

B O L E T I N
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Y DE LA SECCION EXCURSIONISTA DE LA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año XLIV. — Segundo trimestre || MADRID — Junio de 1936

**Encomio de las Musas
de la Reina Cristina de Suecia:
en el Museo del Prado**

(Apéndices)

3.^o

LA CULTISIMA REINA CRISTINA DE SUECIA

Lo que aquí pueda decir de la coleccionadora de las estatuas clásicas del Museo del Prado, será bien poco, aun comparado con lo que dije en él y en la conferencia primera de mis cursillos del año 1935-36.

Nació (en Stokholmo) en 1626, vástago único (suspiradísimo) del gran heroe protestante de las Guerras de Religión en Alemania, el Rey Gustavo Adolfo, el malogrado «Napoleón» de su siglo. Tenía ella un año cuando se la juró heredera de la, por el padre, tan acrecentada corona de Suecia; seis, cuando, malogrado el gran capitán y político excelso, heredó la corona; diez y ocho, cuando tomó el po-

der a la mayor edad; poder que admirablemente habían mantenido los Regentes, dignos compañeros del padre, por él constituídos y aleccionados. A sus 24 años fué la ostentosa y popularísima escena de su coronación. En plenísima popularidad y con el total cariño de su pueblo, orgulloso de ella y envanecido de su ya enorme fama de sabiduría, no pudo la joven reina, cuando tenía 25 años, lograr que se le aceptara la más voluntaria, decidida, inesperada y sorprendente abdicación de Corona, a la vez que sistemáticamente rechazaba la soberana toda idea de matrimonio, entre brillantes pretendientes. Impone al fin su abdicación, con dolor universal, cuando tenía 28 años, en fiesta solemnísima, dejando el trono a su primo que era el más decidido de sus pretendientes, y a quien ella, rechazándole una vez y tantas más, para novio y esposo, había hecho ya jurar por heredero presunto. Quedábale toda la mera dignidad regia, con algo como feudal semi-soberanía sobre tres considerables islas y tres ciudades, para mantenerse con una cumplida renta. Abandona enseguida la Escandinavia, a la demanda de los Países Bajos españoles, y muy luego, de 28 años, abjura el protestantismo (¡la hija heredera de Gustavo Adolfo, la última Wasa!), y profesa al calor de España, secretamente, el catolicismo, proclamándolo solemnemente en Innsbruck pronto, a la edad de 29 años. Con consiguiente glorioso trascurso triunfal por Italia y magnífico memorable recibimiento en Roma por el nuevo Papa, Alejandro VII.

Con haber sido españoles los consejeros de la abdicación y abjuración, pero por creer que Felipe IV no le satisfacía ilusas ambiciones, tuécese el orden de su casa, cambiándola por italianos, y hace gran viaje aparatosísimo, largo, a Francia, cuando tiene 30 años, con otro de repetición poco más tarde. Volvió a Suecia de 34, al morir su sucesor, y otra vez, ella de 40, después, ocasión en que se dice allí si pidió o nó volver al luteranismo. Pero aparte esas cuatro salidas—una de las cuales, la última, tan rápida, veloz, cual los más rápidos correos de gabinete de aquellos tiempos—, su estancia en Roma fué constante, fué también magnífica, fué de afecciones culturales en absoluto predominantes; y no sin constantes muestras, a veces bien agrias, de su extraña genialidad, siendo durante cuatro pontificados, la convivencia suya en la urbe de los Papas, de grandísimas preocupaciones y disgustos para éstos. Incluso por la considerable parte que tomó en

los partidos de los cónclaves, a base de la singular, discutidísima, amistad cariñosísima con uno de los más papables de los purpurados, el talentudo y habilísimo Cardenal (cardenal desde sus 31 años) Azzolini. Por éste y acaso por el Pontificado mismo, apareció candidata a la elección de reina de Polonia—corona de elección, pero en siglo en que había sido repetida a los Wasas sus deudos casi extinguidos a la sazón—, con fracaso total, por razones de sexo, elegido su último deudo polaco, el jesuíta, último de los Wasas, Juan Casimiro.

En Roma instaló las bellas colecciones de Arte de su padre, tan acrecentadas por Gustavo Adolfo en sus conquistas—sobre todo, la de Praga, corte de los Austrias de Austria—cuadros, libros, tapices... Pero las acrecentó extraordinariamente, y totalmente con la colección de mármoles clásicos, por considerables compras y por excavaciones: de éstas, algunas—en el Panisperma, del corazón de Roma—, las dirigió personalmente la Reina.

Al morir, de 62 años, dejó heredero universal a su amado Azzolini, que le pudo sobrevivir bien pocas semanas (dos meses), asistiendo a los magnos funerales, pues el Papa—el más rígido de los Papas modernos de cinco siglos a esta parte—, el dominico Odescalchi, Inocencio XI, el más intransigente de los moralizadores, le decretó honores máximos, con enterramiento grandioso, monumental, en el mismo Vaticano, al par sólo de la medieval (siglo XI), tan benemérita del pontificado, tan salvadora de Pontífices, Condesa Matilde de Toscana. Allí el notable sepulcro pacietal de la hija de Gustavo Adolfo, muestra en inmenso rondo bronceo, la cabeza de la conversa, obra del tisinés Carlo Fontana; el gran relieve de la solemne abjuración, de un escultor francés, Theodon.

Cristina dejó *Memorias*: publicadas (4 tomos), en Amsterdam, 62 años después de su muerte. Y de ellas se han escrito muchos libros de bien diversa orientación, batallona, a las veces. Con muchos datos inéditos de fondo español, es el penúltimo (acaso) el del Marqués de Villa-Urrutia, *Cristina de Suecia*, Madrid-Espasa-Calpe, 1933, en la serie de *Vidas Extraordinarias*. Pero, con plena información—con cumplida lectura, con grandísimos detalles y anécdotas de testimonios coetáneos—, el diplomático y académico español: esta vez menos en sus terrenos resbaladizos, de delectación morosa, no se planteo los problemas de la extraña vida relatada, la definición psicológica de la mujer

extraordinaria. Por eso, es más admirable pasar de la lectura de Villaurrutia a la del último (acaso) de los libros, cuya tesis a mí me pareció la mía, la vagamente razonada mía de antes, que es la que se vierte en la portada misma, Jehanne d'Orliac (pues es escritora francesa): *Christine de Suède: La Reine chaste et folle*, París, Éditions des Portiques, 1934. Así: Casta y alocada.

Loca, totalmente demente, su madre—al serlo suya, y en los para la niña adorosísimos primeros años—. El padre, nada loco, pero un genio. Cristina fué una de las personas más doctas de la Europa del siglo XVII; sabía de todo, y tenía talento excepcional, cultura extraordinaria. Tuvo maestros, los más insignes; maestros amigos: Descartes, el filósofo, que la formó; tuvo trato cultural hondo con él, con Hugo Grocio, con Vossio, con Gassendi, con Borhart, con Heinsio, con la Rochefoucauld..., etc. Su conversión, en años preparada, tuvo que ser con muy doctos jesuítas, escogidos desde Roma entre los más sabios. Y su cultura no era sólo filosófica, teológica, científica. Tuvo famoso maestro de música, a Maibonius; de baile, a Naudé. Pero la educación que le dió su padre personalmente, o testamentariamente, minuciosamente, la impuso por los Regentes, fué del todo varonil, de equitación, de intrepidez, de valor temerario. Una de las mayores alegrías del héroe fué ver a su niñita, montada a su lado en una revista militar (de 5 a 6 años la heredera), no pestañear en los galopes ni ante las detonaciones inmediatas de la artillería y de la mosquetería. Tan viril su educación, que salvo una muy entrañable juvenil amistad con malograda amiga de la nobleza, todo el resto de su vida vivió entre varones, sistemáticamente apartada de trato con mujeres.

Y así su siglo, bien se comprende que no la podía comprender, y sólo sí el nuestro, que ve el triunfo de la masculinidad aún en la educación de tanta fémina: ella, una precursora y la más significada de todas. Su siglo, cuya general admiración a sus talentos, vino a crisis, su prestigio, por el acto más protestado de toda su vida, decaído. Huésped regia en Francia, después de increpar de deslealtad a su secretario italiano, Monaldesco, que no confeso, pero convicto, no pudo rechazar el papel y reprimenda, mandó que le mataran en el acto; en el acto, salvo el instante de darle confesor. Ella seguía siendo (en su pensamiento) «soberana» y «por la gracia de Dios», y en su casa creyendo ejercitar moral y legalmente «mero y mixto imperio», cuál

juez supremo, aún en el orden criminal. En la conciencia de la reina, no obró, pues, sino como magistrado, aunque pleno de indignación y de ira.

No fué la Ira, sin embargo, en su vida, su «Pecado capital». Su mayor pecado capital, fué la «Soberbia», inconmensurable; el orgullo, a la vez de su estirpe, de su raza, pero más de sus talentos y de su saber.

En cambio, ni Juana d'Orliac, ni yo, le admitimos el pecado capital de la «Lujuria»: frente a tantas y tantas seculares hablillas. Todas ellas inconsistentes; menos una. Menos una, consistente. Consistente, sí, pero perfectamente explicable.

Una sola debilidad; esa. El hondo amor que sintió por el Cardenal; amor entrañable, leal, año tras año, quinquenio tras quinquenio, cordial, hondo. Expresado en la letra de un fajo de cartas conservado—el resto se hubo de quemar—, correspondiente a los meses de viaje al Norte, el último de su vida.

El fué el salvador del inverosímil desorden de su casa, el buen genio de ella, quien le dió los largos años de tranquilidad, la libertad de preocupaciones de la vida práctica. Fué su buen consejero, su amparador en las muchas peripecias de la vida romana. Desde que comenzó esa amorosa amistad todo quedó en orden, en dignidad y buen acomodo en la vida ciudadana. Pudo Cristina dedicarse a sus pasiones, que eran las del estudio, la conversación docta, la creación de una de las primeras «Academias»—la hoy todavía subsistente, de los «Arcades romanos»—. Azzolini fué el complemento de su extraña genialidad, el indispensable para salvarla en la vida... ¡qué diferencia, con los años anteriores!

Pero, ¿cabe un amor, verdadero amor, casto? Para un psicólogo, con tantos casos en la Historia, no hay duda de tal posibilidad. Mayormente, en temperamentos excepcionales, sometidos además, a otra tiránica pasión, cual la de la Soberbia. Por orgullo, orgullo desmedido, se dan casos de castidad. A no haber sido pura en tal verdadero amor, hubiera tenido el orgullo de decirlo, pues nada gazmoña ni hipócrita fué ciertamente la Reina de Suecia.

Aparte el psicólogo, un sabio acaso encontrara la explicación materialista también. Recuérdese: en Madrid, cuando se anunciaba inmediata la visita a Felipe IV, juega donosamente el diarista Barrio-

nuevo con la maledicencia, de si podría nuestro Rey darle un hijo —pues, Felipe IV (añade), tenía muy buena mano para bastardos, cuándo tan poca para legítimos—, y, nótese: al negar la especie de que fuera hermafrodita la sueca, nos viene a demostrar la consistencia de la especiota en Europa.

Y eso que seguramente ignorarían en Madrid la tremenda equivocación de las comadres, al nacimiento de ella, pues se apresuraron, al reconocerla, a decir a la madre y ¡al padre!, que era varón el recién nacido, con las terribles consecuencias casi inmediatas, al haber de confesar la equivocación. Nació además la «heredero», con renegrida piel, cubierta de vello, dando ruidosos y muy hombrunos vagidos. «Por cierto que la terrible rectificación no afligió al magnánimo monarca. Gustavo Adolfo, la tomó en brazos y dijo estas proféticas palabras: «Espero que esta niña valdrá un día como un hombre y que será lista, porque nos ha engañado a todos».

Del engaño de los modernos, del error póstumo, cabría la explicación, pues son tantos los varones incapaces de creer en un hondo amor «platónico»; pero para cancelar el error, para negarlo rotundamente, me valen dos argumentos. El uno, la actitud de Inocencio XI, que el que conozca sus actos podrá apreciar bien. Quién prohibió todo escote, quién clamaba contra la lejana corte de España, por los nuestros no exajerados escotes, quién prohibió totalmente a las mujeres que intervinieran en el teatro y demás representaciones y fiestas, quién prohibió que las mujeres tomaran lecciones de solfeo, instrumento y canto de maestros varones, quién persiguió y encarceló tanto por escándalo de relaciones amorosas, ¿cómo habría consentido las de Azzolini y Cristina, a no saberlas dignas y decentes...?

El otro, también decisivo argumento, un texto de la misma Cristina, demasiado altiva para mentir, ni en vida ni para después de la muerte. Aquel de sus *Memorias*, que dice así: «Mi temperamento, impetuoso y ardiente, no se ha inclinado menos al amor que a la ambición. ¡En qué desgracia no me hubiera precipitado tan terrible inclinación si Vuestra divina gracia (la de Dios), no hubiera empleado mis propios defectos para corregirme! Pero mi ambición, mi firmeza indomable, incapaz de someterse a nadie; mi orgullo, despreciador de todo, me han servido, pues Vuestra divina gracia, al mezclar con todo ello una delicadeza tan fina, me ha librado de una inclinación

tan peligrosa para su gloria y felicidad. Así, si he estado cerca del abismo, Vuestra mano omnipotente me ha retirado de él. Vos sabéis, Señor, por encima de lo que pueden decir la envidia y la maledicencia, que soy inocente de todas las imposturas con las que se ha querido ensombrecer mi vida. Confieso, sí, que si no hubiese nacido mujer, la inclinación de mi temperamento me habría quizá conducido a tremendos desórdenes; pero Vos, Señor, que me habéis hecho amar toda la vida la gloria y el honor más que el placer, me habéis preservado de las desgracias, donde las ocasiones, la licencia de mi condición y el ardor de mi temperamento me habrían precipitado. Me habría, infaliblemente casado, si hubiera reconocido en mí la menor debilidad; pero me habéis dado, Señor, la fuerza necesaria para pasarme de los placeres, aún los más legítimos, y me he dejado llevar por la aversión natural que he sentido hacia el matrimonio.»

¡Para el traductor al castellano de ese admirable párrafo de la ancianidad de la discípula de Renato Descartes, era ceguera histórica incurable, toda afirmación de una vida incontaminada!

No cabe aquí, seguir a Jeanne D'Orliac en otro tema de su análisis; curiosísima y discutible, pero probable (creo), la explicación que da de su abjuración, más bien viéndola basada en la posibilidad de, católica, vivir la Roma, la ciudad eterna, llevada a cambiar de religión al calor de la atracción de lo clásico, a la vez, lo nuevamente clásico, foco de toda luz Roma, apenas divisible desde las tierras nativas de los «hiperbóreos». Sutilmente la biógrafa introduce además, en lo que tiene de insincera actitud ante el mundo, el consejo de Descartes, pensador independiente y libre, pero no sin cuidadosos respetos al qué dirán de las gentes. Recuerdo yo (por vía de comparación o paralelo) que, un siglo después, precisamente para vivir en Roma y vivir en Renacimiento de la Antigüedad clásica, Winckelmann, el genial creador de la *Historia del Arte* y la *Arqueología*, se convirtió al catolicismo..., y dicen en Alemania, y por parecida razón, que para su gran ansia de que se resucitara Olimpia de sus ruinas, hubiera sido Winckelmann capaz de haberse convertido también al islamismo de los turcos, dominadores del Peloponeso!

Más discutible, que la de la altiva, orgullosa castidad, esta segunda tesis de Jeanne d'Orliac, todavía ofrece un extraordinario interés, que trasciende ciertamente de lo puramente biográfico.

Aconsejo a mis lectores, repito, la lectura del D'Orliac, tras el libro de Villa-Urrutia. Y si quieren ver en ellos algún otro texto de la pluma de Cristina de Suecia, lean en el segundo, sus opiniones sobre Mazarino (ante el trance de la pasión juvenil de Luis XIV, por la sobrina del Ministro-Cardenal)—pág. 155—, y el juicio adivinatorio acerca del joven Luis XIV—págs. 161 a 164—cuando de 19 años el futuro gran monarca.

En cuanto a testimonios sobre ella, véan para comentar el retrato pictórico o escultórico, pág. 140 a 141 (opinión del Duque de Guisa), y las frases de pág. 181 (la de Alejandro VII: que la Reina tenía un orgullo feroz, casi intolerable), y pág. 149 (la de Gui Patin: que tenía un ingenio penetrante y despierto; «no es tonta ni beata y no le gustan las mujeres», añadía).

RETRATOS

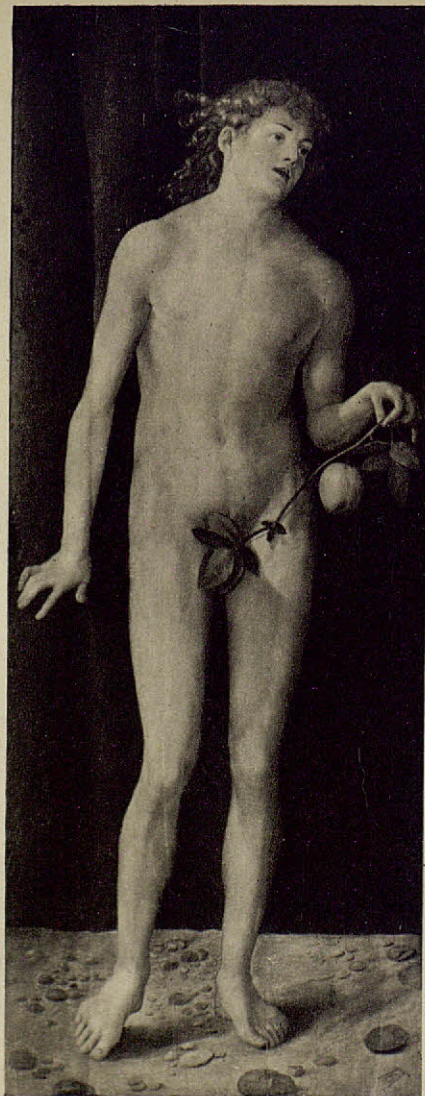
No reproduzco aquí, por demasiado conocido el retrato ecuestre del Museo del Prado, pintado por Sebastián Bourdon, el pintor francés, de su corte entonces, 1653-54, en las vísperas de la abdicación de la reina y cuando tenía 27 ó 28 años. La noticia documental de que, el regalo de ella a Felipe IV, se perdió en el mar, parecería verosímil poderse rectificar; pensando yo si se salvara el lienzo, estropeado, y se repintara en Madrid, en parte, por pintor de la escuela de Velázquez. De haberse perdido totalmente, ¿cómo explicarlo en Madrid, si bien poco después sobrevino el rompimiento de ella y Felipe IV, seguido de animosidad por Cristina y de tratos con Francia para conquistarnos el reino de Nápoles? Lo repintado parecería llevarnos a algunos pocos años después de la muerte de Velázquez (1660), y aún la del Rey (1665).

