

B O L E T I N  
DE LA  
**SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES**  
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

---

---

Año XLVIII. - Tercero y Cuarto trimestre - MADRID - 1936-1940

---

---

## *A nuestros consocios y lectores*

---

*Después de unos años de paralización de sus actividades impuestas por las tristes circunstancias porque ha atravesado España, vuelve ahora a seguir su vida social, con más entusiasmo si cabe que antes, organizando nuevas excursiones para ir conociendo, cuanto de notable en Arte, Arqueología e Historia contiene nuestro país, y continuando las visitas de sus socios a Museos y colecciones públicas y particulares (estas últimas las que aún existan).*

*En las cuarenta y cuatro años que lleva de existencia, ha dado a conocer por medio de su BOLETIN, que hoy vuelve a reaparecer, cuanto de notable ha sido digno de ser visitado y conocido en nuestras ciudades, pueblos y campos. Ha contribuido a sacar del olvido monumentos casi desconocidos y salvar no pocas obras de arte, que sin haber sido mostradas hubiesen desaparecido de nuestra patria. En una de sus visitas fueron descubiertas y salvadas de su salida de España, las famosas tablas de la Ermita, cerca del arruinado Monasterio de Sopetrán, en Guadalajara, hoy en nuestro Museo del Prado, y contribuyó en unión de otras sociedades culturales, a que no fuese derribado el edificio del antiguo Hospicio, monumento típico del viejo Madrid, tan carente de monumentos antiguos artísticos.*

*Esta Sociedad, no ha salido incólume de la tremenda lucha sostenida en España en el período comprendido entre el año 1936 y el 39, pues*

entre estas fechas han desaparecido asesinados por Dios y por la Patria, entre otros socios que sentimos no recordar, los Sres. Peñuelas, Cabello Lapiedra y Serrano Jover, que además habían colaborado con interesantes artículos en nuestra Revista, el segundo, ilustre arquitecto y autor de hermosos artículos de Arte, y el último, hijo de nuestro finado y querido Presidente, Sr. Serrano Fatigatti. Además de estos señores Mártires de España, ha perdido también nuestra Sociedad en este lapso de tiempo a los socios, D. Ricardo de Aguirre, D. Angel Vegué y Goldoni, D. Antonio Weyler, Sr. Luján y Zafdy, D. Juan Allende Salazar y D. Gervasio de Artíñano, entusiastas de nuestras tareas y que también colaboraron en la Revista con el mayor entusiasmo, sobre todo los dos últimos, ilustres académicos de Bellas Artes y de la Historia, y por último, a D. Joaquín de Ciria y Vinent, nuestro Director de Excursiones, que desde su cargo, tan relevantes servicios prestó a nuestra Sociedad durante muchos años.

Restañando sus heridas, como los combatientes después de la lucha, se apresta, con más ánimos que nunca, con sus excursiones, visitas y las publicaciones de su BOLETIN, a cooperar con el mayor entusiasmo por la cultura patria, y todos los componentes de su Junta Directora, afortunadamente sin más baja que la del Sr. Ciria, y presididos por el Marqués de Lozoya, uno de los grandes valores que hoy existen, pensamos con el corazón y el pensamiento puestos en España y su Caudillo, en no cejar en nuestro trabajo, con el fin de contribuir al enaltecimiento de la Nueva España.

Nuestro BOLETIN, al reaparecer merced al apoyo y facilidades dados por el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín y Excmo. Sr. Director de Bellas Artes, Sr. Marqués de Lozoya, al dirigirse a sus consocios antiguos les saludamos con las célebres frases: Decíamos ayer ...

# Un resumen de Velázquez

Escrito en Roma, para la «Enciclopedia Italiana», en 1937

Velázquez muerto en 1660, nació en Sevilla, allí bautizado el 6 de junio de 1599. Hijo del portugués Juan Rodríguez de Silva oriundo de O'Porto y establecido en Sevilla, y de Jerónima Velázquez, sevillana, usó el pintor indistintamente los dos apellidos, que juntan portugueses y españoles, aunque los unos usan hoy el paterno en el lugar último y los otros en lugar primero. La familia, en realidad no «hidalg», no noble, aspiraba a ser tenida como tal: el consiguiente afán, llenó toda la existencia del artista y le dignificó su vida, su conducta y su arte. Todo ello se explica claro cuando sabemos que un sagaz jesuíta, en cartas secretas, informativas, a Roma desde la Corte de Madrid, precisamente cuando el pintor de Felipe IV de más de 30 años acababa de conseguir una nueva merced regia en pago a su labor artística, lo definía diciendo: «Velázquez aspira a que, como a Tiziano Carlos V, le dé un día el Rey un título de Conde o de Marqués».

Su padre le puso a estudios de humanidades; mas bien pronto vió por los dibujos a los márgenes de la gramática del muchacho, la vocación artística de Diego, y aceptó luego el cambio de estudios.

Primero, apenas adolescente, tuvo Diego por maestro a Herrera el Viejo. Efímera tenía que ser la enseñanza; pues Herrera no tenía sino asperezas terribles para discípulos e hijos. Brutal, años después criminal (monedero falso), era Herrera en el arte también un rebelde, un anticlásico: con acento varonil, con factura basta y abreviada de pintor indómito, y en el fondo genial. Si no su persona, la audacia colorista

y apasionada de los lienzos de Herrera sugestionaron definitivamente al casi niño Velázquez, y le dieron, aún antes de saber pintar, el sentido absoluto de la libertad artística, y la orientación naturalista y colorista.

El maestro con quien tuvo Velázquez cinco años de aprendizaje, fué Francisco Pacheco. Este, todo orden y doctrina, era o aspiraba a ser un clasicista, adorando en Rafael de Urbino; pintor y humanista, hombre cultísimo y social, en su casa veía continuamente a las personas más doctas y graves de Sevilla. Tenía dotes especiales de maestro, como también de escritor, aparte de ser uno de los tres pintores de más fama en Andalucía. Velázquez, allí, impuso una casi inverosímil autonomía, y Pacheco, magnánimamente y con clarividencia del porvenir, le permitió una educación artística, y estética, totalmente opuesta a sus ideales. Velázquez no hizo sino pintar con el modelo a la vista: cosas primero, y después escenas de cocina o de taberna, lo que pocos años después se llamaron «bambochadas» en Italia y en España, del nombre de un artista, de cuatro años de edad menos que Velázquez, Cerquozzi («il Bamboccio»), y de infinitamente menos precocidad. «Bambochadas» son las obras de Velázquez hasta su viaje a Madrid: con retratos, y con algunos cuadros religiosos, tratados con el mismo escrúpulo de copia del modelo vivo. La cronología de esas obras, fácil por el cambio de edad de alguno de los modelos (muchacho que se ve repetido), demuestra una marcha, sin titubeo alguno, sin veleidad clasicista, por camino de progreso propio. Nunca el joven caravaggesco de Sevilla, se asemeja a otro pintor de España o de Italia. Sigue paso a paso camino propio; en el cual a veces coincide con Zurbarán, joven de la misma edad, camarada suyo en Sevilla.

Pacheco le consagró, claudicando de sus ideas y obras, el más fervido aplauso; le dió por esposa a su hija, casándose Velázquez a los 18 años de edad (1617), y dedicándose el suegro a facilitarle el éxito en Madrid, impulsándole al viaje; y en su libro sobre la Pintura, Pacheco, el clasicista de siempre, nos contó los éxitos juveniles y los definitivos de su bien amado yerno.

Cuando Pacheco vió coincidir la ya afinada personalidad artística de Velázquez en sus 22 años, y el ascenso al trono, de edad de 17, de un amigo de las Artes como Felipe IV, que hasta había tenido maestro de pintura (en el excelso Mayno: un milanés, fraile dominico, hecho

español de larga estancia en Toledo), decidió con absoluta convicción que Velázquez fuera a ver de retratar al monarca, seguro de todo el éxito consiguiente. En su primer viaje no logró Velázquez la labor del retrato, en varios meses y a pesar de muchas cartas, volviéndose a Sevilla, sin duda a la nostalgia de su hogar feliz con niños pequeñitos. Pero, a poco, laborando entusiastas cortesanos, le llamaron de Madrid, por orden del omnipotente Olivares, para retratar al Rey. Olivares, nacido en Roma, era sevillano por sus estados patrimoniales, y él, como Felipe IV, fueron desde un principio, no sólo admiradores del caballeresco pintor, sino amigos personales suyos, guardando, naturalmente, las distancias. Era cuando Felipe IV aún era tenido en Europa como el monarca más poderoso, y el Conde-Duque de Olivares, creído por todos clave de la política europea. Los retratos del Rey y del Ministro favorito, los de la Reina, Príncipes e Infantes, serán, casi en 40 años de vida cortesana de Velázquez, el tema artístico principal: la obra suya, en serie admirable de progreso; la que no tenía que ser retribuída, sino por la asignación global propia de primer pintor de Cámara.

En la Sevilla de la mocedad de Velázquez, grande y rica ciudad, monopolizadora del comercio de América, había Pintura al día. Ya se conocía allí a Ribera y alguna obra del Caravaggio, y se había recibido la visita del Greco, ya toledano, y la del Borggiani; sobre todo Roelas era, o iba acabando de ser, el digno continuador del gran Jácopo Tintoretto: en estilo propio, bien distinto del de Doménico Tintoretto. En sus viajes a Madrid, Velázquez, aleccionado por Pacheco, estudió, seguramente al paso en Toledo, obras del Greco (otras en Madrid), y en Yepes, obras de su único gran discípulo Tristán. Pero sobre todo Madrid en sus palacios, con el próximo Escorial, poseía insignes, maravillosas, excepcionales creaciones de Tiziano, con algunas no menos valiosas del Veronés y de Tintoretto. Todo lo vió, estudió y meditó Velázquez: sin darse a la imitación directa de ningún estilo. En 1628, llegó a Madrid Rúbens, de aparente pintor y de secreto diplomático, preparador de paces con Inglaterra. De su primer viaje en 1603 quedaban en la Corte obras de la brillante juventud de Rúbens, pero esta vez hizo muchas de su gran estilo personal, en regalo a Felipe IV. Velázquez fué su acompañante en visitas de Arte, su único colega amigo: el uno de 52, el otro de 27 años. Rúbens empleó sus nueve meses de negocia-

dor oculto, en copiar hasta más de doce grandes obras de Tiziano, y tuvo por taller el propio estudio de Velázquez en los bajos del Alcázar o Palacio Real: donde Velázquez pintó a la vista del flamenco, su primera gran obra de composición, los «Borrachos», totalmente extraña a todo influjo flamenco. Rúbens, sí, convenció a Velázquez, y seguramente al Rey, de que debía el joven pintor español hacer el imprescindible viaje a Italia.

El primer viaje a Italia de Velázquez (1629 a 1631), no era precisamente de «un pensionado». Llevó consigo cartas comendaticias de la Corte de Madrid y hasta tuvo, en vía secreta, «estado diplomático». Por lo menos sabemos que la República de Venecia recibió de su representante en Madrid, comunicación sobre el viaje, estrictamente artístico, del Pintor de Felipe IV, y que el Arzobispo de Pisa, Ministro del Gran Duque, recibió otra del representante de Toscana, previniéndole el tratamiento, no de mero pintor, que debería darse a Velázquez, y que si retrataba al Gran Duque, no pensarán en ofrecerle retribución, que no había de querer aceptar, sino un honroso obsequio, como una cadena de oro y medalla. Visitó Génova y Milán, todavía acompañando como a bordo al gran Spínola de la «Rendición de Breda». Visitó Venecia, donde admiró los Ticianos, los Veroneses y Tintoretos, copiando dos obras del último. Visitó en Ferrara al Cardenal Legado, Giulio Sachetti, ex Nuncio de Madrid, a quien dejó su auto-retrato, improvisación rapidísima que debió allí de pintar, que con toda la tan bella colección Sachetti, entonces formada, constituye el núcleo principal de la Pinacotea Capitolina. De arte hablarían el pintor y el Legado, cuando el segundo y último día de la visita, allí aposentado el artista, hicieron una despedida de tres horas de conversación: y seguramente de labor pictórica. Con tener Velázquez tasado su tiempo (por lo que pasó por Bolonia sin poderse detener y sin presentar cartas a los dos Cardenales, Legado y Arzobispo), y con haber alargado acaso un día su estancia en Ferrara, se apartó luego de la ruta, aconsejado por el Cardenal, para una visita a Cento, donde conversaría con el Güercino: de éste, sí, alguna figura hay de su influencia en el cuadro de «La Túnica de José», después pintado por Velázquez en Roma. Visitó Loreto, sin pasar por la Toscana esta vez. En Roma Velázquez, vivió primero en el Belvedere, por obsequio del Cardenal Francesco Barberini, sobrino del Papa;

después en Vila-Médicis; enfermo después, vivió junto al embajador Conde de Monterrey, primo y cuñado de Olivares. En Roma, precisamente, despertó al amor al paisaje luminoso. En Roma, sin influencias concretas de ningún maestro, halló difusa su genialidad el alma de Renacimiento. Cortés, amable, incapaz de envidias, sin pasiones, pudo fácilmente trabar amistad con los mayores artistas, por haber sido encargado de pedir doce cuadros de tamaño homogéneo, para el nuevo Palacio madrileño del Buen Retiro y su principal Salón de Reinos. Dando entonces prueba, como crítico, de gran comprensión y de tolerancia ecléctica, con ser tan unilateral en su ideal artístico de pintor, trabajaron cuadros para su encargo el Güido y el Lanfranco, Domenicchino y Sacchi, y el viejo Arpino y el joven Cortona; todos, en algún modo, de una misma escuela, y totalmente diversa de la suya; pero también hubo encargo para Orazio Gentileschi, para Güercino y para Máximo Stanzione; y todavía para los dos franceses Poussin y Valentín, tan opuestos entre sí; y, finalmente, para el alemán Sandrart. Se pintaron las obras, no todas; se dejaron de pagar (salvo algunas), y el Salón, al fin, vino muy pronto a ser decorado por españoles, Velázquez inclusive (Las Lanzas), y, con escenas guerreras en vez de las mitológicas o alegóricas que Velázquez había encargado en Roma.

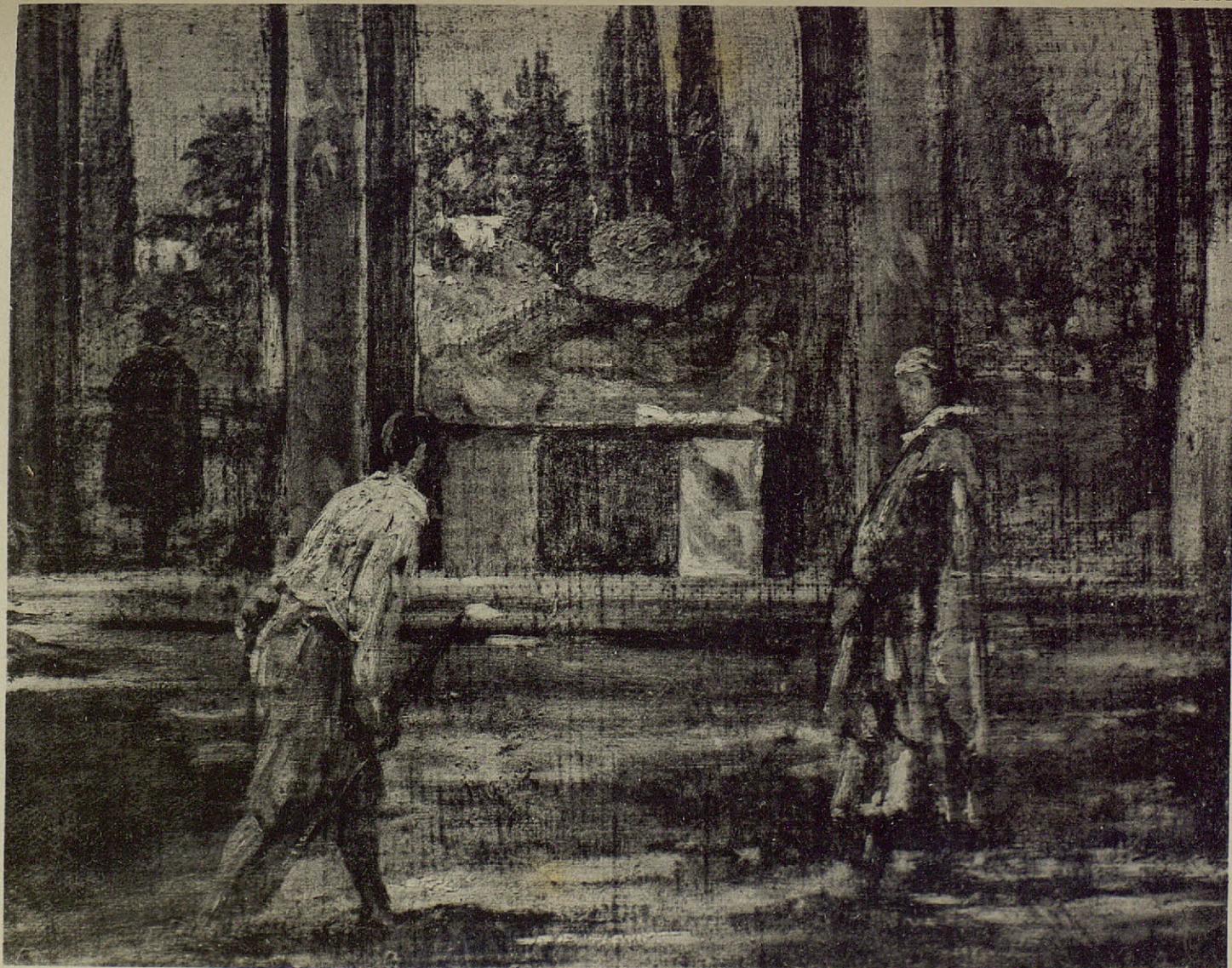
Por orden del Rey pasó a Nápoles a retratar a su hermana María, de paso para Alemania, la que iba a ser luego Emperatriz. Allí trató a Ribera, y a esa visita inicialmente se debió que los Reyes de España contaran al morir el Spagnoletto expatriado, muchas pinturas suyas, muy importantes (cosa de 80): todas, a juzgar por las fechas y estilo de las subsistentes, posteriores al año del viaje de Velázquez. En Nápoles se conserva una copia a igual tamaño, en inmensa acuarela, de «Los Borrachos» de Velázquez, seguramente de su mano, aunque inexperto o inidóneo para pintura que cambia de valores al secarse, a diferencia del óleo. Debió de llevarla en su equipaje el pintor cortesano cual credencial de su valer y estilo para mostrarla ante artistas y «amateurs», además de las muchas cartas comendaticias para las personalidades más ilustres de Italia.

El primer viaje a Italia duró cosa de año y medio, el segundo de 1649 a 1651, casi dos años y medio, visitando de nuevo Génova, Milán, Padua, Venecia, Roma, Nápoles, otra vez Roma, y Parma y Florencia.

Costó al Rey muchos esfuerzos y repetidas órdenes para hacerle volver a España, quejándose de su conocida «flema». Para Felipe IV, compró notables lienzos, en Venecia, de Veronés y Tintoretto; encargó en Roma moldes de estatuas clásicas de su elección, para fundir bronce en Madrid, ornato, aún hoy, de su Palacio, y no usándose a la sazón por los pintores españoles el fresco, quería lograr de Cortona y consiguió solamente, de Mitelli y Colonna que se trasladaran a España. Anudó amistades con artistas y fué aclamado académico de San Lucas, ante el retrato, que hizo del natural, de su criado o esclavo Pareja, también pintor de su escuela. Este retrato lo hizo para entrenarse, para soltarse la mano, un tanto olvidada de los pinceles en aquellos largos meses, antes de ponerse a hacer el retrato del Papa Pamphili, Ex-Nuncio en España: el Inocencio X del Palacio Doria, la admiración de Reynolds, como de Schopenhauer, y de Taine, y para muchos el mejor retrato del mundo; le fué agradecido con otra cadena y medalla, habiendo sido (y lo dice la firma), obsequio del pintor de Felipe IV. Desgraciadamente ya parece imposible que se hallen los otros retratos del Papa y de familiares que hizo Velázquez, incluso de la «Pimpaccia di Piazza Navona», esto es, D.<sup>a</sup> Olimpia, la cuñada del Pontífice. De este viaje, de nuevo avivado el sentido del paisaje luminoso, hizo los dos pequeños maravillosamente impresionistas, tomados en la Vila-Médicis, al recuerdo de su estancia allí, veinte años antes; novedad de su fórmula de arte que sólo había de tener continuadores en pleno siglo XIX.

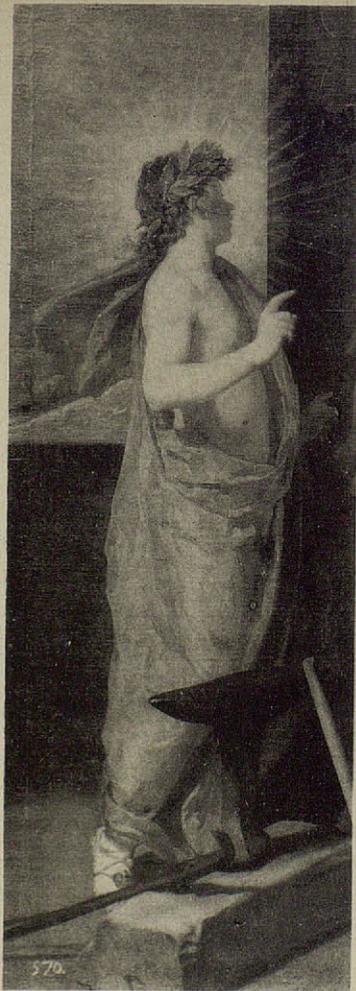
Callado, muy callado de suyo, daba en Italia la misma impresión personal que nos dan sus retratados personajes. Al veneciano pintor, y poeta, Boschini (texto, en dialecto, de doce años después, impreso en 1660), le pareció Velázquez «Cavalier che spirava un gran decoro, quanto ognun'altra autorévole persona»; y no sabemos si de nuevo en Roma, ya conocedor de todas las obras de los grandes pintores del Renacimiento, callaría por prudencia lo que al Boschini dijo en Venecia, al preguntarle sobre Rafael de Urbino: «a dire il vero (piaséndomi esser libero e sincero) stago per dir, che nol me piase niente»; pero para añadir, comparativamente, su predilección: «A Venecia se trova el bon, e'l belo; mi dago el primo luego a quel penelo: Tixian xè quel che porta la bandiera».

Quiso el Pintor volver a Roma (1657), pero el Rey no se lo permiti-

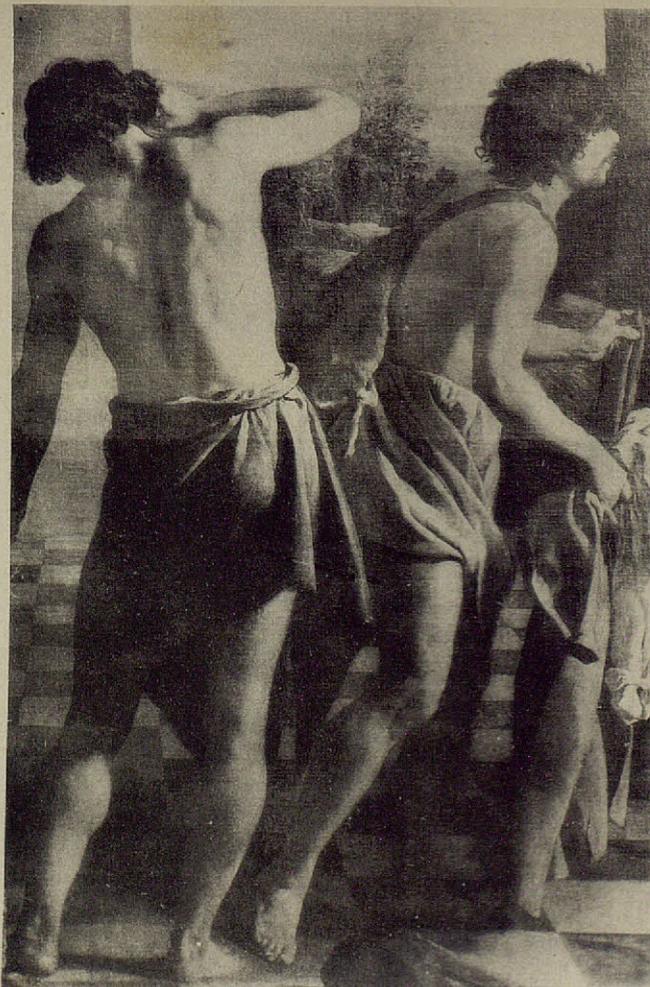


FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

VELAZQUEZ. Vista de la Vila Borghese desde Vila Médicis, detalle. (Prado).



1



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

2

- VELAZQUEZ. 1. Detalle de «La Fragua de Vulcano»: la Figura de Apolo. (*Prado*).  
2. Detalle de «La Túnica de José»: dos Hijos de Jacob. (*Escorial*).

tió. En Roma, Velázquez, fué a su vez admirado del Bernini, el más excelso de los artistas del «seiscientos» italiano: Sus autorretratos, pues quiso ser pintor también el escultor ilustre, son plenamente Velazqueños, de estilo.

Velázquez que (por petición de su Rey), había debido al Papa Barberini, predecesor inmediato del que llaman en España Papa de Velázquez, posibilidad canónica para doblar con una renta eclesiástica su sueldo de Pintor de Cámara, vino a deber después al sucesor inmediato de Inocencio X, esto es al Papa Chigi, Alejandro VII, la dispensa de la falta de nobleza heredada por ser caballero de la Orden de Santiago, por merced regia que resultaba de otro modo ineficaz.

El segundo viaje a Italia no tuvo para el pintor la trascendencia del primero; sobrevínole casi enseguida el alto nombramiento de Mariscal del Palacio («Aposentador Mayor») y, los nueve años últimos de su vida, tuvo que pintar cuadros y pinturas todavía más rápidamente que lo por él acostumbrado, aunque todos son, por esa misma circunstancia, verdaderos milagrosos portentos del pincel: Las Meninas, Las Hilanderas, La Venus, los retratos de Niños de Viena...

Cuando se le suponían de ese tiempo muchas más de sus más hermosas obras (Enanos, Coronación de María, San Antón y San Pablo, Esopo, Menipo), eran los dos viajes de Italia como miliarios en la ruta de su vida artística, la que se distribuía así (aparte la obra juvenil, bodegones y bambochadas): Primer estilo analítico, obra maestra final, Los Borrachos. 2.º Tras del viaje a Italia: obras capitales, La Fragua y Las Lanzas (Rendición de Breda). 3.º, y después del segundo viaje a Italia; el estilo abreviado: obras cumbres (y en absoluto), Las Meninas, Las Hilanderas. Con la rectificación dicha, todavía se marca bien en tres grandes períodos la evolución artística; que fué, desde el primer cuadro conocido al último, siempre progresiva, y en proceso progresivamente acelerado; no solamente sin decadencia alguna, sino tampoco con decaimientos accidentales o temporales. La vía suya del progreso tan segura, que de ningún otro artista resulta más interesante y posible conocer la cronología de sus obras, y aún (algunas veces) de los retoques de algunas de sus obras. Cada año ahora se va depurando más la total

cronología, como al mismo tiempo la definitiva discriminación de copias y de originales.

El pintor (en acusada diferencia con Rafael y con Rúbens) no quiso nunca colaboración. En su taller del Palacio no se pintó sino por él, y para el Rey (o amigo suyo o del Rey): lo demás eran copias, pocas veces de él mismo. Era, como español del siglo XVII, poco amigo del trabajo, y teniendo una inverosímil facilidad, y necesitando para un cuadro perfecto un número escasísimo de pinceladas, casi siempre en cada punto definitiva cada una desde la primera, y con morir de 60 años, no nos ha dejado sino poco más de un centenar de cuadros: a la fecha de hoy, reconocidos suyos, menos de 120, de los cuales más de ochenta son de figura única. En ninguna de sus obras se nota fatiga, cansancio, amaneamiento, ni tampoco improvisación; pintaba pues, con el alma muy despierta, a puro placer creador.

No necesitó, afortunadamente, luchar por la vida. Primero en casa de su maestro, después en la Casa del Rey, tuvo resuelto el problema económico. De menor edad vendería cuadros o cobraría retratos; el único recibo suyo conocido, corresponde a sus 25 años. Mayor de edad, ya no pintó para cobrar ni para vender.

En la casa real no fué mezquinamente retribuído, aunque otra cosa dicen los biógrafos modernos: los que ignoran que le eran acumulables las retribuciones de los varios cargos, como acumulables también los varios aposentos y raciones alimenticias y los varios repartos de ropas para sus confecciones: algunos de los cargos se hacían además hereditarios: así el de ujier de Cámara que pasó al yerno en dote de la hija, y, más tarde, al nieto. Después, finalmente, el cargo de Mariscal del Palacio era de gran categoría y retribución; y el hábito de Santiago, con la «nobleza», seguramente (a vivir más años, y apenas pasado el «noviciado» reglamentario), hubiera traído al pintor una Encomienda, probablemente de las muy ricas de la Orden, equivalente, en rentas rústicas, aunque vitalicia, a un buen marquesado o un rico condado. Así, al menos, se iba a cumplir la profecía del jesuíta, veinte y cinco años después de hecha.

Su vida, dice el carácter y el ideal social, nobiliario y de fidelidad monárquica del artista. Sin sombra de codicia de riqueza, su arte fué tarea de un noble, que puso nobleza en todos sus retratos, aun (con en-

trañas vivas de humanidad y caridad cristiana) en los retratos de los bufones, jenanos, truhanes, cretinos, hidrocéfalos (no malvados), de aquella corte; y nobleza soberana, sosiego (el ideal de Felipe II, «el sosiego»), en los retratos de la realeza, sin recurrir ella ni su pintor, a alegorías, ni armas, ni notas de poder, ni las de riqueza indumentaria siquiera.

El más realista de los pintores, el «Secretario íntimo de la Naturaleza» (Blanc), es el dechado, no de la elegancia, cual Van Dyck, sino del sentido de la nobleza del alma y de la vida: sencillamente. Ser noble y superarse en nobleza, fué la vida, y a la vez la obra de Velázquez, desde sus 20 años, y aún de antes.

Todo lo demás fué en camino de progreso, constante, gradual, cada vez más definitivo: desde los 17 a los 51 años. Su sentir realista nunca le consintió, ni por asomo, la introducción en pintura de nada que no fuera real, nada de «belleza ideal». Los asuntos mitológicos, los trató y con ironía, cual asuntos del día; pero también hay realismo íntegro en los mismos asuntos religiosos. Devotos y hondamente ungidos, sin vanas apariencias, son, y, sin embargo, su juvenil Inmaculada, es María y es a la vez su prometida; la Virgen de su Adoración de los Magos, es la Madre de Dios, y es su joven esposa (y el niño, es su niña). El crucifijo sobre un esquema creado por Pacheco, su suegro, ha logrado en España una inmensa popularidad devota, en los recordatorios fúnebres manifiesta. Retrato será su Santo Tomás consolado tras de la tentación, una maravilla de cuadro religioso. La María, incomparablemente excelsa, de la Coronación, parece ser, plena de castidad santificada, retrato de su hija... Velázquez tenía, como toda la escuela española castiza, el presupuesto estético del retrato. Sin dogmatizadores, ni preceptistas, sintieron escultores, pintores y pueblo (como todos los de Europa siglos antes, en el siglo XV), que la vida no es abstracción, y que, antes que belleza, el arte pide vida. La procurada selección de formas y leyes de alto estilo, repugnaban al español, que ni una sola vez claudicó en su espontaneidad realista.

