

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

---

Año L    :-:    3.º y 4.º trimestres    :-:    Madrid    :-:    1946

---

## Una Fábrica-Palacio que desaparece

Cuando la ley demoleadora que rige al Tiempo hace variar la constitución de las familias, sus actividades y su hogar, ha de ser interesante recoger gráficamente los últimos vestigios de lo desaparecido, y de ello se observa una laudable moda por esa fase de las Memorias, que la Vejez por propio conocimiento y los jóvenes al desempolvar públicos o privados archivos, escriben. Curioso es en extremo poder averiguar la historia de los edificios, y más cuando al hacerlo se encuentran datos sobre las familias que los habitaron, más movibles en Madrid de lo que generalmente se cree, pues pocos serán los palacios que del siglo xvii al actual no hayan sido enajenados por sus dueños, aunque dentro de su misma clase social y no como ahora sucede, para ser absorbidos por entidades financieras.

Hay en esta clase de estudios una parte que se remonta al campo de la arqueología, y entonces la familia que habitó lo que sólo por sus ruinas llegamos a conocer, desaparece ante el anónimo que envuelve a sus artífices, cuando no se trate de esos castillos medievales que la historia de sus linajes hizo célebres; otra, por más reciente menos estudiada, es el palacio, el viejo caserón de la urbe, de etsilo Renacimiento o Barroco, residencia de antiguas familias que en pueblos provincianos le habitaron con posterioridad al siglo xvi; o sin estilo arquitectónico ninguno, como esos viejos y amplios edificios que todavía, aunque en cuantía cada vez más escasa, sorprendemos en el antiguo Madrid. Unos y otros, castillos y palacios, parecen consagrados tan sólo al hogar familiar, cuando no a bélica defensa..., sin haber cobijado su recinto más

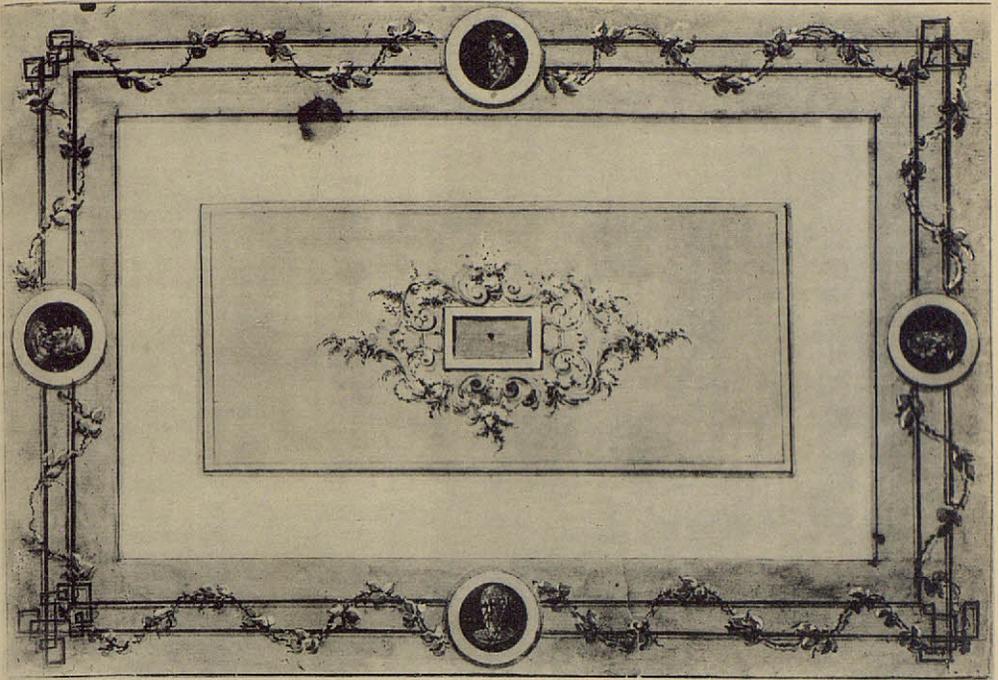
que las actividades íntimas de sus moradores; pero a veces tuvieron caracteres marcadamente religioso, como el castillo de los Templarios, en Ponferrada, o el de Turégano, en Segovia, cuyo amplio templo central denota la presencia de preladados con otras reminiscencias de épocas guerreras, como su arquitectura denota; no faltando tampoco, dentro del género palatino urbano, relaciones con el exterior que les hicieran provechosos a fines sociales. Tal sucedía en el siglo xvii con aquellos palacios, no sólo de distintos puntos de la Península, sino de nuestro Imperio Colonial, en que se celebraron las conocidas academias literarias, tan en armonía con los gustos de la época y el mecenazgo de los magnates, alguno de los cuales, como el Marqués de Leganés, no se contentaba con reunir amplia galería de valiosos cuadros, ni con alternar con artistas célebres, sino que llegó a tener en su casa algo más original, aquellas clases donde experto profesor enseñaba lo concerniente a la Artillería, lo que tanta sorpresa causó a Carducho, cuando en su visita esperaba admirar pinturas, pero no el arte práctico de la guerra.

No hubiera sido menor la extrañeza del célebre artista que con similar destreza manejaba pincel y pluma, si habiendo podido alcanzar los comienzos del siglo xix, visitara en la alfarera villa de Alcora el amplio edificio, que desprovisto de galas arquitectónicas, pero no de señorial prestancia, unía a la fábrica de los Condes de Aranda aposentos más adecuados para sus sucesores los Duques de Híjar, en aparente antagonismo motivado por prejuicios de clase de una época en la cual no era todavía la Industria escalón para llegar a la Nobleza.

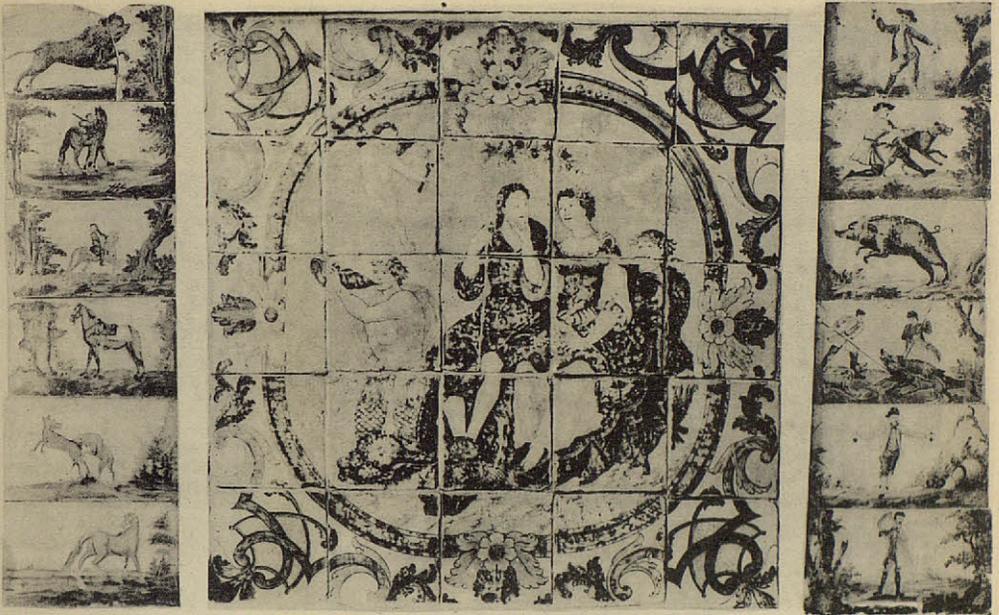
En varias ocasiones, al tener que tratar de la refinada loza que de aquellos toscos muros salió, hubimos de hacer resaltar no ser menor el contraste que se advierte en la misma personalidad de los fabricantes, que si no movieron por ellos mismos torno y mufla, tenían de su técnica un perfecto conocimiento, no menor tampoco al que poseían del arte militar, más en armonía con los antecedentes de su elevada clase, y bien demostrados por el Conde Don Pedro Pablo en la campaña del Piamonte.

Bien es verdad que, en tiempos de éste, el propio Rey, compartiendo las mismas aficiones como su suegro el Gran Elector de Sajonia, atraía a las proximidades de sus palacios de Capodimonte y Buen Retiro otras célebres fábricas de porcelana a impulsos de una moda que imperaba en Europa por alfareras tradiciones locales o a imitación del Celeste Imperio, que rutas recientemente establecidas contribuyeron a conocer.

Alcora. Palacio de los Duques de Híjar.

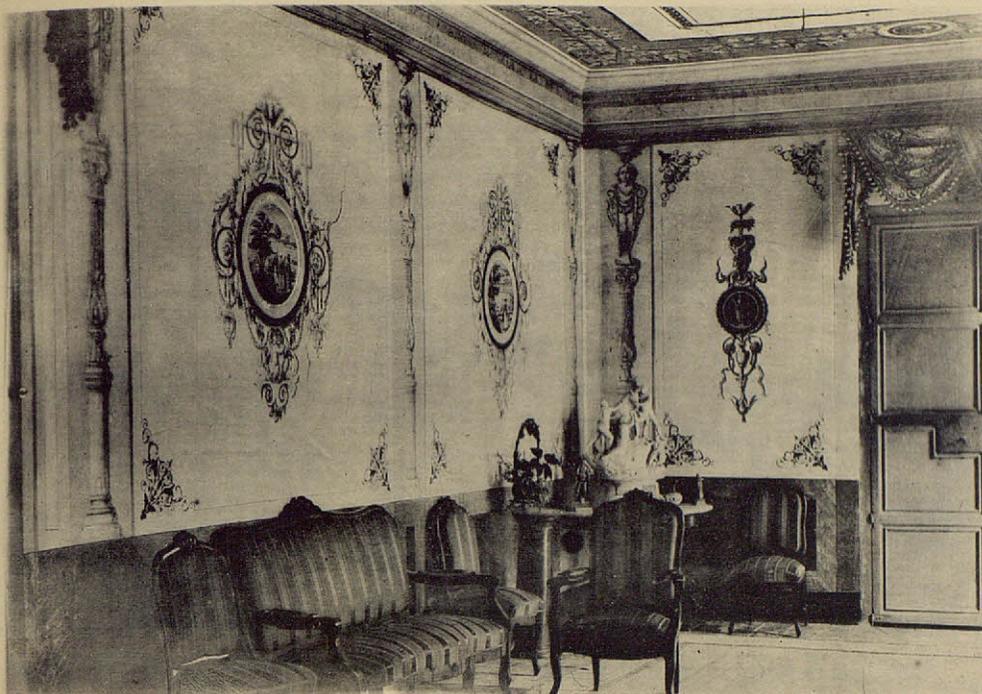


Decoración central.

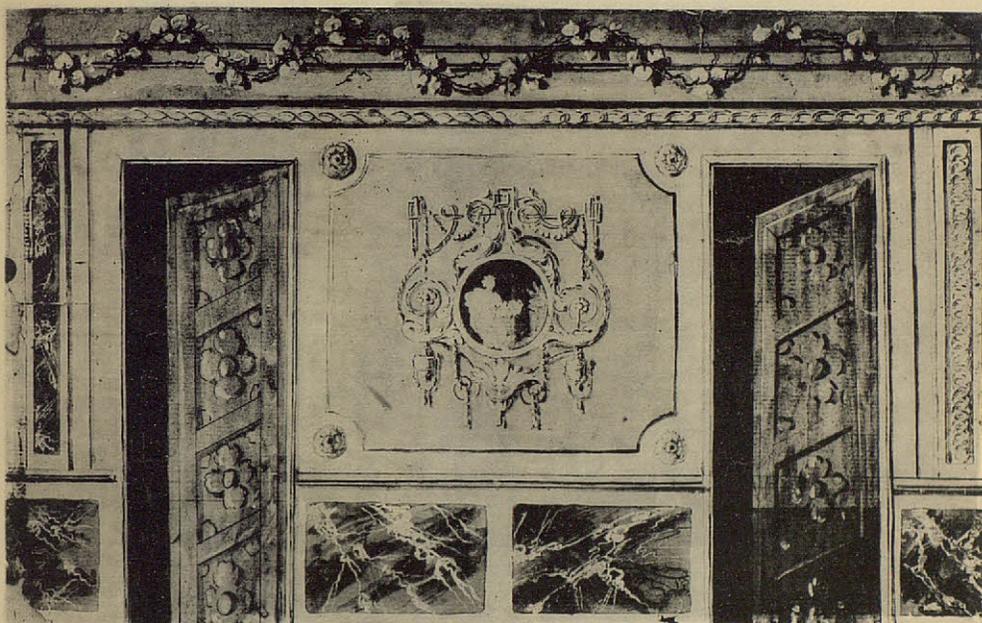


Motivo central de la azulejería policromada.

Alcora. Palacio de los Duques de Híjar.



Angulo de un salón del Palacio. Decorado estilo Carlos IV. Muebles muy posteriores.



Decoración central.

Alcora. Palacio de los Duques de Hajar.



La Fábrica y el Palacio de Alcora tal como se encontraban al comenzar el siglo XX.



Un rincón del patio de la Fábrica en sus últimos tiempos, conservando el cuadro de azulejos policromados de la Virgen del Pilar.

Palacio y fábrica se compenetraron en Alcora desde los comienzos de éste, aunque el edificio que acaba de demolerse, por lo menos en parte, date de los aquellos del pasado siglo cuando ya el señorío de los Aranda había recaído por herencia en la Casa Ducal de Híjar.

Los tradicionales rozamientos entre el Pueblo y la Administración de los Condes, tuvieron un importante recrudecimiento el 28 de septiembre de 1801 con el famoso *motín del Caracol*, así llamado porque éste actuó de trompa guerrera para levantar a labradores y fabricantes contra disposiciones del Intendente don José Delgado, celoso mantenedor de derechos señoriales que la evolución de los tiempos empezaba a cercenar, y se cometieron desmanes de los que no salió sin sufrir desperfectos la parte habitada por los últimos Aranda, cuando visitaban su Señorío y fábrica, pues lo cierto es que el palacio contiguo a éste que aquí reproducimos, se levantó después de estos sucesos y en ocasión de visitar el pueblo a poco de pacificado éste por deseadas concesiones, el Duque de Aliaga, primogénito del de Híjar, el efímero don Agustín Fernández de Híjar y Palafox, que murió en 1817, después de haber intentado por su matrimonio unir su Casa a la no menos prestigiosa de los Duques de Berwick.

