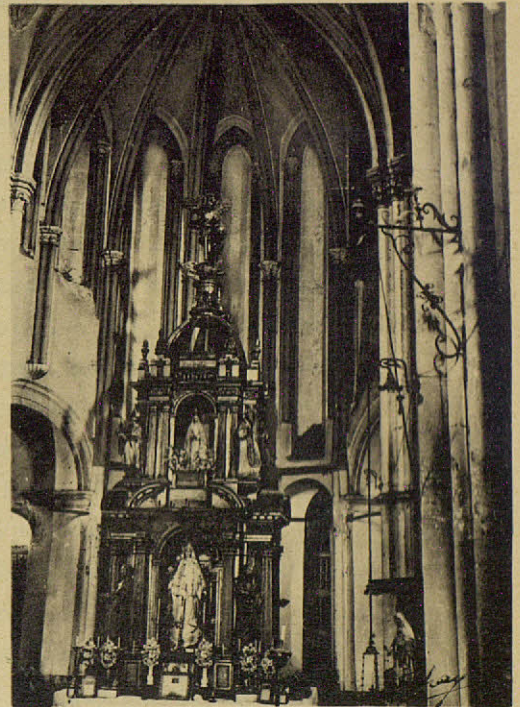
Torre del siglo XV.



Puerta al extremo norte del crucero (siglo XV).



Crucero.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Capilla mayor.

se diferencie de las góticas más que por su archivolta de medio punto ; las grandes proporciones del templo primitivo, su evidente suntuosidad a pesar del carácter sobrio que le imprimiera el gusto cisterciense, indican que fué alzado cuando Alcocer había ya adquirido indudable importancia ; esta suave transición del románico a un estilo ojival nada tímido, demuestra que la obra corresponde a mediados del siglo XIII, y dada la fe y generosidad de Doña Mayor Guillén de Guzmán señora del lugar por dádiva de su ex amante Alfonso el Sabio, me parece que no es aventurado atribuir tan grande y hermosa iglesia a tan gran y hermosa dama y quizá en parte a su hija Doña Beatriz reina de Portugal ; así pues, la parroquia de Alcocer debió ser construída de 1260 a 1270, como lo fué otra insigne en la que se advierte, pero más violenta, la lucha entre el románico y el gótico ; me refiero a la de Cifuentes, pueblo también de Doña Mayor Guillén y más adelante de su hija.

De esas tres puertas, la que mira al Norte ocupa un muro salido ; es abocinada, con cinco arcos de medio punto en degradación sobre otras tantas columnillas laterales, adosadas, de alto plinto, pequeña basa ática, fuste liso y esbelto capitel exornado con aguzadas hojas parecidas a las de carrizos o espadañas de ribera, alternando con otras semejantes a helechos, muy esquematizadas ; los arcos no llevan más adorno que finos bocelos, salvo resaltada imposta que contornea al exterior, esculpida en cabeza de clavo o flores cuadrifolias ; el conjunto de esta puerta y lo mismo puede decirse de las otras dos, es severo y elegante. La puerta del mediodía, emplazada también en saliente muro, pertenece al estilo ojival, pero descontado el airoso apuntamiento de sus arcos se parece a la románica descrita como una gota de agua a otra ; lo que revela según dije antes, que una misma inteligencia las planeó y las mismas manos trabajaron sus piedras. La que hoy tabicada se abrió a Poniente, es en cuanto a tamaño hermana menor de la meridional, e idéntica por lo que atañe a su trazado y labra ; fórmanla dos arcos en degradación aligerados por acusadas molduras y orlados por una imposta esculpida en cabezas de clavo, sustentados aquéllos por dos columnas adosadas a cada jamba.

Hasta aquí, lo destacable exteriormente de la obra románico-ojival cuya longitud es de veinte metros, sin que pueda advertirse

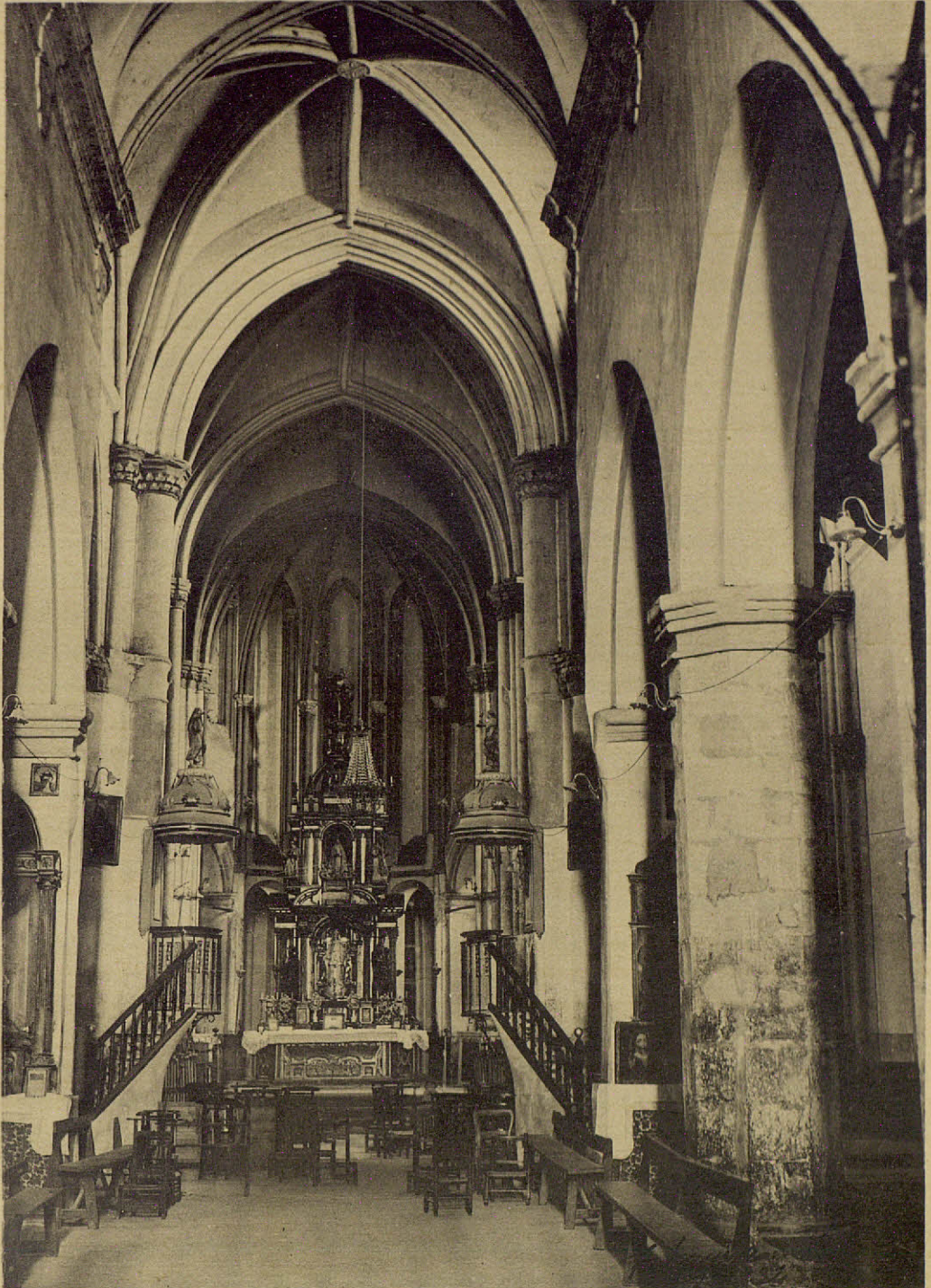
la mitad oriental del muro sur, pues lo oculta saliente capilla en la que tres ventanitas góticas de arco lanceolado hablan del arte a fines del siglo XIV, mientras la sacristía, a continuación, muestra bella reja del XVI; varias capillas contornean la girola, y al promedio de la cortina norte luce su empaque señorial la hermosísima torre de Alcocer, digna de una catedral. Es de cuadrada planta en su primer cuerpo de muros lisos cuyas líneas de sillares apenas interrumpe la estrecha brecha de alguna saetera, y este primer cuerpo, muy robusto, está coronado por elegantísima cenefa de arquitos ciegos, trebolados; en las esquinas, agujas góticas hoy desmochadas. El segundo cuerpo, prolongado en forma de catalejo, es por tanto de menor diámetro y le procuran sección octógona los achaflanados ángulos; las cuatro caras orientadas a los puntos cardinales, aparecen rasgadas por altos y estrechos arcos ojivos decorados con cardinas y divididos en dos pisos para cobijar en cada uno linda ventana con antepecho de calada arquería; sobre ésta, dos arcos gemelos separados por el corriente mainel o parteluz, y encima de los arquitos trebolados, calada roseta; esta parte está bastante estropeada y por la belleza del conjunto bien merece la protección del Estado y ser objeto de cuidadosa restauración, pues se trata de la torre más bella de la provincia y una de las mejores de su época en templos parroquiales de España. Hay noticias de que antaño la coronaba calada aguja de piedra, hundida por un rayo hace cuando menos un siglo; a fines del pasado, lamentábase el académico alcarreño Don Juan Catalina García de la posibilidad de un hundimiento, pues la obra presentaba profunda grieta (1), pero el reparo se hizo y de entonces data el modesto, pero airoso templete que la sirve de remate. Como no he de volver a ocuparme de esta torre, diré que el primer cuerpo, muy avanzado, lo forma un muro de sillares cuyo espesor pasa del metro y medio; en el interior hay varias escaleras en tramos rectilíneos unos, de caracol otros, cuyo trazado no recuerdo bien ni cuidé de hacerlo en el croquis, por cuyo motivo ha de mirarse con reserva el adjunto plano hecho con mejor voluntad que arte; una de las rampas, aboca a antiguo tambor hoy casi por entero incluido

---

(1) Catalina García: «Relaciones topográficas de la provincia de Guadalajara».



PARROQUIA DE ALCOCER



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Nave mayor de la Iglesia de Santa María.

en la masa de la torre, pero que debió ser el primitivo campanario con oficio de fortaleza defensiva de la cercana puerta de Alvar Fañez ; al alzar en el siglo XV la torre nueva pensaron sin duda destinarla a idéntico uso, pues las saeteras que miran al camino interceptado por aquella puerta, tienen forma de troneras con gran derrame interior y orificio circular para el paso de un falconete o ribadoquin y estrecha hendidura superior para hacer la puntería.

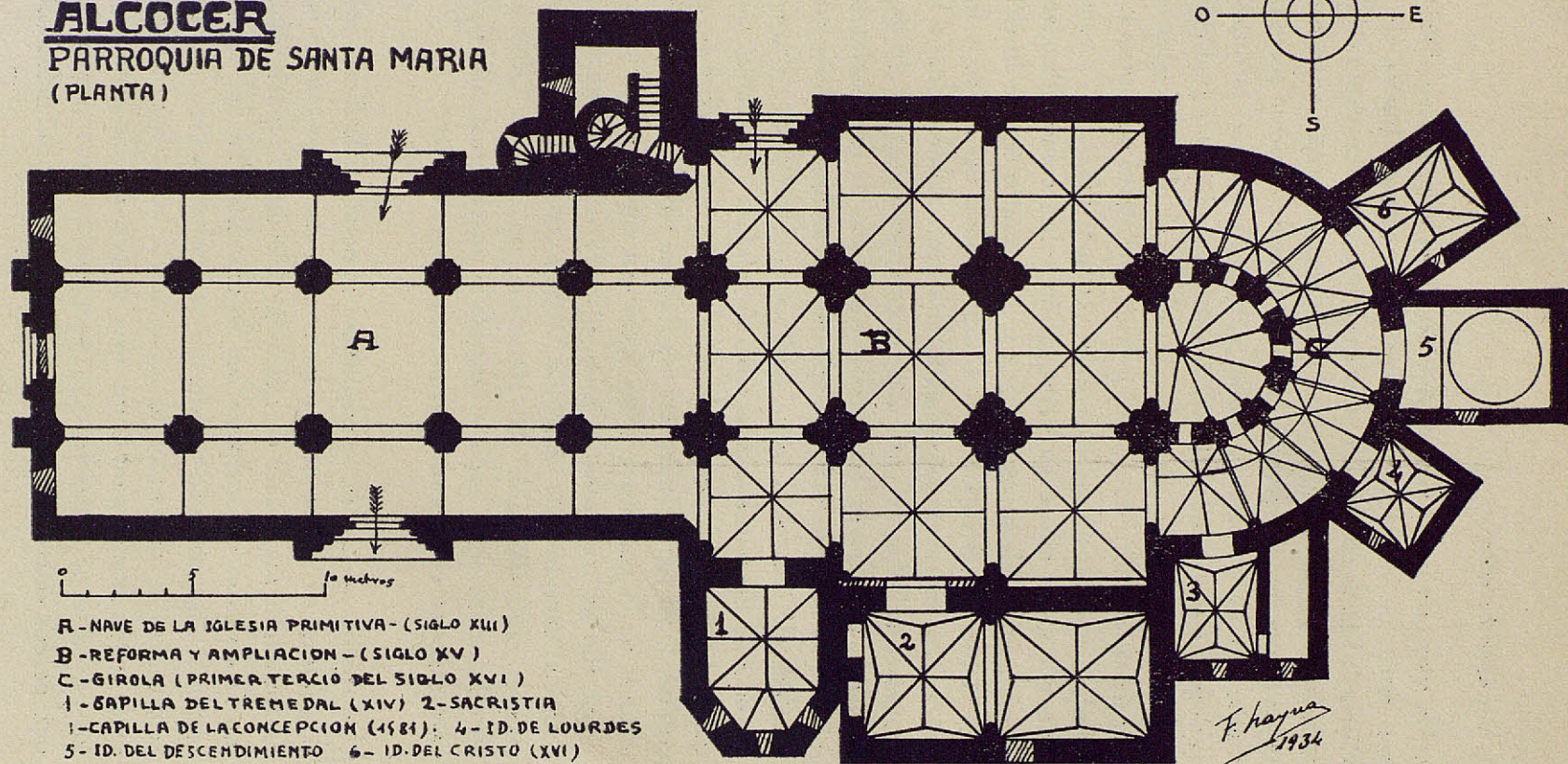
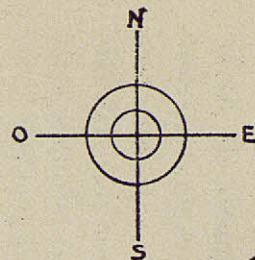
Pasada la torre, sigue hacia Oriente el muro septentrional de la parroquia, muro que en su primer tramo está perforado por otra puerta y encima de ésta por gran ventanal gótico cuyo vano limitado por arcos ojivos en degradación sobre columnillas laterales, lo ocupan tres elegantes arquitos y otros tantos óculos en el tímpano ; la puerta corresponde al último período del gótico y la constituyen tres arcos en degradación finamente moldurados, a los que contornea saliente imposta con flores cuadrifolias esculpidas, descansando aquellos en columnillas adosadas, de fuste delgado y ramilletes de hojas de vid por capiteles ; la archivolta cobija otro arco lobulado de incorrecta traza, también con festón de pámpanos esculpido, y mediante una traviesa de madera y tabicando el hueco, quedó un tímpano y en medio una cartela pétreo sobre la que una corona ducal hace pensar en los duques del Infantado como protectores de la parroquia, pues sobre esa corona existe (desgastado y por ello no bien identificable), el grifo emblema de la familia ; ocupa el campo de la cartela la Virgen con el Niño en brazos, en relieve, obra estimable del Renacimiento. Mas a Oriente en lo alto del muro, luce bella y rasgada ventana ojival, último detalle destacable en el exterior de la parroquia de Alcocer.

*Interior.*—Contra la costumbre general en la Edad moderna, esta iglesia tiene coro bajo, a los pies de las naves que de este modo muestran por entero su gallardía ; desde allí contemplada, llama la atención del visitante por la grandiosidad del conjunto semejando una pequeña catedral gótica del extranjero, donde no se acostumbró a interceptar la nave mayor construyendo en ella el coro, según acontece en la mayoría de España. En primer término, los ojivos arcos formeros que flanquean la nave central, tan alta que parece estrecha ; más lejos, los haces de delgadas columnas

# PLAZA

## ALCOCER

PARROQUIA DE SANTA MARIA  
(PLANTA)



PLANO DE LA IGLESIA DE ALCOCER

góticas, esbeltos y elegantes, lanzando a lo alto semejantes a hojas de palmera, las múltiples nervaduras sostén y adorno de apuntadas bóvedas; y en el fondo del cuadro, con lejanía fingida por la suave luz que ilumina al templo, la capilla mayor airosísima y bella, cobijando el dorado templete del retablo clasicista, refulgente como un joyel.

Examinada con algún detenimiento, pronto salta a la vista la diferencia notable entre las mitades oriental y occidental de la parroquia de Alcocer, correspondiente aquella a la obra de ampliación efectuada hacia 1500 y ésta a la iglesia primitiva. La mitad antigua consta de tres naves con una anchura de cinco metros la central, mientras las laterales, sumamente angostas y oscuras por la carencia de ventanas a norte y sur, tienen de ancho solos tres metros escasos. Cuatro robustos pilares de sección octógona separan a cada lado esas naves y sobre ellos cargan severos arcos apuntados sin más labra que profundo rebaje; a unos diez metros de altura a contar desde el pavimento, luce saliente cornisa sobre la que carga bóveda de medio cañón, con arcos fajones lo mismo en la nave central que en las laterales. Es indudable que pilares y arcos pertenecen a la fábrica primitiva, como lo es que al finalizar el siglo XVI ésta fué alterada substituyendo las bóvedas antiguas (si es que la techumbre no era de madera), alzando las laterales a la misma altura que la mayor según puede advertirse en los muros exteriores, y substituyendo las molduras de los arcos formeros (sencillas como corresponden al ojival del siglo XIII) por ese simple rebaje mencionado, así como trocando los capiteles de románico sabor, por la cornisa labrada de los pilares; a pesar de tales herejías artísticas completadas con vulgar revoco en yeso, no perdió esta parte de la iglesia de Alcocer su prestancia de obra medioeval.

Si estas naves inferiores encantan por su severidad, la otra mitad del templo subyuga por la elegancia que la imprime el estilo ojival en su último período. Derribada la cabecera de la antigua iglesia a fin de ampliar ésta quizá gracias a la ayuda económica del segundo duque del Infantado (1), se procedió a alzar la nueva fábrica que sitúa a la parroquia de Alcocer entre las más notables

---

(1) A pesar de mis investigaciones en el Archivo de Osuna y en los de Alcocer, nada encontré hasta ahora que lo pruebe; es presumible, sin

de la provincia. La obra efectuada entonces comprendió sólo la capilla mayor, el doble crucero y la primera panda de las tres naves; las laterales más anchas que las primitivas, lo cual hace suponer que se trataba de rehacer la iglesia por entero, deteniéndose aquí la ejecución del proyecto; de ahí el mal efecto que causa la basta unión de la fábrica antigua con la moderna, unión transitoria trocada en definitiva (véase el plano). El doble crucero apenas si lo denotan la amplitud de las pandas laterales un metro más anchas que las naves inferiores, y la mayor altura de las bóvedas apoyadas en pilares compuestos, de muy varia sección, robustos y esbeltísimos gracias a las columnillas adosadas; éstas concluyen en esbozados capiteles foliáceos de retorcidas volutas, o en dos filas de hojas de vid cuyo exorno repítese en decorativos collarines que abrazan al pilar sostén de los arcos cruceros en las naves laterales.

El efecto que causa la contemplación de este crucero es muy grato por su gallardía y pureza de líneas, impresión aumentada por la esbeltísima capilla mayor cuya planta es un semicírculo prolongado dividido en sectores por seis semicolumnas adosadas que se prolongan en agallonados nervios reunidos en una clave; ocupan esos espacios rasgados y estrechos ventanales elegantísimos, que en sus primeros tiempos convirtieron el ábside en pétreo jaula diáfana y bella sobre toda ponderación, pero al ser construída en el siglo XVI la girola, los cegaron abriendo en cambio cuatro vanos en arco de medio punto a fin de que pudiera verse el retablo mayor desde el deambulatorio; esa reforma estropea un tanto el conjunto. Pocos años debieron transcurrir desde la conclusión del sector mencionado hasta construir la girola, pues la bóveda de ésta es idéntica a la de las naves góticas; que es obra posterior lo demuestra tanto el hecho de aparecer cegados los rosetones que hay sobre los arcos cruceros en la cabecera del transepto (en los muros laterales hay otros idénticos), como las semicolumnas adosadas sostén de la crucería, pues sus capiteles de gusto clásico, denuncian ya el período del Renacimiento. En cuanto al retablo albergado por la capilla mayor, es un bello templete de dos cuerpos co-

---

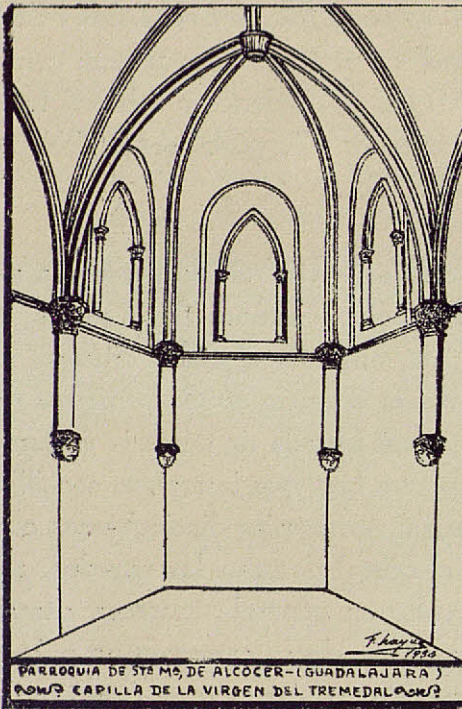
embargo, tanto por la religiosidad y aficiones arquitectónicas de los Mendoza, como por su cariño a esta villa, y por esa corona ducal que campea en el tímpano de la puerta moderna de la parroquia.

ronado por un cupulín; las estatuas de los evangelistas situados en los ángulos formados por los cuerpos salientes del piso inferior, son de buena factura; el conjunto no puede ser más elegante como corresponde al gusto clasicista del siglo XVII, y alojado en el bello estuche de la capilla mayor, resalta como decorativo y gigantesco relicario finamente dorado; según puede leerse en varias cartelas de los curvos frontocillos laterales, OBRO ESTE SAGRARIO JULIAN MARTINEZ V<sup>o</sup> (vecino) DE GUETE (Huete), inscripción situada al lado del Evangelio, mientras en el frente de la epístola dice que eran PAPA IN<sup>o</sup> (cencio) X-ENPERADOR FER<sup>o</sup> (Fernando) 3-REI P<sup>o</sup>HILO (Felipe) 4; en la cartela posterior consta que la obra fué A ESPENSAS DE A<sup>o</sup> (Alonso o Alvaro) LARRIBA PRESBITERO, y en la anterior sólo pude leer A ONRA DE LOS MUI GRANDES SEÑORES...

*Sacristía y capillas; otros retablos.*—Disfruta la parroquia de Alcocer de una magnífica sacristía, obra coetánea de la girola, o sea, del primer tercio del siglo XVI, adosada al doble crucero, al lado de la epístola; la constituye una estancia de cinco metros de ancho por once de larga, cubierta con bóveda de crucería y alumbrada por dos altas ventanas, más otra baja que intercepta sencilla, pero linda reja del siglo XVI; varias cornucopias dieciochescas con figuras mitológicas pintadas en el cristal decoran las paredes, así como varios lienzos, de escaso valor en general; merecen citarse uno que representa a San Martín partiendo su capa con un pobre, regular pintura del siglo XVIII, más dos copias, a gran tamaño, de obras italianas.

