



01 ABR. 2005

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE EXCURSIONES

Arte - Arqueología - Historia

TOMO LXVIII

1944

MADRID

Calle de la Ballesta, 28



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

Reg. 163

MADRID Hauser y Menet. Ballesta, 28.

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

Año LII :-: Primer trimestre :-: Madrid :-: 1944

Impresiones artísticas de una excursión
a Canarias

El archipiélago canario ocupa un lugar destacado en la cultura y en la sensibilidad de la Europa barroca, enamorada de lo exótico y de lo maravilloso, de cuanto es propicio para exaltar la imaginación. Pero en el concepto europeo sobre las Islas Afortunadas que prevalece hasta el Romanticismo entran casi exclusivamente las singularidades naturales que son en ellas tan frecuentes y los viejos y misteriosos ritos de los guanches. Canarias es para un europeo del siglo XVII o del siguiente el exotismo al alcance de la mano, el lugar propicio para esa huida de lo cotidiano y habitual que es, en el romanticismo que hay siempre en el fondo de lo barroco, una necesidad vital.

El concepto que forma Europa hasta fines del siglo XVIII del país canario se basa en los relatos y descripciones de los viajeros ingleses. Muy prematuramente, en 1526, sólo pasado un cuarto de siglo después de la conquista. Thomas Nicols escribe su *Descripción de las Canarias*. En esta relación aparecen algunos de los puntos esenciales que vienen a integrar la perseverante imagen de las Afortunadas en la literatura prerromántica: la espantable altura del Teide, la belleza única de la faja comprendida entre la Orotava y el Realejo, las maravillosas propiedades del Drago y la dulzura y suavidad de los vinos. Exactamente un siglo después publica sus *Observaciones* el noble caballero sir Edmond Scory

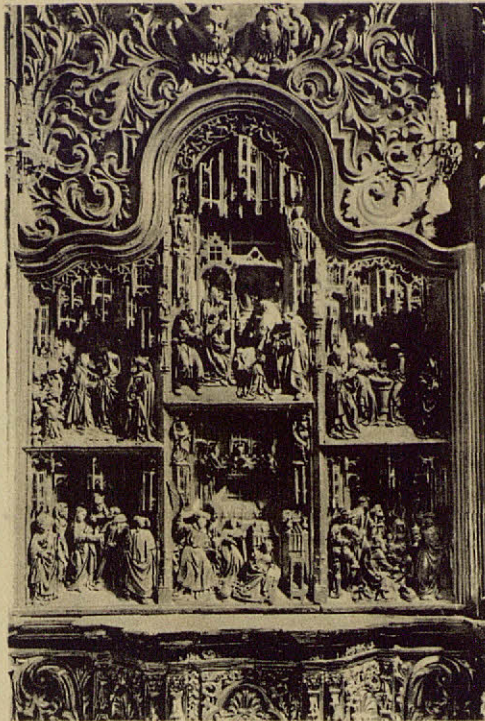
que, insertas en *Purchas his Pilgrimage, or Relations of the World*, y luego insertos y traducidos (1629) en el *Traicté de la navigation et des voyages de descouverte et conquête modernes*, de Galien de Bethencourt, alcanzaron gran difusión. Scory insiste en los mismos puntos de vista de Nicols; pero entrega a la curiosidad europea un elemento nuevo: los guanches, con sus costumbres patriarcales, sus matrimonios y, sobre todo, con sus tumbas y embalsamamientos. De 1650 es el relato de la ascensión al Teide por unos mercaderes ingleses que publicó el obispo de Rochester en la "Historia de la Sociedad Regia de Londres". De la Harpe, en su "Compendio de la Historia General de los viajes" recoge las fantasías del cirujano Edens sobre los ritos guanches.

De este pequeño temario se apodera pronto la literatura. Lope de Vega trata en dos de sus comedias el tema canario; en ambas los guanches son una especie de indios de opereta, trasunto infiel de los americanos; en una de ellas "Los guanches de Tenerife" inspirada en un poema de Antonio de Viana (1604) imagina la vida isleña antes de la llegada de los españoles como "una Arcadia especial en la que el propio rey Bencomo es un pastor que repasta por los prados cabras y ovejas" (A. L. de Cáceres). En ambas comedias se baila "el canario", mencionado por Shakespeare y por Cervantes y del cual hay una versión musical de Lully.

En el siglo XVIII el propagandista más eficaz de las singularidades del archipiélago es el famoso arcediano don José de Vieira y Clavijo, historiador, poeta, naturalista, botánico y químico en relación con los hombres de ciencia de toda Europa, cuyos países principales visita en 1777 y 1780 y cuya "Historia", muy leída, difunde el concepto roussoniano del paraíso guanche; más tarde es el Barón de Humboldt, que canta las bellezas del valle de la Orotava con acentos en que ya se presiente el romanticismo. De aquí el que existiese en la segunda mitad del siglo XVIII un concepto europeo del archipiélago, lleno de lugares comunes, que tiene curiosas repercusiones en algunas novelas prerrománticas. Hay una breve referencia a los canarios en "El nuevo Robinson", de I. E. Campe (1746-1818), traducido al castellano por Böhl de Faber. La Condesa de Genlis, preceptora de Luis Felipe de Orleáns, sitúa en Tenerife algunos pasajes de su famosísima novela didáctica "Las veladas



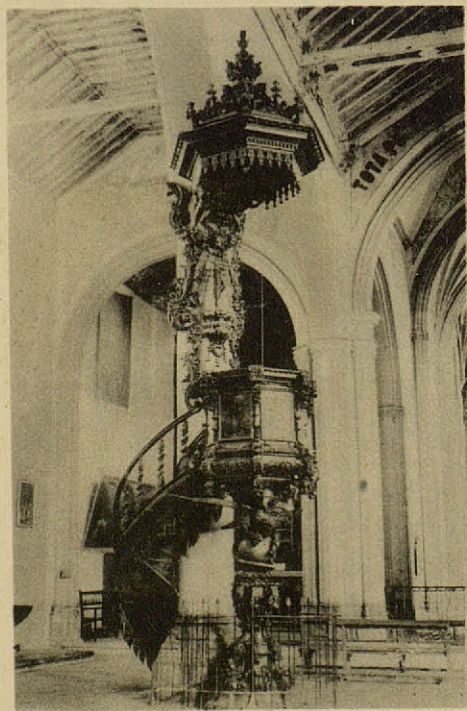
Fernando Esteve - Cristo atado a la columna.
Catedral de La Laguna.



Retablo flamenco de la Iglesia de S. Juan
Bautista de Telde.
Gran Canaria.



M. Arroyo - Nuestra Sra. de las Angustias.
Iglesia del Pilar. Santa Cruz de Tenerife.



Interior de la Iglesia de la Concepción.
* La Laguna.



Capitel de la parroquia de la Concepción.
La Orotava.



Claustro del antiguo Convento de S. Agustín.
La Laguna.

de la Quinta", en que aparecen los guanches practicando sus ritos funerarios en pleno siglo XVIII, cuando los canarios usaban casaca y peluca. En una novelita llamada "La Princesa de Wolfenbittel" de la cual he visto una traducción anónima en 1833, se sitúa en Santa Cruz de Tenerife uno de los episodios culminantes. En cuanto se ha escrito después sobre Canarias las bellezas naturales de las islas vienen a ser casi lo único que se considera digno de ser notado.

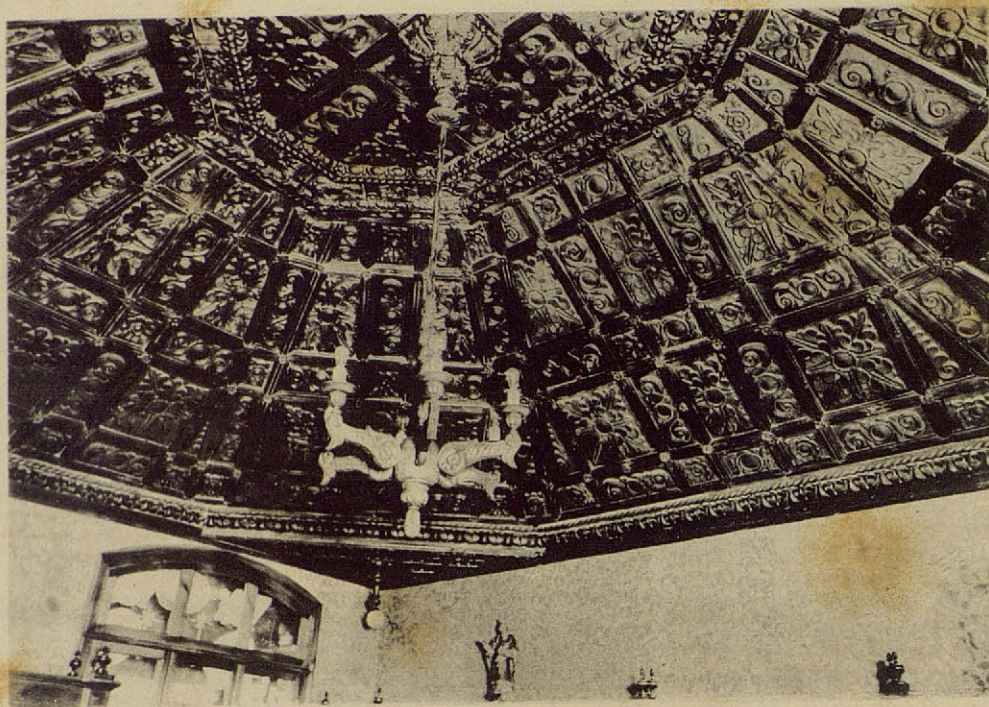
Y, sin embargo, Canarias es, como todas las comarcas hispánicas, muy rica en arte, con modalidades interesantes que requerían un estudio detenido. En Canarias está la avanzada atlántica del gótico en la catedral de Las Palmas, que recibe al viajero del Nuevo Mundo con el encanto misterioso de sus pilares en "haz de juncos", interrumpidos por arandelas, que se resuelven en las nervaduras de la crucería. En profusión extraordinaria se reparten por todo el archipiélago, hasta en las islas menores, iglesias de tipo mudéjar, análogas a las de la baja Andalucía. Son de una nave, como un San Telmo de Las Palmas, o, más generalmente, de tres (La Concepción de La Laguna, La Concepción de Santa Cruz de Tenerife, Teror en Gran Canaria, y muchas más), cubiertas con alfarge de lazo, en la madera de pino canario que en el país llaman "tea", generalmente en su color, pero algunas veces ricamente policromado y dorado. Las arquerías que separan las naves son de piedra, sobre pilastras góticas en los ejemplares más viejos, y, más tarde sobre columnas toscanas, de un tipo que debió permanecer mucho tiempo, o corintias. En la bellísima iglesia de la Concepción de Orotava, construida de 1768 a 1788 por el gran arquitecto de La Laguna don Diego Nicolás Eduardo (1744-1798), sobre el capitel pseudo-compuesto va un doble cimacio, coronado por una cornisa muy saliente, como en el grupo de catedrales andaluzas de Granada, Málaga y Jaén.

En retablos, tribunas y púlpitos se despliega un barroco riquísimo, que tiene más de la prolija finura de los portugueses que de la ampulosa grandiosidad del churrigueresco castellano. Otro testimonio de la influencia de la carpintería portuguesa en las islas está en los techos, compuestos de grandes paneles poligonales, pintados o cubiertos de tallas, tipo exclusivamente portugués que no se encuentra en España. El intercambio artístico entre las islas Madera y las Canarias debió de ser

muy grande, pues fueron muy intensas las relaciones comerciales entre ambos países oceánicos; en el archipiélago portugués existen iglesias cubiertas de alfarje morisco de un tipo parecido al de Canarias.

También la arquitectura doméstica tiene singularidades muy interesantes. En Tenerife y en Gran Canaria hay conjuntos urbanos de extraordinaria belleza y casi intactos, como el barrio de Vegueta, en Las Palmas; la villa de Telde, la ciudad de San Cristóbal de La Laguna y la villa de la Orotava. En los principales de estos núcleos hay palacios suntuosos, contruidos a imitación de los peninsulares, sin otro acento local que el que les dan los materiales del país: tales son la casa gótica llamada "de Colón" en el barrio de Vegueta, y los dos grandes palacios barrocos de los Condes del Valle de Salazar y de los Condes de Nava, en La Laguna; pero en moradas menos ostentosas se marcan mejor las características de la arquitectura civil de las islas. En el barrio de Vegueta es frecuente un tipo de casa de dos plantas cubiertas por terrazas, en las cuales las aguas vierten por una batería de gárgolas en forma de cañón. Los huecos de la parte inferior se unen con los de la superior en un mismo bloque de sillares, lisos o labrados. En todas las islas son frecuentes los grandes balcones de madera, cubiertos por un tejadillo apoyado en postes. Cornisas, antepechos y canes suelen ir ricamente esculpidos. Es el tipo de mirador oriental que debió de ser, a juzgar por referencias literarias, muy usual en las ciudades andaluzas hasta el Renacimiento, que impone el balconaje a la italiana. Las estancias cubiertas por techos de "tea" de lacerías moriscas se distribuyen en torno de un patio con postes y galerías de madera.

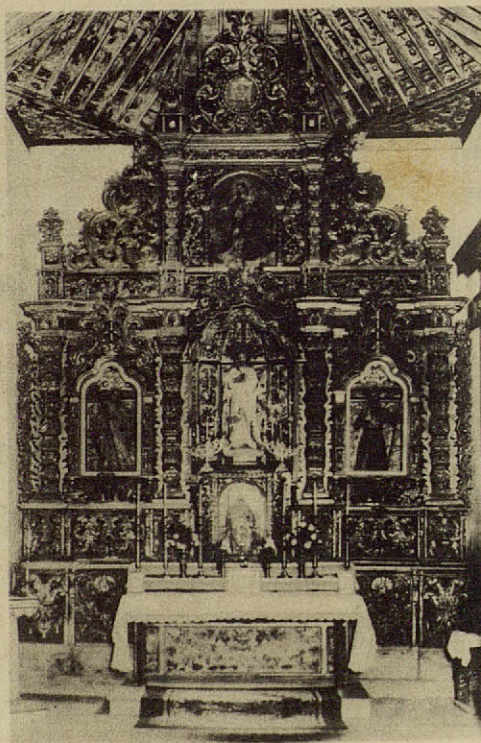
La casa canaria tuvo en América una extraordinaria difusión. Canarias era la etapa obligada de las flotas de Indias a partir del primer viaje de Colón, cuya maravillosa aventura comienza realmente en La Gomera, y en la conquista y en la colonización del Nuevo Mundo tienen los isleños papel principalísimo. Es natural que se traslade a las tierras americanas un tipo de morada adaptado a un clima y a unos materiales análogos en ambos países. En Lima, en Cuzco y en todo Perú son frecuentes los balcones de madera con tejadillo sobre postes y antepechos esculpidos, idénticos a los del archipiélago. El famoso palacio de Torre Tagle, en Lima, es el ejemplar más conocido en el Perú. El sistema



Techo de la sacristía de la Iglesia de la Concepción.
La Orotava.



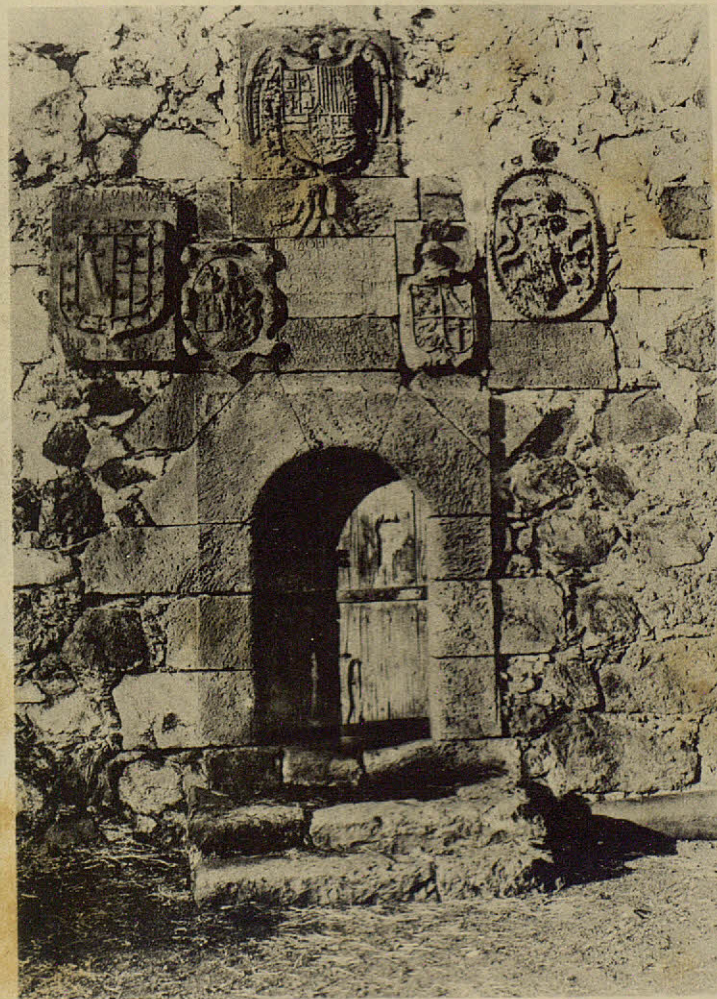
Techo y tribuna de la Iglesia de S. Agustín
Icod (Tenerife).



Altar barroco. Parroquia de la Concepción.
Santa Cruz de Tenerife.



Casas del Barrio de Vegueta.
Las Palmas.