El que reproducimos es sólo un busto, del propio Museo del Prado: inferior, pero poco conocido. El cuadro ecuestre es el reproducido hasta en la cubierta misma del libro de Villa-Urrutia.

Olvidado, publico aquí también el inédito busto colosal en mármol, que se conserva en La Granja; estos últimos años, en almacén. En él lo pudo fotografiar el Sr. Camps, con máquina pequeña y a mala



RETRATOS DE LA REINA CRISTINA DE SUECIA (n. 1626 † 1689). (Palacio de la Granja y Museo del Prado, no expuestos). - Busto colosal, en mármol, por *Lorenzo Bernini* (n. 1598 † 1680) o por *Hércules Ferrata*, restauradores de sus mármoles clásicos.-Lienzo pintado en Suecia, por el francés *Sebastian Bourdon*, su pintor de Cámara (n. 1616 † 1671)



Los *Dureros* que Cristina de Suecia regaló a Felipe IV (Museo del Prado)
ADAN y EVA, firmados y fechados en 1507.

luz. Es de la escuela de Bernini, y lo atribuiría yo a Ercole Ferrata, que fué restaurador de algunas de las estatuas clásicas de la Reina Cristina; famosa, pero para los Médicis, la admirable restauración suya del famosísimo grupo de los *Luchadores*, del Museo de Uffizi, en Alemania. Del cual, por cierto, su copia en pórfido del Museo del Prado, fué traída en vida de Ferrata por Velázquez, de Roma, en 1651; y digo «su» copia, pues nadie sino él, entonces, podría creerse autorizado para reproducir el grupo, en tanta parte suyo. Sin embargo, de todo esto, cabe pensar también en que nuestro gran busto sea obra del mismo famosísimo Bernini; porque merecería la atribución (aparte que el modelo vivo era feo), y por dos consideraciones. La primera: que Cristina le profesó tal entusiasmo, que apenas muerto el genial escultor incomparable de la época barroca, encargó, pagó y editó la primera y cumplidísima biografía de Bernini: la de Baldinucci. Y la segunda razón, por parecer a tantos críticos ser de Bernini mismo la restauración complementadora del Sático apoyado de Praxíteles, el ejemplar hoy en el Museo del Prado—y uno de los tres o cuatro principales entre los 70 antiguos que subsisten hoy día—, y tal nobísimo mármol antiguo fué de la colección de la Reina de Suecia y seguramente restaurado a su costa y mandado.

El busto va citado en el Inventario, en vida de Cristina que ha publicado Boyer; pero sin dar Boyer aquí el texto en italiano, sino llevándolo a nota en resumen y en francés (referente a la Sala 9.^a). «Cette salle ne renfermait que de bustes de la reine: l'un de marbre blanc avec piédouche de marbre jaune haut de quatre palmes un quart, un autre de marbre blanc, couronne de laurier en tête, avec piédouche de diaspre haut de quatre palmes deux tiers».

De éste se trata: sin yo haber anotado si es sanguíneo, heliotropo, u otro tono el díaspro; no es precisamente laurel la planta de la corona.

«Il y avait aussi deux réductions du seconde buste, en marbre blanc, d'une hauteur d'un palme trois quarts». Como no se trata sino de estancia contigua, pareceme como lugar de almacenado, y no de exposición. Nuestro busto es el citado en la *Guía* de la Granja de Breñosa y Castellarnau, con asterisco en la página 126 (pieza 70.^a, baja: donde los bustos de Reyes de Prusia) y antes aludido en la página 125. De él (más jamona, pero más joven), pudo acaso tomar

base el artista, para el inmenso medallón del Vaticano (ya más delgada y vieja). Theodón, la conoció; el tremendo disgusto que agravó mortalmente la dolencia de la Reina lo ocasionó, en plena erisipela al parecer vencida, el suceso de que no llegó a ser víctima de violación la famosísima y bellísima cantante, la Georgina, al servicio de la Reina (por protegerla contra Inocencio XI) cuyo primer amor fuera (años antes) el propio escultor Theodón, el del relieve del sepulcro.

El rompimiento de Cristina con la Corte de España, tuvo una consecuencia artística inesperada, acaso trascendental para la gloria del Arte español. Que quedara sin hacer un cuadro de su abjuración, que sería (?) de Velázquez o (?) de Mazo. Como quedó sin estrenar y ya ensayado un drama de Calderón, según creo recordar :

Dice Bosarte, en su «Viaje», páginas 330-333, hablando de Burgos, que en la sacristía de San Pablo, había un cuadro sin concluir, de estilo parecido al último de Velázquez, que representaba la «Abjuración de Cristina de Suecia ante Fray Juan Güemez», dominico, hijo de dicho convento; tomo la nota de Allende Salazar y Sánchez Cantón «Retratos del Museo del Prado», 1919.

4.º

LOS DUREROS DE CRISTINA DE SUECIA

Son el Adán y Eva, tablas tan admirables del Museo del Prado, los Dureros de la Reina Cristina de Suecia.

Lo ignorábamos en Madrid, aquí donde hasta el nuevo Catálogo de Sánchez Cantón del Museo del Prado, de 1933 la edición, tuvo que seguir reeditándose el de Madrazo, donde de tales obras no se remontaba a más la noticia que a decirlas en la «Colección de Felipe IV, Palacio de Madrid». Lo ignoraba yo también, como tengo dicho, hasta haber visto en 1914, el libro que diré en la Biblioteca del British Museum.

No era además raro el caso de disputarnos, de habernos disputado

antafío, sin razón otros Museos la principalidad de obras copiadas, y éste fué uno de los hace años discutidos, por no haberlas examinado «de visu» los críticos extranjeros, y creeré que en parte, porque, en siglos pasados, sin grabados los cuadros de España, ya los tenían las copias de ellos existentes en Italia, Francia o Alemania, donde siempre sobre nosotros tuvieron, evidente, esa ventaja: la de tener grabadores. Recuerde, sinó el lector, cómo el mundo conocía de Rafael la Sacra Familia «del lagarto», por la copia de Florencia, popularizada por el grabado, y ofreciéndose, por cierto, la curiosidad de que el indiscutible único original, el de Madrid, no ofrece de excusa cabeza de lagarto, sino guijarro o canto dorado, aunque la tengamos que seguir llamando «del lagarto» nosotros mismos.

Pues cosa parecida ocurrió, en largo tiempo, con los Adán y Eva durerescos, a base de las ya, hoy, para todos, evidentes copias de Florencia y de Maguncia. Y ocurrió, por la relativa ocultación de nuestros originales: primero en el Alcázar, después en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, y por la deficiencia de las fotografías, más tarde, ya adelantado el siglo XIX.

Es verdad que aún sin saberse la historia de nuestras tablas, ya se había trocado la suerte en favor de ellas, por opinión ya terminante de la crítica. Pero bueno ha sido que el dato histórico venga, admirablemente como viene aquí, a redondear la argumentación y la cimentación de la doctrina de los técnicos.

A Durero, todavía en el siglo XIX, lo estudiaba yo—ya enamorado, enamoradísimo de sus cuatro obras del Prado y de sus grabados— a base del libro de gran monografía de Thausing (murió en 1884), que figuraba en la biblioteca de mi malogrado deudo Marcelo Cervino... ¡Cómo me dolía y cómo protestaba yo, yo entonces ignorante de erudición de cosas de Arte, de que diera Thausing la preferencia a las similares de Florencia!, y ¡cómo nos indignamos en 1896, allí, mi cuñado, mi mujer y yo, al ver tan patente la, en nuestro perjuicio, evidente equivocación del famoso profesor de Viena, en su obra tan capital...! Y, después, y en cambio, cuánta satisfacción la mía, en 1904—y la de mi difunta esposa, muerto ya su hermano—, cuando apareció en las popularísimas ediciones de Stuttgart de «Klassiker der Kunst» el «Dürer: Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte» (toda la obra del maestro, pinturas, cobres y grabados

en madera), al ver que se reproducían frente por frente, a lo díptico, el Adán y Eva de Madrid y el Adán y Eva del Pitti, los del Prado dándolos por originales, los nuestros, y por «antiguas copias de los anteriores» los de Florencia!

La correspondiente dúplice nota al final, de Scherer (cuyo es también el prólogo monográfico), decía: «Mientras Thausing en su «Dürer» aún seguía aferrado a la idea de que los ejemplares de la Galería Pitti son los originales de Durero y los del Museo del Prado de Madrid, copias antiguas, ahora es ya cosa probada lo contrario. No es imposible, sin embargo, que también las copias florentinas (en cuanto a los animales), remonten a cuadros originales (perdidos) o a diseños de Durero, el cual quisiera en un principio caracterizar con más aproximación el paraíso terrenal por sus animales, pero más tarde, por amor a las figuras humanas, se decidió por solo un fondo ennegrecido». (Añade el texto: «Unas segundas copias hállanse en la Galería de Maguncia.»)

Aquí—como en los dos Baumgartner los caballos sendos—, sobran, postizos, los animales, ciervo y felino, al Adán y Eva. Son unas y otras evidentes portezuelas de tríptico grande, con la coincidencia de sólo fondo oscuro y sólo suelo de plano arenal con guijarros, cantos rodados no grandes, como lavados.

El libro que pude ver en la Biblioteca del British Museum, después de algún tiempo de desearlo consultar, es el de Olof Granberg (edición de sólo 45 ejemplares numerados) intitulado: «La Galerie de Tableaux de la Reine Christine de Suède, ayant appartenu auparavant a l'Empereur Rodolphe, plus tard aux ducs d'Orleans: Recherche Historique et critique», Stockolm, Imprimerie Ivar Högström, 1897» (Prix, 100 fr.) Lo que interesa, lo daré aquí íntegramente:

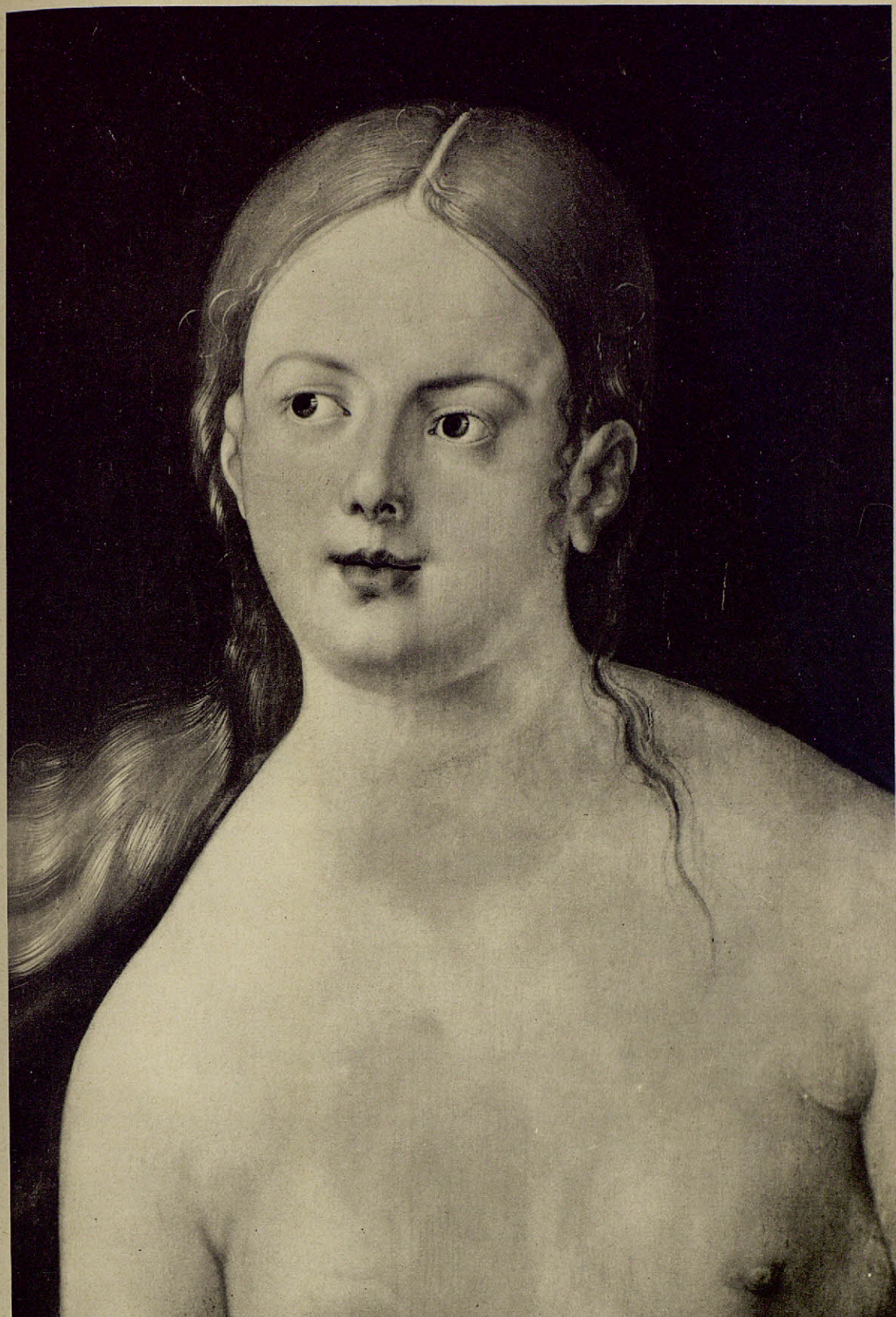
«Ecole allemande». «Albrecht Dürer». «144: a. Adam (pl. XLIX)» «144: b. Eve (pl. L)». «105. Dito (cuadro grande) Adam et Eve sur un fond de bois (Donné au roy d'Espagne». «App. 105».

Con llamada a nota. La cual dice: «Appendice II. Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la sérénissime Reine de Suède, fait l'an 1652 (Par le Marquis du Fresne) (L'original se trouve a la Bibliothéque Royale de Stockholm)».

Y vuelvo al texto, que, de prisa, fuí traduciendo, extractando, así:



Alberto Durero (n. 1471 † 1528), Museo del Prado. ADAN (detalle.)



Alberto Dürero (n. 1471 + 1528). Museo del Prado. EVA (detalle.)

«El Emperador Rodolfo II, gran admirador de las obras de Dürer, por las que pagó sumas enormes, poseía según el Inventario de Praga de 1621, citado por Thausing, entre otros: «Zwo schöne grosse Tafeln, darauf Adam und Eva von Albrecht Dürer» (dos grandes bellas tablas...). Dos pinturas, que eran sin duda las mismas que los ejemplares conservados todavía a fin del siglo XVI en el Ayuntamiento de Nuremberg, donde sin duda las adquirió directamente el Emperador; y no figuran entre las otras preciosas pinturas de Dürer, de Peeter Brueghel, etc., que el Intendente imperial logró salvar al aproximarse a Praga los suecos, cuadros que hoy se conservan en la Galería Imperial de Viena. Se deduce que estos cuadros, como el resto de la colección imperial, fueron tomados por los suecos y llevados a Stokholm. El hecho de que realmente vinieron a Suecia, se confirma por dos copias (no expuestas), que se encuentran en la Sección histórica del Museo Nacional de Stokholm. De estas dos copias, el Adam está tan deteriorado que apenas queda sino el «panneau», mientras que la Eva se halla bien conservada; ambos proceden de la Iglesia de Husaby, a la que fueron destinados por el favorito de la reina Cristina, Canciller del Reino, conde Magnus Gabriel De la Gardie, que los había recibido de la reina. Esta misma probablemente hizo copiar los originales de Dürer, antes de enviarlos al rey de España, Felipe II (errata, por Felipe IV). Los cuadros de Cristina, llamados Adan y Eva, eran los mismos que se ven hoy día en el Museo del Prado de Madrid, y que de ciencia cierta se sabe que pertenecieron a Felipe IV; es lo que resulta del hecho de que sobre la copia de la Eva de Stokholm, copia muy exacta, incluso de la inscripción: «Albertus Dürer almanus faciebat post Virginis partum 1507», con el monograma de Dürer, se reproduzca con el mayor cuidado la inscripción y el monograma del ejemplar de Madrid, único signado, no teniendo signatura alguna las viejas copias de Maguncia y de Florencia. Y el hecho de que la copia haya sido ejecutada durante la estancia del original en Suecia, y no antes, se prueba por la inscripción que el copista ha puesto añadida a su propio monograma formado de las letras S. G. K: «Siver Goura Ker...i Orig. copig. 165...» (habiendo desaparecido la última cifra). El cuidado que tomó Cristina de hacer copiar el Adam y la Eva de Dürer, prueba que en Stokholm se conocía el gran valor de los cuadros, aunque el nombre del maestro no se vea citado en el

App. II, 105 (antes copiado). Los cuadros originales no fueron sacados de Stockolm para el extranjero, sino después de la abdicación de la reina y de que hubiera abandonado el país. El 31 de octubre de 1654, escribió ella (la carta original se conserva en la Biblioteca Real de Stockolm), desde Amberes, a su Intendente todavía en Stockolm, Jean Leijoncrona, ordenándole que enviara a su agente en Hamburgo, Emmanuel Teixeira, el Adam y Eva, así como los cuadros volvieron para ello a Stockolm, pues estaban depositados en casa de un cierto Broman en Gothenborg. «Museo del Prado, Madrid». (Copia traducción hecha en enero o febrero de 1914).