Pared por medio de la sacristía está la linda capilla de la *Virgen del Tremedal*, venerada en un retablo sin mérido; la capilla tiene cinco metros y medio de larga por cuatro de anchura, y presenta el fondo achaflanado a modo de ábside, sin que los dos tramos de la estancia se acusen más que en la bóveda de sencilla y airosa crucería. En ese fondo y cobijadas por una especie de arco de medio punto formado por sencillo baquetón, alumbran tres ventanas de ojiva muy aguda, cuyos arranques, por dentro como por fuera, apoyan en delgadas columnillas de floridos capiteles;

de cada ángulo arrancan los nervios moldurados que han de sostener la bóveda, apoyados en falsas ménsulas con decoración de follaje, que hacen de capiteles de otras tantas columnillas adosadas y terminadas a metro y medio del suelo en repisas con carátulas; dentro de su sencillez, esta capilla resulta muy bella por las ajustadas proporciones y su decoración sobria y elegante. A ciencia cierta, nada se sabe del fundador ni la época precisa en que fuera construída, por más que los caracteres arquitectónicos señalan los alrededores de 1400;

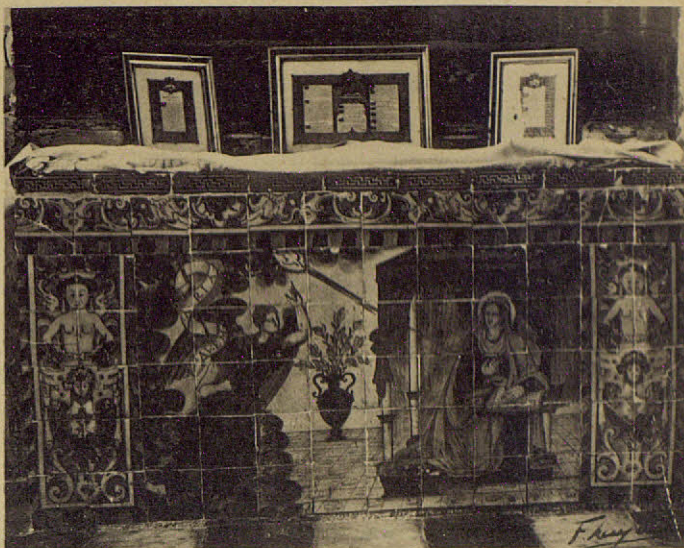
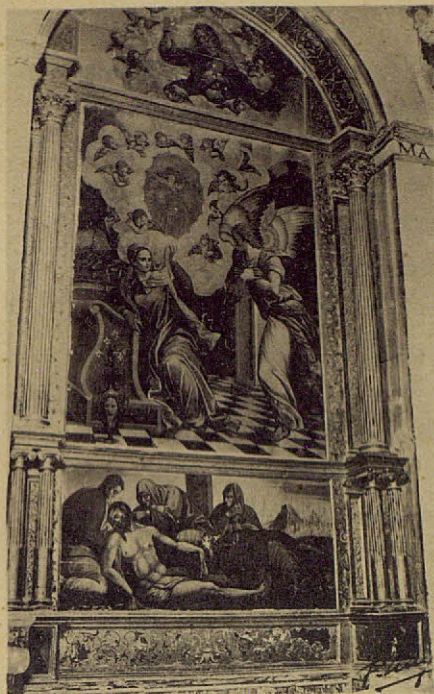


Capilla del Tremedal.

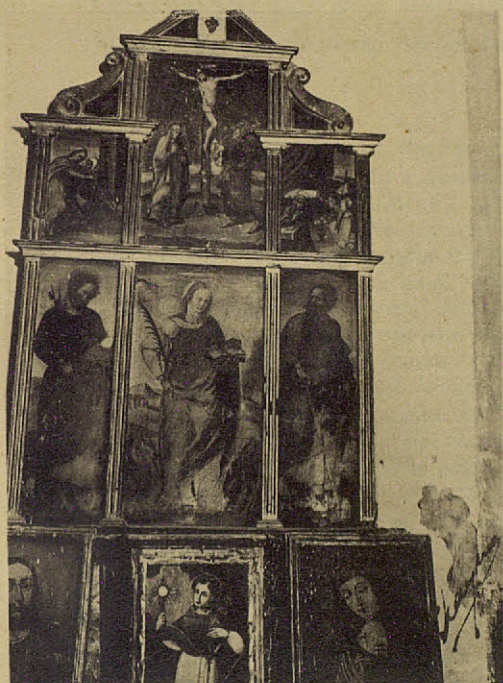
parece bastante anterior a la ampliación del templo hecha más que mediado el siglo XV, y aun por la inexacta correspondencia del muro de la iglesia con el de la obra ampliada, cabe sospechar fuera construída al extremo meridional del primitivo crucero; como una conjetura, pienso si haríase costeadada por Enrique II el Fratricida, pero bastante después de su muerte, pues este monarca sintió gran cariño hacia su fidelísima villa de Alcocer donde fundó siete capellánías; de ellas, tres en la parroquia.

Al otro lado de la sacristía, pero con entrada por el deambulatorio o girola, está la pequeña capilla de *La Encarnación*, nombrada por el vulgo «de los Sendines» por pertenecer en el día a la hidalga familia Sendín que allí tiene su panteón; es la joyita de la parroquia de Alcocer, pues aun cuando de mérito arquitectónico escaso, por lo adornada y provista de altares, resulta interesante y vistosa. La fundaron en 1581 los vecinos de la villa, Diego Moreno y su mujer Lucrecia de Campuzano, para ser en ella sepultados,

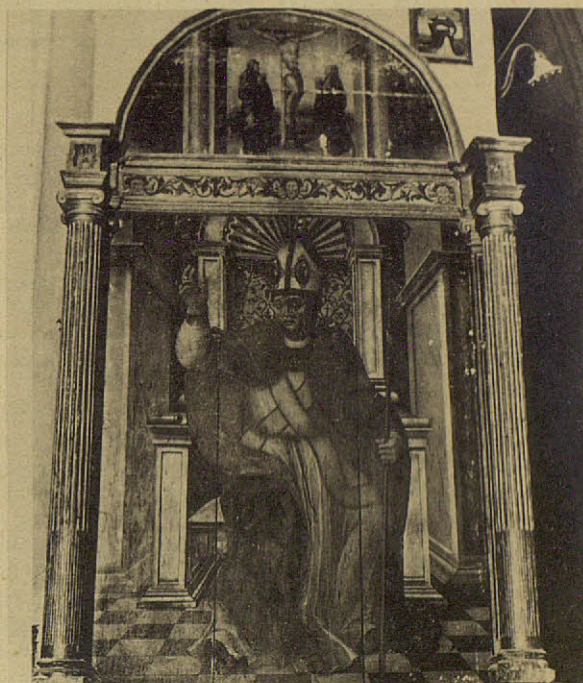
PARROQUIA DE ALCOCER



Retablo y frontal de altar en la capilla de la Encarnación.



Retablo quizá procedente de la capilla de la Encarnación (tablas).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Retablo procedente de la capilla de la Encarnación (tablas).



así como los miembros de su familia (1); pero si la fundación es de tal año, hasta pasados más de veinte no pudo ser inaugurada, según indica una inscripción que con el nombre de los fundadores corre sobre una imposta contorneando por dentro la capilla. Un arco de medio punto cerrado por sencilla, pero elegante reja forjada da paso a aquella, tan pequeña que sólo cuenta cuatro metros de ancha por otros tantos de larga; está cubierta por bóveda de crucería, al costado izquierdo tiene una sacristía, hoy cuarto trasero, donde yacen polvorientos y maltrechos algunos lienzos por lo menos estimables, y en los muros, lucen en cerámica talaverana, sencillos escudos de armas de los fundadores. En esta capilla de los Sendines existen nada menos que tres altares, cobijados en arcosolios denunciadores de que siempre hubo tres retablos en tan menguado espacio; de los que hoy existen, sólo pertenece a la época de la fundación, el emplazado a la izquierda.

Consta de bancal o predella, cuerpo principal y coronamiento de medio punto; la parte arquitectónica, muy escueta según corresponde a las pequeñas dimensiones y sencillez del retablo, consiste en columnillas pareadas a ambos lados del basamento, continuadas por una sola flanqueante del cuadro central, pintado en tabla representándose en él la escena de La Encarnación; en el

---

(1) A la amabilidad del Sr. Sendin debo el conocimiento de una copia antigua de la escritura fundacional, cuya síntesis es ésta:

El bachiller Diego Moreno, abogado, y su mujer Lucrecia de Campuzano, fundan una capilla en la Parroquia de Santa María de Alcocer, en «el trasero de dicha iglesia (llamábase y actuaba de coro el actual presbiterio) y en el arco que está vajo (más abajo) del altar de San Bartolomé y entrente del altar mayor», con enterramiento propio y señorío perpetuo, dotando la capilla con mil cuatrocientos ducados, de cuya renta se darán cada año por siempre jamás, 100 ducados para misas, sufragios y obras pías. Previo informe del Visitador, el Provisor del obispado otorgó su licencia para la construcción donde estaba «el altar de Santa Olalla y allí sepulturas de familiares del fundador». Los otorgantes se comprometen a hacer la obra en los dos años siguientes, con su servicio y sacristía, a poner en ella un retablo «de la advocación de la anunciación y encarnación de N.º Sr. Jesucristo, ornamentos etc.» Está fechada la escritura en Alcocer a 26 días del mes de diciembre «al principio del año del nacimiento de nuestro salvador Yesucristo de mil y quinientos y ochenta y uno». Continúa la escritura de dotación de la capilla con distintos bienes entre los que figuran las casas principales de los fundadores «en esta villa de Alcocer en la cuadrilla de Millana» con sus corrales, cuevas y vasijas, «que en las dichas cuevas ay 24 basijas grandes Tovosas (del Toboso) y otras cinco pequeñas», así como varias viñas, olivares y hazas.

medio punto del coronamiento pintado también sobre tabla, aparece el Padre Eterno en actitud de bendecir, mientras el recuadro de la predella representa El Descendimiento. Las pinturas son estimables, pero de dibujo y colorido un tanto duro; ya resultan arcaizantes al ser hechas en tabla a fines del siglo XVI o comienzos del siguiente; pero ese arcaicismo es sobre todo patente en la escena de la Anunciación que trae a las mientes las de varios cuatrocentistas italianos y de modo especial por cuanto hace al ángel, a Fra Angélico; la influencia italiana parece ejercida por copias no muy fieles, y bien examinados el coronamiento y tabla central, harto se advierte la intervención de diversos artistas, por cuyo motivo, cabe pensar que no se trata de obra personal, sino de taller.

Adosados a dos pilares de la parroquia de Alcocer, existen dos retablitos de tablas pintadas, con seguridad debidos a las mismas manos que el anterior; quizá uno de ellos fuera el de Santa Olalla o Eulalia quitado de su sitio al abrir la puerta de la capilla que reseño, y el otro, procedente de ésta y trasladado a la iglesia cuando en 1735 fué construído otro barroco que todavía luce al fondo de esa capilla. El retablo que un poco a la ligera dedico a Santa Eulalia, es de estructura sencillísima y pobre armazón; consta de tres tablas en el cuerpo principal y otras tres en el coronamiento; de aquellas, la central representa a una santa con la palma del martirio y las de ambos lados dos santos cuya factura es idéntica a la de otros que figuran en un retablo procedente de Ciruelos (Guadalajara), y guardado hoy en el Museo del Marqués de Cerralbo, detalle digno de tenerse en cuenta por si algún día hácese un estudio detenido de tales pinturas, cosa imposible en este trabajo de conjunto sobre la parroquia de Alcocer; en el coronamiento, a la izquierda, en una tablita represéntase la Visitación, y la Encarnación en otra tabla a la derecha, mientras la central, mayor, muestra a Jesús crucificado teniendo al pie de la cruz a la Virgen y San Juan. Este «calvario» es tan parecido al del otro altar mencionado, que muy a las claras muestra ser de la misma mano, en tanto que la pintura del cuerpo principal representando a un obispo, por el dibujo, colorido y fondo, declara ser del mismo que pintó el cuadro de la Encarnación en la capilla correspondiente; este altar de la Encarnación conserva en su mesa un frontal de azule-

jos talaveranos muy interesante, en el que se repite la escena bajo cuya advocación la capilla fuera fundada.

A continuación de la capilla de los Sendines, otra más pequeña cubierta por bóveda de crucería cobija un altarcito moderno, remedo de la gruta de Lourdes a cuya Virgen está dedicada; en el extremo oriental de la iglesia, con ancho ingreso abierto en la girola, la amplia capilla nominada «del Descendimiento» por la escena representada en el retablo vulgar, sólo llama la atención por sus buenas proporciones y elegancia arquitectónica, a la que contribuye su bóveda hemisférica sobre pechinas; y más allá de ésta, se abre también a la girola otra capilla del siglo XVI en sus finales, cubierta por bóveda nervada y a la que llaman «del Cristo» y también «de los Briones», por pertenecer a esta familia que allí tiene su enterramiento y frente a la parroquia su casa solariega, guardadora de una buena colección de cuadros, bargueños y otros muebles de los siglos XVII y XVIII. Esta capilla no ofrece al visitante otra curiosidad que el retablo y no porque se trate de una obra de arte depurado; este altar de sencilla y clásica traza cobija varias figuras de talla agrupadas en una escena que representa «el Descendimiento», con la particularidad de mostrar el Crucificado la mano derecha desclavada y el brazo caído e inerte, mientras a ambos lados de la cruz la Virgen y San Juan muestran su dolor y otro par de figuras se desesperan en actitudes un tanto grotescas con los brazos trágicamente extendidos; la obra escultórica no es mala aunque un moderno repinte la hace parecer tosca, pero los personajes últimamente consignados la bastardean y achabacanan, mostrando a las claras ser un añadido ridículo hecho más por un carpintero que por un tallista. La gente del lugar atribuye a milagro el brazo colgante de Cristo, pero según mi modo de ver, ese grupo escultórico (prescindiendo de los muñecos antedichos), es una reproducción del venerado «Cristo de Atienza» cuya ostentosa capilla del siglo XVIII aneja a la iglesia de San Bartolomé, es una de las joyas artísticas de la heroica villa; la agrupación de las figuras es idéntica, el detalle del brazo desclavado tiene mucho interés para tal supuesto, y aunque el valor artístico del retablo de Alcozer es mayor que el del grupo de Atienza, no combate mi tesis, pues esta obra sólo sirvió para inspirar aquella, y la mejor téc-

nica corresponde al progreso de la escultura en el lapso de tiempo transcurrido entre ambas. Si esos argumentos no bastaran para establecer el origen y correlación de los dos grupos hermanos, queda otro por esgrimir, en mi opinión definitivo; me refiero al hecho de ser esta capilla de Alcocer propiedad y fundación de los Briones, familia de Atienza, alguna de cuyas ramas se afincaron en Alcocer y varios puntos de Andalucía; aún quedan en Atienza miembros de esta antigua e hidalga familia, parientes de los Briones de Alcocer; natural es, que siendo devotos del Cristo de Atienza, éstos quisieran poner bajo tal advocación su capilla y enterramiento en esta villa del Infantado, mandando hacer una réplica de la imagen venerada en su tierra solar...

Tal es, descrita a la ligera como cumple a un estudio de conjunto fruto de poco detenida visita, la interesante parroquia de Santa María de Alcocer, digna de conocerse en el mundo del Arte, y ser incorporada oficialmente al Tesoro artístico Nacional.

F. LAYNA SERRANO

# ANTONIO DEL POLLAIUOLO Y EL FIN DEL “QUATTROCENTO”

## ADVERTENCIA

*Para hacer más fácil la lectura, las obras consultadas se citan mediante la indicación B, seguida del número con que figuran en la Bibliografía que se encuentra al final, ordenada alfabéticamente.*

*Las obras artísticas conservadas en Galerías oficiales o Colecciones privadas se citan, siempre que ha sido posible, acompañadas, entre paréntesis, del número con que en el Museo o Colección figuran.*

### I

#### ANTONIO DEL POLLAIUOLO EN LA CRITICA

La crítica del arte de Antonio del Pollaiuolo ha sido constantemente tutelada por las palabras que Giorgio Vasari escribiera de él: «Egli s'intesse degl'ignudi piú modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; e scorticó molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fú primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma e ordine nelle figure». (B. 146).

Describe el crítico aretino las características del arte de Pollaiuolo, al hablar de los trabajos que éste realizara, en compañía de otros jóvenes, en la Puerta de S. Giovanni, encomendada a Lo-

renzo Ghiberti, diciendo que Antonio hizo allí una codorniz de bronce (1), a la que no le falta sino el vuelo, con lo que pretende destacar una nota de vivo realismo en el arte de nuestro artista, del cual afirma que fué conocido por el mejor de todos los que allí trabajaban, de dibujo y de paciencia.

Conviene destacar de lo que escribe Vasari acerca de Pollaiuolo, la modernidad que le atribuye en la primera de las líneas suyas que quedan transcritas, pues la modernidad era norma cardinal de la estimativa del crítico aretino. Para éste, lo moderno estaba recluso en un hecho que comenzaba a colorearse de pretérito. La modernidad de Vasari no era sino apología de Miguel Angel. Cosa bien distinta había sido para los artistas del «Quattrocento»; pero éstos no ejercieron la apología ni se sintieron rendidos por ella. Cuando tomaron la pluma—y lo hicieron algunos de los más preclaros—, no fué para rehacer con descripciones las obras que tras sí dejaban, sino para agotar su formidable capacidad creadora, con el afán hipercrítico de hacer translúcida la propia pasión (2).

Si para los artistas del «Quattrocento», la crítica se consumió en un intento de explicación radical de sus obras, en el siglo XVI, señoreado, a la sombra gigantesca de Miguel Angel, por el libro de Vasari, se enderezaba a la pedagogía.

En la visión de Vasari, que tenía como término último a Miguel Angel, quedaba Pollaiuolo muy cerca de éste, de quien sus estudios de anatomía le hacían aparecer como precursor.

Por ello, las líneas que acabamos de transcribir aparecen casi irremediabilmente ligadas con aquellas otras del autor, en las que, por modo ampuloso, nos muestra al benignísimo rector del Cielo, que para remedio de fatigas y estudios infructuosos, crea a Miguel Angel, de quien Messer Giorgio había de ser siempre fiel y, a las veces, indiscreto enamorado.

El arte, para el crítico aretino, era un «*contraffare*» la naturaleza o el arte antigua, fiel expresión de aquélla. Así concebido, su estimativa no hubiera sido demasiado complicada, si hubiera podido limitarse a una confrontación de la obra con la cosa representada.

---

(1) La codorniz, que aún se ve en le cerco de la puerta, no puede relacionarse con el estilo de Antonio del Pollaiuolo.

(2) Quede anotada la excepción de Lorenzo Chiberti, sutil rezagado.

Pero este intento de medir la calidad artística con el rasero del verismo, no era posible ni siquiera para Vasari, cuyo gusto artístico salva con frecuencia los errores de su dogmática.

Dice (B. 146), al describir las pinturas de los trabajos de Hércules, ejecutadas por Pollaiuolo para Lorenzo de Médici:

«Y en casa de Médici pintó, para Lorenzo el Viejo, tres Hércules en tres cuadros que tienen cinco brazos, uno de los cuales aprieta a Anteo, figura bellísima, en la cual propiamente se ve la fuerza de Hércules en el oprimir, tanto que los músculos de la figura y los nervios de ella están todos tensos para hacer estallar a Anteo, y en la cabeza de Hércules se conoce el rechinar de los dientes, acordado con las otras partes, que hasta los dedos de los pies se alzan por la fuerza...»

En la observación «hasta los dedos de los pies se alzan por la fuerza», está expresado uno de los valores de relación más finos del arte de Pollaiuolo. Esta finura fué recogida por Benvenuto Cellini, que en su «Trattato de la Orifficeria» (B. 37), indicó, como lo había hecho Vasari, las magníficas dotes de dibujante, que parece fueron las más estimadas en su tiempo, de Pollaiuolo.

Dice Cellini: «Fué orfebre y tan gran dibujante que todos los orfebres se sirven de sus bellísimos dibujos... Este hombre hizo pocas cosas más; pero dibujó maravillosamente.» Hace después la indicación de que Maso Finiguerra trabajó siempre sirviéndose de sus dibujos y después, al hablar de Alberto Durero, se refiere de nuevo a Mantegna y a «nuestro Antonio del Pollaiuolo», el primero de los cuales fué excelente pintor y el segundo excelente dibujante (1).

Baldinucci (B. 4), recogiendo casi íntegra la cita de Vasari, dice que le está en verdad muy obligada el arte del Dibujo por haber sido el primero que mostrase el modo de buscar los músculos, de modo que tuvieran forma y orden en las figuras, lo que hizo descuartizando por su mano muchísimos cadáveres de hombres, para estudiar su anatomía. Después de este tiempo, la última opi-

(1). De siempre fué tenido Pollaiuolo por gran dibujante. Ya Antonio Billi (B. 65), contemporáneo de nuestro artista, había señalado la misma cualidad. La literatura posterior casi no hace sino recoger las ideas de Vasari y de Cellini, pero deformándolas, olvidando lo que tenía de innovador aquél dibujo.

nión fina y personal que tengamos es la del continuador de Winckelmann y D'Agincourt, el Conde de Cicognara (B. 40), quien, en 1823, escribe: «Más maestría en el componer y magisterio en el dibujar mostró en aquella época Pollaiuolo, que casi podría ser llamado precursor de Miguel Angel por el vigor del dibujo de los desnudos y por la suma inteligencia de la anatomía.» Y luego: «A toda especie de mecánicas ingeniosas puso Antonio la mano, con aquel ardimento sólo propio de quien se sabe dueño del dibujo y no se asusta de cualquier método de ejecución.»

Esta nota de Cicognara, en la que establece ya una relación genética de Pollaiuolo a Miguel Angel, ha prevalecido en la crítica posterior (1).

En el siglo XIX encontramos una crítica que empieza por ser incomprensiva y llega a una hostilidad ñoña para la obra de Pollaiuolo.

Cavalcaselle y Crowe (B. 36), dicen ya: «Los trabajos de los Pollaiuolo adolecen, en general, de falta de sentimiento y de formas selectas y elegantes.»

Insisten de nuevo, en su aportación del estudio del desnudo y de la anatomía, y con torpeza, que excede del caso de Pollaiuolo para referirse a todo el Renacimiento, subrayan como esencial la imitación de los antiguos, insinuación en la que había sido más discreto Vasari.

De ellos es esta afirmación: «Su dibujo—el de los Pollaiuolo—revela frecuentemente un realismo demasiado vulgar; las figuras tienen formas soberbiamente desarrolladas, sus movimientos asumen a veces aspectos de violencia más que de fuerza»... «Los Pollaiuolo estaban en su elemento cuando debían reproducir escenas en las que era preciso mostrar fuerza muscular, como, por ejemplo, en la representación de «Hércules y la Hidra» o en la «Muerte de Anteo», en las cuales el artista podía demostrar su ingenio y habilidad de la anatomía, hechos sobre modelo del natural, o copiando o imitando cualquier ejemplar del arte clásico.»

---

(1) Con error algunas veces, cuando con fidelidad a una crítica positiva, se ha querido dar demasiado valor a las invenciones técnicas; otras, con mayor discreción, cuando la crítica se ha limitado a señalar relaciones espirituales y formales, que suelen manifestarse más en forma de polémica que de herencia.



El error de este juicio es oriundo de una posición crítica de buen número de historiadores del siglo XIX, enamorados de la perfección de Rafael y del vigor y potencia de Miguel Angel, en cuyo academicismo, sino en su comprensión, estaban educados.

