

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

---

Año LII    ::    Segundo trimestre    ::    Madrid    ::    1944

---

## El último de los Faraones, y la estatuaria egipcia en el Museo del Prado

---

De Catalogación.—Néjtanebós II.  
—Textos.—En la isla del Nilo.—En  
Roma.—Las otras esculturas egip-  
cias del Prado.—Nota estética con-  
siguiente.

### De Catalogación

Hablemos, una vez, de las estatuas egipcias del Museo del Prado.

Las estatuas egipcias son allí como la Cenicienta. Nadie las mira, en la penumbra de un paso; y de un paso del piso bajo, y en oscuro esbatemento entre dos luces contrapuestas: entre el ingreso bajo, el de las altas columnas, franqueable desde el paseo del Prado y desde la sedente estatua de Velázquez, y subidos (tras de los torniquetes), tres o cuatro escalones; el lugar más oscuro de la sala ovalada, la principal de la Escultura clásica; lo principal a la luz (luz de Este, que no ya de Poniente), y como luz casi única.

En ese oscuro ambiente, y labradas en piedras negras o negruzcas, las tres egipcias estatuas, grandes, y la egipcia cabeza, no pequeña, no las ve y diré que no las atisba nadie. Y ese "nadie", es decir, esos negativos "todas", tienen (como dejo ya explicado) una excusa bastante y suficiente para su preterición de mera inadvertencia.

Quienes no la tenemos somos nosotros, los del Museo, los hombres de su dirección, su catalogación, o los pregoneros de sus riquezas; los que responder debemos, o deberíamos, de todo "capital" o parte del capital de



"riqueza estética" allí inactivo, improductivo, cual encerrado en cajas: como el oro del viejo avaro.

Un solo catálogo de la Escultura del Prado se ha publicado hasta el día, en los ciento veinte años de la existencia del mundialmente famosísimo Museo. Es el catálogo del que (sobre escultor laureado) fué "conservador" de la Sección de Escultura, D. Eduardo Barrón. Lleva el extenso libro de 1908 (publicado de Real Orden de 7 de septiembre de 1907) el título, que diré "integral", de catálogo "de la Escultura" (la del "Museo Nacional de Pintura y Escultura")... Pues con catalogarse por Barrón en las 300 páginas de texto, todo lo existente, clásico grecorromano, o bien del Renacimiento (el Prado nunca tuvo, ni tiene, escultura medieval), ¡se olvidó de las cuatro bellas piezas del arte faraónico o postfaraónico! ¡Y claro que fué como por pura inadvertencia, pues no se le ocurrió dar una razón, ni una excusa siquiera! Al maravillarme (ahora, estos días) del inexplicable hecho, pensé yo si es que se hubiera discurrido un tiempo, y se realizara luego temporalmente, la cesión de tales obras al Museo Arqueológico Nacional, en donde hubo y puede volver a haber una gran sala egipcia. Pero (aparte mi memoria, aunque ya claudicadora, la muy pícara) el propio difunto Barrón ofrece, sin él darse cuenta, un testimonio de la permanencia en su tiempo, como ahora mismo y en el mismísimo lugar, de la principal estatua egipcia y del busto egipcio del Museo: pues la fototipia de la "lámina I.<sup>a</sup>" (tras de la portada y los prólogos puesta), al darnos en nítidos blancos las colosales estatuas del Vestíbulo (rotonda de entrada en conjunto), deja ver en lo oscuro, en la penumbra que dije, de la dicha Sala ovalada, muy en negro sobre paredes casi negras y sobre pedestal negreante, algo que parece indefinida escultura, y es (allí, entonces, y es allí, ahora) (1) el arrodillado orante Faraón, principal personaje egipcio del Museo del Prado: a vista atenta, lo adivinábamos; pero lo confirma (por fortuna) el fuerte reflejo de luz en dos planos: el del pedestal, rectangular y el del perpendicular altarcillo sobre sus oblicuos muslos... ¡es él, es el más agraviado por Barrón!: el por Barrón preterido último de los Faraones de Egipto: el último de los de la 30 y última dinastía; es, a la griega, el llamado Nejtanebós II (a la

(1) El día 9 de mayo de 1944, la estatua ha sido cambiada de lugar, aunque en el mismo Salón: lejos de la preciosa pieza egipcia recién ingresada: el halcón-Horus, de la espléndida donación del mexicano Sr. Zayas: otra de las Zayas, es de arte asiático, sumir, y las restantes, griegas.



latina Nectanebo II) y en el idioma suyo egipcio Nejt-Nepf: No el II, sino único de tal nombre Nejt-Nepf, pues su presunto padre no se apellidaba exactamente en lengua egipcia con iguales palabras, sino con otras sólo parecidas.

Después del libro del escultor, el de Barrón, vino, espontáneamente (sin intervención del propio Museo del Prado), una catalogación francesa. De un joven, ya docto entonces, estudioso y del todo a la moderna (de un pensionado: tras de su carrera universitaria), miembro de la Escuela de altos Estudios Hispánicos.

Robert Ricard, en Burdeos y en 1923, vió publicado en 4.º su libro "Marbres antiques du Musée du Prado, Madrid", con no menos de 74 láminas (de doble y de triple obra reproducida, algunas de ellas) y 140 páginas de impresión.

A pesar de decir el título "Mármoles", incluyó Ricard en texto y en las reproducciones los escasos bronce. Pero a pesar de la frase general del título: "...Antiguos", ¡no estudió, ni catalogó, ni reprodujo las pétreas estatuas y el pétro busto egipcio! ¡Y no dió siquiera excusa!, ni alusión, ni noticia, con ser bien docto y adecuadamente trabajado, tras de la "Introduction", su trabajo también preliminar "Historique de la Collection" (2).

## Nejtanebós II, el último de los Faraones

Del que vemos como total olvido, y de todos, vino a despertar una simpática voz juvenil, en un lindo folleto editado en Madrid, Imp. Clásica Española, 1924. El autor: R. Blanco y Caro, ahora profesor de Instituto (según creo), e hijo del tan conocido escritor M. R. Blanco-Blomonte, ya hoy fallecido: "Un recuerdo del último Faraón en el Museo del Prado" es el título del libricito; añadiendo estas algo aquí sorprendentes palabras "(Notas arqueológicas y epigráficas)". Sorprendentes, y más

---

(2) Si los catalogadores (el español, el francés), los más obligados a no tener olvidos, se olvidaron de las estatuas egipcias, ¡no es de extrañar que las "Guías", los libros de guía sobre la España toda, las pasaran por alto! La Guía "Baedeker", alemana, la guía francesa "Joane", la de 1911 (prólogo del bien por mi llorado monsieur Bertaux), nada dice en su lugar (p. 165), al anotar o describir la Sala, la misma Sala. La española "Novísima Guía" (E. López), 1924, p. 97, es la que algo se contenta, con decir las solas palabras "varias esculturas egipcias" (p. 97).



en un joven español, por tratarse de epigrafía jeroglífica. El título sigue diciendo: ... "Traducción del texto jeroglífico, corregido por E. A. Wallis Bugde, Conservador de las Antigüedades egipcias y asirias del Museo Británico". Y todavía se añade en el título: "Epílogo de M. R. Blanco-Blmonte"; el cual llamado "epílogo", del padre del joven (entonces... y ahora, pero ahora ya profesor de institución de 2.<sup>a</sup> Enseñanza), es una composición poética en rima asonante, de romance, pero de siete estrofas, lindas ellas y dedicadas a la escultura tan sólo, que no al hijo suyo que la levantara del olvido (3).

Quién, Blanco Caro, en el librito puso un fotograbado (de Ciarán, fotografía de Duque) en que se ve (de tres cuartos, a la diestra del Faraón el fotógrafo) casi la estatua entera, de cabeza a sólo las arrodilladas rodillas; añadiendo el joven escritor, y de trabajo suyo personal, otras dos láminas: de los jeroglíficos a la espalda de Faraón, la 2.<sup>a</sup>, y de los otros de los cuatro lados del pedestal (lo allí auténtico y también lo de labor postiza, discriminándolas el texto) los restantes jeroglíficos.

El nobilísimo arranque del estudiante, hoy joven profesor, fué el de decidirse para el caso a aprender el idioma egipcio y la escritura de sus jeroglíficos: ello sin maestro, pero aprovechando los libros que pidió a Inglaterra, del dicho Mister Wallis Bugde precisamente. Yo estoy seguro de que hace los veinte años, se publicaría y se celebraría la literaria hazaña del jovencísimo egiptólogo español. Pero yo debo recordarla hoy y ponderarla, y también, en lo posible a mi pluma, popularizarla. Porque, gracias al rasgo, cual de aventura literaria entre nosotros, y celebrándose, seguramente que despertó aquí del olvido, de la preterición dos veces secular ya (dos siglos de tener en España la escultura, teniéndola anónima): ¡y en el mundo veintitrés veces secular!, pues hace en este año 1944 no menos de 2.302 años que comenzó a reinar en el Alto y el Bajo Egipto el último Faraón indígena, verdadero Faraón, el llamado en egipcio Nejt-Nepf, en griego Nejtanebós II y en latín Nectanébus II: el hombre de la estatua arrodillada, de orante y de ofrendante, de nuestro

(3) En la bella poesía, la del señor Blanco Belmonte, en el librito de su hijo, habría de rectificarse lo de "tosca" (dos veces), lo de "sola" (pues son cuatro las estatuas o cabeza egipcias), y también lo del "granito": que al menos en Madrid, nos suena a cosa bien distinta de los basaltos, y todas las otras piedras de toda la estatuaria egipcia.

Cuando catalogó el librito de Blanco Caro, la estatua del Faraón en el Prado, tenía al pedestal una cartelita. Simplista: "Figura egipcia. No catalogada". Ahora no tiene nada.



Museo del Prado: según lo dicen, lo garantizan y lo repiten los jeroglíficos del plinto y los de la pilastra de la espalda del mismo monumento escultórico.

Lo principal del trabajo del Sr. Blanco Caro fué la lectura, que creyó él ser el primero en hacer, de las inscripciones jeroglíficas y de sus cartelas del Faraón, fijando en consecuencia las fechas, las de dicho monarca reinante desde el 358 al año 340 antes de Cristo, que es cuando, al perder él la corona, perdió definitivamente la independencia el Egipto de los Faraones: la inmediata pero efímera dominación persa (la de los que le vencieron y le conquistaron el país) fué bien luego sustituida por la conquista, para el Egipto benévola, de Alejandro Magno: después de quién, la familia de uno sus generales, la estirpe de los Ptolomeos, regirá a la griega el Egipto; como, después de Cleopatra, serán Augusto y los Emperadores romanos los que regirán a la romana el Egipto: el Egipto, y como monarcas absolutos y patrimoniales (lo más patrimonial del vastísimo Imperio). Pero unos (los Ptolomeos Lágidas) y los otros (los Augustos y Césares romanos) en Egipto respetarán usos, costumbres, religión, cultos, lengua y escritura, y tendrán, ellos también, su cartela jeroglífica para sus monumentos, de estilo y de modas egipcios: pues no siempre edificaban a la griega o a la romana los Tolomeos o los Augustos allí reinantes.

El bello, el bien editado trabajo de Blanco Caro merece consideración ponderativa, que yo le tributo sinceramente. Pero no fué él el primero en "deletrear" (no "letras", sino jeroglíficos) las inscripciones de nuestra estatua faraónica del Museo. Estaban deletreadas, y la estatua del todo catalogada muy de antemano, pero en la docta Alemania; sin que en España, al menos en nuestras generaciones (de la mía, de viejo, a la de Blanco Caro, de joven) por nadie se hiciera mérito, ni mención, ni lograra aprovechamiento alguno de ello.

El primero que leyó en nuestro Museo los jeroglíficos en cuestión fué el alemán Lépsius; y el primero, ¡y el único!, en catalogar ésa, como las otras tres esculturas egipcias, fué Hübner. El libro de Hübner, impreso fué en 1862 (siete años antes de que yo naciera); antes, años y años antes, el trabajo de Lépsius se publicó en su libro "Königsbuch" (esto es: "El libro de los Reyes"), precisamente al tratar de la



XXX dinastía: de la cual fué último Faraón el Nejtanebós II de los libros griegos, el Nejt-Nepf de las inscripciones monumentales o manuscritas.

Lépsius, el verdaderamente primero conocedor y apreciador de nuestra estatua del Faraón orante y oferente al dios Osiris, no era sino uno de los padres de la Egiptología; pero que él visitara Madrid yo no lo sabía. Y digo esto porque cuando Blanco Caro ignoraba, fiándose de los datos negativos de nuestro Museo del Prado, cuándo y cómo llegaron al mismo las estatuas egipcias, suponiéndolas de ingreso no lejano, ellas estaban ya en España desde el siglo XVIII y en las propias Reales colecciones, e ingresaron en el Prado con ellas seguramente cuando del Palacio de la Granja fueron llevados al Prado todas las esculturas clásicas: las en San Ildefonso, un siglo antes, instaladas por Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio (4).

Lépsius (Ricardo) fué un egiptólogo y un lingüista. Naciera en Naumburgo, en 1810 (el 23 de diciembre), y murió (en 10 de julio) en 1884. Al morir, era el Superior Bibliotecario en Berlín, en la gran Biblioteca universitaria, pero muchísimos años antes ya fué él el Director (Oberleiter) de la gran expedición científica al Egipto, de 1842 a 1846; y desde 1846 y como en consecuencia, ya fué hecho catedrático de la Universidad de Berlín. Su grandiosa obra, la suya maestra, fué su libro "Denkmäler nach Aegypten and Aethiopien" (monumentos en Egipto y Etiopía); libro en doce tomos, publicados de 1849 a 1860, con texto de 4 tomos y con otros tres de complementos, publicados éstos de 1897 a 1904; ya después de la muerte del autor, el final de la impresión. Lépsius, además, inventó un alfabeto para la escritura de las lenguas más extrañas y sin literatura; pero lo que aun nos interesa decir es que, aguas arriba del valle del Nilo, completó el estudio de los faraones etíopes (dinastías XXIII, XXIV, XXV), cuyos desapacibles emporios artísticos fueron en Méroe y Nápata: precisamente el estudio que más recientemente ha renovado (sobre las huellas de Lépsius, el alemán) el inglés Budge, precisamente el que, de lejos, ha sido el maestro de nuestro Blanco Caro. Como veremos, el estudio de Lépsius de la estatua del Faraón del Museo del Prado, lo incorporó en su trabajo del "Libro de

---

(4) Comprada en Roma, la colección, allí formada por la Reina Cristina de Suecia. Al Prado llevada por Isabel II.



los Reyes" (Königsbuch), publicando al caso (por lo visto, lo presumo, pues no alcanzo a conocer el libro) nuestra estatua (lámina 50 a p. 673), como nos lo dice Hübner.

### Textos catalogales

Como me propongo dar aquí los escasos textos catalogales, los anteriores y los posteriores al elegante folleto de Blanco Caro, vayan aquí los solos dos existentes sobre la estatua de Nejtanebós; y primero pondré el más moderno, el del Catálogo que decimos del Sr. Sánchez Cantón, y después el tan olvidado de todos, y tantos años de todos preterido, catálogo de Hübner.

Fué catalogado el monumento de Nejtanebós en el único Catálogo de la Pintura del Prado en que se incluyó la escultura, el de 1933, con estas, para lo en el mismo acostumbrado, no cortas palabras (pág. 524):

"412-E.—Oferente. Piedra negra: alto, 0,97.—Hombre arrodillado; adosado a una pilastra con abundantes restauraciones. En el plinto, una inscripción, con restauraciones también. La pilastra, intacta, ostenta un epígrafe con una invocación a Osiris Merti en la columna y el nombre del Faraón oferente, que es Nectanebo II de la XXX dinastía, último rey de Egipto (358-350 a. d. c.), derrotado por los persas. Arte Saita.—Se debe la lectura de la inscripción a R. Blanco Caro, en su folleto: "Un recuerdo del último Faraón" (1924.)"

Hasta aquí el texto o papeleta de Sánchez Cantón. Y ahora la papeleta de Emil Hübner, de 1862 impresa:

### La estatua arrodillada de Nectanebós II

Número 412 [numeración posterior al Barrón]:

Texto Hübner íntegro: (Número) "1".

F. 95.—[Quiere decir colocada a mediados del siglo XIX en la Sala grande, que hoy son dos, la que va entre el vestíbulo central y la rotonda baja del Sur, y puesta la obra en la fila o la espina central; y era la novena a contar desde el Norte (según se aclara en el especial plano indicador, y allí se veía fácilmente el respaldo con los jeroglíficos)].

34.—[Número que indicaba un inventario del Archivo del Real Palacio.]



H. 1,03.—(Indica alto, y en metros.)

(Piedra negra y manchada de verde y piedra verde.)

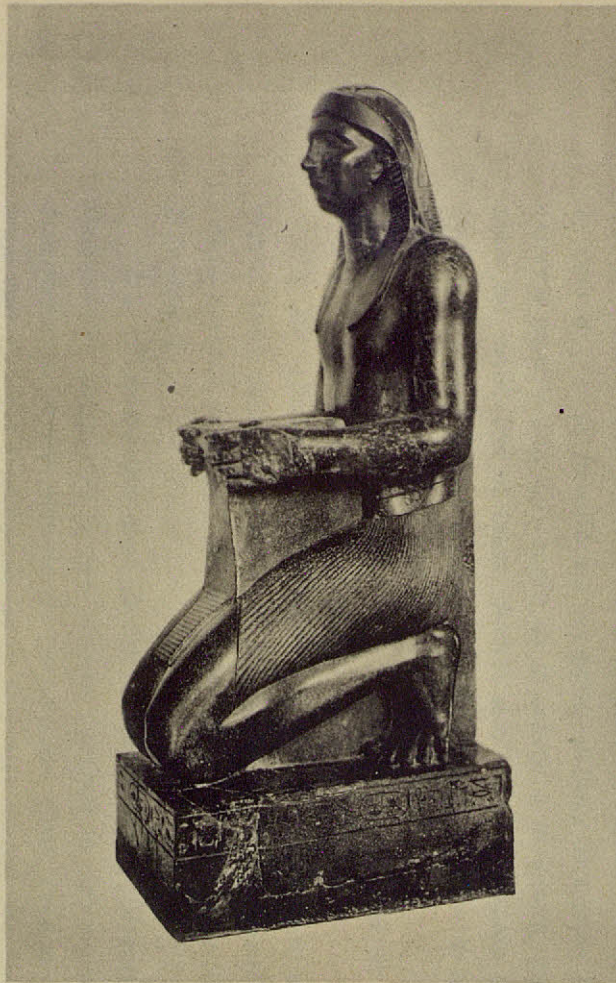
Joven egipcio arrodillado (en su origen Rey Nectanebo), desnudo, con un Faldellin ["eskenti"] a la cadera. A la cabeza lleva el acostumbrado paño [claf] cayente a los dos lados. Entre las rodillas sostiene, al modo de trapezóforo, un pedestal [pilar-tablero, altar, cual mesita], probable para ofrenda de sacrificio. La estatua muestra que ya en la antigüedad fué estropeada y tuvo que ser restaurada; así el material en el que va la inscripción, de cierto en la parte auténtica [primitiva], es una piedra semejante a la serpentina, negra y con [pequeñas] manchas verdes. Los remiendos de la antigüedad son de piedra verde sin manchas; los modernos, de otra gris, con manchados negros y blancos. La total cabeza, con el comienzo de las cayentes bandas laterales del paño [claf] de la misma cabeza, es de piedra verde: débese, por el trabajo y por el material, tenerse por antigua, pero correspondiente a otra estatua de persona privada. En la misma cabeza hay una pieza sobre el ojo diestro y la mejilla diestra y hasta sobre la nariz, que de nuevo fué de restauración y en piedra gris. A parte de la diferencia de materiales, demuestra la falta del Ureus, la serpiente sagrada, sobre la frente (que notoriamente tienen que llevar las efigies de Rey), que la cabeza no es la correspondiente a la estatua. Ya de restauración moderna, débense reconocer la total al extremo cayente tela del tocado de la cabeza a la diestra, más toda la parte del pecho con el brazo diestro, una parte del citado caballete o banquillo [altar] puesto entre las rodillas, como también la parte nueva del plinto con los jeroglíficos puestos en la misma.

"Ajello [el abate al servicio de nuestra Reina Isabel de Farnesio] 1, 1 (?): [Indicación de la duda del mismo Hübner].

"S. Ild. [Palacio de la Granja] 10, 136 "ídolo egipcio en mármol negro? [otra duda de Hübner]. Reproducido [grabadito pequeño, no diciendo nombre ni rango] por el conde de Clarac, lámina 998, 2559. B (número).

"Yo [Hübner] participo de las observaciones de Lépsius sobre las inscripciones jeroglíficas de esta estatua; también le sigo en su juicio y discriminación de los postizos de restauración. (Dice Lépsius): "La estatua correspondió originariamente al Rey [en griego] Nejzanebós (II), el último de los Faraones nacionales, de la dinastía XXX, el tercero de ellos. [Años] 358 a 340 antes de Cristo." (Véase Lépsius, "Königs-





NEITANEBÓS II, último Faraón de Egipto.

Estatua oferente (1'03 m.): piedra negra, y verdosa o con manchas negras en lo repuesto de antiguo.

(a) De perfil: auténtico casi todo lo visible de lo jeroglífico. (b) De frente: no auténtico lo jeroglífico.

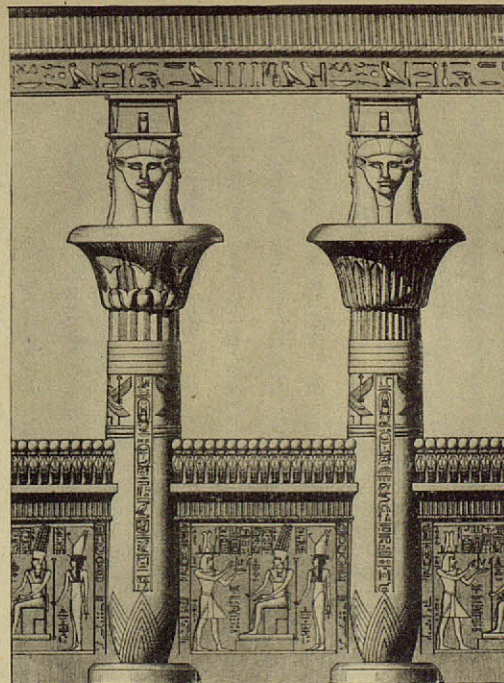


(a) Museo del Prado



(b) Isla de Filae

(c) Museo Vaticano



- (a) NEJTANEBÓS II, reverso de la estatua oferente. Piedra negra: algo de verdosa en el brazo... Auténticos los jeroglíficos (con polvos blancos de relleno, hecha la fotografía, para su más fácil lectura)
- (b) Del subsistente gran «Pabellón» de Nejtanebós II en la Isla de Filae, Alto Egipto (según Prisse d'Avennes).
- (c) Uno de los dos subsistentes colosales leones de Nejtanebós II, hoy en el Museo Egipcio del Vaticano y su sala de honor y al centro de ella.



buch": "Libro de los Reyes", lámina 50, 673.) De las inscripciones [son dos], es la del pilar [pilastra] a la espalda [a la figura adherido] la conservada entera; de las del plinto primitivo, solamente la del lado posterior, y hasta el extremo junto al pie diestro. Lo restante se completó con escritura [seudo] jeroglífica. La parte antigua de la inscripción nos dice: "Hijo de Ra [el dios del Sol], de su estirpe, el que le ama Nejtnebf (Nectanebus), siempre vivo, amante de Osiris Merti, del gran Dios, Señor del Cielo, en la ciudad Bahet." De las otras partes vense rectamente la misma inscripción hasta el medio de la parte trasera, a pesar de no conservarse sino poco. En ambos lados laterales faltan, sin duda, sólo los restantes nombres [epítetos] del Rey, los que en la inscripción de detrás se encuentran. El epíteto de Osiris "Merti" es en los monumentos raro [curioso] asimismo, como el nombre de la ciudad de Bahet, en la que este Osiris era honrado. En la inscripción a las espaldas en el pilar, va, en la columna a derecha, el nombre, el primer nombre, y los epítetos de Osiris Merti, "Rey de los Dioses, el mayor Dios, Señor del Cielo, habitante en Bahet, al que el Rey, al dador de la vida... ama". La pérdida de la cabeza es tanto más de lamentar porque hasta el día [mediados del siglo XIX], sólo se conoce un retrato de Nectanebo, el del Louvre (Lépsius, "Monumentos de la Expedición prusiana", 3, 301, 82).

Y aquí finaliza (copiada íntegra, traducida) la papeleta catalogal del Hübner; libro impreso en 1862.

Resulta de lo dicho por Hübner (y seguramente tomado del texto de Lépsius, y por tanto autorizadísimo), y resulta también de lo dicho por Blanco Caro (y consultado con Wallis Bugde) que las dos inscripciones altas y perpendiculares de la pilastra al respaldo de la estatua orante, son del todo auténticas, y sólo en un punto alguna pérdida por un fuerte golpe; y que, en cambio, las inscripciones también jeroglíficas del pedestal o plinto son en parte auténticas y en parte falsas; estas últimas, a una vieja restauración, hecha por ignorante de todo lo jeroglífico, imitándolo caprichosamente.

De la lectura de los textos del Hübner y del Blanco Caro haré, para su no fácil comprensión o planteamiento, un párrafo y un gráfico discriminadores de lo auténtico y lo apócrifo. Advertiré que yo siempre me digo, cuando "derecha" o "izquierda" las del que mira un cuadro, y, en cambio, las palabras "diestro" o "sinistro" las refiero, no al espectador, sino al personaje del cuadro o del relieve: es mi costumbre. Pero claro



que en estatuas (las que deben mirarse cambiando, y circularmente, los puntos de vista) ya no caben mi "derecha" ni mi "izquierda". Por ello ahora, pues, diré "diestra" y "sinistra" las de la estatua o busto o cabeza y lo mismo "delante" y "detrás", "frente" o "espaldas", referidos al Faraón y no al espectador.

Pues así digo que las inscripciones jeroglíficas del plinto o pedestal son falsas...: 1.<sup>o</sup>, en todo el delante, el frente, en absoluto; 2.<sup>o</sup>, en parte mínima del lado siniestro, precisamente la del ángulo con el frente; 3.<sup>o</sup>, la de un tercio o algo más del diestro, precisamente también la inmediata al frente: es decir, 1.<sup>o</sup>, 2.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup> juntas y falsas; y 4.<sup>o</sup> un muy poco en el puro ángulo diestro-espalda; esto es: algo muy poco en cada dirección. Resulta, en consecuencia, casi enteramente auténtica la inscripción del pedestal en el detrás o la espalda y casi enteramente también auténtica la inscripción del siniestro, y así dan auténtica la mitad del perímetro. Pero queda además auténtica una parte del diestro, la más hacia la espalda, menos el angulito dicho.

Ahora bien; se da el caso de que la inscripción del pedestal, en total, son dos inscripciones, pero de igual texto y del todo repetido. Pero ¡en direcciones opuestas!; es decir, a lo europeo escrito (de nuestra izquierda a nuestra derecha), y a lo semítico (de derecha a izquierda); ambas direcciones horizontales (cuando las de la pilastra de la espalda perpendicular son, como hemos dicho, ambas de arriba a abajo). Ejemplo de explicación en lo del pedestal: a espaldas suponiendo la palabra España como final, e iría al centro:

ESPANAÑAPSE

y, en cambio, a la cabecera, e iría la misma palabra delante:

AÑAPSESPANA

En el monumento comenzó el doble texto al centro del delante; y acaba, todavía, al centro del detrás.

Con lo cual, y recordando lo antes dicho, y mirando las líneas del dibujado cuadrado, y sus faltas, resulta que falta en absoluto el comienzo del doble texto, en todo lo delantero; pero que las otras faltas se suplen, por no ser faltas dobles.

Lo unido o refundido en único texto, lo deja traducido Blanco Caro así: "...como hijo del Sol de sus entrañas amado Nekbt-Neht vida eterna Osiris Merki dios grande Señor cielo gobernador Bah"; en su originario estilo ¡estilo que diré de cual de telegrama! el que luego Blanco



Caro lo pone más en español corriente: "...Nekbj-neb-f, hijo del Sol y amado hijo de sus entrañas ¡vida eterna! al gran Dios Osiris Merti Señor del Cielo y dueño de Bah", que es la ciudad de Bahet. Y esta es (en lo que se ha salvado) la inscripción duplicada del plinto.

Las dos inscripciones de la pilastra de respaldo y a espaldas, íntegras, y no repetido nada, y bastante bien conservadas, la da así Blanco Caro, ya no telegráficamente (y por paralelismo, invertiré yo el orden): 1.<sup>a</sup>, la de nuestra derecha: "[como 1.<sup>o</sup>] Horus, hijo de Ra el Destructor, [como 2.<sup>o</sup>] Rey del Sur y del Norte, el restaurador de las tierras, [como 3.<sup>o</sup>] Horus dorado, ojo amado de los dioses, [como 4.<sup>o</sup>] nombre solar: Porvenir del Espíritu de Ra, rey de reyes, Señor del Poder [eso significa Nejt-Neb]. A tí, vida eterna. La 2.<sup>a</sup> [la de nuestra izquierda]: Al dios grande Osiris, rey de los dioses, dios grande, señor del cielo, jefe gobernador de (la ciudad de) Bah, amado dador de la vida, señor estabilidad y serenidad, señor de salud y alegría corazón, toda como Ra, eternamente." (5)

Esto es todo lo legible (y traducible, y ante todo interpretable) de las inscripciones jeroglíficas de la estatua. Las cuales nos declaran un acto

---

(5) Los cinco números que entre paréntesis (entre corchetes) hemos puesto son, según Blanco Caro, los acostumbrados cinco nombres compuestos de cada Faraón, toda la significación devota. El usual en la vida era el 5.<sup>o</sup>; y por ser el 4.<sup>o</sup> también preferido en el uso, y acabando de significar la personalidad del Faraón, son el 5.<sup>o</sup> y el 4.<sup>o</sup> los que se ven en los jeroglíficos con un cierre rectangular, redondeados los ángulos, cuyo nombre común, en egipcio, era el de "Serej". El 5.<sup>o</sup> nombre de nuestro Faraón del Prado es el Nejt-Nepf: es su nombre más personal, pero que significa "Señor-Fuerte" (como mi nombre, Elías, en hebreo "Eliyaj", significa "mi dios es Dios"); mientras que el 4.<sup>o</sup> nombre, menos personalísimo, el de Keper-ka-ra, significa "Porvenir del Espíritu del Ra" (del dios Ra). Todo, según Blanco Caro.