Como era frecuente en aquellos tiempos, las agitaciones populares, como movidas por misterioso péndulo, pasaban de la hostilidad al entusiasmo, y así sucedió en Alcora durante la estancia de don Agustín, al que colmaron de atenciones y agasajos, comprometiéndose los naturales a allegar gratuitamente la piedra necesaria para la edificación del nuevo palacio.

Decoráronse las piezas de recibo de éste, al temple y a estilo de la época de Carlos IV, con cartelas y medallones en las paredes y zócalos, imitando mármoles, y aunque mixtificado el conjunto por inhábiles restauraciones posteriores, como la realizada en 1860, denotaba todo ello, sobre todo el techo, el género característico de los Alvaro, y tal vez de aquel Vicente que por aquellos años y hasta el de 1827, en que murió, se tuvo por el mejor decorador de la fábrica.

A uno de los suelos de ella, probablemente en las piezas que habitaran los Aranda y luego formarían parte del palacio cuya desaparición hoy lamentamos, perteneció el motivo central que aquí y en las dos ediciones de la *Historia de la Cerámica de Alcora* reproducimos, representando en los veinticinco azulejos que lo forman una escena galante de las que, mezclando la mitología y la indumentaria de la época de Luis XV, tan en moda estuvieron en

grabados y dibujos, que, como se sabe, inspiraban a los artífices de la cerámica universal.

Los pequeños azulejos sueltos y policromados, que pueden verse a los lados de la misma lámina, representando caballos y escenas de caza, los conocimos a principios de este siglo, colocados en la contrahuella vertical de la escalera, que, por cierto, nada tenía de monumental. Poco después fueron arrancados de aquel sitio y lanzados al comercio de antigüedades.

El palacio de los Duques de Híjar, en su villa señorial de Alcora, pasó por las mismas vicisitudes que la fábrica, de la que era más anexo que parte principal de ella, saliendo de la familia ducal a mediados del pasado siglo, sin que los buenos propósitos de algunos pudieran atajar la iniciada decadencia, hasta venir a sucumbir totalmente tras las últimas consecuencias de la pasada guerra civil, de cuyos desastrosos efectos no pudo librarse.

El espíritu señorial de los Aranda perdura en Epila, último hogar del Conde D. Pedro-Pablo, hábilmente restaurado y espléndidamente alhajado por su descendiente actual; pero por singular contraste de los tiempos en éstos de las grandes iniciativas industriales, de aquellas con que supo anteponerse a los suyos, no queda más rastro que algunos de los artísticos objetos por él creados para legítimo orgullo de la cerámica española en museos y colecciones y el lugar de sus talleres y de su palacio.

EL CONDE DE CASAL

## DE LA ESPAÑA INCOGNITA

# La plaza de Alcaraz y Andrés de Vandaelvira

AL ILUSTRISIMO SEÑOR

DON JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE LOZOYA,  
DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES.

*Quisiera que V. S. midiese esta obra que hoy le envío, con el juicio que pone en las cosas que por su mano pasan: tibio en la condena y con brío para defenderla de su escaso mérito; porque es así su natural y porque sé, que aunque es estudio de poco valor, no desconoce que lleva encerrado en sí un doble espíritu patrio.*

*Hace muy poco tiempo le oí decir sobre aquellas emotivas esculturas del Monasterio del Poblet, unas palabras que llenaron de gozo y me hicieron vibrar con emoción íntima, cuando comparaba la política de aquellos Reyes, que fructificó para la grandeza de España, con una rosa de los vientos que extendía sus intentos hacia todos los puntos cardinales, recordando con ello la misma frase poética que dijera una vez el inmortal Angel Ganivet.*

*Tembló en mí la frase y aquel día pensé en enviar esta obra a V. S. porque deduje que la acogería con agradecimiento, ya que en ella dibujaba viva, porque así lo siente mi espíritu, la amplitud de miras de los muchos senderos olvidados de nuestra España: uno de esos pasos que nos dejaron las horas de poder, rama de las muchas rosas que abrían sus afilados vientos sobre las alas de nuestro Imperio. Y con este intento le envío mi trabajo, y con él mi más humilde súplica para que sepa personarlo, en aquello que mi desconocimiento hubiera puesto de sobra o dejado en olvido.*

*Le dedica con fervor.*

MANUEL MANZANO-MONÍS.

*Diciembre, 1945.*

Quien no haya visto Alcaraz, no podrá comprender el inmenso brío que tiene su paisaje. Ahóndase el valle cubierto a la sombra de los lomazos que se unieron un tiempo con el acueducto romano; allá en el fondo, serpentean las aguas dulcificadas de los tranquilos y verdes prados. Quizá la falta de expresión, tantas veces

sentida, me hace conocer la angustia anhelante por cuanto allí se pinta, bajo los crudos vientos que enfilan los rincones umbríos y undosos, con las rojizas piedras que ascienden los alcores, a remontar las crestas más cimeras, para dorarse con el sol, de esta sierra transparente; abiertas sus puertas en los mismos muros de la amarillenta Alcaraz, medio comida de carcoma, medio comida por el Tiempo, sus sillares cayendo grano a grano, pulverizados en el gran reloj de arena que se va deshaciendo, calles y plazas, aleros y frontispicios.

Rinconadas profundas; callejones que parecen terminar abismando su propio suelo; plazuelas vestidas de orín y moho; silentes esquinas que nos abren la soledad bajo los sombreados saledizos, pobladas sus cuencas vacías, con el chiar de las golondrinas; portalones y soportales y pinas callejas que trascienden a guiso manchego; y otras en que redondeadas las aristas, no quedan más que fábricas vacilantes, abiertas el esqueleto de sus estructuras en las enfiladas del aire que repite un eco eterno; la plaza vieja, llamada de arriba, de la que hoy, como si fuera un vigía avizorando desde la altura, resta tan sólo el inconcebible equilibrio de unos sillares, y desde allí de nuevo este paisaje tremendo, húmedo y seco a la vez, presidiendo los caminos que se acercan a la ciudad de los castillos de la Extremadura.

En uno de esos rincones de Alcaraz, cubierto de sombras, está la parroquia de San Miguel, donde nació Andrés de Vandaelvira, según se cita en todos los textos que de él hablan. Nada quedó de los libros de la Parroquia referente a los años del nacimiento de Andrés. Viejos infolios, amarillentos y apolillados, dejan un margen en el año del nacimiento. Fui a Alcaraz con la ilusión de encontrar allí la partida bautismal y copiarla, pero aun queda en el arcano de las deducciones, lo que nos legó la pasada guerra. Todo es aún misterioso en la vida primera de este hombre. Muchos han escrito sobre su genial figura y mucho me cuesta a mí escribir sobre él, cuando personas como don Manuel Gómez Moreno, don Juan Moya Idígoras y don Leopoldo Torres Balbás, han hecho estudios de gran consideración. De los últimos trabajos inéditos que conozco, tengo en mis manos el de un arquitecto que presentó una monografía en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. En él hace una recopilación de datos que titula: «Andrés de Vandaelvira, maestro mayor de Cantería», por José Ramón Caso, y es interesante, por que la vida del ilustre maestro está aún tan repartida, que se ha de hacer, para contarla, aquello

que el gran burlón de don Francisco de Quevedo y Villegas decía de los gorriones de libros: «Que hay quien coge de aquí y de allá y luego lo zurce» y así compone uno. Librome yo de que nadie diga tal de mí, porque si copié, bien hice, que hoy doy en este trabajo los planos que no existían de una gran obra, tan ignorada como emocional y artística, y vaya en descargo de los juicios que expongo, esto que por mi mano medí y dibujé y aquello otro que, copiado también, lo pude entresacar de algún viejo escrito, al que luego le añadí lo que yo mejor creo y juzgo.

El apellido Vandaelvira se conserva hoy en los alrededores de Alcaraz, así como los Garvies, cuyos blasones los he visto en el mismo pueblo. Nadie puede negar que este apellido tenga una ascendencia flamenca, españolizada y con arraigo en tierras de la Mancha, donde existe hoy, corrompido, el Valdelvira en muchas familias de pueblos no lejanos a Alcaraz, y tampoco que esta ascendencia pueda tener origen en el Van-der-Bilt y que la contracción pasara al «dael» escrita después la «b» que en algunas firmas del arquitecto se han visto.

Hasta hoy hubo muchas discusiones sobre si los Vandaelvira componían una familia de arquitectos que nace en el siglo xv y se remota a todo el xvi.

Llaguno y Amirola y Ceán-Bermúdez lo dejaron escrito en su libro sobre los arquitectos españoles, en donde nos encontramos con un Pedro de Vandaelvira, que nos dicen fué el padre de Andrés (1476-1565), fundándose en una frase del manuscrito de Felipe Lázaro de Goiti, maestro de la Catedral de Toledo en 1646, que decía: «Vandaelvira y su padre fueron los mejores canteros y cortistas de España»; pero esto es, sin duda, un error, pues se refiere a los Vandaelvira Andrés y Alonso, este último hijo del primero, que escribió un libro sobre cortes de piedra y nociones de la geometría lineal y del espacio, ejemplar único que yo he hojeado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y de cuyas páginas hizo antes de 1936 una transcripción la Junta de Ampliación de Estudios. Yo no sé si esta junta, hoy convertida en Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se propondrá semejante investigación; pero si tal no hiciera, podrían recabarse los derechos para que tal publicación se llevase a efecto.

Este tratado del que hablo, curiosísimo, nos deja ver todo el proceso formativo de estos hombres del Renacimiento, y es interesante observar todo el desarrollo seguido en la didáctica de la

Geometría Euclidiana, para llegar después a los trazados más difíciles de la Esteorotomía.

Este tratado fué ampliado por Goiti y después apropiado y firmado como suyo por Juan de Torrijos, con lo que queda demostrado una vez más lo monótono de cuantas luchas y ambiciones tienen planteadas los hombres, que si no son iguales, nuestra mediocridad las hace muy parecidas.

Las fechas manuscritas y las piedras labradas hablan claramente de lo que Andrés fué durante su vida. Este hombre, maravilloso artista, de una sensibilidad refinada hasta el límite, es un eterno caminante. No nos damos idea de esto, porque el maquinismo actual borra las distancias y borra también el temple de los hombres. Vandaelvira caminó siempre, de un modo constante, con un espíritu que se revela dinámico, inquieto y poseído además de una audacia verdaderamente prodigiosa.

Dejo en el final de este capítulo nota de fechas y lugares para que rápidamente pueda comprobarse esta afirmación que hago, la cual sería ridícula si la comparamos con la época actual, pero que es verdaderamente extraordinaria en años como aquéllos, en que las leguas había que cubrirlas en largas jornadas, de posada en posada y cambiando montura tras montura.

Aparece Andrés por la vez primera en Uclés, de maestro cantero, trabajando en el Monasterio de Santiago. Estamos en 1530, y ya hace un año que se trabaja en las obras levantadas sobre las ruinosas piedras del viejo castillo, desde el 1.º de mayo de este año, según puede leerse del ábside en uno de los contrafuertes hechos en esta época. Y allí, entre aquellos caminos que ascienden al miradero, donde hoy vemos el Monasterio, encontramos a este muchacho de veintiún años, al que hay que suponer de simple cantero, cincel y maceta en mano, sacando de puntos los bloques; puesta su vista en la piedra y su espíritu en empresas más de sus sueños aun inconcretos. De entonces data el curioso documento que cita a Vandaelvira con motivo de una querrela entre el Prior de Uclés, don Pedro García de Almaguer, y otros que no se nombran, publicado por don Miguel Durán, arquitecto, en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (año XXXVI, Madrid, junio de 1928, páginas 156 y 157). De tal documento se deduce como innegable la presencia de Andrés, trabajando en las obras del Monasterio, como maestro cantero, vecino de Alcaraz, y por cierto que fué sacado a lomos de un asno a la vergüenza pública, después de haberle sido incoado proceso por

intento de mediación entre las dos partes. La fecha del pleito, día 24 de marzo de 1530. Se puede comprender fácilmente cuánto debió sufrir por este hecho un hombre en el cual germinaban, comidas por un afán expansivo, no definido del todo, todas las ideas que después nos dejó plasmadas con maravillosa inventiva, y cómo, herida su sensibilidad, se esparciría su vista hacia el cielo, fijada en el vacío de su desilusión.

Cuando hablamos de un hombre del cual nos quedó algo más que lo que hasta ahora poseemos de él, bien podemos fijar nuestra atención en juzgarlo por sus caracteres étnicos, por lo penetrante de su mirada, por el dibujo de sus facciones, haciendo de él, al resucitarlo, una persona que vive con nosotros un instante de nuestra vida y con la que compartimos el mismo sentido de la nuestra reflejado con los hechos de la suya. Nuestra generación es la de las biografías, vertidas la mayor parte sobre temas novelados, con lo cual casi se ha sustituido el género puro de la novela, hecha por el gusto de hacerla. Y ahora que suscito la cuestión y que pienso que esta moda literaria no es más que producto de una imaginación un tanto limitada, porque ése es el defecto común de nuestros continentes, donde no encontramos más fantasía, porque nos lo impide el desequilibrio político y de contienda de sus pueblos, no quisiera yo podar mi narración histórica para dejarla descarnada y limitándola a una reseña de hechos y fechas, con juicios secos y desprovistos de alma. Si yo escribo sobre Vandaelvira no es por revolver legajos con afán de encontrar una línea más que añadir a las que pusieron otros. No pretendo hacer una biografía ni una síntesis siquiera; si escribo es porque desde mi más íntimo, siento vibrar la arquitectura del original alcaraceño tan dentro de mí, que tengo el alma extendida sobre ella y mis sentimientos se traspasan con los recuerdos de sus obras y mi ser todo, es aquella misma vida soñando la lejana memoria de Alcaraz cubierta el alma de los recuerdos primeros, y vuelta después a entrever, mientras creciera en la soledad de su contemplación. Si quiero escribir sobre su paso por estos monumentos y las señas innegables que en ellos dejara; porque visitándolos, sintiendo a nuestro lado débil el viento ante los gruesos muros, pensamos en lo mucho que perdimos no viviendo aquellos días, no siendo, aunque las revoluciones políticas hayan hecho otra cosa de los maestros mayores de Cantería, un coetáneo de aquellos hombres de apretado justillo y blanca camisola, artífices de una época única, jamás repetida, con piedra para elevar edificios y canteras para

labrar las más finas molduraciones y alientos para componer áticos y arcadas y capillas. ¿Dónde podríamos encontrar tallistas, artífices del hierro, de la plata y el oro, y escultores y pintores como los de aquella época, hoy que se perdieron todos los oficios y que no resta más que la débil tradición de los antiguos alarifes, podados sus vuelos a manejar sólo el ladrillo y emplear los revoques?