Más violento había de ser Perkins (B. 117 y 118); la cita se hace de esta última), que se desata contra Pollaiuolo, hablando de su pasión por el gesto exagerado y por la anatomía, que le hizo desfigurar la Naturaleza exagerando los resortes ocultos que la mueven. En su violencia llega al chiste insípido: «Las Virtudes —dice refiriéndose a los relieves de la tumba de Sixto IV—, son muy viciosas, desde el punto de vista del Arte, se entiende; y las Artes liberales, no son liberales sino por su exageración de gesto y violencia de movimiento; es el completo abandono de las puras tradiciones de la escuela toscana, de donde salía Pollaiuolo.»

Y Müntz, fiel seguidor de Perkins, dice (B. 109): «A la angustia y a la morbidez de Verrocchio hace pareja la violencia y, conviene decirlo, la brutalidad de su compatriota Antonio Pollaiuolo, talento no menos incompleto que el suyo, pero infinitamente menos sugestivo...» «El doble trazo que caracteriza a Pollaiuolo es, por una parte, la ausencia de imaginación, y por la otra, la afectación de originalidad; como si le pareciera indigno plegarse a las ideas y a las reglas del sentido común, se dió a lo extraño, a lo incoherente..., por ello rompe la igualdad de todo tiempo establecida, en la alegoría de las Virtudes teologales (se refiere a la tumba de Inocencio VIII), dando dimensiones mucho mayores a la figura de la Caridad y reduciendo sus compañeras al papel de simples acólitos. Parécenos ver a la Virgen adorada por dos ángeles.»

Pese a la torpeza academicista de su crítica, que llega a negar libertad para la invención iconográfica, algunos indicios hay en ella de que, en medio de la general y desdeñosa invectiva, no se había perdido del todo la estima del valor de nuestro artista, de quien, si bien con desdén, dice Müntz que no es «sino emanación de Donatello, con la diferencia de que ciertos defectos que en éste se perdían en un conjunto magnífico, y por ello se atenuaban, forman en él la nota dominante».

Al final del siglo, Reymond (B. 122), le sitúa, con acierto, junto con Verrocchio, en la escuela de Donatello: «Para definir el

arte de Antonio Pollaiuolo—dice—comenzaremos por distinguir a este maestro del grupo de escultores en mármol, diciendo que fué menos expresivo que ellos, más preocupado de lograr las formas. Es este un punto de partida seguro y muy preciso. Por encima de todo, Pollaiuolo es un dibujante. Antes de soñar en lo que pueden expresar los ojos y los labios, él mira las formas de los músculos, la línea de los brazos, la composición de las manos, el movimiento de los miembros. Ninguno de la escuela ha sido dibujante más apasionado, y, mucho antes que Miguel Angel, fué el primero en hacer estudios de anatomía y disecar cuerpos.»

No puede compadecerse la afirmación de que Pollaiuolo fuera menos expresivo que los escultores en mármol, con la de que fuera dibujante por encima de todo, tomando el término dibujo como lo que realmente vale en la terminología del autor, esto es: como capacidad de definición plástica. Así leemos en el mismo texto: «Pero también Pollaiuolo ha sido expresivo. No hay arte sin expresión. Toda forma tiene su expresión y copiar la Naturaleza es ser expresivo, aún cuando se quiera no serlo. Pero menos cristiano, menos espiritualista que sus contemporáneos, no dió como ellos los éxtasis de la fe religiosa, la ternura de los querubines, el afecto de la Madonnas; pero ha visto que el ser humano tiene delicadeza y elegancia.» Queda así reducida la falta de expresión de Pollaiuolo a malogramiento, con lo cual viene a proclamarse su intención expresiva.

Por lo que toca a las consideraciones acerca del arte cristiana y del Renacimiento, al hilo de las cuales atribuye a Pollaiuolo, un neopaganismo, que deduce de no ver en sus obras la ternura de los querubines y el afecto de las Madonnas, baste notar que, si el historiador francés hubiera examinado el «Quattrocento» con mayor atención, habría tenido que desahuciar de su valoración espiritualista, a todos los grandes artistas. Pero, si hubiera valorado con rigor ese término, espiritualismo, habría visto cómo fué precisamente Pollaiuolo, uno de los artistas, que en la línea de Donatello, opusieron a los valores formales ya logrados y caídos en simple goce de los ojos, otros valores espirituales, que engendraron novedad y continuaron las conquistas sin paz del Arte.

A principio del siglo, encontramos unas palabras de intelligen-

cia respecto a la obra de Pollaiuolo. Es Bode (B. 22) quien dice: «Mientras sus monumentos se caracterizan por un talento mesurado de invención y de composición, por sus cuadros podría llamársele, el único verdadero colorista de su tiempo. Los fondos de paisaje tienen finísimo sentimiento de la naturaleza; sus retratos están llenos de fuerza, de vida y de verdad, y sus pequeños bronce, se distinguen por la construcción corpórea, vigorosa, el extraordinario conocimiento anatómico y la fuerza del movimiento.»

Afirma que Pollaiuolo, como Bertoldo, prefiere los motivos clásicos, pero no copia el arte antigua, y menos busca seguir o imponer leyes de estos modelos en la belleza de contornos o de movimientos, y ve en sus figuras algo de la imponente grandiosidad de Andrea del Castagno.

Quizá fué exceso de cautela lo que hizo al crítico alemán adjetivar de mesurado el talento inventivo de Pollaiuolo. Bastaría recordar la tumba de Sixto IV, toda ella novedad, y de las fecundas, para contradecirle.

Pero las palabras de Bode están nutridas de análisis. Ha sustituido la observación de los valores superficiales que los estudios anatómicos pueden dar a la obra, por lo que en ella tuvieron de ordenador. Así no habla de la anatomía sino de la construcción corpórea, lo cual supone sustituir valores internos, esenciales a valores exteriores, accidentales. Acierta también al decir que no copia el arte antigua, aun cuando gusta de los motivos antiguos, y en ello está la clave, no sólo para la inteligencia del arte de Pollaiuolo, sino para la de todo el arte del Quattrocento.

Berenson en su ensayo sobre la pintura florentina (B. 9), afirma igualmente el valor expresivo de Pollaiuolo.

Pero Adolfo Venturi (B. 147 y 148) incide en el juicio que hace de él un artista tosco y genial, cuando dice, «es un rústico vestido con trajes recamados, que se abandona a violencias, a pesar del adorno de su atuendo, y con las gruesas extremidades y los dedos nudosos, de tendones férreos, rompe los mantos recamados». Reconoce su espíritu de análisis y de innovación; aunque, según él, adoró, «no la fuerza que salía de los brazos, cual fué la de Donatello, sino la que tenían los músculos de los gladiadores. Trazó en

parte la idealidad que fué completamente coronada por Miguel Angel, el gigante de los tiempos nuevos».

El buen juicio de Venturi, le hace recojer y reafirmar la relación de Pollaiuolo con Miguel Angel, y esta relación basta para negar la falta de espiritualidad que atribuye al maestro del Quattrocento. Relación que es también reconocida en tonos vivísimos por Knapp (B. 89), por Schubring (B. 131) y Van Marle (B. 145).

Finalmente, Maud Cruttwell (B. 51), en su monografía sobre el artista, que mereció durísima crítica de Bode (B. 23), insiste en consideraciones análogas, que serán evidentes por la transcripción de algunas de sus líneas. «Su inmensa influencia—afirma—es el resultado de un estudio científico del desnudo, antes no alcanzado» (págs. 25 y 26). «Por su profunda ciencia, su realista y poderosa representación del desnudo, Antonio cambió por completo el carácter del arte florentino, sentando las bases del veraz y realista, el cual finalmente fué llevado a término por Miguel Angel» (página 26). «Antonio Pollaiuolo abre una era de pseudo paganismo» (pág. 29). «El gran encanto de la obra de Pollaiuolo reside en que combina la perfección técnica del siglo XV con la del XVI» (pág. 37).

Quedan aquí, sino agotadas, al menos expuestas, las opiniones diversas que acerca de nuestro artista se han dado desde los tiempos de Antonio Billi, contemporáneo suyo, hasta los más recientes. Vese que hay un torso de afirmaciones, en lo que coinciden todos: su aportación de la anatomía; la excelencia de su dibujo; su afición a los temas clásicos y al estudio de la naturaleza. El propósito del presente trabajo consiste en, partiendo de estas observaciones claras y evidentes, porque tienen manifestaciones externas en la obra de Pollaiuolo, lograr una determinación del sér de su arte. Para ello es necesario situarle y relacionarle en su tiempo; en la segunda mitad del siglo XV.

## II

## EL ARTE DE ANTONIO POLLAIUOLO

Donatello, a su muerte—1466—deja fecundamente complicada la visión plástica de sus últimos discípulos. En su juventud habíase opuesto a la corriente que tendía a efectos de belleza objetiva, ya en sentido tradicional, ya bajo el signo de las ideas nuevas (1). El llevó a la plástica la belleza subjetiva, afanoso de explicarse a sí mismo; tanto las esculturas de sus primeros tiempos, para el Campanille, como las últimas, la Madonna del Baptisterio florentino, por ejemplo, dan impresión clara, violenta, del dramatismo de su arte, en constante lucha con la perfección renovada de su técnica.

Es intrascendente definir las obras donatellianas por su pretendido realismo, si con este término no se quiere expresar sino la capacidad de imitar el exterior de las cosas.

La forma donatelliana había servido mayores empeños. Eminentemente pictórica, había ido afinando su capacidad de expresión plástica y espacial, desde el Zuccone hasta la Magdalena; desde el relieve en piedra de San Jorge matando al dragón, hasta sus últimos bronce del Santo, o de San Lorenzo, en Padua y en Florencia.

La influencia de Donatello no se ejerció sólo sobre la escultura, sino también sobre la pintura. Su modernidad se había mantenido, autocriticándose a lo largo de casi setenta años, con fe tan encendida que en los últimos tiempos dió el brote de un magistral fracaso. Su «Judith», plantada sobre un pedestal triangular, buscaba, según las exigencias del encargo, el bulto redondo. Acababa Donatello de volver de Padua, donde dejara el altar del San-

---

(1) De los pusieron su arte, de raigambre gótica, al amparo y servicio de las ideas nuevas, merece citarse Lorenzo Ghiberti, cuyo éxito en el concurso de 1402 le ha hecho aparecer durante larguísimo tiempo como uno de los primeros «hombres nuevos» del arte florentino, cuando, en rigurosa crítica, es justamente la última genial representación del arte del Trecento.

to y, sobre todo la estatua de Gattamelata. En esta escultura, terminada en 1447, habíase propuesto algo que entrañaba novedad. Muchos siglos hacía que no había sido intentado un monumento ecuestre mayor del natural para ser expuesto al aire libre. La obra de Donatello está lograda; sólidamente el grupo se levanta sobre el pedestal, y el caballero como el caballo, afrontan la visión a bulto redondo. Pero, es cierto también, que la efigie ecuestre del «condottiero» paduano, parece contar con la protección de la fachada próxima para no arriesgar mondo a la contemplación su volumen.

El grupo de «Judith» fué un fracaso, pero de este fracaso, como de todos los reveses que merecen tal nombre, sobrenadaba, señero e inteligible, el propósito, mudado en invitación para los émulos. Esta invitación fué recogida por los que podemos considerar sus más finos continuadores: Verrocchio y Pollaiuolo. Los otros—los Rosellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano (1)—se dieron al mármol utilizando los descubrimientos técnicos de su maestro, siguiendo en la línea de su formalismo, algunas veces con gracia, no pocas con incomprensión. Hubo uno, Agostino da Duccio, de buen ánimo y mejor ingenio, que tomó la línea dinámica del maestro, elemento prevalente de la expresión donatelliana, y, con sutil refinamiento, la llevó a menesteres decorativos.

Las obras de Donatello son, como queda dicho, de poderosa filiación pictórica. En una de las más famosas, el «David» en bronce, aparece clarísimo el propósito pictural: la figura del adolescente se yergue desnuda sobre el zócalo, sombreado por las hojas y la cabeza de Goliath, una de las alas de cuyo casco, con brevísimo trazo, dispensa sombra a la pierna del adolescente, cuya cara anublan las espesas guedejas y el casco laureado.

Recurso por demás pictórico era el «stiacciato», del cual dejó últimas y definitivas pruebas en las puertas de la Sacristía vieja de San Lorenzo y en los relieves del grupo de «Judith».

Otro testimonio de su pictoricismo nos lo dan los relieves en estuco, de evocación técnica romana, que dejó en la misma Sacris-

---

(1) Antes que Donatello, en 1464, había fallecido Desiderio, heredero de la línea exasperada del viejo maestro, que él supo sosegar a medias, esto es, sin destruirla, en las aristas hinchidas de los breves planos de su modelado.

tía, dando en uno de ellos, en el que representa a San Juan en la isla de Patmos, una de las versiones más penetrantes del paisaje que nos haya dejado el arte florentino de aquel tiempo.

Por esta vía del pictoricismo habían de seguir Verrocchio y Pollaiuolo. El primero, con menos tormento que el maestro, supo captar la luz para dar efectos plásticos. Así lo vemos en su «David», en su «Putto» y aun en el «Colleone», donde los juegos de luces y sombras nos dan los valores plásticos de la obra, y, sobre todo, donde el contorno en vez de ser un límite entre la figura y el espacio, como lo será en Pollaiuolo, se allana y deshace, comunicando la luz de la estatua con la del espacio, en el que se halla inmersa, descubriendo así un propósito y logrando un resultado netamente pictóricos.

Pollaiuolo opone a esa disolución de los contornos su línea límite, llamada con feliz acierto energética, por Berenson. Con ella define el volumen, limitándolo, exaltándolo, iniciando la manera de la que más tarde dará Miguel Angel maravillosos ejemplos. Pero Pollaiuolo no abandona el gusto pictórico de su tiempo. Si para Donatello la línea había sido resultado de la disolución de las formas en movimiento, Pollaiuolo se propone limitar, expresándolo este movimiento. No en vano tuvo el aprendizaje de Andrea del Castagno y tenía ante él el ejemplo de las obras de Paolo Uccello, para quien el propósito cardinal de la obra artística lo constituía la expresión del espacio.

Pollaiuolo supo entrever el peligro que había en la disolución luminista donatelliana, y, sin dejar la vía pictórica, quiso hacer que los efectos de luz tuvieran ceñido continente. Apartóse, pues, sino de la vía pictórica, sí de la vía impresionista, y levantó entre las dos la frontera precisa de su línea, que aislaba los volúmenes del espacio real. Así, sus esculturas no rehusan la luz, sino que la buscan y cuentan con ella; pero recogéndola y aislándola en su dintorno. El volumen queda ceñido y definido por la línea. Aquel volumen que en Donatello peligraba mudarse en mero soporte luminista, se hace en la obra de Pollaiuolo dueño absoluto del espacio que ocupa.

La pintura de Pollaiuolo tiene relaciones notorias con la de Baldovinetti. Como en la escultura, emplea en la pintura su línea

fronteriza, pero de modo distinto a como lo había hecho Alessio. Este, en efecto, ya en las portezuelas, que, con otras de Fra Angélico se conservan en el Museo de San Marcos, de Florencia, había empleado una línea fina, insinuante, que si bien limitaba las figuras, daba a los contornos de éstas una cierta vibración que tenía calidades pictóricas casi de «fumato», y venía a establecer una relación entre el ambiente y la figura.

Por el contrario, en la pintura de Pollaiuolo no hay ninguna relación luminista entre las figuras y el paisaje de los fondos, en el que hay una calidad sensual desconocida de Uccello.

Una de sus mejores obras es, en esta dirección, el «Rapto de Deyanira» en donde las figuras quedan insertas en la arquitectura general del paisaje, a pesar de lo cual, o quizá en virtud de ello, lo humano está presente más que en cualquier otra obra de Pollaiuolo, pues la naturaleza parece participar en la acción violenta que se representa.

Pollaiuolo amaba la figura empeñada en el dominio de su propio cuerpo. Sus efigies no se encuentran, como las de Piero de la Francesca, inmersas en el paisaje, en comunión con él, sino que le señorean. Baste como explicación de esto una comparación somera, entre los retratos del Duque de Urbino y de su mujer, por Piero, conservados en los Uffizi, y el perfil femenino de Pollaiuolo, conservado en Milán, en el Museo Poldi-Pezzoli.

En la obra de Piero de la Francesca la línea del horizonte, por su altura, nos da una relación humana, entre los retratados y la naturaleza que les sirve de fondo, sin dañar la calidad prototípica que tienen aquéllos. En cambio, en el perfil de Pollaiuolo, la figura destaca su cabeza sobre las nubes de un cielo, cuyo confín no es visible. Con esto se da al retrato unas notas de soledad y dominio, extrañas al arte clásica y a la de Piero della Francesca, que fué uno de los más sutiles devotos de aquélla.

Las obras de Pollaiuolo tienen respecto a las de cualquier otro artista del Quattrocento la novedad de su saber anatómico, presente en la creación de sus figuras. Esto le separaba radicalmente de lo clásico, pues levantaba la síntesis plástica de la figura humana sobre el conocimiento minucioso de su textura y mecánica internas. Este conocimiento del juego del organismo humano, de sus



necesidades peculiares y relativa autonomía, hubo de aclarar haciéndola más neta y exigente de solución, la oposición perenne entre cuerpo y espíritu, viva para los hombres de aquel tiempo, sobre el que menudeaban las tormentas espirituales. Pollaiuolo, entre los artistas, fué el primero en enriquecer su representación del hombre con estos conocimientos. La riqueza cognoscitiva que la anatomía le procuraba, hallábase presente en su fantasía, y se transformaba en substancia artística. Nada, por tanto, más lejos del arte pollaiuolesco, que la imitación del exterior de las cosas, que se le ha atribuído. Si él se ocupó—y lo hizo con pasión—del conocimiento del cuerpo humano, no fué sino porque ello perfeccionaba, complicándola, la representación artística del hombre, lo cual nada tiene que ver con los varios intentos que ha conocido la Historia, de poner el arte al servicio de la realidad o de su conocimiento científico.

Aun hemos de examinar en la urdimbre del arte de Pollaiuolo, lo que se llama imitación del antiguo. Queda ya dicho cómo, si bien llevó a su arte los temas que el gusto y el estudio de la antigüedad habían hecho familiares a su época, no imitó ninguna de las soluciones formales que ese mismo conocimiento de la antigüedad procuraba. La costumbre de imitar las obras antiguas se extiende en realidad durante los primeros años del siglo XVI, y los mismos artistas que se emplearon ella, Cellini por ejemplo, no dejan traslucir en sus obras originales, influencias esenciales.

Ejemplo de lo superficial de estas influencias de lo clásico en el arte del Quattrocento se halla en los relieves en estuco que Donatello ejecutara para la Sacristía Vieja de San Lorenzo, en Florencia. La técnica del estuco le venía a Donatello de los descubrimientos contemporáneos hechos en Roma, de los que aún se conservan varios allí, en el Museo Nacional. Pero basta cotejar con uno de estos estucos los de Donatello, el de San Juan en la isla de Patmos, por ejemplo, para darse cuenta de la substancial diferencia entre el sentido del paisaje en el escultor florentino y en su ejemplo clásico. En éste, en efecto, la descripción, porque se trata de una descripción, es simbólica, abreviada. En cambio, en Donatello, no se trata de una descripción, ni de símbolos gramaticales, ni de abre-

viaturas, sino de creación, con lo que esto supone de imaginación, de orden y de síntesis de la naturaleza.

Esta diferencia se hace más evidente en Pollaiuolo, que opone al gusto meramente sensual de alguno de los imitadores de Donatello, su ímpetu espiritual, insatisfecho de la trivialidad de aquéllos, y busca la expresión del dominio del cuerpo humano por las fuerzas espirituales, insertando en la expresión plástica lucha y movimiento. Verdad es que estudió el arte clásica y que ella le sugirió elementos expresivos. Ha sido señalado ya (B. 134) lo que su arte debe al estudio de la cerámica griega. Pero no se han apurado las consecuencias de este hallazgo. Cuando nos ocupemos de la tumba de Sixto IV, veremos qué influencia pudo tener en ella el estudio de las figuras de la cerámica y de la plástica griegas. Ello nos aclarará cómo Pollaiuolo estudió el arte clásico, que había dado felices versiones del hombre, para conocer sus medios de expresión, que puso al servicio de su personal visión del ser humano.

Lo que importa en el arte es lo expresado, y lo que Pollaiuolo tenía que expresar, guardaba la distancia multiseccular que separaba los tiempos griegos o romanos del Quattrocento florentino, que tuvo en la perfección con que se le aparecía la antigüedad, un estímulo de autodefinición, más que un maestro.

Tanto los conocimientos anatómicos que sus estudios sobre los cadáveres le proporcionaron, como el estudio del arte clásica, no fueron para Pollaiuolo, sino medios de enriquecer y precisar su visión, nociones que se incorporaron a sus facultades creadoras, y que si estuvieron presentes en el acto de la creación artística, no involucraron en ésta valores que le fueran extraños.

### III

#### LA PINTURA DE ANTONIO DEL POLLAIUOLO

El primer problema que se plantea en el estudio de la obra pictórica de Antonio del Pollaiuolo, es el de distinguir sus obras de las de su hermano, ya que muchas veces colaboraron ambos.

Poseemos una sola obra firmada por Piero, fechada en 1483. De las varias obras atribuidas a uno y a otro, o a los dos hermanos,

solamente nos es dado conjeturar la fecha de dos o tres con alguna exactitud. Por otro lado, la obra a la que habremos de referirnos para deducir las notas estilísticas de Piero, y poder de este modo separar las de uno y otro hermano, es tardía, y, da escasa luz para conocer cuáles fueran las notas del mismo Piero en la época juvenil, cuando, trabajando al lado de su hermano Antonio, mayor que él, habría de estar fuertemente influido por el temperamento más poderoso de éste.

Por ello, si bien es posible atribuir a Piero algunas obras que parecen tener carácter de juventud, como «La Anunciación» de Berlín (en el Kaiser Friedrichmuseum, núm. 73), no lo es tanto establecer claramente cuál pueda ser la participación de Piero en las obras juveniles de Antonio, ni cuáles sean las debidas únicamente a éste.

Las características de Piero, en oposición a las de Antonio, parecen poder apuntarse en la mayor debilidad y carencia de poder expresivo de la línea; en el gusto por la representación minuciosa, externa y analítica de la anatomía; en el colorido de entonación más pobre.

Estas son las notas que aparecen en la «Coronación de la Virgen» de San Gimignano (fig. 1), en la que, por otra parte, los grupos de ángeles guardan relación con algunos de los relieves de la tumba de Sixto IV, de Antonio. Sin embargo, en lo general del cuadro véase que la línea es pesada e indecisa, y que Piero tiende a una fusión cromática entre las figuras y el fondo, insólita en su hermano. Además, el paisaje no está organizado con aquella profundidad que Antonio usa.

Piero ha aprendido, sin duda, de su hermano Antonio, gran suma de conocimientos anatómicos, pero éstos no se han incorporado a su fantasía, sino que han quedado fuera de ella como mero saber, cuya dificultad y utilidad le llevan fácilmente a organizarlo en gramática, al servicio de banales expresiones psicológicas, que difieren substancialmente de aquellas otras plástico-espaciales a que era dado Antonio. Así lo vemos en el pie desnudo de uno de los Santos de la «Coronación de la Virgen», en las manos de otros, carentes del poder dinámico expresivo, dominador de la forma, propio de las obras de Antonio. Por otra parte, la expresión de los

rostros de los Santos, es meramente descriptiva, externa, sin nada que, en verdad, consiga valores plásticos.

Con estas notas podemos intentar fijar la paternidad de algunas de las obras que se agrupan bajo el nombre de familia de estos hermanos. De las que primero hemos de examinar, son las dos tablitas de los trabajos de Hércules (figs. 2 y 3), que se conservan en los Uffizi: Hércules que ahoga a Anteo (núm. 1478), y Hércules que combate con la Hidra de Lerna (núm. 8268). Estas dos tablitas, pintadas al óleo sobre madera, parecen referirse, según unos, como copia, según otros, como boceto, a aquellas pinturas de que habla Vasari, en cita de que ya hemos hecho mención, pintadas en 1460 (1).