Portada del Castillo de Garachico.
Tenerife.

pasa luego por el "camino de los incas" a tierras argentinas, como lo demuestra el palacio del virrey Sobremonte en Córdoba de Tucumán.

En Arequipa, en el alto Perú, al pie del volcán Misti, hay un tipo de morada idéntico al que hemos descrito en el barrio de Vegueta, y del cual no hemos visto ejemplares en ningún otro país hispánico. Aquí esta relación puede explicarse históricamente. Hubo en la ciudad peruana en el siglo XVII un gobernador canario: don Juan de Mesa y Lugo, el cual llevaría seguramente en su séquito artífices. En las postrimerías de la dominación española tuvo Arequipa un obispo natural de Las Palmas: don Luis Gonzaga de la Encina, que llevó consigo como familiar a un clérigo arquitecto llamado Pereyra, que dió la traza para diversos edificios arequipeños.

Como en todos los países oceánicos, es muy interesante en Canarias la arquitectura militar. En los sitios más sugestivos de las costas hay castilletes del estilo divulgado por los países hispánicos por Juan Bautista Antonelli o con lisos baluartes y troneras para artillería a la manera de Vauban. En Las Palmas está el castillo de la Luz, declarado monumento nacional, y en Tenerife el de Garachico, uno de los más viejos de las islas. No lejos, en la Rambla de Castro, uno de los rincones paradisíacos de este país de ensueño, el castillejo de San Fernando, con sus cañones herrumbrosos, nos habla de asaltos de piratas y de los tiempos de lord Nelson.

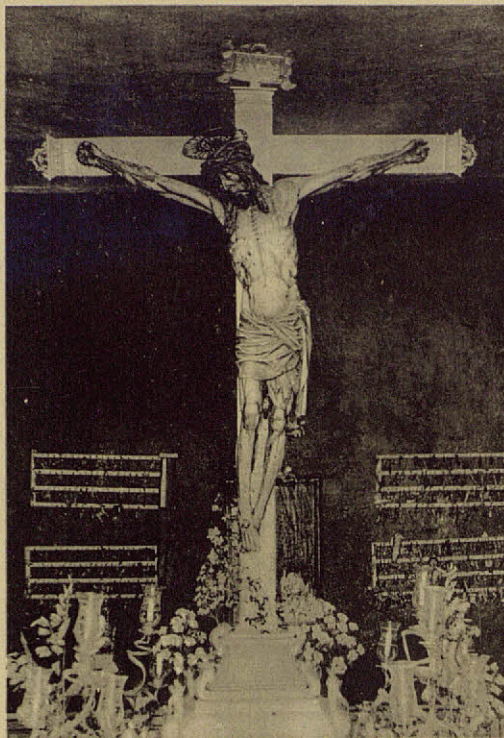
Las iglesias de las islas son, como suelen ser las del mundo hispánico, verdaderas acumulaciones de arte, con profusión de imaginaria, de pinturas, de telas ricas y de objetos de plata. En los dos primeros siglos después de la incorporación a la Corona de España, las imágenes se importaban de la Península, de Italia o de los Países Bajos hasta que, en el siglo XVIII se forma un brillante núcleo de artistas locales, algunos de extraordinario valor.

La más vieja escultura de cuantas se conservan en el archipiélago es, sin duda, el famoso Cristo de La Laguna, que se venera en la iglesia de San Francisco, de esta ciudad. La tradición supone que fué traído por el primer adelantado, don Alonso Fernández de Lugo, y se dice que fué adquirido en Barcelona. Parece, sin embargo, obra castellana de la segunda mitad del XV, de arte excelente. De los últimos

años de este siglo o de los primeros del siguiente es el bellísimo retablillo flamenco que, enmarcado en ricas tallas barrocas, se ostenta en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Telde, en la Gran Canaria. Es un políptico repartido en seis compartimientos, en los cuales, bajo doseletes góticos, infinidad de graciosísimas figurillas esculpidas en madera, representan los pasos de la Visitación, los Desposorios, la Anunciación, el Nacimiento, la Circuncisión y la Adoración de los Reyes. Parece obra bruselesa, y lo confirma el figurar entre las imágenes de santos adosados a los pilares la de Santa Gúdula, Patrona de Bruselas. Parece el mismo retablo que según el testamento de Cristóbal García del Castillo (13 de febrero de 1539) este caballero hizo traer de Flandes y que, según su postrera voluntad, había de colocarse en la iglesia de San Juan. En el siglo XVIII fué dorado de nuevo, y sólo en algunas de las figuras secundarias se conserva la policromía primitiva. Es una de las más bellas entre las obras de esta clase que se conservan en España.

El comercio con los Países Bajos trajo también a las islas algunas tablas. El conjunto principal está en Agaete, en la Gran Canaria. Son cinco tablas que acaso constituyeran un retablo. Tres de ellas son rectangulares, con el remate en forma conopial, y representan a la Virgen con el Niño, probablemente el panel central, a San Antonio Abad con San Cristóbal en el fondo, y a San Francisco en el momento de la impresión de los estigmas. Hay, además, dos en forma oval, de las cuales una contiene los retratos de un caballero de edad madura arrodillado, detrás del cual hay un adolescente en la misma actitud, y la otra el de una dama con manto monjil, también en posición de orante. Es obra de mediados del XVI, de un taller flamenco no identificable. Lo mejor son los retratos de gran calidad. En uno de los altares de la catedral de Las Palmas vi una tabla con la Virgen, obra análoga a las que venimos atribuyendo al taller de Ambrosio Benson.

En la pequeña iglesia parroquial del pueblo de Villafior, en la ladera meridional del Teide, en la isla de Tenerife, hay un San Pedro en alabastro, documentado ya a mediados del siglo XVI como donativo de la familia Soler, cuyas armas lleva en la peana, juntamente con la inscripción: *Super hanc petram*. Puede ser obra del taller de Diego de Siloé.



Santísimo Cristo de La Laguna.
Tenerife.



San Diego de Alcalá.
Iglesia de San Marcos. Icod.



La Concepción. Iglesia de San Telmo.
Las Palmas.



J. Lujan Pérez - Dolorosa. Iglesia de S. Juan.
La Orotava.



Tabla flamenca con los donantes.
Ermita de Agaete.
Gran Canaria.



J. Lujan Pérez - San Joaquín.
Parroquia de Garachico.
Tenerife.

Del gran momento de nuestra imaginería barroca hay en Canarias dos esculturas singulares, ambas de escuela granadina. Una de ellas es la Inmaculada, que figura en el altar mayor de la pequeña y bellísima iglesia de San Telmo, en Las Palmas de Gran Canaria. Pudiera ser obra tardía del mismo Alonso Cano. La otra es el San Diego de Alcalá, que perteneció a la familia Méndez de Lugo, en la iglesia de San Marcos de Icod, en Tenerife. Es una de las más finas y espirituales obras del taller de Pedro de Mena. La cabeza y las manos, los plegados del hábito son de excepcional perfección aun en un artista que llegó a primores tan exquisitos de la gubia. Obras secundarias de imaginería peninsular no faltan en todo el archipiélago.

Al mismo tiempo se importaban también lienzos de las escuelas andaluzas. Un buen cuadro de Roelas hay en el trascoro de la catedral de Las Palmas. En la iglesia de San Juan Bautista de Telde vi dos grandes lienzos, procedentes del monasterio de las Bernardas de Las Palmas, que representan la Huída a Egipto y la visión de San Bernardo, de un seguidor español del arte de Van Dick, que bien pudiera ser Pedro de Moya.

Había, pues, en las islas un conjunto de obras de gran arte suficiente para que en él pudiesen inspirarse los artistas locales. Comenzamos a conocer nombres de imagineros canarios en la segunda mitad del siglo XVII. De 1667 a 1672 se encargan diversas imágenes para la Semana Santa en La Laguna al escultor Lorenzo de Campos, natural de la isla de La Palma, las cuales fueron sustituidas a fines del siglo XVIII. A mediados de este siglo labraba imágenes para diversos templos de la isla de Tenerife el alférez de milicias Rodríguez de la Oliva, llamado "El Moño". En 9 de mayo de 1756 nació en la villa de Guía, en la isla de Gran Canaria, el fundador de la escuela isleña de imaginería: José Luxán y Pérez, uno de los más grandes escultores del mundo hispánico. Era hijo de José Luxán Bolaños y de Ana Pérez Sánchez, labradores acomodados, y de su infancia de campesino se cuentan anécdotas parecidas a las que se atribuyen a varios artistas: que se divertía en formar figuras de barro y que, después de su primera comunión en la ermita de Fontanales se quedó extasiado ante una imagen de San Bartolomé que en ella había y consiguió hacer de ella una copia, que le valió

la protección del fraile encargado del santuario. En Las Palmas recibió enseñanzas de dibujo de Cristóbal Alfonso, mediano retratista, y a los veintisiete años tenía en la ciudad taller de imaginería, casi reducido a cabezas, manos y pies de imágenes de vestir. Había aprendido a manejar la gubia con un modestísimo artista local cuyo nombre desconocemos. Posiblemente su protector, el oficial murciano don Blas Sánchez de Ochando, le mostrase dibujos o modelos de Salcillo, pues hay una relación indudable entre el imaginero canario y el gran escultor barroco. También pudo ver las esculturas que enviaba a Canarias otro levantino, el valenciano Esteve Bonet. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas había fundado en 1787 una Escuela de Dibujo con modelos de yeso traídos de Madrid. Luján asistió a sus clases durante varios años. En la última década del siglo XVIII José Luján se manifiesta como un artista ya formado y en posesión de todos sus recursos. Era habilísimo en el desbaste y labra de la madera y exigía ante todo a sus discípulos que fuesen buenos carpinteros. Acababa sus estatuas con extraordinaria finura y las policromaba con una capa ligera de pintura, de manera que no ocultase los primores de la gubia. En 1797 hizo su primer viaje a la ciudad de La Laguna, capital política del archipiélago, para asistir a su protector, el canónigo de Las Palmas, gran arquitecto neoclásico, don Diego Nicolás Eduardo, que murió en 30 de enero de 1798. Allí se puso en relación con el pequeño cenáculo intelectual de la ciudad: frailes eruditos, caballeros aficionados a libros y los pintores Antonio Manuel de la Cruz, de Orotava, estofador de mucho crédito y, a lo que se dice, escultor también, y su hijo Luis, el futuro pintor de cámara de Fernando VII. Se dice que antes de este viaje Luján había hecho otro a la Orotava para copiar el Cristo de la Columna de la parroquia de San Juan, que se atribuye a Pedro Roldán. Su yerno y biógrafo, el licenciado Martínez de Escobar, refiere que su afición al oficio de carpintero le llevó a hacer un brevísimo viaje a la Habana (donde permaneció sólo quince días) para ver funcionar una fábrica hidráulica de aserrar madera. El resto de su vida pasa casi por entero en Las Palmas entregado a su taller, en el cual era extraordinaria la demanda de imágenes para las iglesias de las siete islas. Se cuentan de él historias copiadas del anecdotario de otros escultores: que hacía llorar a la bella

muchacha que le servía de modelo para sus Dolorosas; que se escondía para ver pasar de noche en Semana Santa sus propias imágenes. Murió piadosamente el 15 de diciembre de 1815 en una finca de La Atalaya.

Como tantos otros escultores españoles de fines del siglo XVIII, Luján es todavía un imaginero barroco que en vano pretende ser clasicista estudiando los modelos de la antigüedad, y en esta antítesis reside ciertamente su principal encanto. Su Cristo (1793) de la sala capitular de la catedral de Las Palmas es bellísimo. Sus Dolorosas acusan la misma delicada sensibilidad de las de Salzillo. Las más notables son la de Santo Domingo de Las Palmas, estrenada en 1803, y las de La Laguna y Orotava. La obra de Luján Pérez, siempre de la más alta calidad, está repartida por los templos de las islas, rodeada siempre de la admiración popular.

Dejó el gran escultor muchos discípulos: Manuel Hernández "El Morenito" y Juan González Navarro, entre otros. El más famoso fué Fernando Estévez del Sacramento, nacido en la Orotava en 1788 y muerto en La Laguna en 1854. Formado ya en el taller de un fraile artista: fray Antonio López, del convento franciscano de la Orotava, cuando acudió a perfeccionarse en el taller de Luján, Estévez es más ampuloso, más barroco que su maestro. Es también más desigual, pero en sus obras más notables, como la Dolorosa de Tejina y la Virgen del Carmen del convento de La Palma no es inferior al gran imaginero. Más neoclásico se manifiesta un contemporáneo de Estévez, M. Arroyo, en la única obra que de él conocemos: la Dolorosa de la iglesia del Pilar de Santa Cruz de Tenerife.

No alcanzó la pintura en el archipiélago la calidad de la imaginería. Hay en el siglo XVIII algunos pintores de retratos o de lienzos religiosos de bien escaso mérito. Más interesante es la obra del atrabiliario Juan de Miranda, tan aficionado a la pesca, que costaba trabajo hacerle cumplir sus compromisos. En sus grandes composiciones, como en la Adoración de los Pastores, de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, se buscaba a sí mismo las mayores dificultades de luz, que resolvía con cierta ingenuidad, pero a veces con singulares aciertos. Su discípulo Luis de la Cruz, hijo del pintor de la Orotava Antonio Manuel, fué el primer artista canario que vino a triunfar a la corte. Fué

pintor de cámara de Fernando VII y tiene algunos retratos excelentes, singularmente el del obispo don Manuel Verdugo, en la catedral de Las Palmas, que ha venido atribuyéndose a Goya. En el siglo XIX hay en el archipiélago excelentes artistas, como los paisajistas Alfaro y Sanz Carta y el costumbrista Méndez, que dejó buenos cuadros en la manera de Missonier. En nuestro tiempo Nestor de la Torre, el maravilloso dibujante y extraordinario decorador, Aguiar, Toledo, el acuarelista Bonnin, el paisajista Martín González y el escultor Ramos, entre otros, han demostrado la extraordinaria pujanza del arte en el archipiélago.

Canarias no es solamente un país de sorpresas exóticas para el gusto europeo ni de grandes bellezas naturales. Es, sobre todo, la avanzada extrema de la cultura europea hacia el Atlántico, siempre en constante función misional. Los escultores y los viajeros del siglo XVIII se complacían solamente en descubrir las rarezas de su geología y de su flora y los extraños ritos de los guanches. Es tiempo de que vayan siendo conocidas las grandes aportaciones del archipiélago al tesoro, vario e inagotable, de la cultura hispánica.

EL MARQUÉS DE LOZOYA

Un retrato firmado por Felipe Diriksen

Nota biográfica y crítica de este pintor

Ilustra estas notas un bello retrato femenino pintado en el siglo XVII por Felipe Diriksen (1), de nombre flamenco, pero nacido en España, caso en todo análogo al del pintor Juan de Van der Hamen.

Y aunque trabajó en España, no ha sido estudiado por nosotros. Escasa también su obra conocida, el retrato inédito que publicó y comentó, tiene interés evidente, porque manifiesta las excelentes dotes del pintor, muy fuera de lo vulgar, en esta clase de pintura. Veamos pues, por este orden, al artista que pintó el retrato, cómo lo pintó y a quién pintó en él.

No conozco referencia publicada, anterior a la de Don Antonio Ponz, que de él nos habla en su "Viaje". Dice, refiriéndose a Toledo, que en la sacristía de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas hay un cuadro de S. Diego y una religiosa arrodillada, firmado *Philippus Diriksen faciebat, en Madrid, 1643*. Y añade: "De este autor he visto otros cuadros muy buenos en otras partes de España; no le nombra Palomino".

Y en el tomo correspondiente, se refiere a su obra también de carácter religioso, existente en Avila—que en reciente excursión he estudiado directamente—y escribe al tratar de la interesante capilla de Mosen Rubín de Bracamonte, "El retablo mayor de tres cuerpos con pinturas

(1) Se cita su nombre escrito de este modo: Dirxen, Dirkszen, Deriksem. La firma hallada ahora dice claramente Diriksen.

de gusto flamenco. En una, de Santa Teresa, que está en la parte inferior del retablo, se lee la firma: *Guillielmus Diriksen, 1629* (2) y en un Santo Evangelista (San Marcos), del otro lado: *Philippus Diriksen, año 1627*" (3).

Por su parte, Ceán Bermúdez sólo dice que era pintor flamenco, discípulo de Otto Venius (4), y que "vino a Madrid"—veremos su error, pues nació en España—pretendiendo en 1627 la plaza de pintor del Rey, vacante por muerte de Bartolomé González. Dice que tiene el colorido a la manera flamenca.

Algún tiempo después, copia Adolfo Siret en su diccionario—cuya primera edición es de 1848—esta noticia de Ceán y añade una "Virgen rodeada de ángeles", en el convento de San Pascual (?) de Toledo, sin duda confusión, pues no creo haya existido tal convento en aquella ciudad. También se refiere a un retrato de Doña María de Austria, después Emperatriz de Alemania, acaso del que aquí hablamos. Después copia Benézit en su obra, la papeleta de Siret, sin poner ni quitar una palabra.

En cambio, en las "Adiciones" al diccionario de Ceán, nos informa Viñaza de otra obra de Diriksen, retrato de cuerpo entero, pintado en el año 1628 para la iglesia de San Esteban, en la villa de Eibar (Guipúzcoa), seguramente poco conocido.

Ya terminadas las presentes notas, y entregadas para la imprenta, logro esclarecer estos últimos datos y localizar los cuadros. Son dos los retratos—uno firmado—y representan a los señores de la Casa de Unceta—Ibarra de apellido—, que, en efecto, han estado en la citada ermita. Pero después de un litigio sobre su propiedad han sido retirados de allí, y hoy se hallan en el edificio del Ayuntamiento de la mencionada villa.