Su intransigencia, fué sólo para sí. Encargó cuadros a Güido Reni, al Cortona, a Poussin; dibujó de Rafael y Miguel Angel. Pero pintó siempre lo suyo, sin copiar ni imitar, ni aún de joven, a nadie en sus cuadros. Enamorado de Tiziano, amigo de Rúbens, influído del Greco,

no hay de todo ello sino lecciones de técnica aprendidas, muy modificadas, sin un solo trasunto en sus cuadros. Velázquez en sus 120 obras conocidas es el más personal con ser el más íntegramente realista, el más rectilíneo de los artistas, sin torcerse nunca en su propia vía y su primaria orientación. Dibujante impecable y profundo caracterizador de fisonomías, tuvo mano soberana de pintor. Pero, en realidad, lo que tuvo fueron simplemente dos cosas: ojos, y noble el corazón: siempre el ánimo sereno, siempre en «sosiego». En el siglo del barroco, no hay en su obra, una sola nota de barroquismo. Además, en la España del arte patético popular, nada de «pathos», tampoco, todo sereno, contenido. Es todavía más clásico que la propia antigüedad realista: la de la escultura helenística y greco-romana. Tuvo también la fortuna de ser historiador de una Corte severa, pero llana, sencilla, hasta en la indumentaria propia de aquel reinado.

Los ojos, cincuenta años seguidos, fueron los maestros únicos de la pintura de Velázquez, regida gradualmente siempre, por los límites de la propia maestría y de la propia posibilidad de trabajo. Comenzó pintando sólo cacharros, loza en las cocinas, platos maravillosos de verdad; después, cocineras y convidados, en esas cocinas; después más retratos, ya de categoría, con la misma, no mayor atención; acabó por pintar retratos agrupados en interiores, *Las Meninas*, *Las Hilanderas*, en que dió la traducción insuperable de la pintura del aire ambiente. Primeramente, y luego, y finalmente, para él, era preciso pintar la realidad en su total apariencia.

Que el «Capolavoro» de la técnica de la pintura, *las Meninas*, pintado a sus 56 años de edad, lo perseguía vagamente desde muchacho, lo demuestra su «Cristo en casa de Marta» (en primer término, una de sus bambochadas), pintado por él a los 19 o los 20 años. La solución de la perspectiva aérea, aunque entonces fracasada, es la misma: pluralidad de ambientes y de luces en ellos: como recurso.

\* \* \*

Obras de juventud en Sevilla (de los 17 a los 23 años de edad); Escenas de Bodegones (doce las conocidas: *Beit*, *Ermitage*, *Budapest*, *Wellington*, *Oslö*, *Berlín*, *Cook*, *Londres*); las aludidas, *Inmaculada*, *San Juan en Patmos* (*Frère*, la pareja), *Adoración de los Magos* (de 1619,

Prado); primeros retratos firmados y fechados y de cuerpo entero: Cristóbal Suárez de Figueroa, orante (Sevilla, en 1620) y el repetido de Sor Jerónima de la Fuente (en 1620, Toledo); cabezas, la que se dice de Pacheco (Prado) y la que se pensó autorretrato (Prado), la Virgen de San Ildefonso (Sevilla).—En Madrid pintado: retrato de Góngora (1622, Bóston).

Primer estilo: De los 23 a los 28 años de edad: Baco, coronando a los más devotos del vino, «Los Borrachos», con los primeros varoniles desnudos, y maravillosos, y tipos de malandrines, soldados, truhanes; aún aisladamente analizados, contornados; obra seductora del pintor por el sentimiento, sinceridad y conciencia que expresó en ella, pero aún con alguna sequedad, con sombras no transparentes, contornos aún netos; y sin atmósfera, sin planos todavía; pero admirable obra realista; luz lateral, en fondo algo oscuro. (La preparación del lienzo era rojiza).

El Cristo (crucificado) (Prado). Los dos primeros Felipe IV (del Prado: por 1628, no 1623). Olivares (de la Hispanic-Society), Truhán-Geógrafo (de Rouen). Acaso autorretrato (?) (de Munich), Loco Calabacillas (Cook). Anónimo (en Italia).

Segundo estilo: De los 29 a los 40 años.—La Fragua (Prado): Apolo (el sol) que descubrió a Venus con Marte, comunica la nueva al burlado marido Vulcano. Nótese el valor de la ironía velazqueña en el caso de adulterio, inesperada en el Madrid calderoniano de las precisas tragedias sangrientas del punto de honor. Ya tono general gríseo, atmósfera, con más transparencia de las sombras, como más libertad de las figuras, comparándolo con Los Borrachos. La preparación del lienzo ya gris, pero algo rojiza.

Composiciones de fecha inmediata: La Túnica de José (Escorial), Santo Tomás después de la Tentación (admirable creación: Orihuela), Cristo azotado y el Anima cristiana (como el anterior, por 1632: Londres).

Las Lanzas (Prado, por 1634-35), Ambrosio Spínola recibiendo nobilísimamente del heroico Justino de Nassau La rendición de Breda, la plaza más fuerte de Europa. El retrato del general genovés pintado de memoria, es extraordinariamente superior a los otros del mismo héroe (de Rúbens, Van Dyck, Pereda, etc.); Velázquez había convivido con

él, en viaje largo, cinco años antes, Lienzo sugestivo, vestido de toda nobleza; es la mayor página histórica de la Pintura. Pintada, por fuerza, sin conocer el ambiente holandés del paisaje, y sin haberse decidido Velázquez al pleno aire a toda luz; notable en las notas dominantes, cual las de verde, amarillo y blanco, exquisitos, del grupo de los holandeses. El héroe genovés, al servicio de España, desmontó esta sola vez (no, en otras semejantes victorias) para honrar el valor del héroe vencido, no consintiéndole que llegara a doblar la rodilla.

Tres retratos ecuestres (entre 1634-36): Olivares, Felipe IV, Príncipe Baltasar Carlos, y otros tres en parte repintados por Velázquez, y antes por él dibujados, pero ejecutados en su ausencia a Italia: Felipe III, Reina Margarita y Reina Isabel. (Los seis en el Prado): Coloración clara y límpida cual acuarela, el ecuestre del Príncipe, concebido para sobrepuerta, entre los retratos de los padres: vése en oscuro y de abajo arriba el cuerpo de la jaca. De coloraciones primorosas, el triunfo de la gracia de la niñez, es este cuadro.

Tres retratos de cazadores (entre 1632-36): Felipe IV, Infante Fernando y Príncipe Baltasar Carlos: paisajes del Pardo (en esos y aquellos cuadros regios), y lejanías del Guadarrama, a base de grises plateados, de tono severo, arbolado de encina, verdes apagados cuando no oscuros a la luz general difusa, así en los retratos ecuestres como en los de cazadores.

El caballo siempre es para Velázquez de una, hoy extinguida, raza de corceles propia para torneos y la caballería pesada. Mucho más admirables son los perros, pintados no con menos atención, cariño y genialidad, que las mismas personas reales.

Cacería del Hoyo (paisaje y figuras pequeñas). San Antón y San Pablo, ermitaños (por 1634: antes creído del último tiempo).

Paisaje y amplio celaje de admirable factura suelta y ligera de color, en oposición a la fineza precisa de las figuras, y aún con haber dado precisión botánica al abedul y las otras plantas.

Tres retratos de Bufones: D. Juan de Austria. Retratos de cuerpo entero: Felipe IV, de color (Londres); Baltasar Carlos (Wallace); y el mismo con el Niño de Vallecas (Bóston). La Ypiñerrieta (Prado), Corral (Prado), Baltasar Carlos (Viena). Otros retratos: Anónimo (Wéllington); la Olivares, creída la esposa del pintor (Berlín); ésta, de Sibila

(Prado); Mateos (Dresde); Felipe IV, Isabel de Borbón (Viena: hacen pareja), Martínez Montañés (Prado: no es Alonso Cano el retratado); Olivares (Ermitaje), Francisco II de Este (Módena), Autorretrato (Valencia), Felipe IV, de General.

Segundo viaje a Roma: el citado retrato de Pareja; Inocencio X; (Galería Doria). Inocencio X, cabeza (Ermitaje). Los dos paisajes de Vila-Médicis (Prado: antes creídos del primer viaje).

Tercer estilo: Las Meninas (Prado); Las Hilanderas (en el fondo visita de damas a comprar tapices; en primera estancia las obreras: Prado).

Retratos: Castel Rodrigo (Pío); Anónimo (Senff); María Teresa, la esposa de Luis XIV (Lehman, Viena, Louvre y Nueva York); Reina Ana (Prado); Infanta Margarita (la de las Meninas: Viena, Louvre, Viena 2.<sup>a</sup>, Viena 3.<sup>a</sup>, en distintos años, Prado); el último es acaso la última obra portentosa del pintor; Felipe IV, en bustos (Prado, Londres), Venus del Espejo (Londres: ahora creída de por 1657, para otros por 1642): la más rica de color, y el único desnudo del arte español del siglo XVII: acaso la comedianta Damiana, amada del hijo del primer Ministro Haro, causa de notables escándalos. Es el cuadro de Velázquez más bello por sus colores, también, intensos y varios, sin romper la armonía y la unidad de la luz ambiente.

Sobrepuerta (las otras tres se quemaron en 1734), del salón de honor del Alcázar Palacio de Madrid: Mercurio y Argos.

Cuarto decenio de la vida de Velázquez en que comienza el último estilo: Coronación de María: Admirable de color, en la disonancia misma atrevida de los repetidos rojos y violáceos con el azul; divinas de gracia las cabezas de serafines.

Para completar series de Rúbens: Esopo, Menipo, Marte (Prado, los tres). Para la Torre de la Parada, los tres, como antes los tres cazadores. Enanos: Morra (Prado), Primo (Prado), Niño de Vallecas (Prado), el 2.<sup>o</sup> Calabacillas (seudo-bobo de Coria: Prado). Retratos de Baltasar Carlos (Viena), Felipe IV de Fraga 1644 (Frick), Cardenal Pamphili (dejó de serlo) después marido de D.<sup>a</sup> Olimpia; y la Niña, creída nieta de Velázquez (Nueva York: Hispanic-Society), Dama del abanico (supuesta la hija: Wallace), supuesto Lapilla (Dresde), Benavente (Prado). Figuras y celajes en la vista de Zaragoza de Mazo (Prado).

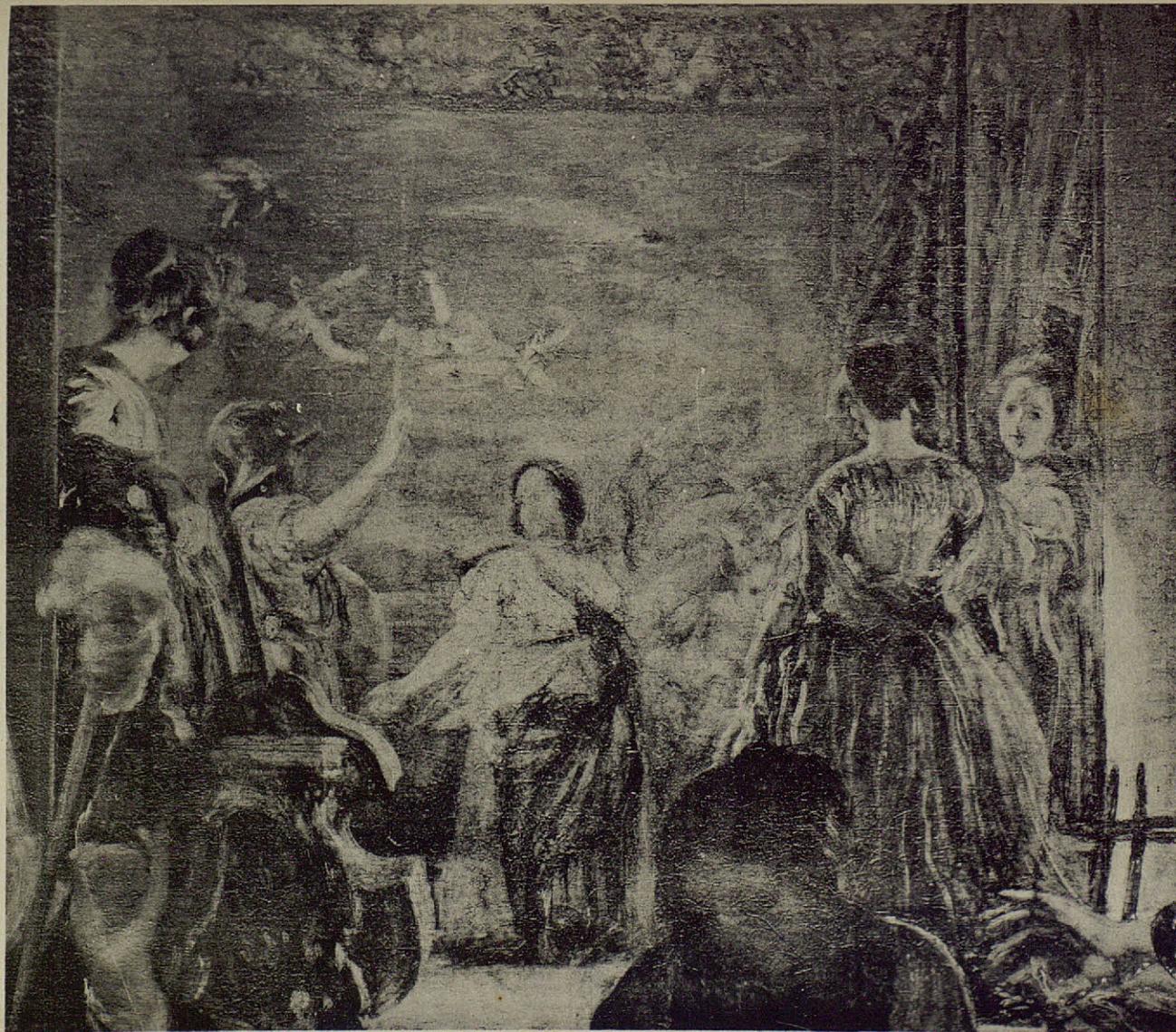
Bufones:—Era ya uso en España en el siglo XVI, que se retrataran tales extraños habitantes de todos los regios palacios de Europa: remedio en ellos para las rigideces de la etiqueta; sin una sombra siquiera de caricatura, en serie de los enanos y bufones de Velázquez, no sólo se ven y están pintados con la misma noble atención que las personas reales, sino con maravilloso éxito, por la mayor libertad en la postura e interés más despierto en el artista.

Por primera vez en la Historia, con la obra pictórica de *Las Meninas*, era alcanzada la pintura de la apariencia integral sin defecto. Cuando el gran cuadro se ve reflejado en espejo, puesto enfrente del todo paralelamente y ajustado a las mismas proporciones de alto y ancho (fundiendo casi el marco negro del lienzo con el igual del espejo), la única duda que queda, es si es el cuadro o es la realidad; y ello por haber más que doblado la distancia desde nuestros ojos y el consiguiente espesor del aire interpuesto. Es la lección para el público muy elemental: de la exactitud de la pintura del ambiente, de la atmósfera interpuesta, bien graduada por el ojo del artista, según los diversos planos de las distancias pintadas.

Pero eso se consiguió por el artista de la labor rápida, sin detallar, o sea, a la manera abreviada. Toda la labor anterior de Velázquez suponía, por instinto, cuando no por razón a la vez, la necesidad de la abreviación de la factura (acabando por pintar con pinceles de palo muy largo). Hasta Velázquez, en los cuadros grandes se pedía al espectador un alejamiento calculado al doble del ancho de la tela: Velázquez fué, innovando, exigiendo doble del doble y aún mayor alejamiento.

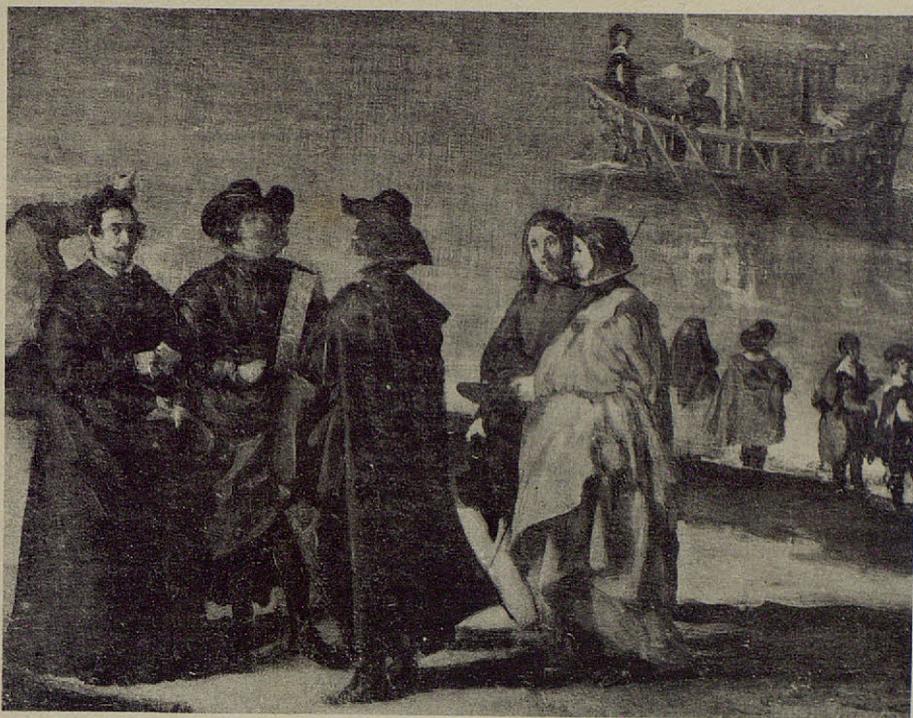
Pero eso, tan mecánico al parecer, presupone la extraordinaria aminoración del número de las pinceladas al óleo, y tal aminoración, por quien puede alcanzarla como Velázquez, todavía exige, pero favorece y lucra dos cosas más; primera, la mayor frescura de las tintas, su mayor viveza; segunda, un ningún cansancio en la creación del artista, por tanto, una también fresca espontaneidad de la mano, circunstancia indispensable en toda obra impresionista.

Esas palabras explicativas no bastan. *Las Meninas* (y con ellas, y más luminosas, más bellas, las *Hilanderas*), son a más del éxito físico perfecto, una verdadera poesía de interior: cuando se ve el lienzo.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

VELAZQUEZ. El sólo fondo de «Las Hilanderas»: el tapiz y las damas que lo miran. (Prado).



VELAZQUEZ. Figuras suyas en el cuadro de Mazo de «La Vista de Zaragoza». (Prado).



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

VELAZQUEZ. Detalle de los Angeles en «La Coronación de María». (Prado).

Velázquez pinta su propio taller palaciano, con el amor a lo suyo; honrado con la asistencia del Rey y Señor que le ama; pintándole (aparentemente) el retrato con la Reina, los Monarcas se reflejan sólo en el espejo del fondo, suponiéndolos en donde el espectador de la pintura. Hechizado fué Velázquez, con la gracia de la niña Infanta Margarita, a la que acompañan sus damitas («meninas», palabra portuguesa) y su enanito Pertusato y la monstruosa Marí Bárbola; se aleja un primo de Velázquez: José Nieto Velázquez, por el pintor hecho Jefe de la Fábrica real de Tapices; Velázquez mismo está representado pintando. Es pues el cuadro cifra y símbolo de su casa, de su vida toda, de su nobleza, que luego reflejará la pincelada, que habrá de ordenar el rey de la Cruz de Santiago, premio al valer y a la lealtad, del con la ocasión del cuadro ennoblecido, ya «fidalgo» pintor... Hay sensibilidad finísima, después de una apariencia de frialdad de espíritu, en ésta como en las demás obras del realista-clásico: pintor insuperable, colorista de gama fría, a base de las infinitas armonías de los grises; hay calor, hay concentrada emoción en el pecho del artista creador, alma noble, de serenidad tan inmaculada, como su pincel sin defectos; como su lealtad al Rey amigo, es su lealtad a las que sentía leyes del arte integral de la pintura realista. Es, no un cuadro de costumbres, sino de Historia: el cuadro de la auto-historia de Velázquez, toda entera.

Las Hilanderas, tienen, ellas también, su nota personal y trascendente: son representación de un taller de industria artística, el de Tapices, que de Velázquez dependía por su cargo en Palacio: que Velázquez acaso creara, e inspirara su labor. Son, además, en la Historia de la Civilización, el primer canto épico, dedicado por el arte a la vida del trabajo humano, humilde y modesto: son pobres obreras las inmortalizadas hilanderas, en lienzo pintado con sereno cariño, y del cumplido tamaño de los heroicos y los mitológicos.

El realismo escultórico cupo aun en la misma más remota artística antigüedad, la egipcia. Pero el realismo pictórico, a la vez de figura y de las cosas y de los conjuntos y del efecto total, no podría nacer sino después de los recursos de la pintura al óleo. Integral, el realismo de los primitivos flamencos, sí, quiso ser, pero se perdió en la definición de todo el detalle. El realismo (tras del Renacimiento Veneciano, todo belleza colorista) nace con Caravaggio, un lombardo nacido en 1560 ó

65; antes de un siglo, en 1660, muere Velázquez, un español, de estirpe portuguesa, que cierra maravillosamente perfecto el arte que inició Caravaggio, pero con más sentido clásico, sin sombra de nada norteño, en arte plenamente mediterráneo y greco-latino.

Gran colorista, Velázquez sacrificó en general, en aras de la verdad, la belleza de color; como sacrificó la línea y la forma a los efectos del ambiente: planos de distancia, y luz y sombra, y colores reflejos; como sacrificó, concretamente, el color cálido, y buscó los efectos de armonías en grises; pues así, puesto en sordina todo colorido, era posible la traducción de las diferencias de valoraciones que da la realidad: creyó que sin gama fría, y sin el apagamiento del brillo y de la fuerza de la coloración aislada, la pintura integral era imposible.

El largo camino, de cuarenta años de vida artística, persiguiendo un ideal que alcanzó al fin con *Las Meninas* y *Las Hilanderas*, está todo él jalonado de obras bellas, cada una de las cuales, o cada grupo coetáneo de ellas, supuso un problema a resolver, o a mejorar, o a superar, cuando ya lo tenía el pintor resuelto. El repaso de la serie, en un solo Museo (el del Prado, con casi todos los jalones de ella), es todavía más placentero e instructivo que la contemplación de la meta final alcanzada con *Las Meninas* (que llamó Luca Giordano «la teología de la pintura»: buscándole frase superlativa) y con *Las Hilanderas* (que dijo Mengs cuadro «pintado con solo la voluntad»). Pero falta al Museo del Prado, nada menos que la *Venus* (en el Museo de Londres) y el *Inocencio X* (en la Galería Doria-Pamphili de Roma), que son, precisamente, con la *Coronación de María*, los ejemplos del poder creador de belleza colorista: potencia que en las más de las ocasiones voluntariamente sometió, el escrupuloso artista, a la disciplina suya de pintor de valores, esto es, de realidades en su ambiente de luz propia.

\* \* \*

Se creen de Velázquez una como miniatura, retrato de la reina Isabel, una sola agua-fuerte retocada a büril y un solo grabado a büril (?) ambos retratos pequeños de Olivares. Se le conocen escasísimos dibujos, y de sólo rasgueo muy preliminar: salvo la cabeza del *Cardenal Borja* (Academia de San Fernando), para retrato conocido por bellas copias (Toledo, Francfort). Se le conoce, por otra parte, un texto

descriptivo de unos cuadros (italianos) llevados al Escorial, por el aprovechamiento del mismo por un contemporáneo de El Escorial (P. Santos: edición de 1657) y por una superchería de supuesta edición especial de Alfaro (de «1658»): en el aprecio de un Tintoretto revélase su ideal de la pintura de ambiente. De sus pinturas de original perdido, la históricamente más interesante es el retrato de Quevedo (bella copia, Wellington) y deben citarse también el del Almirante Pulido Pareja (ídem, Londres), de Baltasar Carlos, de armadura (íd., El Haya), y de Felipe IV, también de armadura (íd., Prado).

\* \* \*

Fueron repetidores de retratos de Velázquez, junto a él: Juan de la Corte, Antonio Puga, Pareja, Alfaro (que fué su biógrafo: en texto perdido, pero aprovechado por Palomino), y sobre todos el yerno, Juan Bautista del Mazo, que pocos años le sobrevivió y que fué también pintor de Cámara y de retratos de la Corte. El gran arte de conjuntos de Velázquez, sólo tuvo una prosecución dignísima en uno solo, pero espléndido cuadro, el de Claudio Coello, último de su mano: el de la Santa Forma del Escorial (1685-90).

#### ELÍAS TORMO.

En Roma yo, desde el 19 de junio de 1936 en estudios de vacaciones como los cuatro veranos anteriores, me finalizaba el año con la amargura de la tremenda tragedia de la patria, con las particulares desgracias y temores de familia: dos hijos asesinados por los rojos, los dos supervivientes en los frentes de los ejércitos restauradores, y sin noticias de mi madre anciana y mi restante familia de Albaida (Valencia). Atendía trabajando vertiginosamente libros (ahora en parte publicados) y había comenzado las series de mis conferencias-visitas por la Ciudad Eterna, que en cuatro años, 1936-39, habían de alcanzar el número de 230, todas en nuestra lengua, y de mi sola iniciativa, cuando el día 10 (creo recordar) de diciembre de 1936, recibí del ilustre gran filósofo Gentile, Director de la lujosa y admirable «Enciclopedia Italiana» y para su último XXXV tomo, el encargo de redactar los artículos de Velázquez y de Zurbarán. La iniciativa había sido del doctísimo historiador de Arte Italiano, Profesor Pietro Toesca, Director de la Sección, y con el propósito, además de darme algún auxilio, el de acudir a una urgencia. (Años después, tan sólo, he sabido que el encargo de los dos artículos lo tenía Sánchez Cantón, mi gran amigo, pero la incomunicación con España hacía que no se supiera nada y se supusiera fracasado el encargo). La urgencia era grande, pues la «Enciclopedia», publicaba a plazos fijos varios tomos cada año, y estaban en prensa los últimos, para 1937, por lo cual, y dada la espléndida organización (e instalación) de las Oficinas, y el consiguiente posible rigor de trabajo, recibí el encargo con estas condiciones precisas: número de columnas, tasado, y fecha, tasada, y

la fecha era la del 5 de enero, para el Velázquez, y la del 15, para el Zurbarán, y así el texto, como la bibliografía, que la querían cumplida y reciente, y a la vez indicación de las fotografías para fotograbados. Aceptar era locura, pero la acepté (y la cumplí puntualmente), porque las Bibliotecas de Roma, particularmente de Arte, están plenamente abastecidas, y yo ya lo sabía por larga experiencia: particularmente la del Palazzo Venezia, y la Hertziana. (En ésta, fundacional, hay hasta Índice especial de la Biblioteca por nombres de artistas, y no sólo de los libros de cada artista, sino de todos los artículos de Revistas de Arte que al mismo se refieran en el título). Así mi Bibliografía vino a ser tan extensa y cumplida..., que la tuvieron que reducir, como tuvieron que reducir considerablemente el texto, que no supe medir, por falta de tiempo para cercenarlo. En el Palacio que habita y que llena tal institución, se tradujo en seguida, se recortó, y de allí se me pidió la opinión sobre las reducciones, que yo no pude dar en el tiempo cortísimo que esperaban mi contestación.

Ahora, en el BOLETIN, en esta Revista que tanto afán mío y en tantísimos años encerró, doy el texto completo en castellano. De la «Enciclopedia» hay en España, bastantes ejemplares, pero en todos, o casi todos, faltan todavía los últimos tomos: (excepción en alguno de regalo del Duce a alguna institución española después de la Victoria). Para los socios de la ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, adelanto este Resumen, y quizás en otro número, también el de Zurbarán, bastante más corto.

Para nuestra Revista hemos creído, mejor que reproducir una vez más cuadros tan conocidos, dar solamente unos detalles escogidos, que como tales detalles, no hayan sido publicados nunca.

Mis octavillas (yo no uso cuartillas) de mi romano «Velázquez», al ir a publicarlas, las he hallado entre la balumba de mis papeles romanos de estudio, metidas en el sobre de la última carta que pude recibir de mi desgraciado hijo Germán, fusilado el 18 ó 19 de setiembre de 1936, enterrado en el cementerio de Vicálvaro (R. I. P.)

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

### FUENTES LITERARIAS

M. GALLEGOS: 1637 (raro: V. en Torno).—J. SANDRART: *Academia* (Nuremberg, 1638).—F. PACHECO: *Arte de la Pintura*, Sevilla., 1649 (nueva edición del Pacheco en Sánchez Cantón: *Fuentes Literarias*, 1935).—DIAZ DEL VALLE: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* (escrito en 1056 (véase en Sánchez Cantón, págs. 348 y 359, tomo II, de su *Colectánea integral*).—JOSEPE MARTINEZ: (amigo de Velázquez, pintor, murió en 1687): *Discursos Practicables*, Madrid, 1866.—BOSCHINI: *L'Arte del navegar pittoresco*, Venecia... (Raro: V. Frizzoni en la *Rassegna d'Arte*).—PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *Museo Pictórico*, Madrid, 1724-III pe. 321-354 (*Vida* 106.<sup>a</sup>, escrita en 13 capítulos sobre la perdida *Vida de Velázquez*, del discípulo personal Alfaro). (Ediciones inglesa, francesa, alemana,... en el Sec. XVIII.)

## FONDOS DE ARCHIVO

ZARCO DEL VALLE: *Documentos inéditos*, Madrid, 1870.—MADRAZO: *Discurso en la Academia de San Fernando*, 1870.—MADRAZO: *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, Madrid, 1872 (págs. 586 a 643).—CRUZADA VILLAAMIL: *Informaciones de Velázquez* (*Revista Europea*, Madrid, 1874).—CRUZADA VILLAAMIL: (Murió en 1885) *Anales de la Vida de Velázquez*, Madrid, 1885.—UHAGON: *Nuevos documentos...* (*Revista de Archivos*, Madrid, 1902).

## LIBROS «VELAZQUEZ»

W. STIRLING: (En inglés), 1855; (en alemán), 1856; (en francés), 1865.—W. BURGER: (T. Thoré), París, 1865.—LUCKE: 1880.—CURTIS: Nueva York, 1883.—LEFORT: París, 1888 (primero en *Gazette de B. A.* (1879-84).—K. JUSTI: (capital) en alemán, 1.<sup>a</sup> edición, 1888; 2.<sup>a</sup>, 1903; 3.<sup>a</sup> (póstuma), 1921; 4.<sup>a</sup>, Phaidon, 1933; las dos últimas con notas de Ludwig Justi; (en español) Madrid, c. 1905 (?).—ARMSTRONG: 1895.—STEVENSON: 1895; 1904.—A. BERUETE (padre): (en francés), París, 1898; (en inglés), 1908; (en alemán), Berlín, 1911 (inédito en español).—VOLL: 1899.—J. O. PICON: 1900, Madrid.—KNACKUSS: Bielefeld: 1900.—BREAL: Londres, 1904.—GENSEL (en *Klássiker der Kunst*): 1.<sup>a</sup> edición, 1905 (en alemán, en italiano, en francés); 3.<sup>a</sup>, 1914 (discriminación y cronología, del Profesor Von Loga); 4.<sup>a</sup> (íd., íd., de Allende Salazar).—A. L. MAYER: 1909.-1913.-(Berlín), 1924 (en italiano) Bérgamo, 1933 (en inglés) Londres, 1936: diversas redacciones.—E. TORMO: Madrid, 1911.—AMAN JEAN: París, 1913.—A. BERUETE (hijo): sin fecha.—MUTHER: sin fecha.—FAURE, ELIE: sin fecha.—KEHRER: 1920.

## EN LOS LIBROS DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHARLES BLANC: *L'Ecole espagnole* (en *Les Peintres de toutes les Ecoles*), París, s. a.—SENTENACH: *La Pintura en Madrid*, Madrid, 1907.—A. BERUETE (hijo): *The School of Madrid*, Londres, 1909.—SENTENACH: *Los grandes Retratisitas de España*, Madrid....—A. L. MAYER: *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911.—SANCHEZ CANTON: *Pintores de Cámara*, Madrid, 1914.—A. L. MAYER: *Geschichte der spanische Malerei*, 1922; (en español), 1928.—VON LOGA: *Die Malerei in Spanien* (póstuma), 1923.—A. BERUETE (hijo): *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924.—KEHRER: *Spanische Kunst von Greco bis Goya*, München, 1926.—LAFUENTE: *La Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1935 (solamente en las ediciones españolas de la *Propylaen-Kuntsgeschichte*).