Estos cuadritos estuvieron en posesión de Lorenzo el Magnífico, y figuran en el inventario de sus bienes, hecho después de su muerte en 1492, y publicado por Müntz (B. 111), con el nombre de Pollaiuolo. Deben relacionarse con la del «Rapto de Deyanira», pintura sobre madera trasladada a lienzo, hoy en la colección Jarves de New Haven, y se deduce que hayan sido pintadas antes de 1467, según demostró Lagton Douhlas (B. 92), ya que fueron imitadas en dicha fecha, en la decoración de un cofre de novia. Si bien estas pinturas repiten el tema de las ejecutadas en 1460 para la casa Medici, no debieron ser boceto ni copia, pues en las láminas grabadas por Robetta, que copian aquellas pinturas grandes, se observan diferencias importantes respecto a los cuadritos conservados en los Uffizi (2).

En estas obras, de las primeras conocidas de Pollaiuolo, se observa respecto a la de su hermano Piero, clara diferencia en cuanto al paisaje, que en aquellas aparece profundo, serpeado por el río, organizado como versión aguda de la naturaleza. En cuanto a las figuras, en el combate de Hércules con la Hidra, hay una organización formal, numérica, que falta en la obra de Piero. Por

---

(1) La exactitud de esta fecha se deduce de la carta de Antonio del Pollaiuolo a Orsini, escrita en 1494, en la que refiriéndose a Piero di Lorenzo de Medici, dice: «...él sabe que yo he sido siempre fiel a su casa y que hace ya treinta y cuatro años que pinté aquellos trabajos de Hércules que están en el vestíbulo de su puerta, ejecutados por mí y uno de mis hermanos» (B. 31 y 149).

(2) Ejemplares de estos grabados se conservan en la Albertina, de Viena.

vía de ejemplo pueden observarse los círculos armónicos, equilibrados, que forman la cola de la Hidra, con el de la piel de león que cubre a Hércules, así como el plano curvo, vibrante, que forma esta misma piel, en cuya relación con la masa horizontal, hay cierta alusión a la tangencia.

Algunos años posterior ha de ser el San Miguel (fig. 4), del Museo Bardini, de Florencia, que, según la certera atribución de Dami (B. 55), ha de considerarse obra de Pollaiuolo. Y lo es, muy cercana a las que acabamos de describir. El cuadro se halla hoy muy repintado, y, por lo que al color se refiere, no es posible hacer una atribución a uno u otro de los hermanos; pero, indudablemente, el dibujo es de Antonio, y en él se reproduce, cristianizada, la escena pagana de Hércules con la Hidra. La espada ha sustituido a la maza, la figura humana permanece casi en la misma posición, vestida aquí; la vibración que en el tema pagano procuraba la piel de león, ha sido reemplazada en el religioso por la que dan las alas fortísimas del Arcángel; y la mano que, recogida sobre el cuerpo, apretaba uno de los cuellos del monstruo, oprime aquí el diminuto escudo, cuya curva aparece sutilmente concéntrica, con las fauces abiertas del dragón monocéfalo.

Con estas obras guardan relación, no sólo por los temas, sino también por la técnica, el «Rapto de Deyanira» (fig. 8), de la Colección Jarves (núm. 42) de New Haven, y el «Apolo y Dafne» (figura 5), hoy en la National Gallery (núm. 928).

El paisaje famoso del «Rapto de Deyanira» ha sido trasladado de madera a lienzo, con lo que ha sufrido grandemente. Cabe señalar relaciones entre este paisaje y el de la escena en la que San Juan bautiza al pueblo, de los bordados conservados hoy en el Museo dell'Opera del Duomo florentino, para los que Pollaiuolo, según hemos de ver, hizo los dibujos de 1466 a 1473.

No conozco sino por la fotografía este cuadro, por lo cual he de atenerme a la descripción que de él da Lionello Venturi en su libro «Pitture italiane in América» (B. 164), donde dice: «Se puede observar en esta obra un contraste entre la concepción de las figuras, que es lineal según el habitual estilo de Pollaiuolo, y su ejecución a toques pictóricos. El paisaje es también estupendamente pictórico. El contorno, sugestivo de energía y movimiento, se

evidencia en las imágenes de Hércules y Deyanira ; menos en Neso, porque el escorzo lleva la mirada a la masa más que a su límite. La mujer está coloreada de claro y su relación con la carne más oscura del hombre, recuerda la de los vasos griegos. Neso es bastante moreno en la parte equina ; más rosado en el torso humano. Hércules es amarillo ; pero el amarillo y el rosa no son zonas divididas ; aparecen mediante golpes impresionistas de tintas yuxtapuestas en contraste, de donde irrumpe una energía excepcional. Las sombras predominan fuertes y pictóricas ; el rojo del agua en tempestad es digno del Tiziano ; el segundo plano es negro con algún reflejo bruno ; en el fondo, el bruno se transforma en azul y el cielo blanquea ; el conjunto no se puede llamar todavía lineal, pero en todas partes los toques del modelado y las transparencias tienen carácter tonal. Está allí la energía del «Martirio de San Sebastián» con algo de más libre, de más apasionado, de más dado a los efectos de sombra, de donde surge la concepción del «non finito». Antonio Pollaiuolo no ha estado nunca tan cargado de porvenir ; están allí presentes, no sólo el paisaje y la sombra, sino hasta, si se quiere exaltar las líneas del contorno, la estática de Leonardo. Si algunos elementos de la obra son desusados en Antonio Pollaiuolo, se debe explicar por un excepcional momento de genialidad creadora, antes que por la habitual hipótesis de la colaboración. La fecha de la obra se coloca en el período de madurez del maestro.»

Fecha anterior a 1467 parece que haya de atribuirse a este cuadro, o, al menos, a un prototipo suyo, según lo que queda explicado al hablar de las tablitas en que se representan dos de los trabajos de Hércules, conservadas en los Uffizi (B. 92).

Offner (B. 113), señala relaciones evidentes entre este paisaje y los de Baldovinetti, pero sobre esta relación destaca otra, a su juicio más importante, con la manera de Verrocchio, que sería visible en el modo de interpretar la atmósfera.

Conviene afirmar la aportación de novedad que esta obra traía a la época. La dramatización del paisaje, acorde con la acción que en él se juega, ahuyenta de él toda posible representación de la naturaleza, para conferirle significación pura y hondamente humana. La trabazón de figuras y paisaje es tan absoluta, que esta obra podría, legítimamente, ser calificada de poemática.

A juzgar por la fotografía, coincidiendo una vez más con Venturi, este cuadro tiene relación y hace presentir el «Martirio de San Sebastián», de Londres, uno de cuyos arqueros, el situado a la derecha, guarda estrecha relación con Hércules, si bien el dibujo de aquél es más duro y cerrado.

Análoga relación del paisaje con las figuras existe en el «Apolo y Dafne» (fig. 5), de la National Gallery (núm. 928), de Londres, que debió ser pintado por el mismo tiempo, obra cuyo tema inducía, en cierto modo, a esa íntima relación, que existe más en la arquitectura general y movimiento de la obra que en lo cromático, ya que las figuras, al modo pollaiuolesco, se recortan precisas sobre el paisaje. Mas aquí, un elemento preponderante de éste, el árbol, dividido en dos gruesas ramas, participa del ser de una de las figuras, con lo que se facilita la dramatización del paisaje, en el resto menos vivas que en el cuadro de la colección Jarves.

Otra de las obras acerca de cuya fecha de ejecución existen datos literarios, es el cuadro pintado para la capilla del Cardenal de Portugal, en San Miniato del Monte, en Florencia. Por Vasari, sabemos que los Pollaiuolo trabajaron allí; la fecha de la inauguración de la Capilla nos es conocida: 1467 (B. 123). Parece, pues, que en esta fecha hubieron de ser terminados el cuadro que representa a San Eustaquio, Santiago y San Vicente (fig. 7), hoy en los Uffizi (núm. 1617), y los dos ángeles pintados al fresco, que se conservan de aquella obra. Mucho se ha discutido acerca de cuál de los hermanos sea autor del cuadro; la opinión de los más parece inclinarse a que sea trabajo de colaboración (B. 13, 36, 76, 145, 148). Berenson (B. 11), señala la superioridad de esta obra respecto a «La Coronación» de San Gimignano y la cree ejecutada por Piero bajo la dirección de Antonio.

Gamba hace notar la relación (B. 76) de las figuras estáticas de la tabla de Andrea del Castagno, conservada en Berlín, en el Kaiser Friedrichs Museum (núm. 47. A) con esta tabla. Venturi (B. 148), se atreve a individualizar entre los tres Santos a Santiago, como obra de Antonio, y Van Marle (B. 145), la cree también obra de colaboración.

El color no es de los más finos de la obra pollaiuolesca; algunos detalles, por ejemplo, el sombrero de Santiago, caído en el

suelo, en primer término, parecen indicar contacto con el gusto flamenco, que por entonces tenía comunicación con el italiano (1).

Si bien en la figura de San Eustaquio existen las notas de estatismo que señala Gamba, y que, en efecto, pueden servir para aproximarla a la obra de Piero, las de Santiago, y especialmente, la de San Vicente, cuyo tórax se abomba en suave curva que viene a cortar la circunferencia tensa de su cinturón, hacen pensar en el dibujo de Antonio.

Los ángeles pintados al fresco en San Miniato (fig. 8), tienen relación con los que por aquel entonces dibujara Antonio con igual valor decorativo en la escena de la Circuncisión, de los bordados para el altar de San Juan, pues si bien unos respecto de los otros se encuentran en posición invertida, su dinamismo es equivalente. En la pintura los ángeles se apartan del círculo central; en el dibujo por el contrario, parecen mantener éste; pero el juego y la relación de las fuerzas dinámicas entre el movimiento de los ángeles y el círculo arquitectónico, es equivalente.

De este tiempo o quizá un poco anterior, ha de ser la pequeña tabla del David (fig. 9), del Kaiser Friedrichs Museum (núm. 73 A), de tonalidad clara, debida posiblemente a la restauración. Mesnil (B. 102), se ve en esa tonalidad la mano de Piero, que reconoce también en la actitud de la figura, «singularmente próxima a la de San Vicente» en el cuadro de los tres Santos pintado para la Capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato del Monte, de que acabamos de hablar. Más certera parece, sin embargo, la opinión de Berenson (B. 11 y 13), que atribuye la obra a Antonio, cuya línea energética constituye el mayor valor de esta obra, de la que, a causa de la restauración sufrida, no es dable conocer hoy el colorido original.

De las pinturas que más interés han añadido al arte de Pollaiuolo, son los frescos (figs. 10 y 11), descubiertos en la Villa della Gallina, en los alrededores de Florencia, en 1897 (B. 34, 80, 94, 138, 139). Es importante esta obra para el cabal conocimiento

---

(1) Véase el libro de Jacques Mesnil «L'art au nord et au Sud des Alpes a l'époque de la Renaissance». Bruxelles, 1911.



de Pollaiuolo, a cuya única mano puede ser atribuída (1). Mas hay que precaverse contra ciertas sugerencias superficiales, no nacidas sino del mal estado de conservación del fresco. En realidad sólo el dibujo nos ha sido conservado.

Estos frescos fueron ejecutados como decoración de las paredes de una habitación, que después ha sufrido muchas modificaciones, sin que nos sea posible determinar cuál era su destino en el tiempo en que la obra fué pintada.

Hoy la decoración, encajada en una arquería de medio punto, se divide en tres zonas horizontales. La inferior no tiene relación ninguna con la que estudiamos, y está formada por vestigios de un fresco más tardío.

La central, donde se encuentran las cinco figuras danzantes, está unida a la superior, en la que perduran los verdes, ocre y violetas de una decoración vegetal, por un arco cargado de flores y frutas.

Las figuras, que fueron más de cinco, recortan su contorno sobre un fondo verdoso. Apenas se ve traza de color en los cabellos amarillentos, que debieron de ser rubios. Las cabelleras recuerdan los dibujos para los bordados de San Juan, así como la del busto del joven guerrero del Bargello.

Una de ellas (fig. 10), conserva mejor el dibujo del dintorno, lo que nos permite reconocer la técnica de planos, fuertemente definidos por virtud lineal. Arriba corre una guirnalda en la que, con propósito meramente decorativo, hay trazadas unas letras griegas.

Las líneas del contorno y del dintorno de estas figuras, tienen sutil relación con muchas de la cerámica y de las artes menores griegas. Pero aquí están al servicio de una expresión dramática de señoreo espiritual del cuerpo humano. Si el tema, está tomado de lo clásico, el espíritu de la obra es otro.

En esta obra está expresado el movimiento rítmico, sin daño para el valor volumétrico de las figuras, una de las cuales, la femenina, gira sobre sus pies, insinuando el pensamiento plástico, que se

---

(1) Apenas descubierta esta obra fué atribuída a Pollaiuolo por Mary Logan (B. 94), sin que, desde entonces, se hayan hecho objeciones serias, a esta atribución. Mary Logan señaló en su artículo la influencia de una de estas figuras en «La Primavera», de Botticelli.

hará virtuosismo en el siglo siguiente ; lo mismo que la figura masculina que, a su izquierda, predice el Mercurio de Juan de Bologna.

A este mismo tiempo pertenece, sin duda, el retrato de caballero de la colección Morgan, de New York, recientemente atribuido por Berenson (B. 13), a Antonio del Pollaiuolo.

Basta, en efecto, comparar este retrato con la cabeza de una de las figuras danzantes de la Torre del Gallo, para ver que en una y otra obra se usa el mismo modo de encajar las facciones: larga, salediza, la nariz, casi exactas, en el fresco y en el retrato, subrayada la frente por lo profundo de las cuencas de los ojos, gruesa la boca, compacto y voluminoso el cabello.

Por razones análogas ha de referirse a este tiempo, el retrato de Galeazzo María Sforza conservado en los Uffizi (núm. 738). El dibujo, en la cabeza especialmente, parece descubrir la mano mano de Antonio, si bien la ejecución de la pintura nos lleva a pensar en Piero, o mejor, en algún ayudante o discípulo.

Nuevamente nos aparecen confundidas obras de los dos hermanos. Se trata del grupo de las Virtudes ejecutadas para la Mercatanzia. El problema del encargo fué aclarado por Mesnil (B. 101). Sabemos, por él, que el 18 de agosto de 1469, el Consejo de los Seis de la Università della Mercatanzia encargaba a Piero pintar las figuras de las Virtudes para decorar el salón de su Palacio (1); posteriormente, fué encargada a Botticelli la «Fortaleza». Los seis cuadros pintados sobre tabla, se conservan en los Uffizi.

A pesar de que los documentos sólo hablan de Piero en relación con este encargo, se ha atribuido siempre (B. 11, 13, 32, 36, 53, 101, 102, 105, 143, 148) «La Caridad» a Antonio, al que también se ha atribuido «La Prudencia». Berenson, en su reciente Catálogo (B. 13), atribuye todas a Piero, con la excepción única de «La Caridad» (fig. 12, núm. 499 de la Galería), en cuyo reverso

(1) La atribución de estas obras a Piero del Pollaiuolo era tradicional (B. 64, 65, 146), pero Mesnil (B. 101), determinó las incidencias y modificaciones del encargo. Fueron muy vivos los celos y rivalidades entre los pintores florentinos con motivo de este encargo. Un dibujo presentado por Verrocchio para la Fé, fué rechazado. Por la intervención de Tomaso Sodenini, uno de los personajes más influyentes de la República, obtuvo el joven Botticelli el encargo de «La Fortaleza», conservado hoy en los Uffizi (núm. 1606), en cuyo Gabinete de Estampas se conserva también el dibujo preparatorio (B. 52).

hay un dibujo preparatorio que es indudablemente de la mano de Antonio, con cuyas obras guarda relaciones estrechas, tanto por la calidad como por el movimiento del volumen, impreso a esta figura sedente con magistral acierto. La mano con que la Virgen sujeta al Niño, así como la cara y el cuerpo de éste, hacen pensar en las mejores obras de Antonio, en los relieves de la tumba del Papa Sixto IV, de la que hemos de hablar más adelante. Pero este dibujo en el cual no es posible insinuar la hipótesis de la colaboración fraterna, nos descubre que la ejecución de la obra, terminada en 1469 (B. 101), ha desnaturalizado el modelo: en la pintura el rostro de la Virgen pierde sus calidades volumétricas, es más pobre de luz e inexpresivo; ello permite suponer que la obra no haya sido terminada por Antonio, sino por Piero o algún discípulo (1).

El dibujo de Antonio se reconoce también en «La Prudencia» (fig. 13, núm. 1610 de la Galería), terminada en 1470 (B. 101). Las manos, despegadas del cuerpo, ocupadas en sostener la una el espejo, y la serpiente, la otra, tienen sutil movimiento, acordado con la oscilación leve de la cabeza. Los paños poseen relieve más rotundo que en las restantes pinturas de esta serie. Por otra parte en el espejo se refleja un perfil femenino, sutilmente dibujado, que tiene innegable relación con el del Museo Poldi di Pezzoli (fig. 14, núm. 157) certera y tradicionalmente atribuido a Antonio.

Estos perfiles, de tradición numismática, estaban en boga a aquellas alturas del siglo. El que aparece en el espejo de «La Prudencia», fino, inciso profundamente sobre el fondo azul claro, no puede atribuirse, como hace Berenson (B. 13), a Piero. De atribuírselo a él, consecuentemente, ha de atribuírsele—y así lo hace Berenson—el perfil del Museo del Poldi-Pezzoli. Ahora bien, si este cuadro se hace figurar entre las obras de Piero (como obra temprana de éste lo da Berenson), sin que haya un solo punto de relación en-

---

(1) La intervención de discípulos o ayudantes se advierte también en los cuadros que representan «La Esperanza» (núm. 495 de la Galería), «La Justicia» (núm. 496), y la «Templanza» (núm. 497), obras que deben ponerse bajo el nombre de Piero. De esta opinión es Berenson (B. 13). En «La Templanza», sin embargo, se advierte alguna relación con el relieve del mismo asunto que figura en la tumba de Inocencio VIII, lo que hace pensar que tal vez interviniera Antonio en el dibujo preparatorio. «La Fe» (núm. 498), parece de Piero.

tre aquello que de Piero nos es indubitablemente conocido y esta línea de contorno que define el perfil del Museo milanés, habríamos de construir una nueva personalidad, original y dominante, a la que daríamos el nombre de Piero, y resultaría que Antonio, las notas de cuyo arte coinciden con las de este retrato, no sería sino heredero del estilo de su hermano menor, y este perfil en el que domina sobre cualquier otra virtud la del contorno, aceptado en la obra de Piero, daría al arte de éste un valor que es insólito en lo que de su obra nos es conocido (1).

Es bien sabido que el nombre de Piero sólo figura en el recuerdo del Vasari y de quienes siguieron al crítico aretino, a la sombra de su hermano Antonio. Por otro lado, el cielo fino, poblado de leves nubes, que forman el fondo del retrato del Museo Poldi-Pezzoli, tiene evidente relación, en la técnica como en el gusto, con la tablita de «Hércules matando a la Hidra», de los Uffizi.

En el retrato del Museo Poldi-Pezzoli, quizá uno de los más penetrantes que nos haya dejado la pintura de todo tiempo, es de señalar la riqueza de los valores de relación que en tema tan limitado se ha propuesto y conseguido Antonio del Pollaiuolo. El paralelismo entre el párpado superior del ojo y la aleta fina de la nariz, con el labio superior abultado y saliente y con la barbilla insinuantemente enérgica, así como el collar de perlas perfectamente paralelo con el hilo, también de perlas, que adorna el rubio cabello de la mujer, y que se opone en su ligera oblicuidad a ese otro paralelismo de ojo, nariz y boca, dando al rostro un cierto movimiento; revelan la mano experimentada de un maestro, como Antonio, cuya mano, certera en la expresión del volumen, vemos también en la curva del escote, que viene a darnos la plenitud del pecho y la re-

---

(1) La atribución habitual de este retrato a Antonio es certera. Por exclusión, se afirma, que ningún otro artista del Quattrocento puede ser autor de esta obra maestra, cuyas características, especialmente la línea de contorno, coinciden con las peculiares de Antonio del Pollaiuolo. Por el contrario, ninguna de las notas propias del arte de Piero, pueden relacionarse con las características del retrato conservado en el Museo milanés. Una comparación entre éste y la Coronación de la Virgen de San Gimignano servirá para convencerse de ello. Añádase que el color en el retrato es finísimo: azul claro el cielo, verde lo que del vestido se ve, y blanco la gasa transparente que deja ver el pelo rubio clarísimo. Con estos colores no se pueden relacionar—ni contando con el transcurso del tiempo, unos trece años según Berenson—, los colores opacos del cuadro de San Gimignano.

donde de la figura, dominando así la planificación que imponía el estilo numismático del retrato.

Si comparamos esta obra con la miniatura que figura en el Museo de los Uffizi (núm. 3388), cuya habitual atribución a Piero ha sido recogida por Berenson (B. 13 y 14), la cual representa también una mujer de perfil, vemos que en ella no está logrado el valor de volumen, a pesar de haber recurrido el autor al empleo del modelado en el paño que cubre los hombros de la retratada.

Con el retrato del Museo Poldi-Pezzoli, se relacionan algunos otros, también femeninos y de perfil.

Uno de ellos, muy repintado, se conserva en el Museo de los Uffizi (núm. 1491). Poco puede decirse de este cuadro, pues si bien en algunos detalles, en el broche que cierra el descote, se ve la mano de Antonio, los repintes, que le han consumido el perfil y alterado el modelado, impiden intentar una determinación exacta. Quizá sea, como quiere Berenson (B. 13), obra de Piero; quizá no se debe sino a la mano de un discípulo o seguidor de Pollaiuolo. En todo caso, su dependencia del retrato conservado en Milán, resulta palmaria.

En la colección Gardner, de Boston, se guarda otro retrato femenino de perfil que ha sido atribuido por Berenson (B. 13) a Antonio. Con más acierto, Lionello Venturi (B. 164), lo atribuye a Piero. La relación con el retrato de Milán se encuentra en la línea de la espalda y en la curva del descote; pero la línea que en la obra de Antonio convierte en síntesis plástica la figura, en el retrato de la colección americana se hace descriptiva: así nos revela, cayendo en torpeza, los accidentes verosímiles del perfil de la retratada, cuya abultada clavícula se relaciona con la curva en que se hunde la línea del descote sobre los senos.

Es importante establecer la semejanza de este retrato con la miniatura de la que ya hemos hablado, conservada en los Uffizi (núm. 3388), que Berenson (B. 13), atribuye, con acierto, a Piero. El cabello, en uno y otro retrato, está representado con tal semejanza de gusto y técnica (hasta donde ésta es posible entre un cuadro y una miniatura), que se hace difícil pensar sean obras de distinto autor.

Problema también importante plantea el perfil de señora del Kaiser Friedrich Museum de Berlín (núm. 1614). Este retrato ha tenido las más diversas atribuciones (1). Las más recientes, la de Adolfo Venturi (B. 158), que lo considera obra de Antonio del Pollaiuolo, y la de Berenson (B. 13), que lo atribuye a Piero.

Detrás de la retratada vese un barandal que recuerda el que hay en el cuadro de los tres Santos, en los Uffizi (1617). Mas la cuestión no puede decidirse con suficiente claridad. Algunas son las semejanzas de este retrato con el del Museo Poldi-Pezzoli; pero el contorno carece aquí de la función fronteriza constante en las obras de Antonio. La luz cae sobre él procurando su fusión con el fondo; esto, junto con algunas otras notas, como la línea curva del párpado, le aleja de la manera de Antonio, mientras le aproxima a la manera de Doménico Veneziano, con el perfil de cuya Santa Lucía en el cuadro de la Virgen con cuatro Santos (Uffizi, núm. 884), tiene fuerte semejanza (2).