(2) El lienzo parece decir "Gnomus Diriksen" (Gerónimo). Se ha leído de distintos modos.

(3) Don José N. de Melgar, Marqués de San Andrés, recoge esta última cita en su documentada Guía Descriptiva de Avila, 1922, tan práctica al que visita la vieja ciudad castellana.

(4) Venius es el pintor Van Veen, nacido en Holanda, que trabajó en Lieja y Amberes, donde Rubens fué discípulo suyo, y murió en Bruselas en 1629. En el Museo del Prado se le atribuye un cuadro (núm. 1.858), retrato del Duque de Ciudad Real.

En el archivo del Mayorazgo de Ibarra-Unzueta, en Azpeitia, podrán acaso encontrarse otros datos (5) y (6).

Pero, como ocurrió con relación a tantos otros artistas, debemos al investigador D. Francisco J. Sánchez Cantón otras noticias inéditas sobre el pintor, por documento procedente del Archivo de Palacio, publicado en "Los Pintores de los Reyes de España" (7).

Es la genealogía de Gabriel Dirxen (sic) presentada en Palacio con motivo de una petición (8). En ella dice este último que era biznieto de aquel Antonio de las Viñas—Bendbeyngert— natural, como su mujer, de Amberes, y pintor de Felipe II; que era nieto de Rodrigo Dirxen (sic), asimismo pintor de su Majestad, natural de Oudenburg, y de doña Catalina Bandbeyngert; y añade la petición: "mi padre Phelipe Dirxen nació aquí, en esta villa de Madrid, pintor de su majestad; yo, de la misma manera, soy de Madrid, y mi abuelo materno fué criado de su Majestad y ugiar de Cámara"; que éste se llamaba Oliver Legogt, natural de Duoy, y que su abuela materna nació aquí "de los Bovadillas de Castilla".

Pero existe otro error en este documento, al decir que Felipe nació en Madrid.

En efecto, el que fué insigne e infatigable investigador de El Escorial, el R. P. Cuevas, halló la partida de nacimiento de aquél, según la cual fué bautizado en la villa del Escorial por el bachiller Juan Moreno, el último día de mayo de 1590 (9). Y aún nos sorprende esta partida con la noticia de que era hijo de aquel Rodrigo de Holanda—que

(5) A petición mía, comprueba la existencia de estos retratos, mi buen amigo D. Fernando del Valle, Director del Museo de San Telmo (San Sebastián).

(6) Julio Altadill, en el "Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra" (segundo trimestre 1924), recoge la cita de este cuadro de Eibar, y el de Toledo. En *Kunstler Lexicon*, de Thieme, no se añade noticia nueva; alude al gusto flamenco de su colorido, como dice Ceán, de quien lo copia.

(7) Madrid 1916, páginas 93 y 94.

(8) Este Gabriel, hijo de Felipe, solicitó y obtuvo ciertos cargos en Palacio, como Repostero de camas (1685) y Repostero de Cámara de la Reina, Guarda de damas (1696).

(9) Publicada en "Pintores Españoles en San Lorenzo el Real del Escorial", por el R. P. Fray Julián Zarco Cuevas. Madrid, 1931. Y en "Religión y Cultura", del mismo autor, enero 1930.

conocíamos como pintor del Escorial—y de su mujer, Catalina Bingarde (sic), de la que tuvo también a Rodrigo, Diego y Antonio, que todos vieron la luz en aquella villa, según las respectivas partidas, que publicó el mismo P. Zarco (10).

Porque desconocíamos, e ignoraron todos los tratadistas citados, que este pintor de Felipe II, conocido siempre por el nombre de su país, fué Rodrigo Diriksen, padre de nuestro artista, quien acabó sus días “gafó y tullido de pies y manos”, por lo que solicitó y obtuvo (1599) auxilios del Rey.

Vemos, pues, por este último hallazgo documental, que Diriksen no “vino a España” como dice Ceán, más sí estudió de muy joven con Van Veen, pudo decir que *volvió* al país de su nacimiento, antes naturalmente de 1627, en que firma aquí cuadros y ejerce cargo en Palacio. Sabemos, también, que fué pintor de Felipe IV, a la muerte de Bartolomé González, cuya plaza solicitó entre otros; y que trabajó en Madrid, y acaso residiese temporalmente en las dichas capitales castellanas, para realizar las obras mencionadas.

Yo confío en que algún investigador pueda dar, en sus rebuscas por los archivos parroquiales madrileños, con la partida de defunción del artista—téngase en cuenta que la de 1655 es la última fecha que hallamos, con él relacionada, cuando tiene sesenta y seis años—que con los datos aquí expuestos, completaría en absoluto su biografía.

Pasemos ahora al retrato que se reproduce. Dígase ante todo que es obra pictórica muy en sazón, meritoria en su factura, y colorido especialmente. Las suaves facciones de la gentil retratada aparecen interpretadas por mano ducha en el género. Otros retratos, sin duda, había llevado a cabo quien hizo éste (11). Personajes de la Corte de Felipe IV, en primer lugar Isabel de Francia, que figuran anónimos entre nuestras pinturas, acaso se deban al pincel de Diriksen.

(10) Obra citada.

(11) Debo a mi buen amigo Sánchez Cantón nota sobre otro retrato de este pintor, de propiedad particular (S. Albornoz) acaso pintado al tiempo de las obras de Avila, cuyo paradero actual desconecemos. Aprovecho también esta ocasión para reiterar mi agradecimiento a D. José Fluxá, propietario del cuadro, motivo de este estudio, por las facilidades concedidas para su reproducción y publicación. El facsímil de la firma ha sido obtenido por el Sr. Oña.

Atrae muy especialmente el colorido en este lienzo firmado que, en efecto, revela su ascendencia flamenca. Agradable sinfonía en rojo; el traje, la cortina al fondo, el terciopelo que tapiza la silla, armonizan con alegres tonos de aquel color, en contraste con la austeridad de los indumentos españoles de tantos retratos de la época. Merece, pues, que se aproveche otra ocasión para publicarlo en color. Pero a pesar de este leve acento extranjero en su colorido, por ley hereditaria, debe decirse en crítica justa que el pintor se expresa con limpia y clara dicción, de la tierra en que nace y trabaja. No es pintura superficial esta del cuadro. Su autor llega al alma candorosa del personaje retratado.

Ved cómo describe este retrato don Valentín Carderera, de cuya colección procede (12).

“Lleva gorguera grandecita: el resto (del vestido) de encarnado, sembrado de flores, vareteado con seis líneas de galones, todo de oro: el corpiño tiene solapa de tela listada de plata, oro y negro, igual a la de las mangas. Sobre el pecho cae un joyel de pedrería; de la misma riqueza es la cintura. Cruza una banda de perlas desde el hombro derecho. Apoya sobre una silla su mano derecha; en la izquierda un pañuelo. Bello retrato, firmado por Diriksen” (13).

Puede observarse—a ello no alude Carderera—que están sin terminar las mangas del vestido, es decir, falta la parte abierta o *perdida* de éstas, y luego se dirá porqué quedaría sin acabar.

La primera vez que vi este cuadro, sin saber su firma, solicitándose de mí su atribución, pensé en Bartolomé González. Ciertas finuras del cuadro en cuestión, que no tienen las obras de este último, como el claroscuro sin violencias, justo desvanecido de tintas, transparencia de las sombras, en tonos morados, común a sus obras religiosas y profanas, me hicieron desechar pronto el nombre de aquel pintor.

Al mismo tiempo me informó su propietario, de que quien fué por su competencia autorizado crítico de arte, Académico de San Fernando, don Antonio Méndez Casal—que no llegó a conocer la firma—, indicó

(12) *Catálogo y descripción sumaria de Retratos Antiguos, coleccionados por don Valentín Carderera*. Madrid, 1877.

(13) Mide el lienzo, alto 2,10 ms. por ancho 1,18 ms. Ha sido ahora limpiado y restaurado escrupulosamente bajo la dirección de don José Fluxá.

con dudas el mismo nombre de B. González, añadiendo poco después: no, es mejor que si fuese de este último. Opinión acreedora de consideración—coincidente con la mía—y en elogio del buen arte de Diriksen. Ante este cuadro dado a conocer ahora, apreciamos más la certera percepción estética de Ponz, al decir que había visto “muy buenos cuadros suyos”, y acaso este mismo.

Nos falta ahora la tercera y última parte de nuestro comentario sobre el cuadro, o sea ¿quién es esta dama de sedosos cabellos ensortijados, cuya figura aparece ante los amplios pliegues de la cortina carmesí, prisionera en la anchísima gorguera, el ajustado corpiño y el rígido embudo de la falda? En su “Catálogo de Retratos” da por hecho Carderera, sin duda alguna, que es el de Doña María de Austria. Comparándolo con los existentes de la Infanta, después Emperatriz, se observan algunas diferencias en el rostro, por circunstancias que a continuación indico; pero si pudieran inspirar alguna duda, no destruyen, a mi juicio, la afirmación iconográfica del citado académico, pintor, arqueólogo y coleccionista español del siglo pasado.

A este objeto conviene tener presentes los retratos de la hermana de Felipe IV. Recuerdo los dos del Museo del Prado, el de busto por Velázquez y el de cuerpo entero de Franz Luyck. El del Friedrich Museum, de Berlín (atribuido a Velázquez), el de la colección del Conde de Valencia de Don Juan, en grupo con el Infante don Carlos y otros dos publicados en el catálogo de Amigos del Arte (14). Se advierte al comparar unos y otros, que en el de Diriksen la Infanta es casi una niña, y sus fracciones no parecen acabadas de formar, aunque ya revela noble serenidad en su rostro; por su parte, el mismo Carderera, la supone alrededor de los veinte años (15). Debe ser pues pintura anterior a la de Velázquez, acaso en más de un año. Contribuye a asegurar esto saber, que aunque fechado en 1630, tuvo Diriksen que pintar anteriormente la figura (sin duda hecha por el natural) y terminaría fondo y ropaje en aquella fecha, y aún no del todo, como he indicado respecto a las

(14) “Exposición de Retratos de Niños”. Madrid, 1925. Uno propiedad del Marqués de Viana, y otro del Marqués de la Romana (dudoso en cuanto a la retratada), muy atrayente e interesante; en ambos, de niña de doce a trece años.

(15) Catálogo citado.



Retrato por Felipe Diriksen.

Col. Fluxá



Sipw dirikren^{at} fac, 1630

Fragmento del retrato y facsimil de la firma.

mangas del vestido. Y esto fué así porque nuestra Infanta, dejando Madrid—al que por su destino no volvió nunca—entraba en Zaragoza el día 8 de enero del mismo 1630, acompañado del Rey, su hermano (16). No pudo, pues, ser modelo del pintor ese año. Pasó después a Barcelona, donde permaneció de febrero a junio, embarcando el 12 de este mes en la *Capitana*, de Nápoles, a donde llegó en agosto, después de detenerse con su cortejo en Génova. En Nápoles la retrató Velázquez, retrato en que tanto interés puso el Rey, y en diciembre sale de esta ciudad para reunirse, al fin, con su esposo Don Fernando.

Advierte también el juvenil y sereno porte de la retratada, cuya edad se refleja en el cuadro, que si éste es posterior a los días en que sus delicadas gracias eran pretendidas, en la Corte, por el Príncipe, de Gales—quien llegó a Madrid en marzo del 23—y cuando lo político, poco después, no permitió a éste lograr la mano de la linda damita, rompiéndose con ello, a la par, las relaciones entre España e Inglaterra, puede corresponder a la fecha en que aquélla se casa, por poderes, con su primo Fernando (1627). Las mismas preseas que ostenta; el joyel del pecho, rematado con una hermosa perla periforme; las sortijas, que hasta cinco se cuentan en los dedos de ambas manos—no se citan en la descripción de Carderera—, declaran la prestancia de un personaje de aquella Corte, tan rica en estas alhajas, aparte de las que podían ser presentes enviados por el que ya era su esposo.

Me he detenido en cuanto afecta al retrato inédito del castellano Diriksen, confiando principalmente al publicarlo, en que pueda valer de consulta y cotejo para identificar otros suyos, o anónimos como indiqué, o acaso atribuidos con error algún otro pintor más conocido del círculo de retratistas de la Corte de Felipe IV.

JULIO CAVESTANY,

Marqués de Moret.

Madrid, diciembre 1943.

(16) "*Las Jornadas de María de Hungría*" (1606-1646), por Mercedes Gai-brois de Ballesteros. Madrid, 1926, y "*Diario del Viaje a Alemania. Obra inédita del V. D. Juan de Palafó y Mendoza, prólogo y notas de Xristina de Arteaga*". Madrid, 1935.

Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas

Presentamos una "MADONNA ALLATTANTE", que constituye nuevo hito para la futura hitación—(hoy todavía inconexa)—, de larga serie de tablitas italianas del mismo asunto, unas importadas y otras probablemente pintadas en España por artistas inmigrados. Cataluña y todo Levante debió antaño tener muchas, por cuanto la lista que limitándose a Valencia incluyó Almarche Vázquez en sus "Primitivas pinturas de la mare de Deu", puede, sin rebusca, ser aumentada fácilmente.

Inspiradas, por regla general, en el auge devoto a determinados arquetipos toscanobizantinos muy añosos, no escasean desorientadoras repeticiones con variantes de cronología dispar y difícilmente concretable por su rebuscado arcaísmo desfigurador. Es debido a eso por lo que supongo puede ser de las postrimerías del XIII, o (quizá mejor) de los albores del XIV, la que comentamos.

Sin asegurarlo, pues con seguridad no lo sé y acaso mi memoria sea infiel, creo haber entreoído proviene de Mallorca. De ser así, pudiera resultar contemporánea de la "Crucifixión" que, como portezuela del Sagrario hay en el altar mayor del convento de Santa Clara, en Palma, y no muy alejada de su arte.

Las frecuentes relaciones comerciales con Italia justifican fuese aquella isla puerta y puerto para la formación de un itálico núcleo germinal precoz, que valiéndose de ignorados agentes vectores parece haber florecido allí, precediendo a otras auras de Italia después bien arraigadas en las costas que baña el velívolo mar latino.

Ante la Virgen lactando al Jesúsín, con el donador a sus plantas, nos asaltan recuerdos de cálidas estrofas en que la libre poesía franciscana, por boca del casi coetáneo Jacopone da Todí, cantaba: "O quanto gaudio avevi, e quanto bene—quando lo tenevi fra le braccia!—quanto dolce amor sentivi al core—quando in grembo il tenévi ed allattavi". El Niño, demasiado grandecito para necesitar nodriza, evoca la tradición de los tres años de lactancia que de Nuestra Señora menciona Voragine (cap. CXXIX). Pasó a muchos textos píos, interpretándose como testimonio de la divina pobreza que sublimizó el franciscanismo. No cabe duda que a El se dirige el donador, pues su volandero rótulo reza: "SPES MEA IN DEO EST". Pero acude a la poderosa intercesión de la Madre, cuando se halla en el más divinamente humano y humanamente divino acto de maternidad purísima. Al decir del "De laudibus B. Mariae V.", de Arnaldo de Chartres (S. XIII), abad de Bonneval y similares posteriores fuentes de la especulación mística medieval, mostrándole al Hijo "pectus et ubera nec potest ullo modo esse repulsa" en cuanto le pida. La "Omnipotencia suplicante", que llaman los teólogos, y que a tono con la tónica de viejas Letanías recopiladas por el P. Angelo de Santi, rogaban: "Mater et Virgo que lactasti christum parvulum...", "nutrix summi domini", "per sanctum lac quo dominum lesum lactasti...".

Desconocemos si la presencia de S. Sebastián obedece a ser patronímico tutelar del donante, o al muy popularizado poder antipestífero. La bien arcaica forma de tratar su desnudo, nos rememora consejos parejos al de Cellini: "hay que saber que las cinco falsas costillas forman alrededor del ombligo, cuando se inclina el torso, un montón de relieves y cavidades, que son una de las principales bellezas del cuerpo humano". He ahí lo que nuestros ojos no saben admirar. Tampoco atisban la razón de ver en los ángulos altos a los SS. Juanes, que suelen generalmente pintar emparejados por lo que indica la "Leyenda Aurea" (capítulo LXXXXVI). Clave de todo ello, pudieran ser los indescifrados blasoncitos de la parte baja, que a voces reclaman ayuda de un buen blasonista, capaz de pronunciar el "exurge" que de tan cruel anonimato les manumita.

Por los años de 1935-36, era de propiedad particular en Barcelona



«Presentación de la Virgen al Templo».-Francisco Solibes.

Colección Lázaro Galdano.-Madrid.

la magnífica tabla ($1,32 \times 0,40$) italiana del XV, cuyo paradero actual desconozco y que reproducimos. Al interés que por muy bella suscita, se suma el de contener tres sobrios y austeros buenos retratitos. Serán del donante y quizás dos hijos, puestos bajo el amparo del Bautista. Respondiendo a consultas que hice, me sugirieron la posibilidad de inseguentemente conjugarla en torno al círculo de Giovanni di Paolo.

No creo sea motivo de muchas dudas aceptar la "Presentación al Templo, de la Virgen niña", que ofrecemos a la vista del lector, para Francisco Solibes, el secuaz de la escuela de Huguet, activo en Cataluña y Aragón a fines del XV. Su personalidad artística la esbozó Post, perfilándola magistralmente su monumental "History of Spanish Painting" (VII-350-375; VIII-426-428).