Ya dí, verbalmente, estas referencias en distintas ocasiones, casi anuales, en conferencias con mis discípulos en el Prado, y particularmente, en el año del centenario de la muerte de Durero, en 1928: así allí, como en el Instituto Alemán de Madrid, en conferencia oral que no llegué a poder redactar, y no se publicó. El Catálogo del Prado de 1933, ya dice «Regalados a Felipe IV por Cristina de Suecia».

Llegarían en 1655 (en 1656, ya había sobrevenido la riña de Cristina con la Corte de España), y, por tanto, tocóle a Velázquez recibirlos e instalarlos, por su cargo de Aposentador Mayor (1). Curioso... La historia ofrece «vice-verses». Fué Cristina (después la casa de Orleans) dueña de la Leda del Correggio, hoy en Berlín, que había sido de Felipe II, sin escrúpulo, y que su hijo Felipe III, por sentirlo, regaló a Rodolfo II, en 1603, y que en Praga cojió Gustavo Adolfo, en 1648, a la vez que los Dureros. La expresión de la cara, excesivamente sensual, que no alborotara a Felipe II, hizo en el siglo XVIII, que un Orleans ¡un Orleans!, la mandara borrar y repintar: el Prado tiene copia, de antes del adecentado de la cabeza, pero acaso no en ella

(1) ¿Influiría acaso en Velázquez, el desnudo femenino de Durero...? ¿Le sugestionaría la Eva la idea de su único y tan maravilloso desnudo de mujer, la «Venus Rokeby» de la Galería Nacional de Londres, la que yo sigo pensando únicamente posible que fuera la comedianta la Damiana, la favorita del único magnate español que tenía vara alta para tantas cosas, primogénito de D. Luis de Haro y tan amado de Felipe IV, a pesar de sus locas calaveradas? En el Madrid de los Austrias, en la Corte del anciano Felipe IV, no basta otra explicación menos excepcional para explicarse el caso: el caso del sin excusa único desnudo de mujer de la Pintura española castiza.

Aparte la idea y el empeño, que pienso lo principal, notaría yo en la Eva y en la Damiana, distinta una cierta falta de flexibilidad en el quiebro del talle, principal en realidad único defecto en uno y otro desnudos, por lo demás nada similares.

fiel, el copista Eugenio Caxés. En correspondencia al regalo, Felipe III, parece ser que recibió la espléndida arca, hoy la joya de la clausura en las Descalzas Reales de Madrid, pues Rodolfo II, era gran entusiasta de los trabajos en metal. Y, acaso, otra no grande, espléndida, del Palacio de Madrid.

En la conferencia del Museo a la que se refiere este Apéndice de los Dureros, hice estudio, que aquí no cabe, de los empeños del insigne artista alemán, con alma de sabio y preocupaciones de tal, de dominar el desnudo, fácilmente el masculino, difícilmente el femenino, que por sus grabados se ve que pudo estudiar acaso en establecimientos de baños, con modelos de más bien jamonas que jóvenes. En el Adán y Eva de Madrid, es la culminación de tal empeño, con doblado afán de clasicismo, cual para rescatar al Arte norteño de la en desnudos evidente inferioridad suya, respecto del arte italiano. El lector puede fácilmente hacer por sí mismo el sabroso y aleccionador examen, a la vista el libro citado de «Klassiker der Kunst»: en sus láminas (primera edición; págs. 92, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 106 (bis), 138, 139, 141, 181 y 220) de 1495 (?) y 1497, pero, sobre todo, seis de 1504, y después una de 1505..., anteriores a las tablas de Madrid, de 1507.

En una ocasión hablaba Cristina de pintores alemanes, y sólo le vino a la memoria el nombre de Durero. Pero en puridad, el regalo a Felipe IV, de enorme fama de entusiasta de la Pintura nuestro rey, de los dos Dureros, paréceme extraordinariamente significativo: dióle, encaminando las tablas a países latinos, con la obra de mayor buscado clasicismo de Durero, el gran genio del Norte, un símbolo de su propio personal viaje al Sur, buscando la abdicadora reina, más que nada, el ambiente clásico, el del Mediterráneo, el de Italia, de Roma.

En la ciudad eterna al fin asentada, fué gran poseedora de magnas colecciones: de libros, de estatuas clásicas, de pinturas, de tapices, medallas... ¿Qué hubiera pasado a premorirle Azzolini, su amado? Muerto el heredero a los solos dos meses, los familiares del Cardenal no podían sostener en sus manos un peso de riqueza artística tan oneroso. No se disolvió poco a poco, disgregándose, sino que cada una de las principales colecciones tuvo destino distinto, después de unos pocos años de mantenerlo todo junto el primer comprador, el Príncipe Odescalchi, sobrino del rigidísimo Papa que ordenara el so-

berbio entierro y magno sepulcro de Cristina. Sólo no fué suya, de Odescalchi, la Biblioteca que, al año siguiente de la muerte de la Reina, compró el nuevo Papa Ottoboni Alejandro VIII (por 8.000 escudos), incorporada con el nombre de «reginense» en la Vaticana. Por 135.000 escudos el Príncipe Livio Odescalchi compró medallas, cuadros, estatuas y tapices, cuando se creían valer 300.000. Los cuadros pasaron al Regente Duque de Orleans, en 1721, por 93.000 escudos. Las estatuas a Felipe V, en 1724, por 50.000 escudos... Los cuadros, en la época revolucionaria dejaron el «Palais-Royale», de París, de los Orleans, y se dispersaron; las estatuas juntas siguen en el Prado, los libros juntos en la Vaticana.

Las Tablas de la Iglesia de San Ginés, en Guadalajara⁽¹⁾

Ya hace años, se conocía la existencia de unos cuadros en tabla, al parecer de mérito, que formaban parte de la mesa del altar mayor en la iglesia de San Ginés de la ciudad de Guadalajara; sólo introduciéndose bajo la mesa provistos de una vela era posible admirarlas en muy incómoda postura y con fruto escaso, tanto por las malas condiciones de visibilidad, cuanto por lo sucias que estaban las pinturas. Suprimida la parroquia de San Ginés, fué agregada a la de San Nicolás; al cargo de ésta se halla por fortuna un culto sacerdote llamado D. Vital Villarrubia, quien tuvo la feliz ocurrencia de desclavar esas tablas con todo cuidado y la satisfacción de advertir, que en efecto, era grande su mérito como obras pictóricas; entusiasmado al ver comprobada la razón de las alabanzas que las tributaran cuantos anteriormente las medio vieron, continuó sus pesquisas y al arrancar unos tablones colocados en el fondo del medio punto central del altar mayor, encontró una nueva pintura por el reverso de aquéllos, e idéntico hallazgo logró en la valla de madera que protege al fuelle del órgano. Fuí a ver las tablas, híceme pronto cargo de que se trataba de pin-

(1) El 28 de octubre de 1935 presenté una comunicación extensa a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con este mismo título; ella me sirve para el artículo presente, pero no poco variada como consecuencia de las investigaciones que he realizado posteriormente.

turas muy meritorias, volví a poco acompañado por el ilustre escritor y crítico de Arte, Sr. Vegue Goldoni, procedí a limpiar las tablas muy prudentemente con parafina líquida a fin de estudiarlas mejor y poder obtener algunas fotografías, y fué mi entusiasmo aumentado a medida que suprimida la capa de polvo y humo, los colores recobraban su nitidez, y los contornos y detalles de las figuras, antes borrosos, todo su vigor; he aquí una somera descripción de esas tablas y algunas consideraciones acerca de su procedencia.

Las aparecidas hasta ahora (cubiertas de varias capas de cal, existen otras dos en la valla del fuelle del órgano y otra por lo menos bajo las tejas de la capilla bautismal) son siete y sin duda pertenecieron a un mismo retablo; están muy maltratadas, cosa nada extraña dado el mal uso que de ellas hicieron, y así, la que no apareció rota en fragmentos o semicubierta de cal, está incompleta o agujereada por varios clavos; no obstante tanta desdicha, son obras de gran valor y muy dignas de ser restauradas por tratarse de bellos ejemplos de la pintura hispanoflamenca de finales del siglo XV o comienzos del XVI, pertenecientes a la escuela toledana, tan incompletamente estudiada hasta la fecha.

De ellas, cuatro tienen 160 centímetros de altura por 94 de anchas; a otra que le falta la parte inferior, sólo cuenta de alta 102 centímetros; la que ocupaba el fondo del altar mayor, 194 centímetros de altura por 125 de anchura, y la que protegía el fuelle del órgano, a la que falta el tercio derecho, el mismo alto por 94 centímetros de ancho. De las primeras, la incompleta representa La Natividad, y de la figura de la virgen que aparece sentada ante el portal de Belén, sólo queda poco más de la cabeza, exquisita por la delicadeza de dibujo y expresión; otra tabla muestra el Nacimiento de San Juan y es una de las más interesantes, apareciendo en primer término la deliciosa silueta de una joven ricamente ataviada que calienta blanco pañal en un braserillo, mientras otra sirvienta coloca sobre la mesa cercana un plato de guindas, recuerdo del mes en que nació San Juan; en segundo término, el suntuoso lecho donde reposa Santa Ana, detrás dos figuras encantadoras de mujer, una de las cuales sostiene en brazos al ya desarrollado infante, y como fondo, arcada cuyos ventanales mal encubren hermosos cortinajes de damasco. Otra tabla tiene como asunto, la Presentación del Niño Jesús en el Templo, así-

cena interesante por demás, tanto por la maestría con que están representados los paños, el ventanal del fondo por el que se descubre bellísimo paisaje miniaturado o el otro hueco copia de San Juan de los Reyes en Toledo, como por las figuras de los personajes, entre las que descuellan por su delicadeza encantadora, la Virgen María y la dama tocada con morisco turbante, situada detrás de aquélla. En otra de estas pinturas, muéstrase la Resurrección apareciendo en primer término la escuálida figura del Resucitado que sale del sepulcro mientras ruedan por el suelo varios legionarios romanos cubiertos de ricas armaduras; el rostro del Salvador es obra primorosa, así como el paisaje del fondo. De este primer grupo de tablas, queda la que bajo el punto de vista iconográfico tiene mayor interés, pues en ella aparece retratado un cardenal orando de hinojos ante un reclinatorio y seguido de cuatro dignidades mitradas que portan la cruz, el capelo rojo, la mitra y el palio, atributos del cardenalato; en el fondo arquitectónico luce rica cortina floreada, un ventanal acristalado que recuerda los de San Juan de los Reyes y otro abierto por el que se contempla lindo panorama y luce en los cristales superiores sendos escudos de la casa de Mendoza. Aparte su interés como obra pictórica, esta tabla lo posee indudable por dos conceptos; uno, porque en ella se advierte, más que en las restantes, la intervención de un pintor ayudante, que aún influído por el gusto flamenco, muestra a las claras, tanto por el trazo duro, la expresión rotunda y el modelado esquemático y algo torpe, las características de la escuela castellana aún por entonces no muy bien definida; otro, porque según todos los indicios de que más adelante hablaré, el cardenal retratado no es otro que D. Pedro González de Mendoza, ínclito hijo del primer marqués de Santillana, y posible donante del retablo en cuestión. Las otras dos tablas grandes, están sumamente estropeadas por varias capas de lechada de cal y por tal motivo insistí poco en su limpieza, limitándome a descubrir algunas partes donde la pintura es más visible; también son obras primorosas, y mientras una parece representar la Ascensión más tarde convertida por un repinte quizá en el milagro del lago Tiberiades, en la otra aparece, sin duda, la Adoración de los Reyes; hay en ellas figuras deliciosas, sobre todo, la de la Virgen María.

Para mí, es indiscutible que el personaje principal de la tabla más atrás descrita, representa a D. Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, Arzobispo de Sevilla y Toledo, Cardenal de España, Patriarca de Alejandría, Inquisidor General, etc., consejero y amigo de los Reyes Católicos, figura preeminente de la Historia e hijo de Guadalajara, donde murió el 11 de enero de 1495.

Mi supuesto se basa en varias consideraciones, entre las que he de señalar las siguientes: La época del retablo a que pertenecieron esas tablas, pintadas a finales del siglo XV o primeros años del XVI, por tanto muy poco después de muerto el Cardenal, cuando los mismos artistas que las pintaron recordarían con la mayor precisión las facciones del hombre insigne, si es que no les sirvió de modelo algún retrato hecho en vida de aquél.

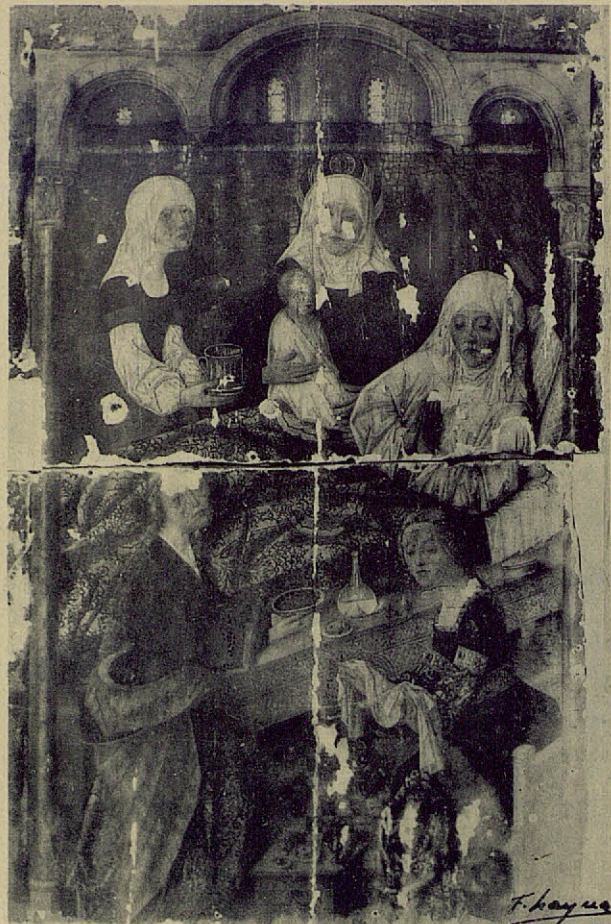
2.^a Proceder las tablas de un altar de Guadalajara, ciudad tan querida por el Cardenal Mendoza que la favoreció cuanto pudo invirtiendo grandes caudales en diversas obras de carácter religioso principalmente, como la reedificación de la ermita de Nuestra Señora de Afuera, y conclusión de la iglesia conventual de San Francisco.

3.^a En que en alguna de las tablas aparecen los conocidos blasones de la Casa de Mendoza, muy destacados en la cristalería de ésta donde figura el retrato del purpurado alcarreño, y en la presencia de la cruz que portea uno de los mitrados en el mismo cuadro, cruz que representa al famoso guión del cardenal alzado sobre la torre de la Vela de la Alhambra cuando se rindió Granada, guión legado en su testamento por D. Pedro González de Mendoza a la catedral primada, modificado siglos más tarde, pero que conserva todavía la primitiva asta salomónica claramente perceptible en el cuadro de Guadalajara.

4.^a En que por aquella época, a ningún eclesiástico de la familia Mendoza puede atribuirse la donación de este retablo como no sea al Gran Cardenal, quien debió encargarlo en vida a artistas toledanos, pues que fué pintado en Toledo lo demuestran, aparte otras consideraciones, la minuciosidad con que están reproducidos algunos elementos arquitectónicos del Monasterio de San Juan de los Reyes.

5.^a En el extraordinario parecido que tiene este personaje elegante, de facciones entre finas y enérgicas, boca sensual y rostro algo demacrado por vejez un poco prematura que el artista trató de velar, con otros retratos del Cardenal Mendoza que se conservan. Por ejem-

GUADALAJARA. - IGLESIA DE SAN GINES

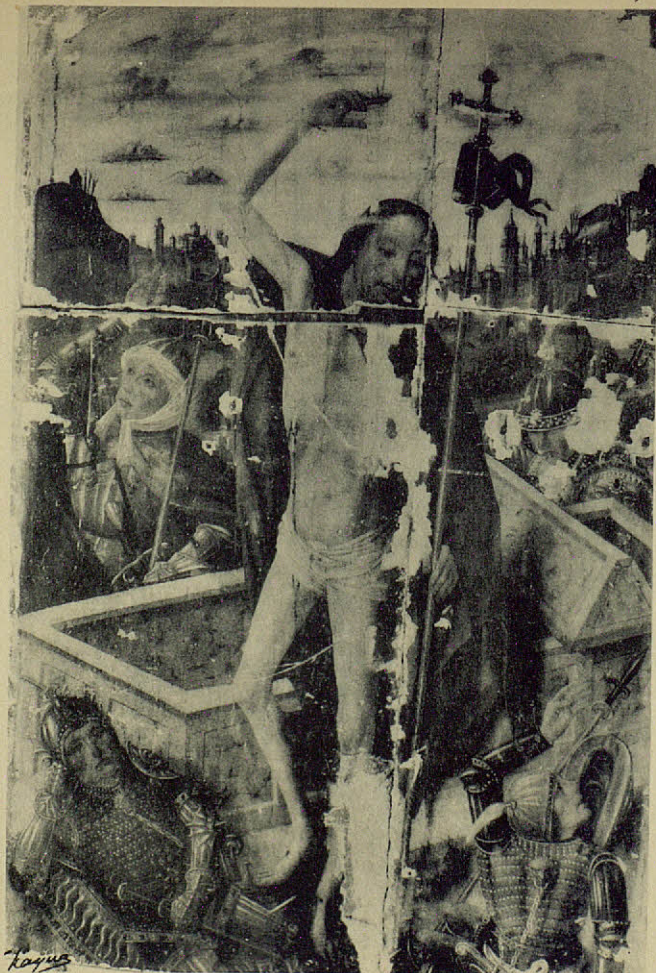


Nacimiento de San Juan.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

La Presentación.