---

(1) Los retratos de perfil, como ya se ha dicho, estuvieron muy en boga en la segunda mitad del Quattrocento. Casi todos los grandes pintores hubieron de servir aquel gusto aulico. Así son numerosos los retratos femeninos de perfil que hoy se conservan, sin que sobre muchos de ellos haya recaído una atribución definitiva: los nombres de Piero della Francesca, Uccello, Baldevinetti, Domenico Veneziano y Pollaiuolo se posan más o menos establemente, sobre ellos en las cartelas de los Museos como en artículos de revista. Sin embargo, no parece que hubiera de ser imposible, en la mayoría de los casos, llegar a atribuciones definitivas, si los historiadores que de ellos se ocupan abandonaran el afán de agrandar el catálogo de los artistas que estudian.

Sea dicho de paso, como Adolfo Venturi, últimamente, ha mostrado celo tan vehemente por la riqueza de la obra de Antonio del Pollaiuolo, que ha querido hacer entrar en el catálogo de éste, muchas que parecen del taller de Andrea Verrocchio (B. 155, 156, 157, 159, 160, 162).

El perfil del Museo Poldi-Pezzoli no ha podido librarse a aquel destino: Venturi (B. 148), lo da como obra segura de Antonio, junto con el perfil ed los Uffizi (núm. 1491).

Marcel Reymond indica como posible autor a Verrocchio, en la monografía sobre este artista «Verrocchio». París, s. a. (1906), pág. 134. Opinión a la que se opone Frizzoni (B. 73), que cree, como Venturi, que es obra de Antonio del Pollaiuolo.

Por su parte, Schmarsow (B. 129), la atribuye a Domenico Veneziano.

(2) Véase, por ejemplo, el modo idéntico como está tratado el lóbulo de la oreja en ambos retratos. Adolfo Venturi había ya insinuado (B. 148), la opinión que, recientemente, ha reafirmado (B. 158). Pero es de notar que, cuando insinué por vez primera la atribución de este retrato a Antonio del Pollaiuolo, lo hizo suponiéndola obra juvenil, en la que, por conducto de Baldevinetti, se hacía presente la influencia de Domenico Veneziano.

Por Vasari conocemos la fecha de otra obra de Antonio: el «Martirio de San Sebastián», ejecutado en 1475 para la Capilla Pucci, en la Iglesia de San Sebastián de los Siervos. La obra (figura 16), se halla hoy en la National Gallery (núm. 292).

Según Vasari (B. 146), fué la obra más alabada de cuantas hiciera Antonio (1), de cuya mano siempre se ha considerado (B. 9, 143, 145, 148). Maud Crutwell (B. 53), cree ver en ella la colaboración de Piero.

Es esta obra de la madurez del artista. La plástica y la perspectiva están logradas con absoluta fidelidad a su programa.

Las relaciones geométricas que descubrimos en «Los Trabajos de Hércules» tienen aquí acabado desarrollo: el Santo se levanta sobre el tronco de un árbol, y en derredor, formando círculo, se hallan los seis arqueros, cuatro de los cuales le apuntan, quedando el conjunto inscrito en un cono que tiene su ápice en la cabeza del Santo. El gusto por la simetría se manifiesta en los arqueros dispuestos a disparar, que marcan los cuatro puntos de un trapecio, así como en los otros dos que, en primer término, cargan la ballesta, de espaldas el uno, de frente el otro, inclinados los dos, en oposición tan exacta, que parecen darnos dos visiones complementarias del mismo cuerpo (2).

(1) He aquí íntegra la referencia que de ella da Vasari (B. 146), páginas, 292-293):

«E nella cappella de' Pucci, a San Sebastiano de Servi, fece la tavola dell'altare, che é cosa eccellente e rara; dove sono cavalli mirabili, ignudi, e figure bellissime in iscorto, ed il San Sebastiano stesso ritratto dal vivo, cioè da Gino di Lodovico Capponi: e fu quest' opera la piú lodata che Antonio racesse giammai. Conciossiaché, per andare, egli imitando la natura il piú che e' poteva, fece in uno di quei saettatori, che appoggiatasi la balestra al petto si china a terra per caricarla, tutta quella forza che può por re un forte di braccia in caricare quell' istrumento; imperocché e' si conose in lui in gonfiar delle vene e de' muscoli, ed il ritenere del fiato per fare piú forza. E non e' questo solo ad essere condotto con avvertenza: ma tutti gli altri ancora, con diverse attitudini, assai chiaramente dimostrano l' ingegno e la considerazione che egli aveva poste in quest' opera: la qual fu certamente conosciuta da Antonio Pucci che gli donó per questo trecento scudi affermando gli pagava appena i colori: fu finita l' anno 1475.»

En 1757, según Richa, fué hecha copiar por Agostino Veracini (B. 123, X, págs. 355-356).

(2) Steimann ha indicado la analogía de estos arqueros con las figuras danzantes de la Torre del Gallo (B. 138).

Hay en esta obra prueba del interés con que Antonio estudiaba el arte clásica. El arco que se ve a la izquierda es trasunto idealizado, del de Tito, del que Antonio debió conocer algún dibujo, ya que no sabemos que antes de 1475 estuviera en Roma (1).

La devoción por la antigüedad se manifiesta también en el guerrero, que, a pie y con escudo, acompaña al caballero que lleva el estandarte de Roma. Tiene esta figura relación estrecha con otra, ejecutada sobre un escudo y atribuída a Andrea del Castagno conservada en la Colección Widener, de Filadelfia, que representa a David. Es éste un dato más que confirma la relación existente entre los dos artistas.

Es posible, según piensa la señora Cruttwell, que en esta obra colaborara Piero, y aun puede suponerse sin grave riesgo de error, que a su mano se deba la figura de San Sebastián, en la que es visible el propósito de expresión psicológica.

El paisaje aparece más que nunca profundo y ordenado en esta obra de Pollaiuolo. Tanto por las semejanzas que guarda con él, como por la que con las figuras tiene, hay que atribuir a esta época del maestro el «Tobías con el Arcángel Gabriel», de la Pinacoteca de Turín (núm. 117).

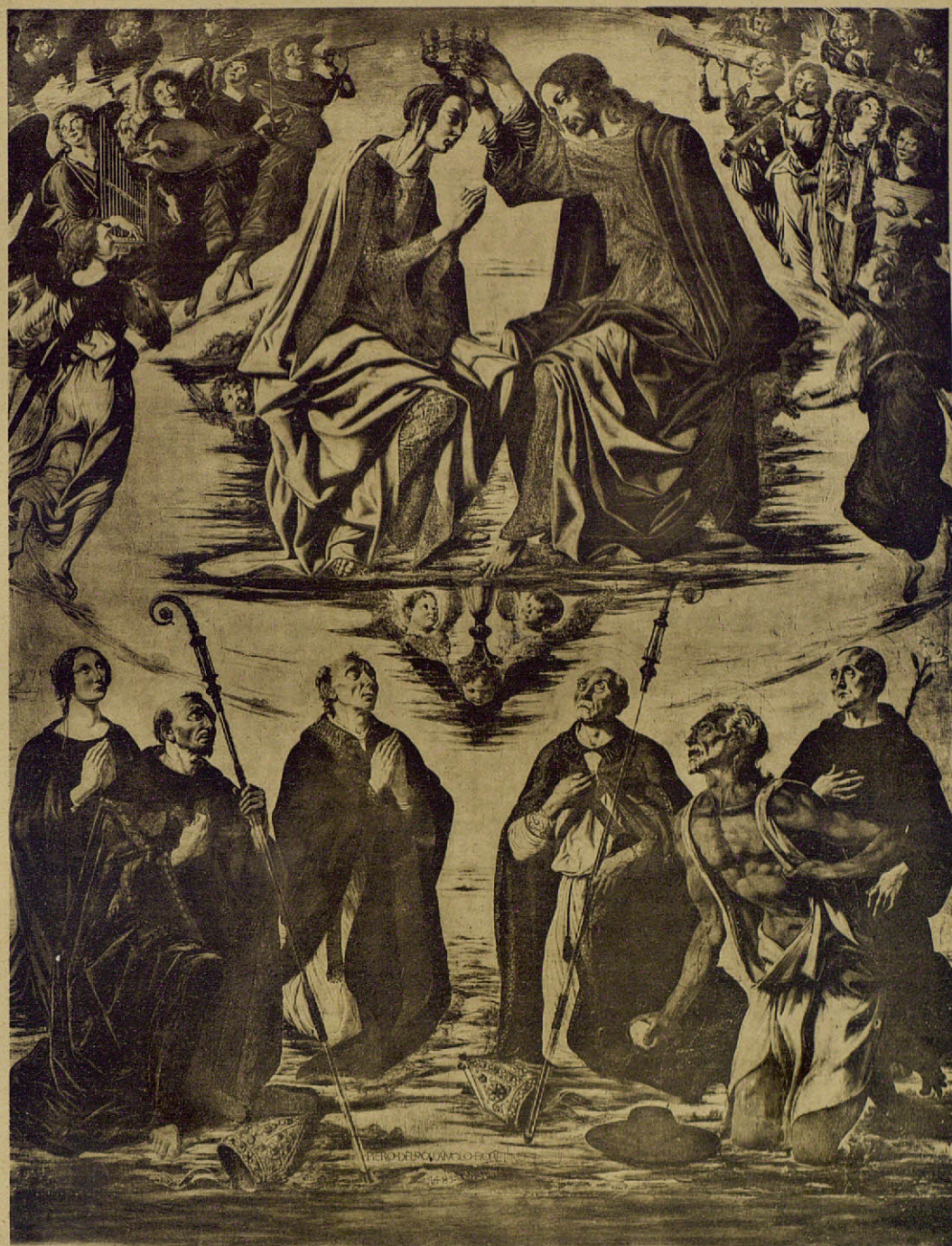
Vasari dice que los Pollaiuolo «pintaron en San Michele in Orto, en una pilastra, sobre tela, un ángel con Tobías». Quizá la obra citada por el biógrafo aretino sea la hoy conservada en Turín.

Esta fué atribuída a Piero por Jacobsen (B. 88). Venturi (B. 148) y Mesnil (B. 102) la creen debida en buena parte a Piero, cuya intervención creen escasísima, Berenson (B. 11) y Van Marle (B. 145). Y en lo esencial, de Antonio parece, tanto por el dibujo, que hace las alas del ángel hermanas de las del San Miguel del Museo Bardi, como por el paisaje cuya ascendencia en las obras anteriores de Antonio es palmaria.

Finalmente, en este período ha de situarse la «Comunión de Santa María Egipcíaca» (fig. 15), descubierta en la iglesia de Pieve

(1) Nótese que al arco reconstruído en todos sus elementos, se le ha añadido un frontón semiderruído, que le devuelve su carácter de ruina. Ello indica la intervención de un elemento sentimental en la visión de la antigüedad, frecuente entre otros en Mantegna, cuyo análisis merecería ser acometido.





FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

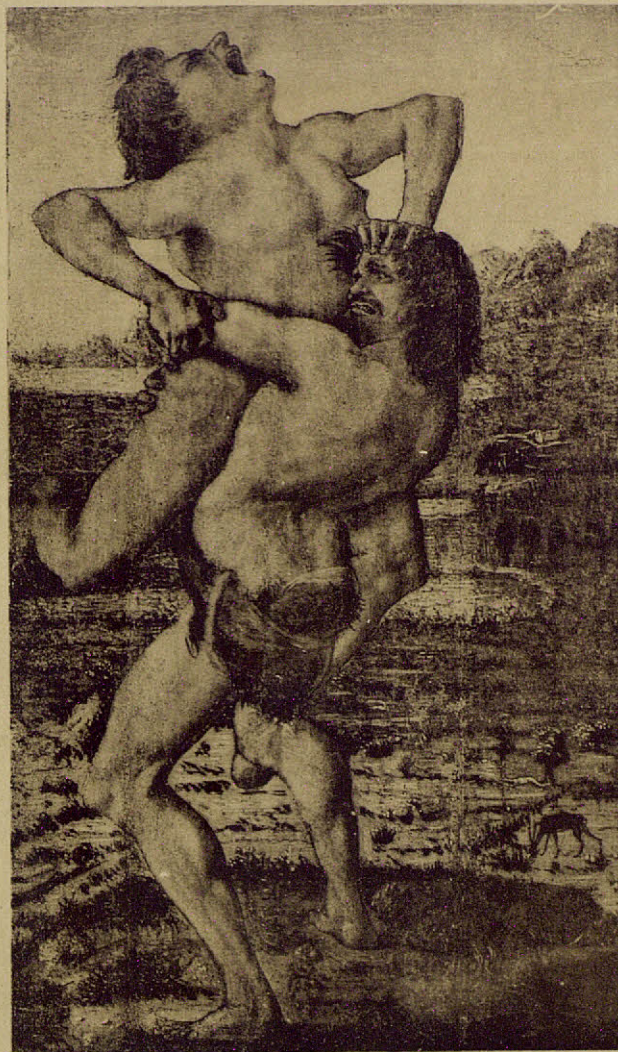
Fig. 1.-Coronación de la Virgen, (Por Piero del Pollaiuolo).

(San Gimignano, Colegiata).



(Florencia. Uffizi)

Fig. 2.-Hércules y la Hidra de Lerna.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 3.-Hércules y Anteo.



Fig. 4.-San Miguel.

(*Florenca, Museo Bardini.*)



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 5.-Apolo y Dafne.

(*Londres, National Gallery.*)



Fig. 6.-Rapto de Deyanira

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

(New Haven, Colección Jarves).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 7.-San Eustaquio, Santiago y San Vicente.

(*Florenzia, Uffizi*).



Fig. 8.-Angel (fresco).

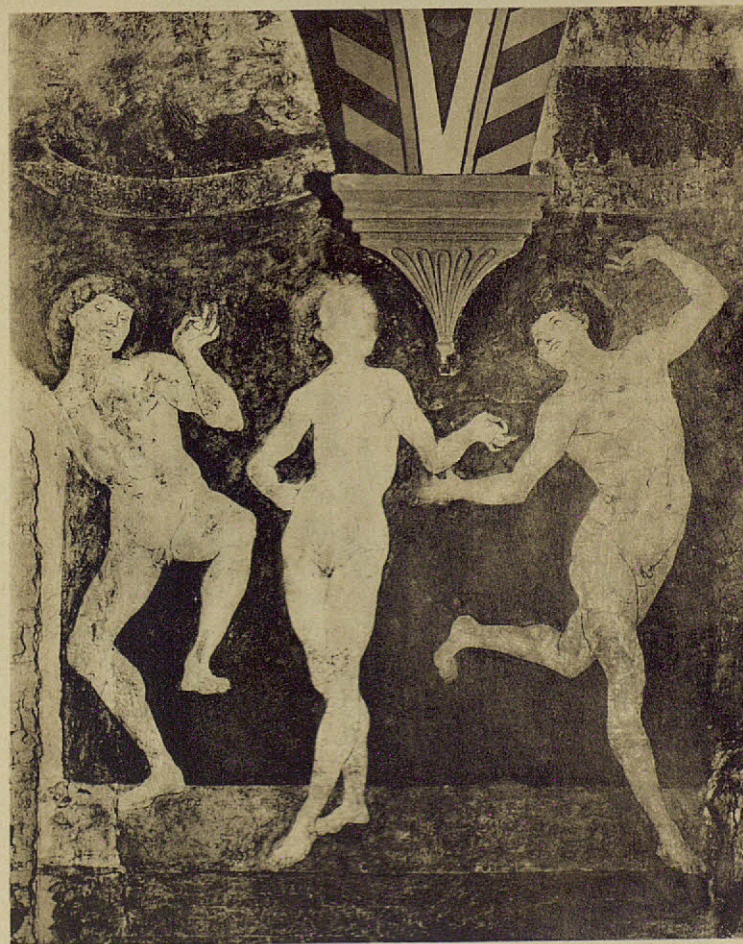
*(Florença, San Miniato al Monte).*



Fig. 9.-David.

*(Berlín, Kaiser Friedrich Museum).*

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig.<sup>s</sup> 10 y 11.-Desnudos danzantes.

*(Alrededores de Florencia, Torre del Gallo).*



Fig. 12.-La Caridad.

(*Florenzia, Uffizi*).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 13.-La Prudencia.

(*Florenzia, Uffizi*).



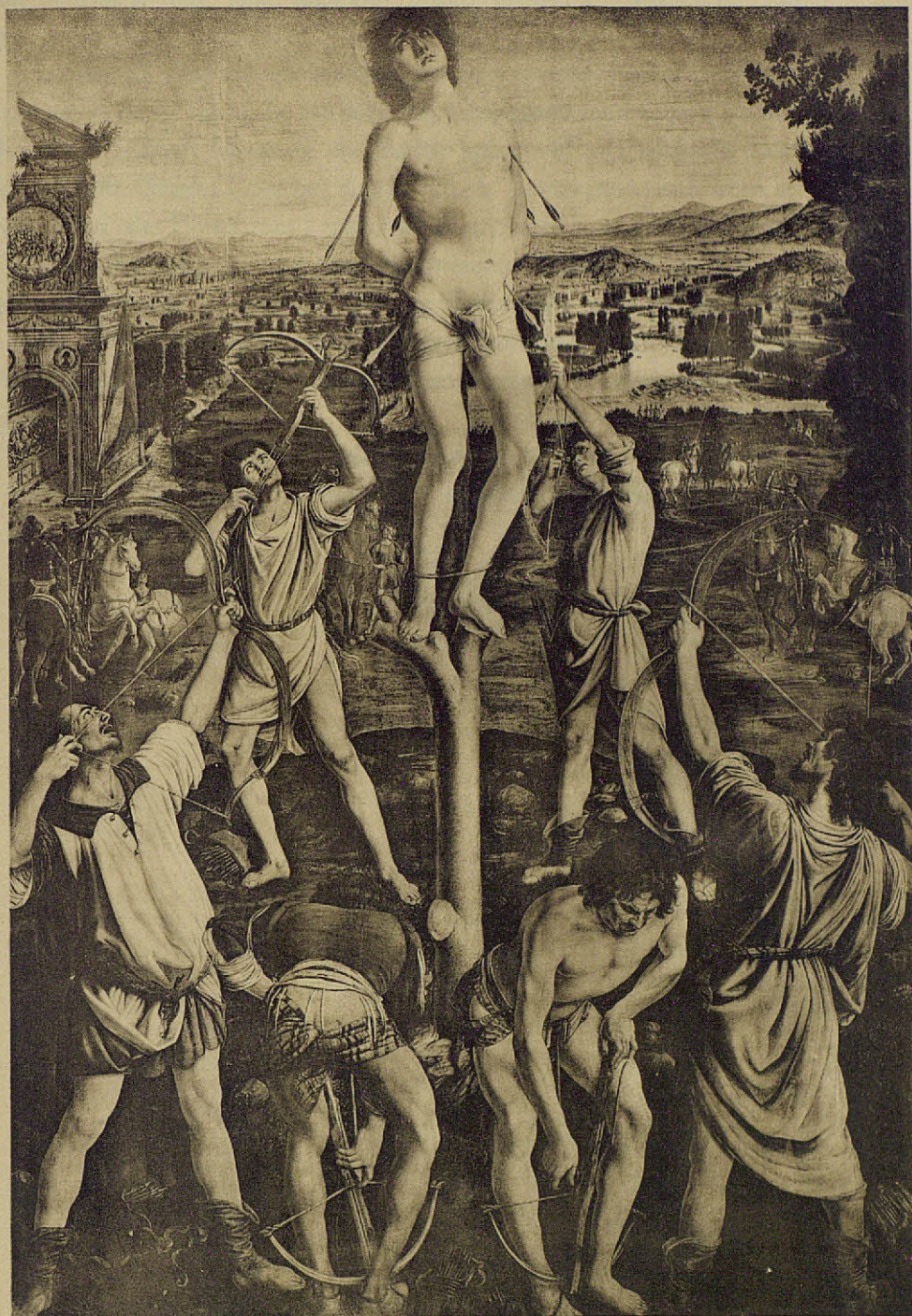


Fig. 14.-Retrato de Señora  
(Milán, Musco Poldi-Pezzoli).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 15.-Comunión de Santa María Egipcíaca.  
(Staggia, Siena, Iglesia de Santa María).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Fig. 16.-Martirio de San Sebastián.

(Londres, National Gallery).

di Santa María, en Staggia, por Berenson (B. 12), que la creyó y sigue creyendo (B. 13), seguida, sobre dibujo de Antonio, por Piero.

Gamba (B. 76) vió en los ángeles que transportan a la Santa, un recuerdo de la tabla de Andrea del Castagno conservada hoy en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín (núm. 47 A), pintada entre 1449 y 1450. Según Gamba, pues, habría de situarse esta obra en la juventud de Pollaiuolo; pero si bien, como señaló Berenson (B. 12), se observan en esta obra reminiscencias góticas, parece que deba aproximarse al tiempo en que Pollaiuolo ejecutó la tumba de Sixto IV, con cuyos relieves, especialmente con los ángeles portaescudos, guardan los que aparecen aquí, fundamentales semejanzas.

En cuanto al goticismo, es de notar, que en la obra maestra de Pollaiuolo, la tumba de Sixto IV, aparece también, como poso de su arte.

JOSE LOPEZ-REY Y ARROJO

## EL PANTEON NACIONAL

---

En el lugar en que hoy se alza el llamado Panteón Nacional, hubo primitivamente una ermita que la devota tradición asignaba a fundación apostólica, como a donación apostólica se atribuye la imagen traída de Antioquía. Por eso, al nombre griego de la imagen, Theotocos (1), atribuyen algunos el origen de Atocha, dado a la ermita y después al lugar en que estuvo; aunque otros lo atribuyen a que en esos lugares había unas plantaciones de esparto (atochales); y esta etimología menos retorcida, parece más racional. La segunda ermita allí edificada también es de origen legendario, por una hazaña del caballero García Ramírez que como gratitud la elevó en este lugar.

Hacia 1588, Fray Juan Hurtado de Mendoza, dominico y confesor de Carlos V, propuso erigirle un monasterio, que debió concluirse hacia 1665, según un manuscrito de la época (2). La arquitectura del tal monasterio debió de valer muy poco, pues Ceán, Llaguno y Lampérez lo pasan por alto. El erudito Ponz (3), es el único que la describe y dice que pertenecía a la época en que la arquitectura se había despojado de la gala y riqueza platerescas y aún no ostentaba la sencillez majestuosa de los tiempos de Felipe II; rara arquitectura interpolada entre esos dos tiempos. La portada del templo (que se restauró por última vez en 1884), no tenía nada de notable, fuera de un escudo real y una estatua de Santo Domingo, recordaba algo a la de la actual parroquia de San José. De-

---

(1) Conde de Polentinos: «Los Patronos de Madrid y otros santos».

(2) Arch. Hist. Nac. Manuscritos: «Sucesos del año 1665».

(3) A. Ponz: «Viaje por España».

lante había una lonja con soportales, lo cual la hace bajar algo de los citados tiempos.

La capilla de la Virgen debió de ser lo de más importancia. Formada por una nave larga y angosta con bóveda de cañón y paralela a la Iglesia. A los lados del crucero, las tribunas reales sostenidas por columnas de estuco y una barandilla sobre el cornisamento, que era donde colocaban las banderas y estandartes gloriosos en las batallas, y esto dicen que estropeaba bastante la arquitectura. La cúpula pintada por Herrera el Mozo, representaba la Asunción de Ntra. Sra. con Apostolado, recibida sobre «muy galante arquitectura de columnas salomónicas pintadas» (1).