Vandaelvira en Uclés no es más que uno de tantos colaboradores. Sus obras serán mucho más austeras, a pesar del sentido plateresco, pronunciando una italianización evidente. Llaguno y Amirola y Ceán-Bermúdez, hablan de que Pedro Vandaelvira fué a Italia y conoció a Miguel Angel. Pero esto y su conocimiento con don Francisco de los Cobos en aquellos Palacios del quatrocento y del cinquecento no fueron con él, sino con Andrés. Andrés recoge la arquitectura italiana de sus antecesores y de sus coetáneos y la funde dentro de él, y es Andrés el que conoce a Miguel Angel y el que después regresa de nuevo a España y renueva con el Secretario de Estado su amistad y pasa a ser su arquitecto.

Y llega el momento inicial de la carrera del Maestro Mayor de Cantería al comenzarse la Capilla del Salvador de Ubeda. Ha hecho ya entonces la iglesia parroquial de Villacarrillo, influida de la manera de Siloé, pero gótica a pesar de cuantos esfuerzos hace por evitarlo, tratando los pilares con columnillas rematadas con unos capiteles eclécticos que no llegan a borrar el recuerdo de todo el conjunto, de las tres naves de aproximada altura; de los arcos fajones un tanto apuntados y del cornisamento, que no llega, lleno de timidez, a volar con el modulado necesario.

En 1536, decide don Francisco de los Cobos fundar la capilla del Salvador. Este hombre político, Comendador Mayor de León, Secretario de Estado del Emperador, recibe el proyecto de manos de Siloé y encarga la obra a Andrés Valdaelvira y a Alonso Ruiz. Parece ser que al comprometerse Siloé a dirigir las obras y no hacerlo, motivase el disgusto del de los Cobos, que la suspendió al fin de 1539. M. Gómez Moreno (*Las Aguilas del Renacimiento*.)

Pasado que fué un año volviósse sobre la idea de continuarlas, ya que se conserva un documento que como propuesta hacen Domingo Tortosa, avecindado en Bailén; Francisco del Castillo, de Jaén, y Florentino Gesatón, de Porcuna. La fecha de la propuesta es del día 20 de mayo de 1540. A los pocos días, Andrés y Alonso Ruiz reclaman sus derechos y pidiendo les sea adjudicada la obra en la misma cantidad que los otros.

Representaba el Deán Ortega al Secretario, y así lo acordó no

variando el precio, ya que temía «que si se diese lugar a más baratura podría ser que la obra no se efectuase como su señoría tiene acordado».

Por todas estas razones pasaron Andrés de Vandaelvira y Alonso Ruiz a firmar el compromiso de realización. El contrato es interesante, pues en él se puede leer, entre otras cosas: «La puerta principal de los pies de la iglesia de la labor y forma de la que sirve para ello con la Iglesia Mayor de Granada.» Terminase el contrato con la firma del Deán y de Vandaelvira, y firmó por Alonso Ruiz, que no sabía firmar, un testigo, según se manifiesta también en el expresado contrato.

Y a partir de este instante, comienza el alcaraceño con libertad su iniciación verdadera. Hay que suponer a Alonso Ruiz inferior a él en todo, pues nos lo demuestra esta ignorancia expresada en el referido documento.

Dejo mi intento aquí, a pesar de que mi impulso sería escribir sobre la biografía de Andrés de Vandaelvira, y olvido hoy mis notas, que habrán de servirme para un futuro escrito. Quedan en silencio personas y hechos que se entrecruzan con el camino de la ciudad de los dos castillos; v Villacarrillo, primer escalón de su vida con Luisa de Luna; porque pienso que la originalidad de la monografía que hoy me ocupa es la de facilitar con mi juicio crítico aquellas trazas que por arrinconadas nadie se acuerda de su existencia, no añadidas como una línea más, fría y sin alma, sino como un hecho decidido y glorioso de nuestro pasado.

Andrés de Vandaelvira vivirá unos instantes en estas líneas, que hablan de la Plaza de Alcaraz, y sus finos trazos no harán sino confirmar una vez más el genio ilustre del autor de la Catedral de Jaén y de tantas otras obras como las que nos legó la época gloriosa que tuvo la fortuna de conocer.

RELACION DE FECHAS Y LUGARES, QUE SE INSERTA COMO ADICION  
DEL CAPITULO

Uclés.—1530.	Sevilla.—1557.
Ubeda.—1537-1540.	Cuenca.—1560.
Castillo de Sabiote.—1543.	Jaén.—1560 al 1561.
Huelma.—1547.	Ubeda.—1562.
Jaén.—1548.	Ubeda.—1566.
Málaga.—1549.	Alcaraz.—1566.
Huelma.—1552.	Alcaraz.—1574.
Jaén.—1555 al 1560.	

Es Alcaraz ciudad manchega muy antigua, que referencias nos dejó el padre Lira de ser en ella donde plantó la fe Católica «el Apóstol de las Gentes» San Pablo, instruyéndola en las verdades evangélicas el año sesenta y cuatro del Nacimiento de Cristo. Fué ciudad de moros muy nombrada en nuestra Reconquista, independiente con Aben-Hamet, referido como rey de aquellos aledaños por cuantos cronistas he leído, hasta el empeño que por su posesión puso el Rey Alfonso VIII, quien la sitió con gran aparato de gentes y armas el año 1213, ganándola para su reino el día de la Asunción y entrando en ella acompañado de tres de los maestros de las Ordenes de Alcántara, Calatrava y Temple, y del Arzobispo de Toledo, don Rodrigo Ximénez de Rada, pues don Pedro de Aragón, que llevaba un año de maestro de la de Santiago, murió en el asalto a la muralla.

Arranco de este suceso la historia de la Plaza de Alcaraz, por referir Pérez de Pareja, en su historia de la ciudad, el suceso del caballero François (libro I, cap. XVIII, párrafo 156), hombre poderoso, de grandes empresas, arriesgado y seco, llamado Luis y nacido allá en Francia, de donde vino con el Arzobispo de Narbona, Arnaldo, que decíase tío suyo, y hermano del conde de San Simón, padre de Luis. En la batalla de las Navas y en la toma de Alcaraz, demostró Luis François prendas militares de muy alta estima, ya que Don Alfonso, al saber de sus heridas en la toma de la ciudad, y en los rastros que por los impedimentos a los socorros poníanse, «hubo muy gran pesar en ello».

«Atendiendo el católico monarca a estos servicios —dice Pareja—, le hizo algunos favores dignos de su real grandeza», dándole tierras y una fortaleza que allí había. Del nombre de estas tierras —Garvi y Carboneras— vienen los descendientes de este Luis François, con el apellido que aún existe en Alcaraz y extendido ya a todo Levante de Garvies Carbonell por corrupción de aquéllos. Y este Luis François de San Simón fué el que edificó la parroquia de la Santísima Trinidad, según refiere en la obra ya citada, añadiendo que «parece reservó para sí y sus descendientes el Patronato de la Capilla de Santa Agueda».

Dícese en el libro que la iglesia está en la Plaza Mayor, aunque en realidad no es cierto este dato si se observa la planta general, dividida por la escalita que separa la Plaza propiamente dicha y esta otra de la Iglesia, que llaman del Cementerio.

Pero de todas las cosas que en esta iglesia se presentan, no hay ninguna tan verdaderamente emotiva y atrayente como la

puerta que da a la plaza del Cementerio. Bien expresada queda su mística intención en esa llamarada viva que palpita en toda ella, hechura inimitable para el cincel de los canteros de nuestro tiempo.

Se encuadra la puerta entre dos salientes del muro que corren con un pequeño alero inferior, independiente del general, y que se corta en las cuatro finas columnas, dos por cada lado, que comienzan esta fina labor de piedra, las cuales encierran el conjunto interior de la portada rematándose junto a la cornisa, con vigas y canes de molduración bastante acertada, por debajo de la cual se dibuja una sucesiva ordenación de pequeñas esferas, con el clásico remate gótico, recuerdo del pináculo de los contrafuertes de las catedrales.

Este conjunto lo forma principalmente el acceso con la puerta en ojiva, con iniciación conopial en su primer arco y decrecimiento sucesivo en los otros tres que la componen y un parteluz que deja dos puertas a un lado y a otro y sobre el que se coloca, a modo de tímpano, una labor de geométrico encaje que respeta el eje del referido parteluz para dejar sitio a una repisa con dosel, en donde iba colocada la Santísima Trinidad con el Hijo Crucificado. Toda la portada va tallada con el cuidado y el esmero propio de los maestros góticos, y el lector podrá observar en los planos lo que sólo en parte muy pequeña puede sacarse de allí copiándolo fielmente.

Hace ya tiempo contemplaba yo esta portada y este conjunto, que surge de pronto ante nuestra vista, cuando visitamos Alcaraz, y es angustioso ver cómo el Tiempo le da a las piedras una vida y un sentido de su existencia que palpita en ellas con el trazo inexorable de un plazo finito.

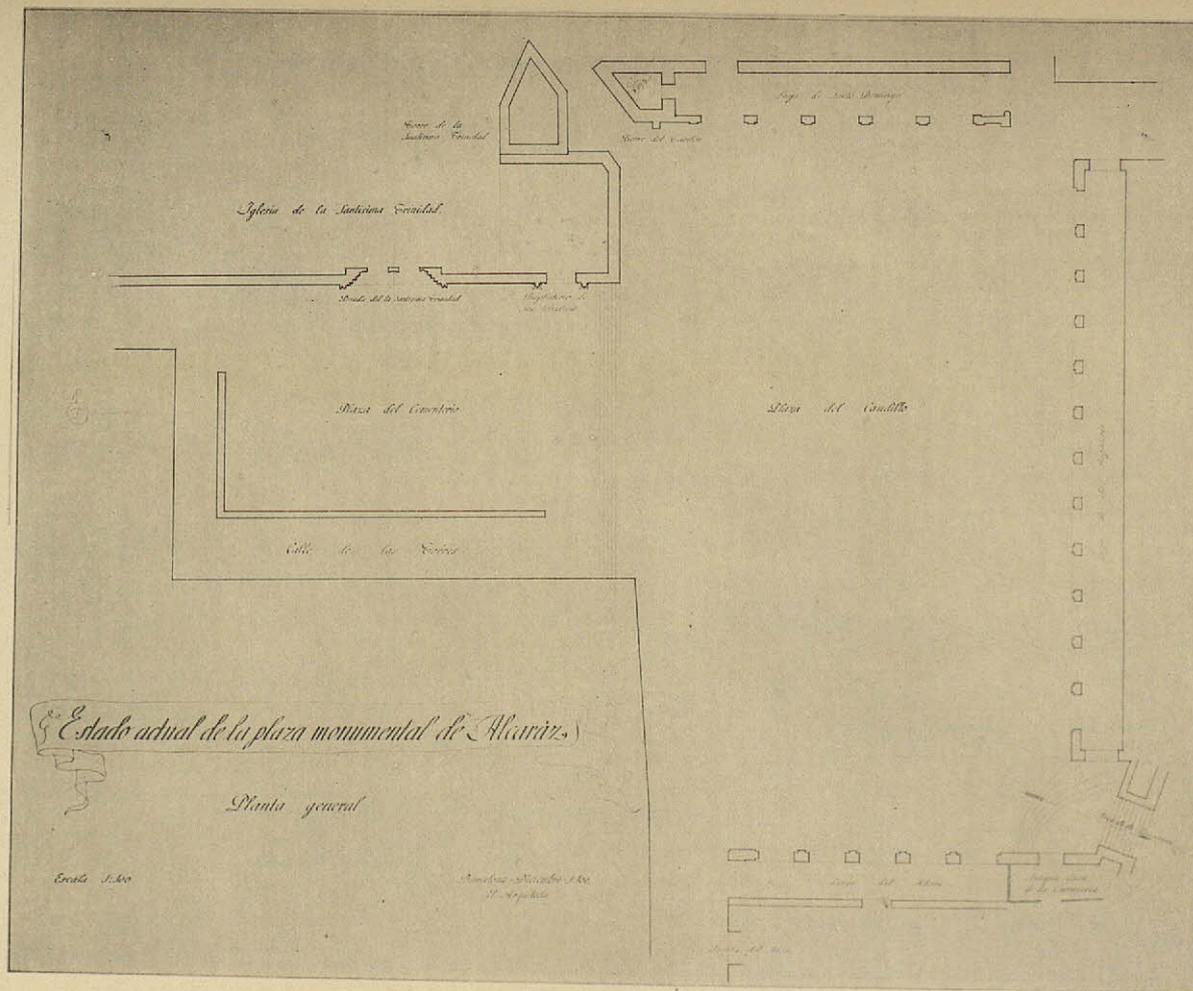
Francisco de Cossío, hace ya tiempo, me hablaba, haciendo referencia al Museo de Escultura de Valladolid, de cómo aquellas maderas y figuras animadas por la mano del artista participaban de una vida que podía alcanzarse a nuestros sentidos. Late en ellas —añadió el ilustre Director de este Museo— los años ya vividos, porque está dentro de su madera la muerte que un día habrá de pulverizarlas. Y nosotros todos nos esforzamos en su conservación y luchamos contra el germen que las corroe. Llegó más tarde a mí la referencia de que estas piedras llevan en sí un mal que con el tiempo aparece primero y acaba destruyéndolas después, y esta misma sensación vino a mi espíritu, cuando contemplaba la vacilante Plaza de Alcaraz, cargada de siglos sobre sus enmohecidos muros.