Ambos nombre y prenombre son los que en los jeroglíficos se encierran en cerrada línea rectangular de redondeados ángulos, y con una recta tangente a uno de los dos lados cortos: la "cartuche", que dicen en francés; "cartela", entre nosotros, y "sello real" (palabra demasiado equívoca), como quiere Blanco Caro. Ahora, a mi modo, pero tomándolo del mismo Blanco Caro, y para curiosidad del lector, diré que el 5.<sup>o</sup> nombre, en su "cartela" (que puede verse en el monumental retrato del Museo del Prado), es el que, significando "Nejt-Nepf" se dibujaba con cuatro dibujos, el del brazo horizontal incensario con la mano empuñada con cosa, el del ave rapaz, el de la sierpe reptante y el del platillo cóncavo; y que el 4.<sup>o</sup> nombre, el de "Keper-ka-ra" o "Ra-keper-ka", se dibujaba (siempre, no con el mismo orden de colocación), con un circulito, un escarabajo, y con aquello de la mitad de las ancas de rana en una sola línea. Y en sus ángulos rectos el resto de cada mitad de cada extremidad de la rana. En el pedestal y en la pilastra de la espalda se ven las cartelas "Nejt-Nepf"; y hoy solamente en la de la espalda, la de "Keper-ka-ra".



de ofrenda o sacrificio del Faraón [el de los tristes destinos: de ser el último de los Faraones] a Osiris ["Asar" en egipcio], a Osiris Merti [epíteto no interpretado], dios [de la escasamente conocida] ciudad de Bahet.

Los textos van bien con la escultura, en la cual vemos un acto de oración o de adoración y de ofrenda a Asar (Osiris).

Observando ahora nosotros (como entre paréntesis) que de Egipto procederá la adoración y la oración arrodillados, ahora, modernamente, tan generalizada entre católicos, cuanto rara en los otros ritos cristianos y en el latino, litúrgico y más secular, más antiguo: rara, y como sólo momentánea, postura la propia de una rápida adoración, pero en manera alguna ha sido nunca la propia de las oraciones: las que tienen, y por su natural postura, la de estar en pie, desde el paganismo, y salvo en él para oración a los dioses subterráneos o infernales: para estos, de bruces. Orar pide estar en pie, levantar los brazos y abrir y ofrecer la levantada palma de la mano, mirando al alto. Aún la misma Comunión, en los ritos orientales, se recibe en pie y antes acercándose, y siempre en pie, al ministrante de ella. Y cierro paréntesis.

Nejt-Nepf (Nectanebós II), con altar portátil sobre sus oblicuados muslos, ofrenda y ora, y yo presumo que ello era en la casi olvidada ciudad de Bahet, de donde procederá la estatua, pues cualquiera cosa sería Bahet que no una capital: ciertamente no una verdadera capital, ni de provincia siquiera.

Después veremos (al referirnos a la estatua del Louvre), en otro monumento, el arrodillado Zalameferos, o portador de zálamo o thálamo (Clarac, pl. 335, la 2.<sup>a</sup> número 367), la creación más similar al Nejtanebós II del Prado y a igual tamaño, pero que nos muestra, sobre el tablero del altarcito, tres sedentes ídolos en único trono y cuyos inmensos altos tocados recuerdan los tres tipos de los colosos de la fachada del templo subterráneo de Ipsambul (el del menos grande de los dos hipogeos). Sean como creo grandes dioses, o aun siendo (si lo fueran, faraones antepasados y divinizados, que no lo creo), declara la similar estatua del Louvre que en la nuestra del Prado está del todo bien visto por el Sr. Blanco Caro (aunque él no lo explique) el carácter del altarcito portátil del tablero con pedestal de nuestra estatua y, en consecuencia, bien precisado el carácter de acto de culto en que se nos muestra a Nejt-Nepf. Dada la lectura de los jeroglíficos del pilar trasero y los de los



dobles del plinto, aunque incompletos, reconocemos que es el acto de ofrenda a Osiris (Asar en egipcio), y creeré yo que en la misma modestísima ciudad de Bahet, lo que representa y lo que recuerda nuestra estatua del Prado: Bahet tendrá por su particular dios a Asar, como lo tenían, a una u a otra divinidad, todos los "nemos" (distritos o provincias) del antiguo Egipto. En el fondo de la Historia, allí, como en otros países, el politeísmo tenía tantas veces el carácter de refundiciones que diré nacionales de los casi "monoteísmos" de cada comarca: aunque "monoteísmos" siempre "matrimoniales", de dios y de diosa: como en Egipto, en muchos otros países.

El Sr. Blanco Caro resume bien la vida y reinado del último Faraón: pero no quiero yo participar en la alusión (paralelo) que su escrito hace al último emperador romano, ¡último, pero de solo Occidente!, Rómulo Augustulo. El por los griegos llamado Nejtanebós II (fuera o no hijo de Nejtanebós I: el creador de la XXX dinastía), y fuera o no (si algo valió la "especiota") verdadero padre de Alejandro Magno (manchando él el tálamo de Filípos de Macedonia), en las guerras de Nejtanebós II con los persas, atacó primero Egipto a Persia en la misma Asia, pero uno de los contratados estrategas griegos, griegos al servicio del Faraón, hizo traición, y virtualmente quedó la guerra del todo cambiada de signo. Cuando a la vez fué el Egipto el invadido por los persas, la suerte de las armas le fué al fin adversa al último Faraón, que ya había debido su ascenso al trono, frente a un deudo, a otro estratega griego, Agesilao, y con griegos mercenarios.

En la lucha, aun en Asia (Fenicia), los traidores mercenarios como los defensores de la causa del Egipto, llevan nombres griegos; y la batalla definitiva la pierde personalmente Nejtanebós II, por la oportuna estrategia de otro de los griegos, Nicrotrato.

Saco estas notas del texto mismo de Blanco Caro para hacer ver cuáles contactos había ya entre los egipcios y los griegos en las antevísperas de la conquista de Alejandro Magno sobre los persas, que tan efímera dominación lograron en el Nilo. El fugitivo Faraón, navegando Nilo arriba, alcanzó la Etiopía...

En cambio, de mi discrepancia en el aprecio del monarca de tristes destinos, me permitiré copiar del Sr. Blanco Caro una página de los



mecenazgos de religión y de arte de nuestro Faraón último: la que dice lo siguiente:

*"La preponderancia sacerdotal y la decisiva influencia griega son las características del último período, y esas dos fuerzas se manifiestan con todo vigor desde el comienzo del reinado de Nectanebo.*

*"Monarca constructor, amigo de las tradiciones, émulo de las glorias de los que dejaron sus nombres unidos a magnas obras arquitectónicas, construyó el Vestíbulo del templo a Isis-Hathor, en el extremo de la isla de Files" [véase luego]. El templo de Edfú también recibió cuantiosos donativos; se repararon y ampliaron los santuarios de Karnak y Medina Habú, y en Coptos, Abydos, Cocodrilópolis, Menfis y Heliópolis también intervino la largueza del Monarca, acudiendo con medios abundantes a las obras de restauración y conservación. El Delta no fué olvidado, y por las excavaciones se ha comprobado el efectivo auxilio que prestó a los Santuarios del Norte de sus dominios: Sebenitos, cuna de su dinastía, fué la población acaso más favorecida, etc....*

*"El Faraón fué representado múltiples veces en estatuas y se conserva bastante completa su colección icónica; puede verse el retrato del postrer Faraón y puede advertirse que los escultores tallistas de piedra no tienen que envidiar en arte y técnica a ninguno de sus predecesores."*

Hasta aquí Blanco Caro.

Pero aquí el problema para mí insoluble (hoy, y en Madrid) de saber si la cabeza del Prado es la propia del resto de la estatua o si (como dijo Hübner, y no sé si antes lo dijera o no lo dijera Lépsius) es extraña al resto de la estatua: al parecer, Blanco Caro no puso reparo en la afirmativa; no recayó siquiera en la duda.

Ello toca a lo de los fragmentos no originales que muestra la estatua del Museo del Prado, y de piedras distintas entre sí y con el bloque general: como antes lo hemos visto, precisado, en el texto de Hübner. De los postizos de la inscripción del plinto todo está ya dicho y todo lo dejo aquí ya debidamente anotado.

En cuanto a la cabeza, lo que dice Blanco Caro es lo siguiente (p. 10-11): "La cabeza y la cara han sufrido arreglos, adiciones, de tal modo excesivos, que casi anulan el valor iconográfico de esta pieza. La garganta, el paño derecho [diestro] del "claf", cadera, mano, brazo y hombro derechos [diestra], la mano y el costado izquierdo [siniestra], el altarcito, en fin, toda la obra ha padecido una restauración amplia y



detallada, que el artista que perpetró la empresa sin duda fué un modelo de paciencia..."

Mientras que otra cosa discrimina Hübner (o en Hübner, por tomado de Lépsius, presumo yo), ya que se ha dicho y copiado antes lo que dijo, en general: remiendos de la antigüedad, en piedra verde sin manchas; cuando de otra gris con manchados negros y blancos, los remiendos posteriores modernos; añadiendo (textualmente): "La total cabeza con el comienzo de las cayentes bandas laterales del paño de la misma cabeza [claf] es de piedra verde. Debe, por el trabajo material, por antigua tenerse, pero correspondiente a otra estatua de persona privada". Y esto, lo de persona privada, que no de Faraón, insiste Hübner, por no verse el "ureus" la sagrada serpiente [enhiesto, el que diríamos el "busto" de ella] sobre la frente del monarca.

El que la tal cabeza todavía muestre pequeños remiendos en piedra gris me demuestra en absoluto la antigüedad de los primeros remiendos, y precisamente en el mismo Egipto forjados, y en la misma ciudad y en las propias devociones: acudiéndole a desperfectos, probablemente lo pienso yo, los mismos sacerdotes del templo de destino.

Y si es así, ¿y por qué no pensar en que fuera de nuevo retrato, tomado de los otros (o del roto)?..., ya que tras del último Faraón subsistieron los templos y los cultos, y por largos siglos, a pesar de los Tolomeos helénicos y de los Augustos romanos, tolerantes Reyes de los egipcios unos y otros? Yo puedo creer que los agradecidos sacerdotes de Osiris en Bahet restauraron, y muy luego, la estatua oferente, con cabeza precisamente del primer oferente de ella: y que no le pondrían el "ureus", precisamente por haber dejado Neitanebós II de ser Faraón.

En cambio, los fragmentos modernos en la restauración, cosa ha de ser, a mi juicio, de los artífices del Renacimiento italiano, pues es punto menos que seguro que de Italia (que no de Egipto, esto ciertamente), vino la estatua a España y a La Granja de San Ildefonso. ¡Y así de negativo es el valor de las partes de los remendados jeroglíficos en el pedestal!

Yo, de una restauración, con cabeza nueva, si hecha en los siglos del Renacimiento, no podría en manera alguna pensar en que fuera el retrato del titular del monumento; pero sí, en la mejor hipótesis, la de que el sacerdocio del templo, reencabezara el monumento, buscando autenticidad en los rasgos personales de aquel piadoso mecenas, a quien, sin



desdoro ninguno para su memoria póstuma, le tocó ser el "Boabdil", el último rey autóctono, de la plurimilenaria serie de los Faraones, y cuya caída, tan inmediatamente fué vengada por Alejandro Magno (¡su presuntivo... hijo!), a no más de ocho solos años, pues el macedonio conquistó el Egipto y fundó Alejandría para capital, en el año 332 a. d. C., anulando previamente la dominación persa en Asia, como muy luego en el Africa nilota.

Del argumento contrario, de Hübner, de faltarle el "ureus" a la frente, característica general (no absoluta) de los Faraones, me cumple pensar que al restaurar la estatua los sacerdotes de Osiris en aquella modesta ciudad, prescindieron del signo faraónico, pues Nejtanebós había sido destronado, y las dinastías nativas se habían extinguido: ponerle a la cabeza el "ureus" entrañaba ya un acto de rebeldía contra los monarcas helénico-macedónicos del Egipto.

### Nejtanebós en la isla del Nilo

Antes hemos hablado, trayendo texto ajeno, de los magníficos mecenazgos de arte y devoción de nuestro último Faraón auténtico. De la cita ya aprovechada, lo que subsiste, y bien famoso, es el pórtico de Nejt-Nepf en la meridional isla del Nilo, de Píla (o Filae o Filé). Aun en Madrid, y sin libros, he visto la cartela faraónica de su nombre más personal (que era, como siempre, el 5.<sup>o</sup>), en un libro que reproduce el estudio del orden arquitectónico del monumento: las cartelas de nuestro Faraón: signo que dicen *nejt*, con el solo antebrazo todo horizontal, con el *neb*: el cuenco, y con el signo que dicen *Ka*: eso que parecen dos ancas, en una sola recta, de una rana, y en ángulo recto, las pantorrillas y pies de la misma, y con el gavilán o halcón (de Horus), y con aquello, lo que parece víbora o sierpe, que llaman no sé cómo. Y de la cartela 4.<sup>a</sup>, con sólo tres signos: el del círculo, *Ra*, el del escarabajo, *kheper*.

A falta de mayores informaciones gráficas, aun en la misma España y en las tan faltas bibliotecas públicas y privadas, puede verse la principal y subsistente creación artística del mecenazgo de Nejtnepf (Nejtanebós II). En el tomo II, el llamado de "Arte Clásico", de la edición española y en castellano, del tan excelente libro de K. Woermann *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*, y a su página 72 (sin texto, salvo página 71: la llamada); allí se reproduce muy claramente una esculp-



losa restauración en el papel de una parte (que son dos columnas y tres intercolumnios) del llamado "Pabellón" de Nektanebós (sin decir que el II, pero así, de suyo, lo sabemos que es del nuestro Nejtnepf), en la isla de Filé; la restauración en el papel, obra maestra en las tales, se toma del libro de Prisse d'Avennes, el ilustre egiptólogo francés (6).

La reproducción hasta detalla los jeroglíficos de largas tiras perpendiculares en los fustes, y las escenas en los tableros de los parapetos intercolumniales, también. A estos últimos detalles no daremos entera fe, pues vemos repetida la misma escena en los tres; pero sí la debemos dar a todo lo estrictamente arquitectónico. La circunstancia de ser monumento en el cual, con variedad, aun entre capitel y capitel y entre columna y columna, se mantiene la armonía perfecta entre ellas, y sobre sus fustes se sobrepone al capitel campaniforme otro athórico (con cuatro cabezas-busto de la diosa Athor, a los cuatro lados, integrado), y sobre las cabezas, el templecillo de cuatro fachadas y portales, nos dan la emoción de lo barroco en lo egipcio, y más acusado que en parte alguna; pero extraordinariamente más sobrio que los barrocos europeos (de la Antigüedad clásica o del Renacimiento); el entablamento tiene la nobleza de lo clásico arcaico, y aun mantiene en conjunto sobriedad feliz el parapeto intercolumnario, cuya explicación yo creería adivinarla por lejana sugestión en Egipto de los perípteros helénicos (arcaicos): pero no pudiéndose dejar abierta al afuera la columnata, pues no era Egipto país de democracia, sino de severo alejamiento del pueblo, éste nunca admitido a visita de los monumentos (7).

(6) El aludido libro de Prisse d'Avennes, será el de "Histoire del'Art egyptien d'après les monuments", París, 1869-1877.

(7) Aun con verlo diminuto, puedo decir que en la lámina 61 del tomo II del Woermann citada, esto es, en la reconstitución de Prisse d'Avennes del "Pabellón" de Pilae, se ven las cartelas de Nejtanebós II, tal cual las ostenta la estatua oferente del Museo del Prado; así, en el barandal o cancela, en la escena repetida en "celanoglifo" (bajo relieve, pero relieve en el rebajado fondo), como en la tira larga y perpendicular del centro-frente de cada columna: la cartela con el escarabajo y el disco solar, y las patas enarcadas de rana, que son los signos "Kheper", "Ra" y "Ka", respectivamente.

Y la cartela con el "ser fuerte": antebrazo horizontal ("Nejt"), el cuenco ("Nep"), el gavilán (?) ("Osirio") y la como sierpe reptante.

Nuestra estatua del Prado, si transportada ahora que fuera ella a Filae, allí estaría como en su casa, en aquel su "pabellón".

El texto del Woermann, reducido al pie del grabado, no dice cuál de los dos Nektanebós es el Faraón del "Pabellón", pero es bien sabido que lo es el nuestro: el II.

El que las columnas del "Pabellón" nektanebino de Pilae tenga el fuste en lo bajo



El de Filae (Pila) no es templo, sino pórtico, y acaso de ingreso a templo que no subsiste; piénsese en seguida que otro de los monumentos de la misma isla del Nilo es el llamado "kiosco" de Trajano, obra de Adriano; pero en arte egipcio, y seis siglos más tarde que el "pórtico" de Nejt-Nebf. En la creación adriánea (Adriano era arquitecto), los capiteles (por cierto, no acabados de detallar a su muerte), en vez de la superposición atthórica doble (cabeza; templecito) del pórtico de Nejt-Nebf, sostienen, de sillares escuadriados, un pilar, no alto para que el entablamento (de igual factura) quede elevado; resultando el español Adriano, en esa vez, discípulo del arquitecto de Nejt-Nebt, ¡del Faraón último, cuya estatua oferente había de venir a un museo español!; casualidad, pero que pica más nuestro interés. Y como en el mismo citado tomo II de nuestra edición española del Woermann, va también bellamente reproducido el también pórtico llamado "Kiosco de Trajano" (a la lámina 7.<sup>a</sup>), puede tenerse a la vez a la vista, jugando nuestros dedos registradores, el "pabellón" y el "Kiosco"; el trajaneo se nos muestra, cual hijo (en desnudo) del nejtanebo (de rica decoración). Se trata de dos notabilísimas pequeñas, pero grandiosas arquitecturas: sin techumbre ambas, ya que, al fin, allí era innecesaria, pues se trataba de país sin lluvias muy en absoluto.

¡Sin lluvias... era! ¡Era, y ya no es! Ahora ya llueve alguna vez, algún año que otro. Los ingleses, enriqueciendo más al siempre rico Egipto, embalsaron soberbiamente el Nilo, para acrecentar y normalizar los riegos, y el embalse, magno, soberbio, inunda más o menos la isla de Filae o Pilas, y ahora creo que cuando más lleno el embalse es cuando rebasa todos los monumentos; cuando menos lleno, todavía les alcanza a mojar los bajos de columnas y pilastras; su solidez, verdaderamente arcaica y formidable, dicen que garantiza su subsistencia. ¡Y hasta resulta más atractiva, dicen, la visita turística cuando entra la barca por entre las columnatas!

Añadiré que la tal famosísima isla nilótica, extremo sur del Arte egip-

---

y muy acusado, con curva reentrante sobre el plinto (en disco éste), es ya extraño, pues ya entonces, en el arte egipcio, se había aceptado que en lo bajo no hubiera tal estrechamiento: técnicamente, es ilógico. Por lo cual circunstancia, y porque los canceles, en parte, abrazan en cóncavo los fustes, la visión de tales columnas es la de un adelgazamiento por demás acusado de cada fuste en lo bajo, y acabando éste cual en bolsa. Y ello, contrastando, y se ve que de propósito, con el capitel: éste ofrécese, en cambio, cuanto más alto, más abierto.



cio, no tiene de larga sino cosa de 400 ó 450 metros, y mucho menos de amplia (8).

Egipto fué y es un desierto: un desierto pétreo, atravesado por un gran río, el cual Nilo enriquece primero, desde muchos miles de años, las muy estrechas riberas; y el río, que además, más abajo y por arrastres milenarios ganó al mar toda la llanura del Delta, la que el Nilo riega espléndidamente también. Aun en nuestros días (contando a toda la monarquía, incluso la vecina península, ya asiática, arábiga, del Sinaí), lo desértico son 29 de las 30 iguales partes del país, pero con una le basta, ¡con un 1/30!, para su invariable riqueza agrícola, verdaderamente enorme. Lo pétreo del suelo y lo sereno del aire explican precisamente su arte, tantas veces milenario.

### En Roma: del último Faraón..... y de Adriano

De Nectanebós II hay en Roma, también, recuerdos monumentales, y es probable que relacionados todos con la memoria, inmortal como Mecenas, del español Emperador Adriano.

En el "Museo Egiziano" del Vaticano, y precisamente en su sala más amplia y más solemne, la llamada de los Reyes (estatuas colosales), hay de Nectanebós II dos colosales leones, con los "cartuchos" o "cartelas" regios de su nombre personal y los "otros nombres suyos de honor y devoción"; y hay también el resto de una estatua del propio Faraón,

---

(8) La isla de Píla o Philae, de tan notable excepcional interés artístico, equivale en tamaño al sólo espacio que en Madrid cierran las calles de Alcalá, Marqués de Cubas, Zorrilla y Carrera de San Jerónimo: 400 yardas de S. a N. y 140 de E. a W. (cálculo 364 por 127 metros). A base pétrea, se le acumularon al núcleo arrastres terrosos para dejarla formada.

Su nombre egipcio era "Pílak" o "Aílaka"; en árabe (lo tomo de texto inglés) la dicen hoy "Anas el Wogood" (cosa que alude a ser frontera política), y más usado "Gezeeret-el-Berbee" (que la dice ser isla). En egipcio se la llamaba también "Ma-n-lek", que significa "plaza de frontera".

El conjunto monumental más amplio era y es el del templo de Isis, al Oeste de la isla. Lo más por mí aludido y más repetida la vista en libros, son dos que diremos pabellanos, uno, y otro, junto a las aguas del río, bastante conservados: el de Nejtanebós II, al Sur, y el llamado de Trajano, que construiría Adriano, al Este, pero también en la parte meridional. El segundo (tres o cuatro veces más amplio que el de Nejtanebós) llevó, arrastrado hasta el día, a través de los siglos, el nombre de "Lecho de Faraón".

Antes de embalsarse el agua del gran río, conservaban los monumentos, todavía, algo de la pintura arquitectónica y mural primitiva.



en la que falta del todo la cabeza y otras partes del cuerpo, pero tiene en la parte de la espalda las consabidas inscripciones jeroglíficas y sus nombres, prenombrés y sobrenombres.

Orazio Marucchi, el doctísimo autor de la catalogación de tal especial Museo egipcio, aun en los resúmenes de su obra, que van en las guías de visitante (yo manejé, y tengo anotada, la de 1933, en francés), describe esas piezas y detalla la lectura jeroglífica y reproduce en grabaditos las dos "cartelas": cartelas que son idénticas a las dos de la inscripción de la espalda del Nectanebós II del Museo del Prado: "escritas" en sentido de arriba-abajo, cuando la del Vaticano en el sentido de derecha-izquierda. La interpretación coincide bastante, no del todo, comparada la de Marucchi con la de Blanco Caro: en la "cartela" más personal, incluye el primero la palabra del dios Horus (el halcón), que no incluye el segundo, nuestro intérprete.

Ambos dicen que las dos cartelas forman sentido proseguido; el que Marucchi dice que puede interpretarse así:

"El rey Negt-Nepf, amado por el dios Thot de Rehui Horus, sol vivo que hace justicia, el que pone en orden los dos países. Horus resplandeciente que hace lo que es caro a los dioses, el rey del alto y el bajo Egipto, el maestro de los dos países, el hijo del Sol Nejt-Nepf, que vive por siempre, que es amado por el dios Thot de Rehia."

Los dos leones de basalto se ven echados sobre la base cuadrangular, la que va decorada con esos jeroglíficos y cartelas. Están colocados al centro como teatral de la sala, a derecha e izquierda de la bellísima estatua colosal de la Reina Tuáa, la madre del más famoso de los Faraones, Ramsés II. Las dos estatuas de los leones estuvieron (seguramente) colocadas al ingreso de un templo egipcio, construido o bien restaurado por el último de los Faraones, o acaso colocadas ante su sepulcro. Fueron transportadas a Roma después de la incorporación del Egipto al Imperio y colocadas muy probablemente en el alrededor del templo de Isis y de Sérapis en el "Campo de Marte", o sea en el "Iseo Campense", cerca de la Iglesia actual de "Santa-María-Sopra-Minerva". El Papa Sixto V, Peretti (1585-1590), hizo transportar los leones a la fontana por él construida en las Termas de Diocleciano, "Fontana de Termini" (espacio entre el gran Museo "delle Terme" (el de Arqueología y Arte clásico) y la estación "Termini" central de todos los trenes de viajeros y junto a la gran plaza "delle Terme". Pero, por orden de Gregorio XVI (1831-



1846), el fundador del "Museo Egiziano" del Vaticano, los leones fueron puestos en el mismo, y en la fontana los sustituyeron por unas exactas copias de las dos figuras de los leones, con reproducción de la respectiva inscripción jeroglífica (9).

Acompaña a los leones en la misma citada sala vaticana el fragmento de una estatua en "granito" del propio Nejtanebós II, según puede verse en la "cartela" de su ropaje y en la inscripción jeroglífica que va grabada en la parte posterior de la estatua; la que lleva el número 26. No conserva la cabeza, como queda dicho, y no nos sirve para definir como personal o no la cabeza del Nejtanebós II del Museo del Prado.

Aludí al español Emperador esteta (esteta en sentido noble, nobilísimo, pero también en el equívoco), porque en el propio Iseo Campense, él tuvo parte, como en el otro templo egipcio cerca de Porta Maggiore; y, por allí mismo, en el "sepulcro" (sepulcro cenotafio, sin el cadáver ni sus restos) de su favorito Antínoo. Además, en la estupenda "Villa Adriana", en Tívoli, cerca de Roma, toda una ciudad de belleza, creó también un Iseo notabilísimo, trayendo de Egipto, y haciendo él crear, maravillas escultóricas del estilo. Sus entusiasmos estéticos, particularmente los de enamorado del arte egipcio, se acreditan cada día más; pero bastaría ver en el "Museo Egiziano" del Vaticano la colosal estatua del joven Antínoo, que preside la otra de las dos salas grandes y que procede de la Villa Adriana, en Tívoli. Es, cual las colosales sepulcrales egipcias:

---

(9) Siendo en los dibujos iguales las dos "cartelas" de Nejt-Nepf, en el respaldo, y en el pedestal (dos también) de la estatua del Prado, cotejadas con las de los leones del Vaticano (dos y dos, también), voy a dar aquí las traducciones, comparadas, de Marucchi y de Blanco Caro:

1.<sup>a</sup> La más personal de Nejtanebós II (la de cuatro figuritas: el brazo incensario, la patena cóncava, el ave, la serpecilla): "Señor del Poder" (Blanco Caro); poderoso su maestro, Horus (Marucchi); Sonando *Nejr-Nepf* (*Hor*).

2.<sup>a</sup> La más importante de las cuatro no tan personales (la de sólo tres figuritas: disco (solar), escarabajo, medias piernas de rana en dos ángulos rectos por las rodillas); "Porvenir del espíritu de Ra (Blanco Caro), "su persona transformada en el Sol" (Ra) (Marucchi); Sonando *Kjeper-ka-ra*.

¿Deberé añadir aquí que la cartela de Nejtanebós II, personal, que trae el Espasa (XIX, página 257) no coincide con la de Marucchi y Blanco Caro? Sí, tiene dos, pero sólo dos figuras iguales (brazo incensario, serpecilla), pero añade cinco figuritas más, extrañas: incluso un león echado, que en 34 de las cartelas del Marucchi no se ve, y sí en sólo dos (entero el animal en una, y en una mitad la delantera de la noble fiera, la otra). ¡No me sé explicar el error del anónimo colaborador del enciclopédico!



en todo y por todo. El desnudo, tan casi total, es, en actitud egipcia, admirablemente clásico, pero viste la kalántica o "claf" a la cabeza y al cinto el "skenti", ese faldellín como pabellón sin pliegues y al centro el suelto paño igual, de decencia.

Adriano tuvo mucha parte en el embellecimiento del "Iseo Campense", situado no lejos de dos grandiosísimas creaciones adriáneas: el Panteón de Agripa a un lado (reconstrucción de su mecenazgo en arquitectura del todo nueva y genial y suya: Adriano era arquitecto también), y el templo a Adriano mismo, al otro lado, dedicado por su inmediato sucesor, e hijo suyo adoptivo, Antonino Pío.

En Egipto (donde ocurrió la desgracia, mortal, del joven Antínoo) creó Adriano, y a todo empeño, una nueva ciudad, la de Antinoe; de la cual proceden precisamente, en el propio Museo Egiziano de Roma, todo un gran armario de riquísimas telas coptas, y un retrato femenino, de pintura en momia, del tiempo del mismo Adriano, de muy singular interés.

No quiero callar una duda; la de si el Nejt-Nepf del Prado era un Naophoro, o llevaba (sin templecito, que a eso corresponde lo de naóforo) sobre el ara estatuillas de dioses, que después se puede imaginar que, rotas, se hicieron desaparecer sus últimos fragmentos (como el mismo templecito, con estatua dentro, si lo tuvo).

### **Las otras esculturas egipcias del Museo del Prado <sup>(10)</sup>**

Hemos hablado solamente, ¡y bien merecida la preferencia!, de la estatua de Nejt-Nebf, Nektanebós II, la singularmente importante y mayormente bella del Museo del Prado. Las otras dos, interesantes también son; pero, sobre no tener inscripciones, tienen extraño del todo al puro arte egipcio los plegados centrales de los paños, que, por lo demás, y más a la egipcia, les envuelven caderas y piernas, dejando a lo bajo libres,

(10) Se suele decir de nuestras esculturas egipcias del Museo del Prado, y más particularmente del Faraón, que corresponden al arte saítico.

El original de la palabra lo ofrece la importancia monumental de la Dinastía XXVI, la que tuvo su capital en Sais, al Norte, en el Delta del Nilo; es la época de los Psaméticos, los Nechaos, Apries y Amásis (estatua de Psamético I del Museo de Turín, la mejor; la del tocayo, III, en el Louvre; y mucho mejor la cabeza del Museo del Cairo!); es un nuevo apogeo, evidente (s. VII y VI). Pero se extiende el nombre





Sacerdote del misterioso culto de Isis (de frente y de perfil), estatua para arrimada lateralmente a una pared del «Iseo».  
Basaltos, negro, y el blanco para la indumentaria (Kalasiris), 1'58 m. Arte egipcio, pero de la época romana.



o los solos pies (la una), o poco más que los solos pies (la otra), ¡ésta!, la del pequeño cuadrúpedo semicocodrilo que el pie siniestro pisa, y lo chafa, sin oprimirlo de verdad; la escultura que es a la vez de un tercio de piedra blaucuzca, gris claro, cual mármol, para los ropajes, entre el resto (lo alto y lo bajo), de piedra negra... Obra que ¿por qué no pensar, en mero atisbo, que proceda de Cocodrilópolis?