La Resurrección.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, MADRID

El Cardenal D. Pedro Gonzalez de Mendoza.

plo, el existente en el Hospital de Santa Cruz, de Toledo, recuerda en los rasgos fisonómicos a este de Guadalajara aunque allí aparece Mendoza más joven, cubierta la calva precoz por un bonetillo, variado el rostro con la presencia del bigote y ser el personaje más robusto. En la capilla mayor de la Catedral Toledana, a espaldas del sepulcro del Cardenal Mendoza, mira al deambulatorio un altar mármoleo constituido por un relieve en el que aparece D. Pedro González de Mendoza arrodillado, de perfil, con capa pluvial y las finas manos en actitud orante; harto muestra la obra ser de taller, y por tanto, no muy perfecta, hecha sin duda a vista de un antiguo retrato que el artista copió con escasa fortuna, pues dió al rostro y al cuello vultuosidad excesiva, y sin embargo, nadie dudará que ese relieve y la tabla de Guadalajara representan al mismo personaje. Mayor identidad fisonómica se advierte entre el cuadro de San Ginés y la figura orante de Mendoza que puede verse en el tímpano de la portada del Hospital de Santa Cruz, también en Toledo, construido con la fortuna del Cardenal legada para tal objeto en su testamento. Por último, en un relieve esculpido en mármol gris y con el mismo asunto sobre la puerta que desde el zaguán da paso al bello patio de este hospital, vuelve a verse al Cardenal Mendoza de perfil, arrodillado; protegida esta obra contra los agentes atmosféricos que fueron poco a poco carcomiendo el relieve de la portada exterior, y efectuada con mayor cariño en material adecuado para fina labor del cincel, este retrato de D. Pedro se conserva admirablemente y su parecido con el de la tabla de San Ginés no puede ser mayor; idéntica la curva de la frente un algo replegada hacia atrás a causa de los arcos superciliares un poco prominentes, igual la calva amplia ceñida por el cabello ralo que apenas se atreve a avanzar hacia las sienes, la misma aquella nariz ligeramente aguileña y el pliegue nasogeniano al par suave y enérgico, la mandíbula inferior robusta, pero proporcionada, tan característica de los antiguos Mendoza y la boca pequeña, de labios finos y sensuales, así como los ojos de mirada entre cortesana y dominadora, franca e inteligente.

Cierto es que faltan las pruebas documentales, y por tanto, esta atribución no puede hacerse con la rotundidad que aquellas permitirían, pero a mi juicio, ninguna hipótesis puede competir con ésta; un ilustre académico, cuya perspicacia y erudición es de todos conoci-

da y admirada, se muestra en principio disconforme con mi modo de pensar y basándose en que las tablas de San Ginés debieron ser pintadas a comienzos del siglo XVI cuando ya hacía años que muriera el Gran Cardenal de España, insinuó (claro es que con toda clase de reservas y sólo a título de momentánea impresión) la posibilidad de que más bien se trate de un retrato de D. Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla y desairado pretendiente a la mitra toledana, sobrino de D. Pedro González de Mendoza, que le sobrevivió no pocos años y pudo por tanto, mejor que éste, servir de original para el retrato que figura en la tabla de San Ginés; de tal modo se justificaría la existencia de los escudos de familia que se advierten en las cristalerías pintadas en esa tabla y en la de la Presentación. Tales argumentos son muy pobres al lado de los que consigné más atrás para defender mis ideas; pero tanto por la autoridad de quien los expuso dando lugar a posibles acatamientos nada meditados, cuanto por la conveniencia de fijar con el mayor número de razones el criterio que merezca prevalecer, he de oponerme con algunas a lo dicho por el ilustre profesor y académico, aunque, repito, no hizo hincapie en su tesis pues no pasó del carácter de insinuación.

D. Diego Hurtado de Mendoza, sobrino del Gran Cardenal y hermano del segundo Conde de Tendilla, más tarde primer marqués de Mondéjar, fué arzobispo de Sevilla gracias en parte al favor de su tío que le dejó por su ejecutor testamentario y al que heredó en el cardenalato de Santa Cruz, mas no en la mitra toledana que los Reyes Católicos otorgaran a Cisneros siguiendo el consejo del difunto cardenal, partidario de que archidiócesis tan rica no recayera en individuos de la primera nobleza a fin de que con tan gran poderío no se sintieran díscolos con peligro para la tranquilidad del Estado; el desaire sufrido por D. Diego Hurtado de Mendoza lo llevó éste muy a mal hasta el punto de sentir cierta inquina contra Cisneros y no es presumible que le fuera muy simpática Toledo, ni por tanto, confiase a artistas toledanos el retablo de que fueron parte las actuales tablas de San Ginés, en el improbable supuesto de que se deba a su munificencia; cierto que sobrevivió a su tío, pero sólo cinco años, y si las tablas se pintaron a comienzos del siglo XVI, ambos prelados habían muerto, de modo que cae por su base la hipótesis de que el arzobispo de Sevilla sirviera de modelo para el retrato de la tabla de San Ginés;

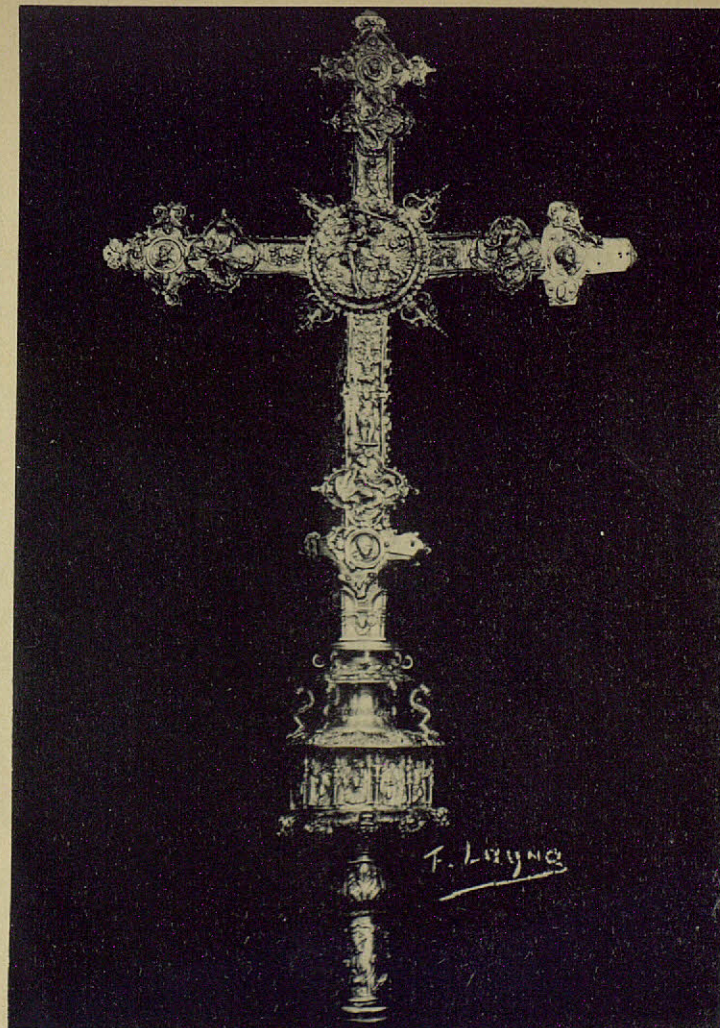
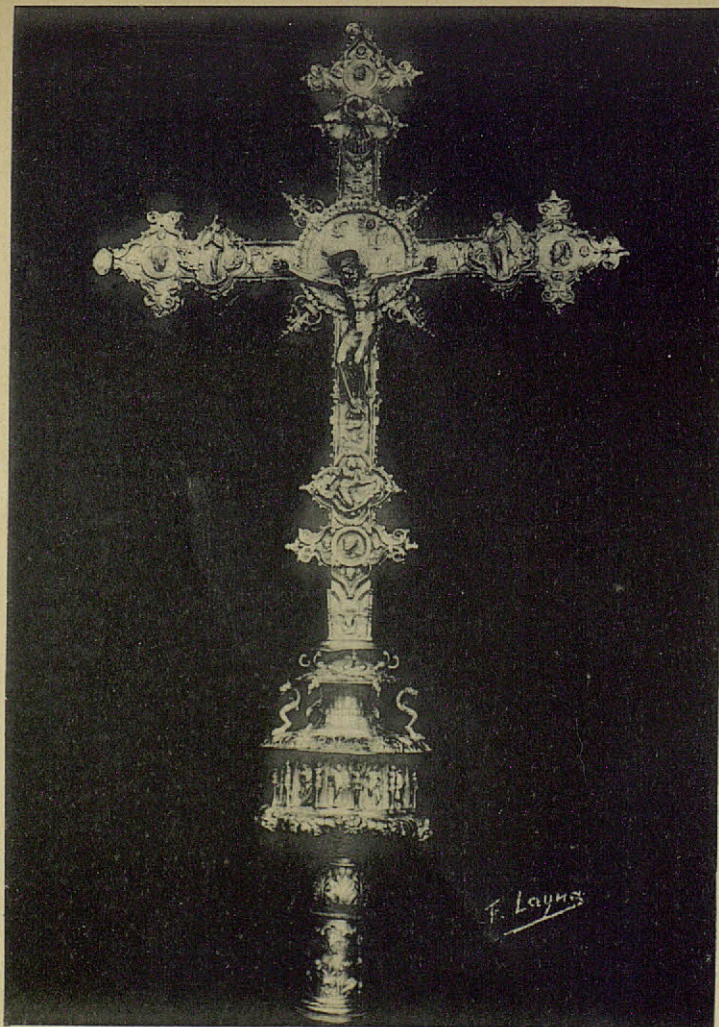
¿qué fuerza puede tener el argumento de que la relativa juventud del personaje retratado debe hacer pensar más en el arzobispo sevillano que en su tío el Gran Cardenal de España? A mi juicio ninguna, pues tanto si el apunte para el retrato lo hizo el artista en los últimos tiempos de D. Pedro González de Mendoza, como en los de su sobrino D. Diego, en ambos casos trataría de desvanecer discretamente los estragos de la senectud sin perjudicar al parecido, como hacen ahora con hábiles retoques los modernos fotógrafos; se podrá seguir esgrimiendo la fecha de esas pinturas, más propias del comienzos del XVI que de la postrer década del XV, pero tampoco resulta importante la objeción si se tiene en cuenta (los testimonios relativos a otros retablos son infinitos), que la ejecución de semejantes obras solía durar años, tanto por lo grande de la tarea cuanto por trabajar de paso los artistas en otros encargos. El parecido fisonómico del retrato que comento con otros del Cardenal D. Pedro González de Mendoza, es según mi entender, uno de los más valiosos argumentos en pro de mi atribución, pero quedan todavía otros de fuerza convincente. Uno, la circunstancia de que mientras D. Pedro González de Mendoza sintió gran cariño por Guadalajara invirtiendo cuantiosas sumas en construcciones piadosas y hasta en el extraordinario embellecimiento de su palacio donde residió largas temporadas y entregó su alma a Dios tras prolongada enfermedad, su sobrino ni se distinguió por tales muestras de afecto y generosidad hacia la capital alcarreña, ni la habitó casi nunca, ni gozó en ella el gran predicamento y respeto que su ilustre tío, ni siquiera acabó allí sus días; otros (aparte cuanto se refiere a la probable procedencia de las tablas de San Ginés), la casi seguridad de que fueran pintadas en Toledo, ciudad poco grata al arzobispo de Sevilla, y los indicios muy razonables que hacen suponer la intervención en ellas, de un artista alcarreño protegido por el Gran Cardenal, quien sin duda lo recomendó al pintor encargado del retablo. Por todo lo antedicho, mientras documentos fehacientes no la echen por tierra, entiendo que debe quedar sentada mi hipótesis de que el personaje retratado en la tabla de San Ginés, no es otro que D. Pedro González de Mendoza, Arzobispo de Toledo y Cardenal de Santa Cruz, tan poderoso e influyente político que con muy justa razón le apodaban sus contemporáneos «el tercer Rey de España».

Cuestión tan importante como oscura, es la que se refiere a la procedencia de las tablas de San Ginés, cuestión que hasta ahora no he podido resolver, a pesar de haber revuelto los documentos coetáneos en el Archivo de Osuna que como es sabido se guarda en el Histórico Nacional, los múltiples legajos relativos a los conventos suprimidos en Guadalajara con motivo de la exlaustración de 1835, cuanto me ha sido dable los del Archivo de protocolos en aquella ciudad así como los parroquiales, haber leído con todo cuidado las distintas biografías del Gran Cardenal y aun hecho algunas investigaciones en Toledo; aún quedan rincones por explorar, pero hoy por hoy, sólo pueden hacerse razonables conjeturas.

Desde luego, todas las tablas de San Ginés proceden del mismo retablo, que debió ser magnífico por la gran cantidad de cuadros que le componían y por la excelencia de los que subsisten; tampoco hay duda de que el retrato del Cardenal Mendoza fué uno de los cuadros del bancal, basamento o predella, y dada su absoluta independencia por cuanto hace al asunto de las restantes tablas, ha de suponerse que en ese bancal se alinearían otros retratos de la misma familia, aunque fuera D. Pedro González de Mendoza el donante; esta conjetura tiene su importancia como más adelante se verá. Ahora bien, ¿dónde estuvo ese retablo? He aquí tres probabilidades, ordenadas de menor a mayor:

El Cardenal Mendoza reedificó la ermita de Nuestra Señora de Afuera, situada en la vega a la margen derecha del Henares, convirtiéndola en una verdadera iglesia y dotándola de altares e imágenes; pero el asunto de este despiezado retablo de San Ginés no conviene a la advocación de la ermita, pues natural sería que en él se representaran exclusivamente escenas de la vida de la Virgen, y además, fué pintado en época algo posterior aparte de constar de modo cierto que el Cardenal mandó labrar una imagen «de bulto», de Nuestra Señora; por tanto, esta hipótesis carece de valor.

D. Pedro Hurtado de Mendoza, hermano menor del Gran Cardenal y muy protegido por él, determinó fundar en su posesión de Benalque cercana a Guadalajara, un convento de dominicos; esta idea fué llevada a cabo por su segunda mujer, D.^a Juana de Valencia, en 1506, cuando ya era viuda, trasladándose el convento a Guadalajara en 1556, trayéndose los monjes los altares y sepulcros de los funda-



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Anverso y reverso de la Cruz de Francisco Becerril.

dores a esta iglesia, desde casi mediado el siglo XIX convertida en parroquia de San Ginés y construida en la segunda mitad del XVI, gracias a la munificencia del arzobispo Carranza, dominico, que había profesado en Benalaque. La gran devoción sentida por D. Pedro Hurtado de Mendoza, Adelantado de Cazorla, hacia su hermano el Gran Cardenal, pudiera explicar la existencia del retrato de éste en una table de la predella del retablo y que éste, procedente de Benalaque y pintado precisamente en la primera década del siglo XVI, fuera a parar al convento de Santo Domingo en Guadalajara, y lo deshiciesen más tarde para substituirle por otro moderno y utilizaran sus tablas para usos secundarios. Esta hipótesis la señalé como estimable en mi comunicación a la Academia de Bellas Artes, pero ulteriores investigaciones me hicieron abandonarla por completo, ya que cuando después de la exclaustación fué trasladada la parroquia de San Ginés al templo de los dominicos, hubo de hacerse provisión de todo, pues *ni había altares ni nada* y aún estaba a riesgo de hundirse por culpa del abandono; la bóveda de la capilla que en adelante se destinó a baptisterio se había caído en parte, hubo de repararse provisionalmente rehaciendo el tejado y en cuanto al altar mayor que todavía se conserva, fué traído de la capilla de San Diego, en Alcalá de Henares; sin duda quedó en Alcalá la imagen del santo titular así como la hornacina que la cobijara, se hizo preciso rellenar con algo el medio punto resultante de esta falta, asegurar la mesa del retablo y entonces echaron mano de las tablas hispanoflamencas abandonadas como inútiles, pero que no existían en la iglesia del antiguo monasterio de Santo Domingo como prueba la siguiente partida del libro de fábrica de San Ginés, año 1841, folio 355:

GASTOS ORGANO... Además se pagaron a Cándido Gómez sesenta y seis Rs. para cerrar con tablas el sitio que ocupan los fuelles del órgano para su seguridad y resguardo, habiendo dado el cabildo graciosamente las tablas que tenía sobrantes de sus obras...

Pero es que entre esas tablas se ha desclavado por el párroco, señor Villarrubia, una de las que medio cubiertas de cal forman la colección de San Ginés, compañera en forma y paralela en asunto a la que constituía el fondo del centro del retablo actual y de las que se utilizaron para reforzar la mesa del mismo, quedando todavía en esa valla

del órgano alguna tabla también pintada, pero recubierta de cal... Esta interesantísima partida del libro de fábrica indica que se trataba de materiales viejos poseídos por el cabildo de clérigos de Guadalajara, como restos de los conventos suprimidos; es utilísima para nuestras deducciones ya que confirma la hipótesis de que el viejo retablo hispanoflamenco fué hecho para alguna iglesia (seguramente conventual) de Guadalajara, y obliga a abandonar la idea de que procediera del convento dominicano, pues en él *ni había altares ni nada*, al dar asilo a la parroquia de San Ginés.