Los contactos que revela con obras atribuidas al aragonés Jaime Lana, supongo no pasan de las afinidades generales ya notadas por el sabio profesor americano (VIII-275-279), que pueden ser ejemplificadas parangonando la "Natividad", número 9 del catálogo de la colección Iturbe (Madrid), atribuida a Jaime, con una "Nomínación del Bautista" de Solibes, parte del dismantelado retablo que se acopló el año 1932 en "The Cloisters"—(apéndice del "Metropolitan Museum" neoyorquino)—por brillantes sugerencias de Rohrer.

Mi adjudicación a Solibes, se basa en confronta de figuras como la de S. Joaquín, con el típico flequillo sobre la frente y característica manera de peletear; la de Santa Ana y los respectivos acompañantes de ambos, todos con esos ojos que miran al sesgo, largas manos de bien específicas falanges en brazos mal articulados; telas, oros y pormenores completamente fraternos de los que abundan en sus conocidas producciones. Son constante numerador común, desde lo de Torralba de Ribota y S. Lorenzo de Morunys, a la Virgen con Santos de D. José Valenciano (Barña) y el panel presentado por D. Pedro Acar (1929) en la Exposición de Sevilla (sala 10, núm. 79 del Palacio de Bellas Artes). Este último, del mismo asunto, sin ser ni mucho menos una réplica, evidencia nexos de composición que parecen estrechar los vínculos unidos propuestos.

En mis carpetas con añejos datos tomados allá por 1920, figura en la Colección Lázaro Galdeano, aunque no incluida en el fascículo de miniaturas fotográficas que de aquel rico acervo publicó en 1913 Lacoste. Ni la veo en los dos tomos del original catálogo editado (incompleto) posteriormente por el Sr. Lázaro. Ni recuerdo se aludiera, por lo que vale la pena de reproducirla.

Es curioso que casi en pugna con las fuentes ortodoxas, si bien es barbicano S. Joaquín, no vemos síntomas de ancianidad en Santa Ana. Resulta joven o de mediana edad, cual la sirvienta que le acompaña. ¿Efecto de repintes o de que al pintor se le fué la mano por la costumbre de pintar así a San José y María? En cambio, es cabalísima su fidelidad a normas inspiradas por los Apócrifos que narran la escena. Sube la Virgencita sin volverse, como advierte el "Protoevangelio de Santiago" (VIII-I), también indicador del sacerdote que jubilosamente la recibe, repitiéndolo el "Seudo-Mateo" (cap. IV), donde aparecen ya los "quince escalones". El de la "Natividad de María" (cap. VI) los relaciona con los quince Salmos (CXIX-CXXXIII), llamados "canticum graduum". De cómo se popularizaron los detalles, da buena idea rastrear sus huellas a través del Vorágine (al 8 de septiembre), y regnicolas libros devotos que como "la Vida de la Verge", por Roiç de Corella canta: "l'oters any de vostra vid'excelsa-pujás, volant quinze grahons al temple..."; la famosa *Vita Christi*, de Sor Villena, con sus no menos de cuatro capítulos (del VI al IX)... Por eso las capitulaciones retableras de la época, previenen: "cómo fué presentada con muytos presentes (aquí sólo dos servidores) e como puyó los XV gradones". Arriba, están las jóvenes vírgenes custodiadas en el templo, que, orando, la esperan. Falta el altar que otras veces suele ponerse y aconsejaba Pacheco en su "Arte de la Pintura", no sin censurarlo el P. Ayala en su "Pintor Cristiano", que debe recordarse tratando del tema (tomo II, cap. III), pues nos trae a la memoria una leyenda: la que identificó al levita con Zacarías, por la cual pudiera justificarse su aureola poligonal, propia de Santo de la Antigua Ley, según vemos en este panel.

Creo poder incluir en la escuela aragonesa surgida durante la segunda mitad del siglo XV, por fructífero injerto de la catalana del gran Jaime Huguet, una "Crucifixión" que andaba en el Comercio de

Arte (Madrid) hacia 1935-36, sin decidirme a su adjudicación nominal. Porque veo sus principales características en la robusta trayectoria que llegó a formar constelación pictórica en torno a Martín de Soria, con secuaces casi epígonos, que genialmente diseñados por Post extendieron su influjo hasta el "Maestro de Morata", pasando por el de Pompíen. Es en obras de éste, como la número 108 del Museo de Huesca (catálogo 1905), donde vislumbro mayor y más prieta relación tipológica y de los fondos poblados de ciudades muradas y torreadas, a la par que profusión de camellunos caballitos cuellilargos, con minúsculas cabecitas inverosímiles que le desacreditan en la especialidad de "animalier". Empero, tampoco escasean en la batalla para rescatar los SS. Corporales de Daroca (retablo de su Colegiata) y en el Calvario del Pueyo de Belchite, con pareja profusión de lanceros y análogo nerviosismo caricaturesco.

Queda, por lo tanto, para futuro reajuste más ceñido, el extenderle definitiva cédula personal de vecindad, limitándome hoy a expedírsela de transeúnte, hasta nuevo examen, reconfrentando "de visu", cuando reaparezca.

Puesto que aludimos al arte de Aragón, no estorba dar cuenta de una tabla que hace años tenía el doctor Carvalho en su finca de Villandry. Me refiero a la que, dándola ya por aragonesa, reprodujo Post (VIII-502) y tengo por obra cierta del que rebautizó llamándole "Burnham Master", entonando su feliz pascua de resurrección. (VII 816-820; VIII-672), a base del retablo de Mrs. Henry Burnham (Boston). Le supongo activo hacia el segundo cuarto del XV, siendo quizá sus más avanzadas producciones la "Expulsión del templo de los Padres de la Virgen" (col Eyzaguirre-París) y el panel Carvalho, cuyo parangón parece suficiente para proclamar idéntico autor. Debíó ser, no tan sólo coetáneo colega rival del "Maestro de Lanaja"—(¡otra espléndida creación de Post!)—, sino discípulo continuador de su agitada excentricidad, que su temperamento agudizó extremosamente, recargando el ornato áureo y retorciendo las estilizadas barbas y pelambreras.

No sé si yerro al vilumbrar en la "Coronación de María" discutida, cierto paralelismo interregional, sin atreverme a imputarlo a más precisas concomitancias con la "Santísima Trinidad", de Valentín Mon-

tolíu, en el Museo Diocesano tarraconense. Aún no pasando quizá de somero contacto a flor de piel, creo ver (a pesar de su distinta factura) relativa semejanza entre las cabezas del Eterno Cristífero y del Crucificado; de las de unos y otros ángeles; del trabajo de los oros y música del pliegue de los copiosos mantos.

Dejamos para otro reportaje, otras tablas sueltas de la misma colección francesa: "Natividad", con dos pastores adorantes, de pintor castellano flamenquizante, no exento de regusto berruguetano; "Presentación al Templo"...

De mis notas en cartera sobre "Varios de Castilla", sólo entresaco ahora dos, por tratarse de pintores que firmaron paneles todavía demasiado solitarios: Lafuente Ferrari publicó en el número del tercer y cuarto trimestre del "Boletín" correspondiente a 1936-40, su afortunado descubrimiento de un San Miguel, firmado por Pedro Delgado, propiedad del Conde de Adanero. Gracias a este feliz hallazgo, he llegado a la conclusión de que debe ser suyo, o de su círculo íntimo, el "Noli me Tangere", de la parroquia de Santa María del Salvador, de Chinchilla (Albacete), que figuró con número 1.038 en el Pabellón Mudéjar, de la Exposición de Sevilla, donde se tenía por valenciana. Reprodujimos su conjunto en "Archivo de Arte Valenciano", de 1930, y fragmentos en el "Boletín", lámina IX del primer trimestre de 1932.

Don Apolinar Sánchez, tenía en Madrid una pequeña tablita del siglo XVI ($0,27 \times 0,23$) con la Virgen y el Niño, que revela bien acusado sincretismo hispano-flamenco. La escasez de mérito artístico se compensa por el adicional valor que le da estar firmada cerca del estrellado manto de Nuestra Señora y a la altura de su codo izquierdo, revelando el nombre de un ignorado mediocre pintor: "Clement Sánchez". Solamente recuerdo, y no con tanta precisión, como sería necesario para decidir si es o no el mismo, un homónimo firmante ("Clemens Sánchez") del Crucifijo que don José Sánchez Oliva (Cartagena) mandó a la Exposición Ibero-Americana (1929-30) de Sevilla, con número 1.092 (sala VII del Pal.^o Mudéjar), y está fechado en 1604. Ni si será el Clemente

Sánchez, activo por 1620, que veo citado en el "Bryan's Dictionary of Painters" y en el de Isabella Errera.

De Valencia, daremos cuenta de haber entregado el Servicio de Recuperación al Museo de San Carlos una buena Crucifixión, ático de algún desmantelado retablo, indudable del hijo de Osona. Como tal se la indiqué personalmente a su director, don Manuel González, cuando me requirió en consulta para poner al día la catalogación de primitivos valencianos en San Pío V, entregándole notas escritas, siendo, por lo demás, completamente ajeno a la nueva instalación.

En el área osenesca, incluida en las estribaciones de su escuela, reprodujimos por primera vez en este BOLETIN (lámina VI, del primer trimestre de 1932), una "Quinta Angustia", del Museo de Bellas Artes de Barcelona. Denominaré a su autor "Maestro Valenciano de los SS. Vicente", por tener ahora la convicción de ser el mismo que pintó las dos tablas-puertas del altar mayor de nuestra Seo, reproducidas por Tormo en su magistral monografía modelo (lámina LXXXIV-LXXXV) sobre los Osonas. No creo se le pueda unificar con el "Maestro del Caballero de Montesa" y prefiero apelar a la hoy muy generalizada norma de provisionalmente rebautizar pintores anónimos, porque siempre recuerdo lo que dice Guillermo en "El Endemoniado", de Dickens: "¿Para qué se ha hecho el nombre? Para designar a uno; ahora bien, si a mistress William se la conoce por algo mejor que su nombre, poco importa su nombre."

De los señores Calabuig Trenor (Valencia), es una grande "Anunciación" bellísima, y de la que por ser todavía inédita publicamos un fragmento. Para su situación en torno a Paolo de Sancto Leocadio, parto de una confronta con Santa Catalina, en el panel de sir Giles Sebright, adquirido por la "National Gallery" londinense y modelos del retablo de Villarreal (el del letrado C. L. Monsó), sagacísimamente atribuido por Post (VII-885), pues parecen afines de la Anunciada Calabuig. Sin embargo, esta revela para mí un mayor acercamiento a los sagazos del aula capitular antigua de la catedral, producciones hermanas y de su taller, documentadas en 1513-1514, ya estudiadas por Chabás, Tor-

mo y Mayer, de las que reproduce algunas en "Museum", fascículo 6 del volumen VII. Aprovecho esta oportunidad, para desde aquí rectificar un mero lapsus de gran bulto, padecido al componer el tiraje de aquel articlejo sobre "Sargas y Sargueros de Valencia". Trabucaron las fotos, y en vez de la de Martín Torner en Morella, la confundieron con otra, que no es ni suya ni de Morella, sino de Jérica y de principios del XVI.

La composición es deliciosa y encanta ver a María de rodillas leyendo su Breviario, mientras el Ángel adopta reverente actitud según los postulados de las "Meditaciones" franciscanas del Seudo-Buenaventura (Capítulo IV), a base de fuentes bíblicas y evangélicas a tenor del "in nomine Jesu, omne genu flectatur" (S. Pablo a los Filipenses, II-10). Se difundía mucho desde los púlpitos y en libros piadosos que para ejemplificar, sólo con los de por acá y del XV, basta recordemos el "De Incarnatione Verbi sermo", predicado en 1413 por San Vicente Ferrer; la "Vida de Cristo" (Lib. 2.º, Cap. LXVII y LXXI), de Fr. Eximenis; la de Sor Villena (Cap. XX), Ruiz de Corella... Incansables recalcan: "Estaba porta tancada, e legia la proffecia"; "dins la cambra, sens obrir nenguna tancadura". Pero entre la fórmula de interior, proveniente de glosas del Evangelio de S. Lucas (Cap. I-28) y la primitiva inspirada por los Apócrifos citados, que sitúan el suceso en anterior, se adoptó una intermedia, poniéndola en el atrio de la humilde casita de Nazaret convertido en rica estancia. Por el rayo de luz que viene de lo alto, además de la paloma del Espíritu Santo, descende un Niño Jesús corpóreo. Supongo debe responder al idealismo discutido por Molano en "De Imaginibus" (Lib. III, Cap. XIII), su severo código purista de la Contrarreforma. Quizás es curiosidad oriunda de Italia, que tanto enriqueció la iconografía del tema y no escasea en España: retablo de Dom. Bonifacio Ferrer (Museo de S. Carlos); P. Serra, en la galería Brera (Milán); B. Martorell, en la Col. Apeles Mestres (Barcelona); Museo de la Lonja, en Palma de Mallorca; Jaime Lana, en la Exp. de Sevilla (Sala XI, número 5 del palacio de Bellas Artes); Juan Flamenco, en el Ayuntamiento de Palencia, y otras muchas.

En el "Catálogo" de la Col. Muntadas, de Barcelona, editado (1931) por los herederos del conde de Santa María de Sans, lleva número 118



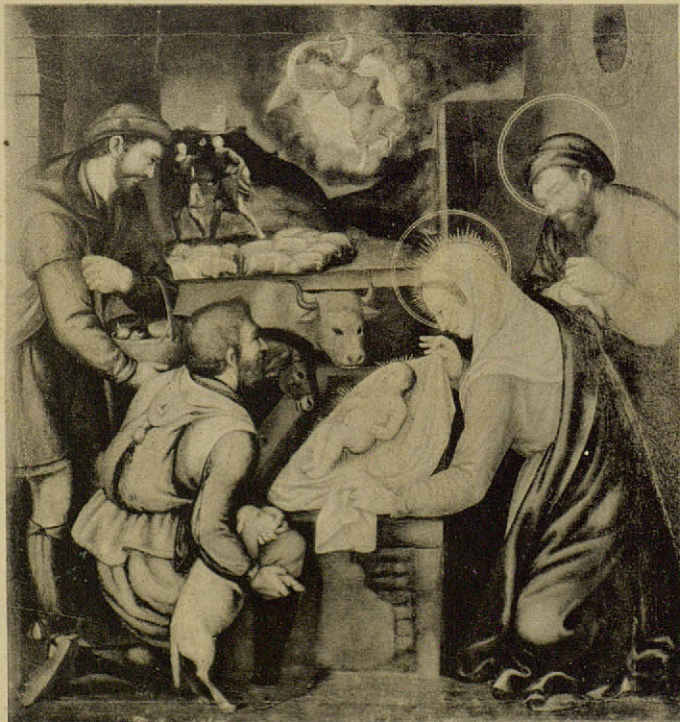
«Madonna allattante». Tabla italiana, siglo XIII.
Propiedad particular. Madrid (?)



«S. Juan Bautista». ¿Circulo de Giovanni di Paolo?
Propiedad particular. Barcelona



Fragmento de «La Anunciación» por Pablo de San Leocadio.
Colección Calabuig Trenor. Valencia



«Natividad». Tabla juanesca de principios del siglo XVI.
Propiedad de D.^a Elena Pascual Baldún. Valencia



«Crucifixión». Tabla aragonesa, siglo XV.
Propiedad particular. Madrid

una tabla rotulada: "Escuela catalana. Estilo de los Gascó. S. XVI." Aun cuando no estoy tan familiarizado como quisiera y debiera, con la pintura catalana quinientista, conozco lo preciso para no verle relación con el arte de Juan ni Perot Gascó. La tengo por ciertamente valenciana y representa el momento de coronar a la Virgen dos angelillos, mientras ante santos testigos (Sebastián, Magdalena, Vicente Ferrer, Miguel, Custodio del Reino y el Bautista Niño) se celebran los "Desposorios de Santa Catalina". Simbolizan el místico maridaje del alma cristiana con el divino Esposo, y a pesar de interpretarse como su primera aparición los frescos del siglo XII de la cripta de Montmorillon, lo cierto es que no reaparece, al menos profusamente, hasta tres siglos después, en el siglo XV. Ni los narra el "Vorágine", aunque se interpolaron en algunas traducciones, de las que señaló Teodor de Wyzewa un primer testimonio en la inglesa (1438) de Fray Juan de Bungay. Los popularizó el frondoso árbol predicamental, y desde los sermones de S. Vicente a los contenidos en anónimos "Sermonaris" yacentes bajo fría signatura de nuestra Biblioteca universitaria, puede seguirse su anchuroso cauce literario, que no tiene ahora sitio aquí. No es debido a esto la presencia del gran predicador valenciano (ángel del Apocalipsis se llamó y con alas en Italia le pintaron), junto a los arcángeles. Sería demasiado retorcer el argumento, relacionarla con su visión, motivadora de la denominada Puerta del Angel, al decir de la "Crónica" aludida por Pi Arimón en "Barcelona antigua y moderna" (tomo I, pág. 533, edición de 1854), que tal vez autoriza colegir otra cosa: la devoción al Custodio del Reino en Cataluña y la pervivencia de su imaginería en retablos, cual el de Jaime Huguēt (Catedral de Barcelona, capilla de S. Bernardino). Sea lo que fuere, y a pesar de no poder hacerse hincapié para filiaciones en el resbaladizo campo iconográfico, sin salir de éste no faltan indicios de neta solera valenciana: Los atributos de la Magdalena. Porque además del casi siempre inseparable albarello de la Unción, tiene la Corona de Espinas, cogida sin contacto manual directo, como corresponde a reliquia con (culto de "latria") del Señor, donada por la Virgen, según pasajes de textos píos a tenor del de Sor Villena (Capítulo COLXXXV). Así, mientras escasea en Ultra-Ebro, abunda en obras del "Maestro de Játiva" (Museo de S. Carlos y Colegiata setabense);

Rexach (S. Feliú de Játiva); "M.º de Perea" (Col. Lázaro Galdeano; Museo de Valencia...); "M.º de Cavanyes"... (bancal de las Santas; retablo Mercadé...) ... Parece haber substituído hacia el promedio del XV, a otro antes predilecto atributo que a la vez suele conservar: el rosario de gruesas cuentas, emblema indefectible de penitentes y eremitas, prescrito para los "Misteris" medievales en su rudimentario "attrezzo": "los homens de penitencia, ab Saltiris a les mans." Coincidir S. Miguel con el Angel Custodio, llevando éste la dalmática y corona que le asignan "Consuetas", publicadas por Llabrés, resulta común en todo el casal de Aragón, no faltando en obras catalanas. Recordemos el retablo de ignorada proveniencia (Museo de Vich) que con merecidas reservas muy justas, atribuyó Post VII, fig. 34) a Huguet. La penetrante visión del preclaro investigador atisbó (l. c. p. 153) ciertas conexiones iconísticas valentinas, no sólo en esa concordancia, sino en el "Christus Patiens" de la predela y en los roqueños paisajes de segundo término. La verdad es que no hallé frecuente por Valencia el atributo de su diestra, pues suelen poner en ella espada, y no esa especie de bengalas o flagelos (?); no sé si efecto de la repercusión que sospecho debió tener en la iconografía del Custodio, la del arcángel Jehudiel (con corona, disciplinas), mencionada por Interian de Ayala (I-147), y Tormo, "En las Descalzas Reales" (p. 33-56). O, la de los Principados. Todo ello estaría de más, o sería lo de menos, si no viéramos modelos de figura con el típico "modus faciendi" del arte italo-valenciano, que floreció desde fines del XV a principios del XVI. Lo proclaman en alta voz hasta pormenores del solado con "rajoletes" y esos fondos de dibujo geométrico, que principiando por las ganchudas líneas del Osoniano, "Maestro de Artes" (S. Carlos, S. Agustín de Alcira, Catedral valenciana...), siguieron, entrecruzándolas en rectas paralelas los leocadiescos. Son bien mellizas de las del panel Muntadas, las del M. del Milagro de Colonia y de Vicente Juan Macip (padre de Juanes), en Villatorcas. Sin entrar ahora en firme atribución, por no tener a mano al redactar, corpus gráfico cabal del pleno Renacimiento, es a este grupo, a quien la tabla Muntadas creo más íntimamente conjugable. mirando el Melchisedech, el ángel contiguo a San Elías, manera de ple-

gar ropajes que parecen de la misma tela cortada por el mismo sastre de Villatorcas.