### La estatua egipcia en pie, la de basaltos negro y gris, de sacerdote ísiaco de Horus

Es la número [posterior a la numeración del Barrón] 414-E [escultura], texto de Hübner:

(N.º:) "3.—C. 47 [*Quiéren decir la letra y la cifra que situada estaba la estatua en la sala baja larga del Norte, hoy de Pintura y Escultura francesa, y allí colocada precisamente en el estrecho lado del Norte y un tanto hacia el Este, donde hoy el abierto paso, antes tapiado, a la hoy sala de Primitivos españoles.*]

"(424)" [*Indica el número de la estatua en el Inventario del Archivo del Real Palacio*].

"H [alto] 1-58 [metro]. Basalto negro y basalto gris. Figura egipcia en pie; cual en el caso anterior (la otra nuestra catalogada), es para mí dudoso el sexo, debiendo pensarse que sea el masculino. Desde encima del ombligo abajo, está el cuerpo envuelto apretadamente; son nuevos ambos brazos y manos. Debajo quedan fuera los muy estrechos o menudos pies, los que son antiguos. El de la izquierda pisa sobre un pequeño cuadrúpedo de cortos morros (¿cocodrilo?). La estatua se mantiene en tres piezas, de las cuales, la del medio, al cuerpo bajo, es de piedra de color gris claro, cuando las dos restante [alta, baja], de color negro".

---

"Saíta" a las dinastías anteriores: la de Tanis (la XXI), la de Bubastis (la XXII), las de Méroe y Nápata (XXII, XXIII y XXIV), que son de comparación artística inadecuada, y luego a las restantes dinastías hasta la de los Nejtanebós (la XXX). En todo lo históricamente llamado, con excesiva amplitud, "Saíta", que quieren que alcance del 663 antes de Cristo., al 640 después de Cristo (!!!).

Cronológicamente, lo todavía faraónico coincide con los siglos de avance y de culminación de la escultura griega; y en lo arcaico de lo helénico, y aún después cabe pensar en puntos de contacto, nada intensos de eficacia.



"Ajello, 1,3, S. Ild. [Palacio de la Granja], [sala] 10, [n.<sup>o</sup>] 134, ídolo egipcio de pie, en mármol negro.

*Reproducida en el Clarac, página 998, 2.559 C.*

Fué catalogada la estatua en el único catálogo de la pintura del Prado en que se incluyó la escultura, que es el de 1933, con estas palabras:

214-E [pág. 524, y la 536, único lugar en que se ha dado número a la obra, como a las otras egipcias]. Estatua egipcia. Piedra negra y mármol; alto, 1-69. Cuerpo entero".

Yo me atrevería a catalogarla como el dios Horus o como sacerdote de su culto: alternativa que tantas veces queda imprecisa en catalogación de estatuas egipcias, entre el dios o la diosa y el sacerdote o la sacerdotisa. "El cocodrilo (dice Marucchi, en lo suyo del Catálogo de los Museos Capitolinos, Roma), que representaba a veces el Nilo, era también el símbolo del mal; por eso se le ve frecuentemente chafado por el dios Horus (que simboliza al Sol naciente), para significar la victoria del bien sobre los elementos maléficos." Véase luego.

El mismo tamaño diminuto de la bestia le da carácter simbólico.

### La estatua egipcia en pie, de basalto negro, de sacerdote o sacerdotisa de Isis

Número [posterior al Barrón] 413-E.

Texto íntegro del Hübner.

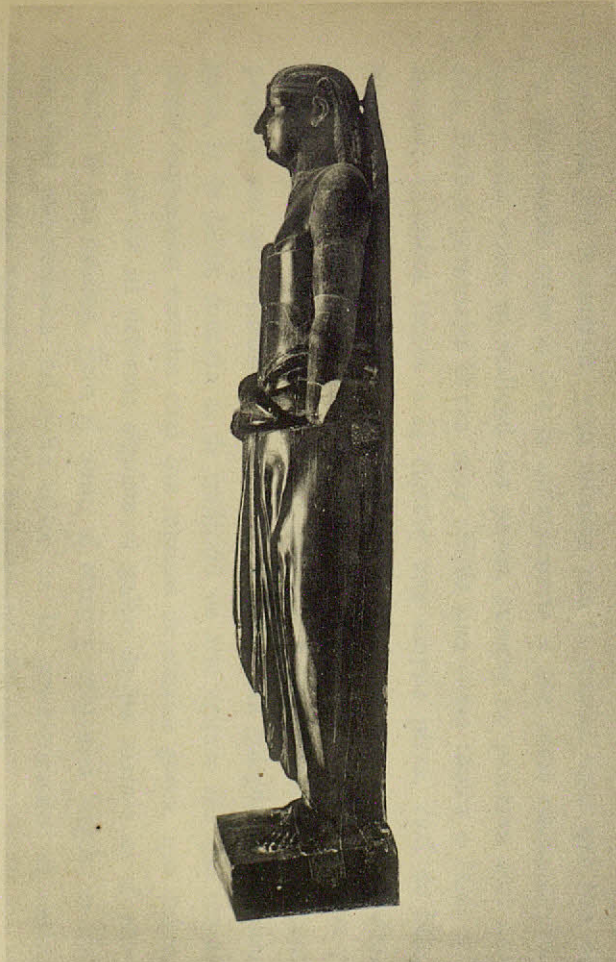
"Número 2" "45" [Quiere decir: colocada la estatua a mediados del siglo XIX en la sala larga del Norte, piso bajo, hoy de pintura y escultura francesa, indicando el número 45 que en su frente Norte, a la sazón no abierto como hoy a la sala de Primitivos españoles].

"421" [Indica el número de la estatua en el Inventario del Archivo del Real Palacio].

H [alto] 1-55 [metro]. Basalto negro.

Figura egipcia en pie, si de varón o de mujer, yo [Hübner] no lo sé decidir. Cubre la cabeza el acostumbrado almidonado velo (tocado) rayado, cayendo tieso tras de las orejas. Por debajo del llano pecho va estrechado el cuerpo, apretado por una vestidura sin pliegues, la que abajo sólo deja libres los pies. El plegado cingulo (o delantal, mandil o cingulo) y las caderas son nuevas; de otro modo, son visibles varias pequeñas res-





Sacerdotisa (?) o sacerdote del misterioso culto de Isis (de perfil y de frente), estatua para arrimada lateralmente a una pared del «Iseo». Basalto negro (1'55 m.) Arte egipcio, pero de la época romana.



tauraciones, como manchas, y de otra clase de piedra. La modernas conservadas restauraciones de los mutilados brazos son (o deben de ser) ya remotas (?)

Ajello 1. 2. S. Ild. [Palacio de La Granja], [sala] 10, [número en ella] 133 (diciendo): "Idolo egipcio en pie, de mármol negro".

Reproducida por Clarac. Lámina 998 (número) 2.559 D.

La estatua en pie, ésta de basalto negro, fué catalogada por única vez en el Prado, en el único catálogo en que se incluyó lo de escultura, el de 1933, en la sala misma donde hoy está, pero no entonces en el mismo lugar de las otras tres obras egipcias (p. 536). Dice sólo lo siguiente:

"Número 415-E" [Número, como los otros tres, novísimo]. "Egipcio".

Granito negro y mármol: alto, 1-69.

Arte de baja época.

La demasiada identidad de la nota, casi igual a la del 414-E, con igual alto, haría indiscernible la estatua con la otra similar, máxime por no tener puestas cartelas, ni número pintado tampoco.

Hübner resuelve la alternativa, pues da diferente alto: la de basalto negro, ésta, de 1,55, y la de basaltos negro y gris, de 1,58.

Me atreveré a catalogar esta estatua también, aunque con menos segura base que la anterior, y en relación con la misma. Creo que han de ser relacionadas entre sí por la indumentaria y por otras circunstancias. Una y otra visten en realidad dos piezas, aunque no parezcan sino una sola. Ambos personajes llevan muy ceñida una como túnica o falda femenina; y ambos tienen a la cintura una amplia pieza, cual de hilo, apretada de pliegues, la que al cruzarse, anudada de una manera u otra, deja colgantes los dos extremos, que no alcanzan la altura de los pies y pasan muy abajo de la altura de las rodillas. Artísticamente, todos estos plegados son greco-romanos, cuando la adhesión sin pliegues de la otra pieza, la de falda, todavía es de tradición de arte egipcio del que tantas diosas conocemos vestidas cual con túnicas de elástica goma, que cubre, pero no oprime ni deforma siquiera el galbo de las mamas ni el modelado de los muslos. Pero el nudo al torso y colgantes largos, es indiscutible característica del culto isíaco en lo greco-romano: el culto, místico, de Isis, Sérapis y el hijo Harpócrates (Horus).

El cambio de color de la piedra, en la figura del cocodrilico, nos haría



pensar en sacerdote isíaco, recordando la pintura al fresco de Herculano, en que se representa muy escrupulosamente un acto de los solemnes (pero no de los misteriosos) del culto de Isis, y por tanto de Osiris, y también de Horus, el hijo de Isis y Osiris: ello, y precisamente por ser de Herculano, en el siglo I de nuestra era. El sacerdote principal, llevando cosas sagradas, en alto lo vemos todo vestido de blanco en la pintura, salvo sola la cara, desnuda, y puesto entre uno y otro sacerdotes auxiliares, de blanca túnica, cual diaconisa y diácono que diríamos: los tres al fondo, entre estatuas de esfinges echadas; y muy acá del espectador, entre la procesional actitud de los fieles y con otras ceremonias, dos sacerdotes, desnudos los brazos y pecho, y con camisones o albas desde la altura de debajo de los sobacos hasta con el suelo.

Vese, pues, el blanco allí, como característica del sacerdocio de la religión isíaca, arraigadísima en Roma y el Imperio en los tres primeros siglos del imperio romano (11).

Si, pues, una de nuestras estatuas, la de la bestiecilla chafada, por el uso de mármol blanco separando el negro de arriba del de abajo debe ser catalogada como Horus (en el imperio romano llamado más frecuentemente Harpócrates), el dios hijo de Osiris y de Isis, o, mejor, como estatua de sacerdote de Horus (cuyo culto no fué nunca separado del Isíaco), deberemos catalogar también la figura de sola piedra negra, tan similar como es ella, como de sacerdote Isíaco o sacerdotisa. A tal carácter sacerdotal ayuda mucho la cinta o cinturón sobre lo alto del desnudo pecho: recuerdo otro en estatua de basalto negro de oferente de tabla de altar en el Museo Capitolino catalogada como de sacerdote, y del resto vestido de "claf" y "skenti" egipcios, aunque ya algo transformados en Roma.

En el cuadro de Herculano se adivina bien que en el culto Isíaco los sacerdotes, para sostener su túnica por bajo de los sobacos, habrían de usar algo como cinturón alto y en cuanto al nudo y las caídas de la amplia tela, es en algún modo similar al nudo y los colgantes, y, tan precisamente al centro del pecho, los tan característicos de las estatuas de la diosa Isis o de sus sacerdotisas; tanto como puedan serlo característicos

---

(11) Sobre la extensión enorme de esos cultos en España, publico "Charla Académica", con mapa y con ilustraciones gráficas, en la revista de la Real Academia de la Historia núm. 2.<sup>o</sup> de 1944.





Busto (de perfil y de frente) de basalto negro (0'35 m.). Arte egipcio, pero de la época romana, acaso bajo Adriano (?), Gran Mecenas de lo egipcio en Roma y Tívoli.



en sus manos el sistro (instrumento musical) con unas sonajas y el símpolo (cazoleta del agua "sagrada", precisamente del Nilo, aun en Roma obligadamente usada) (12).

### El busto de basalto negro

Número [posterior al Barrón] 413-E [escultura].

"85" [en Hübner].

D. 4. [Quiere decir, en el atravesado pasillo entre el ascensor y las Salas francesas, piso bajo, y colocado en la pared del Sur, en el lado Este.]

"346". [Es el número que indica el del Inventario del archivo del Real Palacio].

"H. 35" [centímetros del alto]. Basalto negro.

"Cabeza egipcia, de varón, con las dos caídas de la tela tiesa del tocado de la cabeza, tal cual se usaba en la época romana."

"S. IId." [Palacio Real de la Granja] 10, 135 "ídolo egipcio".

En el único catálogo de la Pintura del Museo del Prado en que se incluyó también la escultura, el de 1933, se catalogó así:

"413-E. [escultura]. Busto egipcio. Piedra negra: alto, 0,51. Arte saíta." (13)

### Estudio en el Clarac de nuestras estatuas egipcias

Nuestras tres estatuas egipcias del Prado no puede decirse que estén "inéditas". En el viejo Clarac ya se dió el dibujo de las tres: al trazo y poco más, como en todo el Clarac "Musée de Sculpture", entre miles de reproducciones: Y como todas las láminas grandes del Clarac fueron reproducidas, aunque diminutamente, en el tomo I del Salomón Reinach, "Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine", cuya 2.<sup>a</sup> edición (que manejo) es del año 1906 (de 1897 la 1.<sup>a</sup>) a página 614, mitad alta,

(12) Del cuadro (fresco) de Herculano hay fotografías, muy conocida y reproducida la de Alinari. A mano no la tengo sino en grabadito, en el "Dictionnaire Illustré" de Lavedan, p. 550, fig. 509.

(13). En el inventario del Abate Ajello, de las esculturas de Felipe V y la reina Farnesio, se anotan 14 estatuas egipcias; positivamente al Prado no pasaron sino tres y un busto.



en ella se reproduce la "planche" 998 del Clarac: dando sus medidas a pies y pulgadas, y diciéndolas a cada una de las tres "de granito negro". En la del pie sobre animalucho (2.559. C) pónese 6 pies de altura, la sin manos (2.559. D) 5 pies y 11 pulgadas y el arrodillado (2.559. B) 3 pies y 6 pulgadas. Este, visto de medio lado (el diestro), como en el fotograbado del Blanco y Caro; y las otras dos en casi y muy completa frontalidad. Quiero añadir que él, el Conde de Clarac, en su noble empresa, reprodujo, entre tales millares de esculturas antiguas clásicas, hasta 70 estatuas egipcias (entre ellas seis esfinges): del Louvre (la mayor parte de las reproducidas), pero también de los Museos de Roma, del de Turín, de Inglaterra (tres, de particulares) y las tres del Prado, finalmente.

Y el conjunto me convida a decir que del tipo de nuestro Nejtenebós II se ve, entre las 66 estatuas "humanas" o "divinas", hasta otras tres arrodilladas, dos en el Louvre (números 2.559 y 2.551, a la página 145: de la "planche 288" del Clarac grande) y la tercera en el mismo Louvre (403, 2.554, a página 170, tomada de la "planche 335").

Esta (a diferencia de las otras dos) tiene, como la de Madrid, sobre sus muslos oblicuos el altarcito; pero dándonos a nosotros muy una prueba de que es altar el de Madrid, y la explicación de su natural destino, mostrando como muestra sobre el tablero horizontal tres divinidades en esculturitas hieráticas: sentadas y alargados los antebrazos sobre los sendos muslos suyos y con las tres cabezas con los altos voluminosos tocados divinales tan típicos. Eso visto, ya no cabe duda en que, como ya dijo el Sr. Blanco Caro, se trataba de un altarcito. Por lo demás, el oferente tampoco muestra el "ureus" sobre su frente, y sí que muestra en la pilastra a que tiene aplicadas sus espaldas (pilastra que es mucho mayor que la de Madrid de grueso, de ancho y de alto) que está llena, y en el mismo borde, de jeroglíficos. Las medidas no se pueden leer bien en el Reinach, ni saber si suman o no al tomarlas el lado liso en que aparece la figura: con ésa se lee sólo en parte 3 pies y... (?).

Y ya puesto a ver explicaciones, añadiré yo que la otra estatua de esa misma página, Reinach 170 del Clarac, "planche" 335, nos muestra estatua del Louvre de egipcio en pie, oferente también de capillita con estatua ya divina o relieve dentro de ella; cual en momento distinto, y creeré que posterior, de la misma ceremonia. Clarac lo llama zalamóforo, portador de tálamo. Y que parece tipo escultórico comparable con el tipo de nuestro Museo del Prado, también, el de las estatuas de egipcio



sentado al suelo, no ya en cuclillas (muy agudos los dos ángulos de las dos articulaciones del fémur, o sea replegadísima la figura y, sin embargo, con aire de solemnidad), porque éste (página 615, "planche" 996, número 2.558-E) tiene delante de las separadas pantorrillas un altarcito con una divinidad, y arriba, con los antebrazos uno sobre el otro, una actitud de devoción y religiosidad; sin él, pero en acto que también se adivina ritual, otra figura del todo en esa igual postura para nosotros europeos rarísima y antimonumental (páginas 146 y 147, Reinach, "planches" 290 y 291, al centro de ambos del Clarac). Clarac a los tres los llama sacerdotes ("prêtres").

En esas estatuas que conoció Clarac († en 1847) ya en Museos de Europa, en las que no son de dioses, bien se ve la indumentaria reducida en general al "claf", a la cabeza y al "skenti", a las caderas y parte del muslo, es decir, la toca con ínfulas caídas y el faldellín doblado y cruzado a pabellón a lo delantero; y éste, aquí, con otro faldellinito interior alargado central: un taparrabos colgante. Quedan al aire desnudos íntegros los brazos y todo el busto hasta más abajo del ombligo y medio muslo y toda la pierna y pie de cada lado (14).

### Nota estética consiguiente

Y he aquí cómo se nos explica históricamente el notable desarrollo del arte escultórico en el valle del bajo Nilo, allí donde se podía vivir escasamente vestido, aun los monarcas prepotentísimos, y hasta en los más solemnes actos de culto. No lo impedía ciertamente el clima, absolutamente nada frío, ni nada húmedo; y lo consentía, a varones al menos, la religión, pues nos referimos a estatuas verdaderamente rituales.

En Grecia, el predominio y el excepcional valor artístico de la escultura se explica también, y bien plenamente, por otros hechos del vestir

---

(14) El conde de Clarac, que acaso (que seguramente, creo) antes que Lépsius estudió y dibujó las tres estatuas egipcias del Museo del Prado, nació en 1777, y murió en 1847. Al morir había publicado 12 de las grandes entregas de su "Musée d'Esculpture", publicación que casi le arruinó. Como dejó dicho, lo de arte egipcio del Museo del Prado no se publicó, sino en la última de las grandes entregas, las póstumas, en la de 1853.

El título de "Conde" del Clarac, lo tuvo su padre, a quien persiguió la Revolución francesa; y militar éste, general de terrible genio, se vengó, pasando al servicio de España, cuando la coalición contra la Francia revolucionaria; fué, en consecuencia,



desnudo; el predominio de los juegos, gimnasia disputada al aire libre, en país de tibio ambiente y con carácter, en su raíz, religioso, y muy solemnemente religioso; pero a la vez patriótico, el patriotismo de las patrias chicas, a noble competencia; y el de la patria grande, aquella Hélada, orgullosa de la salud, agilidad, fuerza y alma intrépida de sus hijos. Frente a tales antecedentes lejanos, la escultura moderna es mentira profesional, confesémoslo: mentira profesional, aunque de noble alcurnia.

Ya no en tiempos de Nejtanebós II, coetáneos de los griegos de los mejores siglos (ya vivía Lísipos, el último de los grandes escultores griegos, y aun vivía Praxiteles), sino en muchos siglos antes, era ya "clásica" (clásica a su modo) la escultura egipcia, cuando la griega no lo era todavía.

Por eso, explicase bien cómo el Conde de Clarac la incluyera en su "Musée de Sculpture"; y por eso mismo es abundantemente inexplicable que los libros de la escultura del Prado, el de nuestro Barrón y el del francés Ricard, la olvidaran en absoluto y sin siquiera dar excusa ni explicación. Y así, por el contrario, es más de ponderar a Hübner, cuyo ejemplo no supieron seguir Ricard y Barrón, aun citando Barrón y Ricard a Hübner (cuando le citan), pero con las mínimas citaciones y muy mal tasadas.

Una esencial bien grande diferencia tócanos reconocer, finalmente, entre el clasicismo escultórico griego y el egipcio, pero uno y otro hijo de lo antes dicho del otro y del uno. El helénico es clasicismo de movimiento; el egipcio, de absoluta quietud es, en cambio. Todas las estatuas que acabamos de citar están hieráticamente en actitud ritual y sagrada de reposo, estén en pie o arrodilladas o sentadas al suelo cual en cuclillas: porque todo igualmente son actos de culto. Y por ello, así en dioses como asimismo en príncipes y sacerdotes, precisamente vistos en solemne frontalidad, casi absolutamente paralelos todos los miembros,

---

general español. Y en plena guerra, desde nuestros Pirineos llamó a su hijo, el futuro arqueólogo, que vivió en España en 1793 y 1794. El título de Clarac era pirenaico, pues "Clarac", con el castillo familiar, es "bourg", a 18 kilómetros de Pau. Se suele decir que el tal militar tuvo el "récord" (que decimos ahora) en su lista de lances de honor. El hijo volvería mucho más tarde a España, pues seguramente copió las estatuas, no en La Granja, sino ya en el Museo del Prado.

En el "Clarac de poche", o sea el libro tomo I del "Repertoire de la Statuaire", de S. Reinach, las tres estatuas egipcias del Prado llevan en la parte de notas la respectiva referencia al Hübner en abreviaturas; pero todo ello, por adiciones de S. Reinach.



es decir, muy litúrgicamente. Se inventó por un sabio eso de la "ley de la frontalidad", en la Historia del Arte, singularmente en el egipcio. Pero antes que ley para los artistas, lo fué canónicamente para el sacerdocio y para sus servidores: los faraones, inclusive. Todo solemne; miembros quietos; y atención al puro frente, y postura de una impecable formación: precisamente en el sentido que tiene la palabra "formación" en las prácticas de cuartel y en las paradas militares. Con tales estabilidades, las piernas, los brazos, los pies, manos, cara, todo en tiesura; logrado, sin embargo, el efecto artístico esencialmente clásico; reposo sacramental, ritmo absoluto de masas y de todo, pero alma vital, y en expresión de sentida emoción impecable en el acto religioso y solemne. Ese es o así es lo multimilenario del Arte egipcio: todo religión, sólo religión. Parecería que es otra, o será acaso otra que aquélla, la humanidad ésta nuestra del siglo XX, ¡la humanidad... del cinematógrafo!, del arte de la instantaneidad precipitada: de la precisa instantaneidad de la movilidad y sin un punto de detención.

ELÍAS TORMO







## Andanzas de Don Quijote en tierra manchega

Ha logrado vida Don Quijote como ninguno de cuantos en su época tuvieron carne mortal, y Sancho Panza, ni más ni menos; que a tanto alcanzó la divina y archihumana creación de Cervantes. Pues si esto hay, y los jamás nacidos caballero andante y escudero andado alientan desde entonces y alentarán los siglos futuros, ¿qué mucho nos parezca Rocinante todo flaco rocín, y Rucio cada borrico de este pelo?

Siendo esto así, imagino que muchos lectores de El Libro desearán ver con vista de sus ojos los lugares en que acaecieron las hasta entonces nunca pensadas aventuras.

Primera dificultad en que repararán los que persigan ese natural deseo es que mal pueden seguirse huellas que nunca dejaron los cascos de ambas nombradas bestezuelas, y más habiendo cuenta del natural descuido de Cervantes, quien escribía imaginaria historia de un loco y, cierto, no pensó precisar lugares ni distancias.

Contra este reparo se alza la realidad que nos prueba que el Príncipe de nuestras Letras, aun al descuido, retenía en su excelente memoria cuantos lugares visitara, de suerte que, sin proponérselo, señaló razonable ruta, al modo que atina quien relata cuentos fantásticos, si los sitúa en territorio que bien conoce; ese tal no buscará acierto, ni menos precisión, pero logra ambas cosas, porque, conforme habla o escribe, *va viendo* los lugares a que se refiere.

Defiendan estas salvedades el buen juicio del que compone guión, no único ni aun muy solo; en lo que afecta a la Tercera Salida, casi de



acuerdo con el del Patronato Nacional del Turismo (que debiera llamarse *Tornismo*) y no muy apartado, en la segunda...

Para componerlo he partido del único paraje seguro que en la Segunda Salida de Don Quijote cita el autor; el Puerto Lápice; y desde él calculo jornadas de unas seis leguas, porque la experiencia de quien mucho ha cabalgado (y no poco asnalmente) dice que no se andan más sobre menguado rocín y buen pollino, si el que oprime los lomos de este último va muchas veces "*caminando y comiendo... muy despacio*", cual solía ir el bueno de Panza, y si, en tanto, pasaba, de camino, con su señor sabrosos razonamientos.

Si así se estima lo caminado, maravilla cómo concuerda cuanto dice El Libro con lo que nos enseña la topografía del país. Sólo en dos cosas difieren más de la cuenta texto y realidad (si a ésta se ajusta el sitio donde creo haber descubierto el de los Batanes): en la situación de la casa del Caballero del Verde Gabán y en la longitud de la jornada que siguió al manteamiento de Sancho; aquélla en que, más que nunca, menudearon aventuras tantas que no se daban lugar unas a otras; tales fueron ejércitos carneriles, disciplinantes y batanes; jornada que precisa estimar en doce leguas (doble de las que calculo) y más difícil de admitir, supuesto que la comenzaron, contra costumbre, muy entrado el día.

Dificultad mayor para cuantos estudian las andanzas de Don Quijote ha sido ubicar su aldea, que osadamente situó en LA MOTA DEL CUERVO, con las razones que aduzco al final de este derrotero. Mucho tiempo se tuvo por averiguado que era Argamasilla de Alba, pero la autoridad máxima en cuestiones cervantinas, D. Francisco Rodríguez Marín, declara, autorizado y autorizando su opinión con las de Menéndez Pelayo, Valera y Cavia, que para nada pensó Cervantes en tal Argamasilla, tan lejana del Toboso; si acaso, en la de Calatrava (de donde eran los *Académicos* cuyos son los versos laudatorios que anteceden al Libro), pero nunca como pueblo natal de Alonso Quijano. Los datos que aduce Rodríguez Marín respecto de unos Pero Pérez, Carrasco, Ricote y aun cierto Alonso Quijada, muestran Esquivias cuna de modelos para las personas que figuran en la inimitable historia, pero topográficamente tampoco pudo imaginar allí el lugar de Don Quijote, porque hay mucha distancia de Esquivias al Toboso.

Y aquí entra la mayor contradicción de cuantas se refieren a tan discutido punto. En su primera salida, Don Quijote, apenas dejó la aldea,



*"comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel"* (Parte I, cap. II), y en la tercera salida *"acertó Don Quijote a tomar la misma derrota y camino que él había tomado en su primer viaje, que fué por el campo de Montiel"* (Parte I, cap. VII).

Cuanto consta en las últimas páginas de este mi desenfadado escrito en defensa de LA MOTA DEL CUERVO como el innominado lugar, prueba que Cervantes lo imaginó inmediato al Toboso, y no puede considerarse así ninguno del Campo de Montiel, cuyo límite Norte en el siglo XVI, según demuestra D. Fermín Caballero, coincidía con la actual carretera de Manzanares a La Ossa de Montiel; o sea, unas doce leguas del Toboso.

Cervantes conoció muy bien La Mancha (describe minuciosamente la Cueva de Montesinos); sin duda la cruzó varias veces para ir a Andalucía; ya hacia Córdoba, por Almodóvar del Campo y Valle de Alcudia, ya por el camino real de Córdoba y Sevilla que cruza El Viso del Marqués y Despeñaperros (casi el actual trazado de la carretera de Andalucía), bien por el Campo de Montiel hacia Jaén y Granada. También debió cruzar La Mancha, marchando a Cartagena, según recorrido muy próximo a la actual carretera que cruza Quintanar de la Orden y que pasa por muy cerca del Toboso. Tal vez cuando seguía los dos últimos caminos citados oyerá decir que entre ambos estaba el Campo de Montiel y él lo extendiera muy al Norte, hasta el lugar de Dulcinea, confundiéndolo allí con el Campo de CRIPTANA.

Esto sentado, y entendida la modestia del presente guión, basado en recuerdo de pasadas lecturas dispersas y sin consulta inmediata de lo mucho escrito respecto la tierra y viajes de Don Quijote, adviértase también que se limita a las andanzas en territorio manchego y que la excursión se calcula (por lo que a horas de luz y tiempo empleado se refiere) para realizarla en automóvil durante dos días de primavera u otoño.

Sean tan atrevidas líneas humilde homenaje cervantófilo de quien ha estudiado tales andanzas en libros y campos.



(Primer día de excursión automovilística)

COMO DE SOL A SOL, PUEDEN SEGUIRSE LAS ANDANZAS  
DE DON QUIJOTE EN SU SEGUNDA SALIDA, DESDE EL  
ALDEA NATAL A LA SIERRA MORENA

(Téngase a la vista el mapa adjunto)

Excursión de la mañana: de Puerto Lápice al Parador de Manzanares.