Queda la tercera procedencia que es la más verosímil, y hoy por hoy, la que debe darse como segura; me refiero a que esas tablas provengan del primitivo altar mayor del templo conventual de San Francisco, teoría que voy someramente a razonar:

En la última decena del siglo XIV, el fuego destruyó casi por entero este antiguo convento; por entonces, aunque no tenía el señorío de la villa comportábase como tal, D. Diego Hurtado de Mendoza almirante de Castilla, personaje de gran valimiento y de gran fortuna, quien acometió a su costa la reedificación del templo alzándolo muy suntuoso y vinculando en su linaje el patronato de la capilla mayor, donde por espacio de más de dos centurias fueron enterrados los Mendozas alcarreños; su hijo, el primer marqués de Santillana, prosiguió las obras de iglesia y convento, logró que los monjes fueran convertidos de claustrales en observantes y a partir de entonces fueron los Mendozas, patronos, no sólo de la capilla mayor, sino de todo el Monasterio al que favorecieron sin cesar. En tiempo del Gran Cardenal Mendoza debía la iglesia estar cubierta tan sólo por tejado, si no tenía techumbre artesonada, por cuanto decidió agrandar la capilla mayor luego de sustituir la primitiva cubierta del hermoso templo por una gran bóveda ojival que da a la iglesia de San Francisco aspecto de nave catedralicia, y no conforme con esto todavía hizo a sus expensas un claustro más otras dependencias, siendo de presumir que no por falta de deseos, sino porque su vida no le dió tiempo, dejó sin construir una portada digna de fábrica tan notable. La obra hecha en el convento de San Francisco por el Cardenal Mendoza, harto prueba el afecto que éste sentía por la Orden que custodiaba los restos gloriosos de sus antepasados; de su noble afición a la arquitectura, y, en general, a las Bellas Artes, mucho hablan sus fundaciones y los

grandes caudales invertidos en Guadalajara, Toledo, Santo Domingo de la Calzada, Sigüenza, Sopetran, Valladolid, etc.; lógico parece, por tanto, que quien agrandó la iglesia de San Francisco en Guadalajara rehaciendo su capilla mayor y construyendo su bóveda así como la sillería del coro (actualmente en la parroquia de San Nicolás), hiciera o encargara un retablo digno de tal templo, junto a los marmóreos sepulcros guardadores de las cenizas de sus familiares; como es lógico pensar, que tal encargo lo diera una vez terminadas las obras de la iglesia, o sea, en los últimos años de su vida, y que esto sentado, tardáranse varios en construirse, así como que ello tuviera lugar en Toledo, donde por múltiples razones y en parte por el mecenazgo del Gran Cardenal, trabajaban a la sazón notables artistas. Hasta ese retrato suyo ocupando un recuadro de la predella o basamento, halla plena justificación si en efecto este retablo fué hecho para el templo franciscano, pues si como es de suponer dada la capacidad de la capilla absidal constaba de cinco calles o carreras verticales separadas por góticas pilastras y formando recuadros gracias a labradas cornisas y calados doseletes, en esa predella haría figurar don Pedro González de Mendoza a los sucesivos cabezas de familia comenzando por D. Pero González de Mendoza «el de Aljubarrota», siguiendo por D. Diego Hurtado el almirante, D. Iñigo primer marqués de Santillana y padre del purpurado, su hermano D. Diego primer duque del Infantado y terminando con su propia efigie, como donante; si el altar constó sólo de tres calles o carreras, bien pudo hacer figurar en el banal a los tres Mendozas principales favorecedores del Monasterio; su propia persona, el primer marqués de Santillana que logró la reforma del convento y asumió en su familia el patronato del mismo, y su abuelo el almirante que comenzó a su costa la reedificación del templo, destruído por un incendio, según queda dicho.

Lo más lógico, lo más natural y casi lo único que puede pensarse, es por tanto, que las mencionadas tablas de San Ginés formaron parte del antiguo retablo mayor de San Francisco, siendo muy de lamentar que la casi total destrucción del archivo por los franceses durante la guerra de la Independencia, nos hayan privado de esta rica fuente de conocimiento; pero aunque se admita mi hipótesis, alguien se preguntará cómo en los siglos posteriores no se mencionan interesante retablo y cómo se concibe su destrucción hasta el ex-

tremo de no valorarse sus restos más que como vulgares materiales de desecho; a estas posibles objeciones he de contestar con algunas breves noticias históricas: A comienzos del siglo XVII, D.^a Ana de Mendoza duquesa del Infantado, construyó en la cripta del templo un suntuoso panteón de familia remedo del de Reyes en el Escorial, a él trasladó las cenizas de sus antepasados, y de paso hizo a su costa un nuevo retablo para la iglesia, más en consonancia con los gustos de la época y notabilísimo según el decir de los cronistas de entonces; ¿qué hicieron del antiguo? Probablemente arrinconarlo en alguna capilla o en uno de los brazos del crucero, y allí siguió desdeñado por las gentes hasta que en el siglo XIX las tropas francesas ocuparon Guadalajara acuartelándose en San Francisco, quemando su riquísimo archivo, haciendo lumbre con la madera de los altares, convirtiendo la iglesia en cuadra para sus caballos y destrozando las urnas marmóreas del panteón del Infantado para buscar en ellas quiméricos tesoros: si destrozaron el gran retablo del siglo XVII, ¿era de esperar que respetaran aquel otro viejo y arrinconado como cosa inútil? Nada tiene pues de extraño que años adelante sus tablas maltrechas e incompletas fueran a parar como simples materiales utilizables al almacén del cabildo de clérigos de Guadalajara, y de allí a la parroquia de San Ginés, para servir de valla al fuelle del órgano...

* * *

Para completar este somero estudio de las tablas de San Ginés, queda decir algo respecto al autor o autores de sus pinturas; algo solamente hoy por hoy, y aun eso a título de divagación, pues para atribuirles a un pintor determinado habrá de aguardarse a que alguien acometa el difícil y profundo estudio de la escuela toledana en la segunda mitad del siglo XV y primer tercio del XVI; a que las tablas de San Ginés debidamente restauradas puedan estudiarse a fondo y a compararlas con otras muchas de esa época y esa escuela. Las influencias del arte flamenco que en ellas se advierten son marcadísimas, hasta el punto de que a primera vista pudieran atribuirse a uno de tantos pintores de aquel país como vinieron a Castilla en la segunda mitad del siglo XV; sin embargo, un examen algo detenido permite sentar la afirmación de que se deben a un pintor español, castellano

mejor dicho, aunque muy influido por la escuela flamenca, especialmente por el arte de Menling, tanto en cuanto atañe a la delicadeza de las figuras femeninas, como al vestuario y muy principalmente, a los fondos de paisaje miniaturado, donde los bosquecillos umbrosos, los torreados palacetes, las ciudades que se contemplan en la lejanía coronadas por múltiples torrecillas y las minúsculas y lindísimas figuras humanas que transitan por vergeles y senderos, dan lugar a perspectivas encantadoras. Pero en medio de todo eso, hay muchas figuras, las masculinas preferentemente, donde se acusa el dibujo vigoroso, la expresión rotunda claramente reveladora de estados pasionales, así como la sobriedad, características de la pintura española que llevada por el espíritu racial ha de culminar en los cuadros religiosos cuyo asunto será de preferencia dramático, y hacia el retrato sobre todo. Varias figuras se repiten en las tablas de San Ginés, con facciones y expresión tan idénticas, que harto denotan ser copias afortunadas del natural, y es precisamente en esas figuras (la de San José, por ejemplo), donde más apuntan las modalidades de la escuela castellana, escuela que todavía no se ha definido por completo, pero que dará un gran paso adelante con la obra admirable de Pedro Berruguete. Esta manera especial, aún torpe y defectuosa, es particularmente apreciable en la tabla donde se representa al Cardenal Mendoza, cuya figura fina, pintada con esmero por un delicado artista, recuerda a Melozzo da Forli; contrastan con ella los cuatro mitrados portadores de los atributos cardenalicios, con seguridad hechos por otro artista, más basto, pero más vigoroso, que domina mal el clarooscuro, que no acierta a dar sensación de relieve en los cuerpos cubiertos por paños de esquemáticos pliegues, pero que ya acierta a procurar a los rostros su expresión recia y precisa, adivinándose en ellos el estado psicológico del personaje retratado, ¿quién pudo ser el pintor ayudante que ejecutara, desde luego, estas cuatro figuras y muy probablemente algunas cabezas en las restantes tablas, así como también los soldados romanos que vestidos de brillantes armaduras ruedan por el suelo mientras Jesús resucitado se alza sobre el sepulcro? Así como por ahora resulta temerario atribuir a un artista determinado el conjunto de la obra, en cambio cabe pensar en el probable autor de las figuras mencionadas, debidas casi con seguridad al pintor alcarreño, Hernando Rincón de Figueroa. Este, siendo todavía muy joven, firmó en Zara-



goza, el año 1491, un contrato con Martín Bernat (1), para pintar en su taller sin admitir encargos por cuenta propia en el reino de Aragón y comprometiéndose a trabajar a medias con Bernat durante veinte años, lo que indica ser ya por aquel entonces artista estimable; a causa de una enfermedad hubo de rescindir el contrato y protegido por el Cardenal Mendoza pintó unos frescos (hoy desaparecidos), en el claustro de la Catedral de Toledo, así como más tarde en unión de Juan de Borgoña que sería adelante su mejor amigo, trabajó por encargo de Cisneros en el retablo mayor de la iglesia metropolitana; es decir, que por la época probable en que se pintaron las tablas de San Ginés, Hernando Rincón de Figueroa residía en Toledo, y nada tiene de extraño que gracias a la antigua protección del Cardenal, a la que le dispensaron los duques del Infantado y a la indudable de Cisneros, trabajara en el estudio del pintor hoy desconocido, pero desde luego, muy notable a quien se encargara aquel retablo del convento de San Francisco. Verdad es que las obras muy escasas que se conservan de Hernando Rincón marcan una tendencia decidida hacia la escuela italiana más que a la flamenca, pero bueno es recordar que vivió en tiempos de evolución, su carrera artística fué larga y necesariamente hubo de ser influído por las corrientes sucesivas y variables del gusto y de la técnica, pero sin perder su carácter castellanísimo que ya apunta en esos retratos de la tabla del Cardenal (si fueron hechos por él), para sobresalir en los de D. Francisco Fernández de Córdoba y más aún en el del obispo de Avila, fray Francisco Ruiz. En los familiares del Cardenal, quedan muchos resabios goticistas de la escuela aragonesa que influiría en Rincón durante su estancia en Zaragoza, y en todas las tablas de San Ginés resalta también la abundancia de paños floreados de ejecución magnífica, que traen a la mente los de otro cuadro de Rincón de Figueroa hasta hace poco existente en San Francisco (Guadalajara), y hoy en el Museo del Prado; me refiero al que tiene por asunto un milagro de los santos médicos Cosme y Damián, inclinandome a pensar que si Rincón coadyuvó a pintar las tablas de San Ginés, bien pudieran ser obra de su pincel los espléndidos damascos que se admiran en ellas.

(1) M. Serrano Sanz. «Documentos sobre la pintura en Aragón en el siglo xv». *Rev. de Arch. Bib. y Ms.*, 1914.

Una cruz de Becerril, en La Puerta

(Guadalajara)

Los cerros gemelos denominados todavía en el siglo XII, Peñas de Alkalatem (Peñas del Castillo), y más adelante, Tetas de Viana, vigilan por su norte el profundo foso del Tajo pródigo en bellezas, mientras al sur los respalda la elevada meseta que cortada a mediodía por el Guadiela constituye la tercera Alcarria, formándose entre ella y los cerros de Viana otro valle lindísimo por cuyo fondo corre el río Solana. Al sur de los conos truncados constitutivos de las famosas Tetas, este valle se ensancha frente a Viana de Mondéjar formando una vega ubérrima cuyas laderas pueblan multitud de encinas, pinos, jarales y variadísimos arbustos, para estrecharse de pronto gracias a una serrezuela perpendicular coronada por bárbara crestería rocosa de agudísimos picos afrontada con los peñascos situados al otro lado del río, sin que quede espacio más que para su cauce, el paso de la carretera y algún minúsculo huertecillo; este paso angosto siglos atrás defendido por un castillejo, procuró su nombre al minúsculo pueblo de La Puerta, situado al pie de la montaña acantilada. Todo el valle del río Solana o valle de La Puerta que acaba en el del Tajo, no lejos de Mantiel, es bello sobre toda ponderación gracias a las variadas perspectivas que le prestan los cerros vecinos cubiertos de verdor, las rocas ingentes, los huertecillos feraces, las choperas y olmedas, así como la multitud de nogales copudos que existen por doquier; tantas bellezas naturales se condensan en los alrededores de la villa de La Puerta, en la que hasta el arte medioeval puso su granito de arena

aportando una iglesia románica, no mutilada excesivamente por la acción destructora del tiempo y de los hombres (1).

En tan pequeño poblado que no pasará de los cuarenta vecinos, bien pudiera imaginar el viajero que ya es mucho encontrar esa joyita románica; sin embargo, queda otra admirable del siglo XVI, guardada con tanto celo por los lugareños, que tienen sus piezas repartidas en varias casas de confianza y hube de invertir más de dos horas en decidirles a que me le enseñaran y permitiesen fotografiarla, pues según ellos debía llamarse a concejo (*a campana rrepicada como lo án de uso e de costumbre de se ayuntar* ¡oh simpática persistencia de la tradición!) y decidir *el común* si la enseñaban o nó a un forastero; me refiero a la cruz procesional hecha por Francisco Becerril y de la que ya trató el que fué ilustre académico, D. Juan Catalina García (2).

Su altura comprendiendo la manzana y asta, es de 97 centímetros por 47 de anchura de extremo a extremo de los brazos; una pieza está constituída por la manzana y asta, y la otra por la cruz propiamente dicha, formada por ánima de madera recubierta de chapa de plata repujada a la que se superponen varios medallones sobredorados y el cristo de plata maciza, fundido y repasado a cincel; el trato no muy cuidadosa dado a la cruz, siglo tras siglo, estropeó algún tanto varios medallones, a la vez que privó de la argentada cáscara el extremo de un brazo de la cruz por una de sus caras, pero no obstante esos desperfectos se trata de una pieza bella e interesante.

Mejor que una descripción farragosa, las adjuntas fotografías sirven para darse cuenta de la belleza y mérito de la obra en la que siendo toda muy fina, cabe distinguir perfectamente lo que pertenece a oficiales de taller y lo ejecutado por el artista a quien se diera el encargo, siendo achacables a aquellos las macollas engastadas en los ángulos entrantes de la cruz y la chapa repujada que cubre el ánima de madera; el bellísimo Cristo corresponde indudablemente a un modelo hecho por Becerril, pues se repite en algunas otras cruces conocidas (por ejemplo, la de Mondéjar) y también son del propio Becerril los medallones sobredorados que se engastan en los ensanchamientos in-

(1) F. Layna Serrano. «La arquitectura Románica en la provincia de Guadalajara». Madrid, 1935.

(2) «Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara». (Inédito).

mediatos a los extremos lobulados, así como el circular que respalda al Cristo por ambas caras de la cruz. En el anverso, son destacables por el dibujo admirable, el modelado perfecto y la ejecución sobresaliente, el que representa al pelicano simbólico y a la Magdalena; en el reverso, los de los cuatro evangelistas, y sobre todo el gran medallón del centro, en el que se representa al arcángel San Gabriel, acuchillando al demonio, obra primorosa de que sólo puede dar aproximada idea la adjunta fotografía. También es de belleza extraordinaria la manzana que constituye la pieza inferior de la cruz, en cuya manzana se admiran los doce apóstoles, fundidos y repasados a cincel que, cobijados en doseletes a los que separan airozas cariátides exentas, son otras tantas lindas estatuillas modeladas admirablemente y encantadoras por la expresión y naturalidad de las figuras, el armonioso plegado de los paños que permite adivinar la clásica plasticidad de los cuerpos y por la ejecución cuidada y perfecta; ¡lástima que un desaprensivo al encargarse de restaurar la cruz sustituyera un apóstol por otro toscamente vaciado en plomo!

* * *

La ignorancia lugareña atribuía esta hermosa cruz parroquial al legado de un generoso hidalgo nacido en La Puerta y enriquecido en tierras americanas, pero semejante atribución no pasa de la categoría de burda leyenda toda vez que en el libro de fábrica de la parroquia existen numerosas partidas reveladoras de que fué encargada por el pueblo a Francisco Becerril, quien no la pudo cobrar en vida, correspondiendo a su hijo Diego el percibir el importe con no pocas fatigas (1).

El acuerdo debió tomarse hacia 1540; en los inventarios anteriores no se consigna su existencia, pero sí la de otra cruz de plata dorada, pequeña, y al parecer románica, tanto por el tamaño cuanto por estar adornada de esmaltes metidos en cabujones; en los inventarios sucesivos no se la cita ya, por lo que es de sospechar fuera vendida

(1) Algunos datos los consigna D. Juan Catalina García; los que aquí aparecen, los he tomado directamente del libro parroquial.

para hacer la nueva; en cuanto a ésta, he aquí las partidas del libro de fábrica:

1540. *Descargo al mayordomo.*—Y más se le rreciben treinta e tres mill e novecientos e ochenta e ocho mrs que parece el dho mayordomo pagó a alonso Ramires presvitero vesino de pareja, de la escritura de la cruz de plata de la dha yglesia y mostró carta de pago.

Y más se le descargan dos mill e quinientos e noventa e dos mrs, de la plata que se dieron para la dha cruz, mostró rrecibo y carta de pago.

Ya no se encuentra partida alguna referente a la cruz parroquial, hasta 1573, y eso que por el tiempo transcurrido debía estar en uso desde largos años atrás; nuestros antepasados fueron extraordinariamente pleitistas según podemos comprobar cuantos nos dedicamos a las investigaciones históricas; por la menor futesa se enredaban en interminables pleitos arruinándose para dar quehacer y procurar ganancias a los curiales, de suerte que nada tendría de particular hicieran esto los vecinos de La Puerta cuya fama de díscolos es muy añeja; el hecho es, que hasta el año citado no se anota en el libro de fábrica pago alguno referente a la cruz y ya desde entonces, quizá avenidos con el acreedor, se suceden sin interrupción; helos aquí:

1573. *Descargo.*—Y mas se le rrecibe en quenta al dicho mayordomo mill e dozientos e quarenta e quatro mrs que mostró por la carta de pago aver pagado a Diego de bezerril, clérigo, para en quenta y parte de pago de la cruz que su padre hizo para esta yglesia.

Yten, ase de advertir quando se haga cuenta con Diego de bezerril, que tiene rrecibidos veynte e un Reales y medio de las hermitas de Santana y N^o S^a de Mantillejo (Mantielejo, despoblado) y otros quarenta e quatro Rs que le dió de limosna para la dicha cruz, la vieja de P^o Sancho, que sumando dos, dos mill y dozientos y veynte y siete mrs, y no le bá hecho cargo ni descargo al mayordomo en esta quenta, mas se pone aquí para que se vea que tiene

recibido esto, que de dicho bezerril estan las cartas de pago en la novena hoja antes desta.