Es, pues, inútil muchas veces, la letra o la palabra para escri-

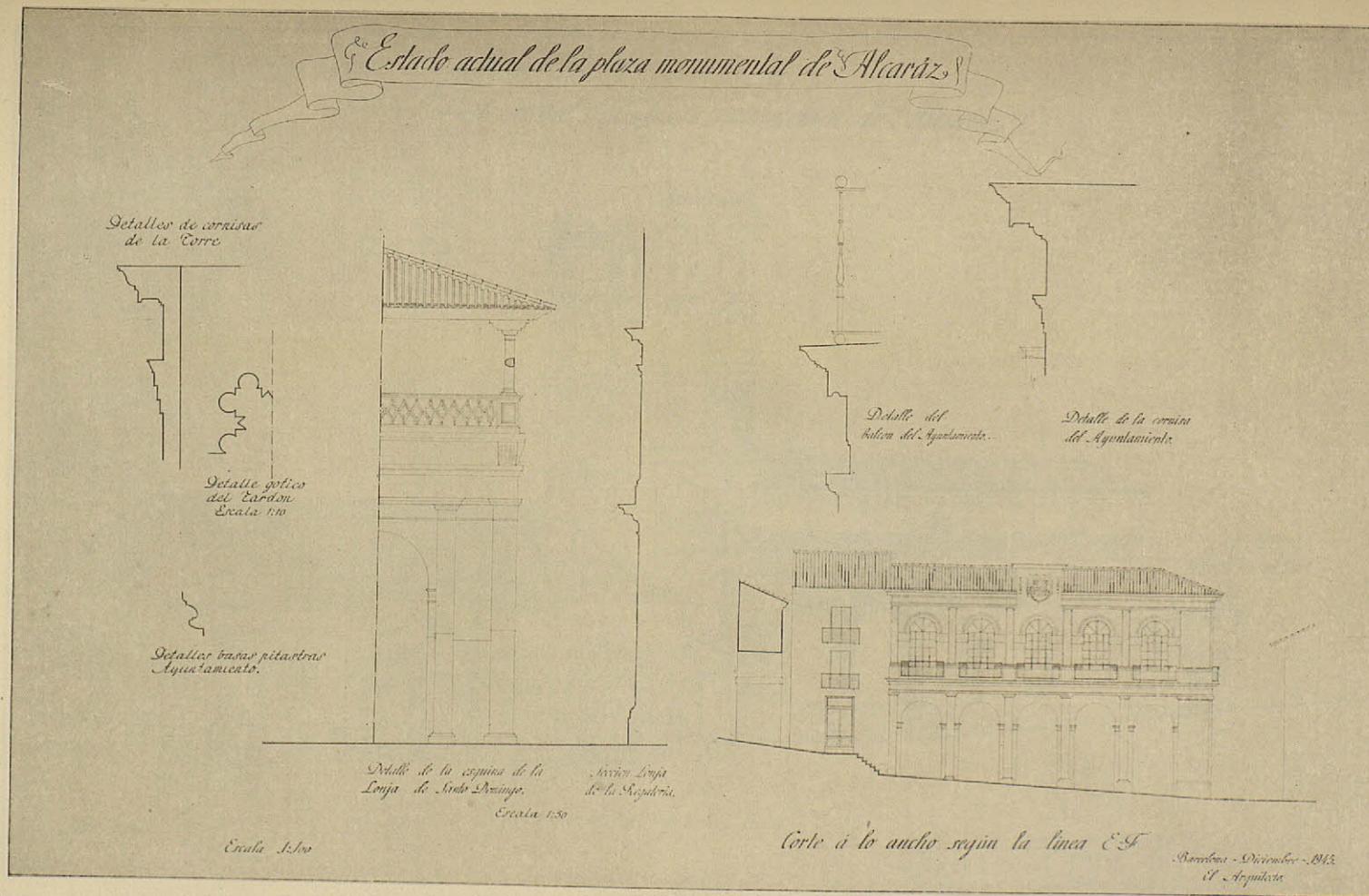
bir o hablar de las cosas bellas. Y sintiendo esa angustia de expresión que nos alcanza cuando intentamos darle forma concreta a lo que en nuestro íntimo se nos revela, sentimos también algo de lo que sintió el artista cuando en el primer instante de su concepción, el lápiz torpe dibujara los primeros rasgos de una traza. Esa unión de ese primer instante y este último contemplativo, fijado con la idea tiempo y de la muerte, conjuntan la emoción estética percibida por nuestros sentidos y transmitida al alma en último tránsito.

\* \* \*

La plaza de Alcaraz fué centro cívico y religioso después del medioevo, a medida que la vida pública y privada dejó de modo insensible, las partes más altas acogidas en otro tiempo de defensa al amparo de los castillos y las murallas; buscó los accesos más inmediatos, la relación ciudadana más fácil y asequible, en consonancia con las transformaciones de una edad que moría viendo nacer otra, llena de una complejidad de problemas bien distintos a los que en siglos anteriores tenían planteados los monarcas. Y como la vida política de los pueblos encuentra siempre una expresión artística acomodada al espíritu que en ella alienta, en este interesantísimo período de la Historia de España se crean los más fuertes sostenes de una unidad por tantos siglos ambicionada; y resurgen los trabajos del condestable cristalizados en el más digno y firme gobierno de una reina de Castilla como Isabel y de un príncipe consorte como Fernando de Aragón, que ha de luchar contra un enemigo exterior sin preparativos para ello, levantando un ejército que defiende Castilla; venciendo a un arzobispo rebelde que para su defensa cuenta con trescientas lanzas; y a un noble ambicioso a quien negase un maestrazgo; y acudiendo con vascos y navarros a defender su territorio de Luis XI de Francia y perdiendo en la campaña de Portugal a un poeta como Jorge Manrique, que forjó con la fuerza de sus armas el grande consuelo que la memoria de su padre le dejara. La transformación de España es tan radical en este período de vida, la política partidista está tan arraigada en todos los ánimos, que es fácil comprender cómo las ciudades buscan una expansión distinta, ya que el régimen feudal aniquilado se derrama sumiso ante la voluntad real y la justicia de unos reinos que castigan a un Alvaro Yáñez, se formulan por un sistema de legislación regular completo escrito por un jurisconsulto tan laborioso y arduo como Alfonso Díaz de



Planta de la plaza monumental de Alcaraz.

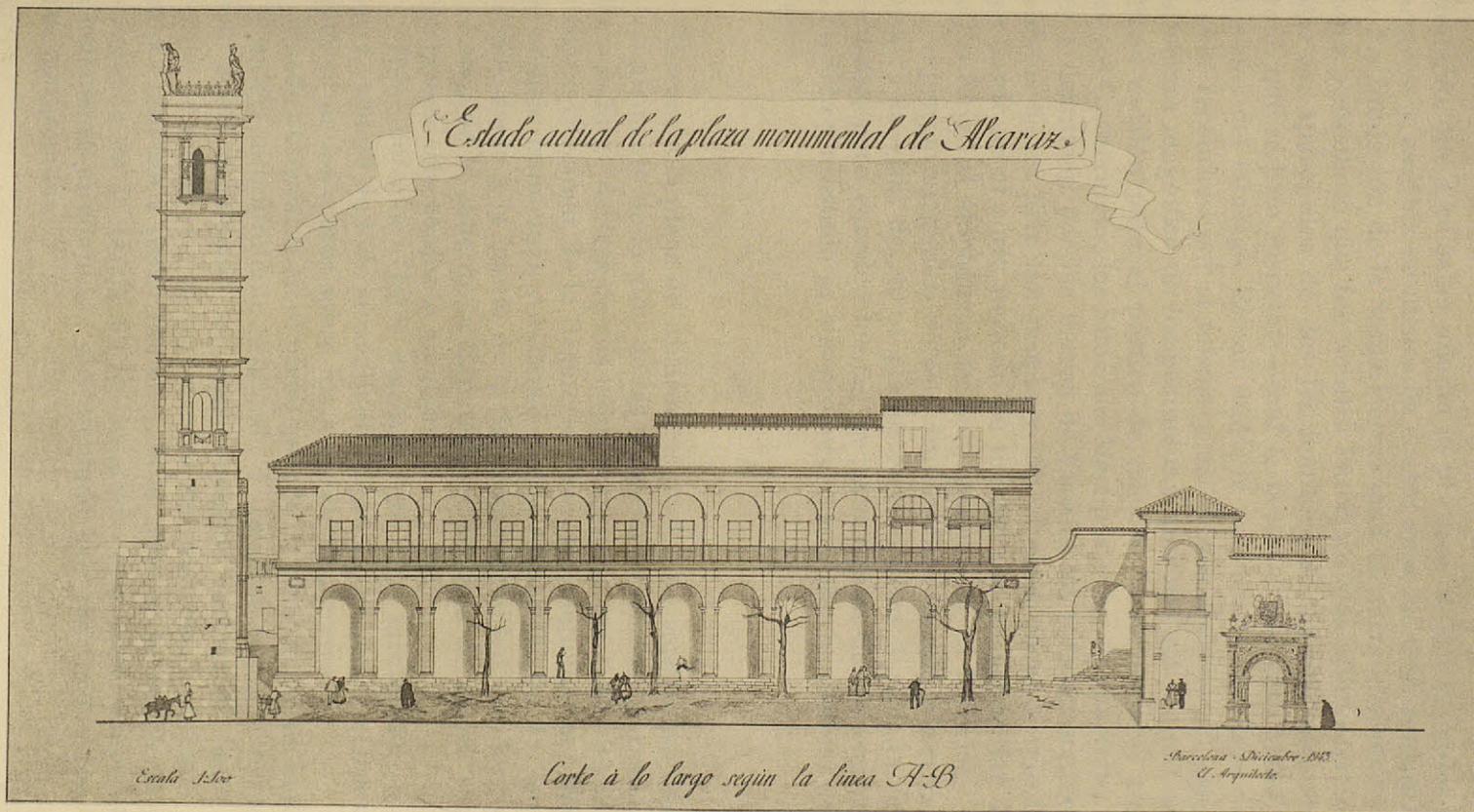


Planos de detalles y de la fachada del Ayuntamiento y casa de la Carnicería.



Estado actual de la plaza monumental de Alcaraz. Alzados en los que figuran, la Iglesia de la Santísima Trinidad, el baptisterio de San Sebastián, la torre del mismo y la torre del Tardon con la lonja del antiguo convento de Santo Domingo.

Planos levantados por el Arquitecto D. Manuel Manzano-Monís.



Estado actual de la plaza monumental de Alcaráz. Alzados en los que figuran, la torre del Tardon, la lonja de la Regatería y el Ayuntamiento con la portada del Ahori a la calle Mayor.

*Planos levantados por el Arquitecto D. Manuel Manzano-Monis.*

Montalvo, que a su saber añadía la práctica de tres reinados consecutivos y escribía en menos de cuatro años las *Ordenanzas Reales*. La fundación de la Santa Hermandad es quizá el símbolo que mejor presenta lo que fué nuestra Patria en este último tercio del siglo xv, aparejados de dos los hombres de aquella formidable arma, que se hizo respetar —mal le pesase— del gran señor, del alférez y del labriego. Es, sin duda, la más fuerte sacudida de un pueblo recobrado por sí mismo y así se nos muestra en esta arquitectura magnífica de los póstumos trazos del gótico, que son el último escalón para el pórtico de nuestro Renacimiento, y para que los Covarrubias, los Siloé, los Machuca y los Vandaelvira, forjen y derramen por las tierras de España los más sorprendentes modelos de un arte tan propio y tan original como la que tiene que morir en el corto período de tiempo que va desde San Juan de los Reyes al Monasterio de San Lorenzo en El Escorial.

Y ejemplo magnífico de esta arquitectura es esta plaza de Alcaraz, a la vista de cuyos planos escribo estas líneas, quizá defectuosas, pero enardecidas por la ponderación de sus conjuntos, lo medido y ajustado de sus proporciones y por lo original de sus trazos.

\* \* \*

Abrense a la plaza de Alcaraz los profundos soportales, sombra y complemento de la vida de las ciudades españolas, y corren por ella a lo largo de tres de sus lados, formando las llamadas lonjas de Santo Domingo, de la Regatería y las que continúan por debajo del edificio municipal. Añádense a ellas el baptisterio de San Sebastián, anejo a la iglesia de la Santísima Trinidad, las dos torres y el arco de la calle de la Zapatería y la Lonja de Ahorí, y completaremos este conjunto singular.

¿Tiene defectos? Quizá muchos. Pero estos mismos hacen mayor el encanto de todo su acallado rincón, en el que se alargan las sombras de los aleros sobre los amarillentos muros.

Puede observarse en el plano general la disposición de la plaza y la unión anteriormente explicada de ésta con la del cementerio, solar aquél rectángulo de unos cincuenta metros de largo por treinta de ancho. La plaza muestra un gran desnivel, cuyo descenso comienza a partir del arco de la calle de la Zapatería y de la fachada de la Lonja de la Regatería, que desde luego afean grandemente el conjunto, pavimentado hoy malamente con piedras aguijonadas.

Puede observarse esta unión entre ambas plazas en el dibujo que representa la Lonja de Santo Domingo con las dos torres; al fondo la recoleta del cementerio se ahonda, sombreada por los corpulentos olmos que la bordean.