Kms. de auto-  
móvil.  
MADRID

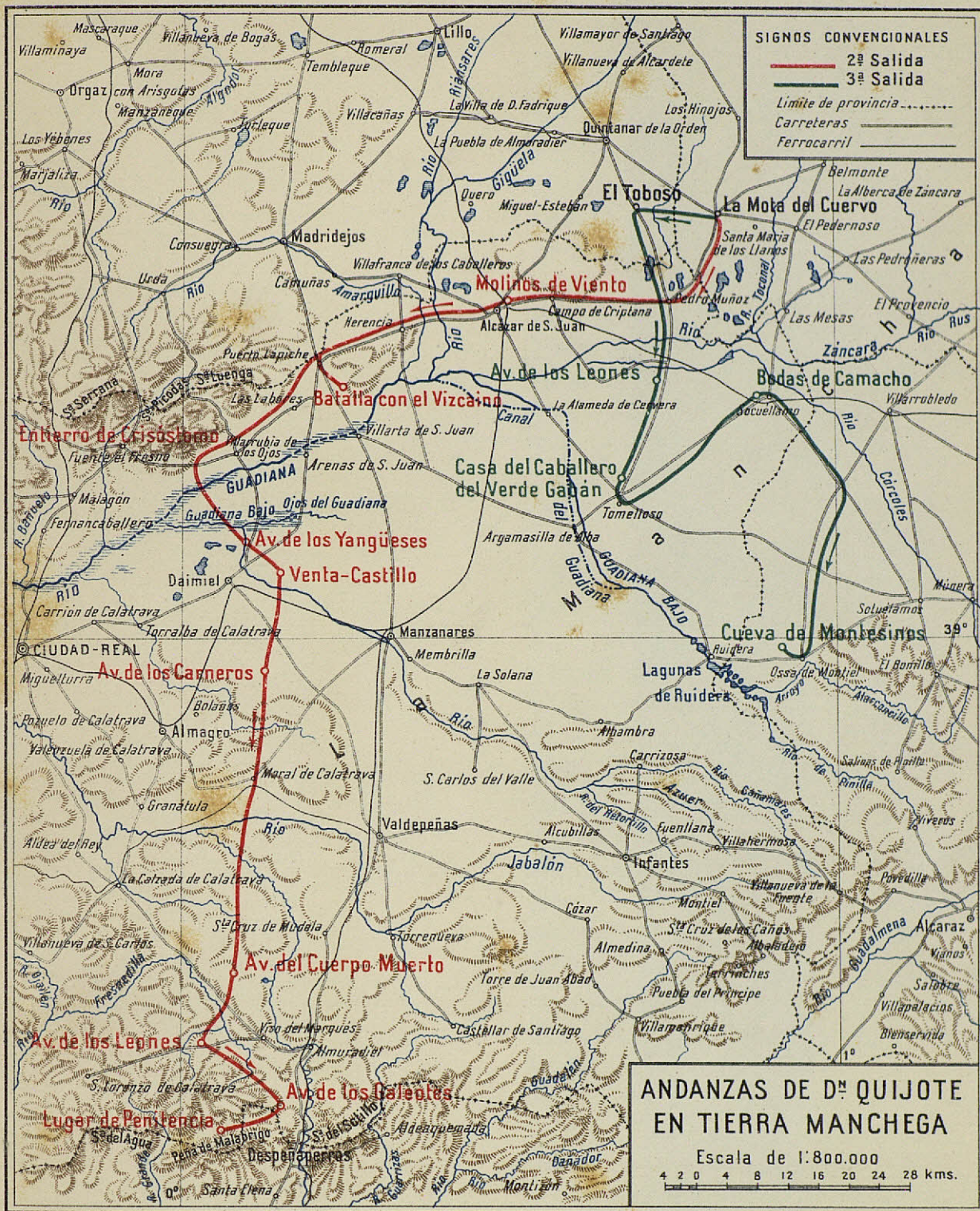
ARANJUEZ,  
47 kms.

TEMBLEQUE,  
82 kms.

Entre nueve y diez de la mañana deje el no muy diligente viajero ésta de antiguo coronada Villa, y, pues su coche, con ingeniosa máquina dotado, si no alcanza a Clavileño supera mucho por buen andar a Rocinante, en casi dos horas pase Aranjuez y La Guardia y llegue a Tembleque, pueblo fuera de nuestra ruta, pero que conviene citar, pues sabemos que en su término segaba Sancho, e importa mucho cuanto a él atañe, ya que *"las locuras del señor sin las necedades del mozo no valdrían un ardite"*.

Ahora bien, ¿por qué iba a segar allí y no a cualquier otro lugar manchego? Por su profesión de minero, el autor de esta guía ha averiguado que existen en el fondo del valle de Tembleque manantiales salinos que hacen fértil aquella tierra lo bastante para necesitar segadores forasteros. Buen conocedor era Cervantes de la región y de sus costumbres. Asimismo sagaz, si no certero, anduvo Clemencín, al decir en una de las valiosas notas que puso a su edición crítica del "Quijote" de 1797, que el nombre Tembleque es de origen judío, como el de tantos pueblos toledanos, y que es alteración del hebreo Bethlehem, que significa "casa de pan". No obstante, creo que tal nombre se refiere a suelo poco firme, pues si el caminante, ya advertido, mira a su alrededor desde aquel pueblo, notará que ocupa un valle excavado en arcillas blandas, con sales como las que nutren, no demasiado lejos, las fuentes de Carabaña y de Loeches. Dicho suelo, blando y feraz, aparece como asoma la miga del pan al romperse la corteza protectora, con la cual equiparo dura capa de caliza que, por los altos circundantes, forma cual mesa de caliza compacta, unido suelo desde aquí hacia el Sur: el parejo y llanísimo territorio de La Mancha, que allí empieza. Así, esta vista de Tembleque al principio de nuestro itinerario nos muestra las entrañas del suelo que hemos de recorrer y el por qué de la manchega llanura.





SIGNOS CONVENCIONALES

- 2ª Salida
- 3ª Salida
- Limite de provincia
- Carreteras
- Ferrocarril

ANDANZAS DE D<sup>º</sup> QUIJOTE  
EN TIERRA MANCHEGA

Escala de 1:800.000  
4 2 0 4 8 12 16 20 24 28 kms.



MADRIDEJOS,  
119 kms.

A poco, y subida pendiente cuesta desde Tembleque y corridas cuatro leguas, hallamos en Madridejos varios molinos de viento, muestra de los *"treinta a poco más desaforados gigantes"* que combatió el inmortal hidalgo unas cuantas leguas de allí, entre Levante y Mediodía.

Debieran preocuparse los pueblos, las Diputaciones de Ciudad Real, Toledo y Cuenca, y sobre todo, el Patronato Nacional de Tornismo, de que no desaparezcan (como ahora ocurre) esos molinos que buscan con la vista cuantos por aquí viajan. Tengo noticia de que una buena alma y, sin duda espíritu, selecto, ha reconstruido uno en La Mota del Cuervo, y que lo dedica a Museo Quijotesco. ¡Dios haga que cunda el ejemplo!

PUERTO LÁPICE  
136 kms.

No mucho precisa caminar hasta Puerto Lápice, donde estaremos de hoz y de coz en plena ruta quijotesca. Aquella nava, más que puerto, paso obligado de Toledo a La Mancha para los que por esta región marchaban a Andalucía, dista del giganteo escuadrón la jornada a caballo que emplearon los dos inmortales caminantes y, jornada y media del lugar de ambos, según al punto verá el que leyere u oirá el que escuche leer con atención.

Con motivo de la segunda salida dice el texto (Parte I, cap. VII): *"...sin despedirse Sancho de sus hijos y mujer ni Don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar..., en la cual caminaron tanto que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían."* Dice poco después: *"Acertó Don Quijote a tomar la misma derrota y camino que él había tomado en su primer viaje, que fué por el Campo de Montiel"*; y más adelante, refiriéndose al mismo día (Parte I, capítulo VIII): *"En esto descubrieron treinta o más molinos de viento que hay en aquel campo"*. Pasaron aquella misma noche entre unos árboles, y al día siguiente... *"tornaron a su comenzado camino de Puerto Lápice y, a obra de las tres del día, lo descubrieron"*.

Esto prueba que, como antes dije, Cervantes extendía el Campo de Montiel hasta cerca de Puerto Lápice, y destruye la mayor dificultad para situar el lugar de Don Quijote, como veremos al final de este guión.

En Puerto Lápice descubrió *primeramente* Don Quijote a los dos frailes benitos, que montaban sendas mulas como dromedarios y a quienes alanceó imaginándolos secuestradores de la señora Vizcaína, cuyo coche *detrás de ellos*, marchaba a Sevilla. Pues todos *"iban el mismo camino"*, sin duda bajaban el puerto de Norte a Sur; sentido opuesto al de Don Quijote, ya que éste había descubierto *primero*, a los frailes, que iban de-





Lugar de la  
batalla con  
el vizcaíno.

lante. Así que Puerto Lápice fué punto extremo septentrional del derrotero que siguió el Hidalgo en su segunda salida y primero de ella que encontramos llegando de Madrid.

Discurso de  
la Edad Do-  
rada.

Entierro de  
Grisóstomo  
y discurso  
de la pasto-  
ra Marcela.

Tras "*la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron*", marcharon amo y mozo en demanda de dónde albergarse aquella noche, y, según Cide Hamete Benengeli, "*diéronse prisa para llegar a poblado antes de que anocheciese*" (Parte I, cap. X). No imagino que ese lugar que buscaban pudiese ser otro que Villarrubia, único en aquella parte, hacia la sierra, ya que, aunque calle ese autor arábigo el sentido en que caminaron los héroes luego de la aventura con el Vizcaíno, sus pasos al día siguiente demuestran que se arrimaron a terreno montañoso. En efecto: "*faltóles el sol... junto a las chozas de unos cabreros*" (los que oyeron, si no escucharon, el discurso de la Edad Dorada). De allí, "*apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del Oriente*" (Parte I, cap. XIII), marcharon a la rústica y pagana sepultura de Grisóstomo, que no estaba de aquellas chozas media legua y que habían abierto "*en una quiebra entre dos altas montañas*". Por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, casta, arisca y bellísima como Diana; argüidora cual escribano. Aquella quiebra y peñas indican suelo montañoso que no podía pertenecer sino a derrames de la Sierra de la Virgen, que lo es de La Calderina, por donde los Montes de Toledo mueren en el llano en las serratas Serrana y Luenga.

El que se extiende a Levante de aquellos montes constituye La Mancha típica; llanura, al parecer, ilimitada como estepa, pampa o mar. Aunque en algarabía, *manxa* significa país seco, encierra agua, si oculta, tan somera que se saca y sacaba con norias. Esa llanura unida e igual por componer su suelo, como queda dicho, dura y continua capa caliza, presenta la conocida propiedad de esa roca de agrietarse y formar simas o *criptas* (recuérdese el Campo de Criptana). Allí, los ríos se pierden a trechos y a trechos reaparecen, cual ocurre al soterrado Guadiana en Villarrubia de los Ojos, por donde no pasa este itinerario, pero sí pasa por Villaharta, donde apuntan esos resurgimientos del río.

Estas, al parecer, ociosas observaciones respecto al carácter y forma interna del país y las más gustosas y evocadoras de su perdurable aspecto externo pueden guiarnos para averiguar la ruta que llevaron Don Quijote y su escudero, los cuales, una vez acabado el entierro de Grisóstomo y el discurso de Marcela, "*se entraron por el mismo bosque donde vie-*



ron que se había entrado la pastora" y luego, "habiendo andado más de dos horas por él", vinieron a parar a "un prado lleno de fresca hierba, junto al cual corría un arroyo" (Parte I, cap. XV). Para escribir esto tal vez recordó Cervantes el regado territorio donde se junta el Cañamares al Guadiana. Allí pastaban las jacas gallegas con quienes se desmandó Rocinante, y en aquel nuevo *val de las estacas*, con las suyas vengaron el agravio del Rocin a sus yeguas los desalmados yangüeses que las apacentaban.

Tras esta desgracia, Sancho a pie y molido, Don Quijote (por estarlo más), atravesado en el Rucio, y Rocinante, más destroncado aún, poco andariego, "caminaron una pequeña legua hasta el camino real" (Parte I, capítulo XV), donde descubrieron la Venta; la famosa Venta-Castillo de Palomeque el Zurdo; donde servía Maritornes; la del Moro encantado con puño de arriero; la del manteamiento de Sancho, y la en que su señor compuso el bálsamo de Fierabrás (Parte I, cap. XVI).

Aunque no se sitúa tan aína la famosa Venta, nos ha conducido casi a ella el camino que acabamos de seguir, pues nos insinúa el autor que se hallaba a una pequeña legua de la confluencia del Guadiana con el Cañamares. Dada esa distancia en un camino que no difería mucho del que hoy sigue la carretera entre Ciudad Real y Puerto Lápice, podemos imaginarnosla a sólo dos leguas del actual Parador de Tornismo de Manzanares, el cual ofrece a los entusiastas cervantófilos ocasión para almorzar con descanso (y con Valdepeñas) y aun para reposar la comida desde la una o dos de la tarde (hora en que puede llegarse allí) hasta las tres o tres y media. De suerte que si el Parador difiere en situación casi dos leguas, supone a aquella Venta inolvidable con los viajeros de calidad. Luego veremos cómo nuevas aventuras confirman esta situación.

A poco de caminar desde el Parador es muy posible que veamos, no en el camino, sino en medio del campo por entre sendas y entre sendas polvaredas, dos ejércitos que van a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura; uno, bajo las órdenes de Pentapolín el del Arremangado Brazo y por cristianos compuesto; el otro, obediente al furibundo Alifanfarón y con paganos y sarracenos nutrido; y, cuando el caminante no viere tales ejércitos (que sí verá, si soñar sabe), siempre distinguirá, realmente y sin tropelía, en su misma mesmedad, rebaños de ovejas y carneros, como los que contemplaron los no mucho tiempo engañados ojos de Panza.

Donde fué la  
pendencia  
con los yangüeses.

Situación de  
la Venta del  
Moro Encantado.

MANZANARES,  
175 kms.

Los ejércitos  
de carneros.



VALDEPEÑAS,  
201 kms.

ALMURADIEL,  
232 kms.

### Aventura de los encami- sados.

EL VISO,  
238 kms.

### Aventura de Los Batanes.

### Ubicación y estado ac- tual de los Batanes.

Tras la fiera acometida de Don Quijote, que acabaron las hondas pastoriles, siguieron los nunca escarmentados amo y mozo el camino real de Andalucía, que llevaba a Despeñaperros. En él los tomó la noche; lo que por razonable cómputo, ocurriría unas seis leguas de la Venta y no lejos de El Viso del Marqués. Ya cerrada la noche, aun esperaba Sancho que, *"pues aquel camino era real, a una o dos leguas de buena razón hallaría en él alguna venta"* (Parte I, cap. XIX). Acaso las habrían andado cuando sobrevino la aventura con los fantasmas guardadores del Cuerpo Muerto, donde Don Quijote ganó por el poder de su lanza y socarronería del escudero, nombre de Caballero de la Triste Figura. Dispersa la pavorosa comitiva y luego que, por excusar represalias, caminaron corto trecho *"entre dos montañuelas"*, se hallaron en *"espacioso y escondido valle, donde almorzaron, comieron y merendaron y cenaron a un mismo punto... con más de una fiambarrera que los señores clérigos del difunto... en la acémila de su repuesto tenían"* (Parte I, cap. XIX).

De seguida, acosados por la sed, llegaron a aquel paraje entre unos árboles altos y *"entre grandes y levantados riscos"*, (por tanto, no en llano ni entrellano) donde, a más del ruido del agua que alegrólos sobre manera, *"oyeron a deshora otro estruendo que pusiera pavor en cualquier otro corazón que no fuese el de Don Quijote"* (Parte I, cap. XX).

Allí fué el temor manifiesto de Sancho y el dominado y vencido de su señor ante la que parecía espantosa aventura; allí acabaron la noche, y, ya de día, *"apareció descubierta y patente la misma causa... de aquel insólito y, para ellos, espantable ruido, y eran (si no lo has joh, lector! por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban"* (Parte I, cap. XX).

Salvo aquel estruendo y aquellos mazos todo se conserva igual en el mismo o muy parecido sitio: añosos árboles, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacen temeroso y manso ruido; la soledad, la fresca hierba, cauce represado para producir el salto que movía las máquinas. Diríase que en aquel barranco, perteneciente al Arroyo de la Huerta de la Monja, umbría de la Sierra de San Andrés (llamada así por una ermita de calatravos), tres leguas a Poniente de El Viso, el mismo Cervantes reposó junto a los Batanes; paisaje e ingenios que, recordados después, movieron el suyo a escribir este episodio. Como aspecto y condiciones se acomoda en todo el lugar que describo al relato cervantino, y como situación es casi exacta siguiendo la ruta que imagino y que, como antes



decía, se ajusta a la realidad con sólo el error de una legua, lo que nada significa en viaje imaginario, pero que, repito, destaca la fidelidad con que Cervantes, hasta involuntariamente, estampa sus recuerdos.

Basta seguir desde El Viso *el camino vecinal de San Lorenzo*, y en él, en su *kilómetro 14*, arranca la senda por la que, *largo trecho en coche y cortísimo a pie*, se alcanza *el lugar de Los Batanes*, cuya *quantidad* de aspecto no deja duda ser el que Cervantes describió, lo que justifica y compensa el esfuerzo de llegar. Acaso allí mismo merendo Cervantes, y los modernos viajeros deben hacerlo en aquel lugar que, si no vieron Don Quijote y Sancho, es seguro que lo contemplaron los profundos ojos de su creador.

[Vueltos los excursionistas al *kilómetro 14* del camino de San Lorenzo, deben llegar luego hasta su parte más alta, entre los kilómetros 20 y 22, pues desde allí se divisa grande parte de Sierra Morena y se forma idea de aquella que no puede recorrerse en coche, ni casi a pie, por lo arisca y extraviada. También se divisan desde allí, al Norte, el histórico castillo de Calatrava, base importantísima en la batalla de Las Navas de Tolosa, que se dió pocos kilómetros al Sur de la Sierra, y como contraste se ven, al Oeste, los hornos de las fábricas de destilación de pizarras bituminosas en la cuenca carbonífera de Puertollano.]

Volviendo ahora al lugar de los Batanes y a la historia del famoso hidalgo, recordemos que, desengañados y corridos de su temor, Don Quijote y Sancho, por no ver los batanes, marcharon (aunque llovía) en demanda del camino real. Para alcanzarlo, a poco "*torcieron a la derecha mano*" (Parte I, cap. XXI) justamente como el que, saliendo de aquel barranco, se encaminara a El Viso, y se encontraron con aquel rapabarbás (que quizás iba de El Viso a Huertezuelas) y que, porque no se le mojase, llevaba cubierto el sombrero ("*que debía de ser nuevo*") con la bacía que en buena lid le tomó Don Quijote creyendo ver en ella el yelmo de Mambrino.

Queda dicho que Don Quijote y Sancho marchaban en demanda del camino real (que casi coincide con la actual carretera de Andalucía), y, pues, a poco de andar por él, sin duda cercanos a Despeñaperros, descubrieron la cuerda de Galeotes, supongo que sería tan fatal hallazgo en tan renombrado lugar, ya que el tiempo que emplearon haciendo camino dió espacio para que departiesen largamente y para que Don Quijote esbozase

Arranque del  
Camino de Los  
Batanes en el  
km. 14 de la ca-  
rretera de El  
Viso a San Lo-  
renzo.

Aventura de  
los Galeotes.



el libro de Caballerías (arquetipo del género) donde él terminaba Rey y Conde su escudero. El famoso Despeñaperros dista cuatro leguas de El Viso y este lugar tres del de Los Batanes.

DESPEÑAPERROS  
258 kms.

PARTE DE LA RUTA DE DON QUIJOTE QUE NO PUEDE  
SEGUIRSE EN COCHE Y DE LA QUE, POR TANTO, SÓLO SE  
HACE MENCIÓN PARA SITUARLA EN EL MAPA

Encuentro  
con el Roto  
Cardenio.

Lugar de pe-  
nitencia de  
Don Quijote  
en Sierra  
Morena.

[Por huir de la Santa Hermandad, luego de la desagradecida contienda con los guardas y galeotes, *"aquella noche llegaron a la mitad de las entrañas de Sierra Morena"* (Parte I, cap. XXIII) con intención de atravesarla toda, y luego, pasados los días que les durase el matalotaje que llevaban, *"salir al Viso o a Almodóvar del Campo"*. Esto revela que las entrañas de la Sierra donde hallaron otro día al Roto Cardenio y antes su muerta mula y los escudos, tan bien recibidos de Sancho, deben situarse entre Santa Elena y la Sierra del Agua, por Peñarrubia, Montón de Trigo y Alcornoquejo, confines de las provincias de Ciudad Real, Jaén y Córdoba. Entre aquellos riscos, como Beltenebrós en la Peña Pobre, hizo penitencia Don Quijote; de allí salió Sancho con su famosa embajada a Dulcinea, y pasados *tres días*, regresaba el escudero, no desde El Toboso (donde jamás estuvo), sino desde La Venta, guiando al Cura y al Barbero y aun a Cardenio y a Dorotea, cuyos dorados cabellos de esta última y pies blanquísimos la descubrieron por mujer bajo su traje de aldeano. Calculados así parajes y distancias, resulta que del lugar de la penitencia hay unas *catorce leguas* hasta La Venta, lo que se ajusta a que Sancho empleara tres días en ir, inspirar con sus palabras la traza y disfraz del Cura y del Barbero, vuelta de todos a la Sierra, y, de camino, escuchar y recoger a Dorotea y a Cardenio. Pero todavía da mayor seguridad para estas ubicaciones el que aquella nueva Peña Pobre distase de El Toboso *las treinta leguas* que estimaba Don Quijote.]

#### SE REANUDA EL RECORRIDO EN AUTOMOVIL

DESPEÑAPERROS

Poco tiempo emplea un automóvil de Despeñaperros a El Viso del Marqués. Aquí es fuerza visitar el palacio del de Santa Cruz, que da sobrenombre y renombre al pueblo; el ilustre marino Don Alvaro de Bazán, héroe de Lepanto y vencedor en la mar de franceses e ingleses.

EL VISO

Hecho esto, sólo queda tomar la vuelta de Manzanares, casi por igual camino que hacia La Venta siguió Don Quijote, vuelto de su penitencia,



cuando escoltaba a la infanta Micomicona; camino donde Sancho rescató su rucio de las garras de Ginés de Pasamonte.

Llegados de nuevo al Parador de Manzanares, deseamos a los excursionistas noche más sosegada que la que en La Venta tuvieron Don Quijote, sus acompañantes y nuevos huéspedes; sin fementido lecho, transparente frazada, ásperas sábanas, como de angeo, ni aposento *estrellado* (por dejar las rendijas del techo ver así el cielo). Sea la cena, por la compañía, de tanto gusto como aquélla donde se vieron reunidas las bellas Dorotea, Luscinda y Zoraida, la gallardía del Cautivo, arrogancia de Don Fernando, nobleza de Cardenio, discreción del Cura y la no menor del Barbero y de otros acompañantes en permanecer silenciosos mientras el Gran Caballero pronunciaba su inmortal Discurso de las Armas y las Letras.

En gracia a la que del cielo, con tales recuerdos, reciben los modernos huéspedes, absténgase de pedir te, tortilla a la francesa, ni aun vino extranjero, que sería grande afrenta al del país. Asimismo guárdense de decir ¡Haló!, si acaso los llaman por teléfono, pues, de hacerlo, pudieran despertar justísimas iras del encantado **moro que en La Venta** inmortal y no lejos del Parador se halla.

En la Venta-Castillo, lugar del Discurso de las Armas y de las Letras (hoy Parador de Manzanares).



## Segundo día.

DONDE SE DA FIN Y REMATE A LA PEREGRINACIÓN TRAS  
LAS HUELLAS DE DON QUIJOTE POR TIERRA MANCHEGA  
EN SU TERCERA SALIDA

(En este segundo día el recorrido en automóvil es en sentido inverso del que llevó Don Quijote desde su lugar a la Cueva de Montesinos.)

Otro día, hacia las ocho de la mañana, pueden dejarse *"las ociosas plumas"* y reanudar jornada por la parte sur del *"antiguo y conocido Campo de Montiel"*, cuya mención tanto confunde y desorienta a los exégetas de esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia.

RUIDERA  
(50 kms. desde  
Manzanares)

Ninguna detención será menester, pues nos hallamos fuera de toda ruta quijotesca, hasta el lugar y lagunas de Ruidera, donde nace el Guadiana, que, a poco, se pierde en las criptas del rubio suelo (con criptas, por ser también calizo, pero de índole y edad muy distintas a las del que hasta aquí hemos pisado en la llanura). Oculto recorre el río ocho leguas desde Argamasilla a Los Ojos; territorio del que, por cubrir al oculto río, dijo metafóricamente a Tamerlán el hidalgo madrileño Rui González de Clavijo, cuando Enrique III lo envió de Embajador a Samarcanda, que *"en España había un puente de ocho leguas, donde pastaban ganados"*. En forma más poética describe Cervantes ese fenómeno: Entre las aventuras de la Cueva de Montesinos (una de las *criptas* del Campo) dice que Guadiana, fiel escudero de Durandarte, muerto su señor en Roncesvalles y encantada la señora Belerma, fué igualmente *"convertido en río de su mismo nombre, el cual, cuando llegó a la superficie, fué tanto el pesar que sintió... que se sumergió en las entrañas de la tierra, pero, como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale"* (Parte II, cap. XXIII). Tanto o más que él lloraron las sobrinas de Durandarte, también encantadas, a quienes invocaba así Don Quijote: *"Vosotras, lagunas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas la que lloraron vuestros divinos ojos"*.

Los años muy lluviosos presentan las lagunas horizonte de agua; de



modo que no fué grotesca burla de Cervantes decir que a Don Quijote y Sancho, cuando desde la playa de Barcelona vieron por primera vez el mar, (advírtase que se trataba del Mediterráneo, tranquilo), "*parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en La Mancha habían visto*" (Parte II, cap. LXI).

LA OSSA DE  
MONTIEL  
(63 kms. desde  
Manzanares)

Poco trecho hay hasta la Ossa de Montiel; lugar que creo, sin que pueda ser otro, aquella aldea en que los dos héroes manchegos posaron la noche antes de visitar las cuevas con el primo de Basilio, que sirvióles de guía sobre su borrica preñada; pues desde dicha aldea a la cueva de Montesinos "*no había más de dos leguas*" (Parte II, cap. XXII).

Cueva de  
Montesinos.  
(10 kms. desde  
La Ossa).

Si la carretera lo permite y se halla tan buena guía como aquel inominado primo, será posible alcanzar la Cueva, ya que no visitarla. También cabe ir a ella desde Ruidera, siguiendo las lagunas; pero esto sólo allí mismo se averigua cierto en cada caso.

Como antes dije, desde este punto, extremo meridional que alcanzó Don Quijote durante la Tercera Salida, se recorrerá en sentido inverso la ruta que había llevado desde su aldea. (Nos limitamos al recorrido en tierra manchega y prescindimos en este itinerario del que Don Quijote llevó hacia Aragón y luego en ese reino y en Cataluña.)

Lugar de las  
Bodas de  
Camacho.

SOCUÉLLAMOS  
(50 kms. desde  
la Cueva de  
Montesinos).

Así, en orden contrario a como lo relata la historia, se hallarán sucesivamente, el lugar de las Bodas de Camacho, que los más colocan en Socuéllamos, pues del relato resulta que aquel lugar estaba a una jornada de la dicha aldea que hemos situado en La Ossa y, efectivamente, de Socuéllamos a la Ossa de Montiel sólo hay ocho leguas.

Casa del Ca-  
ballero del  
Verde Gabán

Muchos situán en Belmonte la casa del Caballero del Verde Gabán y de admitirlo así, quedará bastante alejada, a la diestra mano, de nuestro camino. Pero tal situación es verosímil, pues sabemos que Don Quijote, al salir de El Toboso "*tomó el camino de Zaragoza*" (Parte II, capítulo XVII) y en él se hallaba Belmonte (ahora en la carretera a Cuenca y Teruel). Sin embargo, alguna dificultad hay en esto, pues también cuenta el moruno historiador que poco alejados de la casa del de lo Verde encontraron, los allí tan obsequiados huéspedes, a los estudiantes y labriegos vecinos de Quiteria, quienes *llevaban su mismo camino*, y debe advertirse que desde Belmonte son opuestos el que conduce a Socuéllamos y el que lleva hacia Aragón. Esta es la segunda de las dos únicas dificultades y contradicciones que he hallado para reconstruir la ruta de Don Quijote en tierra manchega; la anterior fué la jornada excesivamente lar-



ga desde la Venta-Castillo al lugar de Los Batanes. El resto del camino de Don Quijote puede seguirse sin discrepancia.

**Aventura de los leones.**

Pero no hay que reparar en tales niñerías, sino dar por bueno esto poco que queda inseguro y pensar que a corto camino de la hospitalaria casa, está el campo donde hallaron el carro con los leones de quienes tomó nuevo sobrenombre el Hidalgo (Parte II, cap. XVII).

**Aventura del Caballero del Bosque.**

En cambio, seguramente, sería inútil buscar aquel grupo de árboles de donde lo tomó el Caballero del Bosque o de los Espejos (Parte II, capítulo XIV) por el suyo verdadero y más humilde el Bachiller Sansón Carrasco; los bosques han desaparecido con el progreso de los siglos. Aquel bosquecillo estaba, pues, entre Belmonte y El Toboso; distante media jornada del primer pueblo y otro tanto de la patria de Dulcinea.

**Aventura del carro o carreta de las Cortes de la Muerte.**

En tan corto trecho no sería difícil imaginar el sitio donde toparon con el carro o carreta de las Cortes de la Muerte (Parte II, cap. XI), pero no va nada en averiguarlo y no forzaré a parada alguna.

**QUINTANAR DE LA ORDEN**

Así que hacia la una de la tarde podrá llegarse a Quintanar para comer en su Parador de Tornismo, pues sería poco prudente fiar de los que se hallasen en El Toboso, preguntando allí a *"uno con dos mulas"*, quien tan poco satisfaría a la demanda de sitio para buen yantar, como defraudado dejó al enamorado caballero cuando le preguntaba por los palacios de Dulcinea.

Cierto, faltará la sabrosa pero rústica comida que pudiera granjearse en tobosesca venta y donde campeara del mismo queso que Sancho llevaba en las alforjas (y aun cabría sospechar, al morderlo, fuese sobrante de aquél), pero el propio Parador de Quintanar tal vez depare cerdo en adobo, extremado cuando es bueno; lo que enaltece a la amada del Hidalgo, pues según nota marginal en los cartapacios que, por continuar la interrumpida historia, saltó Cervantes al sedero y que tradujo el morisco del Alcaná toledano: *"Dulcinea de El Toboso dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en toda La Mancha"* (Parte I, cap IX).

**El Toboso**  
10 kms. del  
Quintanar).

Si el tiempo no apremia, conviene, como sobremesa, corto desvío a El Toboso para ver a la misma Aldonza en las puertas de su casa o del corral donde afirmó Sancho haberla hallado ahechando trigo rubión cuando su fingida embajada. También, como advierte Navarro Ledesma, a cada paso se habrán visto en aldeas y caminos los dos tipos raciales representativos: el escueto, severo y señorial del Hidalgo (si bien éste común



a toda España) y el rechoncho, zanquilargo y pernicorto, mucho y mal barbado de Panza (más particularmente manchego).

Lo malo del camino no aconseja marchar de El Toboso a LA MOTA DEL CUERVO, pero el por qué de mencionar aquí esta aldea, se debe a que me atrevo a considerarla PROBABLE LUGAR DE DON QUIJOTE, conforme anuncié en la introducción de este audaz escrito. He aquí los argumentos que aduzco en favor de esta hipótesis.

Dice Cervantes en el primer capítulo de la Primera Parte, cuando Alonso Quijano escogía su dama, que *"en lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer"* (Parte I, cap. I).

Se adivina que la cercanía de El Toboso al lugar de Don Quijote, motivaba que éste la hubiese visto a menudo; por ejemplo, en excursiones por los contornos de su aldea, como *"amigo de la caza"*.

En otro lugar, Sancho, *"en lo que dudaba algo era en creer aquello de la linda Dulcinea de El Toboso, porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca de El Toboso"* (Parte I, cap. XIII).