No creo muy arriesgado, anejar al círculo de Juan de Juanes una juanesca "Adoración de Pastores", que tenía en Valencia doña Elena Pascual Boldún. Rehuyo atribuirle nominalmente, no sólo porque de las cosas muy seguras la más segura es dudar, sino porque pudiera resultar vano, a causa del maquillaje de burdos repintes a todo color que tiene. Pero el S. José aparenta trasunto del de la S. Familia con S. Juanito que hay en la R. Academia de S. Fernando, con réplica (¿taller?) propiedad del marqués de Mascarell (Valencia), y del de una "Epifanía" del Colegio del Patriarca. Los perfiles de la Virgen y pastores, así como la manera de tratar el rompiente circular formado por cándidos velloncitos de nubes, desde donde un ángel anuncia el gloria y las líneas generales del sinuoso país con ruinas que hay al fondo, a pesar de su mucho mayor pobreza son casi familiares (familiaridad del pariente pobre) de los conocidos en obras del propio Juanes. Hay sólo dos rústicos adorantes, pues su número no ha sido tan invariable y definitivamente fijado como el de los tres Reyes. En ocasiones, según vemos en este panel y en otros muchos (P. Nicolau: retablos de Sarrión, Alben-tosa y Museo de Bilbao; V. Montolíu en S. Mateo y col. González Martí; anónimo autor del retablo Estela en S. Carlos...), encontramos los dos de la ceremonia del "Oficio de Pastores", que figura en antiguas liturgias viniéndonos (según leo en las "Memorias" del Sr. Obispo Fernández Vallejo) de los Monasterios benedictinos, practicándose lo mismo que en Reims, Roan y varias Iglesias de Francia. Otras veces hay tres (Rexach, agustinas de Rubielos; M.º de Játiva-Museo de Barcelona; tabla Osonesca, del Ayuntamiento de Castellón; M. de Gabarda; los Hernandos...), y hasta sus nombres, bien que variables (José, Jacob, Isaac) constan en tradiciones devotas, similares a la salmantina de San Pedro de Ledesma. O cuatro: retablo escuela del Maestrazgo dedicado a Santa Catalina, en Villahermosa; M.º de Perea..., por eco de representaciones teatrales tardías (ejemplo: la egloga de "La Natividad", de López de Yanguas), que siempre influenciaron mucho los motivos del arte medieval. Aquí han perdido las rizosas pelucas escénicas de que nos hablan cuentas (y reflejan tablas) de la época, cuando al re-

lacionar gastos del Belén catedralicio, estampó el "canonge fabriquer" sus asientos de data: "pagui, per loguer de les cabelleres per als pastors..." Sin embargo, aún conservan convencionales atavíos, que al ir prosperando exageradamente llegó (en pintura y literatura), a la demasia de ponerles sayo "de tabi", lujoso zurrón, o áureo cayado, dando lugar a las donosas burlas de Tirso en su "Fingida Arcadia", sátira fina de la homónima obra de Lope.

El "Maestro del Grifo", brillante creación de Tormo en su inagotable "Guía", de S. Carlos, es un hernandesco, discípulo de Llanos (?), también algo influido por S. Leocadio y el arte falconiano del "Maestro de la Puridad (¿uno de los Falco?). Modela con reciedumbre poco valenciana, pues raya en crudeza. No me atrevería yo a porfiar que sea nativo de Valencia, ni a descartar la posibilidad de que pueda ser aragonés o castellano, valencianizado en su formación artística, sin neutralizar su rudo temperamento. Además de las tablas que incommoviblemente le adjudicó el Sr. Tormo, con los números 2 a 18, 127-250 y 428, que forman un políptico de S. Vicente Ferrer (así aconsejé se montara en S. Pío V), hay otras dos en el Museo, tal vez de su mano, aunque no de ese conjunto y de otra procedencia. Me refiero al San Nicolás de Tolentino y el S. Agustín (núms. 1 y 225), compañeros en un mismo tríptico (?)—falto de una hoja—, oriundo del convento valenciano de S. Agustín según el Inventario manuscrito de 1847, al núm. 415: "S. Nicolás de Tolentino—escuela valenciana antigua, 3-9 × 1-9—, conservación regular, Convento de San Agustín". En las incompletas notas que tengo: no hallo el 410, pero en el impreso de 1850, consta (sin medidas) en este número: "S. Agustín—Tabla—Escuela Valenciana antigua—(procedente de =) S. Agustín".

El sitio de origen del retablo vicentino, aunque de templo dominicano, es inseguro de cual sea. El MS. de 1847 al núm. 160 dice: "Tablas-Asuntos de la vida de S. Vicente Ferrer—Escuela Alemana = 4 pies 9 pulg. por 11 pies 2 pulgadas—conservación regular—Dominicos de S. Onofre". Pero sin añadir de Játiva, como indicó el Sr. Tormo en su "Guía" (pág. 19), y otro de predicadores bajo igual advocación había en Museros. Lo del germanismo, es tópico que mandarines y mandones de antaño prodigaban sin ton ni son, a cuanto les parecía con re-

gusto que después se llamó gótico y ahora con igual impropiedad dicen primitivo, por no tener a mano vocablo mejor. No dudo son las en cuestión, pero sorprende que al núm. 198 aparezca: "Tablas al óleo y al temple, fondo dorado, S. Vicente Ferrer de cuerpo entero y cinco pinturas más, 7-7 \times 7-9", y en "observaciones": "El S. Vicente de Santo Domingo". ¿Trátase de un heterogéneo lote, que el catálogo impreso unificó poniendo como procedencia (que suele omitir) Sto. Domingo? Son de masiado farulleros estos mezquinos inventarios para fiar en ellos, pero que el S. Vicente, si es ése, pertenece al retablo del M.^o del Grifo lo pregon a inequívoco la identidad de autor y su cabalísimo acoplamiento. ¿Podría referirse a cualquiera de los actuales números 224, 472 ó 663 del fichero Tormo, e incluso a tablas de Sto. Domingo de Guzmán confundidas por el antiguo catalogador?. No hay lugar aquí de discutirlo, baste advertir, que parece muy dudoso provenga de la casa Matriz dominicana, pues en ella se hizo la capilla del Santo Valenciano hacia 1460, y es improbable siguiera sin retablo tanto tiempo, siendo como ha de ser el discutido de por 1500-1520, poco más o menos. Otrosí, el plazo es demasiado corto para pensar en renovación del de 1460, ni encontré alusiones aprovechables en el manuscrito del Padre Teixidor sobre "Capillas y Sepulturas del Convento". Siento que siga cerrada e inasequible al público, la Biblioteca del Ayuntamiento de Valencia, siendo inútiles mis tentativas de hojear el de D. Pedro Socias, "Monasterios del Reino", donde podría tal vez hallarse alguna pista. Confiemos que algún día se abrirá, y mientras tanto sólo diré creo la de mayor probabilidad S. Onofre de Museros, o el de Játiva. S. Sivera, insistió en Sto. Domingo de Valencia (no sé si sugestionado por lo antes dicho al núm. 198), repitiéndolo en la edición académica de "Pintores Medievales" y en la "Cuaresma de Sant Vicent Ferrer, predicada l'any 1413" editada (1927) por la "Institució Patxot". En esta última, página XXVI de la Introducción y lámina 2, hay otro lapsus, que va corriendo de boca en boca no sólo del pueblo menudo, sino también del algo almidonado con algunas letras, por lo que no desplace rectificar. Viene interpretándose uno de los paneles: "Cómo eran anotados los sermones del Santo cuando predicaba". Me resisto a creerlo, pues ni sus ni yus acierto a ver precursores del taquígrafo Marti. El varón

barbón de primer término puede ser un rabino, y el que pluma en mano garrapatea no aparenta menos infiel. Más que callados creyentes, veo en el agitado auditorio enturbantados moros y judíos parlanchines vistiendo prendas de muzlemia. El Santo lleva en su izquierda un rollo, que parece ser a modo de guión de citas sobre la Ley Mosaica y el Talmud, según era uso para más puntualmente rebatir con ellas a los intérpretes judaicos. Nos rememora las famosas polémicas rabino-cristianas en Tortosa (1414), que propuso a Benedicto XIII el talmudista de Lorca Jerónimo Santa Fe, converso en Alcañiz. Complemento de la unificación política que iniciara en Caspe nuestro gran apóstol de la unidad española, con su sermón "Un solo rebaño y un solo pastor", fueron uno de los primeros sillares de la unidad espiritual de España. Esas u otras, porque han sido muchas, algunas tan reñidas y sonadas como las de Perpiñán, donde sentados cerca del púlpito—(cuentan sus biógrafos)—, al exponerles versículos de la Sagrada Escritura, les decía: "Esto mismo afirma este texto según la fuente hebrea que vosotros teneis. ¿Reconocéis su autoridad?". Oyéronse murmullos a sovoz, que al ir creciendo hubo de acallarlos el Santo, advirtiéndole: "Entre nosotros no hay costumbre de interrumpir al predicador ni de entablar disputas públicas desde el púlpito; ruego vengáis esta noche a mi celda y os daré satisfacción cumplida." ¿No parece la clave para esta "leyenda local de género", como se llamó a la del "Entierro del conde de Orgaz" por el Greco?. Lo entrecomillado preferí copiarlo literalmente del benemérito canónigo eruditísimo Sr. S. Sivera, en una obrita muy amena de su juventud: "Historia de S. Vicente Ferrer" (1896, pág. 375).

Otra escena del mismo retablo que también me consta no se suele interpretar rectamente por aquí, es, la de la multiplicación del pan y vino (en dos curiosas botellas recubiertas), sobre lo cual se cuentan varios análogos prodigios del Santo (en Tolosa, Venta de Grúa, cerca de Grannollers, Villalonga...) y de varios Santos (Eutimio, Ricardo de Chipre, Antonino, Nicolás, Jaime de Bevagne, Homobono, Mauro, Hermelan, Mesmin, Odilon, Alberto, Francisco de Paula...) y Santas (Catalina de Siena, Inés de Monte Pulciano...). Como el agua convertida en vino por S. Gerlach, S. Waast Obispo de Arras; S. Maclou o Maló, San Pedro Celestino, S. Simón Stock, Sto. Tomás de Cantorbery, San-

ta Hedwige, Sta. Matilde de Diezzen... Cuando se trata precisamente de las Especies Sacramentales, a más del alto valor simbólico, encierra un aleccionador paralelismo con milagros evangélicos, cual el de las Bodas de Caná (S. Juan, II-6), o los que refiere S. Mateo (XIV-17; XV-34), S. Marcos (VI-38), S. Lucas (IX-13) y S. Juan (VI-9).

El erudito Alfred Maury en sus "Croyances et légendes du Moyen Age" y (más dentro del campo ortodoxo), el sabio jesuita P. Hipolite Delehaye en "Les légendes hagiographiques", cumplidamente corroboran la vena espiritual que al hagiógrafo medieval dictaba: "Nuestro Señor, para honrar a su sirviente, quiso renovar en su favor el primer milagro público que hizo sobre la tierra".

LEANDRO DE SARALEGUI

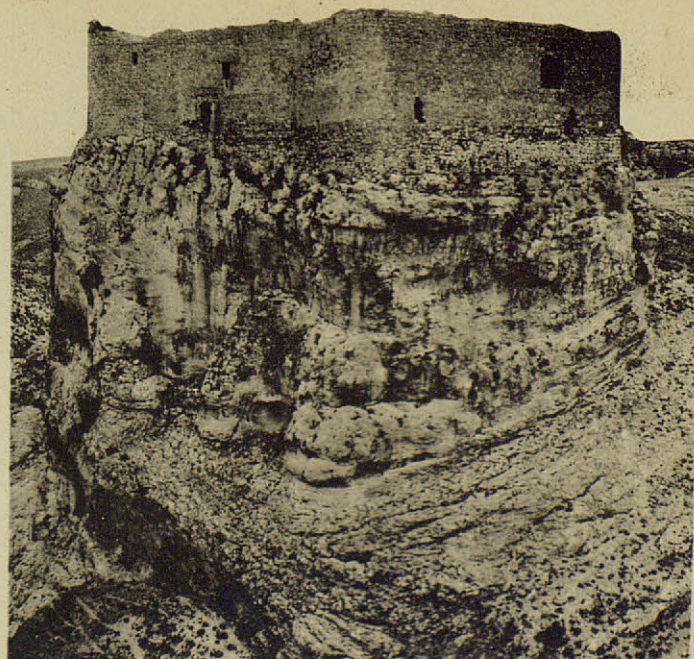
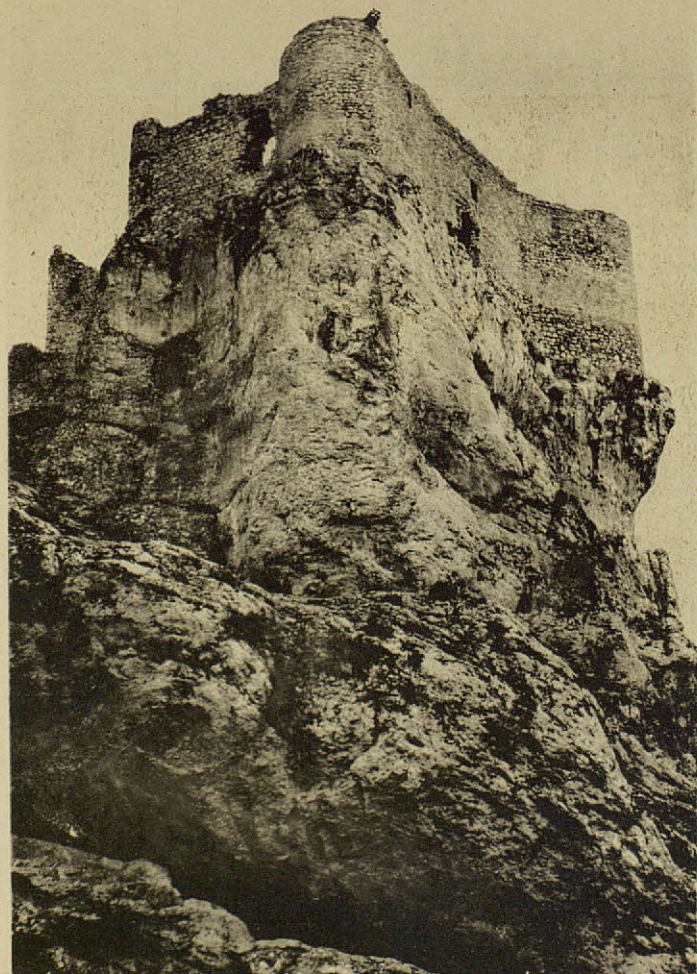
Valencia, 12 octubre de 1943.