La Lonja de Santo Domingo, orientada al Norte, nos muestra su arquería, compuesta de cinco arcos elevados sobre el alto muro que separa a ésta del suelo de la plaza, ordenada con pilastras adosadas en los machos, las cuales se rematan en una imposta que corre a todo lo largo del muro conjuntamente con toda la molduración de los capiteles, desde el ábaco al astrágalo. Y sobre esta arcada un barandal de calado gótico, alternando el pedestal, que sostienen unas columnas sin gálibo con una estilización o trasunto de capitel dórico, en los que descansan unas zapatas, sobre las que corre la carrera de madera que soporta al alero y cubierta. La fábrica, de sillería, naturalmente, toda ella alcanza la anchura casi total de la plaza y deja sobre el arco central un gran escudo, que ocupa el vano correspondiente a él, en la galería superior.

Es verdaderamente sorprendente la fina labor de cantería de este barandal gótico que con maestría admirable se compone con todo el resto, de sobria y elegante proporción dórica.

La Lonja debió de ser la más antigua de todas ellas, aunque sucesivas restauraciones la modificasen, presentando el aspecto que hoy ofrece. Así, no tienen una explicación lógica el primer antepecho, que en la parte baja sirve como elemento basamental de la lonja, la cual se conserva sin ningún barandal que lo separe del suelo de la plaza. Como no la tiene la ordenación de los ejes de los arcos y aquellos que se suceden en los vanos superiores del antepecho gótico y de las columnas que lo interceden. Una y otra no tienen documentación acreditativa que demuestre su actual estado, y sólo conjeturas pueden hacerse sobre ella. Por los escritos de Pareja se deduce la antigua existencia del convento. Una primitiva construcción gótica es posible fuese la que correspondiera al calado antepecho y coetánea a la del haz de columnas que en el basamento del Tardón hoy vemos. Estos arcos, más pequeños que los actuales, y posiblemente de menor apilastrado fueron los que juzgaron la primitiva Lonja con arreglo a la portada gótica, que junto a la Torre aún existe y que defendieron, la diferencia de nivel entre los dos suelos —el de la plaza y el de la lonja—, con el mismo barandal que más tarde se había de colocar en la parte superior.

Fray Esteban Pérez de Pareja, en la obra anteriormente cita-

da, da de ello prueba al hablar del Convento de Santo Domingo. Libro I, capítulo XIX, párrafo 160:

«Así habiendo conseguido todas las licencias necesarias se dió principio a su fundación el año de mil cuatrocientos y quince.

161. De esta gloria puede blasonar Alcaraz desde el día que entraron en ella los hijos de Santo Domingo con su fundación. Executose esta a expensas de Monsieur Henrique Cribel, Caballero nobilísimo hijo de los Condes de Cribelos, frondosa rama de los cristianísimos Reyes de Francia.»

Da a entender la existencia de dos conventos, uno de religiosas y otro de religiosos, porque en el párrafo 165 del mismo capítulo dice:

«165. Era el sitio donde hoy tiene Capilla el Santísimo Cristo, la Portería, y se dice que la Ciudad ayudó con limosnas para hacer la iglesia y segundo claustro en el que se registran las armas de Alcaraz.»

«No asiento a esta afirmación por lo relativo a la iglesia, pues como están puestas en el claustro y lonja las Armas de la ciudad porque a su costa se fabricaron; también lo estuvieran en la iglesia si se hubiera hecho a sus expensas.»

«Doña Elvira Sánchez Viloche, hija o nieta del conde de Carrión don Juan Sánchez Manuel, fundó el convento de Religiosas de Santo Domingo con la advocación del Espíritu Santo. Para esta fundación aplicó todos sus bienes muebles y raíces que eran muchos. Concluído el Monasterio que se fabricó a toda costa, imitando la fundadora a Santa Francisca Romana, pidió con mucha humildad y lágrimas, la admitiesen en el número de las Esposas del Divino Esposo.»

Y más adelante: «El asiento que tiene a espalda de la Plaza Mayor, como cuarenta pasos de el de nuestro Padre Santo Domingo.»

Es a todas luces visible que el convento de religiosas fué vecino a la Plaza Mayor y más distanciado el que fundase el caballero francés, pero aun nos lo aclara más Pérez de Pareja en otro de los párrafos que hacen referencia a la fundación religiosa, diciendo: «Aunque este Monasterio está tan inmediato a la Plaza, por la mala situación que tiene carecía de vistas decentes; pues sólo tenía unas pequeñas y malas. Y cómo la Silla Apostólica las tiene permitidas para recreo de las Religiosas que viven en Claustura, aunque no todas quieren valerse de ese privilegio, las dispusieron muy a satisfacción por encima de unos arcos y las saca-

ron a la Plaza Mayor sobre las Carnicerías y Casas que la Ciudad tiene para el peso. Desde aquí no sólo tienen la diversión y recreo en aquellos días y horas que la obediencia lo permite si también el consuelo de ver las Procesiones del Corpus y otras generales que hacen en esta Ciudad.»

Entre los acuerdos municipales hay algunos testimonios también, por ejemplo el del día 17 de febrero de 1682 F/73:

«Se acordó que las tiendas que esta Ciudad tiene en arrendamiento se ponga en cada una un escudo en piedra con las armas de la Ciudad...», y en el mismo párrafo, unas líneas más debajo, «lo que está acordado que se ponga en la Lonja de Santo Domingo, en la pared que está en ella arrimada al dicho monasterio, un escudo con las dichas armas, pintado en la dicha pared, y en él un título como la dicha Lonja es de esta Ciudad y por sus cédulas el Mayordomo de propios lo que fuese menester, etc.»

\* \* \*

Volviendo a la referencia de las dos torres que se perfilan en el dibujo presentado, la del Tardon forma parte del cuerpo que la Lonja de Santo Domingo presenta en la Plaza. Esta torre y la que a su lado derecho se levanta, de cara al Norte, forman un extraño conjunto, de rara traza, separada por el angosto callejón que se pierde en dos o tres recodos, que le llaman de Entre Iglesias; y sorprende por cuantos detalles en una y otra se contrastan, ajustándose a la posición que sus plantas pentagonales guardan entre sí, ennegrecidas sus piedras por el peso demoledor del tiempo y patinadas con el sello inconfundible de los siglos.

Las dos torres, la de la Trinidad y la del Tardón, son los monumentos que con la Lonja y la Capilla, forman el conjunto más interesante de la plaza.

De la torre de la Trinidad existen pocos antecedentes históricos. Pérez de Pareja sólo dice en su libro «esta torre fué obra que a sus expensas costeó un cura de esta Parroquia». Don Jesús Carrascosa González, cronista actual de la ciudad de Alcaraz, en el informe remitido por él al Marqués de Lozoya, consigna «que hacia 1543, habiendo sido satisfactorias las gestiones interpuestas por el licenciado don Jerónimo Rodríguez, Cura párroco de esta iglesia ante el señor Arzobispo de Toledo para la venta de unas casas de propiedad parroquial, acometió en el siguiente año de 1544 la construcción de este hermoso monumento, cronológicamente el pri-



Las Torres de Alcaraz. En primer término la torre del Tardon y la Lonja de Santo Domingo.  
Detrás la torre de la Santísima Trinidad. Obras de Andrés de Vandelvira.

*Dibujo del Arquitecto D. Manuel Manzano-Monís.*

mero de todos los que embellecen la Plaza, aparte de los de la Plaza del Cementerio.

Señala también dicho señor, erróneamente, en el informe, la posibilidad de que la torre de la Trinidad la proyectase Pedro de Vandaelvira, de acuerdo con los escritos de Ximena.

Alcaraz está vinculada al arzobispo de Toledo. En el archivo del Palacio Arzobispal de aquella ciudad, no hallé nada concierne a este asunto a que hace referencia Carrascosa, aunque no desespere de encontrar en los registros de don Juan Tavera algún documento que demostrase una vez más las afirmaciones de don Manuel Gómez Moreno.

De la Torre del Tardon existen, en cambio, datos. El señor Marco Hidalgo, en un trabajo publicado por la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» en el año 1909, página 226, nos dice que la torre del Tardon se comenzó en 1554 con Bartolomé Flores. En cambio, Carrascosa señala la iniciación en la primavera de 1565 por este mismo maestro cantero, natural de El Bonillo, el cual llegó a terminarla con los planos diseñados por Andrés de Vandaelvira, según consta en multitud de acuerdos municipales, donde el propio Carrascosa encuentra: «Como Andrés de Vandaelvira ha hecho muestras y condiciones, etc....» «La labor de cantería del cornisamento e infanzones que coronan la torre se hizo según orden de Andrés de Vandaelvira.»

El reloj se hizo por Bautista, notable relojero de Alcaraz, en 1567. Encargóse de los infanzones Bartolomé de Pedrosa, maestro de cantería cordobés, y la cruz y la bola, con su veleta de hierro, se hicieron por el maestro cerrajero alcaraceño Andrés de Moya, al cual le dieron por ello 200 reales, según libramiento de 24 de mayo de 1656.

\* \* \*

La Torre de la Santísima Trinidad eleva su sencillez, que resalta quizá más junto a la del Tardon, en cuatro cuerpos bien diferenciados unos de los otros y dominando sobre los demás el último. En él destacan los arcos abiertos y encuadrados por dos columnas con su orden completo; y el entablamento, con los retranqueos correspondientes a los ejes de columnas, corona la torre encrestada por una fina labor calada, recuerdo gótico que se rompe en los pináculos que a cada columna lleva superpuesto el orden. Dije antes orden completo, porque el pedestal del mismo únese en su base a la corona de otro segundo entablamento que separa

el primer cuerpo del segundo, con la particularidad, bien original, en la composición de la torre que los pedestales terminen en unas ménsulas de poco desarrollo que limitan estos ejes que marcan el encuadramiento del arco. Este segundo elemento de torre, liso en su fábrica, sólo destaca aquí, o allá el color a veces diferente de un sillar, y va separado del que interiormente le precede por otro entablamiento —no por dobles cornisas, como señala Carracosa—, en el cual encontramos un ajimez ciego, con parteluz y arcos apuntados con capiteles del mismo estilo en los arranques de los mismos.

Cae también Carrascosa en el defecto de Ceán-Bermúdez —sin duda influido por él— de señalar en el informe que sobre la plaza de Alcaraz elevó a la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, la de hacer atribuible esta torre a Pedro de Vandaelvira, y salgo al paso de este error, señalado más arriba, ya que dicho informe se encuentra hoy en el Registro y Archivo Histórico y puede parecer documento futuro irrefutable.

La Torre del Tardon forma cuerpo con la Lonja de Santo Domingo y está dividida en siete cuerpos, que, como la de la Trinidad, van diferenciados por elementos de cornisas, o impostas, o entablamentos completos.

La coronación de la Torre con una crestería que juega parejas con la anterior y de un dibujo muy similar, se guarda sus esquinas con cuatro guerreros, que, a modo de pináculos, se recortan en el cielo. Gárgolas y áticos juegan con la cornisa el sueño inmóvil de las estatuas, prendidas un momento en el recuerdo gótico, y vencidas con el temblor que el artista siente, en el afán renacentista que domina su imaginación. Yo no sé si la influencia del Emperador Carlos, tiene con su política una irresistible fuerza sobre los hombres de su tiempo. Aseguraría rotundamente que sí. Vecellio di Gregorio Ticiano fué sin duda quien plasmó más fielmente el espíritu que animara al nieto de Maximiliano; vestida la armadura, la lanza en la diestra y al fondo el paisaje arbolado de Mühlberg serpenteando en él las aguas del río Elba, nos hablan tan bien como los viejos infolios del Archivo de Simancas de las inquietudes políticas de este hombre, que trasladara sus despachos a la silla de su caballo. Carlos V fué siempre así, desde los tiempos en que lo retrataba Van Orley en Gante: la mirada que el pintor flamenco nos legó tiene ya en aquel lienzo el apuntar de un afán, de llegar siempre a un horizonte, tras del cual ha de dibujarse otro fatalmente. Ese horizonte, que un día lo dibujará Sevilla

bajo un cielo cálido que cobijará sus horas nupciales con Isabel; ese horizonte que serpenteará Granada: Pedro de Machuca y Diego de Siloé; ese horizonte que ayer le traía la palabra Argel y que otras le enfrentan los escudos de Toledo, Covarrubias; y otros, sus políticos en Italia de jornada en las campillas romanas o en los polvorientos y aguijados caminos de la Sierra Morena: don Francisco de los Cobos. Hasta la fría cara de don Juan de Tavera en el mármol toledano, parece tránsito de este afán de inmenso horizonte, de mirada vuelta hacia una Europa que se ve desfilar los mejores hombres de una cantera inagotable. Son ésas las Águilas del Imperio, que extienden sus alas en las alturas más inconcebibles, llenas del paisaje de todos los recuerdos.

Así veo yo a estos hombres, quizá en un momento oscuros desde la villanía de su rincón, pero alentados, sin duda alguna, en el espíritu enardecido de la época, conservando en el pecho aún la llama gótica y montando en el caballo de sus propias ilusiones a conquistar todos los campos y todos los caminos, para sacar de la entraña de sus propias almas los mejores brotes de una época gloriosa para la Arquitectura Española. Así veo yo a Andrés de Vandaelvira, peregrino de su arte, atravesando los pedregosos caminos de la sierra de Alcaraz, allanándose hacia Uclés y Villarrobledo, alcanzando la Andalucía Alta, hacia Jaén y Villacarrillo, pocos libros y mucho aprendido en el recuerdo de las jornadas.

La torre del Tardon está puesta en este afán y sus detalles revelan inconfundibles el sello del ilustre alcaraceño. Recuerdo de unas fotografías de unas columnillas de madera, cuya publicación aparece en un artículo publicado en el «Arte Español», 1916-1917, página 529, bajo el título de «Andrés de Vandaelvira», por el Conde de las Almenas, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuya similitud es tan acusada, que si no estuviera probado ser esta torre de este artista tendríamos un indicio muy seguro para afirmarlo, comparadas con las del cuerpo superior.

La cara de la torre que da a la Plaza lleva en la parte más alta un ventanal cuyo dintel lo forman dos robustos angelotes, que arrodillados sostienen sobre el vano una a modo de guirnalda. Abajo, en el antepecho y apoyada sobre la cornisa, una abultada escultura de medio cuerpo presenta busto sobre un círculo que lo envuelve y atravesando el pecho con una cartela, se graban en ella las iniciales del Jesús Hominun Salvador.