## VARIA

A. VENTURI: *V. e Francesco I d'Este*, 1881.—K. WOERMANN: (*Das Museum*, 1903: 4 artículos).—VON LOGA: *Hat V. radiert?* (*Jahrbuch*, 1908).—G. FRIZZONI: *Il ritratto de V. (Olívares)* (*L'Arte*, 1909).—ARTICULOS: *Il retratto meraviglioso* (*Arte e Historia*,

1910 (?).—VON LOGA: *Las Meninas* (En el *Jahrbuch*, de Wien (*sammlungen*), 1909-1910).—VON LOGA: *Zur Zeitbestimmung einiger Werke des V.* (*Jahrbuch Preuss*, 1913).—A. L. MAYER: *Zur Chronologie der Gemälde des V ?* (*Kunstchronik*, 1914).—ALLENDE SALAZAR Y SANCHEZ CANTON: *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919.—G. FRIZZONI: *Intorno al 1.º Viaggio del V. in Italia* (*Nuova Antologia*, 1917).—A. MUÑOZ: *Le impressione romane del V* (*Nuova Antologia*, 1917).—G. FRIZZONI: *Intorno al 2.º Viaggio del V. in Italia* (*Rassegna d'Arte*, 1917).—CANTALAMESSA: *Un dipinto di V. nella G. Borghese ?* (*Bollettino d'Arte*, 1922-23).—BREDIUS: *Burlington M.*, 1925).—LUDWIG JUSTI: *Die Landschaften des V* (*Repertorium f/Kunstwissenschaft*, 1927).—LUDWIG JUSTI: *Das Jagdgebild der V* (*Repertorium f, Kunstwissenschaft*, 1929).—BORENIUS: (*Burlington M*, 1931).—VOSS: (*Jahrbuch Preuss*, 1932).—A. L. MAYER: (Atribuciones nuevas) (*Cicerone*, 1910-1927, *Monatsh f. k. w.*, 1913, 1918, 1921, 1924; *Art. in América*, 1913, 1914, 1915, 1926; *Burlington M.*, 1922, 1925, 1926, 1927, 1929, 1935; *Münchener Jahrbuch*, 1927; *Pantheon*, 1929; *Belvedere*, 1923, 1929.—BERUETE (hijo): *La paleta de V.*, Madrid, 1922.—SANCHEZ CANTON: *La librería de V.*, Madrid, 1926.

## Dos retratos del segoviano Sebastián Muñoz

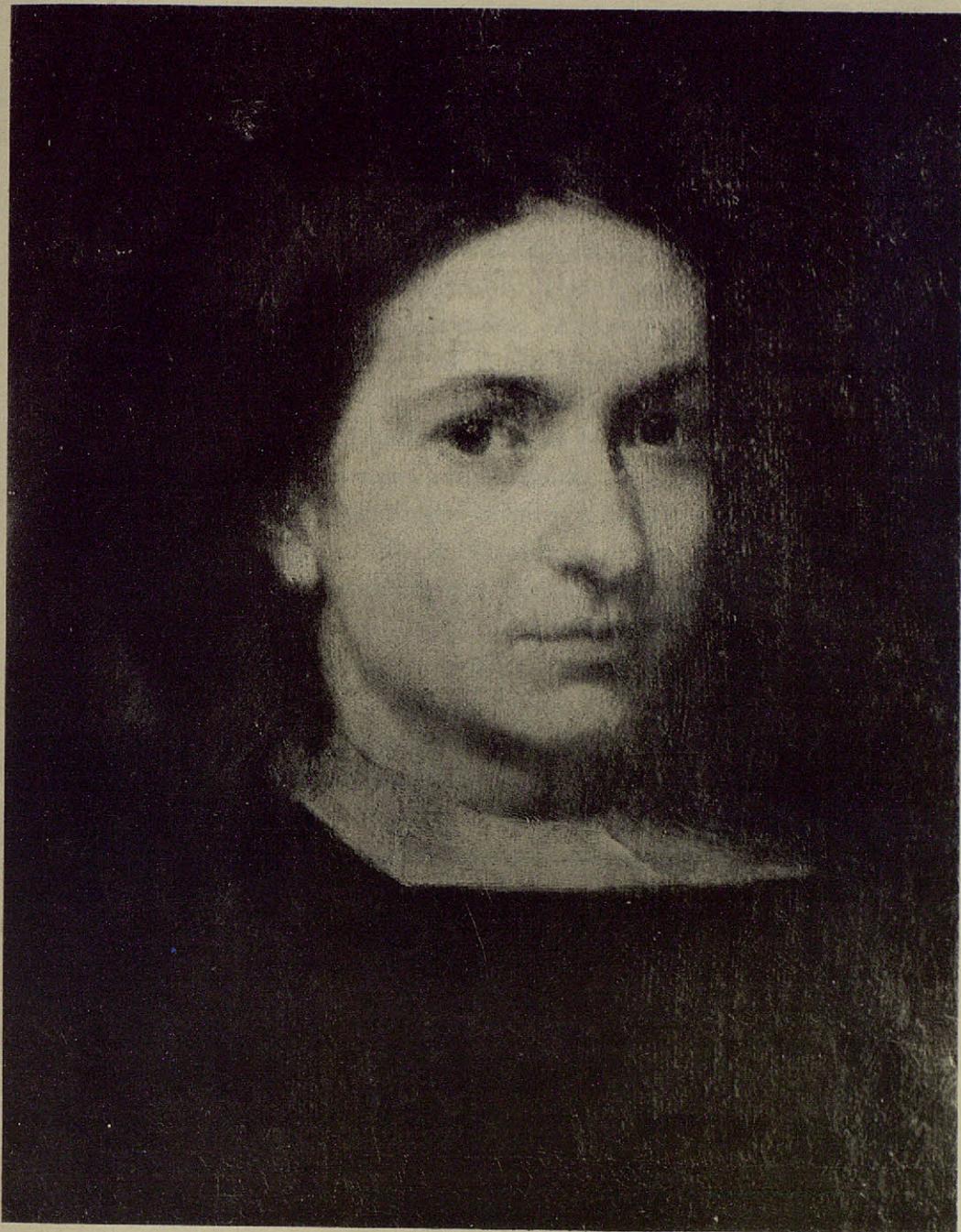
En la colección de los Condes de Cedillo, pequeña pinacoteca familiar compuesta casi exclusivamente por cuadros religiosos y retratos de familia, hay dos lienzos de interés por ser obras firmadas por uno de los pintores menos conocidos de las postrimerías de la gran escuela española: el segoviano Sebastián Muñoz. Son dos retratos iguales en tamaño y disposición (53 x 39), ambos de busto, de una dama, el uno, y el otro, de un caballero, en plena juventud, cuyo atavío señoril nos habla de los primeros años del reinado de Carlos II. Los dos van firmados, el del caballero en el ángulo superior derecho, y el de la dama en el superior izquierdo, de este modo: *S. Muñoz.-Ft. 1670.*

El del hidalgo, antes de ser forrado, llevaba en el lienzo original esta inscripción: *El Sr. Conde de Cedillo.-A. 1670.* Fácil es, por la fecha, averiguar quién fuese el personaje retratado. Se trata de D. Baltasar Alvarez de Toledo y Ponce de León, VI Conde del título, señor de Tocenaque y de Morataláz y Notario Mayor del Reino de Granada; fué hijo del V Conde, D. Eugenio y de su segunda mujer doña Francisca de Prado (aun cuando usase, como otros de sus antepasados, el apellido Ponce de León, en segundo lugar). Casó dos veces: la primera con D.<sup>a</sup> Brianda Fernández de Córdoba, Mendoza y Portocarrero, y la segunda con su parienta D.<sup>a</sup> Aldonza Manuela Ponce de León. Ignoro la fecha de su muerte, pero hubo de ser poco posterior a la de 1670, que figura en el cuadro. En este tiempo debía de ser, sin embargo, muy joven pues en la pintura representa poco más de veinte

años y probablemente estaba soltero, ya que como pareja no figura su esposa, sino su hermana. Era un galán caballero, de espaciosa y bien moldeada frente, ojos castaños de melancólica mirada, nariz fina y bien proporcionada y labios gruesos entre el bigotillo y la mosca. El cabello castaño va repartido en dos crenchas, como se usaba en la corte de Carlos II. Viste, al uso del tiempo, golilla, jubón y ferreruelo.

En el reverso del retrato de la dama figuraba, antes de ser forrado el cuadro, este letrero: *S. D.<sup>a</sup> Ana Alvarez de Toledo.- A.<sup>o</sup> 1670.* No tengo noticia alguna de esta señora, hermana, a lo que parece, del Conde D. Baltasar, y que debió de morir soltera o, a lo menos, sin hijos, ya que en los últimos años del siglo XVII, el condado de Cedillo había pasado a su lejano pariente D. Juan López de Ayala y Manrique, señor de Peromoro y de San Andrés. Era, a juzgar por el retrato, D.<sup>a</sup> Ana Alvarez de Toledo, mujer de aristocrática belleza, muy española, con sus grandes ojos rasgados, de un azul muy oscuro, bajo el bien trazado arco de las cejas, su nariz recta y sus labios carnosos. Sobre la tez, muy blanca, el exagerado carmin de las mejillas era, sin duda, obra del droguero y no de la naturaleza y, como el del soneto clásico, no tenía más de ella que el haberla costado su dinero. Su cortesano atuendo es todavía el de los cuadros de Velázquez. Las dos abultadas crenchas, casi negras, se cubren con una redecilla invisible de la cual penden puntas de randa de azul y oro. Un gran lazo, de oro y azul, igualmente—haciendo, sin duda, juego con las pupilas—está prendido al lado izquierdo. Sobre el recto escote lleva una cinta de oro y diamantes y paralelo a ella, el cuello de encajes que cae sobre el corpiño de un pardo muy oscuro. La señora doña Ana, vestía bien y su instinto femenino sabía escoger certeramente los colores que más pudiesen favorecerla.

No son, de ninguna manera estos cuadros, obras de arte de primer orden. El del caballero es mejor y hay en él trozos tratados con maestría, pero en el de la señora, el prurito de puntualizar las galas y de contar las piedras preciosas le da cierto arcaísmo que nos hace recordar cuánto mejor se pintaba en Madrid en aquel momento. No parece un cuadro casi contemporáneo de Velázquez, sino que se diría inspirado en el taller de Bartolomé González o de Felipe de Liaño. Las bellas randas que caen sobre el pecho y los hombros están pintadas con tanto detalle, que nada sería tan fácil a una encajera como copiarlas hilo por



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

SEBASTIAN MUÑOZ. Autorretrato?

*(Museo del Prado)*

hilo, cual si fuese un modelo hecho adrede. Son, sin embargo, ambas pinturas, muy agradables por la suavidad de su entonación y por el cariño con que están tratados hasta los más nimios detalles.

El artista es uno de los más olvidados de la escuela madrileña, aun cuando haya ostentado la calidad de pintor de cámara de la Majestad de D. Carlos II, y Palomino le dedicase uno de sus más expresivos anecdotarios. No se sabe con toda certeza el lugar de su nacimiento. El mismo Palomino (1), le hace natural de la villa de Navalcarnero y, tratándose de un escritor contemporáneo y amigo de nuestro artista, parece que su testimonio debiera ser intangible. Pero, es el caso, que el mismo Muñoz, en un documento, al cual luego haremos referencia, suscrito en Roma, ante el notario Jaime Antonio Redentey, en 28 de julio de 1680, se firma *Sebastián Muñoz, natural de la ciudad de Segovia, hijo del difunto Juan*. De aquí, que Ceán Bermúdez (2) y luego Cruzada Villamil (3), rectificasen a Palomino y tuviesen a nuestro pintor por segoviano. Ciertamente que la villa de Navalcarnero, fundada por la ciudad de Segovia en 1499, dependió de ella hasta los días mismos en que Colmenares escribía su Historia (1636), pero Muñoz, en el documento citado, no se llama a sí mismo segoviano, sino que señala por su patria a la ciudad, donde su apellido era tan común y antiguo que Colmenares lo reputa por uno de los primitivos en ella. Muñoz mismo nos dice, que su padre se llamaba Juan y que había ya muerto en 1680. Acaso la circunstancia de que sus progenitores residiesen o tuviesen propiedades en la villa de Navalcarnero, entonces segoviana, pudo hacer creer a Palomino que su biografiado hubiese nacido en ella. De la cronología del mismo autor se deduce que nuestro artista nació en 1654, si bien, a la vista de los retratos de la familia Cedillo acaso sería acertado retrasar esta fecha, ya que no parece verosímil que estuviesen pintados por un muchacho de 16 años.

Para la biografía de Sebastián Muñoz, apenas si podemos añadir nada al relato de Palomino. Fué uno de los más aventajados discípulos

---

(1) A. Palomino: *El Parnaso Español pintoresco laureado*. Madrid, 1724.

(2) *Historia del arte de la Pintura*, tomo VI, 1824 (inérito, citado por Cruzada Villamil).

(3) D. Sebastián Muñoz, en *El arte en España*, VII, 1868.

de Claudio Coello y comenzó a distinguirse con ocasión de las fiestas con que se celebraron las bodas de Carlos II, con María Luisa de Orleans (Enero de 1680), y que dieron motivo a la construcción de arcos triunfales y otros artilugios en los que nuestro segoviano «pintó mucho al temple». El dinero que estos trabajos le produjeron permitió que nuestro pintor realizase una aspiración acaso ya en él vieja: el viaje a Roma, donde se dedicó a la ordinaria tarea de copiar estatuas y cuadros y recibió las enseñanzas de Carlos Maratta. D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, dió publicidad a un episodio muy curioso de la estancia de Muñoz, en Roma. Nuestro segoviano y algunos muchachos españoles que, como él, completaban en la Ciudad Eterna su educación artística sintieron la comezón de que España tuviese, como ya tenían otros países, una Academia de Nobles Artes que encauzase y protegiese a la continua corriente de jóvenes españoles que acudían seducidos por el inmutable prestigio de Roma. Encontró la idea un entusiasta protector en el Licenciado, D. Vicente Giner, valenciano, que fué sin duda quien redactó un memorial al Rey pidiendo se estableciese una Real Academia, «Seminario de virtudes a imitación del de franceses, tudescos, ingleses, italianos y otras naciones; logrando al mismo tiempo, los pobres escolares españoles, este asilo para continuar tan honrado principio y estudio». Suscribe este curioso documento, precedente de nuestra escuela de Bellas Artes en Roma, Sebastián Muñoz con otros colegas, en 28 de julio de 1680. No eran, ciertamente, propicios los tiempos para dispendios y en 5 de diciembre del mismo año, se resolvió que nuestro embajador procurase «desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente a los pintores, sin desalentarlos y en la forma que juzgue más conveniente, pues el Erario no está para semejantes desperdicios».

Según la cuenta de Palomino, Sebastián Muñoz permaneció en Roma por espacio de cuatro años, pasados los cuales volvió a España y, llamado por Claudio Coello, su maestro, le ayudó en la pintura al fresco de la capilla de Santo Tomás de Villanueva, en el Colegio de la Mantenería de Zaragoza. De vuelta en la Corte, maestro y discípulo, gozó éste de la aureola que se concedía a los que habían ganado el doctorado con el viaje a Italia, y el mismo Rey—que seguía con singular atención el movimiento artístico de Madrid—le encargó la pintura al fresco del techo de un gabinete del viejo Alcázar, en el cuarto de la Reina, en que

representó la fábula de Angélica y Medoro, con muy buenos ornatos de arquitectura, en que tenía excelente gusto», y luego colaboró en la decoración de la galería del Cierzo. Sin duda, la temperatura de esta estancia correspondía a su nombre, pues nuestro pintor enfermó con una gravísima pulmonía que dió ocasión a que el buen Carlos II, y su esposa, le regalasen y le honrasen con singulares favores «de que puedo deponer—dice Palomino—como testigo de vista, siendo, como lo era yo entonces, compañero suyo». Después de una larga convalecencia pintó al óleo, en el techo de la misma galería, la historia de los agasajos que Cupido hizo a Psiquis al recibirla en su palacio, la cual dió por terminada hacia el año 1686.

Todas estas pinturas, acaso lo mejor de la obra de nuestro segoviano, perecieron en el incendio del Alcázar madrileño. De los papeles que D. Francisco Javier Sánchez Cantón exhumó del Archivo de Palacio, se desprende que Sebastián Muñoz fué nombrado pintor del Rey, sin gajes, en 27 de junio de 1688 y que en 30 de agosto del mismo año, obtuvo el codiciado nombramiento de Pintor de Cámara de S. M. (1). Palomino—que equivoca las fechas—dice que, recibió esta merced «junto con el otro que le había ayudado». Acaso fuese éste, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, nombrado Pintor del Rey en 1689, por haber trabajado en la antecámara de la Reina. El favor de Carlos II motivó el que se le encargase un retrato de María Luisa de Orleans, con gran disgusto de Claudio Coello, hombre de carácter difícil, que hasta entonces se había considerado pintor exclusivo de esta señora. Pintó luego una serie de cuadros de la vida de San Eloy, para la fiesta que la Hermandad de los Plateros celebró en la parroquia del Salvador: «Cosa cierto excelentísima en dibuxo, y colorido», y luego un lienzo del martirio de San Sebastián que estuvo expuesto al público un día de Corpus, con general aplauso, y que en 1868 estaba en la Colección del Infante D. Sebastián.

Con motivo de la muerte de la Reina, su protectora, ocurrida en 1689, tuvo lugar el caso más famoso en la breve y poco accidentada vida

---

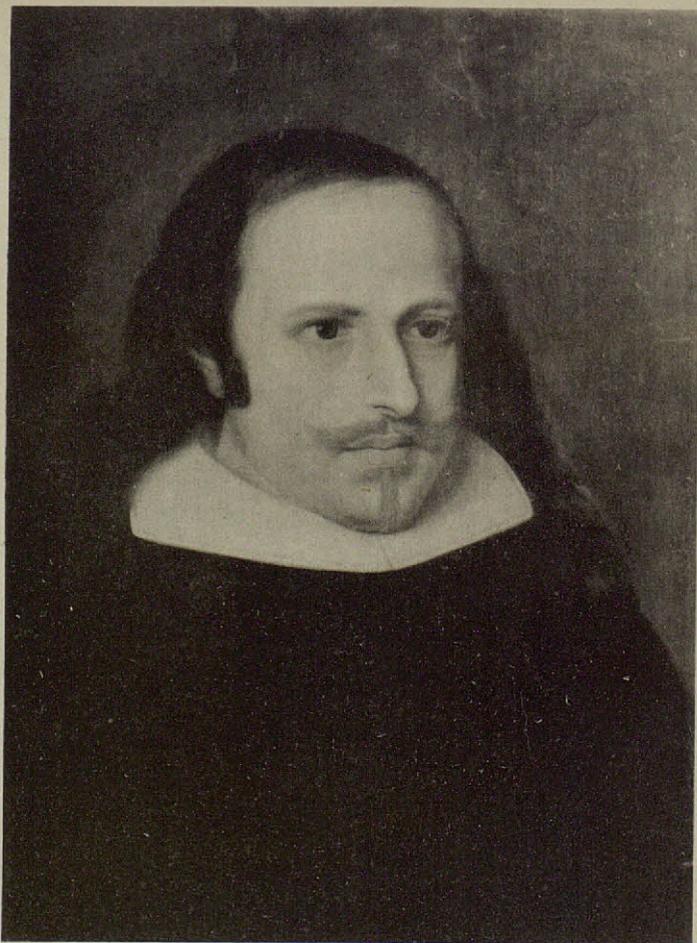
(1) F. J. Sánchez Cantón: *Las Pinturas de Cámara de los Reyes de España*, BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, XXIII, 1915.

de Muñoz. Como la malograda soberana hubiese dispuesto que se la enterrase con el hábito del Carmen, quiso el convento de Carmelitas Calzados de la Corte, conmemorar este devoto rasgo con un cuadro que representase el funeral en Palacio y recibió el encargo nuestro pintor. Pero he aquí, que acabada la obra los buenos frailes dieron en decir que la difunta no estaba parecida y que, por lo tanto, se negaban a recibir la obra. Puso, como es natural, Muñoz, el grito en el cielo y convocó a todos los pintores de Cámara para que diesen su parecer que fué, naturalmente, favorable a su compañero, pero que no contentó al Prior, obstinado en afirmar que, en cuestión de parecido él podía opinar como el más pintado. Después de muy curiosos debates, se resolvió el litigio añadiendo el artista un medallón con el retrato de la Reina viva, sostenido por dos cupidillos llorosos con la inscripción *Nec semper lilia florent*, que indicase el estrago de la muerte en aquella florida juventud (1) Cuando Carlos II contrajo nuevas nupcias con María Ana de Neuburg, nuestro segoviano pintó al fresco, siguiendo la traza de Claudio Coello, una de las piezas de la Cámara de la Reina, en el Retiro.

Era Sebastián Muñoz, hombre extraordinariamente laborioso hasta el punto de que «aseguraban sus compañeros que era el único que les ponía estímulo en el estudio para no quedarse atrás». Era, además, según el testimonio de su amigo Palomino: «desinteresado, modesto y honrado de su natural». Fué, además, hombre de carácter alegrísimo, en extremo aficionado a la música y a la danza hasta el punto de que solía cantar mientras pintaba y, a veces abandonaba los pinceles para hacer alguna figura de danza, pues una y otra cosa hacía con primor. Y esta inocente afición fué la causa de su trágica muerte, pues ocupándose en reparar los frescos de Francisco de Herrera, en la cúpula de la capilla de Nuestra Señora en el Convento de Atocha, comenzó a hacer cabriolas sobre el andamio hasta el punto de que, roto un madero, se derrumbó la máquina arrastrando al pintor con un peón y un oficial. Levantose Muñoz muy ligero, asegurando estar ileso, pero luego cayó al suelo envuelto en sangre, por habersele clavado en los riñones uno de

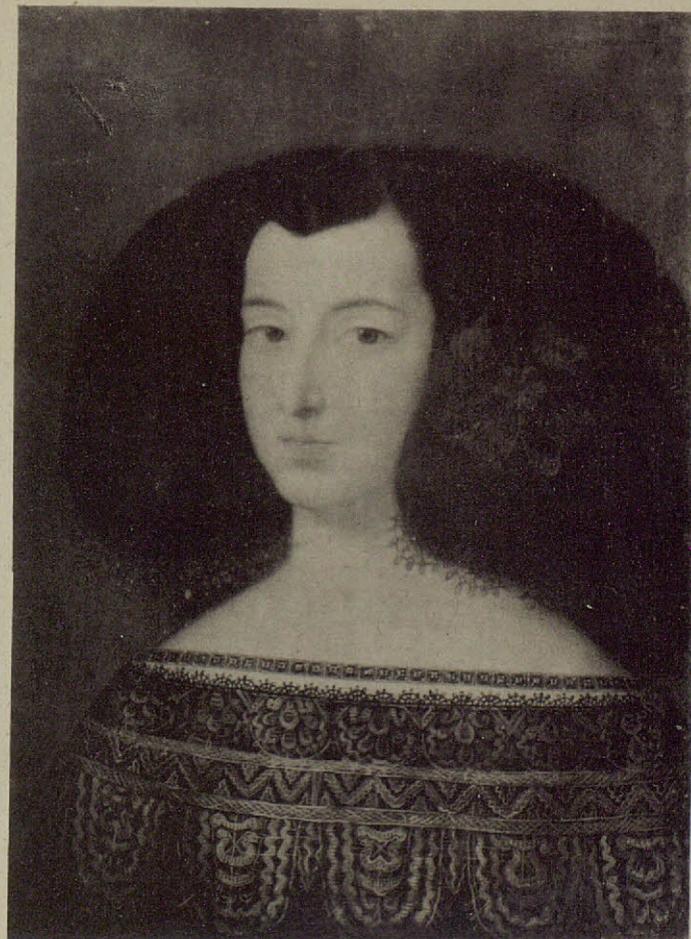
---

(1) Pasó este cuadro a la Colección del Infante D. Sebastián. Cruzada Villamil, obra citada.



SEBASTIAN MUÑOZ

Retrato de D. Baltasar Alvarez de Toledo, VI Conde de Cedillo.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET · MADRID

Retrato de Doña Ana Alvarez de Toledo.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

SEBASTIAN MUÑOZ. El entierro del Señor de Orgaz.

*(Museo del Prado)*

los pomos de la barandilla de bronce y murió luego, sin tiempo más que para recibir la absolución. Su muerte fué sentida de todos y el Rey señaló una pensión a su viuda. Su colaborador D. Francisco Ignacio de la Iglesia terminó, según su boceto, un cuadro de San Andrés que dejó preparado para la iglesia de Casarrubios. Ocurrió el suceso el lunes santo del año de 1690.

No ha sido, en cuanto a su gloria póstuma, muy afortunado el alegre y simpático artista. Aparte de los retratos de la casa de Cedillo, que publicamos ahora, obra de su primera juventud, no conozco de él si no los tres cuadros que se conservan en el Museo del Prado. Uno de ellos lleva el número 958 del Catálogo, y representa a un prelado con su pueblo invocando a San Agustín contra la plaga de la langosta. El Santo, con mitra y báculo, aparece suspendido entre nubes. El otro (número 959) es el boceto para un cuadro cuyo asunto le presta singular interés: por segunda vez en la Historia del Arte, un pintor viene a inspirarse en una tradición toledana que dió motivo para una de las obras capitales de la pintura universal: el entierro del Señor de Orgaz, con la intervención milagrosa de San Agustín y San Esteban. Nada más curioso que contemplar el mismo asunto que inspiró a Dominico, visiones inefables tratado ahora con el más vulgar realismo barroco. Ambos cuadros proceden de San Felipe el Real de Madrid, y están compuestos con arte y realizados con la honradez técnica propia de la escuela de Claudio Coello.

No está expuesta ahora en el Museo la obra maestra del pintor segoviano. Es un busto de hombre joven que figura en el Catálogo de Madrazo como un autorretrato, sin que sepamos el origen de la aserción del insigne crítico. Sánchez Cantón y Allende Salazar (1), suponen que sea retrato del Vasari Español, D. Acisclo Antonio Palomino, por el gran parecido con otros del famoso pintor tratadista, pero no deja de ser extraño que el mismo Palomino, tan minucioso, no mencione una circunstancia que tan de cerca le tocaba. Sea quien fuere el retratado—un hombre joven, de noble y profunda mirada, vestido con el severo traje de la Corte del último Austria—, es un cuadro excelente,

---

(1) *Retratos del Museo del Prado*. Madrid, 1919.

bastante para justificar la fama como retratista de Muñoz que «en esto especialmente tenía singular habilidad». De los retratos de D. Baltasar y de D.<sup>a</sup> Ana Alvarez de Toledo a este del Prado va una distancia considerable: la que separa la obra inexperta de un novicio, de la de un pintor en la plenitud de su talento. Galván publicó de este cuadro una magnífica copia al aguafuerte en el séptimo tomo de *El Arte en España*, correspondiente al año 1868.

EL MARQUÉS DE LOZOYA.

# Un «primitivo» toledano: Pedro Delgado

Falto de tiempo para redondear un trabajo más extenso que, con destino al BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tenía en el telar el que esto escribe, desde bastante tiempo antes de la guerra, quiero acudir con estas notas al resurgir de nuestra Revista, benemérita y decana de las publicaciones de arte españolas y tan querida por todos los que a estos estudios nos dedicamos por muchos motivos, no siendo el menor, para tantos de nosotros, el haber hecho en ella nuestras primeras armas en las lides de la erudición artística. El deseo de contribuir con una aportación, bien que sea modesta, a la inauguración de esta nueva época en la vida de la Sociedad, se doblaba en este caso por el de atender el honroso requerimiento del Sr. Conde de Polentinos, al que tan obligado es acceder conociendo su amor y entusiasmo por las tareas sociales.

Me propongo sencillamente dar a conocer una tabla española de principios del XVI (1), que sobre su interés intrínseco tiene el de identificar la personalidad de un artista mencionado ya por Cean Bermúdez, en muy concreta y precisa referencia que había quedado flotando un tanto olvidada. Nada son para nosotros los datos perdidos en un escritor antiguo si no van acompañados del conocimiento de alguna obra del artista que nos de idea de su estilo, sirviendo para encuadrar su figura y para posibles y ulteriores atribuciones. La historia y aun más, la historia del arte, aparente panteón de lo pasado es, al cabo, corriente viva

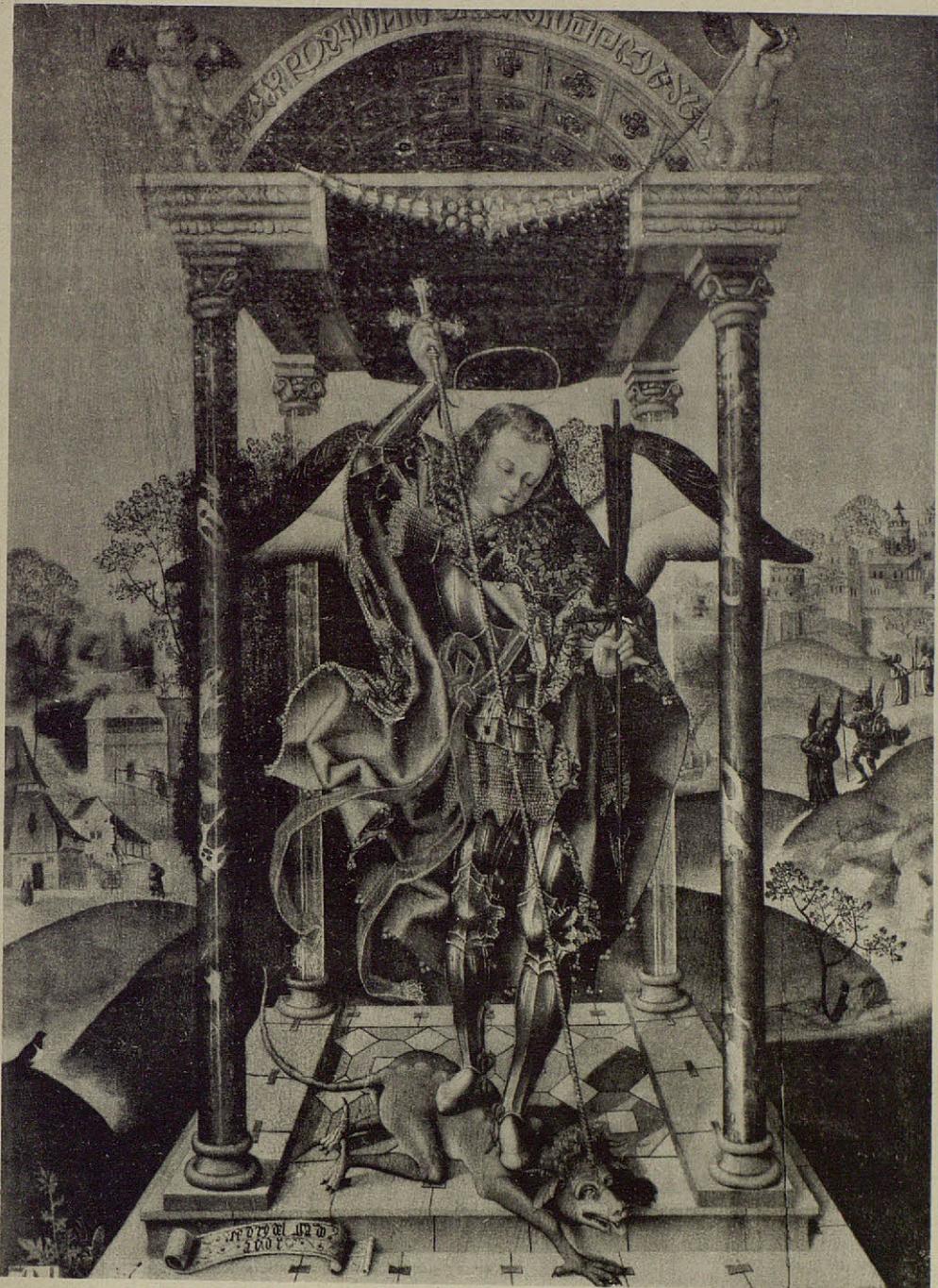
---

(1) Debo manifestar aquí mi gratitud a mi buen amigo el Conde de San Clemente, así como al Conde de Adanero y a la Sra. Condesa viuda del mismo título, por las facilidades que me dieron para el estudio de la tabla, lo que me ha permitido poder redactar estas notas.

que necesita alimentar su cauce de realidades que sean efectivas para cada generación. Así las obras de arte que son, por desgracia, cosa siempre precedera, desaparecen sin que dejen de sí otro rastro que un recuerdo literario, cuando lo dejan, muerto ya para los que no las conocieron. Pero hay la muerte y hay también el eclipse, ya que suele suceder que el nombre y la producción de un artífice que llegaron a noticia de nuestros antepasados puedan sufrir desapariciones temporales que duren años o siglos, hasta que un hallazgo feliz o un azar los lanzan de nuevo a la corriente histórica. Es este el caso del pintor Pedro Delgado, el artista que firma la tabla que aquí se da a conocer. En la concisa noticia que Cean incluye en su Diccionario, se nos dice, que era *natural de Orgaz* y que en la ermita de la Concepción de dicha villa se conservaban en su tiempo *dos tablas grandes firmadas de su mano el año de 1529*, y que representaban Nuestra Señora del Pópulo con varios Santos, la una, y el Descendimiento de la Cruz, la otra. Como sola nota crítica añadía Cean, que estas tablas—dice—*participan del estilo del siglo XV* (1). Cean, no extracta aquí a otros autores como es usual en su Diccionario; la redacción parece dar a entender que él vió las tablas y aun nos indica la fuente de su información, diciendo que procede de *noticias de Orgaz*. Esto es particularmente importante en lo que se refiere a lo que nos dice sobre el nacimiento del pintor en la propia villa que conservaba las tablas, y parece indicar documento en el que se consignase tan preciso dato, ya que no es presumible que la tradición oral conservase a fines del XVIII, memoria de que el autor de tales pinturas, nacido en el último tercio del XV, como es lo más probable, era natural del pueblo. Puede pensarse que dichas tablas pertenecieran al retablo mayor de la parroquial, ya que, aunque no lo indica Cean en el artículo de su Diccionario relativo a Francisco Rizi, en la segunda

---

(1) En su manuscrito inédito de la *Historia de la pintura*, Cean no añade nada a las noticias de su Diccionario en el epígrafe dedicado a Pedro Delgado; se limita a redactar en otra forma lo que allí consignó. Por curiosidad lo copiamos aquí: «Pedro Delgado. Pudo haber sido discípulo de Antonio del Rincón, a quien se propuso imitar. Era natural de Orgaz, en Castilla la Nueva, donde pintó el año 1529, dos tablas para la ermita de la Concepción de esta villa, que representan la Virgen del Pópulo con varios Santos, y el Descendimiento de la Cruz. Es muy creíble que estando Orgaz cerca de Toledo, tuviese Delgado su principal residencia en esa ciudad y que pintase otras obras para la Catedral y para otros templos.»