Las demás bóvedas, las pechinas y el retablo de San Miguel (que dicen ser el original del de la Capilla Real), eran de Lucas Jordán. El retablo mayor fué diseñado por el arquitecto Isidro Velázquez y tenía gran analogía con el de San Antonio de los Portugueses. El antecamarín y Camarín antiguo, fueron celebrados por sus pinturas de Ricci y Carreño. Y el moderno construído a expensas de Felipe V, debió valer muy poco; naves cerradas sostenidas por pilares y cubiertas por cupulillas.

Por todo esto se ve, que, arquitectónicamente valió muy poco y sólo tuvo importancia por su pintura. Desde la exclaustación se hallaba convertido el Monasterio en Cuartel de Inválidos y como tal, lo estudia Madoz.

En la Basílica estaban las cenizas de Castaños, Palafóx, Prim y Ríos Rosas. Por eso cuando en 1901, por amenazar ruina y para substituirlo por un edificio más adecuado a la creciente importancia y nueva significación, se acuerda derruirla, lo que levanta una violentísima campaña en la prensa, porque aquellas cenizas quedaban sin lugar apropiado y entonces se decide la construcción del Panteón Nacional, contiguo a la nueva Basílica, según proyecto del Sr. Arbós.

La idea de un Panteón Nacional donde contener las cenizas de las grandes figuras de la Patria, nueva en España, fué sugerida a imitación de lo hecho en Inglaterra con la Catedral de Wenmis-

---

(1) A. García Bellido: «Estudios del Barroco español».

ter, Italia con Santa Croce y Francia con Santa Genoveva. Se había dado un decreto en 1837 disponiendo, que en San Francisco el Grande se estableciese un Panteón Nacional al que se trasladasen con la mayor pompa posible los restos de españoles ilustres, a quienes cincuenta años después de su muerte considerasen las Cortes, dignos de tal honor. Mas, tal idea se abandonó, hasta que el Gobierno revolucionario de 1869, dispone que el 6 de junio de ese año, se inaugurase dicho Panteón, indicando una porción de nombres entre los que habían de ser llevados. Pero por no querer desprenderse de ellos algunas localidades, así como por mediar miras políticas, no se pudieron trasladar más que unos cuantos, entre ellos Ercilla, Calderón, Ensenada, Ventura Rodríguez, etc. pero por falta de urnas se depositaron en la capilla de la derecha donde a los pocos años fueron restituidos a sus respectivas procedencias.

El actual edificio o claustro que constituye el llamado Panteón, es una parte del proyecto de Basílica de Atocha. Otra parte es el campanil. La parte principal, la basílica propiamente dicha o sea el templo, es lo que falta por ejecutar y está sólo en los planos. Este proyecto es de marcado sabor italiano; la inspiración del monumento fué italiana. El tipo de patio o claustro del Campo Santo de Pisa con sus tumbas en las galerías se reproduce en el de Atocha. El campanil exento o aislado de la iglesia es como los campaniles todos del Lombardo-Veneto. Su traza prismática lisa; galería alta para el cuerpo de campanas; chapitel de pirámide de cuatro lados; las fajas de blanco y negro de la sillería en que alternan la caliza blanca de Colmenar y negruzca pizarrosa de Calatorao, son remedos de ese arte italiano, típica decoración de color que ya se ve en los edificios medievales de aquel ciclo; más bizantino que ojival, en Florencia, Milán y Venecia; más oriental en la región siciliana en la que se desarrolló aquel *árabe normanno*, en el que hasta las dovelas de los arcos alternan en color y los fustes de las columnas también están exornadas de fajas en imbricaciones: las célebres fajas lombardas. Hermoso estilo; rudeza románica aligerada por el árabe; simpático a los españoles porque corre paralelo a nuestro mudéjar por los mismos cauces del arabismo venido por el Sur a los dos países latinos, que tantas cosas comu-

nes tienen en el desarrollo de su arquitectura románica ; siendo tal vez la más saliente la torre prismática sin aristones de piramidación desde la base, peculiares éstos del ojival germánico-francés, más extraño allí que en nuestra España.

El mismo uso de los empelechados de mármol blanco de las ventanas del claustro y de la galería del campanil remachan la filiación italiana de este monumento, desafortunadamente inacabado por su autor, que hubiera sido la obra maestra de las varias que construyó siempre fiel a su estilo y sello personal e inconfundible.

Al Campo Santo de Pisa, celebrado museo de panteones, no le irá en zaga este claustro de Atocha, museo, tanto de celebridades militares y políticas, cuanto de obras de los más renombrados artistas del XIX y XX siglos.

Para completar la ilusión de trasunto italiano basta contemplar el campanil a través de las sencillas, finas, tracerías del claustro, remembranzas de época y lugares del Giotto, sugestión italiana, tan distinta de la evocadora de nuestro orientalismo racial : la visión de la Giralda al través de las trepas y ojivas del monumento catedralicio sevillano.

No es de extrañar tan marcada filiación artística en un hijo de artista español y romana, nacido en Roma, estudiando en París, en una época, en el ciclo retrospectivo en el que los estudios medievales iniciados por Viollet-Le Duc retrocedían a los bizantismos de la basílica de Montmartre.

Establecido por fin en Madrid, donde terminó sus estudios D. Fernando Arbós y Tremanti, conservó siempre aquel sello en todas sus obras, culminando en su postrera obra, la iglesia de San Manuel y San Benito, tumba de otro italiano.

Todo esto que explica la adopción de tan marcado arte exótico en la obra de Atocha no justifica que, precisamente el Panteón Nacional, tenga carácter tan poco español.

Por la misma fecha aproximadamente, Carlo Maciachini, elevaba en Milán a la entrada de aquel Cementerio un «Templo de la Gloria» (panteón de italianos célebres, albergue de los despojos ; las estatuas o los nombres más ilustres) y precisamente adoptaba,

según decía (1) «el esitlo lombardo» con las mismas fajas alternativas de blanco y negro que allí, sin duda, da el carácter nacional, al menos a las composiciones funerarias.

Entre los problemas básicos de la erección del panteón surgió el más difícil en los monumentos de esta clase: el de ser anejo de una basílica cristiana que pugna con el carácter secular que hubieran de exigir algunos enterramientos; pugna entre los que no quieren a sus grandes hombres bajo bóvedas sagradas y en tierra bendecida y entre los que, por aceptar o exigir ambas cosas, no quieren a los suyos mezclados para siempre con los que hasta el fin se señalaron como no creyentes.

Esta pugna anuló todos los conatos con que antes y después de la construcción de Atocha se intentó reunir a los españoles célebres en un panteón nacional.

Vencidas para éste las dificultades (aunque tal vez y principalmente por esta causa se retrasara, *sine die*, lo que daría genuino carácter sagrado al lugar, o sea la construcción de la Basílica) allá se instalaron en tumba bien modesta, primero los doceañistas, luego reunidos con políticos isabelinos: Argüelles, Muñoz Terro, Calatrava, Mendizábal, Martínez de la Rosa y Olózaga; luego generales: Palafóx, Castaños, Concha, Prim. Por fin políticos: Ríos Rosas, Cánovas del Castillo, Sagasta, Canalejas, Dato; en tumbas que no llegan a la docena; alguna fuera de las bóvedas en el recinto del jardín.

Como notables son la tumba de Prim, original baldaquino con estatua yacente; todo él de acero con embutidos de oro y plata; labor tan nacional como las que salen de Eibar y Toledo y tan adecuada a un militar como la espada damasquinada.

Tres tumbas están labradas por el cincel de Benlliure, de los tres políticos: Sagasta, Canalejas, Dato, y una cuarta, labrada por Querol fué destinada a Cánovas.

El grupo de las tres primeras es antítesis de la cuarta: el realismo ultraísta de Benlliure dejó en las tres tumbas su sello de po-

(1) (Description Technique). Guide du Cimetiere Monumental de Milán.



breza de idea y servilismo a la realidad que podrá ser de una ingenuidad primitiva pero en la que la imaginación creadora de arte bello no aparece. El afán de realidad, sin despojarla de los aspectos feos, no crea arte bello. En los sepulcros famosos de nuestras Catedrales, Claustros y Capillas ; en las estatuas yacentes de aquellos grandes hombres, quedó el retrato del insigne sumido en sueño augusto ; despojado de lo repugnante a lo Valdés Leal. La emoción de serenidad solemne que sugieren aquellos monumentos renacientes : ¡ Cuán lejos está del pueril afán de reproducir con justeza lo mismo el pie calzado de alpargata plebeya que la máscara del decrepito en la última fealdad de la descomposición ! Meta lograda por un buen sacador de puntos, pero que no da un ápice de elevación a un renombrado artista.

Ni la claridad en la expresión de los símbolos ; los codos sobre el Evangelio ; la espada de la justicia (?) casi a la espalda ; el Cristo archidesnudo sin la distinción de Benvenuto Cellini, son rasgos muy poco afortunados en los que el maestro ha estado muy poco feliz.

Opuesta es la inspiración del genio inquieto de Querol. En la tumba de Cánovas el ímpetu de una visión arrebatadora que desvanece en humo, el perfume de los pebeteros, las nubes, los ropajes, igualándolo en una arquitectura indefinida ; sin una moldura ni ornamentación acabada, está muy en carácter de aquel modernismo fin de siglo, que se complacía en dejar a medias la expresión de los conceptos para que la completara el espectador : «tanto interés en lo que se ve como en lo que se adivina». Al menos es dato de una época.

Es bastante exacta la relación de Serrano Fatigati (1) en la descripción de esta tumba.

Dice el maestro : «En la urna hay hornacinas con arcos de medio punto con efigies de santos y sobre ella tendido y a medias cubierto con un sudario cual si acabase de ser amortajado Cánovas del Castillo». Y continúa más adelante «...los brazos del Genio,

---

(1) Serrano Fatigati : «La Escultura en Madrid» (Boletín de la Sociedad Central de Excursiones).

que corona la parte superior presentando coronas, tienen bastante rigidez. Muy hermosas las figuras de la mujer angustiada y la otra mujer que desde lo alto mira serenamente, de gran belleza de líneas y acierto en la expresión. El ensueño piadoso del fondo tiene más de sugestivo, por su efecto de conjunto, que de correcto. De todo ello se desprende un ambiente de dulce melancolía poética que acredita su fantasía y purifica la personalidad de Querol.»

Los demás monumentos son discretos y responden a la época y adaptaciones mismas del arte español.

En este recinto del llamado Panteón Nacional, lo nacional no aparece en el continente tanto como en el contenido.

JOSE M.<sup>a</sup> GARCIA SAINT-MARIN

# JUAN BAUTISTA MONEGRO

## ESCUPTOR Y ARQUITECTO

(CONTINUACION)

DOCUMENTO NUM. 4

*Escritura de concierto y condiciones para la obra de un campanario  
en el monasterio de San Juan de los Reyes*

Toledo, 30 agosto de 1592

«Condiciones con que se a de hazer un campanario de dos arcos para dos campanas del monasterio de san Joan de los Reyes desta ciudad al qual se a de hazer sobre vn ángulo exterior del cruzero de la yglesia, a la parte del claustro principal donde aora esta vno de madera q. sea de quitar.

Es condicion q. el dicho campanario a deser de Piedra berroqna de las canteras de Sonseca q. sea muy buena, fuerte y grani menuda a contento del maestro o aparejador q. es o fuere de los alcazares de su mag.<sup>d</sup>

yten q. sea de hazer según la forma y traza de vn disegno echo por Joan bap<sup>ta</sup> monegro y firmado de Joan de Herrera por orden de su mag.<sup>d</sup>

es condición q. el oficial q. se encargare de hazer el dicho campanario a de deshazer el q. aora está echo de madera y la q. del sacare le podrá seruir para andamios tomándola despues a Su mag.<sup>d</sup> para lo q. fuere necesario para el dicho monesterio y ansi mesmo a de desvaratar asta tres o quatro yladas de sillares q. están deuaxo del y las a de tornar a asentar haciendo muy buenas juntas y lechos y añadiendo los sillares q. fueren menester y los a de trasdosar con

muy buena cal y piedra y esto se entiende en todo el ancho y grueso q. a de tener el dicho Campanario y la dicha cal y la q. más fuere menester la a de poner y hazer a su costa.

yten q. sobre los dichos sillares y trasdosado echará las losas q. fueren menester en quince piés de largo y cinco y medio de ancho poco más o menos de la grozesa q. se le señalare labrando en las frentes de afuera la moldura moderna que se le ordenare.

y sobre el dicho enlosado se elexirá el campanario con sus dos pilares y vn bazio el vn pilar q. uaya trazado con el remate moderno piramidal y el otro a de ser correspondiente como pareze en la traza con todo lo demás della.

es condicion q. el dicho campanario a de ser labrado a dos hazes de vna misma lauor con los Relieus y fondos, Resaltos y comisamentos, capiteles y basas, Remates y fajas, pirámides y Repartim<sup>os</sup> según y como está dicho y pareze en la traza de planta y montea, guardando la proporción y grandeza q. por ella se manifiesta, y asimesmo la correspondencia de las partes con ygualdad.

yten q. a de tener de alto el dicho campanario dende las losas asta donde asienta la bola de la + trynta y vn piés y tres quartos poco más o menos y de grueso con las pilastras sin buelos de molduras cinco piés.

yten q. el dicho oficial ará las ligazones en los pilares y juntas y arcos q. le fuere ordenado y las grosezas de la medida y grandeza q. se le diere y señalare guardando la forma q. tiene la dicha traza y siguiendo en todo la firmeza, vtilidad y buena forma q. a la dicha obra conbiene tiniendo cuydado de asentar todas las piedras con cal y echando los pernos y grapas q. se le ordenaren.

y el maestro destes alcázares q. es o fuere trazará los moldes y miembros q. a de lleuar toda la lauor en la grandeza q. a de tener la obra tiniendo Respeto a la planta y montea.

es condición q. la dicha obra a de ser muy bien labrada y acabada y las juntas y lechos con gran cuydado de manera q. se disimulen lo más que se pueda y se Rebocará tambien q. parezca de vna pieza y el asiento della será aplomo y niuel y la pirámide moderna lo a de escodar y Remendar y Rebocar para q. parezca a la demás obra.

yten q. la piedra del dicho campanario la a de sacar, traer y asentar y labrar a su costa y a de poner la clauazon en los andamios a su costa y los a de hazer y desazer y lo ade dexar todo escombrado y limpio y ansimesmo a de poner la madera de los moldes y contramoldes todo sin q. pueda pedir más de lo q. por el Remate se concertare.

yten q. todo lo q. desbaratare o destexare para hazer el dicho campanario lo a de tomar a hazer a su costa y dexallo como estaua de antes o mejor y el texado q. remata con el vn pilar seade dexar Rematado de manera que desagüe sin ningún ynpedim<sup>o</sup> el agua q. llouiere.

es condicion q. la dicha obra a de ser echa en muy buena trauazon, llena y cumplida, sin q. sea menester Rипiar ni encluir ningun baçío fino q. las piedras ynchen y abraçen todo el espacio sin falta ninguna.

yten q. las dos campanas q. tiene el monesterio la vna en vn jardin y la otra en vn campanario las a de sacar y quitar de donde están y las a de llevar y subir y asentar a su costa dándoselas enexadas y el dicho oficial a de fijar los hierros en q. an de andar y quitillos de la otra torre, y se le a de dar el plomo q. fuere necesario por cuenta así para esto como para las demás grapas y asimesmo se le darán las grapas q. fueren menester echas apropósito.

yten q. si ubiere menester algun tiro o Roldana o madera bieja se le dará en este alcazar la q. ubiere apropósito de lo q. está en el patio, y si más ubiere menester la a de poner a su costa y lo q. se le diere lo a de llabar por cuenta y traello y pagar lo q. faltare todo a su costa.

yten q. si se ofreciere alguna dubda sobre la dicha obra o condiciones, el dicho oficial ade pasar por lo q. el dicho Ju<sup>o</sup> bap<sup>ta</sup> de monegro dixere o el maestro o aperajador q. en su ausencia fuere esto sin contradición ninguna lo qual a de guardar y seguir como las demás cosas declaradas.

es condicion q. el dicho oficial q. se encargare de hacer esta obra la a de dar echa y acabada bien y perfetamente dentro de seys meses del Remate della y a de ser a contento del maestro o aparejador q. es o fuere y con satisfacción del contador y pagador destes alcázares sin q. pueda pedir demasía en ninguna manera.

yten q. a de continuar la obra sin alçar mano della y se le a de dar luego q. se concertare la quarta parte del precio en q. se rematare y no se lea de dar mas dinero asta q. se entienda q. está gastado en el dicho campanario lo q. se le dió y lo demás se le yrá dando según lo mereciere la obra, de manera q. quando esté acabado el dicho campanario y asentadas las campanas y todo lo demás concerniente a la dicha obra se le acauará de pagar lo q. se le deuere.

yten q. si en la prosecución de la obra alçare mano della sean de poder poner los oficiales q. pareciere caros o baratos a su costa asta que la dicha obra esté acabada.

yten q. el dicho oficial a de dar fianças a contento del contador y pagador destos alcázares dentro de dias dende antes q. fuere rematada.»

*Arch. de Prot. de Toledo.*—Escribano ; Pedro Ortiz.—Año de 1592.—Folio 820.

#### DOCUMENTO NUM. 5

#### *Condiciones para hacer el coro y capilla mayor del monasterio del Carmen Calzado de Toledo*

Toledo, 11 de marzo de 1596

«Primeramente se ha de hacer y labrar una bóveda para entierro debajo del dho coro y capilla mayor de rosca de ladrillo y cal, de frente, alto, grueso, ancho, largo y forma que está en la traza, con su crucero y poyos al rededor, de piedra berroqueña y que tenga de alto hasta el suelo de la iglesia veintidos piés con su ventana y hacia el rio con sus jambas y lintel de piedra de cuatro piés de alto y uno de ancho con su reja, y se haga una escalera de piedra en la parte que está en la traza o a donde más convenga, y si se acordare que sea dentro de la capilla, lleve su tapa y guarnición de piedra con su tapa y aldabones y la capilla sea de solar de losas cuadradas de piedra berroqueña.

yten que dho entierro se blanqueará de cal, subida la obra desde el fundamento hasta el suelo de la iglesia, y se eligirá la capilla mayor que tenga treinta y cuatro piés el anillo de güeco, y las dos

capillas colaterales de los lados, cada una veinticinco piés de largo y diez y medio de fodo, y la cabecera del altar mayor *asimismo*, tendrá veinticinco piés de largo y diez y medio de fondo, de manera queden de la pared del retablo de la pared de la cabecera hasta el colateral que divide la capilla mayor del cuerpo de la iglesia habrá cuarenta y ocho piés, y desde el fondo de una colateral hasta el fondo de la otra abrá cincuenta y cinco piés, y subirá toda esta obra de cal y ladrillo de los gruesos y forma questá en la planta con una suela de piedra berroqueña que ande al rededor de dos piés de alto, esto por de dentro, y de dos dedos de relieve, y subirá cuarenta y ocho piés hasta la corona de los arcos por debajo, y luego se hechará su groseza de arcos suficiente y su cornisamento al rededor encima de las pechinas y arcos y su media naranja encima conforme a la traza, todo de ladrillo y cal como está dicho, salvo la media naranja que a de ser de taibique doblado, y por la parte de afuera llevará su cornisamento de piedra berroqueña.

iten de la entrada del cuerpo de la iglesia a la capilla mayor abrá una grada de piedra y al altar mayor a de haber cuatro gradas de piedra sin la tarima que a de ser de madera y el altar será de ladrillo, y toda la capilla se blanqueará de yeso blanco y se guarnecerá conforme a la traza.

Se hará su texado con la armadura, groseza de maderas que convenga encima de la media naranja de la capilla mayor y cabeceiras de ella.

iten con condición que en el cetero de la cabecera de la capilla mayor que cae hacia el rio se ponga un escudo de armas de piedra berroqueña de seis piés de cuadrado con las armas del señor conde reelevadas y con una piedra que diga el letrero: «esta capilla mandaron rreedificar el señor don p<sup>o</sup> lopez de ayala, quarto conde de fuensalida, comendador mayor de castilla y mayordomo del rey don felipe segundo deste nombre», y más, la más letra que a su señoría le pareciere.

yten dentro de la capilla en las pechinas della se an de poner cuatro escudos de armas de piedra blanca y relevadas de las armas de su señoría.

yten es condición quel dho entierro y capilla mayor se a de hacer muy bien, de la medida y forma que está declarado, de ma-

nera que quede en toda perfección sin falta ni defeto ninguno, y si a su S<sup>a</sup> cosa faltare en las condiciones o en las trazas para que esta obra quede perfectamente acabada como está dicho, el convento a hacerla de todo punto y en toda perfección.

yten en la bóveda de abaxo se pondrá un altar guarnecido con su crucifixo encima y nra. S<sup>a</sup> y san Ju<sup>o</sup> a los lados.

yten si el señor conde quisiere algunos escudos y letreros en la dha capilla mayor por de dentro e por de fuera, los pueda poner y con los letreros que quisiere y fuere su voluntad.

yten el P<sup>o</sup> Palomeque obliga al monasterio y convento de que dentro de un més traerá aprobación de esta escritura del P<sup>o</sup> provincial de la Orden, y en ella la licencia para que de nuevo se edifique dicha capilla.

iten y por q<sup>to</sup> el dho conde anterior de este conde fundó en S<sup>to</sup> Tomé una capellanía cuyas misas estan reducidas a cuatro cada semana y con dotación para ellas de diez mill maravedís de renta cada año situadas en alcabalas de Toledo, obliga al convento que sacando licencia se puedan mudar y decir estas misas en el convento del Carmen, este las dará desde el día que se le conceda este privilegio.

Iten el dho convento no a de pedir más cantidad que los 600.000 mrs.)

*Don Pedro Lopez de Ayala.* = *Fray Juan Palomeque* = Firmas autógrafas.

*Arch. de Prot. de Toledo.*—Escrib.<sup>o</sup> Pedro Saldo.—Año 1596. Folio 578.

#### DOCUMENTO NUM. 6

*Escritura de compañía entre Juan Bautista Monegro y otros artistas para hacer el retablo y coro de sillas en el monasterio de Uclés*

Toledo, 17 enero de 1602

«En la çibdad de toledo diez y siete dias del mes de henero de mill y seiscientos y dos años en presencia de mí el escribano público y testigos de yuso escriptos pareçieron presentes juan baptista monegro maestro mayor de las obras de los alcaçares rreales



de toledo y francisco de la torre escultor veõino de la villa de alcalá de henares y toribio gonçalez ensanblador y miguel gonçalez y juan fernandez escultores veçinos de toledo, y todos çinco de vn acuerdo y conformidad dixeron; que por quanto ellos pretenden tractar entre todos e cada vno de por sí o por la vía que mejor pudieren de encargarse de la obra de vn rretablo para la yglesia del convento de vclés de la orden de santiago y coro de sillas y todo lo demás que para la dicha yglesia sea de hazer tocante a ensanblaje, talla y escultura, adornatos de rexas y capillas y las demás cosas que en la dicha yglesia se ofreçieren tocante a sus artes y facultades, y rrespeto destar entre todos conformes de que la dicha obra se haga de compañía por cuenta de todos çinco, por la presente en aquella vía e forma que de derecho lugar aya, otorgaron que ponían e pusieron en compañía en la dicha obra, para qué, encargándose a todos e a cada vno dellos aya de quedar e quede por de compañía a pérdida e ganancia entre todos çinco por partes yguales tanto el vno como el otro, y todos los gastos de caminos, traças y modelos e las demás cosas de la dicha obra an de salir del montón della, y la ganancia o pérdida a de ser yguale entre todos çinco como tales compañeros, y en la cobrança del preçio de ella an de entrar yguales sin que ninguno Reçiba agravio, y las diligencias las an de haçer por yguale, de manera que sea vna compañía y la caja de ella sea espeçial que por ella diese, ny dello se saque a los preçios y la ganancia se parta, y si oviere pérdida contribuyan por yguale y para que entre ellos no aya diferencia y tengan conformidad en la dicha compañía, an de nonbrar dos personas que les agan la cuenta della y declaren las dudas que se les ofreciere y por lo questos determinaren an de estar y pasar, y el que lo contradixere a de pagar a su costa todos los daños e costas que a los demás se Recrécieren, y en esta forma pusieron y asentaron la dicha compañía, y en quanto a los gastos que cada vno hiçiere an de ser creydos por su juramento en cada vno lo dixere, y ansi prometieron y se obligaron de cunplirlo, para cuyo cunplimiento por lo que a cada vno toca, obligaron sus personas y bienes Rayçes y muebles avidos e por aver, dieron poder a los jueçes competentes que de sus pleitos y causas puedan y devan conoçer para que por todo rremedio e rrigor de derecho e vía executiva los conpelan e apre-

mien a el cumplimiento e paga de lo contenido en esta escriptura como si fuese sentençia difinitiva de juez competente ante ellos e por ellos consentida y pasada en avtoridad de cosa juzgada, rrenunçiaron las leyes de su defensa y las que proyven la jeneral Renunçiaçion y la firmaron, testigos juan de villegas, juan françisco e agustín Rodriguez.»