A un lado y otro de esta cara, aparecen arcos de medio punto,

cuyas claves arrancan su esteorotomía de la línea inferior del fajeado arquitrabe y que dejan a un lado y otro, estas columnas a que hice referencia antes, abultadas en medio de sus fustes con ánforas y sostenidas ambas por dos ménsulas con ornato característico.

Repite las gárgolas y las figuras de los antepechos en el eje principal de la torre.

Debajo de este cuerpo, separado por una imposta, se encuadra el reloj, cuyas horas publica el Tardón, con una moldura cuadrada, presentándose en la parte inferior de este segundo elemento de torre, el arranque de la cornisa de un entablamento, que sirve de coronamiento al elemento decorativo que rellena el frontal de este tercer cuerpo, corriendo con cornisa, friso y arquitrabe todo el perímetro de la torre. Este elemento está constituido por una hornacina donde asiéntase, en sitial, San Ignacio, con la mano diestra dando comienzo a una bendición. Débese esto a que el Santo Obispo es patrón de la Ciudad, introducido en ella por el arzobispo de Don Alfonso VIII, don Rodrigo Ximénez de Rada, cuando aquel monarca «que su católico celo tenía descanso en las fatiga» —página 35, libro I, Pérez de Pareja, obra citada— «la conquistó en el año de mil doscientos y trece». Custodian la hornacina dos estípites, los brazos cruzados sobre los pechos, que dicen representar a Santa Agueda y Santa Bárbara, y cuya semejanza con las esculturas de la fuente de Santa María en Baeza es verdaderamente sorprendente, sobre todo a las del segundo cuerpo de aquella, que sostienen en función de tales el frontón que remata la composición.

Los entablamentos se suceden uno tras otro en la ordenación de la torre. Debajo aparece otro cobijando un medallón presentado en la cara principal, con una figura de mujer, sólo la mitad de su cuerpo, sosteniendo en las manos una cartela con la máxima del Eclesiastés «Cunctaque subsole sunt vanitas».

Llegamos con esto a la línea de alero de la lonja de Santo Domingo, continuada por una repisa que por debajo del medallón corre y que está dentro de una composición en la que campean en escudo de armas los tres castillos de Alcaraz sostenidos por unos guerreros, hechura y aire de las esculturas de las Santas.

Queda la parte basamental de la torre, que es, desde luego, muchos años más antigua que el resto del monumento, como lo demuestra el pilar gótico adosado hecho haz de columnas, que presenta el muro, así como la negrura de los sillares de su fábrica.

Todo esto, desarrollado demasiado minuciosamente, puede cautivar a quien lo contempla. Pero Alcaraz será un escalón más que añadir a la gloriosa carrera artística de Andrés de Vandelvira, la cronología de unas fechas que marcasen en su biografía un periodo de vida, unos años, un número de viajes, si no fuera por la originalidad destacadísima de la planta irregular y pentagonal de estas torres. Pienso ha tiempo ya en la primera vez que las vi, ennegrecidos los muros, recortándose sobre un cielo transparente, y su extraña silueta, unida al acierto con que la composición las eleva, me hicieron sentir un escalofrío, mitad asombro, mitad mudéz sobrecogida, indescifrable encanto de una sensación que luego se aquieta con la imagen que nos producen en el alma las piedras antiguas.

\* \* \*

Cópiense en estas páginas algunos acuerdos municipales referentes a los temas tratados con anterioridad.

21 de noviembre de 1566, Libro de acuerdos de 1564 a 1568:

«Sus Mercedes el señor Corregidor y los señores Regidores, platicando sobre la obra de la Torre que está rematada por Bartolomé de Flores, convinieron subirle otros quince pies con el mismo orden que lleva y como no se sabe la ciudad lo que valdrá acordaron que se juntare el dicho Bartolomé de Flores con Bartolomé Saquero y Gregorio Alonso, maestro de cantería de esta ciudad y acordaron el precio.»

«21 de Agosto de 1568.» En 21 de agosto de 1568, Bartolomé de Flores presentó al Ayuntamiento una petición consistente en «que tenía acabada la torre que la ciudad le mandó hacer en la plaza de abajo y que cierta parte de ella la ha hecho a tasación de Bartolomé Jaquero y Gregorio Alonso, canteros vecinos de esta ciudad, y pide se mande tasar y pagarle lo que se le debiera. Y sus mercedes acordaron que los dichos Bartolomé Jaquero y Gregorio Alonso vean y tasen la dicha obra y porque la dicha obra es de mucha cantidad y los oficiales de esta ciudad como vecinos podían apasionarse por alguna de las partes acordaron de conformidad con dicho Bartolomé de Flores, venga Vandelvira, maestro de cantería el más preeminente que agora hay. El cual venga por tercero y que lo que él y uno de los maestros declare la dicha ciudad y Bartolomé de Flores pasarán por ello y que el coste y salario que el dicho Vandelvira trujere pagará la ciudad la mitad y el dicho Bartolomé de Flores la otra mitad» (Libro de acuerdos citado).

En sesión del 26 de octubre, entre otras disposiciones, hay una que literalmente dice:

«Este día, Su S.<sup>a</sup> acordó que la torre del relox de la Plaza de Abajo se acabe conforme a las condiciones con que se remató en Bartolomé de Flores y que demás de la dicha obra de cantería, se haga un chapitel de hoja de lata y se hagan condiciones y se pregone y así mismo se haga una campana de veinte o treinta quintales y para ello se busque el mejor oficial que pudiera hallar en la comarca y cometiéranlo a los señores Francisco Guerrero de Luna y al Señor Cristóbal de Belvás y que luego entienda en ello para que haya y según la necesidad que dello ay.» (Libro de acuerdos de 1572 a 1578.)

En otra sesión de 24 de noviembre de 1573 consta que: «porque corre peligro la campana que está fecha para el relox de la plaza de abajo en no quitalle de allí de donde está se acordó que el señor Cristobal de Belvás la haga subir y para esto sobre dineros de algunas personas que los deben a esta ciudad». (Dicho libro de acuerdos).

En 16 de enero de 1574 se dispuso «que se hagan las herramientas que fueran necesarias para que se acabe perfectamente el relox de la plaza de abajo para que se pueda servir del que cada día haya nuevos gastos se acordó que la obra de cantería y infantones que están por hacer se hagan y prosigan y por ser obra poca y porque no se puede desde luego atrasar ny poner pregones se acordó el Señor Francisco Guerrero de Luna lo haga hacer a vista y tasación de oficiales hasta que de todo punto en dicho relox quede de todo punto acabado y en perfección y porque para que dicha campana y la del relox de la Plaza de Arriba no reciban daño como se ve que lo reciben de causa de los descubiertos se acordó que se hagan condiciones para que se haga en cada una de las dichas torres un chapitel de madera sobre estas y se pregone para que se remate en la persona que por más bajo precio los pusiere y el remate sea el último a día de Pascuas de Mayo y comióse de hacer las condiciones y cuidado de este remate al Señor Cristobal de Balvás». (El mismo libro.)

Y por último, en sesión del 19 de junio de 1574, se dispuso que «se ponga el cornisamento y infantones por el orden que tiene de Andres de Vandelvira y es a cargo de Bartolomé de Pedrosa, cordobés, por este orden se haga la labor y concluya luego y los dichos comisarios hagan dar el cedimiento necesario para ello y se tenga cuenta y razón y que se libre todo junto y cuanto

a la obra de hierro que ha hecho Nuñez de Barba, oficial la tase Juan de Alarcón con juramento ante escribano por orden del Señor Cristobal de Belvás». (El libro de acuerdos.)

Libro de acuerdos municipales de 1564 a 1574 de la muy noble y muy leal ciudad de Alcaraz.

\* \* \*

La Lonja de la Regatería extiende sus doce arcos en el frente oeste de la plaza. Unos peldaños le dan acceso para salvar la altura de la Lonja y el suelo de la Plaza. Limitase a un lado por un rincón, en el que se abre el arco de la calle de la Zapatería, cuyo dibujo se muestra; pina costana escalonada, que va salvando el acceso al casco más antiguo de la ciudad; y por el otro, con la calle de Don Gonzalo, abierta en el ángulo que forman las dos lonjas. Arcos y pilastras juegan la armonía de toda la plaza —dorados todos sus sillares—, desgranando la luz y la sombra sucedidas bajo los paredones agrietados.

Es estupendo ver la mano del hombre puesta en este ámbito poblado de resonancias, con un impulso renaciente, afanándose en el seguimiento de la estilización. Sobrecoge pensar en lo pequeño del intento humano —aunque por pequeña y similar a nuestra perfección nos vibre el alma ante el tránsito del arte—, si volvemos la meditación a cuanto alcanza la infinitud del Poder Divino.

Especies raras del reino animal existen incapaces de vivir más que en dos dimensiones. Muévase el Hombre en una actitud tridimensional y, encerrado en ella, vuelve a veces sobre los mismos caminos que ya recorrieron otros. Dios es las Infinitas Dimensiones de todos los conjuntos movidos por su propia voluntad.

¡Cuántas veces hemos percibido esta sensación ante la crítica de nuestros juicios! Música y Arquitectura corren parejas en su composición. Ejemplos hay de ello y en los textos de Teoría del Arte se enlazan compases y ejes de simetría. Bethoven, Brahms, Wágner, Listz, repiten exactos muchos compases de sus creaciones. Y después hoy los encontramos en las de los compositores modernos. El trío para piano, violín y violoncello (Op. 97), conocido por el «Trío del Archiduque», por ejemplo, tiene las mismas notas, en una de las variaciones del Andante, que una composición conocidísima de uno de los músicos de nuestra época. Y nadie podrá decir que es plagio cuando una y otras se extienden dife-

rentes en el desarrollo del tema. Uno es un paisaje auxiliar, enlace de una expresión a otra, y en el otro se asienta como tema fundamental ejecutado con más viveza de expresión.

Aquí, frente a esta arquitectura, podéis ver con cuánta precisión se ajustan nuestras modernas estilizaciones de molduración de entablamentos con estos que se detallan en los planos. He aquí esta sorpresa en la expresión idéntica de canterías hechas cuatrocientos años antes que las que hoy se extienden en muchas edificaciones actuales y que no habían sido entrevistas.

La sucesión de dos galerías de arcos con sus pilastras y la imposta divisoria que separa a ambos sistemas, se encuadra en los dos machones laterales de mayor dimensión que los otros; robustez muy acertada que diferencia bien las esquinas del edificio. Las modificaciones de tapiado de modernas reformas afean este conjunto.

El edificio se levanta en 1592; lo rezan así las dos cartelas un tanto abarrocadas que van a los lados del conjunto, juntamente en la parte superior de los machones que forman las esquinas y por bajo de la imposta, leyéndose en uno «Regnante Magno Hispaniarum Rege Anno Domini MDXCII et sui Regni XXXVII». Y en otro «siendo su Corregidor P. Suárez del Castillo la Ciudad de Alcaraz mandó hacer esta obra». Había además de Bartolomé Flores otros maestros de cantería alcaraceños, Bartolomé Saquero y Gregorio Alonso, que pueden ser posibles realizadores.

No me inclino a juzgar esta obra vandaelviriana. Es demasiado sobria para ello, aunque no sea de esta misma opinión Carrascosa al decir que son fábricas atribuibles a proyectos de discípulos suyos. La achaca él a un Juan de Villanueva, de Alcaraz, de esa época, aunque no está comprobada esa afirmación.

\* \* \*

Una de las esquinas, queda dicho, la forma la calle de la Zapatería a continuación de la lonja que acabo de describir, y sobre aquélla, cierra la perspectiva un arco, cuya forma puede apreciarse en el dibujo y alzado correspondiente. Todo él, de piedra, no ofrece más detalle curioso que la forma partida de su cornisa de coronamiento, que en una de las esquinas, en vez de ir a morir a ella —en la de la izquierda—, ofrece a modo de cuarto de círculo, un quiebro que muere decreciente en el muro de la lonja.

\* \* \*

No sería justo dejar en olvido la casa que hoy presentamos en la perspectiva del arco de la Zapatería sin nombrar la casa que fué de la Carnicería, cuyos datos e historia los transcribo aquí del minucioso informe de don Jesús Carrascosa, el cual dice:

«Existió hasta el año 1895 la casa de la Carnicería, obra construída a finales del xvi, al mismo tiempo que el arco. Fué un edificio de gran profundidad, construído todo él de sillería, con bóvedas y arcos interiores para mayor solidez. Constaba de una portada magnífica, aunque sencilla, formada por un arco de medio punto, de unos cinco metros de altura y dos de ancho, con sencillas impostas, una claraboya circular de gran diámetro, en forma de ojo de buey, sobre el arco de entrada, un escudo municipal sobre la claraboya, y rematándolo todo una cornisa de dos salientes.

Por último, sobre esta edificación, y acaso dos siglos después que ella, se levantó otra de yeso, en cuyo centro existió una celosía de madera, por donde las monjas del convento situado al otro lado de la calle de las Comedias, pudieran tener acceso y vistas a la plaza, privilegio que les fué concedido por un Pontífice del siglo xvi. (Saca él este dato de la obra de Pérez Pareja.)

Todos los alcaraceños de más de setenta años hemos conocido esta casa de la Carnicería y este mirador. Todos lo conocerían si el Ayuntamiento, a cuyo patrimonio pertenecía, lo hubiera adquirido por compra al Estado como bienes desamortizables en la subasta celebrada en 14 de mayo de 1894, o por cesión al menos de don Francisco Sánchez Collado, rematante en dicha subasta, el cual señor lo cedió después a don Emilio Navarro por el precio de 750 pesetas, según consta del oportuno asiento en el Registro de la Propiedad. El cesionario luego derribó la portada, arco y bóveda, y construyó una casa de estilo moderno, uniéndola a otras ocho viviendas contiguas que poseía en las calles de la Zapatería y de las Comedias.»