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

PEDRO DELGADO. San Miguel venciendo al demonio.

*(Tabla firmada y fechada, propiedad del Conde de Adanero, procedente de la colección del Marqués de Castro Serna).*

mitad del XVII se hizo de nuevo para encuadrar pinturas de este artista madrileño, la principal de las cuales representaba la Incredulidad de Santo Tomás.

No sabemos qué habrá sido de las tablas de la ermita de la Concepción; muchas calamidades se han abatido sobre la tierra de España y concretamente sobre la de Toledo desde que Cean escribió sus notas; bien recientes están las más terribles. Por ello, sin haber podido visitar Orgaz desde la terminación de nuestra guerra, presumo que las tablas no existen ya o, al menos, no están donde Cean las describe. El Conde de Cedillo, nuestro antiguo Presidente, no habla de ellas en su Catálogo monumental de la provincia de Toledo, que va a ser ahora publicado por el Instituto Diego Velázquez, en la parte que dedica a describir las obras de arte del pueblo de Orgaz, y no es fácil que unas tablas firmadas, de las que Cean se ocupó, escaparan a la diligencia de su investigación.

La tabla que aquí se publica puede, pues, servir para salvar la memoria de la personalidad artística de Pedro Delgado, pintor toledano al que trabajando en el primer tercio del XVI podemos considerar como un *primitivo* castellano más. Pues realmente la pintura aquí reproducida nos hace ver la justeza de la apreciación de Cean Bermúdez, al decirnos, que las obras del pintor *participan del estilo del siglo XV*, con lo que alude exactamente al goticismo de un pintor que trabaja en fecha avanzada y en la que este goticismo parece algo anacrónico. Pedro Delgado se nos aparece en la tabla que publicamos como un primitivo trabajando en el quinientos, fiel aún a una formación hispano-flamenca que es lo que a Cean llevaba a emparentarle artísticamente con el mítico Antonio del Rincón. Esta formación sólo aparece rebasada en detalles adjetivos de ornamentación italianizante que se yuxtaponen sin fundirse con las notas propias de una educación cuatrocentista.

La tabla, que mide 77 x 59 cm., representa San Miguel Arcángel, vestido con rica armadura gótica y gran manto de brocado forrado de paño, con un tono verdoso; sus dos pies pisan a Satanás, representado en forma de rabudo perro y no como dragón, ni con figura humanizada de monstruosa cabeza y caudal apéndice largo, como es tan frecuente en otras ocasiones. El Santo clava en la cabeza del diablo su lanza, de rico trabajo y remate crucífero de orfebrería; lleva además en su mano izquierda, una larga flecha que mantiene verticalmente. La cabeza es ani-

ñada, de finos y delicados rasgos; el cabello rubio y realizado con minuciosa técnica que gusta detallar pelo a pelo los rizados mechones que caen sobre los hombros; sobre la cabeza un simple aro dorado. Una elegancia delicada, gótica, se desprende de la figura ligeramente incurvada en su silueta; no hay esfuerzo en su movimiento, a pesar de lo cual el manto, que lleva ceñido por larguísimas cintas sujetas en gran lazada, se levanta como agitado por el movimiento, con pliegues angulosos de claro abolengo flamenco. En cambio, el edículo que cobija la figura a modo de baldaquino de estatua, es todo él de inspiración renaciente; las columnas finas y cilíndricas son de jaspe, las delanteras, mientras que las posteriores, parecen de vidrio transparente, ya que dejan ver tras ellas el paisaje. Los capitelillos tienen tímidas volutas y doble ábaco; encima, su entablamento, no muy correcto ciertamente. Menos sentido tiene el poner sobre la cubierta plana del edículo una bóveda de cañón, cuyo intradós tiene casetones con rosetas, y cuyo arco de cabeza se decora con algo como letras góticas estilizadas sin serlo enteramente y cuyas incurvaciones parecen recordar a veces, los rasgos de la epigrafía árabe cursiva. Para que el recuerdo de Italia se nos haga más patente, dos *putti* con alas, sostienen los cordones de una guirnalda que decora un paño de dosel sobre el santo. Es curioso que el pavimento del templete está figurado como de losas de piedra o mármoles formando polígonos; estas losas aparecen sujetas con grapas que son realmente las colas de milano utilizadas para ensamblar madera del modo tan familiar a los pintores sobre tabla. Con la nota italianizante del edículo, contrasta el paisaje de tipo francamente flamenco con sus casas de agudo piñón.

Vemos, pues, en la tabla esta juxtaposición de influencias italianas y flamencas, pero dominando estas últimas, como se deduce del paisaje y del goticismo de la figura con el plegado quebrado de sus paños. En la parte baja, la cartela de cabos enrollados lleva la firma del maestro en letras de escritura gótica: *pedro del gado / año x*. La obra es, pues, anterior a las que Cean describió en Orgaz y ella nos lleva a afirmarnos en la idea de que Pedro Delgado se formaría como pintor en años del último tercio del xv.

Lo que sabemos de la pintura toledana de esa época no nos ayuda a enlazar la tabla de Pedro Delgado con ningún maestro de la generación anterior con alguna probabilidad en la relación de dependencia.

Alguna leve analogía nos lleva a comparar el San Miguel que aquí se reproduce, con la tabla central del tríptico del Prado (número 1.678), que Angulo relacionó con el Maestro de la Capilla de D. Alvaro de Luna, según comunicación verbal a Post, a la que este autor alude en su libro (1). Las analogías no van más allá del intento de perspectiva en el edículo que cobija la escena del Cristo a la columna, con su cubierta en bóveda de cañón—aunque nada de ello tenga aún decoración renaciente—y del pavimento con dibujos poligonales. La proporción de la figura es muy distinta y la diferencia de expresión, total, ya que el Cristo de la tabla del Prado presenta, como dice Post, esa faz angustiada que aparece en los personajes del retablo de la capilla del infortunado maestre.

Los problemas de la pintura toledana de esta época no dejan, como el mismo Post ha dicho, de ser intrincados. Pintores de muy diverso origen trabajando en la ciudad castellana y de personalidad poco clara en muchos casos: Chacón, Berruguete, Rincón, Borgoña, Andrés Florentino, los Comontes, los Villoldo. La ciudad los agrupa facticiamente; una gran producción se realiza hacia los años en torno al 1500; pintores que colaboran en un mismo retablo y como nota general un fondo un tanto pálido de estilo hispano-flamenco local, que como Post advierte, tiene ya muy diluído su flamenquismo. La personalidad que Pedro Delgado nos muestra en esta tablita es, con todo, bastante acusada si se la compara con el medio un tanto gris de esta producción anónima o insegura para que, en adelante, no se eche de ver su mano, en lo que pueda haberse conservado, dentro de este grupo de pinturas. Con todo, la fecha de 1529, de las tablas de Orgaz, citadas por Cean Bermúdez, da pie para suponer que entre esos pintores que florecían en los últimos años del xv, sólo había que buscar, en todo caso, al maestro de Pedro Delgado, más que a él mismo. Sin tiempo ni ocasión para hacer un estudio de la escuela toledana, he comparado no obstante, con ayuda de fotografías, la composición del cuadro que damos aquí a conocer, con otras imágenes toledanas de San Miguel de la época de nuestro pintor. Hay ciertamente un cierto aire de escuela en todas ellas, pero del grupo se separa con cierta fuerza la obra

---

(1) *A History of Spanish painting*, Vol. IV, parte segunda, página 378; el tríptico se reproduce en la página 381.

que aquí se reproduce. Concretándonos a un grupo de cinco pinturas de San Miguel, diremos que, en primer lugar, el nimbo de aro no figura en ninguna de ellas. Estas pinturas son: 1. San Miguel, en el retablo hoy en la capilla mozárabe de la Catedral, procedente de la iglesia del Tránsito (1). Por lo pronto en este conjunto, hoy rehecho, la tabla del San Miguel se despega de las otras en detalles de estilo—aunque evidentemente forma intencionadamente pareja con el Bautista de la calle opuesta—. En efecto, las figuras todas llevan en este conjunto nimbos de plato dorado, lisos, mientras que el San Miguel, figura mucho más movida, menos frontal, carece de nimbo y tiene solamente una corona de flores, nota muy singular, lleva balanza y es muy bello de rostro y manos; las alas no dejan de tener alguna semejanza con las que pintó Delgado, pero el vuelo de su capa no ofrece pliegues angulosos y el demonio, al que el Arcángel introduce en la boca una larga espada, tiene facha humana excepto en la cabeza, que es semejante a la de un asno. 2. Emparentada con esta la figura del San Miguel del retablo del Convento de Santa Ana, que pasó al Museo de Santa Cruz, carece de alas y no lleva armadura, sino una loriga a la romana y grebas o polainas claras; está visto además, más de perfil; lleva también pequeña balanza. 3. Con éste se relaciona la tabla del altar colateral de la iglesia de San Andrés de Toledo, dedicado a San Benito y San Bernardo. La pintura representa a San Miguel con alas, blandiendo la espada; lleva también balanza y loriga a la romana y en el fondo se da mayor importancia al paisaje. 4. San Miguel en el altar colateral de la Santa Cena de la iglesia de San Juan de la Penitencia, desgraciadamente desaparecida, con el retablo y su riqueza artística toda; sólo salvado el recuerdo por la fotografía. El tipo del Santo tenía alguna relación con el anterior, especialmente en el volado de la capa; llevaba loriga y las polainas como el del Museo; alas, nimbo de plato y balanza. En el paisaje dan la nota unos altos cipreses. 5. En el coro de la clausura del propio San Juan de la Penitencia, otro retablo perdido, sólo hoy recordado por la fotografía que se hizo no mucho antes de su desaparición, tenía un San Miguel también con alas, armadura, manto volado y balanza; el paisaje, como en todas las tablas de San Juan y en la pintura toledana del tiempo, rico

(1) Una muy floja reproducción ofrece Post en el citado tomo, página 393.

y detallado con masas de verde oscuro. Vemos, pues, que hay una cierta tradición iconográfica local en la representación del Santo Arcángel, que permite formar este grupo que mantiene, cualesquiera que sean los autores, una cierta afinidad. Al lado de este grupo, insistimos, el San Miguel, de Pedro Delgado, destaca con suficiente nitidez para conceder a su autor un crédito de personalidad artística relativa en la interpretación de este lugar común iconográfico. Notas arcaizantes, flamencas, más patentes que en los otros, franca aceptación de elementos decorativos italianos, perfilan la silueta de Pedro Delgado a base de esta pintura y las anteriores comparaciones.

Podemos decir que Pedro Delgado permaneciendo fiel a su formación hispano-flamenca se deja sugestionar por las novedades renacentes que llevan en la tabla la marca evidente de Juan de Borgoña. En efecto, las arquitecturas de este pintor, buen ejemplo de la encrucijada artística de la época, dan ecléctica entrada a todos los estilos de su tiempo: una iglesia gótica de bóvedas estrelladas representa en la escena de la Circuncisión de la Sala Capitular de Toledo; una rica puerta del flamígero español, de tipo más bien segoviano, sirve de marco a la Imposición de la casulla a San Ildefonso en la misma Sala y al lado de ellas otras escenas (Anunciación, Puerta Dorada, Dormición), utilizan fondos de arquitectura francamente italiana. Las columnas de jaspe son nota repetida en dichas pinturas, así como los capiteles de pequeñas volutas, y bóvedas de cañón con casetones se ven en las dos últimas escenas citadas. De aquí, sin duda, hubo de tomar Delgado sus notas renacentes y no hay que olvidar que la Sala Capitular de Toledo se estaba pintando precisamente el año 1510, año en que la tabla de San Miguel está fechada. También pudiera encontrarse alguna nota tomada del borgoñón en el paisaje hecho a base de notas terrosas con árboles aislados, tan frecuentes en Juan de Borgoña. Contemporáneo suyo fué, sin duda, Pedro Delgado a quien suponemos acaso más joven, pero ya formado a lo hispano-flamenco cuando el pintor de la Sala Capitular de Toledo trae a Castilla influencias de su educación italiana. En cambio, nada en la figura ni en los paños, esos paños de amplias curvas elegantes de Juan de Borgoña, tiene relación con él en la tabla de Delgado. Más bien el San Miguel que publicamos recuerda el tipo—aunque no el vigor—de las obras de tema semejante de Bermejo (colección de Lady Ludlow en

Inglaterra) o de Juan de Flandes (Catedral vieja de Salamanca), obra esta última realizada en fecha muy próxima a la del pintor toledano de que aquí se da noticia.

Por otra parte, es bien característico de gran parte de la pintura peninsular este tradicionalismo gótico que muchas veces es compatible con la aceptación externa de notas renacentes, este primitivismo mantenido hasta muy avanzado el XVI, como especialmente sucede en lo andaluz y en lo portugués (1).

La tabla que aquí se reproduce se conserva en la Colección del Conde de Adanero, en Madrid, importante fondo que deriva, con la de los Vizcondes de Roda, una de las más ricas y selectas galerías particulares de nuestro siglo XIX; la del Marqués de Castro Serna. Su conocimiento importa no sólo por identificar un pintor dentro de un foco que, como el toledano, abunda en problemas y anonimatos, sino por ser jalón para posibles clasificaciones ulteriores (2). La pintura toledana de este momento está todavía mal estudiada. D. Angel Vegue, falleció sin habernos dado el estudio que era su propósito hacer sobre este periodo, según nos comunicó verbalmente alguna vez. Hay que esperar mucho del aprovechamiento, que no ha de tardar, según nuestras noticias, de los datos del Archivo Catedral, y especial de los de protocolos, en los que tanto podemos prometernos de la sagaz y perseverante laboriosidad del señor San Román, afortunado explorador de tan rico fondo de documentos. Entretanto quede incorporado de nuevo a la historia artística española el nombre de Pedro Delgado, como el de un *primitivo* toledano del siglo XVI.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

(1) Precisamente en el magnífico libro recientemente aparecido en el país vecino *Os primitivos portugueses*, publicado con texto de Reynaldo dos Santos, se reproduce un San Miguel, de la Colección de la Duquesa de Palmela (lám. CXVI), atribuido con interrogante al pintor García Fernández y fechado hacia 1525-35, que perpetúa todavía este tipo de Santo Arcángel con notas de carácter flamenco, de curiosa comparación con el de nuestro artista toledano.

(2) Importa recordar que otro artista escultor llamado también Pedro Delgado, trabaja en Sevilla, contemporáneamente con el pintor de Orgaz. En 1524 fechaba este escultor una figura de un rey mago sobre un camello, que a fines del pasado siglo se conservaba en la Colección del Marqués de Arcicóllar y de la que se da noticia en un visita colectiva de nuestra Sociedad, de la que publicó reseña en este BOLETIN (tomo IV, 1896-97, página 100), D. Eloy García Concellón.

# El excursionismo en el Alto Aragón

Contiene la vertiente española en los altos Pirineos, o Pirineos centrales, los más bellos y majestuosos parajes de toda la cordillera, con altitudes de dos mil, tres mil y hasta 3.440 metros (Pico de Aneto), dominando los valles de Tena, Ordesa, Vío, Gistau y Benasque, con los grandiosos riscos de Sallent, Canfranc, Panticosa, Bielsa, Oza, Guarrinza, etc. Todos los valles pirenaicos están colmados de maravillas: pero no solamente en ellos hay hermosuras, sino que en la misma cordillera central que forman las sierras de Salinas, Loarre, Gratal, Guara y Sevil existen lugares que permiten organizar innumerables excursiones: las gargantas de Fabana, el barranco de Mascún, las grutas de Chaves y Solencio, etc.

Cuenta con uno de los dos Parques Nacionales; el de Ordesa, bautizado por los extranjeros con el dictado de «Paraíso de los Pirineos», que podría ser un centro turístico pirenaico incomparable, como Benasque en la parte oriental. Y con un Sitio Nacional: el monte de San Juan de la Peña, Parque natural, con el grandioso Mirador de los Pirineos y un Monasterio románico de alto valor histórico y arqueológico.

Cuanto al interés arqueológico del Alto Aragón, basta una simple enumeración de monumentos de primera categoría, que figuran catalogados en el Tesoro Artístico Nacional. En la capital, la Catedral, con el grandioso retablo mayor de Forment, obra maestra de este artista y capital en la escultura española del Renacimiento. El templo y claustro de San Pedro el Viejo, Monumento Nacional, obra románica vinculada

a las memorias medievales de la Ciudad. El antiguo Palacio Real, con la célebre estancia conocida por la «Campana de Huesca».

Aparte, el santuario de Salas, el templo denominado las Miguelas, los restos de la fortificación medieval, etc., y un Museo de Pinturas con una importante colección de tablas de los siglos XV y XVI en el edificio llamado Colegio Mayor de Santiago, contiguo a la Casa Consistorial, que forma con ésta un conjunto arquitectónico de neto sabor aragonés del Renacimiento.

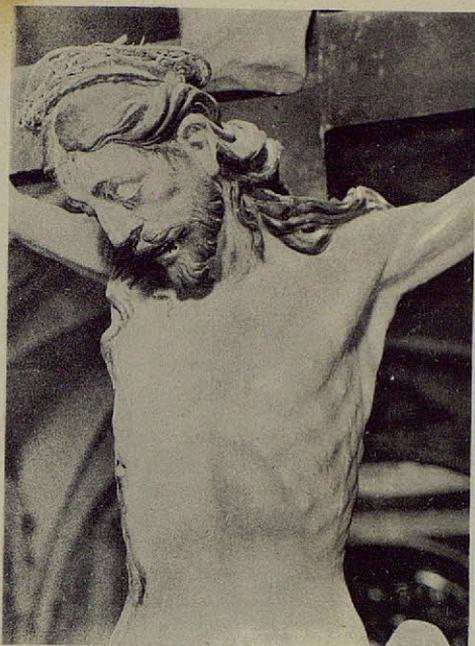
La románica iglesia de Santiago, en Agüero, Monumento nacional. La Colegiata de Ainsa. El monasterio de Alaón, El Castillo y Colegiata de Alquézar. La torre románica de San Pedro y el Palacio de los Marqueses de Ayerbe, en esta villa. La catedral de Barbastro, con la obra póstuma del citado Forment. La ermita de San Miguel, en Barluenga, con pinturas murales. El templo de San Pedro, en Lárrede. El castillo de Loarre, el mejor de España de arquitectura románica, Monumento nacional. El templo monacal de Ovarra, despojado de su retablo mayor de tablas por la horda roja. La ex Catedral de Roda de Isábena, con un tesoro arqueológico que ha podido ser recuperado, aunque los marxistas quemaron el retablo mayor del siglo XVI: Monumento nacional. El Monasterio de San Juan de la Peña, Monumento nacional, cuna de la reconquista aragonesa y Panteón de sus primeros monarcas. La Catedral de Jaca, la más antigua de España, obra Real que formó escuela. El templo de San Miguel de Foces, Monumento nacional, con pinturas murales. El templo monacal de Santa Cruz de la Serós. El Monasterio de Sijena, despojado e incendiado por las turbas comunistas, Monumento nacional. La iglesia monacal de San Pedro de Siresa.

Aún queda tesoro escultórico (al frente el sarcófago románico de doña Sancha, en Jaca) y pictórico, y folk-lore abundante.

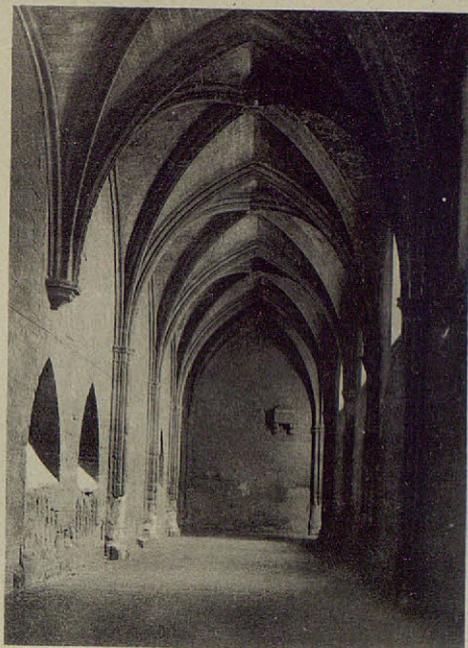
El Poder público, hasta ahora, no ha puesto atención en esta copiosa fuente de riqueza para fomentar el excursionismo como uno de los factores que pueden influir en nuestra economía, ni ha favorecido la iniciativa privada.

Si la parte central y meridional de la provincia, en general, cuenta con las carreteras indispensables, no puede decirse lo mismo de la zona septentrional, donde faltan carreteras transversales, paralelas al macizo pirenaico. Así, la de Ansó a Hecho está por estudiar, como el trozo

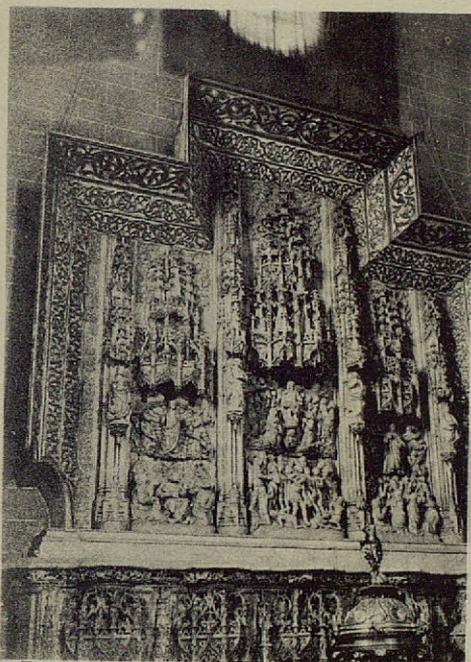
ALTO ARAGON



1



2



Fotos del autor

3



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

4

1. Iglesia de Sto. Domingo de Huesca: Cristo en talla; obra de Pedro Nolivos. (Siglo XVIII).
2. Catedral de Huesca: Claustro gótico.
3. Catedral de Huesca: Retablo, en alabastro, procedente del Monasterio de Montearagón, obra del escultor Gil Morlanes I. (Siglo XV).
4. Catedral de Huesca: Epifanía, en alabastro; obra de Damián Forment. (Siglo XVI).

ALTO ARAGON

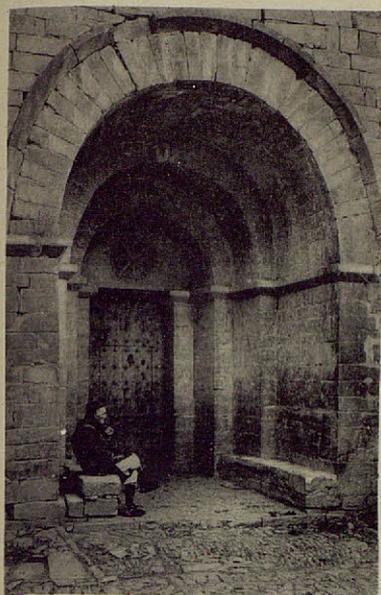


Foto Compairé

1



Foto Mora

2



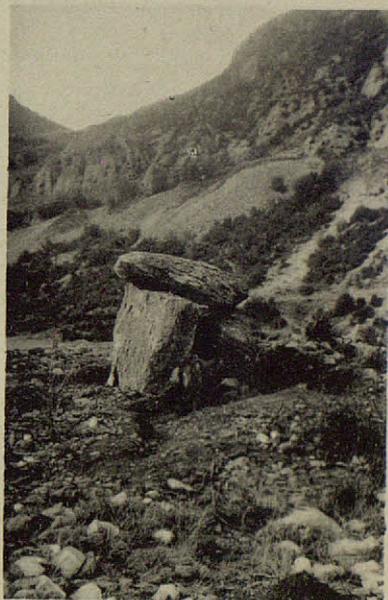
Foto Mora

3



Fotos del autor

4



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

5

1. Iglesia de San Pedro de Siresa. (Siglo XI).
2. Real Monasterio de San Juan de la Peña: Capitel del Claustro románico. (Siglo XII).
3. Castillo de Loavre: Cúpula del Templo románico.
4. Alquézar. Cruz procesional. (Siglo XVI).
5. Dolmen de Biescas.

Castillo de Ansó a Tejería de Isaba; la de El Run a Pont de Stuert, en construcción; la de Bujaruelo (transpirenaica), en estudio por la parte española; la de Bielsa (transpirenaica) falta incluirla en el Plan; la de Benasque (transpirenaica), en estudio avanzado por la parte española.

Es urgente la terminación de las carreteras de la zona Norte actualmente en construcción, a saber: La Peña a Ansó, sección de La Peña-Bailo; Ainsa a la Frontera, sección Devotas-Plan; Barbastro a la Frontera, sección Benasque-Frontera; Lascuarre a Vilaller, trozos tercero a noveno; Campo a Ainsa, sección Campo-Arro; Estación ferroviaria de Orna a Jánovas, sección Campodarbe-Boltaña; Jaca a la de Jaca a Sangüesa a Hecho y El Run a Pont de Suert. Pero con preferencia, por su enorme interés turístico, no admite espera la construcción de los trozos segundo, tercero y cuarto de la carretera de Huesca a la Estación ferroviaria de Sabiñánigo, únicos que faltan para facilitar con gran ventaja el acceso del resto de España a los espléndidos valles de Tena y Broto y al Parque Nacional de Ordesa.

Apuntemos, además, que carecen de acceso para carruaje, Monumentos declarados Nacionales tan importantes—según se ha expresado más atrás—como el Castillo de Loarre, el monasterio primitivo de San Juan de la Peña (desde el lugar de Santa Cruz, donde termina el camino vecinal), los dos accesos ya estudiados y planeados por el Distrito forestal, y la Catedral de Roda. Es de necesidad dotarlos de camino vecinal o forestal.

La ciudad de Huesca y otras afectadas por el proyecto, desean y tienen solicitada tiempo ha, por ser de interés general, la construcción de los trozos precisos del ferrocarril Cantábrico-Mediterráneo, que atravesará de E. a O. el Alto Aragón, pasando por la capital. Ocioso es decir que desde el punto de vista turístico ese ferrocarril es de interés primordial.

Aun sin estar dotado de las comunicaciones precisas, el Alto Aragón es cada día visitado por mayor contingente de excursionistas; tal es el atractivo de la provincia. Por eso, la iniciativa particular construyó poco antes de la guerra un hotel de cinco plantas en Broto, otro en Biescas y otro a la entrada de Benasque, adecuados al fin turístico, y se mejoraron algunos albergues existentes.

Sometidas más de las dos terceras partes de la provincia al dominio

marxista, los daños causados por las hordas rojas en esos hoteles de reciente construcción son tan considerables, que sus propietarios no podrán, sin la intervención del Estado—interesado en que el turismo nacional se desarrolle—volverlos a poner en actividad.

A la entrada del Parque de Ordesa el Patronato Nacional de Turismo comenzó a levantar un útil parador, que está sin terminar. En cambio, el edificado en La Peña no rinde utilidad por su inadecuado emplazamiento. Hay hoteles-refugios de propiedad particular en Renclusa (Benasque, Ordesa, Pineta (Bielsa) y Candanchú (Canfranc).

Uno de los lugares más bellos del Alto Aragón es el Sitio Nacional San Juan de la Peña, propiedad del Estado. Allí no hay albergue para excursionistas, y precisa levantar una hospedería que los recibirá en todo tiempo, pues aquel salútfero lugar, poblado de bosque, es atractivo en cualquier época del año. La Diputación Provincial envió hace unos años al Patronato Nacional de Turismo un completo proyecto de hospedería, sin que nada más se haya sabido del asunto.

A lo largo de la ruta del Pirineo central hay que levantar Paradores del Servicio Nacional de Turismo, bien situados, dispuestos teniendo en cuenta los transportes por autobús.

Con el fin de dar facilidades para recorrer la ruta del Alto Aragón, convendrá crear un sistema de transportes por carretera, análogo a los que funcionan en el país vecino, subvencionando, cuando se crea conveniente, a las demás Compañías que hoy tienen establecido servicio de viajeros, para que dispongan autobuses rápidos y cómodos.

El circuito turístico del Alto Aragón abarca, preferentemente, los siguientes puntos, comenzando por el Este: Benasque, Plan, Bielsa, Boltaña, Broto, Ordesa, Biescas, Panticosa, Sallent, Jaca, Canfranc-Arañones, Hecho, Ansó, Santa Cruz de la Serós, San Juan de la Peña, Agüero, Loarre, Huesca, Barluenga, Liesa, Ibieca, Bierge, Alquézar, Barbastro, Graus, Roda, Ovarra. Ofrece innumerables atractivos.