Así es en efecto, y en una página que sin duda estaba en blanco, dice:

Recibimos de Juan del Peral como mayordomo que fué de la hermita de Santa Ana en el dicho su nombre y por el dicho Efeto y por virtud del dicho mayordomo, quinze Rs; y de Zebrian Andrés mayordomo que agora és, dos Rs y medio, y de grabriel leal solano mayordomo de N^a S^a de mantillejo quatro Rs, que son por todos veynte y un Rs y medio, por servir verdad lo firmo de mi nombre en el dia, mes y año susodicho.

Recibimos de la señora de pero sanches la vieja, quatro ducados por lo que quedó y prometió de dar de limosna para la dicha cruz, con los quales queda por libre y por quita de lo que prometió. Y porque es verdad que Rezibí los dichos quarenta y quatro Rs por el dicho Efeto y por virtud del dicho mandamiento, en este dia mes e año susodicho. Diego de Vezerril (firmado y rubricado) 18 de mayo de 1574.

1577. Visita—*Descargo*—Y más se le descargan al dho mayordomo siete mill e ciento e quarenta mrs que dió e pagó a Diego de Bezerril, clérigo vesino de Cuenca, por su cuenta e parte del pago de los mrs que se le deven de la cruz de plata que fizo su padre para la dha iglesia, como parece por su carta de pago.

Sin duda faltaba alguna cantidad por pagar, ya que es escasa la total de 45.947 maravedises que arrojan las anteriores, pero no encontré nuevos abonos en el libro de fábrica, cuyas cuentas prueban de modo fehaciente ser la cruz parroquial de La Puerta, de uno de los hermanos Becerril, famosísimos orfebres de Cuenca, que en numerosas obras dejaron huellas de su extraordinaria valía como intérpretes en España del Renacimiento italiano. Desde luego, bastaría la comparación de esta cruz con otras de los mismos artistas para atribuírsela, ya

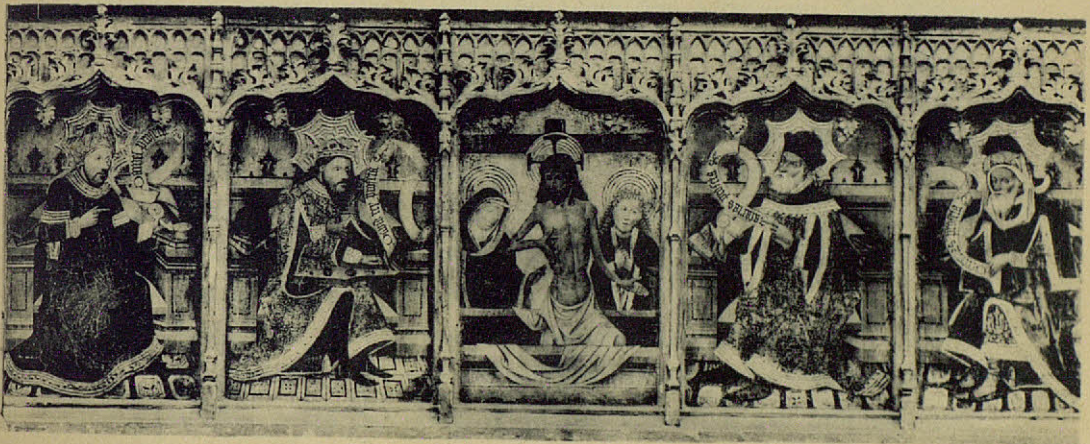
que multitud de detalles revelan la mano becerrillesca; sólo falta puntualizar documentalmente cuál de esos artistas la ejecutó (1), pero aparte el nombre del clérigo Diego Becerril, que da la pauta, queda la cruz misma y en ella una marca donde se lee CUEN(ca) con el cáliz y estrella, emblema de la ciudad a cuya diócesis pertenece La Puerta, y otra marca en forma de escudo que contiene la inicial de Francisco y debajo una especie de ternero o becerro corriendo, emblema de la familia Becerril.

(1) Francisco y Alonso Becerril más Cristóbal, hijo de éste, construyeron la magnífica custodia de la Catedral de Cuenca, destruída por los franceses durante la guerra de la Independencia.

F. LAYNA SERRANO



"Coronación de la Virgen" Tabla aragonesa (2.^a mitad del S. XV.)
Musée des Arts Décoratifs (Paris).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

"Christus Patiens" con la Virgen y San Juan entre Profetas. Predela aragonesa.
(2.^a mitad del S. XV). Propiedad Particular (Paris).

Para el estudio de algunas tablas Valencianas y Aragonesas

Con espontáneas fichas brevísimas, sin minucioso análisis, ni detenido cotejo fotográfico, sólo por notas impresionistas precursoras de la revisión que para mi libro sobre pintura medieval proyecto hacer, daré referencia breve de algunas tablas sueltas, en poder de particulares.

Es interesante la desconocida colección de D. Pablo Navarro (Valencia), a cuyo hijo, el ilustre ingeniero D. José, soy deudor de una merced: haberla podido ver.

Hay mucho moderno y bueno: lienzos de Sorolla, Vicente López... También bargueños, cerámica... Lo más atractivo para mí, era lo cuatrocentista y limitándome a ello, indicaré tres paneles verdaderamente importantes. Cada uno tiene dos apóstoles: San Pedro y San Andrés, San Jaime con San Juan y Santos Bartolomé y Tomás. Serían laterales, quizá por su tamaño mejor que de predela, donde son tan apropiados y usuales los apostolados. Más que una gran riqueza de color—algo fría y monótona su gama—, se admira la reciedumbre del modelado y excelente dibujo, de trazo firme, desenvuelto en las expresivas cabezas hechas con maestría. Tal vez pueden atribuirse al «Maestro de Altura» o su círculo.

De Osona hijo, es seguramente una «Epifanía» (óleo). Bello y brillante, de carminados y rojos muy finos, un pequeño tablero con la «Anunciación» entre San Miguel y San Jerónimo. Lo creo de Juan Rexach.

El profesor González Martí (Valencia), además de su famoso museo

de cerámica—montado con el gusto que como artista le caracteriza—, tiene lo siguiente: La «Natividad» que con excelente tricomía, publicó en «Oro de Ley». Es inconfundible, de igual mano que la predela de los Siete Gozos (arciprestal de San Mateo), reproducida por Beti Bonfill y Sánchez Gozálbo, debiendo atribuirse a Valentín, Montolú, ó su círculo.

Una tabla grande, apaisada, con la «Coronación de María», guardapolvo alto, de retablo dedicado a la Virgen y después transformada en testero de su lecho mortuario, para las representaciones litúrgicas del «Misteri» de la «Dormición», o simplemente, para exponer a los fieles imagen de bulto, durante la octava de su festividad agostea, según revelan unas visagras. Es inequívoca, del «Maestro de la Puridad» que para mí, ha de ser un inmediato discípulo del de Martínez Vallejo, no el mismo, ni tampoco el Falcó de «Nuestra Señora de la Sapiencia» (Universidad valentina). Que los documentos mal transcritos y peor interpretados por Tramoyeres, no son justificantes de la atribución a Nicolás Falcó, de parte ni de todo el retablo de la Purísima (Museo de San Carlos), como aquel benemérito archivero y después el P. Ivars, propusieron, ya lo he indicado en este BOLETIN, ratificándolo después Mr. Post en el tomo VI de su magna «History of Spanish Painting».

También muy bella, una «Sagrada Familia» (Madonna lactando, San José y San Juanito), italianizante de principios del XVI. Sin la menor duda, es del mismo que hizo la postiza tabla central del altar atribuido a Margarita Juanes o Miguel Juan Porta, en San Carlos (número 640), por mí publicada en el «Boletín de Castellón».

Posterior, de ya bien adentrado el XVI: una tabla grande valenciana. Y aún falta por aludir, hermosa Virgen hispano-flamenca (?), de hacia 1500.

Gracias al buen «amateur», D. Francisco Díaz de Brito, conocí—muy a la ligera—una «Pentecostés» (fines siglo XV) del Sr. Espinós que, poco estudiada, me hace vacilar antes de conjugarla en torno al «Maestro de San Lázaro», por impresión momentánea, rapidísima.

El valioso donativo (antigüedades romanas, muebles, armas, cerámica, lienzos modernos...) del Excmo. Sr. D. Francisco Catalá Catalá, que con mi mediación, está en trámite de pasar pronto al Museo de San Carlos, además de las conocidas cuatro tablas de San Lucas (fines

del XIV), tiene una «Anunciación», por 1500. La creo atribuible, a discípulo del anónimo que rebautizó Post: «The Martínez Master».

No encuentro fácil, filiar decisoriamente la espléndida «Salutación angélica», propiedad del Sr. Marqués de Mascarell (Valencia).

Las indumentarias gemadas, exuberancia de suntuosos brocados flamígeros, notorio flamenquismo y más concretamente la cabecita del Gabriel, revelan cierta semejanza estilística con las dos tablas del mismo asunto que hay en San Carlos (núms. 87-88). Recordemos que la gran clarividencia del Sr. Tormo, pensó para estas últimas en Luis Dalmau y también Mr. Post.

Pero, a la par me tienta, el parentesco de la «Anunciada» Mascarell (1), con la Virgen sedente de la «Epifanía» del «Berkshire Museum», de Pittsfield (Massachusetts), firmada por Juan Pons, pintor cuya Pascua de Resurrección se debe a la infatigable búsqueda del eminente profesor de Cambridge. Algo retrae su fondo liso, no hallar el modelado a claroscuro y otras características. Para pronunciarse más concretamente sería indispensable conocer «de visu» la tabla de América.

La primera fecha documental (1474), de Pons, quizá es algo avanzada. Sin embargo, pudiera no ser impertinente recordar que perteneció a una dinastía de artistas valencianos, lo cual abre horizontes hipotéticos. Provisionalmente situo este importantísimo panel, en la bisectriz del ángulo formado por las modalidades que Dalmau y Pons representan. Es el único y más próximo nexo que veo.

El Sr. Izquierdo, tiene (?) una «Flagelación del Señor, atado a la columna» ciertamente del pintor de las tablas de S. Esteban [iglesia parroquial (sacristía) del Santo, en Valencia], que será Juan Rexach, o mejor un próximo discípulo.

D. Francisco Sanz (Valencia), un pináculo con el «Calvario», del círculo marzalesco, atribuible al «Maestro de la Ollería», que sin la menor duda es el autor de una tablita de «Asunto místico» (Catedral Val.^a, remate del altar de S. Luis Beltrán, capilla de la Purísima) toda-

(1) Desde aquí doy las gracias, al Sr. Director del Museo de Vich, D. José María Gudiol Ricart—sobrino y digno sucesor del homónimo sabio arqueólogo—, por haber generosamente puesto a mi disposición las copias del gran «Arxiu d'Arqueologia Catalana», que también dirige y al cual pertenece la fotografía de la tabla Mascarell. Con inusitado máximo desinterés, ha mandado hacer una brillante campaña por tierras de Valencia, en la que reunió nutrido acopio de insuperables clichés selectísimos.

vía sin descifrar y no se si pudiera referirse al martirio del S. Bernardo (Amete) de Alcira con sus hermanas Gracia y María (Zaida y Zoraida) mentados por Escolano.

La Sra Condesa de La Béraudière (París), posee (?) una predela con «Christus Patiens», Virgen y San Juan entre Profetas: Daniel, David, Zacarías, Jeremías. Es aragonesa de la segunda mitad del xv, y supongo su autor el del «San Vicente Mártir» y «Crucifixión», del Museo de Huesca, núms. 107 y 108 del «Catálogo» de 1905, que continúan bajo la infirme atribución al todavía enigmático Pedro de Aponte. Puede también ser suya, la «Coronación de la Virgen» del «Musée des Arts Decoratifs» (París), y la «Quinta Angustia», número 31 de la Colección Muntadas, mal catalogada como catalana. No recuerdo bien otro «Cristo de Piedad» que vi en Daroca, para poder afirmar tenga que anejársele, aún cuando así figura en mis añejas notas.

En el rico acervo que constituye la mencionada colección de los herederos del Conde de Santa María de Sans, lleva núm. 123, una repintada «Madonna» entre ángeles músicos, de la segunda mitad del xv. Su filiación aragonesa indiscutible, prolonga la escuela del pintor de Mosén Esperaudeu de Santa Fe (col. Lázaro) y será obra de algún lejano secuaz. Con absoluta seguridad, es del que hizo la de igual asunto y composición del Sr. Luiggi Parmeggiani (Reggio d'Emilia) y ésta, por lo tanto, no castellana. Me refiero, a la publicada por Mayer en su importante aportación de «Revista Española de Arte» (número 8; diciembre de 1935), que conocí hace años cuando andaba en el Comercio.

Sin salir de la Colección Muntadas, puedo tal vez citar un nombre sonoro y demasiado solitario—por lo poco estudiada que ha sido la pintura aragonesa—para la bellísima «Dormición de María», número 166 del suntuoso «Catálogo»: el de «Mestre García de Benabarre». Así firmó una Virgen del Museo de Barcelona, publicada por Folch y Torres en «Gasetta de les Arts» (febrero de 1929). Fué un excelente artista huguetiano que formó escuela propia, con numerosos discípulos.

Florecieron éstos por Aragón y la vecina Lérida, donde quedan obras suyas y de su círculo: Colegiata de Aínsa (retablos de San Bernardino; Santa Ana; San Vicente Mártir), Museo diocesano de Lérida (dos trípticos), etc. No me sorprendería si la predela con «Cristo pa-



"Anunciación" Tabla valenciana, promedio del S. XV.
Propiedad del Sr. Marqués de Mascarell (Valencia.)

cientísimo» entre Santos Pedro, Pablo, Magdalena y Lucía (Col. Parmeggiani), fuera del «Mestre García» o de algún discípulo. Pero, no la conozco más que por la reproducción de Mayer, quien certeramente la filió como aragonesa, de fines del xv, con influjo catalán.

Valencia, 20 de abril de 1936.

LEANDRO DE SARALEGUI

Anotaciones a algunas tablas primitivas Españolas

De una Colección Parisiense procede la tabla con el «Tránsito de la Virgen» (1,58 × 1,00), obra importantísima valenciana, de principios del siglo XV, pero no del autor de la «Coronación de la Virgen» que he reproducido en mi «Historia» (edición española, lám. 46). Sin duda el parentesco es grande, pero comparando detenidamente se reconoce pronto las diferencias. El autor es quizá discípulo del pintor de la «Coronación», discípulo de Lorenzo Zaragoza, y su modo es muy especial de tratar las manos, como la mano bendicente del Cristo es exactamente el mismo que encontramos en la tabla con San Clemente y Santa Marta, del Museo de Valencia, atribuida generalmente hoy día a Gener y Pérez. El artista ha sufrido visiblemente la influencia de Marzal de Sas.

Post reproduce en su reciente tomo IV, parte I, de su «History», figura 33, una adoración de los Reyes Magos existente en casa de los anticuarios Seliymann, Rey y Co., en New York. La clasificación como obra del taller de Jacomart y de Reixach, es también la mía. En casa de un aficionado alemán, el Dr. Plambeck, en Ploen, existía hasta hace poco tiempo otra versión de esta obra, vendida recientemente a otro aficionado alemán, quizá algo más fina. Es de otro discípulo de Jacomart, valenciano con toda probabilidad, usando otro decoro para la ornamentación de sus nimbos que Jacomart, Reixach y el pintor de la tabla en New York. La tabla es nueva prueba para el hecho, que del taller de Jacomart salieron bastantes maestros buenos que divulgaron el estilo de su maestro. Seguramente, tanto la tabla de



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, MADRID

Maestro valenciano. 1508 — 15.
Tablas de un retablo. Colección particular alemana.

New York como aquella de Ploen, tienen por modelo una composición desaparecida de Jacomart mismo. Los autores de estas dos tablas pertenecen a los discípulos más antiguos de Jacomart. La tabla que publicamos no será muy posterior a 1460-65.

El San Pedro en trono, en el Museo Nacional de Arte Catalán, Barcelona, reconocido hoy generalmente como obra de Rodrigo de Osona, me parece de un interés especial, porque creo reconocer la influencia marcada de Bartolomé Bermejo, tanto en el modelado de la cabeza como en ciertos detalles de la ejecución de la capa pluvial. La influencia de Bermejo sobre la pintura valenciana, todavía no es nada aclarada y hay que contar aún con sorpresas.

En una Colección particular de París, se halló desde hace poco una tabla grande, atribuida a la escuela italiana, representando la «Virgen en trono» (1,58 x 1,00 m., la inscripción no pintada, sino grabada con cuchillo ...LVICI Milanese 1459, es tan ridícula que no es menester hablar de esta añadidura moderna). Se notará enseguida la marcada influencia flamenca, en primer lugar la de Roger van der Weyden. Pero la tabla ni puede ser ni italiana, ni flamenca. Todo el carácter de la pintura y el modo de traducir el idioma flamenco en un lenguaje propio me parece indicar un artista español y no dudo de atribuir esta obra notabilísima al círculo de aquellos artistas que trabajaron en Valencia por los años 1470 y siguientes, como discípulos de Jacomart. En el primer momento pensé en Rodrigo de Osona, pero aunque él está uniendo elementos flamencos con italianos, no coincide el estilo de esta tabla exactamente con aquel del retablo seguro de San Nicolás, en Valencia. La mayor afinidad existe entre esta Virgen con las tablas en el Seminario de los Jesuitas, en Sarriá, con las Santas Bárbara, Agueda, San Sebastián (cf. Post, «History» VI. 2., lám. 184), atribuidas por Post a un artista desconocido de mucho mérito del Círculo del Maestro de Perea o de uno de sus discípulos, tablas que se distinguen como la presente por un color rojo muy especial, de gran hermosura. Al parecer, Post está fechando estas tablas demasiado tarde (1). Aprovechamos la ocasión para algunas anotaciones a los estudios de Post, acerca del «Martínez Master» (Nicolás Falcó I (?)), publicados en el mismo tomo. La tabla con las Santas Catalina y Cristina, de

(1) Compárese aquella Santa Agata, de Sarriá, con la lámina 143 del mismo tomo de Post, para verificar la íntima relación con el Maestro de Játiva.

la Colección Muntadas, de Barcelona (fig. 152), atribuida a aquel maestro o un seguidor, me parece aún del siglo XV, relacionada con la tabla de las Santas Agueda y Lucía de la Colección de D. Miguel Martí, en Valencia (fig. 156), igualmente atribuida al «Martínez Master». Si es de él mismo la tabla de la Colección Valenciana, solamente puede ser obra de su época juvenil. La «Anunciación» de la Colección Soler y March, en Barcelona (fig. 153), será más bien obra del taller, de todos modos igualmente obra que pertenece aún al siglo XV. El «Entierro de un Lazarista», de 1520 (Post; lám. 162), bien puede ser obra tardía de Nicolás Falcó, las demás obras atribuidas a este «Lazarus Master», son mucho inferiores y al parecer de un discípulo mediocre.