\* \* \*

En el libro «Escritores de la provincia de Guadalajara», don Juan Catalina nos habla del segundo Duque de Feria, título vinculado hoy a la Casa de Medinaceli. Don José Marco Hidalgo toma de la obra citada la referencia, y nos lo escribe también en la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» de 1909. El Duque vive una vida activa, política y diplomática; ha casado con doña Isabel de Mendoza, hija del Duque del Infantado, bajo una aureola guerrera como capitán arrojado y como político y gobernante

en estos nunca acabados territorios de España, y ahora en el año 1583 lo encontramos en Alcaraz de Corregidor, presidiendo una de las sesiones en donde se trata de que «la Lonja del Ahorí donde está la gente la mayor parte de año, está para caerse y se hubiera caído si no estuviera apuntalada con una docena de mollejones». (Sesión del jueves 1.º de diciembre de 1583.)

El Corregidor se llama don Lorenzo Suárez de Mendoza. Han de pasar cinco años para encontrarnos con la fachada que casi en su primordial aspecto podemos hoy contemplar. Sobre el dintel del amplio soportal, en el que se ven las huellas de unas bien proporcionadas bóvedas por arista, suprimidas en una reforma posterior, cuya referencia doy en su lugar, léese la fecha en que se construyó —1588— y el nombre de aquel Corregidor que había luchado contumaz por conseguir el hermoseamiento de aquella plaza, llamada entonces de la Santísima Trinidad. Libros de acuerdos municipales nos refieren, a partir del año 1581, las luchas con que estos hombres se enfrentan y nómbrese, entre otros, a don Juan Ruiz de Córdoba y a Guerrero de Avilés para que sean los Comisarios en las diligencias de ejecución. Logróse el empeño del de Feria después de largas dilaciones, de los informes del Consejo de Castilla, de los que provenían del Municipio y de otros inacabables trámites que dieron fin con la licencia de su Católica Majestad el Rey Don Felipe II, consintiendo que del dinero de tercias y cábalas del tesoro real se elevase de nueva traza este edificio. Nadie puede negar la diferencia de épocas, a mejor decir, de estilos, pues median pocos años entre las últimas trazas del Tardón y éstas; pero el espíritu y la influencia severa y herreriana se respiran en todas estas edificaciones. A pesar de que cornisas, impostas y entablamentos siguen fielmente las molduraciones anteriores, todo revela una bien distinta concepción. Los maestros o el maestro o este Juan de Villanueva, que indicaba Carrascosa, tienen por fuerza el conocimiento de otros caminos distintos a los de Andrés de Vandaelvira, aunque éste, en los últimos años de su vida, girara hacia conjuntos más simplistas.

Es curioso observar el original capitel jónico que, apilastrado, remata el elemento que como continuación del machón inferior sostiene el estilizado entablamento, y puede compararse éste con otros de la misma época para que pueda apreciarse su gracia singular. (A. Calzada, «Historia de la Arquitectura Española».)

Analizando cuanto se nos ofrece, queda descartado Vandaelvi-



Rincón de la plaza, con el Ayuntamiento a la derecha y la Lonja de la Regatería a la izquierda, unidos con el Arco de la Zapatería.

*Dibujo del Arquitecto D. Manuel Manzano-Monís.*

ra como autor del proyecto, por ser éste posterior en mucho a su muerte (1575), ni siquiera atribuible a un hipotético proyecto de un discípulo. El actual Ayuntamiento ofrece con la lonja de la Regatería el mismo orden de composición, aunque los arcos superiores de este edificio son un tanto más esbeltos que aquellos otros. También estoy seguro de que se encontrarán en la lonja de la Regatería, en estos arcos en cuyo paramento ciego ábrense los balcones actuales, los restos de la ordenación o elemento que en el interior de este arco falta. Cabe suponer esto o la de una carpintería que rematase esta tirada superior, pero nunca su actual estado.

Hay una reforma del Ayuntamiento de Alcaraz hecha por el arquitecto de la Diputación de Albacete en el año 1884. Esta reforma y consolidación me dijo don Jesús Carrascosa González que la vió hacer, explicándome puntualmente la primitiva composición de tiempos de Suárez de Mendoza, en la cual encontrábamos un cuerpo más del que hay. Fueron motivadas aquéllas por las grietas que empezaron a presentarse en el edificio, y sobre todo en la esquina que forma la lonja sobre la Plaza Mayor. Desmontóse la fachada, el arco y el machón de esquina hasta la portada del Ahorí, rectificóse la línea que formaba con arreglo a la lonja de la Regatería, así como la composición general, que se encuadraba en otra proporción rectangular; desapareció el balcón corrido, singular característica de nuestra tradición, compendio de esa muestra integral de los arcos representativos de la España de la Edad Moderna, que unía a los profundos soportales el clásico antepecho de las procesiones, las fiestas y los toros, anudando las fachadas municipales de los siglos XVI y XVII, que han venido repitiéndose posteriormente hasta nuestros días; demoliéronse las bóvedas en esta época, cuyas huellas señalamos más arriba; quitóse el frontal donde figuraba la inscripción de referencia, y siguió el mismo camino la azotea, que, similar a la de la lonja de Santo Domingo, jugaba una simetría estupenda con arreglo al eje principal de la lonja de la Regatería, que a un lado y a otro había de distribuir este juego de masas y proporciones, roto un tanto por el actual escudo que en el centro del edificio se ve hoy. No hay referencias atribuibles a quién fué el que ejecutase la obra ni el proyecto; es posible que pueda encontrarse algún dato en el archivo Medinaceli y yo animo a aquellos que sienten la viva curiosidad de la investigación histórica, ayuda, colaboración y continuidad a este

trabajo monográfico, que no hace sino seguir las huellas de otros que caminaron ya las mismas rutas de Andrés de Vandelvira en su peregrina vida de conquista de la piedra.

\* \* \*

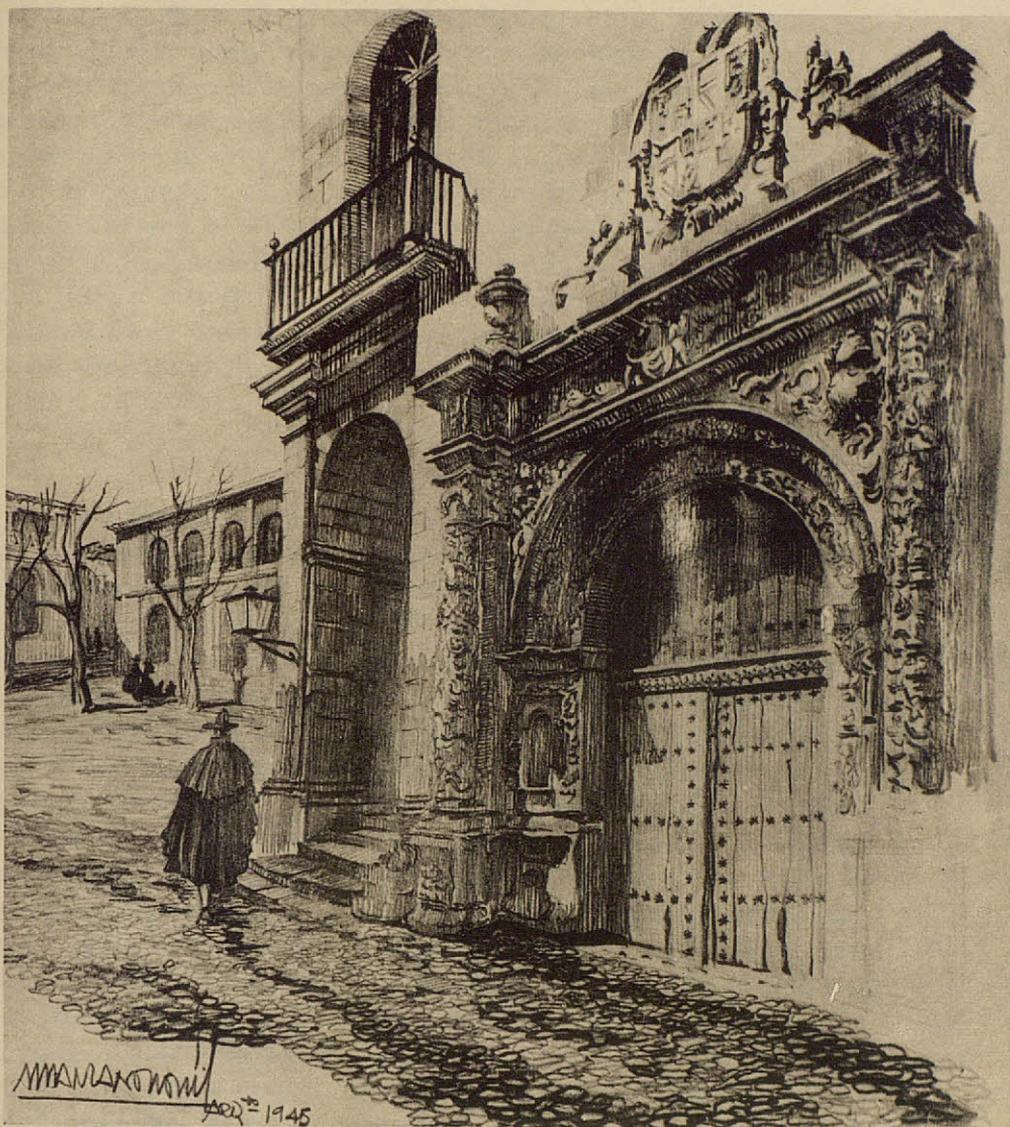
Vino en el xv la hegemonía del realismo ojival y de su propia raíz brotan injertos de fantasías moriscas. Europa vive la piedra puesta en los artífices flamencos y borgoñones, y España, atravesada de esta corriente, mezcla y se satura con ella y con lo mudéjar y lo renacentista: Gil de Siloé y Pedro Juan Valfogona de Cataluña, éste de corriente más sobria y orientación italianizante.

Vehementes moriscos y extranjeros dados a la altisonancia decorativa crean las modalidades del último aliento gótico, que ha de pasar a lo isabel y lo manuelino en Portugal, complicado en la filigrana armilar de las esferas pregoneras de los rumbos marinos; y después, ese estilo de Ximénez de Cisneros, y ese plateresco que rinde culto más a los ornamentos clasificados en escuelas que a los auténticos trazos de una formal arquitectura.

La heráldica, con su ascendencia gótica del xiii, repítese hasta el xv y trueca el estilo en legajo de hidalgo, manteniendo esta tradición nobiliaria trasplantada al Renacimiento, hecha en piedra sobre muros campeando en puertas y ventanas y enlazándose en frontis y áticos sobre palacios y edificios civiles.

Todo Alcaraz se ofrece cimero de escudos sobre sus portales orlados de guerreros, sujetos a los sillares en actitud expectativa, como aperecidos contra un enemigo imaginario que ellos quisieran ver repentinamente convertido en realidad. Parecen las réplicas de aquellos que presiden la plaza desde el Tardon en una original manera que no pasa a cariatide ni adopta la estípite. Están plantados así, de un modo directo, avizorantes, preparados para la defensa de esos leones, águilas y grifos, recortados sobre el gules o el sínople y sirviendo de liminar a lo que ha de llegar más tarde con la vista de la plaza, cerca de las sombras de la iglesia de San Miguel, donde como dije, cuentan se bautizó Andrés de Vandelvira.

La portada del Ahori, contigua en la calle mayor al edificio municipal, muestra su dorada labra plateresca encuadrando su arco de medio punto por dos adornadas columnas con su orden completo; y los pedestales jugando la sucesión del apilastrado, forman la base de dos hornacinas que continúan con el mismo



Portada del Ahorí.

*Dibujo del Arquitecto D. Manuel Manzano-Monis.*

detallado ornato en plano inclinado y derraman hacia el arco las mil sombras de las labras que se alargan sobre el portón. Es sorprendente la situación de esta portada respecto a la luz solar y el efecto que ésta ejerce sobre sus platerescas piedras. Quizá sea casual aquello que allí se nos muestra; pero bien creo, siguiendo la opinión del urbanista Camilo Sitte, que sea estudiada la que allí parece puesta al azar. En el friso, dos angelotes sostienen el escudo de la ciudad, y en las esquinas, completando el rincón que el arco forma con el adintelado del arquitrabe, dibujan el poema homérico dos medallones que representan a Paris y a Helena. Nada falta a este portón, con el escudo imperial que sobre el eje principal de la puerta se coloca, ornamentada su cantería con el Toisón y el Plus Ultra.

\* \* \*

Unese a la plaza, separada por unos escalones de piedras, desgastados por el comedio, una pequeña y recoleta plazuela llamada del Cementerio, donde dan fachada los muros laterales del baptisterio de San Sebastián y los de la iglesia de la Santísima Trinidad, incluyendo en ella la portada que en un principio describimos. Bordeada la plaza por pretil, se ahonda tras él la calle de las Torres y otros dos callejones que afluyen de la parte más baja del lugar y que comunican con aquellos otros rincones que en la pendiente general de Alcaraz quedan en planos inferiores. Corpulentos árboles separan la unión de las dos plazas y continúan repartidos en el recinto de todo el pretil. Quedó en su lugar la descripción somera de la iglesia, aunque no se incluya en los planos la parte correspondiente a su interior, por considerar esta obra fuera de lo que es el conjunto externo de la plaza, y sólo nos resta añadir la de la portada renacentista que junto con la gótica dan acceso una a la iglesia ya nombrada y otra al baptisterio. Este es un añadido al primitivo templo, tanto portada como edificio. Ampliación hecha posteriormente a la primitiva torre de la Santísima Trinidad, ya que se aprecia en la unión de cubiertas de ambas edificaciones imprevistos surgidos en su realización, como ejemplo, el ajimez ciego que, dando frente a la plaza del cementerio en la cara sur de la torre, se oculta con el faldón que intesta en ella. La portada del baptisterio, graciosamente trazada, ordena un entablamento que cobija un arco de medio punto limitado en las jambas por columnas corintias de estriado fuste elevadas

sobre pedestales, adornadas aquéllas hasta el principio del arco con dos pilastras de basamental arranque. Esta portada está fechada en 1592 y recuerda en algunas cosas la fachada principal de la iglesia del Salvador y algunos motivos ornamentales de la capilla del Deán Ortega de Ubeda, pues su composición y detalle parecen rememorar la fachada de aquel tiempo; así como la puerta del Ahorí es un trasunto de las muchas portadas de la misma época existentes en la provincia de Tarragona. Sin embargo, es construcción posterior a las edificaciones de Jaén antes citadas. Las figuras que sobre el arco central descansan en las dovelas son muy parecidas a éstas; aquí, quizá, un poco más violentas, pero desde luego con un sello particularísimo italianizante. Ajústanse estas del baptisterio, ya muy desgastada y comida su labra, a una guardacida hornacina que recuadra frontón curvo sostenido por entablamento y columnas descansadas en áticos sobre el primer plomo del orden inferior, que académicamente moldurado vuela su cornisa corintia en estas sombras huídas de la plaza. Queda en el centro aconchado nicho, en cuyo eje está la estatua de San Sebastián, amarrado al tocón del martirio.