Desde Ayerbe se puede realizar una visita a las importantes instalaciones hidráulicas denominadas «Riegos del Alto Aragón».

Destacando desfavorablemente de sus comarcas vecinas, catalana y navarra, el Pirineo central altoaragonés, precisamente el de mayor valor turístico, carece de servicio telefónico público. Únicamente lo hay a lo largo de la carretera de la frontera a Zaragoza (Arañones-Jaca-Huesca-

Zaragoza) y la de Huesca a Barbastro, más la línea del Cinca, desde Barbastro. No contamos las instalaciones privadas de las Compañías explotadoras de energía eléctrica en los saltos pirenaicos.

Los servicios telegráficos en la misma zona septentrional se reducen a las estaciones limitadas de Jaca, Hecho, Ansó, Biescas, Sallent de Gállego y Boltaña, siguiendo luego al Sur, Graus, Benabarre, etc.

Es necesario completar la red telefónica para poner en comunicación esos aislados valles pirenaicos, donde se multiplican las bellezas y un folk-lore riquísimo. El Parque Nacional de Ordesa carece de telégrafo y teléfono, lo mismo que el Sitio Nacional San Juan de la Peña, y lugares que cuentan con grandes monumentos, como Loarre, Alquézar, Roda.

Puede afirmarse que hasta la fecha lo que se ha hecho en organización y propaganda ha sido siempre por iniciativa particular, como los estudios y la propaganda del Club Alpino Español, Sociedad Peñalara, Centro Excursionista de Cataluña, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, Montañeros de Aragón y Turismo del Alto Aragón; o las publicaciones del hispanista francés Lucien Briet, refundidas por la Diputación Provincial de Huesca en el libro «Bellezas del Alto Aragón»; o la «Guía del Valle de Ordesa», por V. Rivera, o la «Ruta del Pirineo Español», por C. Lana Serrate, o las guías, monografías de índole artística y arqueológica, el Catálogo monumental y artístico de la Provincia, redactado de Real orden e inédito en el ministerio de Educación Nacional, y los artículos en revistas y periódicos de España y del Extranjero, debidos al que esto escribe, y algunos otros trabajos dispersos en distintas colecciones.

Pero hacen falta guías turísticas breves y profusamente ilustradas, redactadas en varios idiomas, que se difundan fuera de España, y aun en nuestra Patria, lo mismo que carteles, reclamos, etc. Crear en la capital una Delegación oficial del Servicio Nacional del Turismo y subdelegaciones en la provincia (Jaca, Barbastro, Boltaña), con medios de acción y difusión, de propaganda e información.

Una política interventora y protectora en hoteles y albergues, para que cumplan decorosamente su misión turística.

Fomento de las empresas de transportes de viajeros.

Se debe implantar el circuito de guerra de Aragón, y en el recorrido

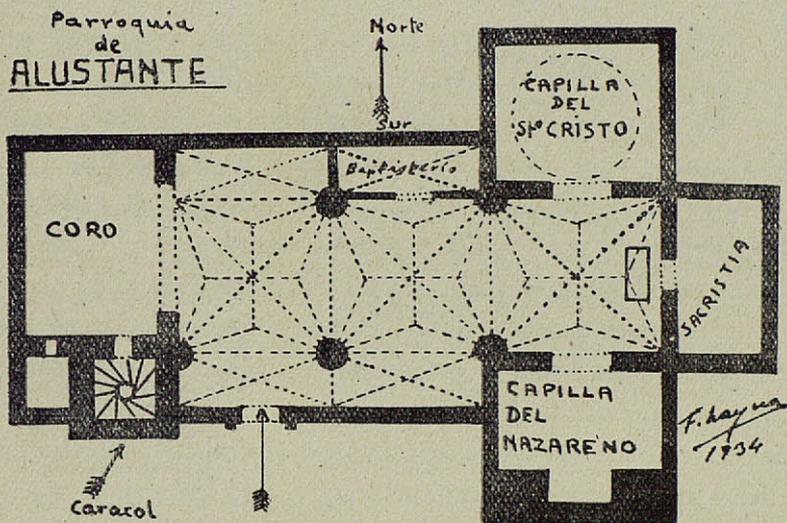
incluir los mejores lugares turísticos del Alto Aragón, que han sufrido el martirio del asedio, como Huesca, o la cautividad marxista.

En resumen: el porvenir del excursionismo en esta provincia es espléndido, el que merece su importancia pintoresca y monumental, más conocida, por desgracia, de los extranjeros que de los nacionales; pero la realidad actual deja mucho que desear.

RICARDO DEL ARCO

# La Parroquia de Alustante (Guadalajara)

Cuando en el verano de 1934 peregrinaba por las distintas comarcas de la provincia de Guadalajara en busca de iglesias románicas a las que dedicaría un libro publicado en el año siguiente, hice parada en el pueblo de Alustante que perteneció al antiguo señorío de Molina de



Aragón y hoy a su partido judicial; pueblo serrano cuyo término cubrían antaño grises encinas o verdes pinos de los que hoy quedan sólo algunas manchas por culpa del cultivo cerealista allí poco productivo, y en cuyo caserío de tosca mampostería abundan las viviendas con portadas de gran dovelaje, llamadores y rejas forjadas en que luce

el arte rural del XVI y XVII sin que falten algunos escudos coronamiento de aquéllas, mientras poco a poco sus dueños han ido vendiendo a chamarileros codiciosos grandes mesas nogaleñas, más o menos historiados bargueños, cuadros de ampuloso marco, cornucopias y otros enseres denunciadores de la casta hidalga que pobló el señorío molinés; y procedo mal al hablar en tiempo pasado, pues es muy cierto que si al correr de los siglos aquellos modestos hidalgos viéronse forzados a transformarse en labradores perdiendo incluso las ejecutorias escritas en miniaturada vitela, sus sucesores han conservado la hidalguía de tal modo, que al conversar con palurdos de esa tierra creyérase estar con señores disfrazados de pastores, pues tales son su cortesanía infusa, ponderación, honradez y continente al par severo y afable.

Me hizo parar en Alustante el deseo de ver la iglesia parroquial que sabía era de cierto interés, y consultar su archivo aun cuando fuese a la ligera toda vez que el tiempo disponible pecaba por escaso; he aquí las notas tomadas entonces con apresuramiento y algunas fotografías que las ilustran:

El templo es del siglo XVI bastante adelantado y exteriormente sólo ofrece de particular la puerta clasicista sencilla y elegante formada por arco de medio punto, jambas decoradas con florones, columnas jónicas a ambos lados sobre altos pedestales, friso y cornisa; la torre situada al extremo izquierdo de la fachada principal orientada al sur, se advierte postiza, más tardía y resulta amazotada, tosca y chata. La disposición del interior, aun cuando en líneas generales parécese a la de tantas iglesias de esa época en la cual supervivían las bóvedas de crucería no obstante haber ya adquirido en España carta de naturaleza las normas renacentistas, ofrece alguna particularidad no frecuente según indicaré en seguida; consta de amplia nave central cuya bóveda de crucería débilmente apuntada dividida en cuatro pandas o segmentos gracias a los respectivos arcos, descansa no sobre columnas adosadas al muro sino exentas y separadas de éste unos dos metros escasos, dando así lugar a embrionarias naves laterales con verdadero carácter de pasadizos; el primer tramo lo ocupa la capilla mayor, abriéndose a ambos lados otras de que luego hablaré, y el tramo cuarto o inferior se aprovechó en el siglo XVII para hacer en él un coro alto que no ocupa por completo la nave central ya que aprovecharon un poco de ella para la

torre, y de ahí que le embocadura aparezca algo lateralizada; al construir ese coro alto, la bóveda de crucería se ocultó con otra rebajada como el arco en que ésta apoya y el que sustenta al piso de dicho coro, arcos de piedra decorados con casetones igual que las pilastras de sostén; el efecto que producen es severo y elegante, pero desentona un tanto.

A ambos lados de la mayor hay capillas construídas en el siglo XVII; la que abre al lado del Evangelio llámase del Santo Cristo, es de planta cuadrada, cúbrela bóveda hemisférica, carece de valor arquitectónico y a la derecha entrando se encuentra el altar con la efigie del Crucificado, de mérito escaso; bastante más grande lo tienen dos tablas pintadas que ví colgadas en el muro del fondo, quizá restos del retablo que hubiera en la iglesia primitiva coronando aquél una que representa el Calvario mientras se ve en la otra a Santa Lucía, las dos buenos ejemplares (especialmente la segunda) de la escuela castellana de comienzos del XVI, siendo excelente el estado de conservación aunque necesitan detenida limpieza para ser estudiadas y admiradas cual merecen. Frente a esta capilla ábrese como ella mediante arco semicircular la consagrada al Nazareno, cubierta por bóveda rebajada sobre pechinas y también de arquitectura vulgar, pero en cambio aloja dos buenas obras de la imaginería española del XVIII; es una, la efigie del Eccehomo, de medio cuerpo, hecha de mayólica policromada con baño de esmalte o porcelana, con unos setenta centímetros o poco más de altura, siendo excelente el modelado, bien lograda la dolorida expresión de Jesús y si algun defecto se advierte es el excesivo número de cardenales y verdugones figurados en el torso, así como el amoratamiento subido de los párpados, no obstante lo cual, me parece pieza artística de interés; es otra, una imagen del Nazareno caído con la cruz a cuestas emplazada en amplia y profunda hornacina al fondo de la capilla, y sorprendido con el hallazgo de una obra de Arte de calidad cuando menos en algunos detalles, mostré empeño en bajarla del altar donde está sobrado alta y después de muchos trabajos, dado su peso, conseguí tenerla cerca, admirándola a mi sabor; es de tamaño natural y notable por lo bien proporcionadas las partes del cuerpo y la propiedad de la actitud de quien se rinde por la fatiga; sin contar la valentía de la gubia al tratar los paños, lo mejor logrado es la cabeza del Salvador vuelta a la izquierda, puestos en el cielo los angustiados ojos mientras se abre la boca por la

disnea del cansancio; el cuello excesivamente grueso y musculoso así como el tórax mal modelado y tallado con tosquedad como si el artista hubiese confiado estas partes secundarias al último aprendiz, estropean bastante el conjunto; pero aquella hermosa testa tan lograda, de buena técnica y fuerte dramatismo nada teatral, basta para subyugar al devoto emocionando al enamorado de la belleza plástica creada. ¿Quién la hizo? No encontré datos en el archivo parroquial por más que anduve buscando durante mi corta visita, y sólo pude averiguar que estuvo en una ermita y se la trasladó aquí en tiempo de Carlos III; viéndola, me asaltó el recuerdo del Cristo del Perdón existente en la capilla del hospital de Atienza debido a Luis Salvador Carmona y pensé si saldría de su taller; pensamiento relámpago sin carácter de atribución reflexiva, ya que para hacerla sería preciso un estudio más detenido y sobre todo apurar la investigación documental que es mi método favorito.

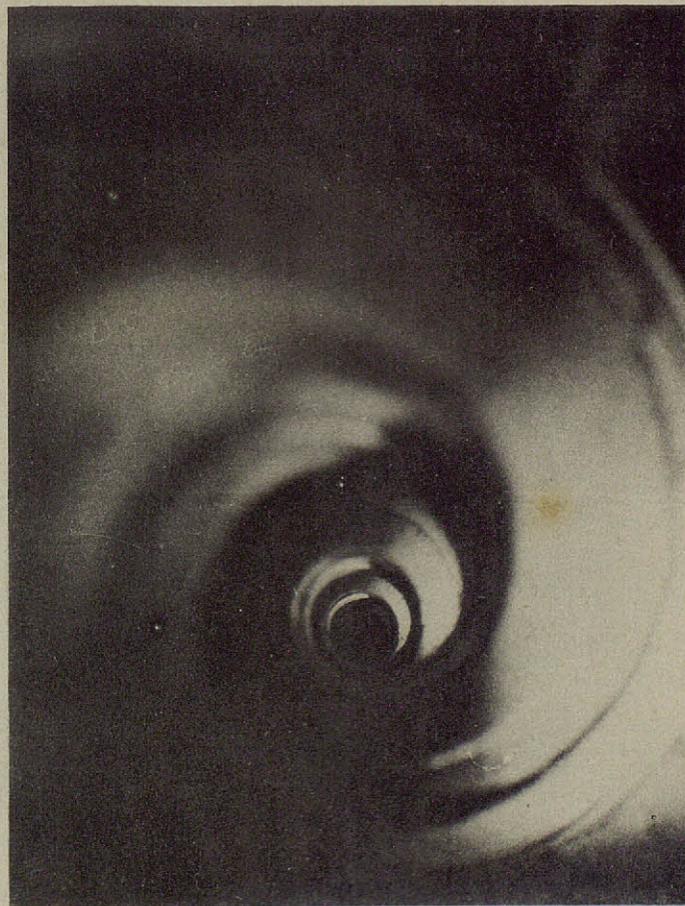
Lo más notable de la iglesia de Alustante es el retablo mayor que cubre por completo la pared del fondo de la cabecera, perjudicándole un tanto la luz escasa; tanto ocupa ese enorme testero, que incluso el arco y pilares sostenes de la bóveda fueron recubiertos poco después por doradas molduras barrocas, poniendo encima del coronamiento del altar exuberante remate del mismo carácter. El retablo, comenzado hacia 1625 es de disposición clásica, de tres cuerpos separados por los usuales frisos y cornisas y divididos en recuadros mediante columnas de estilo corintio, quedando así dispuestas cinco carreras en los dos cuerpos inferiores, reducidas a tres en el superior cuyo recuadro central es bastante más alto para de tal modo procurar al conjunto mayor elegancia de líneas; en las carreras laterales hay hornacinas con imágenes de bulto mientras los otros espacios están ocupados por relieves; el tabernáculo, al principio adosado al retablo, fué tiempo adelante separado a fin de dejar atrás un paso con puerta a la sacristía, coronando aquél un grupo muy finamente tallado que representa la Transfiguración del Señor, y en el interior guárdase otro grupito de tallas finas y deliciosas que reproducen la Última Cena, inspirado en el conocido cuadro de Juan de Juanes.

Imágenes y relieves de este altar son francamente buenos en general y tienen particular interés por deberse a artistas seguntinos hasta ahora no estudiados pero que merecen la atención que pienso dispen-



Fotos T. Camarillo

Parroquia. Coro del Siglo XVII.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

«El Caracol», interior de la torre de la Iglesia .(Siglo XVII).

ALUSTANTE (Guadalajara)



Foto F. Layna

FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

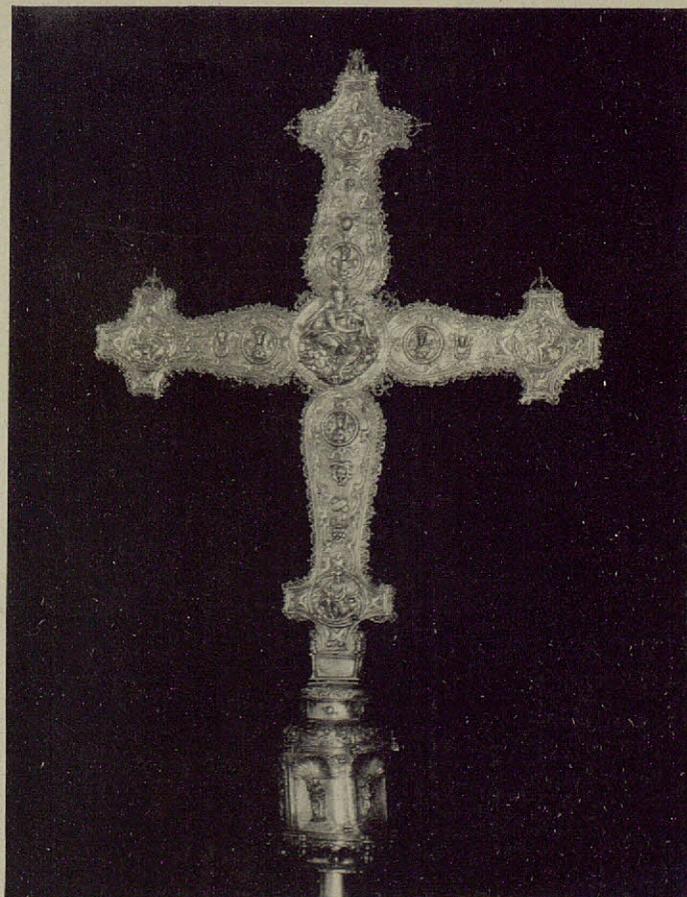
Retablo mayor de la Parroquia, obra del siglo XVII.

ALUSTANTE (Guadalajara)



*Fotos T. Camarillo*

Talla policromada del siglo XVI.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

Cruz parroquial, obra plateresca del siglo XVI.



Fotos F. Layna

Iglesia. Eccehomo en cerámica policromada, obra del siglo XVIII.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

Iglesia. Imagen del siglo XVIII, en la capilla del Salvador.

sarles para darlos a conocer; hombres que debieron formarse en la escuela de Giraldo de Merlo cuando a partir de 1611 hizo el retablo mayor de la catedral y de los cuales hay otras obras muy discretas por no decir meritorias repartidas en varias iglesias de la provincia, especialmente en tierras de Molina y Sierra del Ducado. El altar está dedicado a la Asunción de la Virgen, asunto interpretado en el relieve de la hornacina central del segundo cuerpo; encima y ya en el tercero, magnífico altorelieve muestra la figura del arcángel San Miguel mientras a ambos lados y en relieve más bajo se reproduce a la izquierda la escena del martirio de San Pedro, a la derecha el de San Pablo y todavía sobre las carreras laterales a esta altura interrumpidas se ven igualmente en relieve muy decorativas representaciones de Santiago y San Jorge a caballo, como sobre las pilastras laterales del cuerpo superior hay otras estatuas y figuras en relieve reclinadas a los costados del coronamiento, cuyo mérito no permite discernir la luz deficiente y altura excesiva. En el segundo cuerpo, ya dije que ocupa el centro la Asunción de la Virgen, viéndose a la izquierda un relieve con la Coronación de espinas y la Crucifixión en el de la derecha, mientras estas escenas correspondense abajo con la venida del Espíritu Santo y la coronación de María; las cuatro hornacinas de las carreras laterales están ocupadas por imágenes de los Evangelistas, y en el bancal o predella hay relieves de la Anunciación, Nacimiento de Jesús, Adoración de los Reyes y Circuncisión, alternando con efigies de santos adosadas a basamentos de columnas; todo va profusamente dorado y el conjunto resulta magnífico así como muy bellos los detalles.

Aun cuando el tiempo disponible para mi visita era escaso, sentí la natural tentación de buscar datos documentales referentes a este retablo; tuve la suerte de que existiera el Libro de Fábrica y aun cuando por la razón antedicha me fué imposible completar la copia de partidas, transcribo un puñado con la correspondiente glosa:

En las cuentas tomadas al mayordomo figuran las de descargo de éste, relativas al retablo para el que trabajaron diversos maestros, que son el ensamblador de Pinilla a quien se encomendó la construcción del altar en su parte arquitectónica, Sebastián de Quarte cuyo apellido hace pensar si sería valenciano y que murió bastante antes de concluirse la obra, Teodosio Pérez y Rafael Castillejo, maestros tallistas

de Sigüenza encargados de las imágenes y relieves, el pintor Juan del Sarte o de Lasarte y el maestro pintor y dorador Bernardino Tollet, quizá también valenciano que después trabajó en el retablo de Orihuela del Tremedal; el ensamblador Juan de Pinilla debió verse repetidas veces apurado de dinero y cedió los créditos que tenía con la parroquia de Alustante a cuenta del retablo, a cambio de ciertas cantidades percibidas luego en su lugar por doña María de Rueda, Juan de Villar del Saz, Juanes de Rivera vecino de Checa y María de Rivera; el retablo de Alustante se tasó en 50.400 reales según la correspondiente escritura y nota de la misma que figura en el folio 144 del mentado Libro de fábrica. He aquí diversas partidas sentadas en descargo del mayordomo:

Año 1625

—Mas se le pasan en cuenta seiscientos y nueve reales que pagó a maría de rribera, muger de sebastian de Quarte a cuenta de lo que se debe del rretablo, que se pagó dicha cantidad.

—Mas se le descargan sesenta fanegas de trigo que por mandamyento del tribunal (debió haber pleito) y carta de pago... se pagaron a Juan de Villar del Saz escribano de Sigüenza y zesonario de Juan de pinilla ensamblador, por cuenta del Retablo quel dicho Juan de Pinilla hizo para esta dicha yglesia, y el dicho trigo se á de contar a dieciocho rreales la fanega al dicho offizial como balió en su entrega.

—Mas se le Descargan setecientos y treynta y siete Reales que por Recados se le pagaron al dicho Juan de Villardelsaz por cuenta y fin de pago de lo que le zedió el dicho Juan de pinilla de lo que se le deve del Retablo de la dicha yglesia.

—Mas se le descargan sesenta fanegas de trigo que con Recados pagó a doña maría de Rueda zesonaria de Juan de pinilla ensamblador, por cuenta del Retablo, y a la susodicha se le á de contar el dicho trigo a doze Rs. la fanega, como balía a su entrega.

—Mas se le descargan doszientos y quarenta rreales que pareze pagó a la dicha doña María de Rueda por fin de pago de los dos myll y quinientos y cinquenta Reales que a la dicha traspasó Juan de pinilla ensamblador, de lo que se le devía del Retablo.

—Mas se le descargan setenta fanegas de trigo que por mandamyento y carta de pago pareze pagó a María de Rivera biuda de sebastian de Quarte por cuenta de las zesiones que otorgaron Juan del Sarte pintor y Juan pinilla ensamblador, de las obras del Relicario y del Retablo, y se le á de contar la fanega del dicho trigo a catorce rreales.

—Mas se le descargan quynientos zinquenta Reales que por mandamyento y carta de pago pagó a la dicha maría de Rivera por cuenta de las susodichas zesiones.

Año 1632

—Lo primero, dió por descargo dos myll y novecientos y cinco Reales que por carta de pago de Juanes de rribera zesonario de doña

María de Rueda parece entregado a cuenta del Retablo y Relicario.

—Mas dá por descargo novecientos y beynte y siete Reales que pagó a Justo de rrivera vecino de Checa, por cuenta del Retablo.

—Mas se le pasan en cuenta treynta y quatro myll quatrocientos y ocho mrvs. que á pagado a Juanes de Rivera como zesonario de Juan de pinilla, de la figura (esqueleto o parte arquitectónica) del Retablo, de que mostró carta de pago.

—Mas se le Reciben a cuenta al dicho mayordomo siete myll trescientos quarenta y quatro mrvs. de doze fanegas de trigo que pagó a Juanes de Rivera en el año treynta y tres por la figura del Retablo; constó por carta de pago del susodicho.

—Mas se le aze de cargo, digo se le pasan en cuenta, doze Reales de los dichos de la cuenta que hizía del Retablo para saver lo que tenía entregado al ofizial, del señor visitador y notario.

Año 1642

—Mas se le pasan en cuenta setenta y dos medias y dos zelemines de trigo que parece que pagó a Teodosio peres a cuenta del Retablo que se está aciendo para la yglesia.

Año 1644

—Mas se le rreciben en cuenta dos myll y cinquenta y seis Reales que pagó a Teodosio perez a cuenta del rretablo.

—Mas se le rreciben y pasan en cuenta que pagó a Teodosio perez a cuenta del Retablo myll y quatrocientos y treinta y nueve Reales y medio.

—Mas se le pasan en cuenta que pagó a Teodosio perez setecientos Reales a cuenta del Retablo.

—Mas se le pasan en cuenta que á pagado a Rafael Castillexo compañero de Teodosio peres, ciento y ocho Reales.

—Mas se le rreciven y pasan en cuenta que á pagado a Teodosio Peres para yr a buscar al tasador a Cuenca, cinquenta Rs. de la parte que le tocó a la iglesia.

Año 1648

—Mas se le rrecive y pasan en cuenta al dicho mayordomo, que a pagado a Rafael el Castillexo maestro de Sigüenca por una libranca de Teodosio Peres, quatrocientos y nobenta y seis Reales.

—Más pagó y se le pasan en cuenta al dicho mayordomo a Rafael el Castillexo de dos ystorias que izo para el Retablo, seyscientos y sesenta Reales.

—Más se le rreçibe y pasa en cuenta al dicho mayordomo que á pagado a Teodosio peres seyscientos Rs. conque le á pagado todo el Retablo en blanco, como constó por sus cartas de pago que mostró el dicho mayordomo.

—Más se le rreçibe y pasan en cuenta al dicho mayordomo que á pagado a Christobal martinez de baxar el Retablo para dorallo, setenta Reales.

—.....

**Pintor dorador.**—Principio de cuenta con Bernardino Tollet pintor y dorador del Retablo deste lugar de alustante. Primera paga. = (ay rreçibo al folio 152 deste libro, de Bernardino tollet).—Primeramente se le pasan en cuenta que á pagado el dicho mayordomo a bernardino Tollet dorador del Retablo, quatroçientas y veynte y dos medias de trigo de que mostró carta de pago.

—Mas se le rreçibe y pasa en cuenta que á pagado a Bernardino Tollet trescientos y veyntiquatro Reales (mostró carta de pago dellos).

—Mas se le rreçiben y pasan en cuenta al dicho mayordomo que á pagado al dicho dorador trescientos Reales de que mostró carta de pago.

—Mas se le pasan en cuenta que á pagado al dicho dorador çient Reales de que mostró carta de pago.

—Mas se le rreçiben y pasan en cuenta al dicho mayordomo que pagó al dicho dorador treynta y ocho Reales y medio de que mostró carta de pago.

Año 1650

—Más se la pasa en cuenta que á pagado a Bernardino tollet pintor y dorador del Retablo, tres myll y duçientos treynta y un Reales en trigo y dinero, de que mostró carta de pago.

Año 1654

—Primeramente se le descargan al dicho mayordomo que pagó a Bernardino tollet pintor, seyscientas y ochenta medias de trigo de que mostró cartas de pago.

—Mas se le descargan que pagó a Christobal lopes y a Francisco martines catorçe medias de trigo; mostró carta de pago.

—Más gastó en sentar el Retablo con la gente que ayudó y más los clabos que se gastaron, myll y ochoçientos y setenta mrvs.

—Más se le descargan que pagó al pintor a cuenta de dorar el Retablo, siete myll noveçientos y setenta y tres mrvs.; mostró carta de pago.

—Más se le descargan que gastó en el enluçir la capilla mayor y pagar a los tasadores que vinieron de Sigüenza a tasar el Retablo, ochoçientos Reales que son marvs. 27.200.

—Más se le pasan en cuenta que á dado al pintor en Origuela (del Tremedal donde a la sazón trabajaba) diez en plata que son quinze Reales a cuenta de su trabajo.

—Más se le pasan en cuenta que pagó de la biga que se sentó el Retablo, del vino y de trabajarla y traerla, ochoçientos y ochenta y quatro mrvs.

—Más, de quatro fanegas (de trigo) que se gastaron quando se asentó el Retablo, que costaron a ocho Reales que son 5.272 mrvs.

Año 1657

—Más se le pasan en cuenta que pagó a Bernardino Tollet beynte Reales, digo beyne y ocho Reales a cuenta de lo que se le debe del Retablo, que son mrvs. 952.

—Más se le pasan en cuenta que tiene pagado a Bernardino tollet que doró el Retablo, doscientas setenta y quatro medias de trigo y cinco celemines; mostró carta de pago de esta cantidad.

Año 1660

—Más se le descargan que pagó a Molina de déudas anteriores que se buscaron para dar fin al Retablo, 406 Reales en dinero.

—Más se le descargan en trigo 170 medias que á pagado el dicho mayordomo a cuenta del dicho Bernardino tollet.

Año 1661

—Más se le descargan al dicho mayordomo que pagó a don Francisco de la muela galvez por el pintor, que ay carta de pago dellas, ocho medias de trigo.

—Más se le pasan en cuenta que le pagó al pintor veynte Reales.

**Pintor.**—Por quanto Bernardino Tollet tiene rreçibidas muchas cantidades de panes (trigo) y mrvs por cuenta de lo que debe esta iglesia del dorado del Retablo, su merçed mandó que para que no se Confunda lo que tiene rreçibido y para que esta iglesia sepa lo que deve, su merçed mandó en el último quaderno de este libro se haga cargo a la Yglesia de la cantidad con que se conçertó el dicho rretablo y se ponga por caveça. Y después se ponga por *data* lo que se ubiere dado, Y para ello se harán mirando a las quantas de los mayordomos cada una de por sí. Y con claridad se diga lo que rreçibió por sí y lo que se á pagado a las personas a quien se dió la dicha rrenta, las que aquí se anote y ponga en la dicha data, que en esta forma se sabría líquidamente lo que se deve al pintor.

Año 1665

—Más se le descargan myll y seiscientos y diez y siete Reales que dicho mayordomo deve pagar a Pedro Crespo veçino de Tartanedo, por Bernardino Tollet de que tiene carta de pago, y está libre el dicho Bernardino tollet con que se le acava de pagar la escriptura de **ciento noventa ducados** que contra el dicho pintor tenía (la iglesia).

De las notas arriba copiadas se deduce que comenzado el retablo mayor de Alustante el año 1625, no estuvo concluído ni terminado de dorar hasta 1654 en cuyo año el dorador trabajaba en el pueblo cercano de Orihuela del Tremedal, sin que acabara de pagársele aquella obra hasta 1665 cuando al parecer estaba ocupado en la iglesia de Tartanedo, pueblo también del señorío de Molina; que el retablo en blanco costó 54.400 reales a los cuales han de añadirse 2.090 de dorarlo, haciendo un total de 56.490 reales lo que es cantidad nada despreciable para aquella época, por cuyo motivo y dadas las rentas modestas de la

parroquia hubo de realizarse la obra por etapas, haciendo los pagos tan paulatinamente que algún artista como el ensamblador Juan de Pinilla precisó tomar dinero prestado de distintas personas a quienes transfirió sus créditos contra la parroquia, y ésta también buscó dinero a rédito para acabar la obra.

En un altar lateral de la iglesia de Alustante se venera una talla policromada del siglo XVI representando a Santa Catalina; joya valiosa de esta parroquia es la cruz procesional de plata sobredorada, obra del mismo siglo y cuyos datos documentales no tuve tiempo de recoger en el correspondiente libro de fábrica.

Daré fin a estas noticias sobre la iglesia de Alustante con unas palabras consagradas a la escalera de su torre (hay otra idéntica en un pueblo cercano que me parece recordar es Tartanedo) denominada *el caracol*, lo más meritorio de aquella según el vulgo aunque otra cosa muy distinta pensemos los amantes del Arte. No la llama la gente del modo dicho por ser una escalera de caracol como hay tantas, sino porque, efectivamente, mirando por el hueco de ella la representación del caracol es exacta según puede verse en la adjunta fotografía; falta el espigón o columna central apoyo de los peldaños cual si hubiérase suprimido con una barrena y en su lugar dejó el ignorado artista paso a la luz cenital, contorneando el hueco un antepecho o barandilla de piedra ampliamente moldurada y en disposición de helicoide, espiral o tornillo, con la que dió ocasión a los chicos del pueblo para que mediante el pago de una moneda de cobre abonada por visitantes curiosos, suban a lo alto de la torre, monten a horcajadas en la baranda y por ella se deslicen vertiginosamente hasta llegar al suelo dando la sensación de caída vertical; tantos pilluelos han repetido el vistoso ejercicio desde el siglo XVII a nuestros días, que el helicoide de blanca piedra caliza ha adquirido el brillo y tono amarillento del marfil.

F. LAYNA SERRANO

## El Moncayo Arqueológico

Al reanudarse hoy la publicación de este valioso y veterano BOLETIN que, por su feliz historia, constituye uno de los más estimables elementos para la divulgación y conocimiento del Patrimonio artístico nacional, nos permitimos volver la vista atrás y, salvando piadosamente el trágico foso existente, nos dirigimos, más que a recordar tiempos y figuras para las cuales va e irá siempre nuestro fervoroso y bien sentido homenaje, a rememorar modos y procedimientos concernientes, precisamente, a la exploración y salvaguardia del Tesoro monumental español.