Si yo veo bien la cronología de las obras de Nicolás Falcó I («Martínez Master»), es la siguiente: a) Retablo de Santiago, Barcelona; Colección Muntadas. b) Adoración de los Reyes. El Puig. c) La Virgen con el niño, San Joaquín, Santa Ana, Valencia. d) La Virgen, etc. Ermita San Sebastián, Puebla de Vallbona. e) Las tablas del retablo de la Puridad, Valencia (1502 (?), de todos modos anterior al tríptico siguiente). f) El tríptico con la Virgen de la leche. Museo Valencia, hacia 1510 (?).

Las obras a-d pertenecen a un grupo y e, f a otro.

En una Colección particular alemana, existen cinco tablas importantes procedentes de un gran retablo dedicado evidentemente, a la Virgen. Representan la Natividad, Adoración de los Reyes, La Circuncisión (1,30 × 1,00 ó 1,39 × 1,04); las tablas procedentes del Bancal: San Benito y San Pedro, Santa Catalina y Santa Lucía (0,68 por 1,02). Creo que no puede haber la mínima duda que se trata de pinturas valencianas del principio del siglo XVI, alrededor de 1508-15, muy finas de ejecución, muy originales en su mezcla de elementos flamencos e italianos. El maestro tenido gran cuidado para reproducir el paisaje con el mayor esmero, y parece que ha sido en cierta relación con Pablo de San Leocadio.

Pero no parece de origen italiano, sino español levantino, ecléctico, que por cierto conoció bien las obras del hijo del Maestro Rodrigo y Osona y la producción de su escuela. Sumamente característico para la elegancia amanerada del artista, es la forma de las llaves del San Pedro y el modo de tener el libro, así como el «Contraposto»

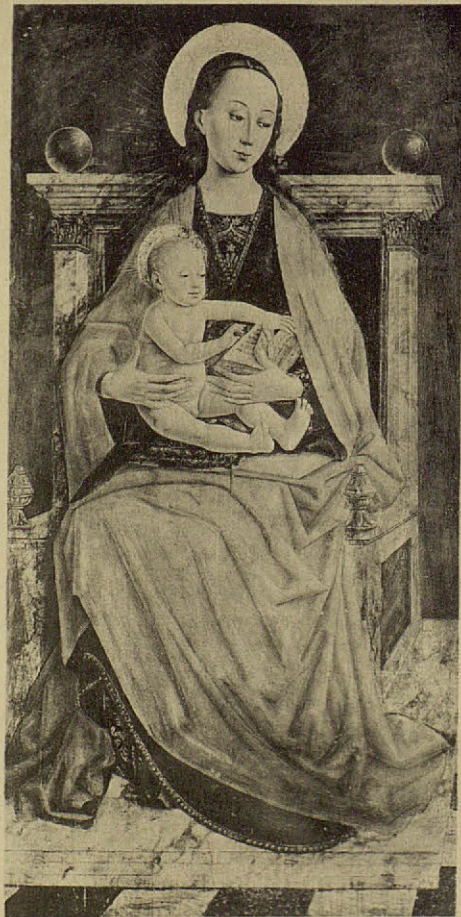


Ginér y Pérez: La muerte de la Virgen
París. Colección particular.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Taller de Jacomart: La Adoración de los Reyes.
Colección particular alemana.



Anónimo maestro valenciano (Escuela de Jacomart): La Virgen con el niño.
París. Colección particular.



Anónimo maestro Castellano (Escuela de Burgos?): Adoración de los Reyes.
Madrid. D. Enrique Traumann.



Anónimo Castellano.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, MADRID

italiano del Niño Jesús en la Circuncisión. El artista sigue por así decir, el camino ya ligeramente indicado por el autor anónimo de la «Virgen de la leche» del Museo de Valencia (reproducido lám. 78 de mi «Historia de la Pintura Española»), idéntico quizá con Nicolás Falcó I y clasificado por Post como «Martínez Master». De todos modos, existen también ciertas relaciones con el «Cabanyes Master» de Post, quién sabe si el autor desconocido de nuestra tablas no es en verdad aquel Antonio Cabanyes, mencionado en 1507 (?).

En la Colección del Sr. D. Enrique Traumann, en Madrid, existe una tabla (0,93 × 0,54 m.), representando una Adoración de los Reyes, o más bien dicho, parte de la Epifanía. Evidentemente perteneció al mismo altar otra tabla que enseñaba el rey viejo y el rey moro, porque no solamente faltan estos dos reyes magos, sino el niño Jesús, se dirige claramente hacia estos personajes, que hoy faltan. Es obra indudable castellana, con toda probabilidad del último decenio del siglo XV, con marcada influencia flamenca. Mucho recuerda al «Maestro de Santa Ursula», especialmente el niño, pero también la Virgen. Si no me equivoco se trata de una obra muy buena de la escuela de Burgos, y se reconoce gran parentesco con obras del círculo del «Maestro de San Nicolás» como la «Adoración de los Reyes» en la Parroquia de Presencio (Post, *History*, IV, part. I, lám. 94).

Contribución interesante a la iconografía de los Reyes Católicos, ofrece la tabla con una Virgen de la Misericordia en casa del anticuario León Birtschansky, en París. El pintor castellano, por cierto artista de segunda fila quizá del círculo del «Maestro de Segovia», es algo uniforme en su modo de dibujar, pero a pesar de esta generalización todas las cabezas acusan retratos, y los más logrados, parecen aquellos de la Reina y de D. Fernando.

AUGUSTO L. MAYER

El Románico en la provincia de Logroño

La Rioja comprende en tal denominación no sólo la comarca originaria circundante al Oja, sino la región limitada al Sur por las sierras de Urbión, Cebollera y otras sorianas menores hasta Alfaro. Al Norte, por el curso del Ebro. Al Este, por la conclusión de las sierras en la tierra llana de Tudela y Corella. Al Occidente, la Rioja logroñesa se continúa por la burgalesa, sin distinción geográfica clara y radical como no sea a trechos por los montes de Yuso y los obarenses. Esta continuación de la Rioja hacia Burgos tiene su consecuencia en la continuidad de vida y más aun de toponimia, ya que toda esta parte del río Tirón que tiene su población alrededor de Haro y la Calzada como ciudades principales, habló el vascuence, demostrándolo por cantidad de nombres de localidades (Zabárrula, Arviza, Ezcaray, Cilbarrrena), amén de apellidos y otras muchas palabras en uso. Es la región más homogénea, ya que el resto de la provincia de Logroño, queda dividido con amplia diferencia en sierra y ribera del Ebro, con desigualdades sensibles de vida y carácter.

Una historia del arte románico en la provincia de Logroño, como la presente intenta ser, resulta difícil por la escasez de ejemplares, que pese a la región en general homogénea que hemos dicho era la Rioja, no pueden por otra parte circunscribirse a una evolución continua. Es ello consecuencia de la historia de la Rioja, dependiendo de uno y otros, campo de batalla de dinastías irreductibles y odiadas, que se disputaban el curso de uno de los ríos más útiles de España,

con sus hectáreas de huertas ricas. La Rioja, por ser además una comarca de paso obligado ha sufrido grandemente en las vicisitudes de la historia moderna. Su historia medieval comienza con los datos que la hagiografía de San Millán nos suministra, y como hecho más culminante, con la sumisión de la Cantabria y su tierra llana a Leovigildo. Durante la dominación musulmana es hecho primordial la expedición devastadora de Almanzor que medio destruye el santuario construido por los mozárabes en la Cogolla. La expedición de Canalex concluye con la presencia de los musulmanes por estas regiones. La reconquista navarra avanza, la región se organiza y los reyes de la dinastía navarra, notablemente Sancho el Mayor y García el de Nájera, activan en la Rioja una serie de fundaciones piadosas de gran porte y envergadura. La actuación de Sancho el Mayor queda más documentada en territorio propiamente navarro, pero García Sánchez es el fundador, en diploma de 1052 de la iglesia de Santa María la Real de Nájera, panteón de los monarcas navarros. Sería de ver la extraordinaria traza y magnitud de esta iglesia, que se volteaba coetánea a edificios tan ilustres como San Isidoro de León y la Seo de Jaca. Todos ellos de fundación real, la iglesia de Nájera, fundada bajo la Peña, contendría parecidas reciedumbres y gracilidades arquitectónicas. En 1067 se construía la iglesia y monasterio románicos de Yuso, igualmente desaparecidos.

Paralelo a este mecenazgo de Nájera y como escuela complementaria se nos ofrece en este mismo siglo XI el espléndido foco artístico de la Cogolla, visible sobre todo en la escultura eboparia que aún hoy es gusto de los ojos. El arca de San Millán se comenzaría en 1053 un año después de la fundación de Nájera por Don García, y catorce años después, en 1067 (1), Sancho y Placencia («dive memoria Placentie regine») honrarían la terminación de la obra, suntuosa y de grandiosidad poco común. No es éste el momento de estudiar los marfiles, ya suficientemente esclarecidos. Pero anotemos que proceden de un taller regional, un taller riojano, que trabajaría al dictado de los reyes aún con artistas extranjeros, cual son «Engelram magistro et Redolfo filio», según la firma de los eborarios, hoy en el museo de Leningrado. La faceta regional de este taller se comprueba con

(1) Gómez Moreno. «El arte románico español». Madrid, 1934, pág. 25.

(2) Ibidem. pág. 26.

algún otro detalle signatario, como es el epígrafe del «Gomesanus prepositus», también en Leningrado, y que acaso pueda relacionarse con el benemérito prelado que después, en 1091 consagró la iglesia de Ventrosa. Desaparecida la iglesia románica de Nájera, de cuyas excelencias decorativas no serán sino primoroso trasunto los marfiles, estos nos eneban un arte oficial fecundo, europeo, muy expresivo al dar forma gráfica a escenas no copiadas de otras hagiografías, sino solo fuentes de la vida de San Millán por San Braulio. No se puede afirmar lo mismo de las placas del arca de San Felices, que se llevarían a la Cogolla en 1090 y Alfonso VI adoró allá en 1094 (2). Su estructura románica más vulgar, su inspiración acorde con los temas ya corrientes en el siglo posterior y lo amanerado de sus figuras, ninguna relación tienen con los focos riojanos documentados.

Así, pues, en el tercer cuarto del siglo XI han aparecido los dos primeros artistas riojanos, Engelram y Redolfo, bien que su nómina traiga recuerdos renanos. Inconscientemente empiezan una escuela artística que en sus primeros pasos no desdiría del acento que informaba la escultura riojana. No volvemos a hallar otro nombre de artista hasta la signatura de la iglesia de Ventrosa en 1091 que firmaba ya con nombre plenamente latino un «Sancius fecit». Y de todo el siglo siguiente, la escasez de obras conservadas, que veremos, apareja la falta de signaturas. Indirectamente podemos rastrear algún maestro. En la escena de la lucha de caballeros en un capitel del palacio de los Duques de Granada, en Estella (1), aparece un «Martinus de Logronio fecit» que por su estirpe riojana, se puede considerar autor de obras en la provincia ya que no queda lejos Estella. Ningún otro nombre de artista románico nos resulta conocido, y por consiguiente, sus procedencias nada informan.

Son los mismos monumentos los que nos podrían dar idea de las influencias, orientaciones y escuelas perpetuadas en el románico riojano, si una devastación sistemática en los siglos modernos no hubiera destrozado y substituído los mismos edificios. Sin embargo, la historia riojana, a partir del siglo XI deja ver en sus hechos principales, indudables momentos de penetración del románico castellano. En 1076, por el asesinato de Sancho V, Alfonso VI llegó a Nájera, bajando a

(1) José M.^a Lacarra. «El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII», en «Homenaje a Mérida». Madrid, 1935, t. II.

Calahorra mientras Sancho Ramírez invade Navarra y ocupa Pamplona dando al arte una distinta dirección de la castellana. En 1073, el Cid entra en la Rioja, que aunque en 1111 pasa a ser Navarra, desde 1179 la dominación castellana se asienta de modo definitivo. En consecuencia, procede considerar como castellano el románico riojano, pero lo que ha subsistido no ofrece una homogeneidad tal, que permita normalizar sobre sus características. Ya veremos que el primer edificio cristiano de la Rioja es la iglesia visigoda de Albelda, y más tarde la mozárabe de Suso. Todo el románico posterior, excluida la desconocida estructura de la iglesia de Nájera, no es asimilable a un grupo sino en los edificios del Najerilla. Los restos del monasterio de Santa Coloma son personalísimos aun dentro de los balbuces prerománicos. Las iglesias del Suroeste, como son las de Mansilla de la Sierra y Canales, se relacionan estrechamente con algunos edificios de tierra de Burgos, y en rigor, la frontera en este punto no puede resultar más arbitraria. Todavía lo es más al norte de dicho grupo, en la citada región de pasado y toponimia vasca, que ofrece un grupo de románico muy homogéneo en torno de Haro y Santo Domingo de la Calzada. La catedral de este último centro, obra documentada de 1157, no sólo se extiende con su escuela escultórica hasta lo románico de San Millán de Suso, sino que también informa de modo indubitable el grupo riojano alavés, que con el río Tirón enlaza con la provincia de Burgos. El grupo comprende las iglesias de Ochanduri, Tirg, Villaseca, Fonzaletche, Tirgo y otras desaparecidas, como Foncea, pueblos de estirpe más o menos declaradamente vasca, cuya relación con el románico de Armentia y Estibaliz es flagrante. Alguna de ellas, como Ochanduri, la más alavesa, descuella por sus detalles decorativos, mas ninguna como la metrópoli de todo el grupo, Santo Domingo de la Calzada, que no mostrando de su conjunto románico sino la girola, su riqueza en capiteles y canecillos labrados resulta excepcional, plena de gracia románica en su concepción e interpretación y producto de unas fuentes no exóticas, más bien regionales, casi extrañas en época en que el arte románico español, aun produciendo obras ilustres, se desvanecía en lo decorativo y daba paso a la transición. Es en Santo Domingo de la Calzada donde el románico riojano se afina y consagra en el conjunto más clasicista del románico después del ciclo del maestro Mateo en Compostela. Las relaciones de este anónimo maestro que

trabajó sin duda en el claustro del Silos con los grandes repertorios escultóricos del último románico gallego aparece en los recios modelos de los admirables, vivísimos canecillos de la girola. La sonrisa helenizante de algunos rostros, las cabelleras rizadas, y más que nada, la maestría de las composiciones que en los capiteles del interior son superiores a lo conocido similar de Compostela, son elementos de precio que bastan para adjudicar la labor extraordinaria a un compañero de Mateo, como él educado en lo más preclaro de la escultura francesa del Sudoeste y de Chartres. Las fechas entre que se desenvuelve lo conocido de la obra de Mateo son 1168 y 1188. En 1158 se empezó la obra de la catedral de Santo Domingo, y por lo tanto ya resulta admisible que pertenecieran a una misma generación los dos maestros. Que se trate de uno solo, mateo, es hipótesis aceptable, aún sin más fundamentos que los apuntados de semejanza de tallas, y que se afianzan a la vista de unos y otros. Desgraciadamente, nada queda en las cercanías de Santo Domingo que pruebe una expansión de formas irradiables de centro que tan fecundo hubiera sido en fechas más tempranas. El siglo XII iba de vencida y no otra es la causa de que tales formas no dejaran escuelas de este ciclo, el más rico y artístico de la Rioja.

Quedan analizados los grupos principales y medianamente caracterizados. Toda la parte oriental de la Rioja, aún lindando con lo mejor del románico navarro no ofrece sino obras aisladas, pobres y desprovistas de esencia formal creadora, como Ocón y Robles. La metrópoli del grupo sería la desaparecida catedral románica de Calahorra, de la que sólo subsisten pocos fragmentos, como una cabecita masculina, de arenisca blanda, que se guarda en Calahorra en colección particular, atribuible al fin del siglo XII. Aún más tardías y transitivas, la ribera del Ebro lindante con Navarra, contiene contados monumentos emplazados sobre todo en Logroño y Navarrete. Son producciones selectas de los primeros tiempos del siglo XIII, y solo aquí, en fecha tan tardía, los caracteres de este románico se despegan abiertamente de cuanto había valorado formas castellanas y en general occidentales, para vincularse a la trasiición típica de lo navarro, evolucionando todavía en el periodo románico hacia las formas francesas que habían de imperar en todo el goticismo navarro. La puerta de Navarrete es una muestra de lo antedicho. Todavía más la aguja del crucero de Santa María del

Palacio, en Logroño, último ejemplar de la evolución. El hecho de que Logroño resulte tan próximo a la región estellesa justifica este intercambio de formas que tan fecundo hubiese resultado para el estudio de no haber desaparecido la mayor parte de los ejemplares.