Torre parroquial con la veleta denominada «La Giralda»



Torre parroquial con la veleta que llaman «El Mambrú»



El castillo roquero visto desde Noroeste y Sur

TRADICIONES ALCARREÑAS

El Mambrú de Arbeteta y la Giralda de Escamilla

En mí bien amada *patria chica* abundan los pueblos de viejo abuelengo, antaño relativamente importantes y hogaño empobrecidos y olvidados tras varias centurias de decadencia ininterrumpida; no sólo olvidados o desconocidos de los extraños, sino también de sí mismos en cuanto afecta a su historia que no conocen y a las pintorescas tradiciones inventadas por la imaginación ingenua del vulgo para explicarse lo inexplicable, tradiciones en muchos casos reveladoras de la ingénita espiritualidad racial y que se han ido perdiendo a medida que el grosero materialismo, característico de estos tiempos, fué dando de lado a la afectividad y al sentimiento; entre esos pueblos que fueron algo y hoy casi no son nada, pues incluso los antiguos monumentos que perduran en ellos no tienen para los indígenas otra significación que la de inexpresivas carroñas de piedra, se cuentan Arbeteta y Escamilla; de ambos voy a ocuparme para recordar una tradición pintoresca y atrayente, de la que en ellos no queda memoria y escuché muchas veces embelesado, siendo niño, cuando sentados en torno al hogar lugareño durante las traspasadas invernales nos la contaba mi madre mientras crepitaban las támaras al arder, iluminando la cocina con sus llamaradas rojizas.

En la tercera Alcarria, o sea en la alargada meseta de rápidas pendien-

tes que separa las cuencas del Tajo y el Guadiela, está Escamilla asomándose por el Sur a la fértil y pintoresca *Hoya del Infantado* donde los pueblos de Salmerón, Castilforte, Millana, Valdeolivas y Alcocer nos traen el recuerdo de doña Mayor Guillén amante del rey Sabio, del turbulento magnate don Juan Manuel, o de la bella y varonil doña María de Albornoz, arisca esposa del famoso don Enrique de Aragón o de Villena, *el Nigromántico*, y por la cual sintiera tanta *afición*, según la Crónica, Enrique III de Castilla, *el Doliente*. Por completo desdénadas persisten en Escamilla las ruinas de un viejo castillo que quizá alzara el magnate don Iñigo López de Orozco señor del pueblo al mediar el siglo XIV, perteneciendo después a un sobrino del célebre don Alvaro de Luna, más tarde a los Manrique señores de Valdecaray, luego a los Silvas condes de Cifuentes, y, por último, ya en pleno siglo XVII, a los duques de Pastrana e Infantado; lo que otrora fué poderosa fortaleza mansión de nobles y cobijo de gente de guerra, queda hoy reducida a inexpresivo corralón, circuido en parte por muros robustos; una torre esquinera que subsiste completa a falta sólo de sus almenas, aloja en el camaranchón pacíficas palomas en lugar de rudos hombres de armas como aquellos que en tiempos pretéritos, vigilante la mirada y presta siempre la armada ballesta, oteaban la altiplanicie para descubrir si se aproximaba algún enemigo. Otro monumento de Escamilla, afortunadamente bien conservado, es su iglesia parroquial del siglo XVI, con buenos altares de esa época, alguna orfebrería litúrgica de mérito, varios pergaminos interesantes y magnífica torre campanera toda fabricada en piedra sillar según el gusto barroco ya muy adelantado el siglo XVIII; torre muy conocida en la región no ya por su carácter monumental sino por la veleta en que remata, consistente en una figura femenina esculpida en madera, portando una banderola que la hace girar a impulso del viento; tal es la célebre *Giralda* de Escamilla, que se luce desnuda porque a comienzos del siglo un rayo deshonesto la privó de sus antiguas vestiduras de latón.

También en la tercera Alcarria pero hacia la vertiente Norte cerca del hondo y pintoresco foso del Tajo, yace amodorrada la histórica villa de Arbeteta, de inexpresivo conjunto urbano si se la mira desde el mediodía, pero sugestivamente emplazado en el extremo de un mese-

tón de suelo rocoso, tajado por profundo barranco de paredes casi verticales y cuyo fondo tiene honores de valle gracias a muchos y pequeños hortales que siguen el curso de un arroyo tortuoso y cantarín, cuyas márgenes embellecen rumorosas y frescas alamedas; linda es esta Rambla de la Colmena que algo más abajo cambia su nombre por el de barranco de la Hoz, mostrando perspectivas variadas y encantadoras o temerosos desfiladeros angostos, y siendo por demás sugestiva la vista que desde esta veguita ubérrima ofrece el caserío de Arbeteta asomado al borde mismo de la honda cortadura, luciendo por encima de los tejados el gallardo airón de su elegante torre parroquial construída en el siglo XVIII, y a la que como veleta también corona una figura humana; ésta representa a un granadero de la época, con casaca, calzas y tricornio de latón, mas la imprescindible banderola en mano; es el típico *Mambrú*, así llamado por el vulgo en recuerdo del general Malborough, tan famoso en España durante la guerra de Sucesión allá por los años 1705 a 1710, y cuyo apellido, bastardeado y achabacanado por culpa de la defectuosa prosodia rural, rememora aquí como en Francia, la canción infantil burlesca que de niños tantas veces entonamos u oímos cantar a un corro danzante de chiquillos, y que empieza así:

Mambrú se fué a la guerra

montado en una perra...

Completa los encantos de este pueblo su castillo roquero erguido al otro lado del barranco sobre un acantilado cuya altura no bajará de cincuenta metros, y cuyo contorno remata al peñón ingente con la misma exactitud que a una muela su áurea corona, ofreciendo al viajero magnífica estampa capaz de espolear la fantasía más roma. En el interior no hay sino escombros cubriendo lo que fué patio, restos de un aljibe, parte de la torre señorial defensiva de la puerta abierta al llano por el único lado accesible, y el cañón de una chimenea que tuvo muy ancha campana; pero contemplada la hosca fortaleza desde el valle, encaramada sobre el peñasco altísimo cortado a pico, ruda y hermética, sin más huecos que algunas minúsculas ventanas y una poterna baja abierta sobre el vacío y por la que en caso de apuro era posible descender mediante larga escala de cuerda, la visión no puede ser más alucinadora hasta el

punto de creernos en presencia de un dibujo fantástico de Gustavo Doré. Pocas veces ha podido compararse con más propiedad que en este caso un castillo roquero a nido de águilas, y ante el de Arbeteta resulta imposible evitar la evocación de otros tiempos, otras gentes y otras costumbres; al contemplar desde el vallejo pintoresco la rotunda silueta de este gigante de piedra que se recorta amenazador y hosco en el cielo azul surcado por alcotanes veloces, forzoso es soñar despiertos, reconstruir "in mente" las desaparecidas almenas, poblar las derrumbadas estancias con barbudos guerreros, espirituadas damiselas o trovadores gentiles; y cuando mirando a lo alto sin ver lo que perdura, pues a ello se sobrepone lo que evocamos, arrulla nuestros oídos la cantata alegre del agua al correr por el arroyo inmediato o el susurro de la brisa al mover las hojas de los árboles ribereños, diríase que llega hasta nosotros, confuso e inarticulado, el sonsonete monocorde de un romance caballeresco o un cantar de gesta...; pero ahora caigo en la cuenta de que al escribir este artículo no fué mi propósito ocuparme de castillos en ruinas (1), sino de un cuento de viejas sobre la Giralda y el Mambrú.

Los que por contar cincuenta o más años de edad podemos establecer comparaciones entre la vida de una generación ya pasada y la actual, sentimos honda melancolía al advertir cuánto ha cambiado el concepto que del vivir tienen los humanos, y de qué modo el grosero materialismo característico de esta época ha desplazado poco a poco, en el transcurso de cinco o seis lustros, a casi todos los sentimientos representativos de la espiritualidad; y esto ha ocurrido, no sólo en las grandes aglomeraciones urbanas donde el trato entre sus habitantes suele depender de conveniencias e intereses mejor que de espontáneos afectos, sino también, por desgracia, en el medio rural donde siempre la convivencia fué más estrecha, hay menos ambiciones en pugna y se rindió culto siempre a los sentimientos tradicionales, referidos principalmente a creencias y prácticas religiosas, recuerdos del pasado, usos y costumbres. Por fortuna, el brutal egoísmo de la última generación, caracterizada por la gro-

(1) De las fortalezas de Escamilla y Arbeteta me ocupé en mi libro *Castillos de Guadalajara*. Madrid, 1933.

sera apetencia de bienes materiales, no ha podido dar enteramente al traste con esa rancia solera campesina que conserva (aunque amortiguadas) todas nuestras virtudes raciales orientadas hacia la espiritualidad y el misticismo; y gracias a esa solera no agotada se ha podido iniciar con fruto, tras la guerra de liberación, el retorno al buen camino procurando que el alma española se recupere y cifre su felicidad más en las riquezas afectivas que en las materiales.

Traigo a cuento estas esquemáticas consideraciones por ser un hecho indudable que, en el transcurso de treinta o cuarenta años, el huracán de las apetencias materialistas y destructor de todo sentimiento no especulativo, fué enfriando el cariño hacia lo consuetudinario y tradicional, así como el respeto y consideración sentidos hacia los usos y costumbres de nuestros antepasados; el amor a la novedad y a cuanto con ligereza censurable denominase *Progreso* sin tener en cuenta que a veces trátase de la vuelta disfrazada hacia instintos primarios impropios del ser civilizado, ha hecho que en los pueblos dejen de celebrarse e incluso se hayan olvidado los bailes y fiestas típicas que a algunos daban cierta personalidad, a que ya no tengan lugar aquellas pintorescas romerías en las cuales a más de exaltar la fe se estrechaban los lazos amistosos entre gentes de una comarca, a que se disgreguen y olviden también muchas instituciones corporativas civiles o religiosas de rancio abolengo extraordinariamente simpáticas, y a que, al *standarizar* su vida, todos los pueblos pequeños parezcan idénticos por lo anodinos; y si de los sentimientos o costumbres tradicionales pasamos a las tradiciones mismas, casi todas se perdieron en el transcurso de una generación hasta el punto de resultar muy difícil o imposible encontrar viejo o vieja que nos las refiera según cuando éramos niños las oímos referir, embelesados, a algún anciano del lugar.

Esto ocurre con la del Mambrú de Arbeteta y la Giralda de Escamilla, que recuerdo a mis cincuenta años igual que cuando, teniendo cinco o seis, la oí contar a mi madre; queriendo referirla ahora según suponía que los viejos del pueblo la seguirían contando, escribí a varias personas de Arbeteta y Escamilla para que me enviaran una referencia exacta, y ¡oh dolorosa sorpresa!, la respuesta unánime ha sido que por allí nadie sabía una palabra de la ingenua historia de amores aludida

por mí y, según la cual, explicábase por qué existen esas veletas de la Giralda y el Mambrú cuya disposición es única en la provincia, si descontamos el *Giraldillo* en el convento franciscano de Molina: he aquí la pintoresca tradición, referida poco más o menos como me la contaron siendo niño:

Erase que se era en aquellos tiempos antiguos, cuando los hombres llevaban calzón corto, chupa y casaca, sombrero de tres picos, camisa con chorreras de encaje y peluca empolvada, todo ello tratándose de gente principal; ya hacía años que reinaba en España la católica majestad de Felipe V de Borbón. Aunque Arbeteta y Escamilla están alejados 20 kilómetros uno de otro, el trato entre sus respectivos habitantes era frecuente, como ocurre hoy día, abundando las familias que con motivo de fiestas, bodas, etc., acudían de Escamilla a Arbeteta y de Arbeteta a Escamilla. En este último lugar había una mozuela, guapa como un sol, hija de un labrador tan rico como influyente, y de ella se apasionó el hijo del pobre sacristán de Arbeteta; era el mozo honrado, trabajador, fuerte y bueno, así que nada tiene de extraño que la chica le correspondiera según hizo, hasta no concebir la felicidad como no fuese uniéndose en matrimonio con el apuesto mancebo. Apenas habían los enamorados comenzado a tejer la corona florida de sus ilusiones, cuando el padre de la zagala tuvo noticia del noviazgo, al que se opuso creyendo que el hijo del sacristán buscaba buena talega de onzas mejor que buena esposa; encerró a la muchacha, hizo que la vigilaran criados fieles para impedir toda comunicación entre los amantes, y ni ruegos ni lágrimas de la hija o sensatas reflexiones de los convecinos hicieron mella en el viejo.

Viendo la imposibilidad de convencerle, pues hasta al padre cura echó con caras destempladas cuando quiso hacerle ver que la honradez y laboriosidad de un hombre constituyen por sí mismas una fortuna, el mozo de Arbeteta quiso labrarse ésta con su esfuerzo y, seguro de que la novia esperaría la vuelta del amado, firme e inquebrantable meses o años, abandonó el pueblo decidido a sentar plaza en el ejército que se formaba para pasar a Italia; por entonces habían concluido la hermosa torre barroca en la iglesia de Escamilla, e iba muy adelantada la que, por no ser menos, construían en su pueblo los vecinos de Arbeteta.

Era por el año 1742; el animoso alcarreño embarcó en Barcelona con las fuerzas expedicionarias, hizo toda la campaña de Saboya portándose muy valerosamente, y al terminar la guerra se presentó un día en Arbeteta hecho un brazo de mar, luciendo el brillante uniforme de granaderos de la guardia, con los galones de sargento y en la bolsa no pocas monedas de oro; quedáronse boquiabiertos sus coterráneos al verle, pronto imaginaron asignarle un apodo según inveterada costumbre pueblerina, y al no encontrar otro que fuese más pintiparado al caso, llamáronle desde entonces *el Mambrú*, en recuerdo del célebre general conde de Malborough, tan traído y llevado en las canciones populares. No fué menor la impresión causada por el guapo mozo cuando, vistiendo su uniforme de sargento y arrastrando pesado espadón, se presentó días más tarde en Escamilla; seguíanle los chicos embobados, admirábanle las mozas, sentían envidia por su gallardía y finos modales los zagalones, y cuando al entrevistarse con la amada dijo que iba dispuesto a pedir formalmente su mano, la pobre muchacha estuvo a punto de desmayarse de admiración y gozo; ¡ya el viejo intransigente no pondría faltas al hijo del sacristán de Arbeteta! Pero en este punto fallaron las cuentas a los enamorados; el hacendado rico escuchó, serio y hosco, las frases galanas del sargento, y cuando éste concluyó su perorata, mientras la novia atisbaba desde la habitación cercana oculta tras pesada cortina, insistió en su anterior negativa, conminó al pretendiente para que se marchase del pueblo y le aseguró que en el caso de volver o intentar cualquier clase de comunicación con su hija, encerraría a ésta donde nunca más viera la luz del sol; ¿qué se había creído el barbilindo? ¡Era muy poca cosa un sargentillo de granaderos para la moza más guapa y más rica de Escamilla!

Al salir nuestro hombre despedido de casa del presunto suegro emplazada junto a la iglesia, alzó los ojos para contemplar la hermosa torre nueva, y un pensamiento luminoso acudió a su mente; se fué a comer o a hacer que comía a casa del sacristán, habló a solas con la hija de éste que era íntima amiga de su novia, y mediada la tarde emprendió el regreso a Arbeteta con el corazón oprimido, pero dispuesto a luchar y a vencer. Desde el día siguiente, pudieron ver sus convecinos, no poco extrañados, que después del toque de campanas a mediodía y lo mismo

antes de anochecer cuando el hijo del sacristán vestido siempre de uniforme tocaba al "Angelus", trepaba ágilmente hasta lo más alto del inacabado chapitel del campanario, y desde allí se entretenía largo rato en tremolar al viento una bandera, repitiendo con ella determinados movimientos, siempre hacia el Sur; no sabían aquellos palurdos que la misma escena se repetía a idénticas horas en la torre de Escamilla, donde mientras la sacristana tañía las campanas nuevas, su inseparable amiga la hija del rico labrador ondeaba también, en dirección a Arbeteta, otra banderola improvisada con su propio delantal atado a un palo; así habían decidido comunicarse los contrariados amantes por no encontrar procedimiento mejor, pues ha de advertirse que si desde un pueblo no se alcanza a ver el otro ya que algunos altozanos interpuestos entre ambos lo impiden, en cambio se distinguen muy bien los respectivos campanarios, sobre todo en días soleados y claros.

Así transcurrieron uno, dos, tres meses, sin que los enamorados pudieran hablarse ni conseguir que entre ellos se cruzara una carta, y menos todavía que el viejo de Escamilla *se apease de su burro*; fué el único que no tuvo noticia de que los novios se entendían mediante aquella especie de telégrafo óptico, porque los lugareños de ambos pueblos cuando conocieron la estratagema guardaron el más impenetrable secreto, pues aquellos amantes tan desgraciados como firmes merecían simpatía y compasión, hasta que el mozo de Arbeteta decidió volver al ejército para alcanzar siquiera el grado de capitán; la víspera de su partida, ¡Dios mío, ¡cuán largo fué el toque de mediodía y sobre todo el del "Angelus" al caer la tarde, en Escamilla! ¡Cuánto miedo pasaron los vecinos de Arbeteta al ver agitarse el *Mambrú* como un poseído en lo alto de la torre, tremolando la bandera frenéticamente y estirando el cuerpo cual si quisiera lanzarse al espacio!