En éste, como en tantos otros órdenes, España es el país de las felices iniciativas aunque, también, de las ideas, diríamos, *cortadas*, esto es, de ideas plenamente maravillosas, pero que no tienen, luego de lanzadas o planeadas, la consiguiente consecución. Así, pocos saben que ésta nuestra veterana Sociedad fué uno de los ejemplos o modelos que dieron pie y planta a otras organizaciones similares extranjeras que, como los llamados «Touring-Clubs» iban a alcanzar posteriormente el espléndido desarrollo que podemos observar en Francia, Bélgica e Italia. Mas, en tanto que nuestra útil y admirable Agrupación proseguía su carrera a través de muchas dificultades y sin otro amparo ni apoyo ni estímulo que la buena voluntad y, a veces, los denodados esfuerzos de sus elementos directivos, sin alcanzar aquel ambiente general y popularizado que por sus generosos fines mereciera, los citados organismos obtenían la más completa aceptación que les permitía y permite, en cuanto a sus respectivos patrimonios artísticos concierne, el pasar del papel meramente *pasivo*—especulaciones y escauceos para

aficionados y eruditos—a un impulsivo dinamismo de efectiva investigación, consolidación y, desde luego, de plena y exacta protección a muchas piedras, objetos y valores artísticos e históricos que, sin ellas, no hubieran podido ser salvados.

Se nos dirá que entre una y otras entidades hay *hoy* gran distancia en fines, direcciones y objetivos. Resaltamos justamente al adverbio porque, en efecto, existe esa distancia. Pero no olvidemos que el *ayer* fué idéntico y que el origen de todas estas generosas y útiles invenciones fué, en principio, el de ejercer una acción que, al descubrir y divulgar los subsuelos artísticos de sus respectivos países tendía, de modo principal, a solicitar para ellos las necesarias garantías. Que nada vale y el lastimoso ejemplo de la mayoría de los monumentos declarados nacionales nos lo muestra, el ofrecer a la acción oficial, en la que en España exclusivamente se confía, el conocimiento de éste o aquel valor ignorado si, como desdichadamente sucede, ese descubrimiento produce los efectos contrarios, es decir, da pie, precisamente, a la desaparición de los mismos, presa de ciertos géneros de gentes que convierten en instrumentos de sus ávidos y siniestros lucros a los nobles afanes de la investigación.

En cuanto a ello se refiere, podemos afirmar que en España está *todo por hacer*. La acción del Estado es, por lo menos, insuficiente, perezosa, limitada y, en ocasiones, marcada por un excesivo monopolio o prurito *profesional* que resta campo y favor a muchas libres y útiles actividades. Así, podríamos señalar una gran cantidad de sucesos tangentes e inmediatos, concernientes a todas las ramas de la investigación—archivos, tallas y pinturas, monumentos y lugares de excavación—que en cualquiera otro país hubieran logrado pronta y eficaz atención, pero que en el nuestro se hallan irremediamente abandonados. Comarcas enteras, hechos ingentemente históricos, monumentos y solares que marcaron en el pasado de España su recia y hasta su augusta personalidad, yacen en el más completo de los olvidos, vírgenes de toda prospección, lo que quiere decir, de la más mínima protección. Solamente el hondo sentir tradicional de nuestros medios rurales se basta, a veces, para sostenerlos y conservarlos. Pero esos medios, por lo general inocentes y confiados, son fácilmente engañados y de ahí ese continuo saqueo que cualquiera, medianamente observador, puede

apreciar, fuente de ilícitos negocios que, poco a poco, van mermando el rico patrimonio nacional.

Habría que desear, pues, que en la reorganización de esta nuestra admirable Sociedad, fuera acompañada y apoyada por el fervor de todos cuantos verdaderamente sienten la patriótica inquietud de nuestra Historia, fuente también imprescriptible de todos nuestros destinos. España—su pasado, su presente y su porvenir—está entera en esos restos y reliquias que la sostuvieron y formaron. Ello nos obliga a rodearlos de todo cariño y estimación, ejerciendo una cumplida vigilancia que evite sus mutilaciones o su misma desaparición. Agentes *activos*, como decíamos, de la honrosa ejecutoria que en tales reliquias se encarna, debemos procurar que el solo anuncio del BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES sirva de llamada apremiante, de obligación ineludible que mueva todos nuestros esfuerzos en pro de nuestros espirituales valores. Así conseguiremos hacer de estos elementos valiosos que nuestra Sociedad y su BOLETIN son y representan, no solamente el fiel registro o inventario de nuestros Tesoros artísticos, sino unos cumplidos instrumentos de segura y útil eficiencia:

\* \* \*

Una de esas comarcas que señalamos, hasta aquí casi enteramente desconocidas, es la del Moncayo. Pilar y cumbre de nuestro pasado, solar venerabilísimo de hechos capitales que desde la más remota antigüedad marcaron un curso decisivo en nuestra Historia, altar ingente de nuestra misma nacionalidad, a cuya sombra y amparo vivieron los tres Reinos formadores de la misma, el Moncayo se halla torpemente abandonado y, lo que es más, completamente ignorado. Tan sólo algunos espíritus locales y, a lo más, provinciales se han dedicado a visitarlo aunque sin conseguirle tampoco la estimación que en todos los órdenes merece. Pero, fuera de ellos, nadie se ha preocupado hasta ahora de poner su atención en ese Monte secular que, cual ninguno, más que ninguno, y por encima de todos los restantes lugares de nuestro relieve histórico, merecería convertirse en el Santuario, eminente, declaradamente nacional.

Muy levemente compendiado, nos permitiremos citar el índice his-

tórico y arqueológico del Moncayo que, como se verá, alcanza y comprende aspectos y estudios del mayor interés general.

En el orden *arqueológico*, propiamente dicho, el Moncayo contiene :

Además de los problemas geológicos y de Paleontología, de que dan muestra los continuos hallazgos de fósiles del reino animal, que encuadran ya al enigma del *mar interior* del Ebro, con sus importantes derivaciones, lo concerniente a la investigación—y excavación—de sus primitivas habitaciones prehistóricas, patentizadas en los numerosos yacimientos de restos y objetos de carácter *paleolítico* que, por sus precisas y originales modalidades, pudieran constituir un sorprendente tema en la fijación de nuestros más lejanos antecedentes. Esos hallazgos se acompañan de otros muchos—cerámica, monedas ibéricas, poblados como los de *Oruña*, *Corona* de Borja, *Bulbunte*, etc.—que, con la extraña «*silla de sacrificios*» de Valdecayos, en éste último lugar y otros detalles asimismo valiosos, ponen ya de relieve la cuestión de los primeros pobladores del Moncayo, población que debió ser densa e importante, a juzgar por tan abundantes manifestaciones.

La explotación minera y maderera del Moncayo, origen de su dominación cartaginesa y romana y los sucesos desprendidos de la misma, ya consignados en la Historia general, en los que los textos de los escritores clásicos coinciden, a veces, con los vestigios descubiertos, v. g. el incendio y saqueo de Borja por Amílcar. De esa explotación quedan restos curiosos que, además de a la arqueología nacional, pudieran interesar a la historia de la minería española.

A ello debiera añadirse lo concerniente también a la explotación agrícola del Somontano aragonés, por medio de una serie de obras hidráulicas romanas muy notables, aun en muchos casos utilizadas, que, como tantas otras cosas, ponen en tela de juicio las pretendidas invenciones de la dominación árabe a la que, según costumbre, el pueblo sigue atribuyendo tales obras.

Lo referente a la ocupación militar de la comarca y hasta a los movimientos tácticos de Escipión, en los momentos precursores del asedio de Numancia. A tal efecto, el Somontano del Moncayo se halla surcado por una red de vías, atalayas y otras construcciones que, desde el campamento pretoriano—*castra stativa*—de *Manlia*, corre a lo largo del estrecho valle del Huecha para internarse en la meseta central por

rutas y dispositivos que aseguraban un notable adelanto sobre la llamada *Via Citerior*. Esa red y dichas construcciones señalan un vasto y bien ordenado sistema de comunicaciones, tanto industriales como militares, que, por lo que puede verse aún, fueron celosamente atendidas.

El estudio de la Arquitectura militar romana y, posteriormente, medieval, representadas por el legendario castillo de Borja y las torres fuertes ya mencionadas del Huecha que, con las recias fortalezas de Añón, Trasmoz y Vozmediano, van a culminar en los restos imponentes de la ciudadela de la *Alfara* y del Palacio episcopal de Tarazona, merecedores, por sí solos, de detenida investigación.

Los problemas derivados en étnica e historia, de la misma dominación musulmana, con los importantes vestigios aún conservados, entre los que descuellan el arco árabe de Agreda y las aportaciones mudéjares de los templos de Borja, Tarazona y Magallón.

Finalmente y por detenernos alguna vez, aparte las manifestaciones folk-lóricas que hacen del Somontano del Moncayo un dilecto campo de observación, existe la cuestión lingual o filológica, a base de un copioso léxico de perfecta etimología, que en los mismos límites de la antigua Corona de Aragón, pone de relieve lo referente a la influencia de los antiguos dialectos del *Oc*, lemosines o provenzales, fuente de las lenguas regionales del oriente peninsular.

En el orden *artístico* nos bastaría señalar al Monasterio de Veruela, solamente conocido por algunos profesionales y no todos, y unos cuantos eruditos. Es una de las mayores sorpresas del Moncayo, pero, también, uno sus mayores olvidos, no obstante ser Veruela uno de los Monumentos capitales del Arte de la transición románico-ojival y el primer asiento del Cister en España que, por lo tanto, supera en importancia y, desde luego, en conservación a los restantes monumentos similares, incluyendo, en alguno de sus aspectos, a Poblet. A lo que pudiéramos agregar las manifestaciones artísticas ya citadas de Borja, Agreda y Tarazona, la misma Abadía de Fitero, otro de nuestros más ingentes sí que también olvidados Monasterios, y una serie de retablos, tablas y esculturas que lentamente van desapareciendo por carecer del necesario inventario. Entre esos extremos, vale el destacar el originalísimo friso de la Casa Consistorial de Tarazona, conmemorativo de la asistencia de los Reyes Católicos a las Cortes allí celebradas que, por su composi-

ción y los valiosos detalles en armas, indumentaria, etc., justificaría todo un volumen de estudio.

En el orden *histórico*, y además de los sucesos ya expuestos sobre los albores de nuestra nacionalidad, que podrían aportar eficaces testimonios acerca de ese período tan nebuloso e impreciso, hay allí larga abundancia de temas, bastantes cada uno de ellos, para despertar honda atención.

La sola prospección de los bien nutridos archivos comarcales, vírgenes, salvo muy contadas excepciones, de toda investigación, ofrecería interesantes descubrimientos sobre hechos y problemas relacionados con la Historia general: v. g., el origen de la familia pontifical de los Borja; las rivalidades y luchas de los Pedros de Aragón y de Castilla; la figura del Cardenal Calvillo, importante personaje del Cisma de Aviñón, como lugarteniente que fué del venerable Benedicto XIII, incluso, las andanzas del Marqués de Santillana en el Moncayo donde, según nuestro pensar, debe efectivamente fijarse *la frontera* de su más divulgada serranilla: *moça tan hermosa*. Aparte otros pormenores sobre lienzos, tablas y retablos aún subsistentes, cuyos antecedentes se ignoran y que pudieran ofrecer datos valiosos al Arte nacional. El archivo de Protocolos de Borja, por ejemplo, de fondos numerosísimos, en el que unos leves ojeos permitieron la confección de una notable tesis de Derecho consuetudinario aragonés y; mejor aún, comarcal, se halla tan lamentablemente conservado que, pese a los celosos esfuerzos del encargado de su custodia, promete desaparecer en breve plazo, de no atender urgentemente a su traslado. Y todos ellos, por lo general, están bastante desorganizados, sin otras referencias que las leves exploraciones realizadas en el siglo pasado por D. Vicente de la Fuente, publicadas en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, y las efectuadas en nuestros días por algunos otros eruditos, entre quienes descuellan el benemérito párroco de Borja y el ilustre historiador de Tarazona, Sr. Sanz y Artibucilla, celoso conservador de su Catedral a cuyo Cabildo pertenece.

Por último, existen otros problemas de carácter histórico-literario que, como los de la Venerable Madre de Agreda y la estancia de Bécquer en el Monasterio de Veruela, no han sido plenamente dilucidados, sobre todo, el último que permanece todavía rodeado de misterio. Los viajes de Gustavo Adolfo y de Valeriano al Moncayo, el casamiento del pri-

mero con la desgraciada Casta Esteban, el nacimiento y aun el paradero de sus hijos y el descubrimiento del famoso y enigmático *tesoro*, que todavía obsesiona a ciertas mentes, incluso extranjeras, están por esclarecer y es curioso señalar que en tanto que en España persisten esas lagunas de nuestra Historia literaria, afuera se preocupan de las mismas, según lo muestra el volumen recientemente publicado en París sobre las relaciones de María de Agreda y Felipe IV.

Por este solo aunque largo enunciado de cosas, puede juzgarse el alto interés que, como decíamos, presenta en todos los órdenes, la comarca del Moncayo. Asuntos de sugestiva emoción, temas de imponderable belleza que prometen al investigador hondas sensaciones cuando no extraordinarias sorpresas.

\* \* \*

Abordamos hoy la descripción de los Monumentos militares de la región que en la carencia a que la desaparición de nuestra documentación nos obliga, es el tema que por ahora podemos mejor someter a la atención y curiosidad de nuestros lectores.

Desde la *Posición* ya citada de *Manlia*, estación permanente de la *Via Citerior* y base o pivote sabiamente elegido para atender y dominar prontamente a las necesidades tácticas de todas las regiones circundantes—cursos del Ebro y del Jalón, acceso natural a las estribaciones pirenaicas, poco sometidas y fuerte apoyo de la inmediata *César-Augusta* y de las importantes *Vías* convergentes—corre, cual indicábamos, una red de comunicaciones, de carácter industrial y militar. Esa red, hasta ahora desconocida, se halla marcada por una serie o rosario de construcciones que, por sus características, su situación y distancia y hasta las condiciones de sus respectivos emplazamientos, demuestran una cuidadosa organización, aplicada, sin duda, a sujetar fuertemente a una región cuyas riquezas mineras y, acaso, agrícolas y madereras fueron, según puede estimarse hoy mismo, grandemente explotadas.

Pero esa región presentaba, además, un positivo valor militar, al abordar directamente a la meseta central, evitando los grandes rodeos de la mencionada *Vía Citerior* o de las restantes calzadas señaladas en el *Itinerario* de Antonino, cuyos enlaces con este sistema están plenamente confirmados en el mismo y permitiendo coger *de revés* a toda esa

porción de indómito terreno que, cual nos refieren Appiano y Tito Livio, ofrecía persistente resistencia a las Legiones de Roma. A lo largo, pues, del estrecho aunque fértil valle del Huecha, desde su mismo desagüe en las cercanías de la antigua *Balsione*, surge una serie ininterumpida de Torres de las cuales la mejor conservada hoy es la de Bulbunte. Esas torres que de tal modo concuerdan con las estudiadas por Cagnat (1) en el *limes* del Norte africano o con las equivalentes señaladas por Grenier sobre las fronteras del Rin y otros lugares de las Galias, se alzan a distancias debidamente marcadas, en armonía con el relieve geográfico y las conveniencias estratégicas. Así, de Mallén a Borja, de llano y suave recorrido pueden contarse aún, deshechas o modificadas, las atalayas de Agón, Magallón y Ainzón, que, con las sucesivas de Añón y de Veratón anuncian, por cierto, en sus desinencias un curioso índice filológico que nosotros no podemos resolver.

Dichas torres, cuyos procedimientos constructivos del clásico aparejo mayor, se oponen abiertamente a los empleados desde muy antiguo en la región, indican a unas *Mansiones* de los servicios del *Cur-sus* o, mejor, de la *Angariae* cuya organización nos describe Polibio.

(1) REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.—Por tratarse de un trabajo de divulgación y por haber desaparecido nuestros libros y ficheros, nos permitimos omitir las precisas referencias que en un estudio de otra índole serían indispensables.

No obstante, y para el que se interese por el Moncayo y los temas aquí desarrollados, indicamos las siguientes fuentes:

SOBRE LA HISTORIA DEL MONCAYO: JOSE M.<sup>a</sup> SANZ Y ARTIBUCILLA: *Historia de la Ciudad de Tarazona*, Madrid, 1930, 2 vols.—JOSE M.<sup>a</sup> SANZ Y ARTIBUCILLA: *El Moncayo*, Tarazona, 1935.—RAFAEL GARCIA: *Historia de la Ciudad de Borja*, Zaragoza, 1902.—JOSE MARIA LANDA: *El Monasterio de Veruela*, Zaragoza.—E. POYO JIMENEZ: *Apuntes históricos del Lugar de Vozmediano* (en manuscrito).—QUADRADO Y RABAL: Tomos de Aragón y Soria de la obra *España, sus Monumentos y Artes, etc.*, Barcelona, 1884.—F. BORDEJE: *Rutas becquerianas.—Estampas del Somontano del Moncayo*, Zaragoza, 1932.

PARA LO REFERENTE A LA HISTORIA ANTIGUA Y ARQUEOLOGIA GENERAL Y MILITAR: A. SCHULTEN: *Hispania-Geografía, Etnografía, Historia*, Barcelona, 1920.—A. SCHULTEN Y BOSCH GIMPERA: *Fontes Hispaniae Antiquae*, Barcelona, 1922-25.—R. MENENDEZ PIDAL: *Historia de España*, tomo II.—*España Romana*, Madrid, 1935.—J. R. MELIDA: *Arqueología Española*, Barcelona, Ed. Labor, 1929.—A. GRENIER: *Manuel d'Archeologie Gallo-Romaine-Travaux Militaires*, París, 1931.—R. CAGNAT: *L'Armée Romaine d'Afrique*, París, 1892.—R. CAGNAT: *La frontière militaire de la Tripolitaine á l'époque romaine*, París, 1912.—C. ENLART: *Architècture civile et militaire*, París, 1904.—VIOLETT-LE-DUC: *Dictionnaire d'Architècture*—Artículos sobre la Arquitectura militar.—M. GONZALEZ SIMANCAS: *España Militar, etc.*, Madrid, 1925.—V. LAMPÉREZ: *Arquitectura Civil*, 2 vols.—*Arquitectura Cristiana*, 3 vols., Madrid, Calpe.

Además de las referencias documentales existentes en los Archivos de la región.

Eran simples puestos *coloniales* de vigilancia o protección, que se apoyaban en las fuertes *Posiciones*, sin duda permanentes, de Borja y Añón.

Tales *Posiciones* o *Castras*, darán origen a las posteriores fortalezas medievales que, con las de Trasmoz, Talamantes y Vozmediano, sujetarán y cubrirán a la *raya* o frontera del Moncayo hasta la formación de nuestra unidad. Y aquí aparece de nuevo, la observación profusamente repetida sobre el origen de la mayor parte de nuestros monumentos militares, fundados casi siempre y, desde luego, hasta la baja Edad Media, en que nacieron los castillos de Señorío, sobre los cimientos de la estrategia latina que en sus líneas generales pudiera servir aún para la explanación del sistema defensivo del territorio peninsular.

La primera Fortaleza en importancia, por su emplazamiento y desarrollo, es la de Borja.

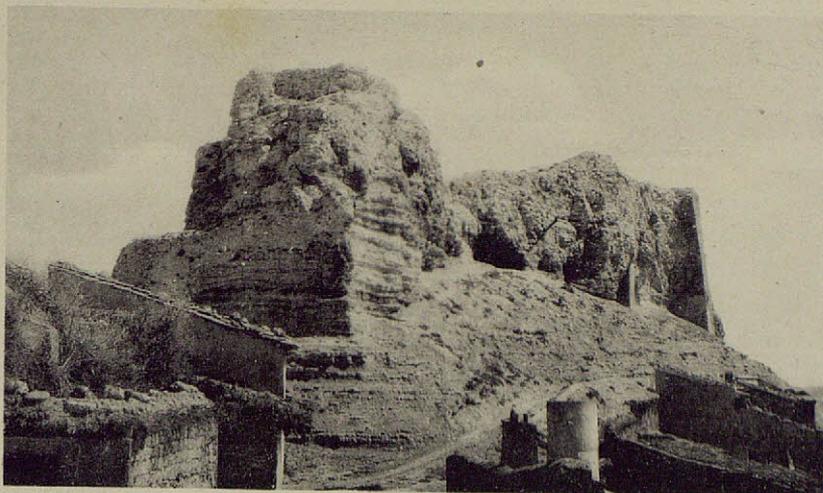
El Castillo de Borja es hoy uno de los más curiosos e indescifrables problemas del Arte de fortificar. No obstante los claros restos latinos que enseña, su actual estructura desconcierta, pues es muy difícil hacerse a ver allí a esa fortaleza que, a través de toda la Edad Media, constituyó uno de los principales asientos del Reino de Aragón: cabeza del Emirato de los Beni-Cassi; repetidos intentos de asalto por el Cid, consignados en la *Historia Roderici*; posesión muy estimada del Rey Batallador que la erige en Señorío de su deudo y más tarde presunto sucesor el Príncipe de Atarés; lugar de Cortes; prisión de los Reyes de Navarra, como Carlos II «*el Malo*»; premio a los servicios del Condestable Duguesclin y prenda y dote permanentes de todas las Reinas de Aragón hasta Isabel la Católica, según nos demuestran las capitulaciones matrimoniales publicadas por Zurita y por Enriquez del Castillo, la fortaleza de Borja estará constantemente en juego, como una posición militar de decisiva importancia. Tan importante, que en el mismo siglo XVI, el buen Rey Felipe II se preocupará de ordenar que, «*por el estado ruinoso de la Fortaleza se traslade la Capellanía Real del Castillo a la Colegiata*» sin que humanamente pueda colegirse dónde podía estar situada tal Capilla pues que, por su extraña composición, no cabe colocar en parte alguna semejante emplazamiento.

Todos conocemos y después lo veremos en Vozmediano y Trasmoz, lo que fué un castillo medieval: Un núcleo primitivo—el *Macho* u *Homenaje*—rodeado o yuxtapuesto a unos recintos envolventes, alter-

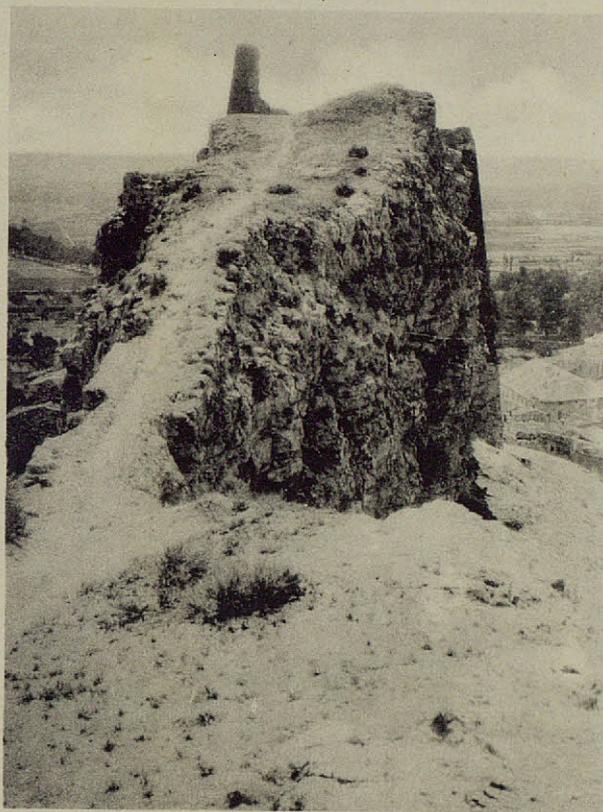
nados con torres, cortinas y otros accesorios, en armonía con las sucesivas normas o invenciones castramentales del tiempo. Aquí no descubrimos nada de eso; ni torres, ni almenas, ni siquiera lienzos. Inmenso cubo, en parte natural, de cerca de 80 metros de largo, alzado sobre ingente cortadura, a cuyo borde corre el primitivo recinto urbano, del que luego hablaremos, pero desligado de aquél. El Castillo es una enorme mole de piedra, sin ningún relieve, apenas, lateral pues que los actuales contrafuertes de ladrillo fueron asentados en fechas muy recientes para impedir sus peligrosos desprendimientos. Pesada masa monolítica que admira y asusta por sus colosales proporciones, donde la mano poderosa del hombre unió sus actividades a las condiciones naturales de la estrecha cresta que el terreno suministraba. Pese a su actual estado, sobre el que conviniera echar prontamente mano, es una construcción que impone por su sola contemplación, monumento gigantesco que, a defecto de otros vestigios que también posee, nos habla por sí solo de sus edificadores ya que únicamente la fuerza potente de Roma es capaz de levantar semejante grandeza.

Y ahí reside, a nuestro juicio, el valor e interés de esta fortaleza, casi única. Simplemente, se trata de uno de aquellos «*Castellums*» del Alto Imperio, en el que, como en otros lugares hemos demostrado, los romanos, obedeciendo a sabios preceptos de sus tratadistas castrenses—Philon de Bizancio lo recomendaba aun en la decadencia—unieron, a la realidad efectiva de la fortificación, el efecto psicológico de la presencia que, naturalmente, habría de herir e impresionar a los habitantes indígenas como a nosotros aún nos impresiona.

Imagínese un cubo liso de piedra de unos 80 metros de largo por 40 de alto en algunas de sus partes y 10 de anchura. Ese cubo es macizo, relleno del inconfundible hormigón que en su frente occidental, muéstrase todavía imponente hasta el punto de hacer dudar de que los tiempos modernos pudieran componer tan artificial monolito. Sobre ese hormigón, unido a la roca, colóquese un vasto revestimiento de sillar en gran aparejo que, por su esmerada labra, su precisa colocación, los detalles de taludes y demás, tan semejantes a los muros latinos y visigodos de Tarragona, Zaragoza y Toledo y, más aún, a las construcciones de Metz, Estrasburgo y otras plazas y «*castellums*» del Rhin aunque éstos estén atribuidos ya al bajo Imperio, indica claramente su filiación.



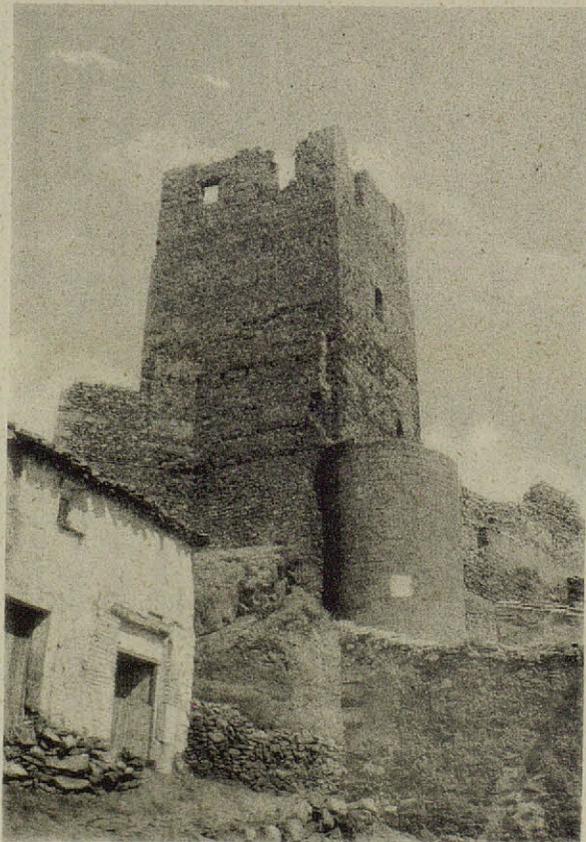
BORJA. Vista general del Castillo.



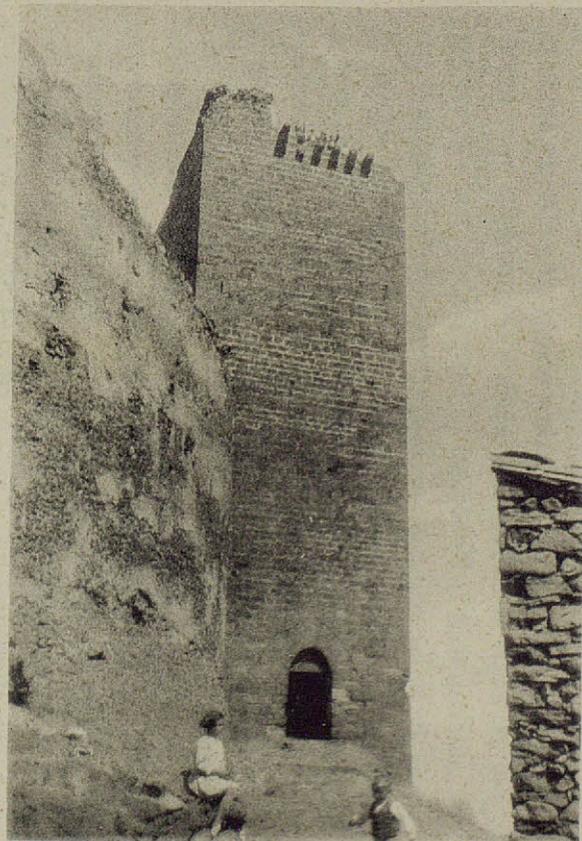
FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

BORJA. Rampa superior del Castillo.

CASTILLO DE VOZMEDIANO



Vista general.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID

Torre Mayor.

De ese revestimiento, disminuído y arrancado en el siglo XVI y después para la edificación de unos conventos, extraño y totalmente alejado, repetimos, de los procedimientos constructivos de la región en la que domina desde lejos, el corriente mampuesto o tapial, de añeja prosapia musulmana, queda todavía un lienzo que es preciosísimo índice por cuya desaparición tememos. El nos da la clave del enigma inicial aunque el desarrollo del castillo medioeval y su indudable importancia, tan documentalmente atestiguada, no sea posible hasta ahora resolver. A lo que ayudan igualmente, las características del primitivo recinto urbano, erigido sobre la cortadura, y relativamente conservado, que, en contra de la lisa fortaleza, cuenta ya efectivamente con torres y cortinas alternadas, de idéntica factura del aparejo mayor, finamente labrado, que, por su planta rectangular, sus proporciones y distancias, anuncian su remota afinidad con las fortificaciones del Imperio. Buena parte de este recinto se halla ya enterrado y, no abundando en España de construcciones de esta clase, sería meritorio trabajo el excavarlo pues que, salvo el remediable peligro de su altura sobre el caserío inmediato, nada se opone a su descubrimiento.

Sobre la plataforma superior, cuyo acceso es difícil de concebir si no es al modo del Castillo navarro de Monjardín—escalas móviles, o tableros lanzados entre un rellano de sillar y el cuerpo estrecho de la construcción, allí dividida en dos mitades—subsisten restos de cimientos que marcan pequeñas estancias, pertenecientes a épocas posteriores, acaso demasiado cercanas. Tan sólo una honda excavación rectangular cuyo destino tampoco es fácil de adivinar, altera dicha meseta. Pero al costado septentrional, en otro resalte que por su forma el vulgo ha denominado «*el hornillo*», se abre otra incógnita en una escalera que nuestros modestos sondeos pusieron inesperadamente al descubierto, vertida a una puerta murada, que salta sobre un vacío de unos 40 metros de altura. Antes de este descubrimiento, el citado «*hornillo*» hubiera podido tomarse por un especial emplazamiento de algún aparato tormentario ya que allí y en otros lugares del recinto hemos encontrado algunas piedras esféricas que por su traza y calibre pudieran atribuirse a tales ingenios. Pero la elevación y posición del «*castellum*», inaccesible a otros empujes que no fueran los directos de la zapa, no permitían el uso de la balística primitiva y la presencia de esas esferas

no se justifica sino como proyectiles arrojados sobre la vertical de los declives y muros.