* * *

Con ejemplares tan contados, una suma de características comunes al románico riojano difícilmente puede calificarse. Es norma comprensiva de todo el grupo estudiado, aún dentro de su heterogeneidad, la riqueza y gran porte de las fundaciones, fácilmente deducible, y caso omiso de la destrucción, en Nájera, San Millán de Yuso, Santo Domingo de la Calzada y las dos Iglesias de Logroño, con decoración escultórica riquísima, que también tendrían las primitivas iglesias logroñesas de Santiago y La Redonda (1), decoración que en la Catedral de la Calzada rebasa los extremos castellanos contemporáneos, según se apuntó. Por el contrario, la falta de ejemplares impide suponer ejemplos de soluciones felices a problemas arquitecturales, que sí existían, pues el camino francés los propagó al mismo tiempo que la escultura gala de Santo Domingo. Y en los monumentos modestos, las iglesias rurales, esta riqueza escultórica y de detalles es norma que precisa la formación de los autores en centros de gusto gracil, colaborando unos oficios con otros, y dejando preciosas muestras de rejería en Bañares, Canales y Mansilla. En fin, la escasez actual de ejemplares impide formar escuelas por la planta de los edificios. Uno hay de galería porticada, Canales, y otro, Santa Coloma, en los comienzos del románico, da una rara planta en crucero de T. Las distintas soluciones de iglesias de una nave, generalmente abovedada, abundan en la región de Haro, y precisa rebasar la duodécima centuria para hallar iglesias de tres naves.

En detalle, la construcción de edificios se hizo generalmente empleando buena sillería, y es difícil citar iglesias de mampuesto, tan comunes en otras regiones de románico más generalizado, como es Soria. El arco y la bóveda, tratándose de un románico de transición, conservan pocos ejemplares de medio punto, y el apuntamiento se da

(1) Angel Casimiro de Govantes. «Diccionario geográfico-histórico de España.—La Rioja». Madrid, 1846, pág. 108.

en la primera mitad del siglo XII. Conociéndose fechas del XI, cual son las de Nájera y Ventrosa, resulta sensible que no hayan quedado las iglesias primitivas y sigan desconocidas las muestras de este arte navarro con ingerencias castellanas que tan interesante hubiera sido conocer. De los restantes caracteres del románico riojano del siglo XII, no es posible generalizar. Baste decir que la semblanza general no se despega antes del siglo XIII de lo corriente en tierra castellana. Pasemos al estudio de los ejemplares por orden cronológico incluyendo dos obras prerománicas con el fin de preparar los jalones de la arquitectura cristiana de la Rioja. Son éstas la iglesia visigoda de Albelda, descubierta por Taracena y la paleorománica de Santa Coloma, interesantísima e inédita hasta el presente estudio, pues una tercera iglesia riojana, la mozárabe de la Cogolla fué suficientemente estudiada por Gómez Moreno y a su libro nos remitimos.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

(Continuará)

BIBLIOGRAFIA

LA RENAISSANCE. L'ART MODERNE, par Louis Réau.—Librairie Armand Colin.—París, 1936.

La «Historia Universal de las Artes», que publica esta Casa Editorial francesa, ha editado su tercer tomo sobre el «Renacimiento» y «El Arte Moderno», debido a la pluma del Director de esta publicación, Luis Réau.

El autor divide su obra en dos libros, el primero sobre la Primacía italiana del Renacimiento y el Barroco, y el segundo, sobre la Hegemonía Francesa, en los siglos XVIII y XIX. El libro primero, a su vez, se divide en dos partes dedicadas al primer Renacimiento y al Renacimiento Clásico.

En el primer Renacimiento estudia el Arte italiano durante el Quattrocento y el Renacimiento fuera de Italia. Trata de la Arquitectura, Escultura y Pintura, en Florencia, Venecia y la Italia meridional con Brunelleschi, Benedecto de Maiano, Giuliano de San Gallo, Leo Battista Alberti, Pietro da Milano y Francesco Laurana, arquitectos; Ghiberti, el gran escultor florentino, Donatello Andrea Verrochio y Luca della Robbia. Masaccio que comienza la pintura italiana del Renacimiento, al que siguen Botticelli, el Uccello, Ghirlandaio, Perugino, Pietro de la Francesca, Melozzo da Forli, Signorelli Mantegna, Bellini, Veneto y Antonello da Messina.

Fuera de Italia al tratar de los países latinos, describe los famosos Castillos de Blois Chambord y otros, habla de la influencia flamenca e italiana, citando como pintores del primer grupo al pintor de Francisco I, Clouet y Jean Fouquet.

De España, solamente en un pequeño párrafo menciona a Vasco de la Zarza y Bartolomé Ordóñez. Y en los países germánicos, la religión en Alemania no construye iglesias, pero sí palacios, como los castillos de Saxe y Silesia, el famoso de Heilderberg y las Casas de Corporaciones y Ayuntamientos, con sus ciudades, como Nuremberg y Rotemburg, que son verdaderos museos. Peter Vischer y sus familiares forman una verdadera dinastía de escultores, y Alberto Durero, Hans Boldumg y Lucas Cranach y Albrecht Aldorfer de Ratisbona,

de el que muestra un cuadro la Ronda de los Angeles, de una belleza encantadora, nos muestran obras maestras de pintura en esta época.

El renacimiento clásico, o sea, el cinquecento, también es estudiado en este libro con detenimiento, con Bramante el iniciador del clasicismo en el renacimiento, Andrea Palladio y Julio Romano, al mismo tiempo pintor. Los escultores Leonardo de Vinci y Miguel Angel, igualmente escultores que pintores, son los astros de primera magnitud alrededor de los que giran Benvenuto Cellini y Juan de Bolonia y los venecianos, Andrés y Jacobo Sansovino, Antonio y Tulio Lombardi y Alejandro Vittoria.

De esta época de lucimiento de la pintura son también estudiados en sus obras en este tomo. Además de Leonardo de Vinci y sus numerosos discípulos milaneses, muchos de los que han imitado en sus cuadros la sonrisa encantadora de las Vírgenes y Mujeres retratadas por el gran artista, y que llevan los nombres de Ambrogio de Prado. Giovanni Boltraffio y el artista conocido por Sodoma, aunque éste no fué discípulo de Leonardo.

En la escuela Lombarda son citados Miguel Angel Rafael y su discípulo Julio Romano. En una transición entre esta escuela y la veneciana clasifica a tres pintores Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto y Sebastiano del Piombo y entra a tratar de la escuela veneciana y sus famosos pintores Giorgione, el Ticiano, Palma, el Viejo, París Bordone, Lorenzo Lotto, Moretto y Moroni como satelites del Vecellio, después Tintoretto, Verones, el Corregio y su discípulo Parmigianino.

Al dar a conocer el renacimiento clásico fuera de Italia, describe los famosos Castillos franceses y esculturas notables como las de Jean Goujon, Germain Pilon, Ligier Richier con su original sepulcro del Corazón de René de Chalons en Bar-le-Duc, y las pinturas de Clouet y Leonard Limosin.

En el párrafo dedicado a España y Portugal habla de Pedro Machuca con su conocido patio de Carlos V en Granada, Juan Bautista de Toledo y su sucesor Juan de Herrera en el Escorial, el francés Pedro Picard autor de la portada de Universidad de Oñate y a Diego de Torralva autor de los claustros del Convento del Cristo de Thomar como arquitectos, y a los pintores Antonio Moro. Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y Luis de Morales.

En los Países Bajos, Lucas de Vriendt hace el Ayuntamiento de Anvers entre gótico y renacimiento, Guyot de Beauregard autor de los planos del Palacio de Margarita de Asutria en Malinas, que esculpe además la chimenea monumental de Franc de Bruges y los pintores Bernard D'Orley y su discípulo Frans Floris, Lucas de Leyde, Jerónimo Bosch son nombrados por el autor, así como en los países escandinavos los monumentos, que son castillos o sepulcros reales, por estar en estos países el arte tanto en Suecia como en Dinamarca al servicio del Rey a diferencia del arte en los Países Bajos que es esencialmente burgués.

Tienen un carácter híbrido medio francés y medio holandés, los castillos daneses y suecos del renacimiento.

Dice que la escuela de Augsbourg es el centro más importante de difusión del renacimiento Clásico italiano al Norte de los Alpes. En los edificios construidos se imponen una simetría por los arquitectos, ri-

gurosa en los planos y alzados, y renuncian a todo ornamento superfluo. La escultura alemana tiene vitalidad y en ella se distinguen Adolf Daucher escultor de los Fugger que decora la capilla funeraria de la Iglesia de Santa Ana de Augsbourg y su hijo Hans que esculpe bajo relieves, en piedra calcárea. En pintura, la escuela llamada de Augsbourg es cuna de grandes pintores del renacimiento. Hans Holbein el Joven es el principal de ellos, retratista notable, sus dibujos para los Simulacros de la Muerte le han dado fama universal.

El arte barroco que forma la parte tercera del primer libro de esta obra, es también estudiado con bastante extensión en las obras de Borromini y Longhena, como arquitectos, y Bernini como escultor, y las pinturas de la escuela Boloñesa con Carracci, el Dominiquino, Guido Reni y Cortona, las de la napolitana del tenebrista Caravaggio y de los pintores Salvator Rosa y Luca Giordano y, por último, en la escuela veneciana con Juan Bautista Tiépolo, Pietro Longhi, Francesco Guardi, Canaletto y Belloto.

En España, Austria y los Países Bajos, son citadas las obras de Churriguera, Martínez, Montañés, Salzillo. Y las de los maravillosos pintores El Greco, Ribera, Zurbarán, Valdés, Leal, Murillo y el más importante de todos Velázquez, al tratar de nuestra patria y las preciosas construcciones de Austria y Alemania, nos muestran las bellezas de las obras arquitectónicas de esos países y en los Países Bajos el arte maravilloso de Rubens, Van Dick, Jordaens y Brower.

En Holanda, hubo gran resistencia al barroco, y como país protestante pocas arquitecturas y esculturas. Solamente brilla el arte de la pintura, con pintores como Frans Hals, Metsu, Vermeer de Delft, Hobbema con sus atrayentes paisajes, Rembrandt el mejor de los pintores holandeses y al mismo tiempo notable grabador, y otros.

En el arte francés describe en el período comprendido entre 1610-1660, las obras del arquitecto Mansard y de Lemercier y de los escultores generalmente de provincias del norte.

En pintura en esta época, había los pintores llamados Rafaelistas, como Vouet, Lessuer, Poussin y Claude Lorrain, o sean, los pintores clásicos y después los denominados Caravagistas, como Felipe de Champaigne, los hermanos Lenain, la Tour y el aguafortista, Callot.

Describe después los Palacios de Versalles y de los que intervinieron en su creación y decoración, como Mansart, el arquitecto, y los escultores Coysevox, Pierre Puget, Girardon, que con sus obras de arte prestaron el encanto a los lindos jardines versallescos.

Casi la mitad del tomo, la dedica el autor a historiar lo que llama la Hegemonía Francesa de los siglos XVIII y XIX, y hace la biografía de los principales artistas de estas centurias, tanto en París, como en Provincias, desfilando por sus páginas, Wateau, Boucher, Chardin, Largilliere, Greuce, Rigaud, Nattier, Madame Vigee Lebrun, el pastelista Perroneau y Fragonard.

En el siglo XVIII y principios del XIX, estudia los pintores ingleses de retratos y con más amplitud a Goya.

Como haríamos interminable esta nota bibliográfica, me limito a decir, que en los últimos capítulos hace un estudio del Realismo y el Impresionismo, dentro y fuera de Francia, y trata de las artes deco-

rativas, principalmente del mueble, tan importante en Francia, terminando con las artes del siglo XX, con sus novedades del Cubismo y el Modernismo.

Tiene una cantidad enorme de Bibliografía, e índice de nombres, siempre conveniente para la rebusca, y está editado a todo lujo, con gran profusión de grabados y con clara impresión, en suma, un buen ejemplar digno de figurar en la mejor biblioteca.

A. DE C.

TRASLADO DEL PRIVILEGIO PARA ACUÑAR MONEDA, DADO EN LORCA EN 1297, lo publica con ligeros comentarios, Joaquín Espin Rael.

El Sr. Espin Rael, colaborador de nuestra «Revista», en corta edición, no puesta a la venta, ha tenido la gentileza de dar a la imprenta este documento, por si pudiese perderse o ser destruído, y en el que como dice dicho Sr. Espin, en el preámbulo, suministra noticias interesantísimas que deben de ser conservadas para conocimiento de otras generaciones futuras, como son la técnica para fabricar moneda en aquellos tiempos, relación de funcionarios y ocupaciones en las Zecas del siglo XIII, y de las manipulaciones para alear metales, fundirlos y acuñarlos.

Por lo tanto, la publicación de este documento es de gran interés y el Sr. Espin merece por su desvelo la gratitud de todos los aficionados a cosas pretéritas.

C. DE P.

EL REALISMO EN LA PINTURA DE EL SIGLO XVII, por M. Friedlander y E. Lafuente.—«Historia del Arte Labor».—Editorial Labor, S. A. Barcelona.

El Sr. Friedlander hace un interesante trabajo sobre la pintura en los Países Bajos, en el siglo XVII, estudiando primero, los pintores flamencos, y luego, los holandeses. Entre los primeros hace unas biografías de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Adrián Brouwer, Teniers Snyders, Pablo de Vos y otros, cita los principales cuadros y la época en que se pintaron, extendiéndose más, al tratar de Rubens y Van Dyck, y haciendo comparaciones entre las obras de unos y de otros, y la influencia que han tenido las enseñanzas y estudio de sus obras.

Establece la diferencia de los pintores holandeses con los flamencos que es por la expresión y amplitud en los estados sometidos, arte claro y fuerte que se halla todo bajo el dominio de Rubens, mientras que los holandeses, libres, alejados totalmente del mundo, limitados a lo suyo propio, dieron al ejercicio del arte, libertad individual.

Así como en el arte flamenco la figura principal es Rubens, alrededor de la que giran los demás; en el holandés, Rembrant se destaca sobre los otros pintores, aunque todos hicieron género distinto en sus cuadros, así Van Ostade pinta las costumbres aldeanas, Brekelenkan las de los pequeños burgueses, G. Terborch el mundo elegante y

distinguido. Hay pintores de animales, de paisajes, de bodegones, casi todos son especialistas que eligen temas de su suelo natal.

Cita tres generaciones de pintores entre los holandeses, primero Frans Hals, Van Goyen, Peter de Hooch y Cuip, después, y, por último, Gerard Dou y Frans Mieris.

Empezando por Frans Hals y después de hacer una completa biografía de este artista, pasa a tratar de Rembrandt, el pintor más grande de Holanda, ensalzando su maravillosa obra, continuando después con Shegers, Gerard Dou, Maes, Fabritius y Aert de Gelder, como sucesor de Rembrandt.

Trata también de los paisajistas Ruysdael, Aert Van der Neer, los sucesores de Ruysdael, Hobbema y Albert Guyp, que como Paulus Potter se dedican a la pintura de animales; de los pintores de iglesias Pieter Jansz Saenredan y Emmanuel de Witte. La pintura de bodegones apreciadísima en Holanda y Países Bajos cuenta con pintores tan destacados como Pieter Claesz y Willen Claesz Heda, Abrahan van Beyeren y Willen Kalf y como pintor de flores a Jan van Huysma.

El Sr. Friedland destaca la pintura holandesa de la flamenca con las modalidades y diferencias por causa del ambiente.

La parte dedicada a la pintura española está estudiada por el señor Lafuente en un justo y bien escrito trabajo como todos los que hace este joven escritor de arte que tanto se ha especializado en poco tiempo en el terreno artístico por sus ponderados y serenos juicios sobre obras artísticas.

Dice muy justamente el Sr. Lafuente, que las cimas más altas de la producción artística coinciden con la decadencia del poderío político. Efectivamente, en el siglo XVII en que la decadencia del poderío español se inicia, tiene la pintura la época de mayor esplendor y en este siglo se formaron los pintores más ilustres de nuestro arte pictórico.

En doce capítulos hace el Sr. Lafuente una muy acabada historia crítica de la pintura española en el siglo XVII ensalzando como se merecen a nuestros pintores, mereciendo capítulo aparte para cada uno de ellos, Ribalta, Ribera, Velázquez y Zurbarán. En su excelente trabajo dedica capítulos al realismo español y al manierismo, en fin un perfecto estudio de la escuela española dentro de los cortos límites que los tomos dedicados a la Historia del Arte Labor dejan al escritor, pues es sabido que lo principal en estos tomos es la parte gráfica que en el tomo que nos ocupa es de las más completas, pues no hay pintor, tanto en la pintura flamenca y holandesa como en la española que no esté representado por cuadros, dibujos o aguas fuertes.

La parte gráfica de que estamos tratando está hecha con todo esmero, con excelentes grabados y tricomías, siendo reproducidos en ella los cuadros más notables.

C. DE P.

GIL DE SILOE AND HIS SCHOOL ET STUDY OF LATE GOTHIC SCULPTURE IN BURGOS, by Harold E. Wethey. Cambridge-Massachusetts.—Harvard University Press, 1936.—XIV + 119 págs., 0,285 mm x 0,205 milímetros, apéndices, notas, bibliografía, índices y 81 láminas.

El arte de Gil de Siloe, muy celebrado en España, ha sido relativamente poco conocido en otros países. Hasta la aparición de la obra del Profesor Weise, sobre la escultura española, sólo se habían publicado algunos detalles de los monumentos existentes en la Cartuja de Miraflores. En el trabajo que describimos se trata de hacer un detallado estudio de la obra de escultura de Gil de Siloe, y presentar una colección de fotografías lo más completa posible, dentro de las dificultades prácticas con que para ello se tropieza.

Es un estudio completo, muy detallado de esa serie de monumentos que marcan un punto culminante en el desarrollo de la escultura en los últimos tiempos del Arte medioeval, en Europa, llegando por la iconografía, el estilo y el carácter de aquéllos a la definición del arte de Gil de Siloe, siendo interesantísimo el capítulo dedicado a los orígenes de éste y a la revisión de atribuciones de algunas obras.

Un apéndice relativo a la cronología del Maestro, otro de documentos, numerosas notas, bibliografía y una serie de excelentes láminas, completan esta obra, importante para los estudiosos del Arte medioeval en España.

J. M. DE C.



Dibujo de Ismael Blat

FOTOTIPIA HAUSER Y MENET - MADRID