Transcurrió el tiempo, y en vez del sargento ascendido a capitán llegó a Arbeteta la noticia de su muerte, acaecida en tierras lejanas defendiendo la Patria; pronto tan triste nueva fué conocida por la mocita de Escamilla, quien cayó enferma sin que el *físico* del pueblo acertara con la enfermedad o el remedio, y al levantarse del lecho transcurridos varios meses, pálida y flaca, dió en la extraña manía de subir todas las tardes a la torre cuando su amiga la sacristana iba a tocar a *oración*, y

desde la pequeña plataforma en que remataba el campanario entreteníase, llorosa y asmática, en ondear lentamente su delantalito negro en dirección a Arbeteta, no como quien saluda sino como quien dice adiós: hasta que un día la amiga hubo de ir sola para tocar a muerto, mientras grande y triste cortejo iba camino del cementerio para dar sepultura a la que antaño fuera moza garrida y de cuyo cuerpo amarillento y arrugado se había desprendido el alma. Fué entonces cuando, no ya en el chismorreio de las solaneras o en el seno de las familias reunidas junto a la lumbre de la cocina aldeana, sino a plena voz y de corro en corro, pudo expresarse la conmiseración sentida hacia los desgraciados amantes, contar las contrariedades que sufrieron o hacerse lenguas de la firmeza de su amor, sin miedo al viejo ricacho ya bastante castigado con su propia desgracia; pronto en ambos pueblos fué puesta en romance la peregrina historia con el añadido de incidencias y pormenores que la transformaron en leyenda, y dícese que para perpetuar el recuerdo de aquellos malaventurados y de la ingeniosa traza discurrida por ellos para comunicarse, el vecindario de Escamilla hizo coronar su hermosa torre por una veleta, llamada *la Giralda*, representando a la mocita desgraciada, como los de Arbeteta remataron el agudo chapitel de su campanario con la efigie del pobre *Mambrú*...

¿Qué hay de cierto en esta conseja? Probablemente nada, siendo invención del vulgo sensible e ingenuo para explicar lo inexplicable, o sea que en dos pueblos poco distantes pero oculto uno del otro las veletas de sus torres tienen figura humana, y mientras la una es de hombre es de mujer la otra; pero aunque todo se deba a la fantasía, la leyenda de la Giralda de Escamilla y el Mambrú de Arbeteta no deja de ser atractiva, poética, bella, y esta tradición debe conservarse como reflejo del alma popular, emocional, candorosa y soñadora.

F. LAYNA SERRANO

Cronista provincial de Guadalajara.

El Palacio de Parçent

En los primeros años del siglo XVII dos industriales aristócratas se establecen en Valencia para implantar en gran escala, y con arreglo a los últimos adelantos de la época, el negocio de la fabricación de seda. Fueron éstos los nobles caballeros del Estado de Como, en Milán, Constantín y Francisco Cernecio, hijos de Jerónimo Cernecio y Papís y de Claudia Odescalchi y Ruscona, tía carnal de Su Santidad Inocencio XI (Benito Odescalchi), quien era, por lo tanto, primo hermano de los nobles fabricantes milaneses.

En el año 1616 es investido Francisco Cernecio con la Familiatura del Santo Oficio de la Inquisición, haciéndose constar en el expediente su calidad de caballero. Veinte años después el rey Felipe IV le concede privilegio de nobleza, reconociendo la antigua prosapia de los Cernecios por real despacho de 22 de agosto de 1635, y por la misma época debió otorgar el título de conde sobre el lugar de Parçent, que poseía, a su hermano Constantín, que falleció sin sucesión en el huerto de los Cernecios, de la calle de Cuarte, en 1664.

El primitivo solar de esta familia fué una casa no ha mucho derribada en la calle de la Yerba, propiedad de los señores Montesinos Checa, que conservaba en su patio el escudo de los Cernecios. Esta mansión servía de residencia a los caballeros italianos, que tenían implantada su industria en el actual palacio de la calle de Villarrasa. Y a fe que la fachada posterior de éste, con sus innumerables e idénticas ventanas, propias de fábrica o cuartel, denuncia bien a las claras el primitivo destino de la construcción.

Había casado don Francisco Cernecio en 1625 en la parroquia del

Salvador con doña Catalina Tárrega, hija del doctor Gaspar Tárrega, oidor del Real Consejo Civil, señor de Beniferri, y de Magdalena Iñigo. De este matrimonio nació don Manuel Cernecio, caballero del hábito de Montesa, que heredó el condado a la muerte de su tío Constantín, juntamente con el vínculo fundado por éste. Casó el segundo conde con doña María Inés Rabaza de Perellós y Pardo de la Casta, hija de los primeros marqueses de Dos-aguas.

El tercer conde, hijo de éstos, es agraciado con la grandeza de España, y su hija primogénita y heredera contrae matrimonio con un segundón de los condes de Paredes de Nava, línea de la gran Casa de Medinaceli, llevando ella al matrimonio con el estado de Parçent los pingües señoríos de Almenara, Benigembla, Bernisa, Setlla, Mirarrosa, Beniferri y Castillo del Pop.

A partir de esta época es indiscutiblemente la Casa de Parçent la primera de nuestro reino; ella ya no entronca con las principales familias valencianas, sino que busca sus enlaces entre los primeros linajes de la Monarquía: los Montijos, los Oñates, los Veragua, los Malpica, los San Caños...; ella va incorporando poco a poco a sus vínculos y honores los marquesados de Bárboles y de Fuentelsol, los condados de Contamina y del Villar, los vizcondados de Gand y de Mendinueta, las baronías de Gurrea, Agón, Sigués, Basal, Apiés y otras villas, castillos y lugares de señorío; ella convierte en opulenta residencia la gran fábrica de los Cernecios e introduce allí la severa etiqueta y aparatoso ceremonial palatino, costumbre completamente desconocida en nuestra ciudad y nunca puesta en práctica por ninguna otra Casa valenciana, tal vez copiada por Parçent de su jefe consanguíneo y pariente mayor, Medinaceli, y llevada a cabo con tan singular escrupulosidad, que cuando salía la carroza de los condes de Parçent conduciendo a sus ilustres señores llevaba siempre un correo a caballo en vanguardia y un galoneado jinete al estribo en funciones de caballerizo.

En la época de Carlos III debió reformarse la primitiva fábrica, convirtiéndola en el palacio que según frase de moderno historiador, "construido con arreglo a los moldes de la más alta contesanía, es una morada digna de príncipes".

Y, en efecto, sus atrios son los mayores de la ciudad; su estilo re-

cuerda el palacio madrileño de nuestros reyes, y si para mansión soberana tal vez es mezquina, como residencia privada es de una sorprendente grandiosidad. Serie inacabable de salas, sobrias en decorado, pero de elevadísimos techos y magnas proporciones; diversidad de puertas para servicio de coches y carrozas, extenso guadarnés, espaciosas cuadras, cocheras espléndidas, hermoso patio central con atrio circundante y otro patio contiguo, que fué sucesivamente jardín y picadero, dan idea de la opulenta morada y del numeroso servicio que su menaje requería.

¡Grandes señores fueron los Parçent! Ellos fundaron la Obra Pía para dotar y casar doncellas pobres en la parroquia de los Santos Juanes, y como consecuencia de los valiosos regalos que en distintas épocas ofrendaron a aquella iglesia, de la que eran feligreses—entre los que se contaba el conocido frontal de plata con las armas de la Casa, destruido durante la dominación marxista—, merecieron la especial prerrogativa de que el cuarto sillón del coro esté reservado para el conde de Parçent y dos bancos que en el presbiterio llevaban su nombre eran ocupados por familiares suyos. Un singular detalle da idea en la propia iglesia de la señorial grandeza de aquellos magnates: entre la sepultura de los condes de Sumacárcel y la de don Ignacio Cerveró existe una destinada para los *criados mayores de la Casa de Parçent*.

Esta preclara estirpe valenciano-castellana, que desciende por un Infante de la Cerda del rey Alfonso el Sabio y en la que aúnanse cultura, fortuna y nobleza por el feliz consorcio de Tárregas, Cernecios y Medinacelis, produjo también acabados modelos de virtud cristiana, como lo atestigua un moderno librito titulado "Vie de Marie del Pilar de Veragua, Religieuse de Sacre Cœur", que se publicó en París en 1875, donde se describe la edificante vida de la décimotercera duquesa de Veragua, doña María del Pilar de La Cerda, hija de los séptimos condes de Parçent, dama que, después de haber brillado en el gran mundo por su cuna, elegancia y belleza, ingresó como religiosa en el convento de Chamartín; y cuéntase de esta santa señora, que en su elevada exaltación del divino amor privóse con mística entereza y doloroso sacrificio del placer de abrazar a sus hijos en el trance de la muerte.

Al trasponer los umbrales del palacio siéntese el visitante insensible-

mente transportado a la época del apogeo de esta ilustre Casa, cuando el conde tenía veinticinco caballos en sus cuadras y era el primer contribuyente no sólo en Valencia, sino en varias provincias de España; cuando en el interior del edificio, como verdadero palacio, existía cuanto el señor pudiera apetecer, desde la capilla y el teatro hasta la sastrería y la botica; e imaginamos el aspecto de las numerosas salas aquel día 31 de agosto de 1812, cuando el rey José Bonaparte se hospedó en la mansión de los Cernecios, donde permaneció quince días. Allí tuvieron lugar espléndidos bailes en honor del monarca intruso, donde se confundieron los sinceros halagos de los afrancesados convencidos, con el frío respeto de los patriotas, obligados a la asistencia por las tiránicas circunstancias.

Evocamos también la solemne recepción que la Maestranza dió en aquellos salones el 30 de noviembre de 1829, con ocasión de la llegada de SS. MM. los Reyes de las Dos Sicilias y su hija doña María Cristina, prometida de nuestro soberano, o las fiestas familiares que en ellos se celebrarían; y al rememorar estas efemérides vemos con los ojos de la fantasía a palafreneros y lacayos que hormigean por los severos atrios o suben y bajan por las escaleras de la mayordomía, administración o servidumbre; observamos las carrozas en el gran patio central y admiramos los elegantes casacones de los magnates o las gráciles damas de empolvados cabellos que llegan al palacio o asoman de vez en cuando por los balcones.

Pero nuestro éxtasis dura poco al darnos cuenta de que allí no quedan del pasado más que los muros y nuestros recuerdos. Ni los grandes retratos de cuerpo entero y tamaño natural, presididos por el de Inocencio XI, que adornaban las paredes de varios salones; ni la rica presea que a la muerte de aquel Pontífice heredaron los Cernecios como recuerdo familiar, ni las hermosas armaduras milanesas que trajeron consigo aquellos caballeros italianos, ni la gran colección de pinturas de que habla Boix en su Guía de 1849, ni el tosco cayado que llevó a las Indias San Francisco Xavier y que se guardaba en artístico estuche cuajado de pedrería, ni el famoso cuadro de San Carlos Borromeo, Patrono de la Casa; ni la señorial carroza, cuya fotografía conserva el pintor señor Peris Brel, se ven por parte alguna.

Bien pronto nos sacaron de nuestras meditaciones una turba de chiquillos desarrapados que juegan y gritan por los descuidados patios; advertimos entonces diversidad de rótulos por balcones y sobrepuertas: una sociedad de baile, una fábrica de abanicos, un almacén de botellas..., y para colmo del sarcasmo, sobre el arco principal del atrio, o sea el que da acceso a la escalera de honor, que aún conserva en su techo las armas cuarteladas de Castilla y León con Francia, es decir, el blasón inmarcesible de los La Cerda-Medinaceli, vimos un letrero que decía: "Cédulas personales".

Si la Casa de Dosaguas nos inspira—escribíamos—una melancólica sensación de misterio y soledad, el grandioso palacio de los condes de Parçent produce en nosotros algo más intenso: una dolorosa impresión de profunda pena.

EL BARÓN DE SAN PETRILLO

Damos en esta nota los datos que omitió el señor Fernández de Bethencourt en su obra "Historia Genealógica de la Monarquía Española". Sirvan, pues, de complemento a aquélla.

Don Francisco Cernecio contrajo matrimonio, como se ha indicado en el texto, con doña Catalina Tárrega, y viuda esta señora contrajo nuevas nupcias el 8 de junio de 1644 con don Ramón Sanz de la Llosa, caballero del hábito de Montesa, Lugarteniente del Baile General de Valencia, que a su vez estaba viudo de doña Ana María Juliá.

Hijos de don Francisco Cernecio y de doña Catalina Tárrega:

1. Doña Francisca Cernecio y Tárrega, que casó el 24 de enero de 1646 con don Francisco de Borja y Milán, hijo de don Miguel de Borja y de doña Ana Milán.
2. Doña María Cernecio, que contrajo matrimonio el 31 de diciembre de 1657 con don Jerónimo Mercader, hijo de don Galcerán y de doña Francisca de Caspe.
3. Don Manuel Cernecio, que casó en primeras nupcias el 16 de abril de 1659 con doña Isabel Calatayud, hija de don José Calatayud y Pallás, Barón de Agres, y de doña Damiata Carroz y Artés de Albanell. Viudo don Manuel, casó, como se ha dicho en el texto, con una hija del Marqués de Dosaguas.

De su primer matrimonio nació el 18 de agosto de 1664 doña Luisa Cernecio y Calatayud, que contrajo matrimonio el 26 de octubre de 1678 con don Juan Luis Soler Marrades y Vich, Conde de Sellent y del Sacro Romano Imperio, hijo del Conde don Bartolomé y de doña Felicia Franjant, Condesa de Folienstrens.

Hijas del VIII Conde de Parçent, don Juan Evangelista de la Cerda y Gandí, y

de doña Josefa González de Peñafiel y Aulet de Ros, hija de don Mariano González de Peñafiel, General de Artillería, y de doña Francisca Aulet de Ros:

I. Doña Beatriz de la Cerda, nacida en Madrid; casó en Valencia el 23 de febrero de 1865 con don José Royo y Salvador, S. S.

II. Doña Isabel de la Cerda y González de Peñafiel, nacida en Madrid y bautizada en la parroquia de San Ginés, siendo apadrinada por don Félix Marcos de Arroyo y doña Francisca Aulet de Ros; contrajo matrimonio en la capilla de los Desamparados, de Valencia, el 7 de febrero de 1867 con don Balbino Andreu y Reig, hijo de don Francisco, Doctor en Derecho, Baile de Manuel e Inspector de las Salinas Reales, y de doña Rita Reig y Forquet.

Hijas.—I. Doña Josefa Andreu de la Cerda enlazó con don Juan Sanchiz Lafuente, Abogado.

1. Doña María de los Desamparados.

2. Doña Isabel.

3. Don Balbino, Teniente de Infantería, muerto en Africa en acción de guerra.

4. Doña María casó con don Antonio de Cisneros, Teniente Coronel de Artillería con sucesión.

5. Doña María de la Paz, que enlazó con don Vicente Padilla, Capitán de Ingenieros, caído por Dios y por España, con sucesión.

II. Doña Rafaela Andreu de la Cerda, que casó con don Francisco Gómez del Campillo, Catedrático de Derecho canónico y Rector de la Universidad de Barcelona.

Hijo.—Don Francisco Gómez del Campillo y Andreu, Abogado, caído en la guerra de liberación, que había contraído matrimonio con doña María Antonia Pardo Manuel de Villena, hija de los Duques de Arévalo del Rey.

Hija.—María de la Soledad Gómez del Campillo y Pardo Manuel de Villena.

La Princesa de Eboli no era tuerta

Es cosa axiomática que la Princesa de Eboli, doña Ana de Mendoza y La Cerda, era muy bella, pero tuerta; tan bella, que, a pesar de este defecto, atraía las miradas de los galanes de la corte, aun después de viuda de Ruy Gómez de Silva, el secretario que había sido de Felipe II. No hay libro de historia ni enciclopedia que deje de recordarlo. Así, por ejemplo, Aguado Bleye nos dice en su *Curso de Historia* (III, p. 195): "Aunque tuerta, tenía fama de hermosa y atractiva, y a la que el mismo rey había pretendido." Y la *Enciclopedia Espasa* nos informa de que era "dama española, célebre por su talento y por su belleza, aun después de haber perdido un ojo" (T. XXXIV).

Lo de sus amores con Felipe II hay que relegarlo ya de una vez al reino de la fantasía, pues es completamente falso; mejor dicho, calumnioso; como ha demostrado plenamente Gaspar Muro en su conocida *Vida de la princesa de Eboli* (1), sin que Cánovas del Castillo lograra hacerlo creíble. De su talento no dió prueba alguna especial; de su travesura, muchas. Veamos de su belleza.

"Su Alteza ha casado a Ruy Gómez con la hija del conde de Mélito...; la moza es de trece años y bien bonita, aunque chiquita..."; así escribía

(1) *Vida de la Princesa de Eboli*, Madrid, 1877.—Véase nuestro artículo: *Otra reyerta de la Princesa de Eboli*, en *Razón y Fe*, marzo 1944.

el entonces secretario de Felipe II, todavía príncipe, Juan de Sámano a Francisco de Eraso, secretario del Emperador, anunciándole el casamiento de doña Ana de Mendoza (2).

A este testimonio añade Muro por su cuenta: "La belleza naciente de doña Ana experimentó, poco después de celebrado el matrimonio, un grave contratiempo, habiendo tenido la desgracia de perder un ojo, accidente ocurrido, según se cree, a consecuencia de un golpe; pero realizándose, a pesar de esto los anuncios de la primera edad, adquirió atractivos bastantes para hacer tan agradable su persona que, olvidado aquel defecto, se ha conservado en la tradición el recuerdo de su hermosura, compendiado en la expresión de Antonio Pérez, que la llamó: "joya engastada en los esmaltes de la naturaleza y la fortuna" (3). "Distinguíase, prosigue Muro, su semblante por la regularidad y proporción de sus facciones, contrastando su blanca tez con el color de los ojos y el cabello, que eran negros. Así la representa un retrato conservado en casa de sus descendientes, los duques de Pastrana, al cual es preciso atenerse, aunque ejecutado cuando doña Ana era todavía muy joven, por ser el único auténtico, y no existir tampoco descripciones especiales."