Dicha escalera desconcierta enormemente: ¿Adónde se dirigía? ¿Cuál era el destino de esa puerta, claramente dibujada y alzada sobre semejante abismo? Aquí entran de lleno la imaginación y la leyenda que la masa popular transmite desde lejos, sobre la habitabilidad de la fortaleza y sus comunicaciones subterráneas, de las que existen conocidos vestigios en los emplazamientos de las puertas de los cercos hoy desaparecidos del periodo musulmán. Y aunque a los lados del cuerpo mayor y alzados a diferentes alturas, parecen apreciarse, en efecto, sendos huecos murados, nada conviene a dicha habitabilidad, situada exclusivamente en la inaccesible plataforma, que pone en duda, no solamente la potencia del Castillo en la Edad Media, sino aquellos otros detalles, como v. g. la existencia de la Capilla Real a que se refería Felipe II, imposible de colocar en tan extraño recinto.

Resumiendo, pues, el Castillo de Borja es una imponente edificación del Alto Imperio romano del que conserva aún claros y muy estimables vestigios constructivos. «*Castellum*», diríamos *colonial* que servía de llave y posición al sistema estratégico del Somontano. Y «*Castellum*» naturalmente aprovechado en la Edad Media que, por sus originales modalidades, no pudo, imponerle apenas otras modificaciones si no es la de tornear a su gola torreones macizos, hoy casi desaparecidos. Testimonio, por tanto, de alto valor arqueológico, al perpetuar hasta nuestros días una de las singulares muestras del Arte castramental romano, con su notable ingenio y su fértil flexibilidad en la adaptación a las formas naturales a que el terreno le obligaba.

Debajo del Castillo, como frente o antemural que resguardaba a la parte más expuesta a las reacciones ofensivas y, también, como *estación* obligada de la *Vía del Moncayo*, levantábase hasta hace poco otra Torre llamada *del Pedernal*, que la indiferencia ha dejado caer, no obstante ser el claro solar del linaje borjano de los Arcos, de donde salió, entre otros, uno de los vencedores de Enrique IV en Amiens. Tan sólo queda, mas ello es precioso, un corrido lienzo de sillar que enseña de modo preciso la factura del revestimiento latino del Castillo.

El «*Cursus*» sigue hasta Bulbunte donde alcanza su primera bifurcación en pos del «*Camino de Castilla*», aún utilizado para el paso de

los ganados. Entramos en el dominio de los Hospitalarios de San Juan que en Ambel y Talamantes dejaron huellas de su paso ya que la Cruz de Malta es signo bastante repetido por el Somontano. Verdadero nido de águilas, el último castillo citado no posee otro detalle que el de un leve foso abierto en la peña viva que le sirve de sustentación. Foso poco comprensible por el destino natural de este elemento, dedicado exclusivamente a impedir o dificultar los aproches, allí casi imposibles y, desde luego, temerarios.

Dejando a Bulbiente con su vetusta Torre, ampliada y convertida en Palacio por los abades de Veruela, sus interesantes vestigios ibéricos, sus obras hidráulicas y la extraña «*pedra de sacrificios*» ya citada de la *Fontnova*, aparte unas tablas mutiladas del *cuatrocientos* que por toda la comarca es fácil encontrar, pese al número que ya han desaparecido, llegamos a Vera con otra torre y el recinto fortificado de Veruela cuyo estudio reservamos para ulterior ocasión. Pero aquí se abre otra nueva y muy importante bifurcación que nos conduce de lleno, a las explotaciones mineras del Moncayo con sus «*bocas*», materiales e, incluso, sus «*escoriales*» y fundiciones, capaces de renovar, por la cantidad de mineral allí acumulado, el conocido y fracasado negocio de Balzac en Sicilia.

Vías, puentes, construcciones convergen hacia los altos desfiladeros de Morana, ruta natural de la invasión que las legiones latinas debieron hollar muchas veces en sus pasos hacia Numancia. Cerrando las fuentes del Huecha y en lugar magníficamente emplazado, como llave absoluta de las Vías, se alza el Castillo de Alcalá, del que no subsiste realmente sino amplio y desusado cubo circular, provisto de un curiosísimo ventanal ajimezado, de fina traza románica. A estas alturas y en semejante medio, el encuentro de ese ajimez, tan bellamente original, provoca en nosotros gran sorpresa y, también, una interrogación que Veruela y la Iglesia asimismo románica de Añón no pueden contestar. El ajimez es una joya singular por cuya existencia nos preocupamos pues que, aparte de ciertos propósitos de que a nuestro paso oímos hablar, no serían las primeras piedras *voladas* del Somontano.

La mano—y el poder—inteligentes de la estrategia latina que durante el período medieval iba a imponer sus vigorosas concepciones y que aun hoy mismo, repetimos, pudiera tomarse como ejemplo, principalmente para las explotaciones coloniales—que ello y no otra cosa fué la

dominación romana del Moncayo—se muestra en la feliz adaptación al terreno de sus dispositivos militares. Los historiadores del Arte castramentar, absorbidos por el estudio concreto de los preceptos latinos en cuanto a la organización y a las reglas de fortificación contenidas en los textos de los grandes tratadistas clásicos, no se han fijado apenas en la aplicación topográfica de los mismos que, en nuestra opinión, es el más alto valor que aquéllos poseen ya que de nada servirían reglas y preceptos si su ejecución no se acompañara de un alto sentido geográfico, capaz de adaptarse inmediatamente a las imposiciones del suelo. Como Mérida quería para los puentes subsistentes en España hasta el siglo XVI y aun después, a los que en general atribuía orígenes latinos y cual pudiera asimismo decirse de la mayor parte del sistema moderno de comunicaciones, podemos afirmar, con la mayor seguridad, que todas las fortificaciones interiores, no solamente medievales sino aun modernas, fueron tácitamente emplazadas sobre las huellas señaladas por la castrametación romana. Muestra de ello se nos da en la organización defensiva del Moncayo donde, en caso de necesidad y pese a la distancia en el tiempo, no pudiera acaso concebirse hoy un plan más eficiente para resguardar y asegurar la defensa de sus pasos.

Porque Alcalá no es sino una llave poderosa que cierra y defiende a los caminos naturales de invasión hacia la llanura aragonesa, por donde habrían de transcurrir los productos de la explotación colonial y los movimientos tácticos de las Legiones, en sus marchas hacia la meseta. Pero, como toda llave estratégica necesita la debida protección y, a veces, un inmediato refuerzo, a unos pasos de Alcalá, en soberbia y bien elegida altura, se yergue la fortaleza de Añón.

Admira aún hoy la edificación de este lugar que, salvo las *bocas* y los *escoriales* de las minas, no enseña aparentemente ningún vestigio de su primitiva procedencia. Añón, nido caudal de águilas, castillo fuerte por excelencia, fué prontamente tomado por la Orden de San Juan que allí situó, precisamente, una de sus Encomiendas. Mas, como la posesión de Añón inmovilizaba a toda la región, los abades del Monasterio de Venuela, para evitar posibles amenazas, tuvieron buen cuidado de adentrar en su Señorío a Alcalá, conservándolo con el celo que aún demuestran las espléndidas restauraciones de su Iglesia, realizadas por el Cardenal Infante de Aragón en el siglo XVI.

Añón conserva todavía buena parte de su cerco murado, provisto de cortinas y torres, de un mampuesto tosco y libre, cual conviene a los materiales y a los usos constructivos del terreno, tan en contraste con las anteriores edificaciones. Guarda algunas de sus puertas, v. g. la *del Río* y la *del Moncayo*, que, por su excepcional posición, no necesitaban y, por lo mismo, no obedecen a las reglas obligadas del flanqueamiento. Tan sólo la última está poderosamente protegida por las torres inmediatas del Castillo, situadas justamente a su derecha para la mejor disposición ofensiva. Pero posee el interés de una Iglesia románica lastimosamente barroquizada, sobre la cual, como en el Palacio y murallas, campea aún la evocadora Cruz de Malta y el recinto intacto de su fortaleza, nido y asiento un día de altivo Comendador y actual albergue de unos sencillos lugareños, siempre sorprendidos por nuestra curiosidad. Tan fáciles de sorprender son que, en el corto plazo transcurrido entre dos visitas casi consecutivas, dejaron desaparecer la clave del amplio arco ojival que da entrada al patio interior del Castillo, donde se ostentaba un pequeño blasón de la Orden de San Juan del que, a la hora presente, seguramente no queda otro recuerdo que el fijado por nuestra fotografía. Lo que da idea de la seguridad de las *pedras* del Somontano y de sus restantes valores artísticos pues que de las decoraciones, al parecer estimables, que, según referencias, poseía el palacio, no queda tampoco rastro.

El Castillo-Palacio es una construcción rectangular, formada de recias torres y lienzos que hasta hace poco tiempo se coronaban por un airoso almenaje. Simple y pesado edificio en donde se notan las disposiciones particulares de las Ordenes de Palestina, adoptadas en parte por la de Calatrava, al trazar sus fortalezas con la mayor regularidad, en vasto cerco cerrado con torres de grande y, cual aquí sucede, excesivo e innecesario saliente y, desde luego, sin reducto central u homenaje, característica esencial de las primeras importaciones orientales en España.

Masa sólida, reciamente acumulada, cuya sola presencia da fuerza y poderío, dispensándola de algunos elementos que el Arte militar del siglo XIV y posteriores estimaba necesario. Fortaleza cuyo principal valor radica en su emplazamiento y que por su conservación mereciera rescatarse para situar allí, según hemos propuesto, una residen-

cia de artistas ya que todo—piedras, paisaje, tipos y ambiente—conviene a la inspiración—y evocación—creadoras.

Apoyo lejano de Añón y vértice de un gran triángulo estratégico destinado a guardar el acceso directo a Tarazona, es el Castillo de Trasmoz, el único conocido y popularizado por las referencias de Gustavo Adolfo en sus *Cartas de Veruela*. Las «brujas» o, más bien, Bécquer crearon, en efecto, a Trasmoz una siniestra aureola, elevándole, sin querer, a las alturas shakesperianas de Macbeth. Claro es que el origen real de esa tragedia pudiera bien hallarse en aquellos falsificadores de moneda que el buen Rey Jaime I de Aragón, mandó un día colgar de sus almenas o, también, en las revueltas andanzas de aquel altivo vate Ximénez de Urrea, aquí cercado y combatido por los Duques de Villahermosa y los Abades de Veruela que, al igual de los Sanjuanistas, trataban de asegurarse respectivamente estas posiciones, disputándose entre ellos para impedir la posesión en una sola mano del mencionado triángulo fortificado, prueba patente de su eficacia. De esas luchas el viejo Castillo guarda visibles muestras en sus lienzos por las huellas de las *pelotas* de piedra con que fuera agredido, algunas de las cuales servían hasta hace poco tiempo de adorno a una portalada del pueblo.

El valor principal del Castillo, hoy en ruinas, radica en su Torre central o del Homenaje que, con su «camisa» envolvente, demuestra su filiación de otra atalaya del «*Cursus*», apenas modificada. Es una simple pero muy clara *mota* artificial que ostenta todos los elementos de tan incipiente fortificación: acceso relevado a conveniente altura, recinto inmediato y convergente, aquí labrado en sillar, sobre el que se apoyarían los primitivos parapetos y unas dobles y bien combinadas saeteras, parecidas a las encontradas por el Señor González Simancas en el Castillo de Blancas en Murcia. Todo ello cubierto por el amplio recinto exterior con que las edades sucesivas—posiblemente el siglo XIII—aseguraron a la *Posición*, convirtiendo, como es natural, a la sencilla *mota* o atalaya en recia fortaleza.

Dicho cerco exterior se halla lastimosamente aportillado. Nota curiosa por infrecuente, es su trazado circular, siguiendo paralelamente la forma del núcleo central, que, con su pobre aunque duro mampuesto y hormigón, a veces, simple tapial, y otros detalles, como el débil saliente de las torres, contribuye a fecharlo en la época antes fijada o

acaso anterior. La *mota* de Trasmoz es un buen ejemplo del desenvolvimiento progresivo de un castillo que, a base del reducto inicial de seguridad, va ampliando sus adecuados elementos aquí representados por torres y lienzos alternados, poternas alzadas de escape o de socorro, foso abierto en la roca, a la parte más expuesta al empleo de zapa e ingenios, y, en fin—detalle, si no recordamos mal, muy singular—la yuxtaposición de dos torres en forma de tenaza. El estado ruinoso del Castillo, de regular capacidad, impide apreciar otros rasgos pero, atendiendo a las referencias populares que hablan de continuos hallazgos de monedas, producto, sin duda, de la vieja falsificación del siglo XIII, y hasta de papeles y documentos muy antiguos y de lo que personalmente pudimos apreciar, puede darse por fundada la existencia de salidas subterráneas que vierten al cercano arroyo. Lo que acredita el interés de una excavación.

\* \* \*

Frontero a Trasmoz y Añón aunque a la opuesta vertiente del Moncayo, como otro de los hitos de la citada triangulación, encontramos al castillo de Vozmediano que, en las presentes concepciones de la Arquitectura militar antigua, pudiera ser presentado como uno de los tipos más perfectos y acabados de lo que fué la fortificación medieval. Nadie imaginara hallar, en tan mísero si que escondido lugarejo, tan cumplida y hermosa fortaleza, merecedora de ocupar un preeminente favor entre los monumentos militares de España.

¿Cuál fué su origen y destino? nos preguntamos inmediatamente. ¿Cómo se justifica el levantamiento de tan espléndida y altiva construcción? La respuesta nos la da la topografía del terreno, acompañada de las mismas piedras del Castillo: Paso obligado de las calzadas del Moncayo que en su término enlazaban con la Vía de *Cantabria* que, de Astorga a Zaragoza, unía las importantes y muy cercanas *Posiciones* de la vieja *Aregrada* o *Gracchuris* y de la colonia *Augustóbriga*, a las cuales Vozmediano servía de resistente antemural.—Vastas explotaciones de cobre, hierro y otros minerales que, desde la más lejana antigüedad, dieron pie a tradicionales industrias—fundiciones y caldererías—de las que existen hoy recuerdos aunque la principal quizás radicara en

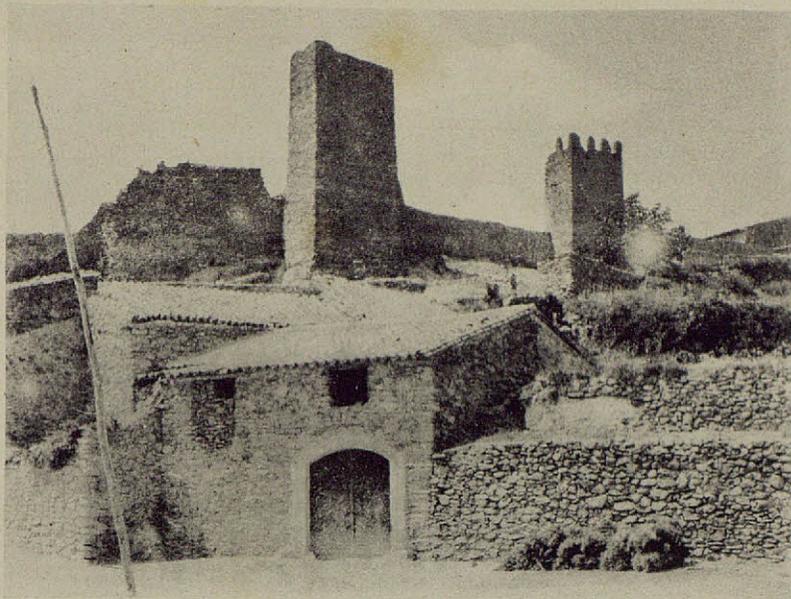
la confección de armas, en cuyo temple las aguas afamadas del Queiles rivalizaron largo tiempo con las del propio Toledo. Esos yacimientos minerales han despertado en nuestros días ciertos proyectos.—Las fuentes del legendario e, incluso, del mitológico Queiles, buen forjador de aceros, cual decimos, y actual engendrador de prodigiosa riqueza—*Raya* y mojón de Castilla—Recia barrera de la Agreda medieval—. En fin, excelente plaza de armas para la invasión de Aragón. Todo ello y algo más abona plenamente su ejecutoria.

De tan variada y dilatada misión que anuncia una muy alborotada historia, han quedado naturalmente en el Castillo hondas huellas. La más antigua parece ser una piedra sepulcral—dicen que hay otras cuantas que no hemos visto—encastrada en el quicio derecho de la puerta baja del Homenaje, cuyos caracteres muy borrosos hacen difíciles y aventuradas su lectura y transcripción. Parece ser un ara sepulcral de un «*Cayo Aurelio, hijo de Ato o Attilio, muerto a los quince años*».

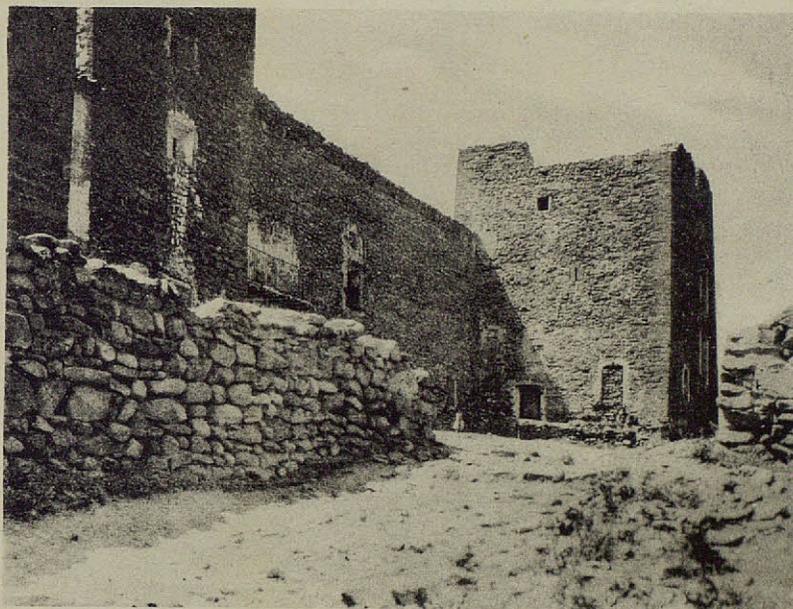
Pero aquí, fijada la procedencia latina del Castillo, no hay como en Borja ninguna clase de obscuridades constructivas. Vozmediano es un exacto y auténtico modelo de lo que fué el castillo español, con todas sus características, entre las que debe figurar, como muy principal, la natural y allí muy demostrada evolución o trayectoria que permite fijar cumplidamente su carrera. De tal suerte, que, independientemente de los escasos datos históricos que se poseen, podemos desde ahora mismo describir sus sucesivas etapas que serán las etapas mismas de nuestra Arquitectura militar.

El castillo de Vozmediano nace, como se ve, de una estación del *Cursus*, más o menos fortificada. Esa estación fué posiblemente representada por una torre erigida sobre una *mota*, cuyos cimientos aún existen, componiendo el actual recinto interior o del Homenaje. Así debió perdurar a los largo de toda la «Paz romana» y de las invasiones visigoda y árabe en las que Vozmediano no necesitaba desarrollar su importancia militar. Pero en el siglo XI o quizás antes, apenas liberada del yugo musulmán la cercana plaza de Agreda, nudo central de la frontera castellana y reconquistado después el Somontano aragonés por el Rey Batallador, se impone la constitución de la *Raya* fortificada y el Castillo de Vozmediano comienza su evolución :

La *mota* se amplía o sustituye por el robusto *Macho* u Homenaje,

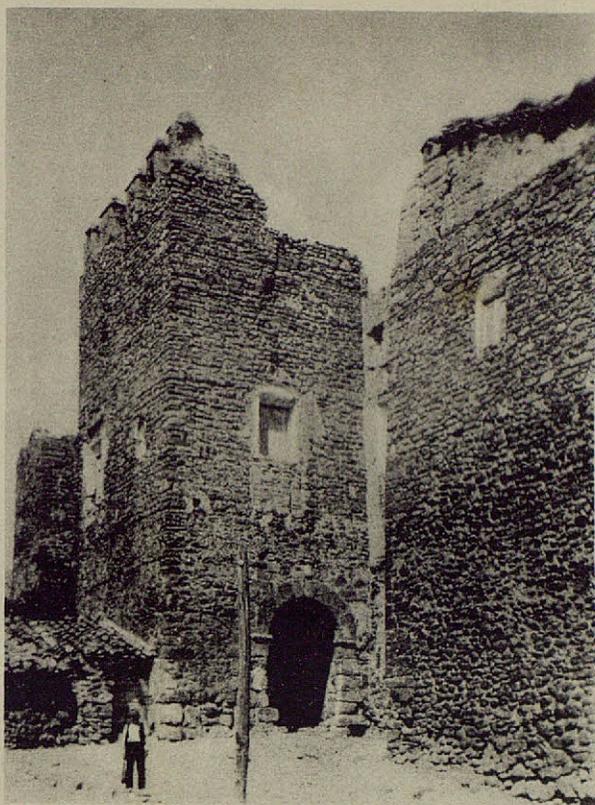


AÑON. Recinto exterior.



FOTOTIPIA HAUSER Y MENET · MADRID

AÑON. Castillo-Palacio de la Orden de San Juan.

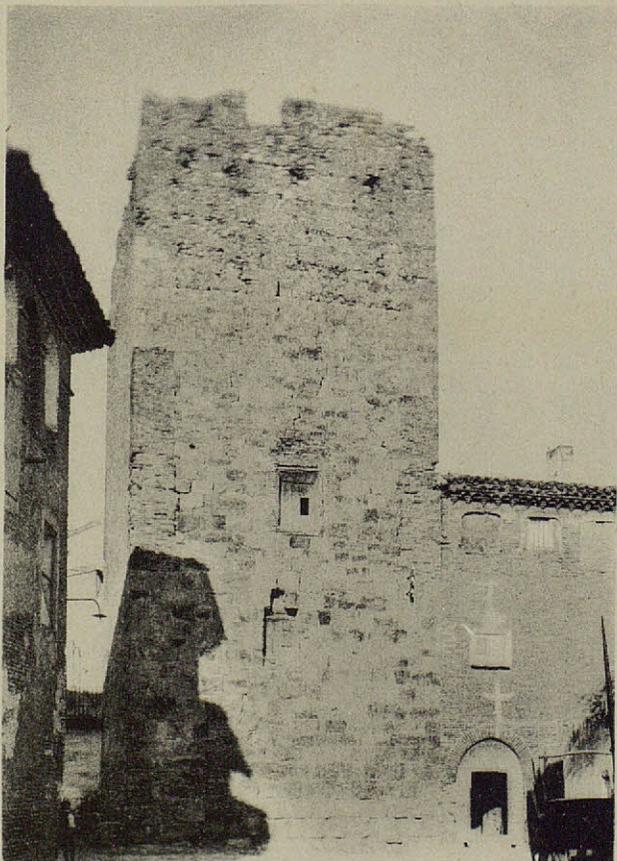


AÑON. Puerta del Castillo.

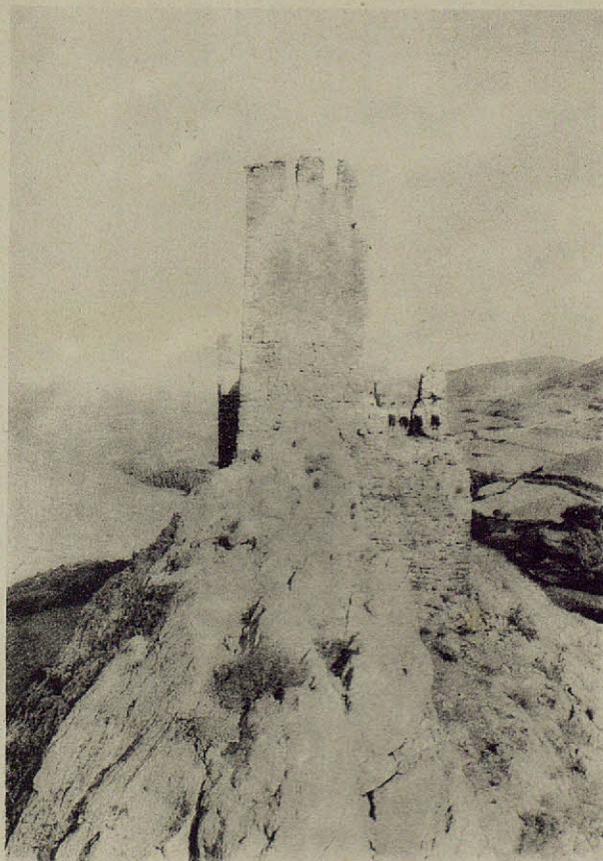


FOTOTIPIA HAUSER Y MENET. MADRID

TRASMOZ. Cerco exterior del Castillo.



Torre de Bulbunte.



FOTOGRAFIA HAUSER Y MENET - MADRID

Castillo de Talamontes.

hecho del tosco pero duro y compacto mampuesto usual en la región, en el que se engastan al azar los materiales primitivos. Dividido en tres grandes secciones o plantas, descargadas sobre atrevidos arcos apuntados que sostienen las respectivas estancias, hoy desaparecidas, abre su ingreso a la altura del primer piso de donde, embutida en el espesor de los muros, asciende en *tramo continuo* una escalera que desemboca en la espaciosa y hoy desaparecida plataforma. Esta primera atribución puede fácilmente fecharse por sus modalidades en reglas, material, etc., pues que los citados arcos ojivales pueden corresponder al tiempo de la transición y, salvo su ligera acentuación, todo parece pertenecer al momento en que el castillo propiamente dicho y, más, el castillo de los Reinos cristianos, hasta allí débilmente desenvuelto y atrasado respecto a las construcciones similares musulmanas, empieza a desarrollar sus propios medios. Más tarde, aumentará sus proporciones, levantando un segundo cuerpo con su correspondiente instalación de «*cadalsos*» y realzará su meseta para hacer frente al nuevo alcance de la balística que de las alturas inmediatas puede ya ofenderle y disminuir su hasta entonces espléndido aislamiento.

Detalle original de este *Macho* es la vasta estancia baja, totalmente incomunicada con las plantas superiores, pero—caso raro—abierta al patio del Castillo por una puerta de medio punto, en cuyas jambas figura el ara sepulcral romana. Aunque el caso no es del todo nuevo, pues que creemos haberlo observado ya en la Raya de las Vicarías y que, según Ritter, en los castillos del Bearne en Francia, existen algunos de estos ejemplos, no acertamos, sin embargo, a imaginar su destino, de no apelar a la divulgada división de la habitabilidad señorial—el *alto* y lo *bajo* de la legislación de *Tenencias*—que, en esta ocasión, es difícil aceptar pues que Vozmediano fué plaza de guerra esencialmente, habitación de alcaides o fronteros, pero nunca residencia palaciana cuyas estancias, por lo demás, no hallarían aquí, según era obligado y admitido, ninguna salida o escape propios, dado el aislamiento en que se encuentran. Y como tampoco cabe admitir lo propuesto por Ritter de ser esas estancias a modo de «*ratoneras*», pues que su puerta no muestra rastrillo ni accesorios capaces de ser accionados desde arriba para encerrar a los incautos asaltantes, ni puede atribuirse a prisión, silo o mazmorra, como las de Noviercas, Torre Sabiñán, etc.,

herméticamente cerradas y sin otro ingreso que el de la planta superior, haremos bien en creer que dicha estancia baja servía de alojamiento a la guarnición de los recintos inmediatos. La falta de medios y el sagrado destino de esa estancia, convertida en Camposanto de los niños del pueblo, nos impidió hacer sondeos en muros y suelo, para comprobar si existían—hay indicios exteriores que lo anuncian—algunas otras comunicaciones invisibles.

El Homenaje del siglo XI, o a lo más, del XII, se rodea, por lo pronto, del cerco regular de los antiguos parapetos de la *mota* para formar así un *reducto central*. Después, erige otro nuevo, más amplio y envolvente, en el que merecen notarse dos detalles importantes: La altura de torres y lienzos, subordinada, como querían Polibio y Philon, al recinto interior, a su vez dominado por el *Macho*, y la hábil adaptación al terreno que en casi todo el perímetro se basta, en efecto, por sí mismo para evitar la necesidad—y, por lo tanto, la economía—de los flanqueamientos. Así aparecen esos extensos frentes del Norte y del Este, sin ninguna clase de relieves ni otras defensas *activas*, confiando la protección de los grandes espacios *muertos* a las asperezas y dificultades del suelo. Signo evidente de la época, bastante descuidada en estos y otros pormenores, pero arriesgado en extremo, según debieron confirmar los asedios sufridos en el siglo XII, de alguno de los cuales, v. g., el de 1169, dirigido por García de Pórtoles a nombre de Alfonso VII «el Emperador», tenemos ya noticia, certificada por documentos del tiempo.

Ese peligro, el desarrollo de la Arquitectura militar ante la doble influencia de la Reconquista peninsular y de las primeras Cruzadas, las aportaciones cluniacenses y del Cister y, en éstas, la construcción de Veruela por unas brigadas lombardas, amén de las crecientes rivalidades entre los reinos limítrofes que imponen el arreciar sus divisorias, obligan, sin duda, a Vozmediano a reaccionar y entonces nacen las bellas partes que hoy le adornan, con las que llegó a ser posiblemente inexpugnable.

Los muros bajos se realzan, abandonando el clásico escalonamiento de los recintos. Mas los reconstructores son tan diestros y económicos, que no se preocupan, cual costumbre, de arrasar o borrar los adarves primitivos y, entre almena y almena, o mejor, entre merlón y merlón, levantan el nuevo muro, dejando a la vista, intactas y presentes, a las

antiguas rondas. Detalle originalísimo que acrecienta el valor y la atracción de Vozmediano.

Pero los flanqueamientos iniciales son tan limitados que, realmente, el cerco exterior es un simple revestimiento o «camisa» envolvente, completamente *pasivo* por sus cortinas largamente prolongadas que confían a las escabrosidades del terreno la seguridad contra las escaladas, único medio de ataque. Entonces, luego de reformar el frente occidental, dotándole de ángulos y resaltes muy movidos y mutuamente apoyados y de adosarle quizás una torre lateral de débil saliente, intervienen unas manos, seguramente extranjeras, que en un cubo *circualar* colocado a Poniente y, sobre todo, en la esbelta Torre *albarrana*—más propiamente otro Homenaje—nos dejarán unas espléndidas obras donde la técnica y el Arte se armonizarán perfectamente.

Abusamos ya demasiado del espacio que se nos ha reservado, para describir cual fuera menester a estas obras que son la corona majestuosa y triunfal del Castillo de Vozmediano. A base de un sillarejo regular, muy diestramente trabajado, digno de la más bella catedral, donde profusamente resaltan unos signos lapidarios, similares a los de Veruela y Tarazona, y hasta unos curiosos relojes de sol grabados sobre el torreón y con esa pureza de líneas que caracteriza las creaciones del gótico inicial, en los mismos momentos de su origen, la Torre albarrana o, para nosotros, el segundo Homenaje de Vozmediano, cuyas condiciones defensivas superan a las del primero, al que domina, es una de las cimas a que puede llegar toda una época castramental.

Castillos con doble homenaje no son frecuentes, pero tampoco raros en España, donde podríamos citar aún bastantes de ellos, provistos de dos *Machos* o *Torres mayores*, iguales en capacidad y elementos aunque destinados el uno, a la función propia del Homenaje, y el otro, ordinariamente llamado de «*las Armas*» u otro nombre: v. g., Molina de Aragón, Jerez de la Frontera, Játiva, Lorca y el patente ejemplo de Segovia que, con el antiquísimo de Gormaz, pudieran constituir los polos extremos de esta demostración. Pero, por la gran renovación efectuada hacia la mitad del siglo XIV, a causa de los adelantos balísticos y de las creaciones y aún de la legislación señorial que modificaron cuando no reconstruyeron totalmente a la mayor parte de nuestros edificios militares para imprimirles una cierta unidad y proporción entre sus miem-

bios harto descoordinados, borráronse esa y otras modalidades que hasta entonces habían sido algo corrientes. Por ello, Vozmediano, al perpetuar tan original aspecto, aumenta su valor arqueológico. Claro es que, por la colocación sobre el único ingreso del castillo, albergado en su misma planta baja y por el especial dominio adquirido sobre el resto de la fortaleza y hasta del Homenaje central, esta torre puede asumir también el sobrenombre o destino de *albarrana*, si admitimos que ésta sea realmente una torre independiente, montada sobre los recintos de las plazas y no una obra avanzada o destacada, cual se muestran las torres exteriores de Molina, Alarcón, Sevilla y Badajoz que son los más cumplidos ejemplares de la clase. Pero, Torre *albarrana* o *Macho*, reúne todos los perfeccionamientos defensivos a que pudiera aspirarse.