*Juan bap<sup>ta</sup> monegro.—Francisco de la Torre.—Toribio Gonzalez.—Juan Fernandez.—Miguel Gonzalez.—Firmas autógrafas.*

*Arch. de Prot. de Toledo.—Escribano ; Gabriel de Morales. Folio 30.*

#### DOCUMENTO NUM. 7

*Escritura de poder otorgada por Juan Bautista Monegro, como fiador de su hermano Luis de Carvajal para la hechura del Retablo de Ocaña.*

Toledo, 2 de octubre de 1603

Al márgen = poder.

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo juan baptista de monegro maestro mayor de las obras de los alcázares rreales de toledo vizino de la dicha çiudad digo: que por quanto el Illustrísimo Señor cardenal arzobispo de toledo y señores de su consejo an encargado a luis de carvajal mi hermano y a juan pantoxa de la cruz y mateo de paredes pintores la pintura, dorado y estofado de vn rretablo que sea de hazer para la yglesia parroquial de Santa maría de la villa de ocaña, cuya talla y escultura está encargada a miguel gonzalez escultor, y mandado que todos quatro hagan la dicha obra conforme a la traza y condiziones que para ello se han hecho por mí y nicolas de uergara maestro mayor de las obras desta santa yglesia y para ello an de hazer contrato y condiziones y dar fianzas y porque yo e de fiar al dicho mi hermano de que por su parte cunplirá lo que fuere obligado y para ello le e de dar poder en la forma que adelante yrá declarado y puniéndolo en efeto por esta presente carta en aquella uía y forma que de derecho

lugar aya, otorgo y conozco que doy mi poder cumplido tan bastante como le tengo y de derecho se requiere al dicho Luis de Carvajal mi hermano y a la persona que sustituyere, especialmente para que en mi nombre y como yo mismo representando mi propia persona juntamente con él y con las demás personas que se obligaren al hazer de la dicha obra y de mancomun y a boz de vno y cada vno por el todo renunciando como pueda renunciar e yo renuncio las autenticas leyes y división de la mancomunidad, división y escursión como en ellas se contienen e pueda obligar y obligue en fauor de la dicha yglesia de santa maría de ocaña y de su cura y mayordomo de hazer y que dará hecho y acauado en perfección al dicho rretablo conforme a la dicha traza y condiciones y con que de toda costa no ezeda de zinco mil ducados conforme a la dicha provisión de encargo, en rrazon de lo qual por ante cualesquier escrivanos otorgue en mi nombre quealesquier escripturas de obligación con las fuerzas y firmezas, cláusulas y zirconstançias, penas y salarios, rrenunçiaçiones y sumysiones que le pareziere que siendo por el dicho mi hermano en mi nombre otorgadas yo desde luego las otorgo aprueuo y rratifico segun y como en ellas se contubiere y me obligo de las cumplir sin ezeder de su tenor y forma porque el poder que para ello tengo y de derecho se requiere aquí le doy y otorgo al dicho mi hermano, con plena y no limitada facultad, entero poder con libre y general administraçion y con facultad de sustituir y con las fuerzas y firmezas que para su validaçión de derecho sean nezesarias, prometo de auer por firme este poder y las escripturas que en virtud del fueren hechas para cuyo cumplimiento obligo mi persona y bienes, rrayzes y muebles auidos y por auer, doy poder a los juezes competentes del rrey nuestro señor que de mis tienpos y causas puedan y deuan conozcer para que a ello me apremien como si fuere sentenzia definitiua de juez competente contra mi pronunciada y por mi consentida y pasada en autoridad de cosa juzgada y renuncio las leyes de mi defensa y la que proiue la general rrenunçiaçion en firmeza de lo qual otorgué esta carta ante el escriuano público y testigos de yuso escriptos en cuyo rregistro lo firmé de mi nombre en toledo dos dias del mes de otubre de mil y seiscientos y tres años e yo el escriuano público yuso escripto doy fé e que conozco a el otorgante siendo

presentes por testigos nicolas zedillo, y agustin rramirez y sancho de ayala vezinos de toledo.»

*Juan Bautista Monegro.*—Firma autógrafa.

Pasó ante mi. = Gabriel de Morales, Escribano público.

derechos: vn rreal.

*Arch. de Protocolos de Tolodo.*—Folio 2030 vuelto.

DOCUMENTO NUM. 8

*Escritura de concierto de la obra del retablo para la capilla de doña Aldonza de Toledo y Meneses, en la iglesia del convento de Santa Isabel de los Reyes*

Toledo, 2 de julio de 1607

*Extracto*

En la ciudad de Toledo, dos de julio de mil seiscientos siete, parecieron presentes de una parte doña María de Ayala, abadesa en el Monasterio de San Miguel de los Angeles de la Orden de San Francisco, como albacea y testamentaria que quedó de doña Aldonza de Toledo y Meneses su hermana difunta, y de otra parte Juan Bautista Monegro maestro mayor de las obras de los Alcázares Reales y de la Santa Iglesia, y dijeron que se convienen y conciertan en que la referida señora doña María como albacea, encarga al dicho Monegro para dentro de un año de la fecha de esta escritura, un retablo para la capilla que su hermana dejó fundada y dotada en la iglesia y monasterio de Santa Isabel de los Reyes, el cual retablo ha de hazer con las condiciones y de la manera siguiente:

«primeramente que la madera del dho retablo a de ser de pino de quenca de lo que viene por el rio al aserradero de t<sup>do</sup>, seca y sin tea ni ñudos,

yten quel sanblaxe del dho retablo a de ser de sanblaxe elegido sin que en ello aya cosa sobre puesta.

yten quel primer quervo del dho retablo a de ser de orden corintio con un festón de talla en el friso de la cornisa, y en las

guarniciones y molduras ansí de las pinturas como de la cornisa, sean de hazer algunas cosas de talla, como mexor parezca y más conbenga.

yten es condición que el primer cuerpo del dho retablo a de tener quatro colunas arrimadas, extriadas, derechas, con sus capiteles del horden arriba dho. y en los intercolumnios, cinco tableros con sus guarniciones y bastidores en que se pinten las ymáxines que abajo se dirán.

yten es condición que el segundo cuerpo a de ser de un horden composito con quatro pilastras encapiteladas en la cornisa, la qual a de ir adornada con la talla que mas convenga; y entre estas pilastras a de auer três tableros con sus guarniciones y bastidores en que los lienços estén cluaados, y encima desta cornisa a de auer, un frontispicio con sus remates, y a los lados, dos escudos de armas de la fundadora como están otras en la dha capilla; todo lo qual a de ser conforme a la traça que p<sup>a</sup> ello está hecha, la qual queda firmada de los otorgantes y de mí el presente escru.<sup>o</sup>

yten es condición quel dorado del dho retablo a de ser de oro fino sin que en ello intervenga plata ninguna con los aparejos y prebençiones que conbengan a buen oro bruñido.

yten es condición que la talla sea colocada sobre el oro de los colores y matees que más conbengan.

yten es condición que en el primer cuerpo sea de pintar sobre lienço al olio, con muy buenas y finas colores, en el lienço denmedio la encarnación del hijo de dios, y en los intercolumnios, a la mano del ebangelio, san juan bautista y santa clara, y en la de la epístola, san juan evangelista y santa catalina.

yten es condición que en el cuerpo segundo sea de pintar en el lienço denmedio san pedro y san gerónimo y en la parte del ebangelio san fran<sup>co</sup> y en la parte de la epístola san bernardino, y todos con las ynsinias que a cada uno pertenecen.

de manera quen la dha forma y acauado en toda perfección el dho Juan baup<sup>ta</sup> monegro a de dar puesto y asentado el dho retablo en la dha capilla a su costa por prescio de mill ducados los quales se le an de ir pagando de lo questá recogido y se recogiere en poder de la dha señora abadesa de las rentas que para ello dejó la dha s<sup>a</sup> doña aldonça de toledo que administra y cobra diego de

montoya v.º desta ciudad por nombramiento suyo y aprobación de la justicia, pagándole luego de contado cien ducados, y lo demás como se fuere haziendo el dho retablo, y pidiéndolo el dho Juan bautista monegro, de manera que quando acabe de asentar el dho retablo se le a de acabar de pagar.

yten que acabado el dho retablo sea de tasar por personas puestas por las partes y sinó concordasen a de nombrar por tercero en discordia el s<sup>r</sup> corregidor que es o fuere de la çiudad de t<sup>o</sup> una persona pericta en el dho arte, y la tasación en que concordaren el tercero y cualquiera de los nombrados eso baste y sea el preçio que sea de pagar al dho Juº bautista monegro por todo el dho retablo ; con que si la dha tasación esçediere de mill ducados no se le a de pagar más de los dhos mil ducados, porque de la demasía haze gradia el dho Juº bautista monegro ; y si el tercero no concordare en la dha tasación con ninguno de los tasadores nombrados por las partes, sea de guardar la tasación del tercero y aquello sea de pagar por el dho retablo no esçediendo de los mill ducados como está dho ; porque esçediendo desde luego queda hecha graçia del dho esçeso y porque en esta escriptura bá dho. quel dho retablo le auía de dar hecho y acabado y asentado el dho Juº bautista monegro en precio de mil ducados, se declara quel preçio a de ser lo que así se tasare, de manera que si se tasare en menos de mill ducados eso menos sea de pagar al dho Juº bautista monegro y si se tasare en más de los dhos mil ducados no se le a de pagar más, como dho és.

yten que si dentro de un año desde el día de la fecha desta escriptura, el dho Juº bautista monegro no diere acabado y asentado el dho retablo conforme al modelo que queda firmado, a de poder la dha. señora abadesa buscar persona en esta çiudad o fuera de ella que lo haga y por lo que más costare que que los dhos mill ducados, y por lo que tuviere resçibido el dho Juº bautista monegro executar él solo con su declaración y juramento en que desde luego lo dexa dyferido.

Y porque el dho Ju.º bautista monegro tenga segura la paga de lo que montare el dho retablo la dha señora abadesa, obligó a la paga y cumplim<sup>to</sup> desta escriptura los bienes propios y rentas que quedaron de la dha doña aldonza usando de la facultad que le

dejó por su testamento ; y otrosí, el dho diego de montoya administrador de los bienes del dho mayorazgo que se hallaba presente, se constituyó por fiador y pagador del dho retablo en cantidad de mill y no más... y se obligó con su persona y bienes de los pagar al dho Ju° bautista monegro..... testigos que fueron presentes P° pinar, Ju° de Sevilla y Fran° Lazo vs° de toledo.

*Joan bap<sup>ta</sup> monegro.=doña m<sup>a</sup> de ayala abb.=d.° de montoya=Firmas autógrafas.»*

*Arch. de Prot. de Toledo.—Escrib.° Juan de Soria.—Año de 1607.—Folio 683.*

## DOCUMENTO NUM. 9

### *Memoria y descripción de la fábrica del Sagrario*

Primer° en la primera entrada del Sagrario se hace una portada y arco guarnecido de unas columnas de jaspes de Tortosa, ricam° labrados y pulidos con sus pedestales de mármol blanco con embutidos de jaspes, e las colunas con sus basas y capiteles de orden composita e sus cornisamientos de mármol e remates de jaspe y marmol y su arco y cartel, la cual dicha portada y arco ha de tener de ancho diez y seis piés poco más o menos y de alto treinta, y se han de hechar puestas de nogal muy bien labradas y delante su rexa ricamente echa a balaustres y con su remate a propósito del arco.

Yten se ha de hacer otra puerta más adentro donde de presente está nuestra Señora, del mismo alto y ancho con muy rica labor de mármol blanco y serpentino, pulido y lustroso.

Iten, la quadra donde ha de estar nuestra Señora, que tiene en cada lado treinta y seis piés poco más o menos, hecha por lo alto, con un cornisamento muy rico de mármol de San Pablo, y encima del cornisamento, quatro formas o arcos, en cada pared uno, que reciban la cornisa y pechinas para sobre que ha de cargar la cúpula, y encima la lanterna, todo adornado de cornisamentos de mármoles de serpentina de Urda o de San Pablo, y con sus vedrieras y rrexas por de fuera, e las vedrieras con sus çenefas de color.

Iten, en la pared frontera donde a de estar Nuestra Señora se ha de hacer un adorno de arquitectura con un arco y dos puertas a los lados, a manera de arco triunfal, adornado muy ricamente con cuatro pilastras de mármol serpentina, embutidas de jaspes de Tortosa, y con capiteles corintios de metal dorados, y ansimismo, lo han de ser las basas, y an de llebar sus pedestales de mármol blanco con embutidos de jaspe, y encima, de el arco una cartela de bronce dorada, e todo lo demás, a de sér de mármol blanco y serpentino con requadros sobre las puertas, de jaspes de Tortosa, y dentro las armas de su Señoría Ilustrísima, y un cornisamento de mármol blanco con latrocillos de jaspe colorado y el friso de jaspe de Tortosa.

Iten encima deste cornisamento, se ha de haçer el nicho donde a de estar nuestra Señora, de doce piés de alto e siete de ancho, adornado con sus jambas y dintel de jaspe de Carcabuey, pulido y labrado ricamente, y con sus pilastras de jaspe de Tortosa, y cornisamento de mármol blanco y serpentino, y con su frontispicio en manera de arco, con jaspes embutidos, y a los lados sus estribos de jaspes de Tortosa, y sobre la cornisa enderecho de las dos pilastras baxas, sus pirámides de jaspe colorado de Priego, y el frontispicio con sus acroterias e remates de jaspe pulido y lustroso.

Iten, en el arco e puertas, se an de echar sus rejas de metal o yerro dorado, y los lados de las puertas e arcos se han de guarnecer de mármol de San Pablo blanco, y las jambas de adentro y guarnición del respaldo, a de ser a cuenta de la obra de la Santa Yglesia por q es cosa distinta del dho. entierro.

Iten, delante de Nuestra Señora y del dho cerco, se a de hacer un altar de mármol blanco, guarnecido y embutido de jaspes y mármol de San Pablo, y con una gradilla encima y q se pueda servir por la parte interior del, y a de llevar el dho altar su rretarima o grada de mármol.

Iten, a los rincones de la quadra, se han de hechar pilastras lisas y pulidas de dos piés de ancho q vengán dende el cornisamento alto, hasta una suela que a de andar al rededor de la dha quadra de otros dos piés de alto.

Iten, en los dos lados colaterales, se an de hacer dos nichos de entierros con urnas o con retratos, y a los lados en correspon-



dencia de las dos puertas del arco de Nuestra Señora un oratorio o altar hacia las dos puertas, y hacia los rincones de la entrada de la capilla otras dos, correspondientes con el ornamento, de mármol blanco, jambas y lintel, y encima otros dos requadros para letreros en cada pared colateral.

Iten, que en estas dos paredes se an de hacer en cada una, una ventana con su hornamento de mármol y bedrieras y rexa, y todo lo demás de las paredes, guarnecido con sus fajas de mármol.

Iten, todo el solado de mármol blanco y negro de toda la quadra de Nuestra Señora, todo lo qual se a de executar según está en los modelos y en la traza que está firmada de su Señoría e del Obreiro mayor e del Dean e Presidente del dho Cabildo.

*Juan Bautista Monegro* Maestro mayor de las Obras de la Santa Iglesia de Toledo.—Firma autógrafa.

Agregado: «a de costar noventa mil ducados poco más o menos».

*Arch. de la Obra y Fábrica de la Santa Iglesia.*

#### DOCUMENTO NUM. 10

*Memoria como se han de hacer los capiteles de la portada primera del Sagrario q el cardenal mi s<sup>r</sup> manda hacer para primera entrada del Sagrario, y capilla de nra S<sup>a</sup> y entierro de su S<sup>a</sup> yll<sup>ma</sup>*

primeramente q an de ser de mármol de ytalia parte de lo q ay en el taller de Santí yuste y parte de lo q sea mandado traer de balençia. y los dichos capiteles ande ser de orden composita y ande ser en la manera q parecen en un modelo de yeso de la dicha portada q están dorados esto es en lo q toca a lo q ande ser redondos y lo q an de tener quadrado porq allí no tienen la forma ni perfición q ande tener estos q se mandan hacer por mandato del cardenal mi Señor y orden del S.<sup>r</sup> doctor Joan bap<sup>tn</sup> garay canónigo y obrero de la s<sup>ta</sup> yglesia.

yten q se lea de dar el taller y errado donde aora está la puer-tada segunda del sagrario en el taller de santiuste para q se hagan los dichos capiteles.

yten q se le ande dar los mármoles q sea dicho, y los quatro dellos sean de barrenar a su costa y sean de dar palancas de yerro en q se rebuelban para él labrallos y todo lo demás q es lechos y sobre lechos y juntas las ade hacer el maestro q se encargare de hazellos a su costa, y el los ade entallerar y poner para los labrar como bien les tubiere.

yten q ade hacer una cartela con una oja para encima del arco de la dicha portada con el buelo y alto q se le diere, y los dichos capiteles ande tener de alto cada uno dos piés y cinco dedos, y un tercio de dedo y ande ser labrados según la forma y proporción q conbiene para la dicha orden composita, y los a de dar acabados dentro de ocho meses, y no dándolos para entonzes se puedan dar a otro maestro o maestros a su costa caro o barato, y como lo fuere mereciendo la obra se le yrá dando dinero y acabada de hazer se le a de acabar de pagar y el cantero q asentare las colunas y portadas los a de asentar por q en abiéndolos dado acabados sea de ber estar cumplida su obligación, y si alguna pieza se ubiere de echar, la a de engrapar y pegar con buen betun blanco y fuerte, y por q los medios capiteles principales a de ser cada uno de dos piezas en lo alto q el fijallos, a de ser a cuenta del cardenal mi Señor, y los hierros y grapas asimesmo, y con estas condiciones sean concertado los dichos capiteles en quatro mill y quinientos reales.

Oy 29 de junio de 1608 por el s<sup>r</sup> gaspar yañez tofiño canónigo desta s<sup>ta</sup> yglesia.

*Juan bap<sup>ta</sup> monegro* = Firma autógrafa.

*Arch. de Prot. de Toledo.*—Escrib.<sup>o</sup> Alvaro Pérez.—Año 1608.—Folio 606.

#### DOCUMENTO NUM. 11

*Condiciones con q sea de labrar y asentar el pedestal y gradas de la reja y capilla de la decensión de nra s<sup>a</sup> q el cardenal mi s<sup>r</sup> manda ensanchar y adornar según vna planta y motea q para ello está echa.*

primera mente q la dicho obra de pedestal y gradas sea de hazer de la piedra de San pablo con las molduras, altos y grosezas

q están trazados en la motea de la Sancta yglesia en el taller nuevo y según la planta que está echa en vn papel firmado del maestro mayor.

yten q toda la dicha obra de pedestal y gradas y tarima q todo a de ser de la dicha piedra la a de labrar y polir y asentar a cotento del maestro mayor o de quien hiciere su oficio y la a de acomodar según las plantas q se le dieren de las piedras y binieren mas propósito y con parecer del maestro mayor y por q se pretende yr granjeando la piedra q se pudiere sea de aserrar de las piedras lo que pudiere serbir para otra cosa y de cada pié q se aserrare sea de pagar a siete Rs. y se le a de dar sierra y arena y agua en los pozos de la santa yglesia si de allí la quisiere, y si aserrare jaspe de espeja a siete Rs. y m<sup>o</sup> al pié y si marmol blaco a seys Rs.

yten q todo lo q a de labrar y aserrar a de ser en su casa y el a de hazer llebar a su costa la piedra de donde estubiere q solo se le a de dar carro o caretonzillo con q se llena la piedra.

yten q el Retablo del altar sea de aderezar quitando los dos balaistres y sus Resaltos bolbiendo a continuar y labrar las molduras en el mesmo alabastro y puliéndolas como lo demás y los remates los ha de acomodar como estén bién, y en lo que toca al altar sea de hazer de mármol de san pablo con jaspe enbutido si pareziere hazelle de lo blanco y acomodándole del jaspe que ay está, añadiendo y labrando lo que faltare como se le ordenare.

yten q se le darán los fundamentos echos de cal y piedra y se le darán grapas, y Rozados y de fazer y escombrar todo lo antiguo, para que asiente lo nuevo, y se dará madera para andamios, y él a de poner todo lo demás.

yten q a los dos lados del altar ade hazer dos credenzas de los mesmos mármoles y con embutidos en las partes donde no a de aber Reja para la piedra de nra. S.<sup>a</sup> y en la parte que se señalare a de hazer letrero como el que aora tiene, y a de poner a cada credenza dos piedras de a pié y quarto de alto por ornam<sup>o</sup> y guarda de la plata q allí se pusiere q tenga una moldurilla por Remate y algunos Requadros en los planos por de dentro y de fuera y estas piedras an de benir dende el suelo olladero q hagan los lados de las credenzas por mas firmeza.

yten q a de hazer una lámina de mármol blanco con su guarnición y Remate con un escudo de armas del cardenal mi señor de la grandeza y forma q se le trazare.

yten q lo a de solar del mármol negro y blanco co la labor de quadro q se le diere q haga, y para la dicha obra se le a de dar la piedra y jaspe y mármol y él ade hazer la labor de manos, y poner el pulimento y todo lo necesario para dar perfectam<sup>te</sup> acabada la dicha obra y echa la a de asentar a su costa dándole los materiales como se ha dicho, y después de echa, se a de aber sia cumplido y no a de aber lugar de pedir demasía, porq lo q se pretende és, q la obra qde muy perfecta y si alguna condicion faltare en todas estas sea de guardar como si se ubiera declarado, y si se ofreciere alguna duda sea de pasar por lo q. el maestro mayor dijere y declarare o por lo q declarare el q hiciere su oficio.

y es condición q si la dicha obra no se siguiere sin alzar mano della se le pueda encargar a otro q la acabe por su cuenta, y se le an de dar luego cien ducados en señal y para herramienta y como lo fuere mereciendo la obra se le yrá dando dineros todo lo qual se hase por mandado del señor obrero gaspar yañez tofiño, y es condición q lo a de dar acabado dentro de siete meses del día de la escriptura.