Cuando el Caballero envía al escudero desde Sierra Morena a El Toboso con la carta para Dulcinea, dice Sancho, refiriéndose a la Dama (cuando sabe que es su conocida Aldonza Lorenzo), *"quiero ya verme en camino sólo por vella, que ha muchos días que no la veo"*. Frases y concepto aplicables únicamente a persona que vive tan cercana que lo accidental es dejar de verla muchos días (aunque se comprende que días pudieran tomarse por meses).

En camino con su misma embajada llegó Sancho a La Venta, donde topó con el Cura y el Barbero, a los que, entre mil disparates, *"les contó... cómo llevaba la carta a la Señora Dulcinea de El Toboso, que era la hija de Alonso Corchuelo"* (Parte I, cap. XXVI). No dudaba Sancho de que ambos oyentes conocían al vecino labrador, como suele ocurrir entre los que habitan aldeas muy próximas.

En todos estos transcritos pasajes se ve que los del lugar de Alonso Quijano, cuando hablan de El Toboso es siempre en sentido acomodado a quien habla de personas vecinas en pueblo muy inmediato al suyo.

Cuando emprende la Tercera Salida dice Don Quijote (Parte II, capítulo IX): *"La noche se nos va entrando a más andar y con más oscuridad de la que habíamos menester para alcanzar a ver con el día El To-*

La Mota del Cuervo, probable lugar de Don Quijote.



boso". Esto puede interpretarse como queriendo decir que si la noche hubiese sido clara la aprovecharan para caminar y llegar a El Toboso al hacerse de día, o bien como deseo de llegar a El Toboso *aun* en el día o *de día*; es decir, tardando veinticuatro horas. En rigor así fué, supuesto que llegaron al anochecer del día siguiente, como se ve por estas palabras: "*En estas y otras semejantes pláticas se les pasó aquella noche y el día siguiente. Al fin otro día, al anochecer, descubrieron la gran ciudad de El Toboso*" (Parte II, cap. VIII).

Como la frase *otro día* no puede significar en este caso un *tercer día*, pues se opone a lo antes dicho, el pasaje transcrito sólo puede interpretarse de tres modos:

1.º Como manifiesto y habitual descuido de Cervantes que no curaba de precisar lugares ni distancias.

2.º Como que emplearon veinticuatro horas, lo que, aun con las naturales paradas, supondría jornada de ocho o diez leguas, y esto sí podría colocar la discutida aldea en el Campo de Montiel.

3.º Que, vista la oscuridad de la noche, no anduvieron durante ella y que tampoco lo hicieran al día siguiente porque desearan llegar a El Toboso sin luz, como lo indica el que ordenase Don Quijote "*entrar en la ciudad entrada la noche*" (Parte II, cap. VIII), y que "*medía noche era por filo cuando Don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en El Toboso*" (Parte II, cap. IX). En este tercer supuesto, el lugar de Don Quijote distaría cuatro leguas del de Dulcinea.

Todo lo dicho, relativo a ser ambos lugares muy próximos se acomoda más al tercero y último supuesto y, en tal caso, para hallar la ignorada aldea, *comencemos por trazar, desde El Toboso como centro, una circunferencia con radio de cuatro leguas.*

Pues reparemos ahora en lo que no tengo noticia haya reparado nadie, cual es que en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Libro II., capítulo X) se dice que "*el escuadrón de peregrinos*" a una jornada de Quintanar, "*llegó a un lugar... de cuyo nombre no me acuerdo*". Creo indiscutible que este lugar también de La Mancha, también cercano a El Toboso y también de nombre voluntariamente olvidado no podría ser otro que el que Cervantes dió por patria a Alonso Quijano, pues como capricho resulta demasiado extraña la repetición de tal humorada relativa al mismísimo pueblo. Si esto contraría lo que, con lógica y sagacidad afir-



man Rodríguez Marín y Valera de que aquella frase "*de cuyo nombre no quiero acordarme*" fuese simple galanura para dar mayor realidad a un lugar imaginario, creo que esta idea de nuestro primer cervantista puede ser acertada y no oponerse a que Cervantes se refiriese a lugar determinado y bien conocido, y sobre todo, insisto en que lo que dice en "Persiles" es harto significativo.

Teniéndolo en cuenta, si, como se hizo desde El Toboso, desde Quintanar por centro se traza otro arco cuyo radio sea otras cuatro leguas, se advertirá que corta al anterior hacia LA MOTA DEL CUERVO, lugar del que puede pensarse que (aparte cualquier desaguizado que allí ocurriera al Manco glorioso) tal vez bastase para que evitara estampar su nombre, el del ave de mal agüero que ostenta. (Por eso me fijó en él con preferencia al de Miguel Esteban, igualmente situado respecto de El Toboso y de Quintanar.)

Aparte siempre el tropiezo de ser todo fantasía, reconozco que aun quedan dos grandes objeciones contra LA MOTA DEL CUERVO para identificarla con la ignorada y famosa aldea. Es una, lo mucho que dista del Campo de Montiel, por donde cruzó Don Quijote apenas partido de su aldea: pero esta misma dificultad atañe a cualquier otro lugar cercano a El Toboso, ya que nunca puede serlo, a la vez, a este pueblo y a aquel campo; sobre todo para el criterio respecto a lo cercano y a lo lejano que imponían los medios de transporte en aquel siglo. Repito mi creencia de que Cervantes consideraba que el Campo de Montiel llegaba, si no al Puerto Lápice, al menos muy cerca y, por tanto, también a El Toboso.

La segunda objeción a mi hipótesis, está en ser LA MOTA DEL CUERVO lugar demasiado pequeño para tener varias familias de hidalgos, pero no holgaría investigar si allí se conservan testimonios de haber existido las de los Quijanos, Quijanas, Quijadas o Quesadas.

Soslayando por fuerza esta, muchas veces no averiguada, cuestión, sólo queda tomar la vuelta de Madrid, cruzando por Quintanar y Aranjuez donde acaso la apacibilidad del paraíso convida a cenar con fresas y espárragos. Mas no sin que antes de llegar al, hasta hace poco, real y siempre florido sitio se contemple el hondo cauce del Tajo, tan distinto del somero, cuanto tortuoso, del Guadiana. Aquél, al excavar su lecho, dejó en alto la capa de dura caliza que se vió en Tembleque y que forma la elevada Alcarria (*alcarria* significa páramo, en árabe). En cambio, el Guadiana, que no excavó (por razones que no vienen ahora a cuento),



ALCALÁ,  
650 kms., reco-  
rrido total (sal-  
vo error u omi-  
sión).

corre sobre esa caliza que, aunque a igual altura que aquellos páramos (los de Alcalá, por ejemplo), no destaca en altas mesas, sino en ese tendido llano de La Mancha; tierra la más gloriosa del mundo, pues tomó sobrenombre de ella el primero entre los caballeros andantes.

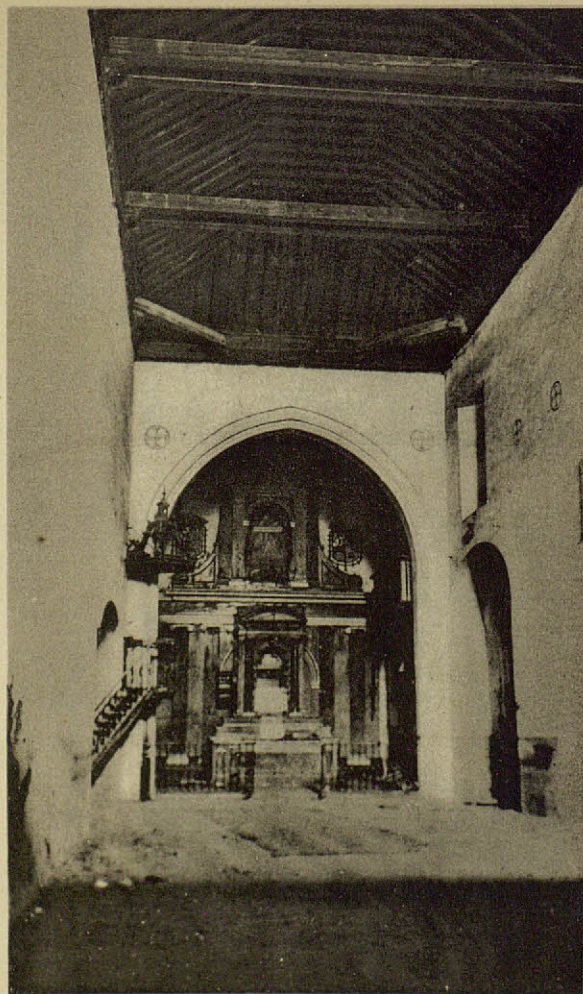
De esta villa de Madrid, a veintitantos días de abril de mil novecientos y treinta y seis.

*Laus Deo.*

PEDRO DE NOVO

*Dedicado a Viruca Miró Quesada;  
flor de El Perú; gala de Lima.*





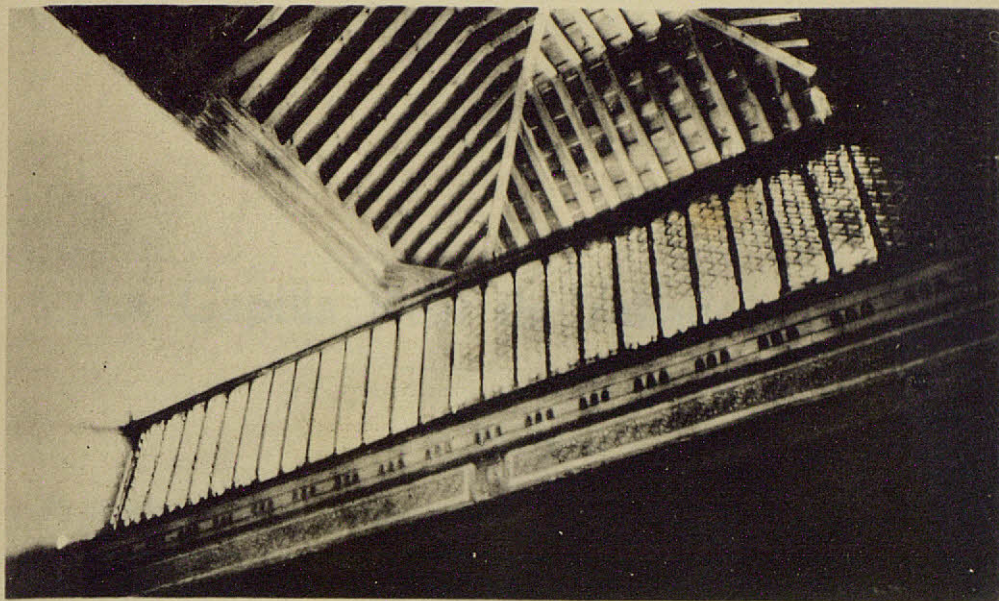
Interior de la nave



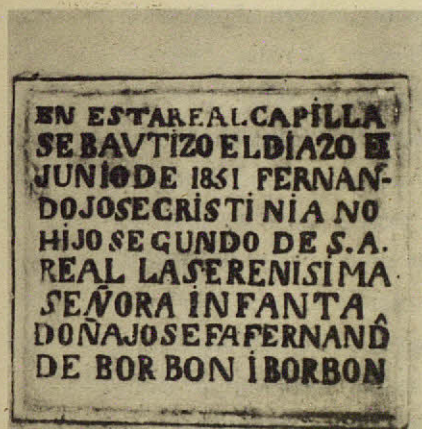
Púlpito



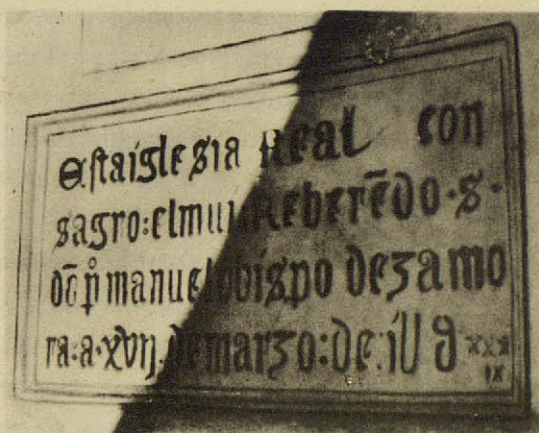
VALLADOLID. CAPILLA REAL



Coro



Lápida de bautizo



Lápida de consagración



# La Capilla Real de Valladolid

---

Por JUAN AGAPITO Y REVILLA

El grandioso recibimiento que se hizo el 18 de noviembre de 1517, cuando por primera vez entró en Valladolid Don Carlos I, fué tan espontáneo a la vez que tan celebrado por todas las clases sociales que, ciertamente, conmovió al joven Rey y le hizo entender el afecto y el buen deseo del pueblo con que era acogido al pisar tierras de Castilla. Por eso, sin duda, y sabiendo como sabría que la villa de Valladolid era el centro político de la región, aunque otra ciudad ostentara el lema de "Caput Castellae", por ella mostró siempre cierta simpatía, y entendiéndolo que las ciudades y villas miraban a la nuestra como ejemplo de toda actividad pública, y lo que ella marcara las otras seguirían sin titubeos, aquí reunió repetidas veces las Cortes castellanas y de ellas obtuvo grandes ayudas y auxilios para sus bélicas empresas, como se observa en las ocho Cortes celebradas en 1518, para su proclamación; 1523, continuadas en 1524, 1527, 1537 (con la Emperatriz y el Príncipe Don Felipe), 1542, 1544 y 1548 (estas dos últimas presididas por el Príncipe) y 1555.

Valladolid no ocasionó nunca disgustos graves a Don Carlos I. El motín que se originó en la villa queriendo impedir la salida del Rey para asistir a las Cortes de Santiago-Coruña no fué por desafección, más lo fué por el cariño que se le tenía y por pretender no saliera del reino. En las Comunidades, Valladolid se resistió a entrar en la rebelión, y entró al fin obligada por los acontecimientos, además que las Comunidades no iban contra el Rey.

Un suceso, verdaderamente sin importancia, disgustó a Don Carlos I



en Valladolid, en el cual mostró rigor y energía. El 23 de abril de 1542, cuando se estaban celebrando Cortes, aparecieron a la puerta de la iglesia del convento de San Pablo unos pasquines difamatorios del Rey, del Príncipe y de otros personajes. Se hicieron pesquisas al efecto, y a los tres días se descubrió que habían sido puestos por dos jóvenes llamados Lasso de la Vega. Fueron condenados a muerte, mas el 17 de mayo Don Carlos les levantó tan tremendo castigo, conmutando la pena por un año de prisión, uno en Orán y otro en Bugia, y destierro perpetuo de la Corte. Dichos jóvenes eran naturales de Toledo, y el indulto le concedió el Rey a instancias del príncipe Don Felipe, quien mostró gran empeño en que se concediera. (Cita el caso D. Manuel de Foronda y Aguilera en *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*, tomándolo de D'Herbays, *Description des voyages faits et victoires de Charles Quins*, R. A. de la Historia, 11-1-6, legajo 4, y de Juan de Vandenesse, *Sommaire des voyages faits par Charles le Cinquième de ce nom depuis l'an 1514 jusque le 25 may 1551*, Bibliot. Nac. de Madrid, ms. 1.758.)

Valladolid amaba a su rey Don Carlos I y éste trató a la villa con cierto cariño, siempre que pudo mostrarla su simpatía, hasta tomando parte en funciones públicas, como torneos y alanceamientos de toros, en cuyas fiestas mostró gallardía y valor.

Sin embargo, no tuvo en Valladolid casa propia. Se ha dicho por alguno que pretendió hacer palacio real. En Toledo reformó y agrandó el Alcázar y en Granada no terminó de construir un magno palacio en la Alhambra. De Valladolid no se sabe nada de tales pensamientos; sí que faltan varios libros de acuerdos del Ayuntamiento donde pudieran encontrarse datos referentes a ese proyecto, y también pudieran confundir la noticia con la idea de hacer palacio para el príncipe Don Felipe, cuyos preliminares, que no pasaron de tales, dejó consignados en un trabajillo titulado *Un proyectado palacio real en Valladolid en el síglo XVI* publicado en el *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid* (tomo I, 1930 a 1933, págs. 324-331).

No tuvo, pues, el Emperador palacio en Valladolid que fuera de su patrimonio real; pero no le faltaron aposentamientos suntuosos, y sí durante el primer tercio del siglo XVI se alojó en las casas de D. Bernardino Pimentel, así que el Secretario de Don Carlos, el influyente Comendador mayor de León, D. Francisco de los Cobos, y su esposa, doña María de Mendoza, dieron fin a las obras de construcción de sus



magníficas casas frente al convento de San Pablo, no tuvo por qué preocuparse, en sus variadas estancias en Valladolid, de preparar su posada y dispuso siempre a su antojo de un verdadero palacio, que por la frecuencia con que fué ocupado por los reyes y príncipe, ciertamente pudo titularse ya "real", sino "imperial", como le correspondía por la dignidad del Rey nuestro Don Carlos I o el Emperador Don Carlos V.

De ese palacio no he de indicar nada ahora, ya que me he ocupado de él en diferentes ocasiones; pero sí recuerdo, y es el tema de este trabajillo, que monarcas tan religiosos y piadosos como Don Carlos y su esposa Doña Isabel de Portugal no podían disfrutar de una vivienda que no dispusiera de un oratorio o capilla donde a diario y con toda comodidad celebrasen los cultos divinos en familia, modestamente, en privado, sin las molestas ceremonias que llevaban consigo las exhibiciones en público.

Y vino a resolver este problema la humildísima iglesita que a las espaldas de las casas del Consejero de Estado del Rey-Emperador poseía la caritativa cofradía de Nuestra Señora del Rosario.

¿Cuándo fué incorporada esa iglesita al "palacio real", en términos que la Reina dice de ella "tengo mi capilla en la dicha iglesia de Nuestra Señora"? Aunque de este particular he de tratar luego, bien puedo adelantar que después de 1534, probablemente en 1536, la capilla adquiere los honores reales, por la frecuente asistencia en ella de la familia de Don Carlos I.

Humildísima como fué en un principio la iglesita, llegó a lo más que podía llegarse. Un testigo llamado Pedro de Gordejuela, de ochenta años poco más o menos, declaró el 23 de mayo de 1544 en un pleito que en el apéndice 1.º de documentos se extracta, expresó que de "quarenta años a esta parte que este testigo tiene noticia de la dha. casa e ospital e cofradía de nra. Señora del Rosario desta dha. villa, que puede aver poco más o menos, que vna señora que se llamava doña Catalina de CoRal, que fué la fundadora e dotadora del dho. ospital en la dha. casa que agora es, que hera suya de la dha. doña Catalina".

Concuerda perfectamente la noticia con lo que escribió D. Mariano Alcocer en el trabajo que publicó en el *Boletín de la Comisión de monumentos históricos y artísticos* de esta provincia con el título general de *El Rosarillo* (núm. 5, 2.º trimestre de 1927, luego en aparte al que añadió dos documentos).



De él se deduce que la cofradía de Nuestra Señora del Rosario tenía su hospital desde tiempo indeterminado, pero es de suponer que no sería mucho antes del siglo XVI, en la calle que por ello se llamó del Rosario (actualmente de San Diego), el cual lindaba por la derecha, según se encontraba desde dicha calle pública, con casas de doña Catalina de Corral, y por la izquierda con las de doña Juana de la Cerda, esposa que fué de D. Lope Manuel, Comendador de la Orden de Alcántara.

Viendo, sin duda, doña Catalina la estrechez en que se movía la cofradía, y llevada de su acendrada piedad, donó, por escritura de 14 de enero de 1503 ante el escribano de número Francisco Sánchez de Collados, esas casas que lindaban con el hospital, para que sirvieran al dicho objeto y sala de juntas de la cofradía, asignando, además, a ésta ocho mil maravedís de renta al año, sobre las alcabalas de Segovia, para atender a los gastos de la caritativa institución.

La mencionada señora era viuda en segunda nupcias de Rodrigo de Villalpando, y de la familia tan prestigiosa de los Corral de Valladolid de los siglos XV y XVI, pero no puedo precisar quiénes fueran sus progenitores, pues aunque era hermana de un Diego de Corral, hubo tantos de este nombre en la familia que no me es dable identificarla. Sólo puedo añadir, y ello es bien poco, que pertenecía a la casa de Corral del linaje de Reoyo, y, según se hace constar en el apéndice 7.º, este D. Diego de Corral, así como su hijo Gonzalo, poseyeron casas junto al hospital de San Cosme y San Damián en la Piñonería.

Doña Catalina otorgó testamento el 14 de agosto de 1504, y además de algunas donaciones hechas a favor de sus sobrinos Gonzalo y Marcelo de Corral, hijos de su mencionado hermano D. Diego, instituyó por heredero universal al hospital de Nuestra Señora del Rosario, legándole varios bienes, entre los que se contaban la aceña de Linares en el Pisuerga y la heredad de Fuensaldaña, si bien impuso la condición que subviniere al sostenimiento de ocho camas, que tenía puestas en el hospital, no para enfermos, sino para recoger viudas pobres que viniesen a Valladolid a asuntos de la Chancillería, y si en el ínterin caían enfermas, debiera cuidárselas y hasta darlas sepultura en caso de fallecimiento. Quedaba subsistente la donación de los ocho mil maravedís de renta que tenía hecha de antes, pero obligaba a la cofradía a dotar en cada año con tres mil reales a una huérfana de padre o madre que fuera vecina de la villa, y así que se consiguieran las bulas necesarias para ello, se diría una misa



rezada diaria y otra cantada con tres capellanes los días festivos, el 16 de agosto de cada año otra de réquiem con asistencia de la cofradía y se la hicieran honras como cofrade fundadora. Nombró, además, por patrono del hospital al doctor Palacios, oidor de la Real Chancillería, y después del fallecimiento de este señor, al prior que fuese del convento de San Agustín, modificándose este nombramiento por su codicilo otorgado el 18 de agosto mismo, por el cual hacía recaer el patronato en el prior del monasterio de San Pablo.

Constituída de ese modo la fundación, acrecentados sus recursos y habiendo prosperado la cofradía, pretendió en 1516 hacer iglesia nueva; pero se ofrecieron serias dificultades con los propietarios de las fincas colindantes por las servidumbres de las vertientes de tejado, que retrasaron la ejecución de los planes pensados, y, al fin, se solucionaron las diferencias existentes haciéndose concesiones mutuas, que se consignaron en la consiguiente escritura de convenio.

Así y todo, aunque se hicieron obras, "poco se adelantó en la iglesia, pues la reedificación y construcción de altares no tuvo efecto hasta 1535, en que la llevó a feliz término la Emperatriz", según dijo Alcocer; pero esto merece una razonada rectificación, por lo menos en lo referente a la reconstrucción de la iglesia, que solamente tenía en sus principios un altar portátil con la efigie de San Gregorio "para la devoción de las pobres acogidas en el dicho hospital".

La reconstrucción de la iglesita de Nuestra Señora del Rosario, no fué debida a Doña Isabel de Portugal. Véanse las pruebas a continuación.

Si Don Carlos I mostró cierta predilección por Valladolid, como lo demuestran las doce estancias que en la villa hizo y que fué la población de España en que residió por más tiempo (1.145 días en ella, mientras que solamente 754 vivió en Toledo, aunque se la califique de "imperial"), su esposa Doña Isabel de Portugal tres veces estuvo aposentada en Valladolid, pero también la tuvo afecto, porque, como dijo D. Javier Vales Failde en su libro *La Emperatriz Isabel* (pág. 289), era "tan amada por ella por ser cuna de su hijo".

La primera estancia de la Emperatriz en nuestra villa fué del viernes 22 de febrero hasta el 23 de agosto de 1527, en cuyo tiempo nació el príncipe Don Felipe, y entonces se alojó el regio e imperial matrimonio en las casas de D. Bernardino Pimentel, como es sabidísimo, lugar hoy ocupado por la Diputación Provincial.



En esa ocasión ninguna relación podía tener la iglesia y hospital de Nuestra Señora del Rosario con las casas de D. Francisco de los Cobos y su esposa doña María de Mendoza, pues el palacio del Secretario de Don Carlos no estaba aún terminado de construir sobre lo que habían sido las casas de la Condesa de Ribadavia, madre de la bella joven de catorce años doña María, que se desposó con Cobos el 20 de octubre de 1522, y consta que aun en 1533 trabajaban Julio Aquiles y Alejandro Mayner en la decoración del suntuoso palacio, como pintores.

Ya es más probable, casi seguro, que Don Carlos y Doña Isabel se aposentaran en el flamante palacio del Comendador Cobos en su breve estancia en Valladolid en 1534, del 29 de junio al 19 de julio. Y si así sucedió, como parece, en él dió a luz la Emperatriz, según siempre se la llamaba, un niño, por desgracia muerto. Lo escribió D. Martín de Salinas, el embajador que el rey de Hungría, Don Fernando, hermano de Don Carlos, tenía en la Corte de éste, en carta datada en Valladolid el 15 de julio de 1534, en la cual se lee: "La Emperatriz por respeto de su preñado vino desde Madrid adelante, y el Emperador acordó visitar las ciudades de Avila, Salamanca, Toro y Zamora; y a los 29 del pasado, S. M. estando en Toro, fué advertido de la mala disposición deste lugar, y también que al príncipe Don Felipe, su hijo, le había dado mal de sarampión; de lo cual no se tomó conocimiento luego por los médicos, pensando su mayor mal; y la Emperatriz congoxada deste efecto recibió grande alteración; y otro día siguiente a las seis de la tarde, malparió un hijo muerto; que por el cuento de su preñado sería de ocho meses. Ha sido muy gran desmán, y la culpa está en haber venido a lugar sospechoso. S. M. queda con entera salud y estamos esperando su buena disposición del trabajo pasado para partir de aquí y andar desterrados por las aldeas, porque este lugar se va empeorando, y no es razón de estar en él". Tanto que el mismo Salinas decía a su Rey, desde Palencia el 29 de julio de 1534: "La villa de Valladolid se comenzó a dañar de manera que a SS. MM. ha sido forzado salir fuera ellos y toda su Corte; y lo mismo ha mandado hacer a la Chancillería, por respeto que la villa torne a salud para se tornar a ella". (Véanse esas cartas en las publicadas por D. Antonio Rodríguez Villa, bajo el título de *El Emperador Carlos V y su Corte en el Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomos XLII a XLVI, 1903 a 1905).

Aunque Doña Isabel saliera de Madrid con Don Carlos y viniera di-



rectamente a Valladolid, y acompañase el Emperador a su esposa hasta Villacastín, el 5 de junio saldría la Emperatriz de este pueblo y habría de llegar a nuestra villa, dado su estado, hacia el 9 ó 10 de dicho mes. Desde ese día hasta que salió con dirección a Palencia el 19 de julio, no podía tener la señora otras ocupaciones que las que sus cuidados demandaban, por ella y por el sarampión de Don Felipe.

Es más, creo que lo que pudo hacerse en la iglesia, en 1535, fuera debido al Comendador Cobos y su esposa doña Maria de Mendoza. Primero, porque hasta que se terminasen las obras de su palacio no habrían de ocuparse de mejorar o reformar las casas de los vecinos que con aquél colindasen, y segundo, porque terminado aquél, en el cual se hacían en 1533, por lo menos, trabajos de decoración, era ya probable que se preocupasen de ayudar o auxiliar a la iglesita que tan cerca de su vivienda existía y la cual pudieran utilizar fácilmente para sus devociones.

Además de estos detalles, indicios de alguna consideración dada la generosidad y piedad del matrimonio Cobos para suponer lo expresado, hay un dato que hace mucha fuerza y al que puede dársele el valor de un documento.

En una escritura otorgada en 24 de julio de 1552 por la cofradía de Nuestra Señora del Rosario concediendo a dona Maria de Mendoza, ya viuda (Cobos falleció en mayo de 1547), el derecho y uso de la tribuna de la iglesia, consta el "pedimiento" o petición de licencia al R. M. Don Fr. Antonio Rondón, comendador del monasterio de Nuestra Señora de la Merced y juez apostólico del hospital de Nuestra Señora del Rosario, y en él, cuya solicitud autorizaron los licenciados Virúes y Buitrón, hacen constar "los beneficios y buenas obras que su señoría (Doña Maria) y el señor comendador mayor de León, su marido, an hecho en la dha. casa y hospital, que son el hazer y Rehedificar la capilla de la dha. yglesia del rrosario de talla y el altar mayor con sus gradas e púlpito y rretablo que a su cavsa se hizo en el dho. altar y enluçir la dha. capilla e yglesia y, suelos della y que también hizieron la portada de la dha. yglesia de cante-ría", además de costear varios ornamentos y hacer otros favores.

Se abrió una información para declarar la utilidad de la petición, y entre los varios testigos que actuaron, uno de ellos, Hernando Bernaldo, quien tomó parte muy inmediata en las obras, depuso que "bió azer el dho. paso y callexon por mandado del dho. señor comendador mayor de León, y este testigo pagó los tres mill y quinientos mrs. a la dha. con-



fradía y confrades, e a Juan García y sus compañeros carpinteros que hizieron la dha. obra por el dho. mandado, y el paso y callexon..."; y añadió que "hizo hazer la dha. capilla de talla, contenida en la pregunta, a Francisco de Salamanca, entallador, vecino desta villa, y el altar mayor, púlpito y gradas dél, y enlucir la dha. capilla e yglesia y suelos della... ansimismo por el dho. mandado hizo azer la dha. portada de cantería, y el dho. señor comendador mayor dió por mano deste testigo para ello doscientos ducados, los quales gastó este testigo, e despues dió cuenta dellos a los confrades". Hernando Bernaldo fué alcaide de la casa del Comendador.

(En este documento, que extracto en el apéndice 2.º, figuran como confrades Juan de Porras, entallador, y los pintores Antonio Vázquez, Alonso de Avila, Gerónimo Vázquez y Juan de Avila. De ellos no digo nada por ahora.)

Hay que sentar, en consecuencia, que Cobos y su esposa, si no "hicieron" desde cimientos la iglesia del Rosario, pues la frase de "hazer la dha. capilla de talla" no autoriza para pensar que la reedificación fuera total, al menos costearon obras de gran importancia, como era todo el interior de la capilla con su fachada de cantería, altar mayor y su retablo, púlpito y su escalerilla, y suelos, así como el paso y callejón para comunicar el palacio del matrimonio Cobos con la iglesita de Nuestra Señora del Rosario.

Y hasta entonces, hasta hecho todo lo indicado, no podía verse aún la actuación de Doña Isabel de Portugal en la capilla vecina del palacio del magnate.