En este párrafo transcrito todo es vago, como el mismo autor indica: *según se cree... se ha conservado en la tradición el recuerdo...* Ni es buena autoridad la de Antonio Pérez, pues enredado en indignos amoríos con la Princesa, al calumniador de Felipe II pudo y aun debió de engañarle la pasión. Ciertamente, doña Ana no fué joya engastada en los esmaltes de la fortuna, antes bien desgraciado juguete de ella, como reconocerá quien conozca su azarosa y desventurada vida, pasada buena parte en prisión, por culpa de su amante y de sus insolencias.

No es, sin embargo, nuestro propósito negar precisamente la belleza de la Princesa. Dejamos a los peritos en la materia dilucidar si esta fama está concorde con el retrato único que de ella se tiene por auténtico, y examinaremos después a nuestro placer.

Dice Muro atinadamente, aunque no muy conforme con lo que afirmó antes: "Aunque doña Ana de Mendoza es tenida universalmente por

(2) Carta publicada por Muro, *O. cit.*, p. 46 y apéndice 2.

(3) *Ibidem.*

mujer de grande hermosura y atractivos, esta opinión no se funda en relaciones precisas, sino que parece nacida de meras conjeturas, derivadas de los sucesos de su vida; siendo, por una parte, creencia general que obtuvo por mucho tiempo el favor del rey y excitó en él las más vivas pasiones de amor y de celos, y constando por otra que tenía en el semblante un grave defecto, se ha supuesto, naturalmente, que el brillo de su belleza compensaba aquella imperfección" (4).

Los argumentos escritos que pueden aducirse para probar que la princesa era tuerta, son los siguientes:

El primero es un párrafo de cierta carta de don Juan de Austria a don Rodrigo de Mendoza, escrita en Luxemburgo a 5 de noviembre de 1576, por tanto muchos años después del casamiento de doña Ana (1553). Nombrado gobernador de los Países Bajos, y mientras se encaminaba hacia allí, escribía a su amigo: "A mi tuerta beso las manos, y no digo los ojos, hasta que yo la escriba" (5). No dice quién es esta tuerta, pero se supone ser doña Ana. "No puede dudarse, afirma Muro, ya porque no es probable hubiera en la corte otra dama a quien aplicar la calificación, ya porque la carta sólo trata de los parientes de don Rodrigo". Ambas razones tienen poca fuerza, pues suponen ya que era tuerta doña Ana, que es precisamente lo que se pretende probar.

Pero sea quien fuere esta tuerta, y aun admitido que fuera doña Ana, parece que hay contradicción en las palabras de don Juan: si era tuerta, ¿cómo podía besarle los ojos; no uno, sino ambos? ¿No hay algún engaño en esta galantería? Creemos que sí, y lo expondremos luego, y nótese de paso que si la dama era tuerta de verdad, bien poca galantería mostrarían estas palabras, y aun sólo mentar sus ojos y el llamarla tuerta; o, en todo caso, una galantería de muy mal gusto. Y don Juan era el perfecto galán.

Otro argumento podía ser el siguiente. En la biblioteca real, ahora llamada del palacio nacional, en Madrid, hay copia de una crónica o

(4) *O. cit.*, p. 185 de los apéndices.

(5) Trae este pasaje Muro (p. 186 del apéndice) y dice que la carta original "se encuentra en la colección de M. SS. del señor general Fernández San Román". Don Rodrigo de Mendoza era el hermano segundo de don Iñigo, quinto duque del Infantado, y había nacido en Guadalajara por los años 1538 a 1540.

historia genealógica de la casa de los Guzmanes, duques de Medina Sidonia. En ella, al tratarse del séptimo duque de este título, se lee lo siguiente: "En 1570 don Alonso Pérez de Guzmán... casó con la excelentísima señora doña Ana de Silva y Mendoza, hija del ilustrísimo señor don Ruy Gómez de Silva, duque de Pastrana, y de su ilustrísima muger *doña Ana de la Cerda y Mendoza. muy gallarda muger, aunque fué tuerta*". Pero, como ya notaba Muro, las palabras subrayadas no se encuentran en el código original existente en el archivo de los duques de Medina Sidonia, y en el de palacio aparecen escritas entre renglones, añadidas, sin duda, posteriormente por un erudito, que no contento con suplir la omisión del nombre, que había quedado en blanco en el original, quiso también dar a conocer las señas personales de aquella señora, como él creía saberlas, no conocemos con qué fundamento, pero deducidas probablemente del famoso cuadro. Menguada fuerza nos parece tener también este argumento.

La que pudieran tener queda completamente contrarrestada por un testimonio de calidad. Es del señor de Brantôme, Pedro de Bourdeilles (1540-1614), el cual conoció a la Princesa, ya viuda, seguramente mientras él estuvo en España: "la princesse d'Eboly, veuve de Ruy Gómez, que j'ay veu, une très belle fame (*femme*), elle estoit de la casa de Mendoza..." (6). Ahora preguntamos: ¿es posible, si ella era tuerta, que Brantôme lo hubiese ignorado u olvidado de decir, siendo, de existir un caso tan notable y manifiesto? Tanto más, que trata de la dama, refiriéndose a sus supuestos amores con Felipe II. Y cuenta que este autor se distingue por la minuciosidad y verdad de sus descripciones; siendo, como era, un espíritu observador, exacto y elegante.

Vengamos al retrato. El único que puede pasar como tal, y es el que reproducen unánimemente las biografías e historias, perteneció a la casa ducal de Pastrana y hoy es propiedad del duque del Infantado, que la conserva en su morada de Sevilla, museo de arte y relicario de preciosidades (7).

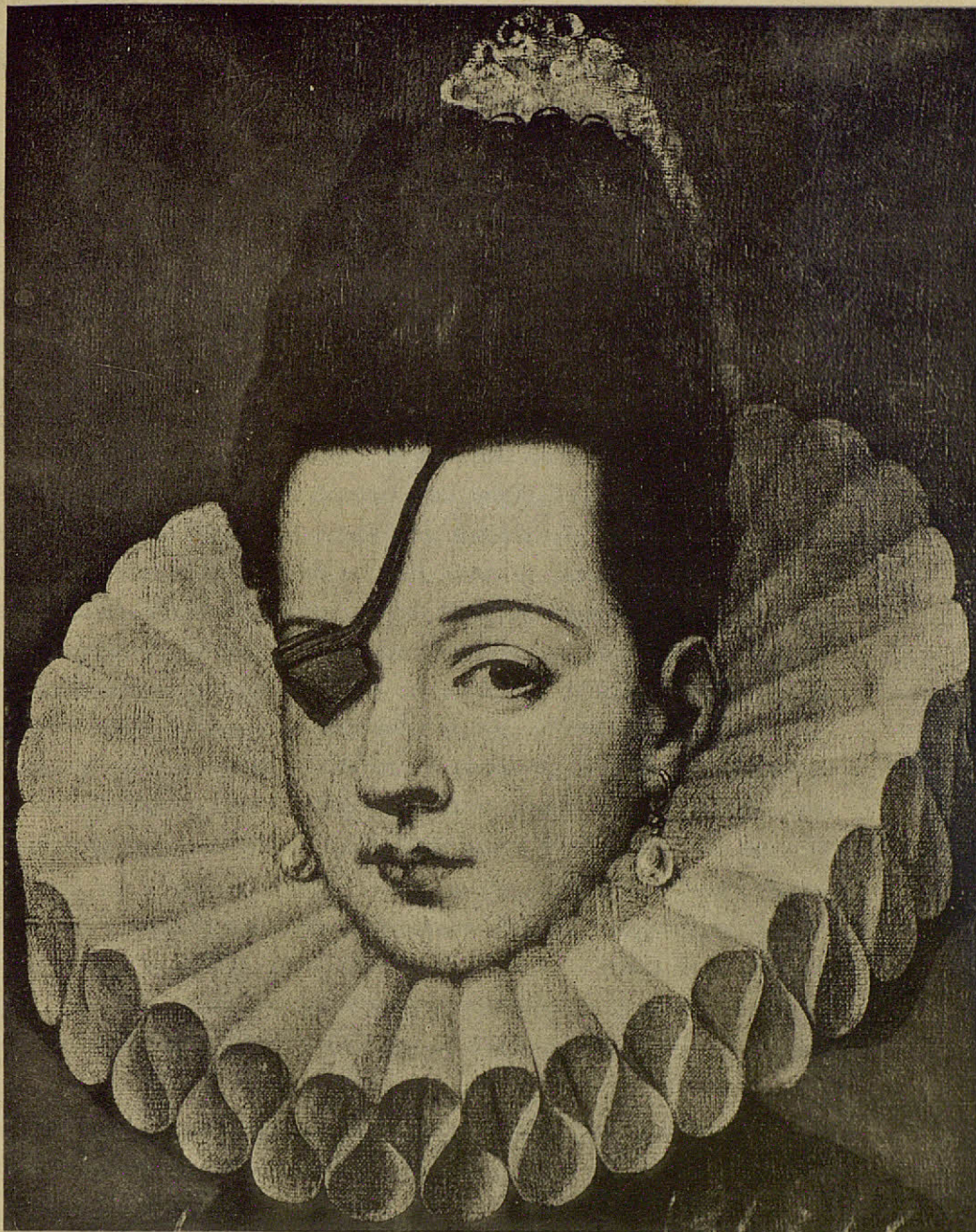
(6) *Les vies des Grands Capitaines étrangers: D. Juan d' Austrie.*

(7) Además de los retratos que justamente elimina Muro, hay otro que hemos visto en casa del duque de Francavilla, de Madrid. Pero parece derivado del que examinamos en el texto y pintado muy posteriormente, según indican los vestidos.



Supuesto retrato de la Princesa de Eboli.

Propiedad del Duque del Infantado.



Supuesto retrato de la Princesa de Eboli.

(Particular)

Valentín Carderera, que lo publicó en su magna obra *Iconografía Española*, lo describe de esta manera: "Por la pintura aparece que la Princesa tenía la tez muy blanca, el ojo entre castaño y negro, negra también es su cabellera; prominente y rizada, como la de algunos retratos de la hija de Felipe II, con cintas blancas recortadas en la cima. Diríase que en esta prominencia y en la lechuguilla de abanillos, que aparece más pomposa de lo que se traía en la corte de Felipe II, quiso la Princesa, como hacen las damas más elegantes, exagerar o adelantarse a la moda que poco después ha de estar en boga. El vestido de seda, negro, enriquecido con pasamanos o alamares de lo mismo; del cuello cae una sarta de perlas, y desde los hombros cae un velo de crespón blanco, que, a veces, tenía su nacimiento en lo alto de la cabellera, afianzado en el cogote, y terminaba por delante sujeto con un joyel pendiente."

Examinemos ya el ojo derecho y su original vendaje. Para ello hay que prescindir de las reproducciones que hasta ahora se han ido haciendo, por infieles; unas de dibujos a mano, otras de malas fotografías o mal reproducidas. Vamos al cuadro mismo. El señor duque del Infantado, que es el afortunado poseedor del cuadro y, por tanto, lo ha podido examinar atentamente, nos informa que ese cordón o trencilla que baja de la cabeza y luego se ensancha para velar el ojo, y vuelve a estrecharse, seguramente para recogerse por encima y detrás de la oreja, está formado con los mismos tupidos cabellos de la dama, como mechón de ellos, que bajan de la despejada frente. En la parte ancha forma como una redecilla que deja ver a través el ojo, como en la penumbra. Hemos hecho hacer una fotografía ampliada de la cabeza; en esta fotografía ese ojo derecho aparece sí, velado, pero entero y sin defecto, a través de la redecilla de los cabellos; abierto, como el otro, y mirando en la misma dirección. De lo cual deducimos que la Princesa de Eboli no era tuerta, ni siquiera bizca.

La cosa es sorprendente, ¿verdad? ¿Cómo explicar ese retrato? Por una travesura de aquella damita: ¡las tuvo tantas y tan raras! Ahora diríamos por coquetería.

Véase cómo ella hace gala de su envoltorio. Si esa envoltura hubiese cubierto un ojo vaciado o deforme, ella, sin duda, se hubiese vuelto de lado, haciendo que se la pintara de perfil. No; se muestra de frente

enjoyada y orgullosa; pero de tal manera cubre el ojo, que lo deja ver de alguna manera, y ella ve por él.

Después de todo, esa cortinilla del ojo, medio transparente, no es más que una especie de parche, y aun de creer es que se la pegaría de algún modo; pues de lo contrario ni le caería bien sobre el ojo, y al menearse se le movería inelegante y vanamente.

La Princesa, caprichosa, usaría en alguna ocasión ese disfraz, o en un sarao o en alguna otra fiesta, y quiso perpetuar, nos parece, el capricho por medio de los pinceles de Sánchez Coello o de otro pintor afamado.

Cierto, si don Juan de Austria la vió así, viera o no el retrato, la pudo bien llamar donosamente tuerta y desear besarle los ojos; ambos, no uno, como marcaba entonces la galantería.

La sorpresa cesará en gran parte si se tiene presente lo que dice Rodríguez Marín: "El cubrirse un ojo con un parche era expediente a que alguna vez se acudía para no ser conocido". Así dice comentando aquel pasaje de *El Celoso Extremeño*, en que Loaysa se disfrazaba de mendigo cubriéndose un ojo con un parche (8). Y cita, en comprobación, el paso del acto segundo de *Todo es Ventura*, de Ruiz de Alarcón, en que Tristán, después de plantarse una cabellera o peluca, pónese un parche en un ojo...

Marqués.—¿Qué es eso?

Tristán.—Un parche, y, por Dios,
Que sé quién en su casa,
Para no ver lo que pasa,
Tiene puestos siempre dos (9).

Elmer Richard Sims, en sus notas al *Lazarillo*, de H. Luna (Texas, 1928), habla también del parche como característico disfraz del pícaro, comentando estas palabras del texto: "Abrí el ojo, y púseme en uno un parche, rapándome la barba como un cúcaro; quedé con tal figura seguro que la madre que me parió no me hubiera conocido." (Ca-

(8) Edición de *La Lectura*, XXXVI, p. 108.

(9) Ed. Rivadeneira, XX. p. 126, a.

pítulo XL.) Y en abono de su opinión cita los dos capítulos de la segunda parte del *Quijote*, en donde Ginés de Pasamonte se disfraza de Maese Pedro, cubriéndose el ojo izquierdo con un parche de tafetán verde (capítulos XXV y XXVI). Y en el capítulo XXVII dice de este Ginés, o Ginesillo de Parapilla, como Don Quijote le llamaba: "determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero."

Miguel Herrero recoge estos testimonios en un articulito *Del disfraz del Pícaro en Correo Erudito* (10); pero, conocedor, como es, de nuestra literatura del siglo de oro, añade otros. El Buscón de Quevedo cuenta de un deudor que viendo venir a uno de sus acreedores, "por que no le conociese, soltó de detrás de las orejas el cabello que traía recogido..., plantóse un parche en un ojo y púsose a hablar italiano. Conseguido lo que pretendía, entróse en un portal a recoger la melena y el parche, y dijo: "éstos son los adrezos de negar deudas" (capítulo XV) (11).

Y en la *Dama presidente*, de don Francisco de Leiva, uno, Martín, que no quería ser reconocido, dice:

¡Tate!

Si Inesilla me ve, es cierto
que ha de conocerme, con que
da al traste todo el enredo.
Pues voy y tomo, y ¿qué hago?
En este ojo, al momento
me pongo un parche, y al punto,
de una escobilla que tengo
hago estos bigotes y
con engrudo me los pego (12).

Y concluye Herrero: "Por lo apuntado queda claro que se trata de un recurso casi elevado a la categoría de tópico." Bien dicho.

(10) *Correo Erudito*. Gaceta de las letras y de las artes. Madrid, año III, 1943, entrega 19, p. 31.

(11) Edición de *La Lectura*, V, p. 177.

(12) Ed. Rivadeneira, XLVII, p. 380, c.

Nada, pues, de extraño que usara de esta picardía la muy pícara de la Princesa de Eboli; y en este supuesto, tampoco es maravilla escribiera el galán don Juan de Austria aquellas palabras, que de ser tuerta ella de verdad, sonarían a burla e insolencia. Y no siendo, realmente, defecto, sino simulación y chanza pasajeras, no hay por qué el escritor Brantôme la viera tuerta y lo consignara.

El mero hecho de saber ahora que esa especie de celosía, detrás de la cual espía el ojo malicioso de la Princesa, está hecha con sus propios cabellos, convence de que no podía ser tapadera de una deformidad permanente durante años y más años, pues no lo hubiera consentido lo deleznable de la materia, y menos hasta la edad avanzadilla que logró la protagonista. Doña Ana había nacido en la villa de Cifuentes en 1540; moría en Pastrana el 2 de febrero de 1592; a los cincuenta y dos años por tanto, y habiendo estado doce y medio en la prisión.

Una reflexión final. Si dentro de tres o cuatro siglos (o antes, claro está), alguien topa con un viejo cuadro pintado al óleo en que figure una o varias elegantes de las que hoy día discurren, en los días de verano, por las terrazas de los cafés y por doquiera, con esas enormes gafas negras, o de otros colores, con redondos y gruesos aros blancos, que de poco se estilan, tenemos por cierto que la compadecerá pensando ¡qué enfermedad tan cruel tendría esa joven! Y si son varias, hasta creará verlas en un asilo de ciegos, o, al menos, que se pusieron aquellos artefactos para ocultar, no el fulgor de unos ojos bellos, sino unos pitañosos o torcidos. Hará bien, cierto, en compadecerlas, pero no por lo que él imagina, sino en todo caso por ser víctimas de la tiranía de una moda absurda. Es un caso, creemos, parecido al del cuadro de la Princesa de Eboli, víctima también, si no de la moda, de sus caprichos.

JOSÉ M. MARCH, S. J.