*Juan bap<sup>ta</sup> monegro.—Toribio Gonçalez.—Firmas autógrafas.—Documento escrito por mano de Monegro.*

*Arch. de Prot. de Toledo.—Escrib.º, Alvaro Pérez.—Año de 1609.—Folio 1.053.*

#### DOCUMENTO NUM. 12

*Memoria de las condiciones que sean de guardar y qunplir para azer y acabar la obra que de nuevo sea de hazer conforme a planta y perfil questá echo es lo siguiente:*

Toledo, 3 de mayo de 1611

primeramente en lo ques los materiales así de cal y arena y piedra y ladrillo, yeso, madera para andamios y para toda la armadura y clabaçon y agua, todos los materiales se le an de dar al

maestro que de la obra se encargare, y en lo que toca al agua durante lo ubiere en dos pozos del mesón que el maestro lo saque a su costa, y no abiéndolo en estos pozos dichos, a de ser por cuenta de la obra el traerlo del rio u el buscarlo por las fuentes de alrededor, que el maestro no a de poner más, de tan solamente sogas y espuestas y capachos y qubos y azadones y palas y paños para labar de yeso blanco, y la demás erramienta que fuera menester.

es condición quel maestro encargado de la obra a de traer los materiales de todo alrededor a su costa.

es condición que lo que sea gastado en masar cal y azer y cubrir lo que está abierto de las zanjas lo a de rezebir en cuenta por que de todo se le a de hazer cargo al otro maestro.

es condición que sacados todos estos cimientos de toda esta obra a nibel con medio pié más alto que el nibel de la puerta que por quanto se quita la cantería de la parte de adentro, a de quedar todo alrededor dos dedos más afuera que los plomos que bienen enzima, guardando los resaltos de pilastras y traspilastras como muestra la planta y perfil.

es condición que lo que ay detrás del altar de nuestra señora en llegando al alto que conbenga para su ancho sea de meter un suelo de madera juntamente con la entrada deste tránsito y sea de quedar para serbicio al meson lo alto y lo bajo para saqristía.

es condición que subida toda esta obra y cerrados los quatro arcos y enrrasado, se sentarán nudillos, guardando questen sentados, paralelos con los fueras por quitar fealdades.

es condición quel cornisamenté por de fuera se empeçará a sentar al alto que conbenga para que desague bien toda esta armadura, y será la cornisa como se ordene.

es condición que toda esta obra a de yr labrado de piedra y ladrillo con cintas de bara en bara, formando todas las bentanas que muestra la traza y la puerta principal, quedarán los pilares y dintel relebrado adentro para el sentar la portada.

es condición queste tejado de toda esta capilla en dándola enmaderada el carpintero que lo ubiere de hazer sea de tejar a lomo lleno y bocas dobladas.

es condición quea de quedar rebocado y enrrajado toda la obra lo que por de fuera cayere.

las medidas que sean de guardar la tapia de piedra a de tener sesenta pies quadrados.

cada tapia de ladrillos de beynte y dos piés quadrados.

el poner precio de cada pié quadrado de yesería, lengüetas perdidas y todas las bóbedas a veynte y quatro ms.

el medir la cornisa sea de yr rebolbiendo y bolteando con una querda para claridad, para hazer los piés quadrados.

el precio de cada tapia de rebocado y enrajado de cinquenta piés quadrados superficiales siete rs.

el precio de cada teja a dos mrs.

toda esta obra sea de azer en esta forma como se fuere aziendo dalle dineros y queda a boluntad del maestro que della sen cargare a que si acabado el recaudo de materiales no dineros an de medir la obra questubiere echa y pagarle y rematar quenta sin que se prosiga mas obra albirtiendo que por quanto tiene las tapias bajas menos balor que las altas que se pague respetivamente el balor asta donde quedare por la dilación quen la obra puede aber.

iten es condición questa obra sea de acer conforme a la planta y modelo y perfil fecho por Ju.º bautista monegro mastro mayor de las obras de la santa yglesia desta ciudad y rubrica de mi miguel diaz scribano.

*Arch. de Prot. de Toledo.*—Escrib.º Miguel Díaz.—Año de 1611.—Folio 529.

COMANDANTE GARCIA REY

## ELECCION

Ha sido elegido Académico correspondiente de la Academia de la Historia en la provincia de Guadalajara, nuestro consocio y vocal de la Comisión Ejecutiva de nuestra sociedad. Don F. Layna Serrano, que tanto ha hecho por dar a conocer la historia de su provincia, en libros tan interesantes como *El Monasterio de Ovilla*, los *Castillos de Guadalajara* y *El Arte románico en la provincia de Guadalajara*, *El Cardenal Mendoza* y otros libros. La elección de la Academia no ha podido ser más acertada y nos llena de orgullo no solamente por recaer en uno de nuestros más queridos consocios, sino porque tiene muy merecido este galardón el ilustre cronista de la provincia de Guadalajara.



## RECTIFICACION

En el interesante artículo del Sr. August L. Mayer sobre Anotaciones de algunos cuadros, ha habido una confusión en las láminas que queremos subsanar en este número. La que dice en el letretero correspondiente ¿Luis Tristán? Retrato de Diego Hurtado de Mendoza, no es la efigie de dicho señor, sino el retrato de un fraile desconocido, y su autor Pietro Martire Neri. La confusión ha sido producida por haberse quedado olvidada otra lámina que es el verdadero retrato de Diego Hurtado de Mendoza y que damos en este número, rogando a nuestros lectores que nos perdonen la equivocación padecida y muy especialmente al autor del trabajo, el ilustre crítico de arte August L. Mayer.

## BIBLIOGRAFIA

*Melanesian design.—A study of style in wood and tortoiseshell carving*, por GLADYS A. REICHARD. New York. Columbia University Press. 1933.—Dos volúmenes de 0,39 × 0,22 cms. XI + 172 págs. y 75 dibujos en el texto el primero, y 14 págs. más 151 láminas con 640 reproducciones, el segundo.

El trozo del mundo llamado Melanesia es relativamente infinitesimal; sin embargo, en una área que comprende una isla comparativamente extensa, Nueva Guinea y numerosísimas islas pequeñas, ha desarrollado una exuberancia tal de arte decorativo que, considerado en conjunto, es verdaderamente sorprendente. Este arte se manifiesta en objetos ejecutados con las técnicas más particulares, en muy diversos materiales.

Además de la variedad de técnica y materiales se observa una notable localización de los métodos y estilos, no siendo sólo éstos peculiares a cada isla sino que, aun las más pequeñas localidades han desarrollado el suyo propio.

Todos estos estilos se hallan representados en las colecciones de los museos de todo el mundo, en los que pueden ser estudiados más satisfactoriamente a consecuencia de la desaparición de la cultura en los países en que fueron hallados.

Este ha sido el trabajo realizado por la autora de esta obra en los dos volúmenes que describimos, importante estudio por tratarse de la agobiante riqueza de arte decorativo en Melanesia que presenta en dos secciones: vasijas de madera grabada, y adornos de concha, agregando otro capítulo sobre principios generales del arte de la Melanesia.

J. M. de C.

*Escritos de A. Kingley Porter, 1883-1933.*—Bibliografía recopilada bajo la dirección de LUCY KINGLEY PORTER. The Fogg Art Museum, Cambridge, 1934.—Prólogo. (Es el prólogo de la obra «Spanish Romanesque Sculpture»).

La Arqueología es un producto efímero de una época efímera. Ella y la Verdad siguen el mismo camino paralelamente; tienden constante-



mente a aproximarse pero no conseguirán jamás coincidir en este mundo y aunque lo consiguiesen plenamente el trabajo sería vano pues en Arqueología, como en otras cosas, no es el final sino el camino lo que tiene valor; no es el resultado pragmático del hecho demostrado sino lo accesorio del disfrute estético lo que justifica la investigación.

La Arqueología tiene que habérselas con una masa de datos tan extensa y compleja que ningún cerebro humano puede abarcar aunque se desenvuelva en un campo restringido; y no es posible hacerse cargo de un campo sin conocer bien todos los demás. Además, los datos de que hoy se puede disponer serán constantemente sólo una parte de los datos disponibles mañana y los datos de mañana llevarán a conclusiones que probablemente tendríamos que rechazar si nos fuera dable disponer de los muchísimos que han desaparecido. Mientras el mundo se maravilla, con razón, de lo que la Arqueología ha podido reconstruir, olvida lo que ha desaparecido para siempre y lo necesariamente incompleto de los resultados finales. Los mejores libros escritos hace veinte o tal vez diez años están ya anticuados. No debemos dudar que lo que hacemos hoy parecerá una fantasía en un futuro próximo. En estas materias no hay obras clásicas. Su fascinación, como la producida por una llama, reside grandemente en ser variables y transitorias. Se lanzan flechas al blanco; alguna, ocasionalmente, puede alcanzarle; con habilidad y práctica podremos acercarnos más y más, pero ¿quién podrá pretender que ha acertado infaliblemente? Constantemente se dispone de nuevos hechos que pasan a la herencia común de la ciencia; a medida que aumenta el volumen de estas adquisiciones se impone la necesidad de modificar o rechazar ideas adquiridas anteriormente.

La sentencia que figura en la tumba del obispo humanista Bartolomé Guidiccione, en la Catedral de Lucca, es para mí verdaderamente griego.

*Los Ornamentos Sagrados en España*, por ANTOLIN P. DE VILLANUEVA.  
OS B.—Editorial Labor, S. A. Barcelona.

El P. Villanueva hace un estudio preliminar de los componentes de todo ornamento sagrado como son la seda, lana, lino e hilillos de oro y plata. La seda que primeramente se usó en Oriente siendo después importada en España donde floreció en Granada, Valencia y Murcia, y la lana, industria floreciente durante la época de Carlos V, para decaer después, el lino de poca importancia en nuestra nación e igualmente los hilillos de plata y oro.

Estudia los tejidos en la antigüedad entre los judíos y en Egipto y Bizancio, así como los primeros tejidos en España de procedencia oriental o hechos por los sarracenos, siendo importantes los de seda mudéjares, así como el terciopelo y brocatel y brocado o tela tejida en oro y plata con seda citando como más importantes los de Toledo, Sevilla y Valencia; trata también del estampado y del bordado en los ornamentos sagrados hasta el siglo XII, en el XIII y en el Renacimiento así como del barroquismo. Entre los paños bordados cita los heráldicos y los mortuorios así como los manteles y toallas en los siglos XIV al XVI.

Desde el capítulo IV empieza a estudiar verdaderamente los ornamentos sagrados primero entre los judíos, en la época visigótica después,

durante la dominación árabe, desde Fernando I hasta el III de este nombre, en los siglos XIII al XIV, durante éste hasta el reinado de los Reyes Católicos, para entrar después en el llamado siglo de oro de esta industria desde este reinado hasta Felipe III.

En sucesivos capítulos estudia los ornamentos sagrados en el siglo XVII, durante los reinados de los Borbones y en el siglo XIX terminando con un capítulo dedicado a las ropas blancas, parte importante de estos ornamentos.

El Padre Villanueva no solamente hace durante los períodos citados historia de esta industria artística, sino que en cada uno de ellos menciona todos los importantes acompañado de excelentes grabados que nos muestran desde las telas del sepulcro de San Fernando y las conservadas en el Museo Episcopal de Vich, entre ellas los ornamentos de San Bernardo Calbó, hasta las conservadas en las Catedrales de Barcelona y Toledo, Monasterios de Guadalupe y Silos, Colegiata de Covarrubias y otras iglesias de distintas regiones españolas.

En este libro, lo más compendiado que el autor ha podido, ha hecho una completa y detallada historia de los ornamentos sagrados en España en la que todo está explicado con gran claridad, desde el modo de fabricación de las telas y paños hasta su distinta aplicación como mitras, paños de coro, casullas, puntillas o encajes destinados a el culto. Lleva además un índice explicativo de los términos usados para los ornamentos en la Edad Media, muy conveniente y necesario.

Es un libro el que nos ocupa no sólo de iniciación cultural como todos los que publica la Colección Labor, sino de atrayente curiosidad, de gran enseñanza y de lo más completo a pesar de su forma compendiada.

A. de C.

*La Arquitectura románica en la Provincia de Guadalajara*, por FRANCISCO LAYNA SERRANO.—Nuevas Gráficas.—Madrid, 1935.

Empieza este libro por una reseña histórica a partir desde la toma de Toledo por Alfonso VI en la que el autor va citando las conquistas de pueblos y villas de la actual Provincia de Guadalajara, para después hacer una síntesis general del románico en la citada provincia acompañada de un mapa en que están marcados los pueblos que tienen algún edificio románico, citando hasta treinta y dos iglesias de este estilo. Hace un perfecto estudio de las iglesias románicas que abundan en la sierra de Atienza, alrededores de Sigüenza, en la cuenca del Tajuña, en la vertiente sur del Tajo y que escasean en la cuenca del Guadiela y faltan en absoluto en la campiña del Henares desde Hita a Guadalajara. El motivo de esta diferencia, según explica el autor del libro, es la falta de piedra para la construcción en esta parte de la provincia, que era la más empleada en las construcciones románicas, y la fertilidad del suelo, que hizo siguiesen viviendo después de la conquista numerosos mudéjares, que al alzar los nuevos templos los alarifes encargados de su construcción fueron generalmente moros, empleando como material de construcción el ladrillo y haciéndolo en el estilo mudéjar.

El tipo que predomina en la provincia, según explica el Sr. Layna, es el románico rural, sin la magnificencia de los Monasterios y las Catedrales, las iglesias son la mayor parte de una nave, con ingreso por el mediodía, no tienen torres generalmente, sí espadañas para las campanas, son pequeñas, más interesantes en su parte exterior que en la interior por estar blanqueadas y adulteradas; los ábsides de planta semicircular, aunque haya algunas de planta cuadrada con una sola ventana en su fondo la mayoría. Las portadas, generalmente orientadas a mediodía, suelen tener tres arcos con degradación montados sobre columnas, abundando las archivoltas múltiples y suelen tener galería porticada.

Son pobres estas iglesias, por la dificultad de encontrar artistas entre las cuadrillas de canteros y maestros de obras que iban de un pueblo a otro en la segunda mitad del siglo XII y primera mitad del XIII.

Al entrar en la parte descriptiva de las iglesias divide su obra en seis regiones geográficas, que son: El románico en la vertiente norte del Henares, Sigüenza y sus alrededores, Molina, La sierra del Ducado, La Alcarria y La región sur del Tajo.

Hace una detallada historia de Atienza y en ella de la Parroquia de Santa María del Rey, con su soberbia puerta principal; de la Trinidad, con su ábside semicircular; de la Parroquia de San Gil; la de San Bartolomé, con su galería porticada, y las de los pueblos de Carabias, con galería porticada también (hoy tapiada).

En esta parte de la provincia está la Iglesia de Santa Colomba, en Albendiego, de gran belleza en su exterior, con ábside de planta semicircular, con ventanas con caladas celosías y un rosetón en la nave central, y la de Campisábalos, de una sola nave cubierta por artesonado con tirantes, separada de la capilla mayor por un arco triunfal, con ábside de planta semicircular con unas columnas que le sirven de contrafuertes. En esta iglesia hay una preciosa capilla llamada de San Galindo de fines del XII, con un lindo friso en que están representados los doce meses del año cuyos relieves son detallados minuciosamente por el Sr. Layna, así como las dos citadas iglesias, que son de una gran belleza ambas.

Cita en esta región después las iglesias de Villacadima de Jadraque, con galería porticada; Beleña, con una soberbia puerta cuyos arcos descansan en columnas adosadas con historiados capiteles que representan escenas bíblicas; adornan uno de los arcos de esta puerta unos altos relieves que representan los doce meses del año y un ángel y el demonio en cada uno de los lados.

De Sigüenza también hace detallada historia, estudiando su hermosa Catedral, la iglesia de Santiago; y de los pueblos la iglesia de Cubillas con atrio porticado; la de Sauca, que tiene también galería porticada, tapiada bárbaramente para hacer escuela, y las de Pelegrina y Villaseca de Henares.

En Molina y su condado, después de historiar este territorio, describe la Parroquia de San Martín, lo único que queda románico que es su ábside, y un lienzo del muro meridional, el convento de Santa Clara con sencilla puerta y esbelto ábside, la iglesia de Rueda y el Monasterio de Buenafuente.

La sierra del Ducado, faja de terreno que perteneció al Ducado de Medinaceli, tiene también monumentos románicos descritos por el señor Leyna en su libro, que son: Riba de Saelices, con abocinada puerta de cinco arcos sostenidos por columnas con sencillos capiteles de hojas de

acanto; Abanades, con un precioso atrio porticado de esbeltas columnas y sencillos capiteles.

En el capítulo V, que trata de las Alcarrias, son objeto de su estudio las iglesias de Yela, con galería porticada que ciñe el edificio por sur y oeste; el Castillo de Peña Bermeja, y la Parroquia de Santa María de Brihuega; la iglesia de Valdeavellano, con sus puertas de cuatro arcos y robustas columnas que los sostienen la primera, y de otros cuatro arcos sostenidos los dos centrales por columnas con sencillos capiteles de hojas de acanto la otra. La descripción que hace del desaparecido Monasterio de Ovila, expatriado a lejanas tierras, es una de las páginas tristes de este libro.

La iglesia de San Salvador de Cifuentes, ya bastante restaurada, tiene aun vestigios románicos, como su hermosa puerta de Santiago en uno de cuyos arcos tiene esculpidos relieves de gran belleza y entre ellos la efigie del obispo Andrés, prelado de Sigüenza desde 1261 al 1268.

El último de los capítulos, destinado a la región Sur del Tajo, menciona la iglesia del pueblo llamado la Puerta, con sencillo ábside y modesta puerta de ingreso a la parroquia, del menos modesto ábside de Cereceda y su también sencilla puerta en cuyo tímpano hay restos de figuras labradas y ya borradas por el tiempo y modernas restauraciones.

El Castillo de Zorita de los Canes con su Monasterio de Monsalud medio en ruinas, tiene un interés enorme por lo que de él queda, y por último, Alcocer y Millana, con su preciosa puerta el primero y la magestuosa del segundo de cinco arcos con sencillas columnas de historiados capiteles de gran belleza dentro de la rudeza con que están ejecutados.

En suma, la obra titulada *Arquitectura románica en Guadalajara*, es bastante completa y en ella no se olvida detalle, no solamente describe la parte arquitectónica y arqueológica de cada uno de los monumentos que en ella están comprendidos sino que hace la historia de cada uno de ellos desde su fundación y una reseña histórica del pueblo y región en que están enclavados. Tiene además este libro planos y croquis hechos por el autor, así como una colección de excelentes grabados de fotografías tomadas por el mismo y está editado en buen papel y con el mayor lujo.

El Sr. Layna no contento con dar a conocer en reciente libro por el publicado, los Castillos de la provincia que le vió nacer, ahora nos muestra las iglesias románicas que en Guadalajara se conservan con lo que además del amor a su patria chica presta un gran servicio a la grande difundiendo y dando a conocer las obras artísticas no solamente entre los aficionados a las obras de arte, sino entre el público en general. Lástima que todas las demás provincias españolas no tengan cada una un Doctor Layna que ponga de manifiesto las bellezas que cada una de ellas posee.

*El C. de P.*

*Histoire Universelle des Arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de LUIS REAU.—*L'Art Primitif. L'Art Médieval*, por L. REAU.—Un volume. Paris, Colin.

Adoptando un plan especial basado en lo que podríamos llamar, ley de la gravitación artística, el autor de este volumen, determina y estudia

en cada período, primero el foco central de irradiación y después las obras que ha originado en otros países. De acuerdo con este sistema trata de probar que el arte europeo durante la edad media se agrupa alrededor de dos centros principales, que son: Bizancio en Oriente y Francia en Occidente. Se divide, pues, el tomo en dos grandes secciones en las que se trata sucesivamente: del Arte bizantino en Constantinopla y su expresión por Oriente y en los países eslavos de Occidente; del Arte francés en la Edad Media y su expansión por España, Italia, Inglaterra, Suiza, Países Bajos, Alemania, Escandinavia, Hungría y todo el Oriente latino. De este modo y sin perjuicio de los focos locales propios de cada país queda explicada toda la producción artística y su lógico desarrollo. Ciertamente que esta claridad de método, es muy útil para formar una idea precisa del desenvolvimiento artístico, pero al desarrollar con alguna extensión su estudio surgen inopinados encuentros que obligan a modificarla y sin duda alguna, por lo que se refiere a España, es más complejo el origen de las influencias que han actuado sobre su producción artística, sin contar con la que nuestro país ha ejercido en el mismo Arte francés, según van sacando a luz recientes estudios arqueológicos. Esta observación no quita mérito alguno al trabajo de M. Reau aunque sugiera la necesidad de prevenir el ánimo contra las consecuencias que pudieran derivarse de llevar esos principios centralizadores a los últimos extremos de la cabeza del volumen se reserva un lugar importante al arte de los pueblos primitivos (arte prehistórico, arte precolombiano y arte negro) como prefacio indispensable en una historia del arte.

La obra, editada con el esmero habitual en la casa Collin, lleva 275 ilustraciones y 3 cartas sumamente instructivas.

Se anuncia la publicación del tomo III referente al Arte del Renacimiento y al Arte Moderno, y el tomo IV lo será al Arte Musulmán y del Extremo Oriente. Con ello se realizará el propósito de aportar al estudio de los amantes del Arte un cuadro completo de la actividad del mundo, según el estado de los conocimientos actuales y con notas bibliográficas abundantes que sirvan de guía para profundizar en el estudio de las cuestiones preferidas.

J. P.

*Para el estudio de algunas tablas valencianas*, por LEANDRO DE SARALEGUI. Tipografía Primado-Reig, Valencia, 1934.

El Sr. Saralegui, con la maestría en él habitual, hace un acabado estudio sobre varias tablas valencianas, entre las que se cuentan el San Antón ermitaño que lo atribuye al círculo de Marzal de Sax?, el retablo de los Siete Gozos, cuyas tablas describe separadamente y que dice pudieran ser del taller de P. Nicolau, citando también como quizás procedentes de este taller las tablas del Retablo de la Iglesia Parroquial de Rubielos de Mora (Teruel), así como atribuye al círculo de Reixach otras tablas de otros retablos.

Este trabajo, muy bien pensado y analizadas las atribuciones en comparación con otras obras de los mismos autores, está ilustrado con muchos fotograbados de las tablas de los retablos citados y con bastantes

citas de autores y críticos de arte extranjeros y españoles, que corroboran muchas de sus afirmaciones; en suma, un trabajo admirable en que se estudian bien a la vista de los cuadros, su factura y probables autores.

C. de P.

*Historia del Grabado*, por FRANCISCO ESTEVE BOTEY. Editorial Labor, S. A. Barcelona.

Como dice muy bien el autor de este interesante libro en su introducción, la Historia del Grabado es la de la Civilización, y en efecto, en el libro se van estudiando todas las épocas de la Historia del Mundo, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días.

El grabado paleolítico y neolítico, los orientales, el grabado en madera y metal, el grabado y la imprenta son el tema de los primeros capítulos, siguiendo un estudio de este arte en Alemania desde los comienzos del XVI y de sus grabadores Alberto Dürero, Holbein Lucas Cranach, hasta el grabado contemporáneo; en Italia, citando los grabadores más importantes desde el Renacimiento; Países Bajos, haciendo un completo estudio de Lucas de Leyden, los Elzevir y los de Passe, Cristóbal Plantinus y su famosa imprenta, las aguasfuertes de Van Dyck, Rembrandt y sus discípulos hasta llegar al contemporáneo. El grabado en Francia, en Inglaterra, Suecia, Dinamarca, Noruega, Finlandia, Rusia, Polonia, Austria Hungría, Checoslovaquia, Suiza, Yugoslavia, Rumania, Letonia, Asia, América y el Japón son también estudiados y analizados por el autor. Destinando el último capítulo a historiar el grabado en España, desde la Cartografía mallorquina y catalana hasta el aguafuerte de Alenza, Fortuny, Haes, Galván, Egusquiza, R. de los Ríos, Verger, Espina y Baroja, no olvidando la imprenta y grabado en América durante nuestra dominación colonial y la obra de Goya.

Este libro es de los mejores que ha editado la Editorial Labor y en él el Sr. Esteve Botey, hace un tan acabado estudio del grabado en todas las épocas y países y con tan atinadas observaciones que puede decirse que la Historia del Grabado es la obra más completa que se ha escrito. Además está ilustrada con muchos grabados de madera, cobre, metal, litografía, aguas fuertes, etc.

A. de C.