Otra cosa se deduce ya en la tercera estancia o residencia en Valladolid de la Emperatriz. Esta estancia fué más larga que las otras. "A comienzos de verano de este año de 1536 trasladó la Emperatriz su Corte a Valladolid, para esperar en esta ciudad, tan amada por ella por ser cuna de su hijo, el regreso de Carlos I". (Vales Failde, lugar dicho). Y ya no salió Doña Isabel de nuestra villa hasta el 22 de septiembre de 1538, según se desprende de estos datos:

"El 28 (de diciembre de 1536) salió Carlos I, en compañía de su esposa e hijos, para Valladolid, en cuya ciudad vivieron hasta el 23 de julio del año siguiente de 1537, en que, después de celebradas Cortes en esta ciudad... salió aquél para Monzón con el fin de celebrar también Cortes, dejando en la capital castellana a su augusta esposa y sus tres



hijos" (Vales, 290). Cosa a que aludió Salinas desde Valladolid, a 18 de marzo de 1537, escribiendo: "Llegó (Don Carlos) a Tordesillas después de comer a buena hora del día, y esperábale la Emperatriz en la Cámara de la Reina nuestra señora (Doña Juana la Loca), donde fué rescibido con el amor que se debe de madre y de muger. S. M. se detuvo en Tordesillas siete días para se holgar y que se acabase el aposento y se vino a esta villa. Fué ventura en el camino, porque le hizo muy buen tiempo; y acabado de llegar cayeron las mayores nieves, fortuna y agua que se ha visto por los que hoy son vivos, tanto que me han dicho que han tenido trabajo en los bastimentos por causa de faltar las moliendas y quien las truxese a la villa.—Tiénese por nueva cierta que la Emperatriz está preñada, de que S. M. tiene gran contentamiento, como es razón que se tenga".

Volvía a escribir el embajador de Fernando desde Valladolid el 5 de abril del mismo año: "Ya escribí a V. M. cómo la Emperatriz estaba preñada y su bien va adelante. Nuestro Señor la guarde y alumbré como conviene". Y repetía el bueno de D. Martín Salinas el 3 de junio de 1537, desde nuestra villa también, a su rey Don Fernando: "La Emperatriz está muy preñada y placera a Dios de la alumbrar con bien; y a mi parecer no se habría perdido nada que V. M. tuviera aquí uno de sus hijos, como allá lo dixé, por los respetos que allí se platicaron, y aquella opinión tengo al presente".

El embajador, del mismo modo desde Valladolid el 16 de junio, comunicó que "S. M. determina partir desta villa para tener Cortes en Monzón para principio de julio... La Emperatriz quedará en esta villa por respecto de su largo preñado y por ser la jornada de guerra".

El 17 de octubre Dios concedió un nuevo hijo a la Emperatriz, el cual "fué bautizado a los pocos días con moderada pompa, dada la ausencia de Carlos I, imponiéndosele el nombre de Juan...", y con algún retraso dió la noticia Salinas a Don Fernando por hallarse en Monzón, diciéndole el 23 de octubre: "La Emperatriz plugo a Dios que parió un hijo y quedaron ella y el Sr. Infante muy buenos. S. M. está buena, gracias a Dios, y alegre con este bien que Dios le ha dado".

Este infante Don Juan, a los cinco meses de edad, voló al Cielo, y los restos mortales del augusto niño recibieron cristiana sepultura en el colegio vallisoletano de San Gregorio hasta 1559, en que fueron trasladados a la Capilla Real de Granada, así como los de la princesa Doña María de Portugal, primera mujer de Don Felipe II, depositados en el con-



vento de San Pablo de Valladolid desde 1545 en que ocurrió su muerte. (Véase en el *Bol. de la R. Academia de la Historia*, tomo LX, págs. 5-24, enero de 1912, el trabajo del Duque de T'Serclaes *Traslación de cuerpos reales de Granada a San Lorenzo de El Escorial y de Valladolid a Granada*. El desgraciado D. Javier Vales Failde escribió que los restos del infantito Don Juan estuvieron depositados en la iglesia de San Pablo.)

Don Carlos I si no vió nacer a su hijo Don Juan, tampoco le vió morir. Desde Barcelona escribía Salinas el 9 de febrero de 1538: "Habrá cinco días que S. M. ha mandado restar las naos... S. M. se partirá despachada esta posta a visitar Gerona y Perpiñán y Salsas... y ansimismo se cree y se dice que venido irá por las postas a Valladolid a visitar la Emperatriz..."; y añadía el bueno de Don Martín, en su obsesión de citar embarazos de la Emperatriz: "Túvose sospecha, cuando fué de Monzón, que quedaba preñada, lo cual no fué verdad". Y Don Carlos no llegó en aquella ocasión a Valladolid hasta el 12 de agosto de 1538, estando el matrimonio en nuestra villa hasta el 20 de septiembre, de la cual salieron los esposos con dirección a Tordesillas, en donde pasaron veinticuatro horas con la reina Doña Juana, saliendo el día siguiente el Rey para Valladolid para despachar ciertos asuntos urgentes, y la Emperatriz para Toledo, donde se reunieron el 23 de octubre. ¡Cómo iba a figurarse Doña Isabel que esa era la última visita que hacía a su suegra! La Emperatriz falleció en Toledo, y de resultas de un parto, el 1.º de mayo de 1539.

En esa buena temporada de residencia en Valladolid, ya pudo y tuvo tiempo la Reina de ocuparse de las cosas de la iglesita de Nuestra Señora del Rosario, y como esta era su capilla y en ella oía los divinos oficios, por estar "la dicha iglesia... incorporada en las casas del comendador mayor de León... donde posamos S. M. e yo cuando estamos en esa villa", en carta que dirigió a la cofradía desde Cobos (de Segovia) el 25 de septiembre de 1538, pocos días después de salir por última vez de Valladolid, ella misma dice: "Mandé facer y se hizo un retablo y tribuna y un pasadizo y puerta por lo bajo para entrar a la dicha iglesia". (Véase el apéndice 3.º.) Eso fué lo que hizo Doña Isabel en la capilla que desde entonces, o por entonces, se la titula "real"; y ese retablo "que se hizo", y la tribuna y el pasadizo o puerta, se construyeron y labraron por 1537.

La descripción del retablo posterior a 1535 la dió Alcocer, y de él escribió que "la Emperatriz mando construir el altar mayor de madera ta-



llada—ya se ha visto que Cobos hizo el altar mayor—figurando en primer término la virgen circundada del rosario, insignia de la cofradía, con cuatro ángeles a los lados y cuatro en la parte superior sosteniendo el trono del Padre eterno. Debajo de la Virgen otro ángel, y más abajo, junto a la mesa de altar el relicario con el Santísimo Sacramento. A los lados del Sagrario las imágenes de San Francisco y San Antonio, y más separadas las figuras de los Apóstoles San Felipe y Santiago. En los pilares de este retablo se colocaron a la izquierda San Juan Bautista y a la derecha San Juan Evangelista, y orlando estas figuras a ambos lados, las armas imperiales. Por la parte de arriba como remate, las dos coronas imperiales sobre sus bastones cruzados y las siete saetas doradas, y por abajo las columnas con el *Plus Ultra*. Terminaba el retablo con el Toisón del que pendían, a los lados, dos colgantes de frutas y flores con lazos, todo tallado y estofado”.

Por la época sería el retablo una bella obra, interesantísima siempre por ser trabajo costeado por la Reina, y tengo para mí que estaría trabajado por buenos maestros: ¿Berruguete? ¿Giralte? Indicios, nada más que indicios, puedo señalar; pero está en lo probable que tales artistas intervinieran de alguna manera en esa obra. Me fundo en un detalle que quizá no tenga relación ninguna para unir los nombres de Alonso Berruguete y Francisco Giralte con el real retablo; mas algo ello querrá decir: es mucha casualidad citar los nombres de dos excelentes maestros de Escultura en un documento que otorga la cofradía del Rosario cuando se estaba haciendo, seguramente, el mencionado retablo.

Un poder otorgado por la cofradía del Rosario a favor del señor Hernando Bernaldo, cofrade, para todo lo que sea representar a aquélla en sus diversos aspectos, ante el escribano y notario público apostólico y real y de la iglesia y abadía, Cristóbal de Santiago, se data “en la dha. villa de Valladolid, a diez y ocho días del mes de noviembre año del Ser. de Mill y quinientos y treinta y siete años, testigos que fueron presentes a lo que dicho es para ello llamados y rogados, Alonso berruguete, Secretario del Crimen de la corte e chancillería de Valladolid, e franco. guiralte e Pedro de Campo, estantes e auitantes en esta dicha Villa...”.

¿Puede sacarse de ello alguna consecuencia? No quiero decir más que lo que dejo estampado. Sería una temeridad, por mi parte, hacer comentarios.

Lo que sí es de recordar es que ese año de 1537 la reina Doña Isabel



de Portugal se ocupó de cosas de arte en Valladolid. Ese retablo lo demuestra. Pero hay más.

En el mismo año vino a nuestra villa Luis de Portugal a consolar a su hermana la Emperatriz, asaz inconsolable por el fallecimiento de su otra hermana la Duquesa de Saboya, y entonces acarició la idea de que el mencionado hermano Luis cifiera la corona ducal de Milán. Lo dijo también D. Martín de Salinas al escribir al rey Don Fernando, su señor: "V. M. sabrá que yo supe cómo el Emperador estaba muy determinado, y aun resuelto, en dar el dicho Estado (de Milán) al infante Don Luis por ruego de la Emperatriz".

Más probable creo que la visita de Don Luis a su hermana fuera por ese motivo de política que por la circunstancia de la muerte de la Duquesa de Saboya, aunque todo estaba relacionado; mas fuese por lo que fuese, es lo cierto que en dicho año, o en 1538, estuvo de paso en Valladolid el pintor portugués Francisco de Holanda, cuando tenía veinte años, para saludar a la Emperatriz Doña Isabel, en nombre del Rey de Portugal Juan III. Este Rey protegió al joven pintor y le enviaba a Italia a dibujar fortificaciones y trabajos de su profesión, y al visitar el artista a Doña Isabel, ésta le encargó la enviase un retrato del Emperador Don Carlos, desde Barcelona, donde embarcaría para Italia. Y este pintor, poco o mucho, estaría relacionado con el infante Don Luis, si con él no vino.

Y ya que cito a Francisco de Holanda, recuerdo que escribió el libro titulado *De la pintura antigua*, cuya traducción al castellano hizo el pintor, también portugués, Manuel Denis, en 1563, y el que hoy identifico con el "ydonis pintor", que aparece documentalmente en Valladolid en 1548, 1551 y 1554, y supuse italiano. (Véase mi libro, en parte impreso, *La Pintura en Valladolid*, pág. 138.) Denis fué pintor de Doña Juana, Princesa de Portugal e Infanta de España.

No es de extrañar que la Emperatriz estuviera relacionada con artistas de su tierra y a su sombra buscasen cierta protección los paisanos, así como que tuviera afición a las Bellas Artes.

Dejo este largo paréntesis y vuelvo a recordar que los mayores favorecedores de la iglesita de Nuestra Señora del Rosario fueron el Comendador mayor de León y su esposa. No solamente lo que dijeron los licenciados Virúes y Buitrón y el testigo Hernando Bernaldo hicieron aquéllos por la cofradía, sino que hay que añadir la regalaron un terno y capa y



frontales para todos los altares, de seda y guadamaciles, cálices y custodia de plata, según los letrados, y según el testigo, tres ternos, otros colorado, de terciopelo azul, capa de damasco encarnado con su cenefa y capilla, otro terno de res, dos dalmáticas de raso amarillo y morado, otro entero para las misas de requiem y otras cosas, además de las limosnas de 300 reales una vez, otra de 200, otra de 20 ducados, y las súplicas que "personalmente" hizo el Comendador a los Papas Clemente VII y Paulo III, de los breves que concedieron para la "casa y hospital de Nuestra Señora del Rosario".

No es de extrañar que con los favores y beneficios recibidos de la Emperatriz y de los esposos Cobos, quisieran elevar el rango de la modesta capilla, mucho más desde que se la calificó de "capilla Real" por ser "mi capilla", según dijo Doña Isabel. Y por residir entonces en Valladolid el obispo de Zamora D. Pedro Manuel, cuya casa estaba a la entrada de la calle del Empeinado de ahora, casi frente a la iglesia de San Martín, de la cual casa aún se conserva uno de los dos escudos de piedra que ostentaba la portada, se encargó dicho prelado de consagrar la iglesita, cuyo acto se perpetuó con una lápida colocada en el pilar del lado del Evangelio del arco de entrada de la capilla mayor, que aunque su inscripción fué publicada por Sangrador Vitores en su *Historia de Valladolid*, y García-Valladolid, en *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, la transcribo de nuevo, porque ninguno de los dos señores la copió fielmente.

Dice así, en letras góticas, a pesar de lo avanzado del siglo XVI, en que se labró:

Esta iglesia real con  
 sagro : el mui : reberēdo. s.  
 dō p.º manuel obispo de zamo  
 ra : a : xvij de marzo : de : iUdXXX  
 iX

Sangrador transcribió muy mal la fecha y la puso "XVIJ a XXXIX"; García-Valladolid no lo hizo mejor, y por "J" puso "Y", escribiendo "XVIY A XXXIX, suprimiendo ambos el mes, así como las cifras "iUd", que no supieron interpretar por 1500, según es tan sabidísimo.

Es de notar que la palabra "real" de la primera línea del letrero está grabada sobre otra que ocupaba mayor espacio que el que correspondía a



las cuatro letras de "real", por lo que rebajaron la piedra para hacer desaparecer lo que primitivamente se escribiera; lo cual quiere significar que se rectificó la palabra, así que Doña Isabel, por escrito, expresó que la capilla era suya y, por tanto, había de calificarse de "real".

La inscripción está perfectamente comprobada, y he encontrado la prueba en una carta ejecutoria de 24 de septiembre de 1546 dada por don Fray Antonio Rendón, maestro en Santa Teología, Comendador del monasterio de Nuestra Señora de la Merced de redención de cautivos, de Valladolid, juez apostólico conservador de la iglesia y hospital de Nuestra Señora del Rosario y "capilla de su majestad, en esta villa", por virtud de un curiosísimo pleito entre Juan de Morales, capellán mayor de dicha capilla, y el Corregidor y otros de la villa, iniciado por aquél el 13 de abril de 1543, a propósito de haber sacado el teniente de merino Pedro de Santiago y Alonso Gutiérrez, mercader de hierro, a Lope Hurtado, calderero, de lugar sagrado, por estar retraído éste en la casa religiosa y llevarle preso a la cárcel de la villa. Ganó el pleito Morales, y Hurtado fué restituído a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario.

De esta ejecutoria conoció Alcocer, mas no dijo que en ella se copiaba el acta de consagración de la iglesita, la cual transcribo en el apéndice 4.º, tomándola de la referida ejecutoria, que se conserva en el archivo de San Felipe Neri, a donde han ido a parar muchos papeles de las cofradías de Nuestra Señora del Rosario y de San Cosme y San Damián, por ser la Congregación de San Felipe Neri protectora de las dos cofradías reunidas.

El Acta es curiosísima y hace ver que la ceremonia de la consagración de la iglesia era mucho más sencilla que actualmente se practica en semejantes casos.

Otra prueba que confirma la calificación de "capilla Real" de la iglesita está en que Don Carlos I, además de conseguir varias bulas apostólicas referentes a la casa religiosa, nombró por su capellán al presbítero Juan de Morales, a quien asignó el sueldo de 35.000 maravedís, que debieron convertirse en cien ducados de renta anual sobre el obispado de Palencia en tiempos del prelado D. Juan de Zapata, Presidente de nuestra Chancillería.

Pero Doña Isabel no pudo contemplar ya consagrada la "mi capilla", como ella dijo, "para cuando, placiendo a Dios, allá vuelva" (Apéndice 3.º), pues falleció la bella Emperatriz en Toledo, según dije, el 1.º



de mayo de 1539, mes y medio después de la ceremonia litúrgica. Pero su recuerdo allí perduró muchos años.

Unos pocos se sucedieron, y la iglesita volvió, si no a revestirse de gran suntuosidad, al menos presenció solemnidad significativa. El príncipe Don Felipe, luego II de este nombre como Rey, y su joven esposa, Doña María de Portugal, pasaron en Valladolid toda su vida de casados, y aquí dió a luz la Princesa a su hijo Carlos, que tantos disgustos dió al padre, andando los años.

Muchas cosas se prepararon en la villa para celebrar el deseado nacimiento del Infante, el cual vino al mundo el 8 de julio de 1545; pero las fiestas proyectadas al efecto tuvieron que dejarse para mejor ocasión, pues las alegrías se convirtieron en tristezas cuatro días después por el repentino e inesperado fallecimiento de la Princesa, ocurrido el 12 de julio.

Los regocijos que habían de acompañar al bautizo se suprimieron en absoluto, como era de rigor, y aun la ceremonia bautismal, que habría de tenerse en la iglesia de San Pablo, según se tuvo la del padre, hubo de celebrársela modestísimamente, y de ella escribió D. Juan Antolínez de Burgos, en la *Historia de Valladolid*: "Celebróse el bautismo del Príncipe—así lo escribió el historiador, por haberlo sido luego Don Carlos—en la capilla que hoy es del palacio real, y entonces de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario."

Y también se hizo constar el acto en inscripción lapidaria, poniéndose la piedra sobre la ya referida de la consagración, y del mismo modo grabada en caracteres góticos de esta manera:

el infante. don car los. se bautizo aqui a dos de agosto. año de. xl.v.: -1545.
--

(Tampoco copiaron fielmente Sangrador y García-Valladolid esta inscripción, por suprimir el "de" de la cuarta línea.)

Doña María Sarmiento de Mendoza (así se llamaba, aunque para abreviar la dijeren doña María de Mendoza), viuda ya, siguió prestando a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario su magnánima protección, y consta que, en compensación de los favores recibidos, se concedió a la



señora el derecho y uso de la tribuna que la Emperatriz había mandado hacer en la iglesita. La escritura de concesión se otorgó el 24 de julio de 1552, con todos los formulismos y trámites de la época, y de algunas diligencias se deducen noticias curiosísimas que extracto en el apéndice 2.º, haciendo resaltar que si en la petición de licencia a Fr. Antonio Rondón, como juez apostólico del hospital de Nuestra Señora del Rosario, se dice que "tratan de conceder a la muy ilustre señora doña María de Mendoza, muger que fué de don Francisco de los Cobos, Comendador mayor de León, para su señoría y para sus hijos y deçendientes y subçesores en su casa y mayorazgo, para que puedan tener y tengan derecho y vso en la tribuna questá hecha en medio de la yglesia del Rosario, para que en ella puedan oyr todas las misas que se dixeren e vísperas y todos los otros ofiçios diuinos... con sus criados y criadas e las otras personas que quisieren meter y no otra persona alguna más de las que ellos metieren...", así como también "entrar por el paso que agora está hecho desde la casa de su señoría a la dha. tribuna".

En la información al efecto hecha para ilustrar al juez apostólico que había de dar la autorización para hacer la concesión, el testigo Hernando Bernaldo declaró, entre otras cosas, que "sabe que la dha. señora doña María de Mendoza, como la dixeron que la casa del dho. ospital se quería hundir, e que se hundía e de noche mataría beynte pobres questavan en la dha. casa, y si se hundía e caya de día podía matar otros tantos... mandó a este testigo que derribase y hiziese derribar la dha casa y la tornase a hazer de nuevo..., e así este testigo a hecho hazer, por mandado de la dha. señora, el dho. hedificio y casa en el estado en que está, en el qual cree que en todo él se abrán gastado çerca de mill ducados, poco más o menos"; añadió que la cofradía suplicó a doña María que por las mercedes de ella y de su marido recibidas y por las que "esperavan rreçebir de aquí adelante..., se sirviese de la dcha. tribuna"; y la señora respondió "quella mandaría ynbiar por Luis de Vega, para que diese horden que la dha. casa se acabase del todo e muy bien acabada e así aposento de pobres, como sala de cofrades, tribuna de los clérigos, y así luego la dha. señora ynbió a llamar a la billa de Madriz al dho. Luys de Vega, y le mandó todo lo aquí contenido, y así el dho. Luys de Vega venido, lo vido y dexó la horden para que se acabase a este testigo... y... sabe que la dha. señora doña María está determinada de acabarlo, avnque le cueste otros mill ducados, porque se lo a así mandado a este testigo y sabe que mandó



al dho. Luys de Vega que dexase encomendada la dha. obra a este testigo, porque el dho. Luys de Vega se lo dixo y la dha. señora se lo a dho.”.

Con la licencia oportuna, dada el 12 de junio, y previos los tres tratados de costumbre e incorporación de una escritura que doña María otorgaba sobre lo convenido, se firmó por ambas partes el documento definitivo en la fecha indicada, haciendo constar los cofrades que el paso desde las casas de la señora a la tribuna era de tres pies y medio de ancho por once varas de largo. Aun se añadió a la escritura, el mismo día 24 de julio de 1552, en que se otorgaba, un acta en la que se hizo constar, “porque la dha. tribuna no se ha de alargar ni ensanchar en tiempo alguno más según e de la manera que agora está y la emperatriz, nra. señora, la dexó hecha”, la medida que tenía, que era de trece pies de vara de ancho por veinticuatro de largo, con un voladizo o “balcón” de cinco pies más largo que la tribuna y seis de ancho. No hay que dudar que la cofradía hacía un “favor” a su protectora; pero había que “atar bien los cabos”, por lo que pudiera ocurrir andando los años y no viviendo ya la magnánima señora.

Comentario requiere un detalle de estas noticias: el correspondiente al nombre de Luis de Vega. Este era el del arquitecto o maestro mayor del antiguo palacio real de Madrid, Luis de la Vega. No es de extrañar que doña María de Mendoza se quisiera servir de los informes del maestro para dar orden en cómo había de hacerse la obra del hospital. Que hubiera alguna relación entre Luis de la Vega y D. Francisco de los Cobos, es muy natural, al ser aquél el maestro que intervenía por aquellos años de Don Carlos I en las obras de modificación o reforma del alcázar o palacio madrileño. Esa relación la aprovecharía también doña María recordando la de su marido, y eso trae como por la mano la especie de si la venida de Luis de la Vega por mandado de doña María a visitar lo del hospital de Nuestra Señora del Rosario sería por ser conocedor del palacio fabricado por Cobos y su mujer, y hubiera entendido en la construcción de tal palacio. No hay documento que lo pruebe; pero sí que es muy probable que el nombre del arquitecto del Rey, Luis de la Vega, tuviera que unirse a la construcción de las casas principales del rico matrimonio. Si para una cosa tan pequeña como era el construir un cuerpo de edificio para ocho cuartos, cocina, sala de juntas de cofrades y otras menudencias parecidas, se requiere nada menos que la presencia de un maestro tan acreditado como Luis de la Vega, al servicio de Don Carlos I y de



su hijo Don Felipe, ¿no parece lógico que más necesaria fuera para intervenir en el palacio frontero a San Pablo? Y si ese llamamiento de doña María a Luis de la Vega era una prueba de confianza en los conocimientos técnicos y prácticos del maestro, ¿de qué podría venir esa muestra de aprecio y de confianza? ¿De qué hubiera trabajado para los esposos en las referidas casas vallisoletanas? Bien pudiera haber ocurrido, mas yo no me atrevo a asegurarlo, como no me he atrevido a afirmar que Alonso Berruguete y Francisco Giralte intervinieran en el retablo que para la capilla mandó hacer la Emperatriz Isabel.

A los pocos años de estar en uso doña María de Mendoza de la tribuna de la iglesia del Rosario, recibió ésta un honor de subido interés, por celebrar en ella sus rezos Santa Teresa de Jesús y compañeras, cuando vinieron a nuestra villa al objeto de hacer la santa reformadora su cuarta fundación.

Está fuera de duda que habitó Santa Teresa, por espacio de tres meses y cuatro días, en las casas de doña María, y que, por tanto, utilizó la susodicha capilla.

Equivocando el lugar, D. José María González de Echávarri, en su precioso folleto publicado en 1914, *Santa Teresa de Jesús en Valladolid*, aparte de unos artículos que salieron en el diario vallisoletano *El Porvenir*, sentó la especie de que la Santa se alojó en el palacio de doña María, que "estaba en terrenos que hoy ocupan la calle de Alonso Berruguete y el teatro Calderón, hasta tocar con el antiguo Hospital de Santa María de Pópulo, iglesia del Rosarillo, una de cuyas Tribunas pertenecía al Palacio". Ya había sentado antes la misma afirmación, muy errónea, por cierto, el P. Bonifacio del Moral, agustino, en su *Vida de Santa Teresa de Jesús, para uso del pueblo* (imprenta de Miñón, Valladolid, 1890). Pero ambos se equivocaron, porque el palacio de doña María de Mendoza no era el del Almirante, sino el ya conocidísimo de frente a San Pablo, y la casa religiosa, que lindaba con las casas del Almirante, era entonces la cofradía de San Cosme y San Damián, que hasta principios del siglo XVII, como se verá, no se unió a la del Rosario, conociéndose por *El Rosarillo* con tal motivo y desde tal época la iglesia que actualmente lleva este título.

El error queda perfectamente deshecho, y bien determinada la aclaración que hice a propósito del librito del Sr. González de Echávarri, en un artículo que, bajo el epígrafe de *Estancia provisional de Santa Teresa de*



*Jesús en el palacio del secretario Cobos, en Valladolid*, publiqué en el *Bol. de la Soc. Cast. de Excursiones* (núm. 143, nov. de 1914), con la ampliación y confirmación que en el número siguiente firmó D. Federico Sangrador Minguela con el título de *La real capilla de San Diego*.

No hace falta más, pero hay que justificar esa estancia de Santa Teresa con las notas siguientes.

Don Bernardino de Mendoza, hermano de doña María de Mendoza y de D. Alvaro de Mendoza, obispo de Avila, instó a Santa Teresa para que fundase en nuestra villa, y la cedió a tal efecto la heredad que poseía en lo que entonces se llamaba *Río de Olmos* (hoy conocida por Ribera de los Ingleses), donde primitivamente se fundó también el monasterio de San Francisco. Y allí entró Santa Teresa el 10 de agosto de 1568, acompañada de las MM. Ana de San José, Dorotea de la Cruz, Isabel de la Cruz, María Bautista, sobrina de la Santa, y hermana Francisca de Jesús, así como del clérigo Julián de Avila y San Juan de la Cruz.

El terreno elegido no era muy sano; por ello se procuró en seguida meter el convento de San Francisco en la villa cuando en él se instaló. "En Río de Olmos cayeron malas cassi todas" las religiosas. Y en vista de tal contrariedad, la piadosa y magnánima doña María de Mendoza ofreció trasladar a las monjas a lugar más saneado, y mientras se hacían las gestiones oportunas y se preparaba el aposentamiento, llevó a su palacio a las religiosas, diciéndolo de este modo un escrito del convento, que consultó el Sr. González de Echávarri: "Después, passado poco más de dos meses, la dicha señora doña María de Mendoza, su hermana (la de D. Bernardino), vista la gra(n) descomodidad q allí avia para la salud, por estar en sitio muy húmedo y junto al Río, y a esta causa co(n) mucha enfermedad, víspera de todos ssttos., llevó a las Religiosas a su cassa, donde estubieron con mucho Recogimiento sin salir del quarto, y allí oya missa desde una tribuna q cae a la parroquia (no llegaba a tanto la iglesita) de ntra. señora del Rosario, y e(n) la tribuna se administraron los stos. sacramentos." (Las letras entre paréntesis las suplo yo.)

Y allí estuvieron las monjas hasta que, comprada la casa y huerta a doña María Hernández de Isla, viuda del regidor de Valladolid D. Juan de Argüello, por sí y en nombre de su hijo mayor, como su tutora y curadora, por escritura otorgada ante José las Navas el 14 de enero de 1569, y arreglada algún tanto la casa para el fin a que se destinaba, a ella se trasladaron, como dice un manuscrito del convento. "Se trasladó esta fun-



dación a esta cassa donde aora estamos, que la co(m)pró la sra. Doña María de Mendoza; híçose la traslación con grande solemnidad, día del glorioso san Blas a 3 de febrero de 1569, yendo las Religiosas en procesión, acompañándolas el sr. obispo de Abila don Alvaro de Mendoza, hermano de los dichos sres. fundadores, y los conventos de los padres carmelitas de la observancia y del glorioso Sto. Domingo, cofradías y todos los señores de Vallid., a las cual se halló presente nuestra madre Sta. Teresa."

Resulta, pues, que si la iglesita del Rosario, humildísima en sus principios, fué luego protegida por el Comendador mayor de León y su mujer, honrada con el uso que de ella hicieron el Emperador y Doña Isabel de Portugal, señalada con el bautizo del príncipe Don Carlos, y además de haber recibido los honores de la consagración, tuvo la inmensísima gloria de haber sido magnificada con la presencia de la gran Santa española por un tiempo bastante para impregnar aquel ambiente del misticismo y arrobamiento de su elevado espíritu.

Y a eso llegó la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, y por eso doña María de Mendoza siguió procurando sus favores a la cofradía y favoreciéndola cuanto la era posible para que, como eran sus deseos, "El seruycio de N. señor en este dho. su templo vaya en aungmento". Razón por la cual, a la petición de la cofradía para que la diese licencia "para atajar el soportal del patio de vuestra señoría que alinda con la capilla de la dha. yglesia donde se pongan los cajones de los dhos. ornamentos y seruycio della, y se tenga sacristía", porque "tiene los ornamentos y seruycio del altar en una vouedilla questá deuajo dél", accedió inmediatamente, según era de esperar, dada su generosidad, como se observa en el documento original que lleva su firma (Apéndice 5.º).

Un detalle solamente faltaba para que la iglesia del Rosario fuese de hecho y de derecho capilla real, es decir, capilla del real palacio, y eso se consiguió cuando las casas del Comendador mayor de León fueron adquiridas por Don Felipe III para en ellas tener su real morada. Pero antes de ello el palacio de doña María de Mendoza recibió el último suspiro de la caritativa señora, la cual falleció el 11 de febrero de 1587, tributándola el Ayuntamiento los honores correspondientes a mujer que había sido de regidor vallisoletano, cuya circunstancia, copiada de los autos del Regimiento, consigno en el trabajo inédito *Aposentos y palacios reales en Valladolid y la casa en que nació Felipe II*, por lo que lo omito aquí.



Sabidísimo es que el Duque de Lerma compró a un nieto de D. Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza, por escritura de 11 de septiembre de 1600, cuyo sucesor era el Marqués de Camarasa, D. Francisco de los Cobos y de Luna, adelantado perpetuo de Cazorla, capitán de la Guardia española del Rey y poseedor del mayorazgo instituido por sus abuelos, por renta de 4.000 ducados, "unas cassa principales que tiene en la ciudad de Valladolid que son de su mayorazgo y están en la corredora de san pablo, con todo lo a ellas anejo y Perteneciente, juntamente con las casas y casillas accesorias que están juntas con la dha. cassa hasta la yglesia del Rosario..., con todos los corrales, jardines, fuentes y puerta trasera... y las tribunas a la yglesia del Rosario...".