El ingreso exterior de la fortaleza, situado, por cierto, contra las reglas del flanqueo, tuvo que poseer, por ello mismo, alguna obra u obstáculo, a modo de antemural—en el pueblo se cita aún a «*la barbancana*»—que lo defendiera e impidiera su aproximación. Dicho ingreso es acodado, cubierto con amplia bóveda apuntada, partida en dos por un arco rebajado, destinado acaso a recibir un segundo portón. No hay indicios de rastrillo, pero pudo existir una *buhedera* vertical en el agujero, aprovechado hoy para subir por rústica escalera de mano, a los pisos superiores.

El verdadero acceso a éstos consistía en un puente móvil, lanzado desde un estribo adosado al recinto central, en el que necesariamente había que penetrar para cruzar el puente y enfrentarse con la estrecha puerta ojival que aún guarda sus dispositivos para recibir los tableros. Primera condición de la seguridad de esta torre, difícil de salvar, pues que suponía la introducción y dominio de los cercos exterior e interior.

Llegados a la primera planta—altas bóvedas lisas y apuntadas, restos de amplio fogón, saetera magníficamente labrada y enfilada para batir al tablero o puente del acceso—hay que atravesar completamente la sala en uno de cuyos ángulos otra estrecha y bien disimulada portezuela, provista, como las demás, de unas ranuras laterales para recibir planchas metálicas, conduce a una escalerilla embutida cuya fábrica ojival, de bovedillas engarzadas, puede pasar como el modelo de su género, tales son la delicadeza y esmero de su ejecución. Escalera que, a su vez, desemboca en la habitación superior a la que es preciso cruzar igual-

mente para dar con otro tramo semejante que sube, por fin, a la plataforma, hoy desmochada y provista también de los mensulones de amplio matacán, alzado a considerable altura sobre la puerta del castillo.

Todos estos minuciosos detalles de los tramos de escalera *alternados*, siempre embutidos en el costado *interior* para no disminuir los espesores de los frentes exteriores, las salas forzosamente atravesadas, los dispositivos de cierres de las puertas, su propia colocación, el puente o tablero unido con el reducto central, necesario de forzar para llegar a la torre, con el lujo de la construcción y el sentido artístico en ella revelado, acusan a un Arte superior y a una técnica que, sin duda alguna, fué importada como lo fueron también Loarre y algunas otras construcciones coetáneas. Habrá que llegar a D. Juan Manuel en Peñafiel, a Bellver o Valencia de Don Juan para hallar tal perfección, en el pormenor como en el conjunto. Y pues los signos lapidarios nos los fechan y la planta circular del cubo y los mensulones del matacán, tan en contraste con los toscos paramentos y el *cadalso* del Homenaje, están indicando procedimientos aún no generalizados en el tiempo, hay que admitir la intervención de aquellos Maestros lombardos que, en tanto labraban las prodigiosas maravillas de Veruela como componían la reciedumbre marcial de la Torre mayor de Vozmediano.

El destino actual de este castillo, al que los Muertos guardan felizmente, más celosos y conscientes en ello que los vivos, impide buscar otros elementos que en fortificación tan atendida debieron existir. Sobre las mismas fuentes del Queiles que seguramente provocaron su original fundación, se abre aún un extraño edificio—el «*martinete*»—en el que la tradición coloca a unas amplias comunicaciones con el castillo que en el terreno y a la vista de ciertos detalles, no hay gran dificultad en admitir. Bajo el suelo o nivel de la fortaleza, hay también unas profundas bodegas excavadas en la peña, que no nos fué posible visitar. Finalmente y como ya hemos dicho, la escasez de medios, de tiempo, y el augusto destino del recinto nos impidieron efectuar prospecciones y sondeos en suelos y muros que acaso provocaran curiosos descubrimientos. Pero ello no es cosa muy indispensable y la sola contemplación del castillo se basta para justificar la importancia que alcanzó y el tumultuoso pasado que se le concede en las luchas y rivalidades fronterizas.

Según documentos del Archivo episcopal de Tarazona, en 1430,

D. Alonso V de Aragón, ofrecía al rebelde Conde de Luna y a su Alcaide Juan de Alcalá, en cuyo poder provisionalmente se hallaba, la suma de «10.000 florines de oro» por la cesión de Vozmediano «*durante todo el mes de Enero*». Ello habla por sí solo y explica las ambiciones sostenidas por su posesión o tenencia y la obstinada terquedad, degenerada a veces en rebeldía, con que la Villa de Agreda defendió las intentadas cesiones de esta fortaleza. Durante varios siglos, las almenas de Vozmediano, reclusas en los silenciosos rincones del Moncayo, vieron desfilar a los más claros nombres de Aragón y de Castilla y la sola lista de los «*fronteros*», a quienes en los momentos críticos se encomendaba la guarda y custodia de estas Marcas, abona cuanto aquéllas representaban. Entre ellos figuró aquel buen D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, quien, enviado contra su voluntad al Moncayo, según nos cuenta la crónica de D. Juan II de Castilla, y no obstante el amargo sabor de su derrota en los cercanos campos de Araviana, habría de inmortalizar a esta comarca, por medio de esos poemas entusiastas—loas y serranillas—en los que, según los nombres muestran—Trasmoz, Añón, Morana, etc., incluyendo naturalmente a Vozmediano—se advierte cuán profundamente la admiraba y conocía.

\* \* \*

A estos Monumentos militares del Moncayo podrían añadirse todavía otros que, como los cercos y fortalezas de Agreda, el recinto de la antigua *Augustóbriga* y los muros romanos de la *Alfara* de Tarazona, sin olvidar al extraño «*castillo subterráneo*» de Los Fayos, citado por el Canciller Ayala en su *Crónica*, son merecedores también de la mayor atención por el valor histórico y arqueológico que poseen. Mas, sin dejar algún día, Dios mediante, de estudiarlos, creemos que, con lo expuesto, en materia tan desestimada como lo es la Arquitectura militar, basta para mostrar el alto interés de esa región, tan bella como ignorada, tan evocadora como inédita.

FEDERICO BORDEJÉ.

## D. Joaquín Ciria y Vinent

Ha fallecido a avanzada edad este querido consocio nuestro. Fué militar y del Arma de Caballería, tomó parte en bastantes combates a las órdenes del General Martínez Campos, en nuestra guerra de Cuba, país que le vió nacer. Vuelto a España y obtenido el retiro con el empleo de Teniente Coronel, se dedicó a sus aficiones culturales, sobre todo en los estudios geográficos que conocía y desarrollaba en la Sociedad Geográfica, de cuya Junta Directora formaba parte.

Ingresado en nuestra Sociedad de Excursiones, fué nombrado para el cargo de Director de éstas, que desempeñó durante muchos años hasta su muerte. Casi todas las que ha realizado esta Sociedad fueron organizadas por él, con un resultado siempre satisfactorio. Tenía la costumbre, de hacer él por su cuenta en la mayor parte de las veces, una excursión particular al sitio que íbamos a visitar colectivamente, cronometrando el tiempo del viaje y hablando con los hosteleros y dejando planeada la visita a los monumentos que habían de ser estudiados y, como es natural, la excursión resultaba siempre un éxito, incluso pecuniario, pues bastantes veces al terminar ésta devolvía dinero a los excursionistas de la cuota entregada.

Además tenía una gran facilidad de palabra y casi en todos los banquetes, conque éramos obsequiados en nuestras visitas a provincias y conmemoraciones de aniversarios de constitución de nuestra Sociedad, era uno de los que tomaban la palabra para llevar la voz de la misma, con gran elocuencia.

Entre los muchos trabajos que publicó en nuestra revista, los hay de todos los temas, artísticos y geográficos principalmente, y se deben

también a su pluma, los siguientes libros: *Excursiones por la Provincia de Zamora. El País y las Lagunas de Sanabria. Excursiones en la Provincia de Barcelona, Moncada y Vallés. Burriach y Montealegre.*

Fué Cónsul de la República de Honduras, Gentilhombre del Rey, y estaba condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Descanse en paz nuestro querido e inolvidable compañero.

C. DE P.

## Bibliografía

HISTORIA DEL ARTE HISPANICO. Tomo III, por Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.—Salvat, Editores, S. A.-Barcelona, 1940.

Esta obra interrumpida durante muchos años, ha publicado el tomo III dedicado todo él al Renacimiento y la Baja Edad Media, y aunque hace notar su autor, al principio del libro, que ha sido preciso extremar la síntesis ante la acumulación enorme de material, alcanzando la selección a la ilustración y la fotografía, los catorce capítulos en que está dividido este tomo, son lo bastante amplios para dar a conocer todo lo relacionado con la arquitectura, escultura, pintura y artes industriales, en el Renacimiento Hispánico.

Empieza en el primer capítulo con la arquitectura Religiosa y su introducción en España por la gran Casa de Mendoza. El Primer Duque del Infantado, D. Diego Hurtado de Mendoza; el Gran Cardenal, D. Pedro; D.<sup>a</sup> Mencía, mujer del Gran Condestable de Castilla, Velasco; el Duque de Medinaceli, D. Luis de la Cerda y Mendoza; y el Conde de Tendilla, D. Íñigo López de Mendoza, en iglesias, palacios y fundaciones introducen y dan a conocer este arte en España. El Colegio de Santa Cruz, el Palacio de Cogolludo, Hospital de Santa Cruz en Toledo, el sepulcro del Segundo Cardenal Mendoza en Sevilla, el Castillo de la Calahorra en Granada y el Convento de franciscanos de Tendilla, son algunas de las obras de estos magnates que al mismo tiempo nos dan a conocer como autor de algunas de éstas al Arquitecto, Lorenzo Vázquez.

Este Renacimiento tiene tres fases: el romano, que se combina con el último gótico isabelino, para formar el plateresco, la conjunción del renacimiento y el mudéjar, llamado por Bertaux estilo Cisneros y, por último, el grupo purista de inspiración italiana.

Del estilo Isabel que tiene su principal representación en el paño del Colegio de San Gregorio en Valladolid, hay algunos monumentos en nuestra patria, pero el que arraiga y produce más obras artísticas es el plateresco del que hay bastantes edificios en Salamanca y otras provincias de España. Al tratar el Marqués de Lozoya de todos los monumentos de estas tres fases del Renacimiento español, nos muestra a la mayor parte de sus autores y desfilan por las páginas de los primeros capítulos Juan Gil de Hontañón, Juan de Alava, Juan de Horozco, Martín de Villareal, Juan de Badajoz, Alonso de Covarrubias, Enrique Egas, Juan de Santisteban, Miguel de Zengotita, Juan de Benzón, Pedro y Andrés de Vandelvira, Gil Morlanes y Diego de Silva entre otros en los monumentos españoles y a Juan de Castillo, Nicolás Chanterene, Juan de Ruan, Felipe Odoarte y Diego de Torralla, en los portugueses, citando también los constructores de los edificadas en América durante el período colonial.

En el capítulo dedicado a los Castillos Hispánicos, hace diferencia entre los Alcázares y los Castillos propiamente dichos, y las torres de defensa; Simancas, Medina del Campo, los Alcázares de Segovia, Toledo, Sevilla, Tordesillas, la Aljafería de Zaragoza, el Palacio Castillo de Olite y el de Bellver, y los de Leria y Cintra en Portugal.

Del mudejamiento, describe el autor los de Coca, Cuéllar; y cita también el maravilloso de la Calahorra, y los de Belmonte, Peñafiel, Manzanares el Real y las Torres de Belén en Lisboa y del Infantado en Potes, y otros castillos de importancia en nuestra península.

También en la arquitectura civil los palacios de los monasterios de Poblet, Santos Creus, el episcopal de Tortosa, el del Infantado en Guadalajara, con sus chimeneas y hermosos artesonados, el de Javalquinto en Baeza, Polentinos en Avila, de los Condestables en Burgos, el de los Vireyes en Barcelona, Marqueses de Palmer en Mallorca y el famoso de Carlos V en Granada y el de Monterey en Salamanca. Y las casas de las Conchas (Salamanca), de los Picos y de Lozoya en Segovia, de los Ponce de León, en Jerez de la Frontera, de las Muertes y la Salina (Salamanca), del Arcediano en Barcelona y los de D. Diego de Colón en Santo Domingo, adelantado Montejo en Méjico y otros, son también estudiados por el autor con todo detenimiento.

Después en sucesivos capítulos desfilan en este notable libro las Casas Consistoriales, Lonjas, Hospitales, Fuentes, Cruces de término, Rollos, Puertas de Ciudad, Fuentes y Acueductos.

En pintura y escultura acusa la influencia neerlandesa y alemana, tanto en las sillerías de Coro, Retablos y sepulturas de España y Portugal, así como la italiana con la importación de obras de arte.

Los capítulos dedicados a la pintura tanto española como portuguesa, son los más interesantes de esta obra del Marqués de Lozoya, quien con su gran competencia hace un verdadero estudio de todas las obras que se conservan en nuestra península, desde Jorge Inglés y Fernando Gallegos y Nuño Gonzalvez y Hernando del Rincón, los Osona, los Vergos, Jacomart a Luis Dalmau Huguet, Morales, Correa Villar y Luis de Vargas.

Después de tratar de las artes llamadas industriales, hace un verdadero estudio de las Vidrieras de iglesias y Catedrales, la ebanistería, marfil, azabache, tejidos, alfombras y lencería y encajes, grabados, cueros repujados, orfebrería, hierros (verjas y balcones) y cerámica de los siglos XV y XVI, no solamente en la península, sino en nuestros Virreinos de América.

El último capítulo está dedicado a la arquitectura llamada Escorialense, y al retrato de Corte, con los cuadros de Antonio Moro, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y la miniatura.

Esta obra del Marqués de Lozoya se está publicando en tomos, abarca toda la Historia del Arte por períodos de su historia y es de lo más completo que se ha publicado, pues en ella se muestran al lector todo cuanto se ha producido en Arte en nuestra península y en América Española, con toda minuciosidad, estudiando particularmente los ejemplares más notables que existen y que denotan un gran trabajo y conocimiento del arte y la arqueología.

La obra está editada con todo lujo con innumerables grabados, plantas de edificios, extensa bibliografía y con índices de artistas, arqueólogos, historiadores y críticos de arte y geografía, que facilitan la busca al lector, de lo que se quiere leer y estudiar y el monumento y objeto que se quiere encontrar.

C. de P.



## INDICE DE ARTISTAS

- Agheláidas de Argos, escultor, 20.  
Albano (F), pintor, 3.  
Alfaro, pintor, 149.  
Ajello y Lescaris (Padre Eutichio), dibujante, 13.  
Alonso Cano, pintor y escultor, 44.  
Aponte (Pedro de), pintor, 112.  
Aristoklés de Sikuón, escultor, 20.  
Arjelaos de Priéne, escultor, 24, 26, 34, 35 y 36.  
Arpino, pintor, 137.  
  
Becerril (Alonso), orfebre, 108.  
Becerril (Cristóbal), orfebre, 108.  
Becerril (Francisco), orfebre, 103, 104, 105 y 108.  
Bermejo (Bartolomé), pintor, 115, 167.  
Bernini (Juan Lorenzo), escultor, 10, 31, 81 y 139.  
Berruguete (Pedro de), pintor, 101 y 165.  
Borggiani, pintor, 135.  
Borgoña (Juan de), pintor, 165 y 167.  
Boschini (M), pintor, 138.  
Bourdón (Sebastián), escultor, 3 y 80.  
Briaxis, escultor, 37.  
Brueghel (Pieter), pintor, 85.  
  
Caravaggio (Miguel Angel), pintor, 41, 135, 147 y 148.  
Carmona (Luis Salvador), escultor, 117.  
Castillejo (Rafael), tallista, 179 y 181.  
Cefisidoto el Viejo, escultor, 20.  
Cerquozzi (Il Bamboccio), pintor, 134.  
Coello (Claudio), pintor, 149, 156, 157, 158 y 159.  
Colonna, pintor, 137.  
Comontes (Los), pintores, 165.  
Correggio (A. Allegri), pintor, 86.  
Corte (Juan de la), pintor, 149.  
Cortona (Pedro de), pintor, 137, 138 y 141.  
Chacón (Francisco), pintor, 165.  
  
Dalmau (Luis), pintor, 111.  
Delgado (Pedro), pintor, 161, 162, 163, 164, 165, 167 y 168.  
Domofón de Messenia, escultor, 23.  
Domenichino (D. V. Zampieri), pintor, 137.  
Durero (Alberto), pintor y grabador, 3, 4, 82, 83, 84, 85, 86 y 87.  
Dyck (Antonio von), pintor, 3, 141 y 143.  
  
Falcó (Nicolás), pintor, 110, 115, 116 y 117.  
Ferrata (Ereole), escultor, 10.  
Fidias, escultor, 20 y 31.  
Filiskos, escultor, 23, 24, 33, 34, 35 y 40.

- Flandes (Juan de), pintor, 168.  
 Florentino, pintor, 165.
- Galván, grabador, 160.  
 García Fernández, pintor, 168.  
 Gener y Pérez, pintor, 114.  
 Gentileschi (Orazio), pintor, 137.  
 Giordano (Luca), pintor, 148.  
 González (Bartolomé), pintor, 153.  
 Goya (Francisco), pintor, 2, 44 y 45.  
 Greco (Domenico Theotocopuli) pintor, 135 y 141.  
 Guercino (Francesco Barbieri), pintor, 136 y 137.  
 Guido, pintor, 137.
- Herrera (Francisco), pintor, 158.  
 Herrera el Viejo, pintor, 133 y 134.
- Jacomart (J. B.), pintor, 114 y 115.  
 Juanes (Margarita), pintor, 110.
- Kánajos de Sikuón, escultor, 20.  
 Kefisódotos, escultor, 21 y 22.  
 Klitios, escultor, 20.
- Lanfranco (G. de S. E.), pintor, 137.  
 Lasarte (Juan de), pintor, 179 y 180.  
 Liaño (Feilpe), pintor, 153.  
 Lippi (L.), pintor, 46.  
 Loarte (Alejandro), pintor, 42 y 43.  
 López (Vicente), pintor, 109.  
 Lúsiptos, escultor, 34.
- Maestro Martínez, pintor, 115 y 116.  
 Maestro de Perea, pintor, 115.  
 Maestro de la Puridad, pintor, 110.  
 Maestro Rodrigo, pintor, 116.  
 Maestro de San Lázaro, pintor, 110 y 116.
- Maestro de San Nicolás, pintor, 117.  
 Maestro de Santa Ursula, pintor, 117.  
 Maestro de Segovia, pintor, 117.  
 Maffei, grabador, 13.  
 Manet (E.), pintor, 45.  
 Maratta (Carlos), pintor, 156.  
 Martín Bernat, pintor, 102.  
 Marzal de Sax (P.), pintor, 114.  
 Mayno (Fray Juan Bta.), pintor, 134.  
 Mazo (J. B. del), pintor, 82, 145 y 149.  
 Melozzo da Forli, pintor, 101.  
 Menling (Hans), pintor, 101.  
 Merlo (Giraldo de), escultor, 178.  
 Mestre García de Benabarre, pintor, 112 y 113.  
 Miguel Angel Buonarroti, pintor y escultor, 141.  
 Mitelli (Agustino), pintor, 137.  
 Montoliú, pintor, 110.  
 Morales, pintor, 44.  
 Muñoz (Sebastián), pintor, 153, 155, 156, 157, 158 y 160.  
 Murillo (B. E.), pintor, 44, 45 y 46.
- Navarrete (El Mudo), pintor, 44.  
 Nesiótes, escultor, 20.  
 Nochieri (Francesco M.), escultor, 10, 14, 16 y 31.  
 Osona (hijo), pintor, 109.  
 Osona (Rodrigo de), pintor, 115 y 116.
- Pacheco (Francisco), pintor, 134 y 135.  
 Palomino de Velasco (A.), pintor, 149, 153, 156, 157 y 158.  
 Pareja, pintor, 149.  
 Pereda (Antonio), pintor, 143.  
 Pérez (Teodoro), tallista, 179 y 181.  
 Pinilla (Juan de), ensamblador, 179 y 180.

- Pons (Juan), pintor, 111.  
 Porta (Miguel Juan), pintor, 110.  
 Poussin (Nicolás), pintor, 137 y 141.  
 Praxias, escultor, 21.  
 Praxiteles, escultor, 20, 21, 22, 23, 33, 39 y 81.  
 Puga (Antonio), pintor, 149.
- Quarte (Sebastián de), arquitecto, 179 y 180.
- Rafael Sauzio, pintor, 83, 134, 138, 140 y 141.  
 Reni (Guido), pintor, 141.  
 Rexach (Juan), pintor, 109, 111 y 114.  
 Reynolds (Joshua), pintor, 137.  
 Ribalta (F.), pintor, 44.  
 Ribera (El Españoletto), pintor, 135 y 137.  
 Rincón (Antonio del), pintor, 163.  
 Rincón (Hernando del), pintor, 102.  
 Rizi (Francisco), pintor, 162 y 165.  
 Roelas (Juan de las), pintor, 135.  
 Rúbens (P. P.), pintor, 3, 135, 137, 140, 141, 143 y 145.  
 Ruiz de la Iglesia (Francisco Ignacio), pintor, 157 y 159.
- Sacchi (A.), pintor, 137.  
 San Leocadio (Pablo de), pintor, 116.
- Sandrart, pintor, 137.  
 Soldani Benzzi (Maximiliano), escultor, 10, 14, 16 y 31.  
 Sorolla (Joaquín), pintor, 109.  
 Stanzione (Máximo), pintor, 137.  
 Sustermans, pintor, 31.
- Theodón, escultor, 82.  
 Terboch, pintor, 45.  
 Tintoretto (Doménico), pintor, 135.  
 Tintoretto (Jacopo), pintor, 135, 138 y 149.  
 Tiziano Vecellio, pintor, 2, 133, 135, 136 y 141.  
 Tollet (Bernardino), pintor-dorador, 179, 181, 182 y 183.  
 Tristán (Luis), pintor, 135.
- Valentín, pintor, 110 y 137.  
 Velázquez (Diego de), pintor, 1, 2, 5, 41, 42, 43, 80, 81, 82, 86, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154 y 163.  
 Veronés (Pablo), pintor, 135.  
 Villoldos (Los), pintores, 165.
- Weyden (Roger van der), pintor, 115.
- Zaragoza (Lorenzo), pintor, 114 y 134.  
 Zurbarán (Francisco de), pintor, 43, 44, 149 y 150.

## ÍNDICE DE AUTORES

	Páginas
ARCO (RICARDO DEL).—El Excursionismo en el Alto Aragón.	169
BORDEJE (FEDERICO).—El Moncayo Arqueológico... ..	185
C. DE P.—D. Joaquín Ciria y Vinent ... ..	209
GAYA NUÑO (JUAN).—El Románico en la Provincia de Logroño... ..	118
LAFUENTE (ENRIQUE).—Un primitivo Toledano: Pedro Delgado ... ..	161
LAYNA SERRANO (F.).—Las tablas de la Iglesia de San Ginés. ....	89
— La Cruz de Becerril en la Puerta ... ..	103
— La Parroquia de Alustante (Guadalajara) ... ..	175
LOZOYA (MARQUES DE).—Dos retratos del segoviano Sebastián Muñoz ... ..	153
MAYER (AUGUST L.).—Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya, en el Prado y en la Academia de San Fernando ... ..	41
— Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas... ..	144
SALTILLO (MARQUES DEL).—Los Carvajales Madrileños ...	69
SARALEGUI (LEANDRO).—Algunas tablas aragonesas ... ..	51
— Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas ... ..	109
TORMO (ELIAS).—Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia, en el Museo del Prado ... ..	1-75
— Un resumen de Velázquez... ..	133

## INDICE DE LAMINAS

	Páginas
— ALBERTO DURERO.—Los Dureros que Cristina de Suecia regaló a Felipe IV. ....	81
— — Detalles de los cuadros de Adán y Eva, en el Museo del Prado .....	84
— <i>Alustante (Guadalajara).</i> —Parroquia: Coro del siglo XVII.—El Caracol, interior de la Torre de la Iglesia (siglo XVII)...	178
— — Retablo mayor de la Parroquia, obra del siglo XVII ...	178
— — Talla policromada del siglo XVI.—Cruz parroquial, obra plateresca del siglo XVI .....	178
— — <i>Iglesia:</i> Ecce Homo, en cerámica policromada, obra del siglo XVIII.—Imagen del siglo XVIII, en la Capilla del Salvador .....	178
— — Anverso y reverso de la Cruz de Francisco Becerril ...	103
— ANONIMO.—Maestro valenciano.—Anónimo. Maestro castellano.—Anónimo castellano .....	117
— <i>Anunciación.</i> —Tabla valenciana promedios del siglo XV ...	112
— <i>Anunciación de Nuestra Señora:</i> Fragmento de una tabla aragonesa ?, del promedio del siglo XV .....	49
— <i>Añón:</i> Recinto exterior.—Castillo Palacio de la Orden de San Juan.—Puerta del Castillo .....	202
— BLAT (ISMAEL).—Retrato del Generalísimo Franco ...	131
— <i>Borja:</i> Vista general del Castillo.—Rampa superior del Castillo.....	194
— <i>Bulvente (Torre de):</i> Castillo de Talamontes .....	202
— <i>Coronación de la Virgen,</i> tabla aragonesa, segunda mitad del siglo XV.—Christus Patiens, con la Virgen, San Juan entre Profetas. Predella aragonesa, segunda mitad del siglo XV .....	109
— <i>Coronación de la Virgen,</i> fragmento de una tabla aragonesa ?. Promedio del siglo XV .....	49

	Páginas
DELGADO (PEDRO).—San Miguel venciendo al Demonio. ...	163
GINER Y PEREZ.—La Muerte de la Virgen.— <i>Taller de Jacomart</i> : La Adoración de los Pastores. ...	116
Gines (Iglesia de San).—(Guadalajara): Nacimiento de San Juan. La Presentación.—La Resurrección.—El Cardenal don Pedro González de Mendoza ...	93
GOYA (FRANCISCO).—Corrida de Toros.—Detalles ...	44
Huesca (Iglesia de Santo Domingo): Cristo en talla, obra de Pedro Nolivos.—Catedral (Claustro gótico).—Catedral: Retablo en alabastro procedente del Monasterio de Monte Aragón, obra del escultor Gil Morlanes, siglo XV.—Epifanía, en alabastro, obra de Damián Forment, siglo XVI ...	170
Maestro valenciano, 1508, tablas de un retablo ...	114
MUÑOZ (SEBASTIAN).—Auto-retrato ...	154
— Retratos del IV Conde de Cedillo y de D. <sup>a</sup> Ana Alvarez de Toledo ...	158
— El entierro del Sr. de Orgaz, Museo del Prado ...	158
MURILLO.—La Magdalena ...	45
Musa de Magnesia Polimnia de Berlín, obras del Maestro de los Mantos Diáfanos, siglo IV antes de C. ...	17
Musas, del Museo de Franfort del Mein, siglo II antes de Cristo (?) ...	25
Musas (Estatuas de), del Maestro anónimo de los Mantos Diáfanos ...	16
Musas del Museo Pío-Clementino Vaticano ...	13
Musas, las nueve del frente del Sarcófago de Ostia, siglo I ó II antes de C. ...	33
Musas. La Serie de las ocho del Museo del Prado, de uno de los Teatros de la Villa de Adriano, en Tívoli, siglo II después de Cristo ...	4 y 5
Musas, en relieve, de Apoteosis de Homero, del Museo Británico, firma de Argelaos de Priene. Siglo II a. de C. Desarrollo del pedestal de las Musas de Helicarnaso. Siglo III antes de Cristo ...	24
Museo del Prado: Apolo y la llamada Talía, sin los postizos, de la Serie Adrianea de Cristina de Suecia, siglo II después de Cristo ...	8
PRAXITELES.—Las seis Musas subsistentes de la incompleta Basa de Mantinea, siglo IV antes de Cristo ...	9
Presentación del Niño Dios en el templo, tabla aragonesa, hacia	

— Retratos de la Reina Cristina de Suecia, por el escultor Hércules Ferrata y el pintor Sebastián Bourdon ... ..	80
— SIRESA.—Iglesia de San Pedro, siglo XI.—Real Monasterio de San Juan de la Peña: Capitel de Claustro románico, siglo XII.—Castillo de Loarre: Cúpula del Templo románico.—Alquezar: Cruz Procesional.—Dolmen de Biescas... ..	170
— Trasmoz: Cerco exterior del Castillo ... ..	202
— VELAZQUEZ (DIEGO DE).—Los Borrachos.—Detalles... ..	40
— — Figuras suyas en el cuadro de Mazo, de «La Vista de Zaragoza» (Prado).—Detalle de los Angeles en «La Coronación de María» (Prado) ... ..	146
— — El solo, fondo de «Las Hilanderas»; El Tapiz y las damas que lo miran (Prado)... ..	146
— — Detalle de «La Fragua de Vulcano»: La figura de Apolo.—Detalle de «La Túnica de José»: Dos hijos de Jacob (Escorial) ... ..	138
— — Vista de la Villa Borghese desde Villa Médicis. Detalle (Prado)... ..	138
— Vozmediano (Castillo de): Vista general Torre Mayor ... ..	194
— ZURBARAN.—Fraile mercenario ... ..	45

## INDICE DE MATERIAS

	Páginas
<i>Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia, en el Museo del Prado</i> , por Elías Tormo . . . . .	1-73
<i>Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando</i> , por August L. Mayer . . . . .	41
<i>Algunas tablas aragonesas</i> , por Leandro Saralegui . . . . .	51
<i>Los Carvajales madrileños</i> , por el Marqués del Saltillo . . . . .	69
<i>Las tablas de la Iglesia de San Ginés, en Guadalajara</i> , por F. Layna Serrano . . . . .	89
<i>La Cruz de Becerril en la Puerta</i> , por F. Layna Serrano . . . . .	103
<i>Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas</i> , por Leandro de Saralegui . . . . .	109
<i>Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas</i> , por August L. Mayer . . . . .	114
<i>El Románico en la Provincia de Logroño</i> , por Juan Antonio Gaya Nuño . . . . .	118
<i>A nuestros Consocios y lectores</i> . . . . .	131
<i>Un resumen de Velázquez</i> , por Elías Tormo . . . . .	133
<i>Dos retratos del segoviano Sebastián Muñoz</i> , por el Marqués de Lozoya . . . . .	153
<i>Un primitivo toledano: Pedro Delgado</i> , por Enrique Lafuente . . . . .	161
<i>El Excursionismo en el Alto Aragón</i> , por Ricardo del Arco . . . . .	169
<i>La Parroquia de Alustante (Guadalajara)</i> , por F. Layna Serrano . . . . .	175
<i>El Moncayo Arqueológico</i> , por Federico Bordejé . . . . .	185
<i>D. Joaquín Ciria y Vinent</i> , por C. de P. . . . .	209
<i>Bibliografía</i> . . . . .	69, 125 y 211
<i>Indice de Artistas</i> . . . . .	213
<i>Indice de Autores</i> . . . . .	216
<i>Indice de Láminas</i> . . . . .	217
<i>Indice de Materias</i> . . . . .	220



BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

4<sup>o</sup>

Cota 5-V

Registro 159

Signatura 7 (46)

(05) 12

Res/108