Todo ello lo cedió, según también es sabido, el Duque de Lerma a Felipe III, por escritura de 11 de diciembre de 1601, ante Juan de Santillana, y "sucedió—escribe Antolínez de Burgos en *Hist. de Valladolid*, pág. 395—que la Majestad de Felipe 3.º, teniendo su corte en Valladolid el año de 1602, necesitó hacer de esta iglesia—del Rosario—capilla real, y habiéndolo hecho así, la cofradía de Nuestra Señora del Rosario se incorporó entonces con la de San Cosme y San Damián, que es una iglesia que está en la plazuela de la Peñolería".

Efectivamente, se hicieron las capitulaciones para unir las dos cofradías, trasladando todo lo de la del Rosario a la de San Cosme y San Damián, por escritura de 28 de octubre de 1602, cuyo documento, con el número 2, copió íntegro Alcocer en *El Rosarillo*, por lo cual no le doy yo, pero sí extracto en el apéndice 6.º el expediente de aprobación de dicha unión, que mereció la del obispo de la diócesis, D. Juan Bautista de Acevedo, dada el 19 de abril de 1603, en el cual se notan ciertos particulares de interés, que dejan traslucir el disgusto de los cofrades del Rosario por el despojo que de su casa les hizo el Rey.

En el "pedimiento" se dice al prelado que Su Majestad "a tenido e tubo necesidad de la dha. yglesia e cassa y hospital para hacer en ella su capilla rreal y la cassa para yncorporalla en su cassa y palacio rreal, por confinar con él por las trasseras, y haviéndose puesto en execución con boluntad y consentimiento de V. ss.<sup>2</sup> a lo que se entiende, la dha. cofradía del rrosario, por no tener cassa, yglessia ni hospital donde poder haçer sus memorias y hospitalidad de mugeres biudas honrradas que bienen a pleitos, ni donde se juntar donde haçer sus juntas y cauildos, an tratado de se vnir e yncorporar con la dha. cofradía de los gloriosos mártires"



San Cosme y San Damián. Repiten que la cofradía del Rosario "ha tenido y tiene—necesidad—de yglessia, cassa e ospital por auerles quitado la suya el rrey, nuestro señor...", como "le es notorio a v. ss.<sup>a</sup> como perlado que es de la dha. ciudad, y por horden y comission de su magestad auer pasado todo por su mano...", suplican al obispo "mande rreceuir ynformación..., como su magestad les tomó la que tenían y la yncorporó en su cassa y palacio rreal".

Sigue en el expediente la escritura de concierto o capítulos hechos para la unión de las dos cofradías, que dije antes, y siempre que pueden hacen hincapié en que el Rey "a tomado la cassa, yglesia y ospital de nra. señora del rrosario, e metídola dentro de su palacio, desaciendo la cassa e metido dentro del dho. su palacio la dha. yglesia e aciendo en ellas su capilla rreal, y cerrando las puertas que tenía en la calle". Y que ello fué un verdadero despojo lo prueba la segunda cláusula o condición al decir que siempre estarán ya unidas las dos cofradías, "aunque el rrei, nuestro señor, o los sses. rreyes que después dél fueren, les rrestituyan y entreguen la dha. yglessia, cassa y hospital del Rossario".

A continuación se puso la información al efecto abierta y empezaron las declaraciones de los testigos el 2 de diciembre de 1602, diciendo el primero, Andrés de Prada, criado del Rey, que teniendo S. M. "necesidad de la dha. yglessia, cassa y ospital, para haçer en ella su capilla rreal... ansí la tomó, y tiene al pressente echo capilla rreal, y entiende que con acuerdo y voluntad del señor obispo desta ciudad...". Algo semejante declararon otros testigos, añadiendo uno de ellos que "su magestad les a tomado (a los del Rosario) su yglessia, cassa y ospital y echádoles della, como es notorio".

Tras del concierto y transacciones con el prior y cabildo de la Catedral y la parroquia de la Antigua, a la que pertenecía la cofradía de San Cosme y San Damián, con ambas cofradías, se dió por el prelado la aprobación consiguiente y dejó de existir la iglesia del Rosario, de hecho y de derecho, para ser oficialmente la "capilla real".

La traslación del Santísimo desde la iglesita del Rosario a la de los mártires San Cosme y San Damián, en la Peñolería (mejor Piñolería y Piñonería), se celebró con mucha fiesta y regocijos "espirituales y corporales", y hubo, según el licenciado Gregorio de Camargo, clérigo, cofrade de la del Rosario, quien ordenó una brevisima indicación de aquellas, "sermón, proçesiones, danças y mucho ornato", y se puso "El



ssmo. Sacramento en la Custodia que agora está, terçero día de la pascua de Spiritu sancto del año de 1603, que cayó este año en 18 de Mayo, y el terçero día fué a 21 del dho. dixo este día la Missa y puso el ssmo. Sacramento en la custodia, e hiço todo el offiçio desde las primeras vísperas hasta las segundas, que fueron las proçessiones, el doctor Sobrino, canónigo de la Magistral, cathedrático de Theología y comissario del Sancto Officio (luego obispo de Valladolid), diácono y subdiácono los racioneros Gaspar Pérez y Alberto Martínez, siendo alcaldes de las dichas cofradías Hernando de Ceballos y Balthassar de Vega, y capellanes de las dhas. cofradías los liçenciados Joan Sánchez y Barguen y Francisco Pérez”.

Muy interesante y curiosísimo sería detallar algo la historia de la cofradía de San Cosme y San Damián, a la que se incorporó la del Rosario; pero ello no entra ya en el tema de este trabajo, y solamente en el apéndice 7.º hago un extracto del expediente de compra por la cofradía de los santos mártires a Juan de Guzmán, criado del Almirante don Fadrique Enríquez de Cabrera, conde de Módice, del suelo “çercado de tapias sobre sus çimientos de piedra e con su portada de piedra... , sytuado en la Piñonería desta villa de Vallid.”, cuya escritura se otorgó el 1.º de septiembre de 1500, ante Francisco Sánchez de Collados.

Y para no salir del tema, volvamos a la ciertamente “capilla Real”.

Es indudable que Don Felipe III mandaría hacer algunas obras en su “iglesia del Rosario”; pero no puede precisarse cuáles serían. Lo que sí debe rectificarse es la noticia que dió D. Mariano González Moral en *El indicador de Valladolid* (pág. 51), al decir que la capilla “fué construída por Felipe 3.º aI principiar el siglo XVII”. No, la capilla no se reconstruyó entonces: la “hizo capilla Real” por pasar a su propio dominio y propiedad, mas no la “construyó”. Tampoco se sabe lo que el Rey daría en ornamentos y cómo la alhajaría con obras de arte, ni el culto que en ella ofreciera. A este propósito recuerdo que en esta histórica capilla se expuso a la veneración de los fieles una magnífica obra de nuestro Gregorio Fernández, que se la conoce por el *Cristo de El Pardo*. De ella trató con criterio muy certero Serrano Fatigati en su trabajo *Escultura en Madrid* (publicado en el BOL. DE LA SOC. ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, tomo XVII, pág. 205). Muchos escritores se ocuparon de ella (un resumen hago en mi libro *La obra de los maestros de la Escultura valli-soletana*, tomo II, págs. 36-39); pero lo hizo magníficamente D. José



Martí y Monsó en su notabilísimo estudio *Gregorio Fernández. Su vida y sus obras* (dado en *Museum*, tomo II, págs. 212-236), en el cual cita unos datos que le proporcionó Serrano Fatigati después que este autor había publicado su mencionado trabajo.

La cita se refiere a un *Compendio de la Historia del Santísimo Cristo del Pardo*, de autor anónimo, y de él se desprende que el 8 de abril de 1605, Felipe III, estando en Valladolid, encargó a Fernández un Cristo yacente, que fué expuesto "en el oratorio del Palacio Real de Valladolid, trasladándose la estatua con gran veneración y solemnidad a Madrid en 1606 al reintegrarse la Corte al punto de donde la había sacado el Duque de Lerma. La escultura fué de gran agrado y aprecio del Rey, y en su poder estuvo nueve años, trasladándose en 1615, en magna procesión, al convento de Capuchinos de El Pardo, por cuyo nombre se conoce la talla (de allí pasó a la parroquia del Buen Retiro). Es obra tan importante, que el anónimo autor del *Compendio* mencionado cuenta la anécdota de que Fernández decía de la obra: "El cuerpo lo he hecho yo; pero la cabeza sólo la ha podido hacer Dios." Otra cosa dijo D. Ricardo de Orueta y Duarte en su folletito sobre *Gregorio Fernández*: "Si la cabeza del Cristo de El Pardo, según pregonaba el propio autor, la debió hacer Dios, el resto del cuerpo lo debió hacer el demonio."

Y sucedió, desde que marchó definitivamente Felipe III con su Corte a Madrid, que la "capilla real" corrió la misma suerte que el Palacio. No tuvieron en Valladolid, desde varios siglos antes, los reyes su casa propia, y cuando la tuvieron de su patrimonio, desde principios del siglo XVII, apenas fué ocupada por ellos, y muy accidentalmente. A la "capilla real" la ocurrió lo mismo. Y si, como he dicho, de "hecho y de derecho" lo era desde que la "adquirió" la corona, pues... pocas veces se vió visitada por sus dueños. Y ¿para eso el Rey "echó" de ella a los cofrades?

Decayó la vida de la Capilla Real, casi abandonada en su destino, durante los siglos XVII y XVIII, y tanto, que apenas se hace referencia de ella en las *Ordenanzas del Real Palacio de Valladolid, formadas a consecuencia de Real Orden por don Pedro de Chaves, Juez de dicho Real Palacio, y aprobadas por S. M.* — En Valladolid: En la Imprenta de don Francisco Antonio Garrido, Impresor del Santo oficio de la Inquisición. Año de 1789 (no figura este impreso en el *Catálogo razonado de las obras impresas en Valladolid*, por D. Mariano Alcocer); y si se cita una vez, es por causa de utilizar los frailes del próximo convento de fran-



ciscanos de San Diego, una dependencia que pertenecía a la capilla, con la cual habían hecho comunicación. Decían aquellas *Ordenanzas* en su número 18: "Que por quanto S. M. tiene en el lado del Evangelio de su Capilla Real un quarto de Tribunas de las Damas, y por lindar con el dicho Monasterio, los Religiosos se sirven dél para su Enfermería, se les dexé el uso de dicho quarto vajo, y alto, hasta que S. M. fuere servido de mandar otra cosa; o lo hubiere de menester, haciendo reconocimientos los dichos Religiosos que lo poseen por esta calidad, y no porque sea suyo."

A poco de estas *Ordenanzas* entró la Capilla Real en una fase nueva y de actividad. Se concedió, en 19 de septiembre de 1794, al provincial de la Orden de religiosos descalzos de San Francisco, instalados en el convento de San Diego, autorización para demoler la parte alta del pasadizo que unía el Palacio Real con el convento, y permiso para fundar en la misma capilla la Orden Tercera de San Francisco (Apéndice 8.º), y poco después, 18 de abril de 1795, para demoler la tribuna alta con objeto de abrir una ventana que diera luz a la baja que había de servir de coro (Apéndice 9.º). Ambas Reales órdenes las firmó Don Manuel de Godoy, el Príncipe de la Paz, con el título de "El Duque de la Alcudía". Y como a este personaje le habían hecho el ofrecimiento de nombrarle Hermano mayor y Protector de la Tercera Orden que iba a fundarse en la Real Capilla, muy agradecido a ello contestó el mismo Duque al Provincial (6 de mayo de 1795), precediendo otra carta de gracias de García Jara, con fecha del día antes (Apéndice 10).

Con esta autorización real, el P. Provincial, Fr. Francisco de la Concepción Grajal, fundó la Tercera Orden de Penitencia en la Capilla Real, por patente de 15 de mayo de 1795, la cual mereció la aprobación del General Fr. Joaquín Company, el 2 de julio del mismo año (Apéndice 11), quedando nombrado el guardián del convento de San Diego Fray Antonio de San Bernardino, como Comisario visitador de la nueva fundación.

En seguida se hicieron los estatutos correspondientes, de los que doy un corto extracto de lo más importante en el apéndice 12, y en ellos, además, es claro, de detallar en qué habían de ocuparse en los ejercicios semanales, al principio se determina que se nombra por Primer Ministro, Hermano mayor y Protector de la Orden Tercera, al Duque de la Alcudía, que ya había aceptado el cargo, "por todo el tiempo de su vida, de



que debe gloriarse dcha V. O. T."; nombramiento, en verdad, por el que esperaba la Orden recibir favores, como, en efecto, consiguió, según se observa en la Real orden de 14 de agosto de 1795 y en la de 7 de octubre del mismo año, por la cual se manda "se componga la tribuna del cuerpo de la Capilla cedida últimamente a la Comunidad para la Benerable orden tercera", firmando esta última disposición Godoy con el título de Príncipe de la Paz, concedido poco antes por el Rey (Apéndice 13).

Constituída ya la Hermandad, inmediatamente hicieron algunas obritas en el edificio, y una de las más importantes, por ser para uso público, fué la que se encomendó al maestro carpintero Eusebio Ramos, quien hizo un cancel nuevo para la Real Capilla de la V. O. T. de Penitencia, que importó 1.464 rs., según memoria del maestro de 20 de diciembre de 1795, que con 330 rs. del cerrajero del cancel, dada nota por el P. Grajal, se elevó a 1.794 rs. lo satisfecho "con todo lo demás que se ha gastado en la Real Capilla".

Oficialmente, se pasó el nombramiento que hasta por los estatutos se había hecho a favor del Príncipe de la Paz, así como a D. García Jara, quienes contestaron cumplidamente a la Hermandad, y en su nombre, al P. Grajal, por cartas de 16 de agosto de 1797 (Apéndice 14).

La buena organización de toda comunidad exige que en sus principios el orden presida con todo rigor sus actos y que la cabeza directora no descuide ni un instante la inspección. Y como Fr. Joaquín Company, Ministro general de toda la Orden de Menores de San Francisco, dió Letras patentes, por las cuales nombró Visitador de la misma a Fr. Francisco de la Concepción Grajal, y le concedía facultad para tener un subalterno, dadas en Madrid a 28 de junio de 1797, el P. Grajal nombró por su subalterno o segundo visitador a Fr. José Sánchez de San Antonio, y en sus enfermedades o ausencias, a Fr. Simón de San Pedro de Alcántara, maestro de novicios, fecha 20 de agosto del mismo año. Mas renunció el oficio de vicevisitador Fr. José de San Antonio "por impedirle la asistencia a sus Discípulos y no permitir el P. Guardián vajase a los Ejercicios el Maestro de Novicios"; por la misma razón, el P. Grajal, en 31 de enero de 1798, hizo la sustitución con Fr. Carlos de la Concepción Prieto.

La Hermandad se llegó a posesionar de la capilla con todos los derechos que creía anejos a la propiedad, y uno de ellos era el de poder enterrar en ella, cierto que lo haría de sus hermanos; pero se atajó esa pre-



tensión por medio de la Real orden de 5 de octubre de 1800 (Apéndice 15), prohibiendo en absoluto "pretensiones tan irregulares como estrañas a la salud pública", pues "La Capilla del real Palacio que está a cargo de los religiosos de San Diego, no es una Yglesia pública ni conbiene que se erija en tal, poniendo campanas, destinándola a Enterrar difuntos y otros Vsos que con el tiempo pueden alegar derechos. Excitar pretensiones y acarrear Litijios".

Mas no por eso el rey D. Carlos IV dejaba de proteger a su Capilla Real, ya que, por Real orden de 27 de febrero de 1800, concedía que se pusiera en ella "la Ymagen de nra. Señora y una de las mesas de piedra que había en el Palacio" (Apéndice 16), así como autorizaba que "en el callejón que da a la capilla se abriese una pieza de veinte y un pies de largo y diez de ancho que pueda servir de Sacristía, no siendo posible hazerla en el parage que Vm. indica". (Se refería al P. Grajal.)

En el año de 1802, la V. O. T. solicitó del ilustrísimo señor don Alejandro Camerón, obispo de Maximianópolis, algunos beneficios espirituales, y concedió a todos los hermanos cuarenta días de indulgencia por algunos actos que verificasen, como llevar los pasos o insignias de la Pasión, por hacer los actos de Fe, Esperanza y Caridad, por asistir a los ejercicios, por decir delante de Nra. Sra. de la Concepción "Ave María Purísima", por rezar un Padre Nuestro y Ave María ante la imagen de San Pedro de Alcántara, y otros varios más. Y en esos momentos de auge, la V. O. T. solicitó de varias sacramentales hiciesen con ella lo que hacían con los observantes en funciones, entierros o prácticas, aunque, decía, que no tenía necesidad de las autorizaciones consiguientes por tener los Descalzos las mismas facultades que aquéllos; pero lo hacía para evitar alteraciones y disputas cuando la V. O. T. asistiese a los entierros de los hermanos que fueran cofrades de dichas sacramentales. La incorporación se acordó por la Sacramental de San Pedro, el 28 de enero; de la de San Nicolás, el 25 de marzo, y de la de San Ildefonso, el 9 de mayo, consiguiendo el mismo favor por la cofradía del Santísimo Sacramento y Animas del Hospital General, en junta de 16 de abril, todo del año 1802, comunicado el 16 de mayo.

Malos tiempos fueron los de la francesada para la Capilla Real y la V. O. T., en términos que dejaron limpia de todo ornato aquélla y arrebataron lo que pudiera arrancarse; no cargaron con las dos inscripciones relacionadas de la consagración de la capilla y el bautismo del príncipe



Don Carlos por estar empotradas en las paredes. Pero, pasada la marejada, volvió a recobrar su actividad y comunicarse con otras instituciones afines, y a instancias de la Escuela de Nuestro Señor Jesucristo, bajo la protección de Nuestro Padre San Felipe Neri, cuya comunicación de petición firmaba el secretario, Manuel Brián, el 19 de abril de 1814, acordó el día siguiente la V. O. T. incorporarse a tal cofradía, y en esta confraternidad participar de las gracias, alivios y bienes espirituales que Nuestra Madre la Iglesia tiene concedidos a la Santa Escuela. En el oficio de ésta se lee: "Los ejercicios tan augustos de nra. Religión sacrosanta, que hace el objeto destos dos santos Establecimientos, no podrían estar por más tiempo sin mutua comunicación, y ya que felidmente pueden vno y otro ejercitarse livremente después de la dolorosa suspensión que ham padecido a yn pulsos de la impiedad."

Como el desmantelamiento de la capilla, como acabo de decir, fué tan general, no había más remedio que acudir a donde se pudiera para conseguir lo más indispensable para el culto, y hasta se recurrió a adquirir cosas que puede decirse se desechaban de otras iglesias. No hay más que recordar lo siguiente:

El Visitador, Fr. Francisco de San Roque, en 6 de junio de 1815, dirigió una solicitud al párroco, mayordomo de la iglesia e individuos de la Junta de bienes de la parroquia de la Antigua, y en ella decía:

"Acaban de desocupar la Capilla Real, propia para practicarse en ella los Santos ejercicios; pero como la miramos inutilizada para tan santo ministerio, sin más ajuares que las paredes. Para dar principio a su uso es necesario formar un Altar. En atención de que en esa su Iglesia tienen una messa con sus adjuntas gradillas, que han separado del Altar maior para colocar otra más conducente al culto; suplica juntamente con todos los hermanos, hagan el favor de alargarla para dha. Capilla en los términos que fueren más adactables a su mucha Cristiandad y en el precio que arreglaren los inteligentes en la materia de que se dará la más completa satisfacción."

La Comisión de Hacienda de la parroquia comisionó al mayordomo Cayetano Alonso, y como tal mayordomo de fábrica, dió recibo de haberse entregado de doscientos reales que le dió el tesorero de la V. O. T., Juan Benito, en 7 del mismo mes, por "la mesa vieja de altar y Gradería que se cita y por una custodia o tabernáculo".



Y por el mismo desmantelamiento y saqueo que se hizo de la capilla, la cofradía no tenía donde reunirse y celebrar sus cabildos, por lo cual solicitó se la concedieran dos dependencias que tenía la iglesita adyacentes al lado de la Epístola. El rey Don Fernando VII accedió a ello, no sin poner algunas condiciones, que repetían lo que ya en otras ocasiones se había hecho constar, como prohibir los enterramientos de personas, no poner campanas y conservar las tribunas que tenía el Palacio en su capilla. La resolución fué dada por Real orden de 29 de octubre de 1817, trasladada a la cofradía en 11 de noviembre por la Administración del Real Palacio, y en 24, por la Intendencia de la provincia (Apéndice 17).

La capilla estuvo expuesta a perder su destino por pretenderse suprimir la cofradía.

Por el año 1818, los PP. Observantes de Valladolid y su V. O. T. de Penitencia suscitaron la duda de si la familia de Descalzos podía fundar en sus conventos la Orden Tercera de Penitencia en los mismos términos que lo practicaba la regular Observancia, lo cual tendía a que fuese suprimida la fundada en la Capilla Real. Pasó el asunto al Ministro General de la Orden de San Francisco, y éste se quiso informar, como era lógico y natural, del convento de San Diego, y éste dió una contestación por la cual se resolvió el negocio mediante a estar confirmada y aprobada por el Ministro General, Fr. Joaquín Company, en 2 de julio de 1795, según "su patente que existe al folio 20 de este libro", se dice en un documento al efecto redactado. Ya se había tratado de cosa igual pretendida por los Observantes del convento de Conde, en el arzobispado de Braga, que se oponían a la fundación de la Orden de Penitencia en el convento de Azurara, próximo a aquél, desestimándose la pretensión por decreto de la sagrada Congregación de Cardenales de 11 de septiembre de 1740. Semejante controversia se suscitó igualmente entre los Observantes de Alba de Tormes y Descalzos de Peñaranda, aquéllos, de la provincia de Santiago, y éstos, de la de San Pablo, obteniéndose, del mismo modo, una resolución favorable a los Descalzos, en cuanto que unos y otros podían erigir en sus conventos la Orden Tercera de Penitencia, no cabiendo duda ya después del Breve de Benedicto XIV, de 2 de agosto de 1745, que empieza: *Laudabilis Romanorum Pontificum*.

Tenían, por lo tanto, la misma facultad todas las familias de la religión seráfica desde el momento que el Sumo Pontífice León X reunió



bajo una sola cabeza a los Observantes, Recoletos y Descalzos, para formar un solo cuerpo.

"En uso, pues, de esta facultad —decía la contestación de los Descalzos de San Diego—, esta provincia de San Pablo, con patente del excmo. y Rev.<sup>o</sup> P. Fr. Joaquín Compani, Ministro General de la orden seráfica fecha en Madrid a 19 de septiembre de 1794, trató de erigir y fundar la V. O. T. en el convento de San Diego, de Valladolid. Y para que los hermanos terceros pudiesen hacer sus ejercicios con toda libertad y franqueza, y sin incomodar a nadie, el señor Carlos cuarto tuvo la bondad de permitir se fundase dicha orden en su real capilla, sita en este mismo convento, como todo consta de la carta que dirigió su primer ministro de estado al R. P. Provincial y se lee original en el libro de la fundación de la tercera orden de este convento."

Al margen de lo que debía ser el borrador o minuta de esa especie de informe se escribió:

"Contestación a una representación que los RR. PP. observantes y su Venerable orden tercera de Penitencia de esta de Valladolid hicieron a Ntro. Emo. y Reverendísimo Padre General, Fr. Cirilo Alameda y Brea, por el año de 1818, con el fin de que extinguiese esta V. O. tercera de Penitencia, erigida en esta Capilla Real contigua a este Convento de San Diego de esta de Valladolid, y dirigida y gobernada por los Padres Descalzos de dicho Convento. Y vista por su Rma. esta contestación también fundada, no hizo mérito ni aprecio alguno de lo expuesto por dichos Padres observantes, y su V. O. T. mandando siguiese esta V. O. Tercera de S. Diego como hasta aquí."

Continuó, por tanto, la Capilla Real en su misión de albergar y ser usada por la V. O. T.; pero llegó, en 1835, la supresión de los conventos, y es claro, dejaron los religiosos del de San Diego el suyo, y, como consecuencia, la capilla próxima que regentaban. Y como nunca deja de existir un funcionario "celoso", o mejor, "empachado de legalidad" el administrador del Real Patrimonio de Valladolid reclamó, en comunicación de 25 de noviembre de 1837, de la cofradía pusiera a su disposición, "con la brevedad posible", la Capilla Real, y en 6 de diciembre volvió a insistir, pero atenuando la orden de devolución del edificio, y aun añadiendo el administrador que "de ningún modo puedo permitir que se continúe ocupando (los reales edificios) sin nueva autorización" (Apéndice 18).

*(Continuará)*

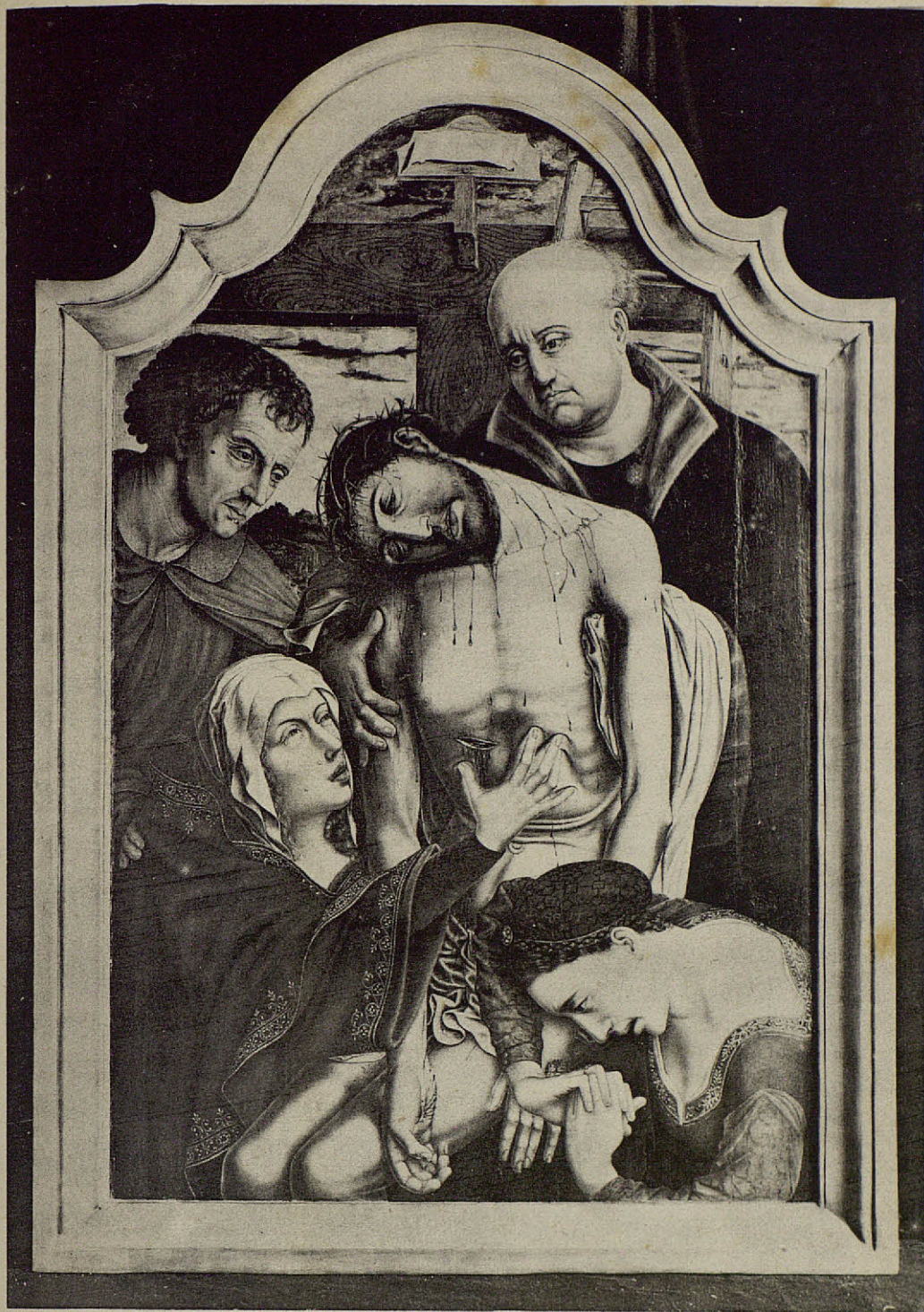




Tabla central de altar dedicado a la Virgen

(1'53 × 1'12)





Descendimiento de la Cruz

*Van der Veyden (1'23 × 0'83)*





Fragmento de un retablo producción de Domener Valls

(2'22 × 1'52)



San Agustín, Escuela Aragonesa

(1'96 × 1'27)





Plafón lateral del llamado «Frontal de los Nueve Obispos»  
(1'20 × 0'95)



Tabla central de un altar dedicado a la Virgen. Taller de los Serra  
(1'43 × 1'00)



COLECCION MUNTADAS. BARCELONA



San Miguel

(1'61 × 0'82)



# Notas sobre las pinturas de la Colección Muntadas

---

*A mi excelente amigo D. José Francés.*

El admirable conjunto de obras de arte que reunió el Excmo. Señor D. Matías Muntadas Rovira, Conde de Santa María de Sans, es una evidente muestra de la personalidad que supo hermanar conjuntamente a sus múltiples actividades industriales y comerciales de envergadura, un noble aprecio y estima, al servicio de una fina sensibilidad, que le permitieron reunir este notable conjunto de obras de arte de la Edad Media, especialmente dentro del período gótico.

Al fallecer el Sr. Conde, los señores herederos supieron valorizar, como merecía, la Colección, decidiendo publicar, en 1931, el *Catálogo de la Colección Muntadas*.

A raíz de la publicación del mismo, el interés de los historiadores de nuestro Arte hispánico fué creciendo cada día, habiéndose solicitado de los nobles herederos del patrimonio Muntadas, autorización para visitar la Colección, estudiarla e incluso para exponer alguna de las obras que la enriquecen.

Personalidades de todos conocidas, como el Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, en su magistral *Historia del Arte Hispánico*; D. Elías Tormo, D. Joaquín Folch y Torres y el ilustre profesor de la Universidad de Harvard, sir Chandler Rathfon Post, en su notable *History of Spanish Painting*, han divulgado, discutido y clasificado la mayoría de las obras pictóricas de esta notable Colección Muntadas.



La serie, cada día más numerosa, de discípulos que, alrededor de las citadas personalidades ha venido formándose, se ha ocupado a menudo de esta Colección.

Citemos, sólo a título de referencia, entre otros varios, miss Gertrude Richert, Benjamín Rowland, Gudiol y Ricart.

No podemos descuidar los esclarecimientos que en los estudios realizados han podido dar August L. Mayer, F. J. Sánchez Cantón, Emile Bertaux, Durán y Sanpere, Gómez Moreno, Gudiol y Cunill, J. Pijoán, Sanpere y Miquel, Serra Vilaró, Soler y March, Sanchís Sivera, Leandro de Saralegui, Tramoyeres, Sánchez Gozalbo.

Por nuestra parte, conocíamos la Colección por las diversas conversaciones que sobre cosas de arte habíamos tenido con D. José María de Albert Despujol, Barón de Terrades, y por el catálogo que gentilmente nos ofrecía, hace unos años, aparte los diversos cambios de impresiones que de vez en cuando teníamos con el profesor Post.

A raíz de la reciente guerra, en junio de 1937, una feliz casualidad nos permitía departir, en Burgos, con el Sr. Barón de Terrades.

A unas preguntas que dicho señor nos hacía interesándose por la Colección, podíamos asegurar al Sr. Barón que, según las referencias que a nosotros habían llegado, no sólo se había salvado la casi totalidad de las obras, sino que se hallaban, debidamente acondicionadas, en los diversos depósitos de obras de arte que había constituido el Gobierno de la "Generalitat", al frente de los cuales estaban personas de reconocida competencia y honorabilidad.

Cuando nuestro paso por Barcelona, a primeros de febrero de 1939, podíamos notificar al Sr. Barón de Terrades que salíamos destinados hacia Figueras y lugares fronterizos, donde debíamos cumplir la misión que, en calidad de agente de Recuperación de Vanguardia del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, se nos confiaba.

En junio de 1939, el propio Sr. Barón nos encargaba y autorizaba para que en su nombre procurase indagar, averiguar y clasificar, en los diversos depósitos de obras de arte recuperados, las diferentes piezas que formaban parte integrante de la Colección Muntadas.

Fruto del conocimiento directo que tuvimos con la mayoría de las pinturas de esta notable Colección, al tener que pasar reiteradas veces por nuestras manos, son estas notas, que decidimos reunir.



EVOLUCION DE LA PINTURA GOTICA EN ESPAÑA, Y DE  
FORMA ESPECIAL EN LA REGION CATALANA.

Séanos permitido, antes de entrar de pleno en nuestro modesto estudio sobre la Colección Muntadas, comprobar la imperiosa necesidad de poseer en España una documentación técnica para las distintas obras de arte de los grandes maestros de la pintura hispánica.

En el curso del año 1934, nos era dado estudiar, en los laboratorios anexos a las principales pinacotecas del extranjero, y de forma especial cuando nuestra estancia en el "Laboratoire de Pinacologie des Musées du Louvre", al aceptar la amable invitación que nos hacía S. E. el Dr. Don Fernando Pérez (q. e. G. e.), Director y creador del citado Laboratorio, los modernos métodos de examen de las pinturas con los rayos X, ultravioletas e infrarrojos, y de forma especial, con la luz rasante, procedimiento de irrefutables resultados, creación del citado Profesor.

Recientemente, se han venido reconociendo las grandes ventajas que estos laboratorios pueden proporcionar, no sólo a los estudiosos de las obras de arte, sino los elementos de juicio que ofrecen para llevar a cabo las restauraciones, con garantía científica y adecuada forma.

Podemos señalar, por ejemplo, cómo en Italia, al lado de las grandes pinacotecas, la labor meritoria de los laboratorios, descollando el "Istituto Centrale del Restauro".

Son de un apreciable interés las obras que Renato Mancía ha venido publicando en su *Biblioteca del Restauro*, y los diversos estudios del profesor A. P. Laurie y del Dr. Eibner, entre otros.

La documentación que se tendría en manos, permitiría demostrar con el examen comparativo de las características propias a cada maestro, palpables pruebas, que serían otros tantos argumentos científicamente irrefutables, en favor o contra el modesto parecer que a continuación vamos a exponer.

"La importancia de Cataluña en el cuadro general de la pintura románica se debe, aún más que a los frescos que adornaban sus iglesias, a la cantidad de tablas pintadas que servían de ornamento a los altares, y se conservan todavía en número tal, que supera al que pueden reunir todos los Museos de Europa juntos."

Con estas palabras del Sr. Marqués de Lozoya, en su *Historia del*



*Arte Hispánico*, queda ya revelado el valor que, para el estudio del Arte, pueden tener las dos piezas número 305 (p. 4 y 5) de la Colección.

Recientes estudios han permitido comprobar que eran los plafones laterales del llamado Frontal de los Nueve Obispos, que, procedente del viejo monasterio de San Saturnino de Tabérnoles, existe en los Museos de Arte de Barcelona.

Ciertos detalles de la indumentaria litúrgica, especialmente la mitra, han hecho atribuir esta obra dentro de la segunda mitad del siglo XII. Pero, no pudiendo darse a este factor que concierne la indumentaria más que un relativo valor desde el punto de vista cronológico, es mejor, para situarla, apoyarse en el desarrollo que se observa en los procedimientos técnicos con que ha sido ejecutada.

Ello motiva que se clasifiquen estos dos plafones de la Colección dentro de las producciones de final del siglo XII o principios del XIII.

Con estas dos obras románicas nos adentramos ya en este nuevo siglo, notando cómo el ambiente creado por las estructuras góticas, al limitar los espacios decorativos, influye poderosamente sobre el Arte.

Los elementos monocromos, pero de vivo colorido, que hallamos en las vidrieras de las Catedrales y en las miniaturas de los códices, tienden a aumentar la que era limitada gama de colores en las pinturas románicas.

Fruto de estos dos factores, vamos observando cómo las formas rígidas, bizantinas, geométricas, propias del período románico, dan paso a un expresionismo lleno de vida y de movilidad, haciéndose sentir un naturalismo y un interés a lo anecdótico, que disminuye, en parte, la majestuosidad a que nos tenía acostumbrados el románico.

Es a través de Navarra, que las nuevas modalidades artísticas penetran en España, por hallarse esta región, geográfica, religiosa y políticamente más unida a Francia que el resto de la Península.

En las comarcas del occidente y del sur de Cataluña es donde esta primitiva corriente, llamada franco-gótica, ha venido gozando de más popularidad.

Los colores, en general, son vivos y carecen de transparencias.

El antependio o frontal va quedando relegado en segundo término, para dar paso al retablo que, de dimensiones reducidas y apaisado a fines del románico, aumenta de tamaño a medida que se avanza en el siglo XIII, motivando la desaparición del Baldaquino.

Ya entrados de pleno en este siglo, es de notar la poderosa influencia



que la nueva mística franciscana ejerce sobre la sensibilidad de los pueblos de Europa, provocando un intenso amor hacia lo natural y humano, máximo exponente "de la bondad y de la belleza del Creador".

A finales del siglo XIV y principios del XV, la pintura gótica en España queda más acusada que en el resto de Europa.

Contribuyen a ello, las relaciones comerciales y políticas entre la Corona de Aragón e Italia, cada día más intensas; por otra parte, una fuerte corriente se establece por los caminos de la Corte Pontificia de Aviñón.

De aquí vino la supremacía de las tradiciones italianas en Cataluña, Valencia y Aragón.

Mallorca, por las relaciones familiares de la Corte con la de Nápoles, así como por su privilegiada situación geográfica, fué el punto de contacto de las nuevas modalidades artísticas que en este nuevo período del Arte se iban creando, dando paso al llamado estilo italo-gótico.

De las dos grandes Escuelas italianas, la Florentina, con Giotto, y la Sienesa, con Duccio y Simone Martini, fué esta última la que más poderosamente influyó sobre nuestros artistas.

Los colores, no tan violentos, saben combinar finas y delicadas transparencias.

En general, todas las pinturas son hechas sobre madera, con un enlucido en las uniones de las tablas, recubiertas por una imprimación yesosa, que lleva trazado al buril el contorno de las figuras.

La pintura suele ser a la ténpera de huevo.

Un fondo dorado, liso unas veces, finamente burilado y punzonado otras, lo hallamos estofado a medida que avanzamos en el siglo XV, siendo todavía como un lejano recuerdo oriental.

Podríamos resumir las dos características que hemos señalado permitiéndonos decir que el franco-gótico obedece a una corriente que sigue la ruta terrestre de las peregrinaciones a Santiago, mientras que el italo-gótico se adentra por las vías del Mediterráneo y a través de las tierras del Langüedoc.

Compuesta esta valiosa Colección Muntadas por "un conjunto de obras maestras de los siglos medios", veremos cómo estas generales características de la pintura dominan en las principales obras de la Colección, permitiéndonos una ordenación cronológica y por Escuelas, hasta llegar, ya algo avanzado el siglo XV, a las obras directamente influencia-



das por las grandes Escuelas flamencas, que tan excelentemente hallamos representadas.

Ferrer Bassa. Su evidente viaje a Italia forma su personalidad artística al entrar en contacto con las producciones florentinas de Giotto, y las sienesas de Simone Martini, siendo éstas las que se avienen más a su temperamento.

Documentalmente, es conocido a partir de 1324, muriendo en 1348.

Consta que los Reyes de Aragón le confiaron diversidad de encargos.

Dejó un hijo suyo, Arnau, que había recibido de las monjas de Pedralbes el encargo de unas pinturas que debían decorar las paredes de la iglesia.

Jaume, Pere y Joan Serra. De esta familia de pintores abundan las noticias documentales, dentro de la segunda mitad del siglo XIV.

En las obras de Jaume se traducen las normas sienesas, conocidas, si no a través de las producciones de Ferrer Bassa, directamente en la Corte Pontificia de Aviñón.

La familia real, en 1361, confiere trabajo a Jaume, que consta fallecido en 1395. Las últimas noticias documentales de Pere datan del 1399.

El taller de los hermanos Serra contribuyó, indudablemente, a formar muchos pintores, que, al ir tomando personalidad propia, trabajaron independientemente.

Posee la Colección una tabla representando *La Coronación de la Virgen*, número 410 (p. 22), cuya impresión sienesa permite situarla entre las producciones directamente influenciadas por Ferrer Bassa.

De los hermanos Serra, posiblemente de Jaume, es la tabla central de un altar, número 297 (p. 12), que representa *La Virgen sentada*.

El primitivismo y la forma característica que se observa en las producciones de estos pintores, se traduce en el conjunto de un retablo dedicado a Santa Magdalena, número 296 (p. 14), que si no directamente obra de uno de ellos, puede ser de un pintor formado en su taller.

Entre los anónimos pintores que traducen el estilo italo-gótico en la región valenciana, hay uno, denominado el Maestro de Villahermosa, al cual puede atribuirse el retablo número 30 (p. 13), que representa *La Virgen de la Leche*.

La directa influencia ejercida por los hermanos Serra, se traduce en esta obra, que puede situarse a finales del siglo XIV.

Dedicado a Santa Ana, hay un retablo, número 227 (p. 21), con el



monograma BNT:MNT:, que ha permitido atribuir esta obra al pintor manresano Bernat de Montflorit, conocido por documentos del 1390 al 1392, que muy pronto evolucionó hacia las nuevas modalidades del siglo XV.

Hállanse en esta Colección cuatro fragmentos de retablo, número 308 (p. 15), que se clasifican como producciones de Domenec Valls, que ejecutó una serie de obras en la región de Tortosa, a finales del siglo XIV.

La técnica pueril es compensada por el interés iconográfico de las escenas, que demuestran una directa dependencia con el taller de los Serra.

Puede adscribirse a la Escuela aragonesa de finales del siglo XIV, la tabla número 225 (p. 16), que representa *San Lorenzo*, siendo digno de interés, al lado de su típico primitivismo, los estofados del fondo dorado y de los ornamentos de la dalmática.

Al iniciarse el siglo XV, fundiéronse en el llamado estilo internacional las dos modalidades: la franco-gótica y la italo-gótica.

Con esta amalgama se introduce en la composición una vida y un dinamismo exuberante, aparejado con el hispánico sabor trágico y realismo, que es contrarrestado por pequeños detalles, francamente humoristas, las más de las veces.

Van aumentando los pliegues en los ropajes y se nota un creciente interés para introducir la tercera dimensión.

Es el pintor gerundense Lluís Borrassá, el máximo exponente de esta nueva modalidad en la pintura gótica: el estilo internacional.

Se empieza a tener noticias de Borrassá en 1380, gozando en 1388 de la real protección de D. Juan I, "que le requiere para disponer los ornamentos necesarios para su coronación".

A finales del siglo, establecióse en Barcelona, donde regentó durante treinta años su importante taller, teniendo a su servicio un esclavo tártaro, Lluç, que le ayudaba en sus tareas.

La documentación sobre Borrassá es copiosa; ella nos permite conocer el éxito de su taller, que sólo en 1392 tenía encargados cinco grandes retablos, no pudiendo dar abasto a las numerosas demandas que se le hacían.

Muchas de las cabezas de los Santos que representaba son verdaderos retratos, y las escenas bíblicas las sabe transportar a su vida contemporánea.

Puede tal vez "explicar la penetración en Castilla de esta nueva mo-



dad artística el encargo que recibió del comerciante de Burgos, García Ruiz, para un retablo de Santa Catalina".

En la tabla número 390 (p. 18), que representa *La Virgen sentada*, hay detalles que permiten situarla como obra del taller Borrassá.

Lo propio ocurre con *El Calvario*, número 229 (p. 20).

La difusión de las obras de Borrassá y la actividad creciente de su taller, indudablemente debían formar escuela, descollando el pintor Jaume Cirera, cuya actividad consta documentalmente de 1425 a 1452, colaborando con él Bernat Puig.

Directamente influido por su obra, puede clasificarse el fragmento de altar dedicado a San Miguel Arcángel, número 194 (p. 19), que podría completar, con las tablas que existen en los Museos de Arte de Barcelona, el que había sido retablo de San Miguel y de San Pedro, de la Seo de Urgel.

Aparte Lluç Borrassá, Jaume Cirera y Bernat Puig, que acabamos de mencionar, al trasponer el primer cuarto del siglo XV, puede observarse, tanto en los discípulos directamente formados en el taller Borrassá como en los que no lo fueron, perdura una lejana tradición sienesa en sus creaciones, que contrasta con el dinamismo típico de la región Catalana, introduciendo, a guisa de tanteo, las nuevas modalidades flamencas.

Séanos permitido mencionar, entre la pléyade de pintores, Mateu Ortoneda, pintor del campo de Tarragona, documentado entre 1417 y 1433; Grau Gener, que colaboró con el propio Borrassá; el llamado Maestro de Penyañel, llegando a un Jacobus Ferrarii, Jaume Ferrer, que firma una *Adoración de los Reyes*, existente en el Museo Diocesano de Lérida.

En el taller de la familia Ferrer, de la cual se tienen documentos del 1436 y 1457, se crea la Escuela de Lérida, siendo el punto de contacto entre Cataluña y Aragón, modificando totalmente la Escuela aragonesa al instalarse la citada familia en Zaragoza.

Atribuida a Jaume Ferrer, posee la Colección la magnífica tabla número 166 (p. 25), que representa *La Dormición de la Virgen*, posiblemente réplica del tema semejante al que en 1457 el propio Ferrer pintaba para la iglesia de la Sangre, de Alcover.

A esta Escuela de Lérida se adscribe la gran tabla número 33 (p. 48), que escenifica el Gólgota.



Durante estos mismos años, la Escuela valenciana tiene su máximo esplendor; las relaciones artísticas y comerciales entre algunas ciudades italianas y el Maestrazgo son intensas; y siendo la Corte Pontificia de Aviñón protectora del arte sienés, recordar debemos que el Papa Luna supo rodearse de valencianos, "no siendo extraño que estas relaciones engendrassen corrientes artísticas".

Pero alrededor del gran número de obras que pueden agruparse dentro de esta fase del estilo gótico internacional, descollaban unas cuantas, que se agrupaban bajo la paternidad de un anónimo pintor, denominado el Maestro de San Jorge.

El nombre le era dado por las tablas dispersas del retablo de San Jorge, distribuido entre el Musée du Louvre y el Art Institute, de Chicago.

Sus obras, realizadas con una perfecta técnica de miniaturista, son, indudablemente, las más atractivas de toda la Escuela catalana.

Su personalísimo estilo, las composiciones, impregnadas de una infinita gracia, la riqueza del colorido, la finura con que se tratan los más insignificantes detalles y la delicadeza con que los fondos dorados son acabados, motivaron que, a pesar de las técnicas y del espíritu flamenco que se importaron, como veremos, al final de la vida de este Maestro, su obra perdurase, influenciando la mayoría de pintores de la segunda mitad del siglo XV.

Era lástima que el anonimado dejara incompletos los estudios que, acerca de este Maestro de San Jorge, se hacían.

El problema apasionaba, y eran diversas las hipótesis que existían; pero, gracias a los interesantes documentos que halló D. Agustín Durán y Sanpere, quedaba despejada la incógnita.

El pintor Bernat Martorell, del cual se tenía noticia como miniaturista, era documentado a partir de 1427, sabiendo fallecía en 1452, dejando su hijo Bernat, también documentalmente conocido desde aquellas fechas hasta 1464.

Aparte las obras documentadas de San Pedro de Pubol y las que tuvimos en nuestras manos para restaurar, como el gran retablo del Salvador, de la Catedral de Barcelona, y el de San Miguel, originariamente de Pobla de Ciérvoles, actualmente en la Primada y Metropolitana Catedral de Tarragona, se adscriben a este admirable Bernat Martorell los plafones de Chicago y los de París, con otras varias obras que enri-



quecen colecciones particulares y diversos Museos, permitiéndonos completar la serie, las siguientes obras de esta Colección:

Números 4 y 122 (p. 26), 126 (p. 29), 121 y 168 (p. 17) y 167 (p. 10).

El sotabanco o predella, número 126 (p. 29), al recuperarlo en el fronterizo depósito de Darnius, mereció especial atención nuestra, ya que en el estudio que dedicamos a la admirable tabla de los Santos Juanes, de Vinaixa, que existe en el Museo Diocesano de Tarragona, cuya restauración estábamos efectuando al estallar la pasada guerra, completaba, con las cuatro tablas y *El Calvario* que posee Mr. Brimo de Larousilhe, de París, nuestro intento de reconstitución del conjunto de retablo dedicado a los Santos Juanes.

Efectivamente; las dimensiones, el espesor de la tabla y una serie de detalles que en nuestras últimas restauraciones íbamos anotando por las características que ofrecían, peculiares de las producciones conocidas de Bernat Martorell, concordaban perfectamente.

De las producciones de este portentoso Bernat Martorell, pasaremos a ocuparnos, como merecen, las producciones de directa influencia flamenca que posee la Colección, como son las de Lluís Dalmau, del anónimo Maestro de Pedralbes, así denominado a causa de una de sus mejores obras, que, procedente, al parecer, del gran convento de Pedralbes, enriquece la Colección, de la escuela de Jaume Huguet, de Pedro García de Benabarre y del anónimo, pero importante Maestro de la Colección Muntadas.

La nueva técnica de la pintura al óleo y las nuevas modalidades que caracterizaban la pintura por tierras de Flandes, donde tenían su máximo esplendor, podían haber sido importadas o divulgadas en nuestra Patria por los hermanos Huberto y Jan van Eyck.

Consta que a finales de septiembre o principios de octubre de 1427, salía del valenciano puerto de El Grao, para regresar a su país, la embajada borgoñesa que Felipe *el Bueno* había enviado para solicitar la mano de la Princesa aragonesa Isabel, hermana de Jaime, último Conde de Urgel, uno de los pretendientes al trono de Martín *el Humano*.

Formaba parte de dicha embajada el pintor Jan van Eyck.

Nuevamente llegaba a nuestra Patria, en 12 de diciembre de 1428, el ya mencionado pintor, acompañando la embajada compuesta por los señores de Roubaix y de Saintes, con misión de pedir la mano de la por-



tuguesa Infanta Isabel, hermana de Juan I, permaneciendo por espacio de diez meses en España, peregrinando a Santiago de Compostela y deambulando por tierras de Castilla y de Andalucía, visitando al "Rey Juan II de Castilla, al Sultán de Granada y al Duque de Arjona".

Casualmente, en 3 de diciembre del mismo año 1428, es por primera vez mencionado el nombre del pintor catalán Lluís Dalmau, ya en posesión, según se desprende, del título de pintor de la Corte de Alfonso V, siendo enviado a Castilla para una real misión.

Existen posibilidades que permiten establecer un directo conocimiento, en aquellas fechas, entre el flamenco artista Jan van Eyck y nuestro Lluís Dalmau, del cual se sabe su estancia en Flandes en 1431, al servicio de su Rey y señor.

Séanos permitido señalar que, precisamente en mayo de 1432, era ultimado por los hermanos Huberto y Jan van Eyck el maravilloso políptico del *Divino Cordero*, que enriquece la magnífica Catedral de San Bavón, de Gante, y que el propio Jan pintaba, entre los años 1434 y 1436, el llamado *Retablo de la Virgen*, del Canónigo Van der Paele, que se admira en aquel incomparable Museo de Brujas.

Hemos mencionado estas dos obras, a las que podemos añadir la llamada *Fuente de la vida*, que, procedente del monasterio segoviano del Parral, se halla en el Museo del Prado, y que parece ser obra de Huberto, para permitirnos observar lo mucho que pudieron influir sobre Lluís Dalmau, del cual se tiene la fecha del contrato que, en octubre de 1433, hizo para ejecutar el retablo de la llamada Virgen dels Concellers, que existe en los Museos de Arte, de Barcelona.

Otras muchas noticias documentales existen sobre este pintor, que, por sus múltiples y diversas actividades y por la poderosa influencia que pudo ejercer sobre la pintura de la época, merecería un detallado estudio.

La fina percepción de Emile Bertaux, supo apreciar semejanzas que existen entre la tabla número 198 (p. 54) de esta Colección, con la Virgen dels Concellers.

Post reúne una serie de obras catalanas, que afilia con el nombre del Maestro de Pedralbes, a causa de la tabla número 307 (p. 39) de la Colección, adscribiendo al propio Maestro la número 204 (p. 32).

Este anónimo pintor sabe mantener en sus producciones una admiración por lo netamente flamenco del arte de Lluís Dalmau, pero español-



zándolo aún más, anticipándose de esta forma a las producciones de Huguet.

*La Virgen con el Niño Dios*, número 307 (p. 39), tiene similitudes asombrosas con la composición de *La Virgen dels Concellers*, de Dalmau.

El manto de la Virgen encaja dentro del gran triángulo que Dalmau sabe reproducir del arte de los Países Bajos, enriqueciéndolo con orfebrería a la moda flamenca y simulando incrustaciones de piedras preciosas.

En determinados aspectos, este Maestro de Pedralbes está más en armonía con la moda flamenca que el propio Dalmau; pero en la plácida belleza y dulzura que respiran las figuras representadas se observa ya el insinuante y divino *charme* que descuella de las obras netamente catalanas de Jaume Huguet.

Al propio Maestro que viene ocupándonos, se une *El Calvario* o *Capilla*, número 204 (p. 32), que es uno de los ejemplares en los cuales el Crucifijo está esculpido, destacándose del fondo pintado.

Parece ser que el Cristo de marfil no era ya el original cuando este conjunto entró a formar parte de la Colección.

La Escuela flamenca de Van der Veyden goza en España de gran influencia, recordando, como muy bien dice el Sr. Marqués de Lozoya, cómo "las relaciones políticas y comerciales, estimuladas por la boda de Isabel de Avis con el Duque de Borgoña, favorecieron, sin duda, la importación de obras de arte neerlandesas".

Las obras de esta influencia que posee la Colección, números 117 y 10 (p. 51), número 200 (p. 53), número 171 (p. 59), número 199 (p. 58), números 266 y 170 (p. 61), merecerían por sí solas unos comentarios aparte.

Siguiendo la evolución de la pintura en esta parte del siglo XV, sobresale en Cataluña un nuevo pintor, Jaume Huguet, del cual sabemos sus actividades entre 1448 y 1486, habiendo constituido taller y formado escuela en Barcelona.

Dentro la órbita de la moda flamenca, constituye el polo opuesto a Dalmau.

Este, directamente influido por las obras y sujeto a las normas de los van Eyck; por el contrario, Huguet y sus discípulos asimilan las nuevas corrientes flamencas, incorporándolas dentro del espíritu y la técnica racial de Bernat Martorell.

Uno de los colaboradores de Huguet es el pintor Miquel Nadal,



documentado a partir del año 1453, señalándose al anónimo Maestro de Sant Quirse, como posible autor del *San Miguel*, número 37 (p. 40), que palpablemente evidencia la fase de la pintura catalano-aragonesa, que se incorpora a las nuevas modalidades de aquellos momentos.

Compañero de este anónimo Maestro de Sant Quirse, podemos considerar a Pere Espalargucs, pintor de los extremos límites de Aragón y Cataluña, documentado a partir del año 1490.

Cuatro obras suyas posee la Colección, cuya paternidad recae sobre este pintor; número 113 (p. 29), número 125 (p. 45), número 439 (p. 34) y número 440 (p. 34).

Pero al lado de ellas, y ocupando preferente lugar, debemos mencionar las obras de "Pere García de Benavarre", que había sucedido a Miquel Nadal, como director del taller que al fallecer dejara en plena actividad el meritísimo Bernat Martorell.

La documentación que Durán y Sanpere ha sacado del olvido, empieza a mencionarnos el nombre de Pere García de Benabarre, a partir del año 1455.

De la Colección sobresalen las siguientes obras: número 31 (p. 30), número 306 (p. 30), número 373 (p. 45) y número 6 (p. 36).

Cuenta la Colección con obras de la Escuela aragonesa, tales como el *San Agustín* número 1 (p. 35) y los 371 y 372 (p. 47), representando *San Vicente* y *San Lorenzo*, que, con la riqueza de detalles y magnificencia que respira el *San Agustín*, son precursores de los ideales estéticos que Bermejo acabó en la región de Santo Domingo de Silos.

Del anónimo Maestro de Gerona, aunque con algunas reservas, se adscribe el *San Jaime*, número 35 (p. 33), de la Colección.

Este llamado Maestro de Gerona sabe en sus obras seguir las enseñanzas de Huguet.

Podemos admirar unas cuantas obras de este anónimo pintor, en las Salas Capitulares de Gerona, siendo ellas las que le dan el nombre, resaltando las dos que componen *La Anunciación*, que en 1930 restauramos, acoplándolas tal como podemos admirarlas actualmente.

Una familia de pintores catalanes es documentada durante la segunda mitad del siglo XV: la llamada familia Vergos, de cuyo taller, y posiblemente pintada por Pau, es el *San Juan*, número 370 (p. 41), y *La Virgen amamantando al Divino Hijo*, número 115 (p. 37), de la Colección.



Traspuestas ya las Escuelas de Lérida y Aragón, que alrededor de los Ferrer se crearon, y las de Tarragona y del Maestrazgo, durante esta segunda mitad del siglo XV, que tenemos ya señaladas, podríamos añadir a las mismas, otras que enriquecen la Colección guardando su regional carácter.

Después de los valencianos Jacomart y Rexach, Post señala al anónimo pintor que denomina el Maestro Martínez, a causa de haber sido presentada una obra por D. Juan Martínez Vallejo en el Museo Provincial de Valencia.

Al Maestro Martínez se atribuye el tríptico número 197 (p. 28) de la Colección.

El fragmento de retablo número 129 (p. 34) es asignado como obra de Juan Rexach.

La influencia que la pintura valenciana ejerce sobre la pintura catalana queda patentizada por las obras de Pere Girard, cuyos datos constan a partir del año 1470, siendo, posiblemente, obras suyas las siguientes piezas de la Colección: número 116 (p. 32), número 83 (p. 33) y número 374 (p. 73).

En la historia de la pintura hispánica figura el anónimo Maestro que Post, justificadamente, denomina Maestro de la Colección Muntadas, a causa de la magnífica tabla central de altar, número 191 (p. 42), que representa *La Virgen sentada con el Niño Jesús*, añadiéndose a este Maestro el *San Miguel Arcángel*, número 193 (p. 46), y el *San Antonio Abad*, número 192 (p. 41).

Con estas tres obras de la Colección, se completa la serie con un plafón que existe en la Colección de la Baronesa de Kerkhove, en Londres, y el *San Miguel Arcángel* de la espléndida Colección que D. Miguel Mateu Pla posee en su señorial palacio de Perelada, plafón que lleva las huellas del vandalismo que en los últimos momentos de dominio rojo efectuó en aquella mansión la tristemente conocida brigada Lister.

Del movimiento castellano hispano flamenco, sobresale el pintor Fernando Gallego, cuyas actividades se establecen en Salamanca y Zamora, y cuyas producciones pueden situarse entre los años 1460 y 1480, adscribiéndose al propio Fernando Gallego *La Adoración de los Reyes Magos*, número 120 (p. 49), de la Colección.

De finales del siglo XV hay la tabla número 84 (p. 57), en la que, al lado de la expresión flamenca, se observa el tipismo propio de Castilla.



Obras influenciadas por las producciones de Quitin Metsys, cuya primera obra suya fechada es del 1509, y de Jerard David, que sabemos instalado en Brujas en 1483, pueden ser las número 130 (p. 55) y la número 40 (p. 53).

Notable, desde diversos aspectos, es el tríptico de Escuela flamenca número 202 (p. 52).

No podríamos completar este breve ciclo pictórico que se desarrolla dentro de ésta, bajo diversos aspectos, notable Colección Muntadas, sin mencionar los dos fragmentos laterales de altar números 81 y 82 (p. 84), que revelan la influencia del pintor cordobés Bartolomé Bermejo.

Del anónimo Maestro Alfonso, que figura al servicio de Alfonso V en Nápoles, cuya enigmática aparición en los anales del Arte documentalmente se produce a partir del año 1465, posee la Colección un Santo Guerrero, que había formado parte del primitivo altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés, y, que por su procedencia, puede aparejarse con las tablas que existen en los Museos de Arte de Barcelona.

En tal caso, este Santo Guerrero, número 34 (p. 31), sería San Jorge, patrono de la nobleza y de esta región catalana.

Maestro Alfonso, anónimo pintor, es el máximo exponente de la influencia del renacimiento italiano en nuestra pintura hispánica.

Figueras, Pascua de Pentecostés, 24 de mayo de 1942.

JUAN SUTRA VIÑAS

*Asesor Auxiliar del Servicio de Defensa  
del Patrimonio Artístico Nacional*