Puede leerse la fecha antes dada en una inscripción latina sobre el rosetón que da al paramento de la plaza, rezándolo en una cartela, la cual se eleva sobre el escudo de la ciudad, puesto allí por don Pedro Suárez del Castillo.

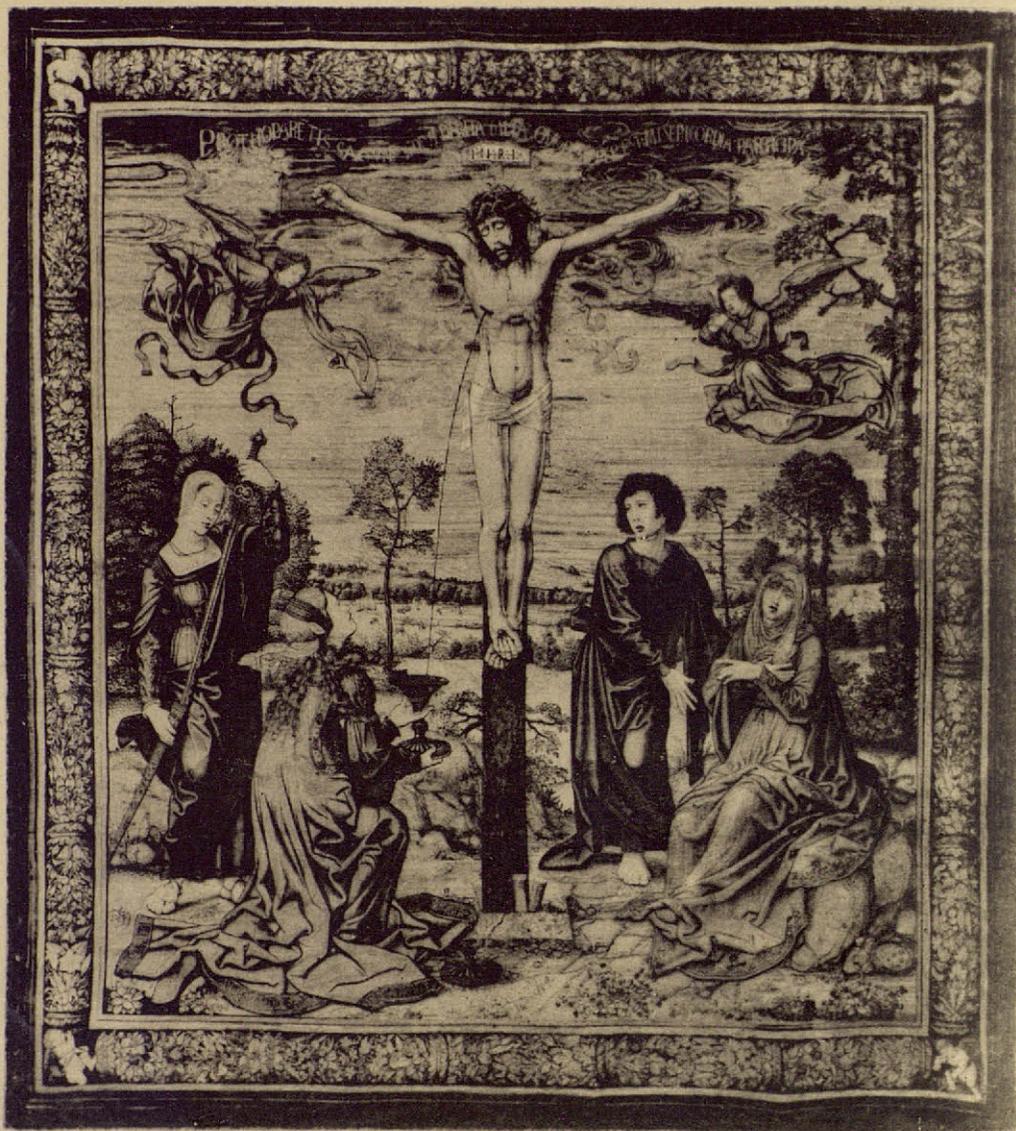
## BIBLIOGRAFÍA

- Historia de la Fundación de Alcaraz y Milagroso Aparecimiento de Nuestra Señora de Cortes*, por el Reverendo P. Fray ESTEBAN PÉREZ DE PAREJA.—1740. 3/63817. B. N.
- Noticias sobre la plaza de Alcaraz y sus Monumentos Históricos*. Informe de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, escrito por el cronista de aquella ciudad D. JESÚS CARRASCOSA GONZÁLEZ.—Año 1945.
- Las Torres de la Ciudad de Alcaraz*. Publicación de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Albacete.—Imprenta de Enrique Ruiz, 1929, por don JESÚS CARRASCOSA GONZÁLEZ.
- Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1910. *El segundo duque de Feria, Don Lorenzo Suárez de Mendoza*. B. N. F.—i/18.
- Escritores de la provincia de Guadalajara*. Por D. JUAN CATALINA.—B. N. Sig. I/100651.

- Retrato de Jaén*, publicado por su deán el Sr. D. JOSEF MARTÍNEZ DE MAZAS. Catedral de Jaén. B. N. Sig. 2/61685., ej. único.
- Historia de España*. MODESTO LAFUENTE. Tomo 9, pág. 4 y siguientes.
- Libro de acuerdos de las Casas Consistoriales de la muy noble y muy leal Ciudad de Alcaraz*. (1581 y siguientes.)
- Libro de acuerdos de las Casas Consistoriales de la muy noble y muy leal Ciudad de Alcaraz de 1682*. Folio 73 vuelto.
- El Barroco en España*, por OTTO SCHUBERT.
- Don Lope de Sosa*, Jaén. Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. I.—1915, pág. 371.
- Arte Español*. Años 1916-1917, página 529. *Andrés de Vandelvira*, por el CONDE DE LAS ALMENAS. Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CEÁN-BERMÚDEZ-JUAN APARICIO: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.—Imprenta Vda. de Ibarra. 1800.—B. N., 32 (1-6).
- A. CALZADA: *Historia de la Arquitectura Española*.
- MIGUEL DURÁN. ARQUITECTO: *Excursión a Uclés*. «Boletín de la Sociedad de Excursiones.» Año XXXVI. Madrid. Junio de 1928. Págs. 156 y 157.
- MANUEL GÓMEZ MORENO: *Las Águilas del Renacimiento*.
- JUAN MOYA E IDÍGORAS: *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.
- VICENTE LAMPÉREZ: *Casa de Corregidores y Cárcel de Baeza*. «Boletín de la Academia de la Historia».—1917.
- J. MARCO HIDALGO: *Estudios para la Historia de la Ciudad de Alcaraz*.—«Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1909, pág. 226.
- J. CAMÓN AZNAR: *La Arquitectura Plateresca*.
- J. R. MÉLIDA: *El Hospital e Iglesia de Santiago en Ubeda*. «Boletín de la Real Academia de la Historia.» Julio, 1916.

MANUEL MANZANO-MONIS  
Arquitecto.





Dosel del Emperador Carlos V.

Tapiz

*Palacio Nacional. Madrid*

## Grandeza y dignidad de los tapices

Una de las exposiciones celebradas en París en el verano de 1946 ha contribuido a poner una vez más de actualidad el arte de la tapicería. Se han dado, con tal motivo, conferencias varias. Se han publicado catálogos ilustrados muy ricos en informaciones, noticias, juicios y pormenores de técnica y estética. Los eruditos especializados en esta manifestación capital de las artes industriales han traído su ciencia y el resultado de sus investigaciones a un capítulo de las artes del diseño que de antiguo se ha considerado importante para la vida y que forma en la materia una aportación de primer orden a la pintura, al tejido, a las costumbres eclesiásticas y cortesanas, a la iconografía de grandes acontecimientos clásicos, bíblicos, hagiográficos, de mero adorno, de simples representaciones naturales, de arte exquisito de la ornamentación.

La tapicería es algo que atañe a la decoración de castillos, palacios, catedrales, iglesias, claustros monásticos, camarines de ilustres damas que se atavian con el *hennin*, cortes de amor, como la de Clemencia Isaura, galerías versallescas, conventos de monjas con regio linaje, cenáculos de ingenio, amor, discreción y galantería que llevan en las paredes las láminas de un libro, ya con la historia de Aquiles, ya con las andanzas de José, vendido por sus hermanos, ya con los cabellos de Ansalón y la peregrinación de Santa Ursula y sus compañeras vírgenes.

Una serie de tapices con su asunto principal y sus franjas vale por una narración de realidad o de fantasía que ha tomado esencia plástica en la seda, la lana, la plata y el oro, y nos va diciendo en la sucesión de sus episodios lo que fué un tema de la Sagrada Escritura consignado en alguno de los cuatro Libros de los Reyes,

el desarrollo de una fábula de La Fontaine, las Aventuras de Telémaco, la colección de las reales residencias que a España, Francia o Inglaterra dan renombre, o bien, ya en tiempos próximos a nosotros, unas cuantas series de Teniers y de Goya. Para que todos los estilos del arte entren en la tapicería, la reciente Exposición de París ha presentado ejemplos actuales, tejidos con posterioridad a 1940, donde los pintores más modernos, más rebeldes a la sana razón, más incomprensibles y más extremistas de la manera *fauve*, han dado sus teorías extravagantes a la confección del alto y el bajo lizo, y con las tradiciones de los primitivos, de las flores, de los frutos, de las hojarascas, de los pormenores decorativos que abundan en los paños de la Edad Media, han conseguido una nueva etapa en la historia del tapiz con los métodos de concebir y la técnica de lo estrafalario y modernista,

Pero el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no es el sitio indicado para formular un examen de todas estas tendencias, menos todavía cuando no se refieren a España ni tienen nada de español, y la exposición de tapices celebrada en París durante el verano de 1946 sólo puede servir de arranque para discurrir brevemente acerca de los tapices españoles y poner de manifiesto el importantísimo papel de nuestra Patria en un arte noble por excelencia, al cual sólo reyes, prelados, abades, cabillos y grandes señores han podido dar vida, lustre, magnificencia y representación.

Fuera muy curioso trazar una psicología del tapiz. Tampoco es éste el lugar apropiado. Una tela tejida con figuras y diferentes motivos ornamentales acusa hogar, intimidad, convivencia de una familia en una tradición de belleza, de entendimiento, de cultura y de fe. ¿Quién escribirá el libro de la psicología del tapiz? ¿No sería la historia de las costumbres y aun de las ideas estéticas en tono diferente al de Menéndez y Pelayo? ¿No veríamos allí reflejada el alma universal con las variantes propias de cada país? Hogar indica el fuego que conforta de las inclemencias exteriores, del frío y la lluvia. El tapiz contribuye a que el calor del fuego no se disperse, y si se nos da en sus pinturas traducidas a las lanas y sedas amplias perspectivas y dilatados horizontes, también en lo tupido de sus calidades materiales nos preserva del soplo helado exterior, y sobre las piedras frías y los mármoles duros y poco acogedores al tacto nos regala intimidad, recogimiento, repliegue en la propia persona, tema de sueños deliciosos enraizados en lo más profundo y esencial de la civilización.

Con el tapiz, la ciudad y la corte van al campo, y en una simple tienda de campaña se acomodan cual si el Monarca y los cortesanos estuvieran en la metrópoli. No hay en la historia objeto de las artes industriales que haya llegado a la transformación de la campiña y la lejanía en ciudad. Un espacio acotado con cuatro maderas toscas, si adornan el interior ricos tapices, se ha cubierto el suelo con una alfombra de Alcaraz, Cuenca o Chinchilla, y se han improvisado asientos con almohadones y pieles de animales selváticos, ¿qué puede envidiar a una estancia conventual o palatina? Sin arquitectura, sin más ornamento exterior que las bóvedas de los árboles y los cipresales elevando al cielo su plegaria, se conservan, mediante los tapices, todas las galas y todas las comodidades de un interior agradable, y así fué costumbre continuada de reyes, príncipes y grandes señores realizar los viajes por jornadas y tener recintos recogidos en mitad de una llanura o en las estribaciones de una montaña con sólo disponer tapicerías y reposteros que trajeran la memoria de algún suceso inmortal donde la poesía puso su marca mientras se recordaba en el escudo heráldico el regio o noble linaje de quien transportaba sus reales de un lugar a otro. No se viajaba con los cuadros, ni con los muebles, ni mucho menos, porque era imposible, con edificios producto de la vida sedentaria indispensable a la civilización. El tapiz, el repostero y la alfombra eran los únicos valores mobiliarios que acompañaban a sus dueños en sus traslados de población a población y en las entrevistas diplomáticas de una frontera o un lugar alejado de todo caserío donde se trataban asuntos trascendentales entre dos reinos. Otras veces era la tienda de campaña de un jefe militar un día de batalla memorable. Recordemos el alojamiento del Miramolin en las Navas de Tolosa y aquel maravilloso *Camp du drap d'Or*, en que Francisco I de Francia quiso asombrar con su ostentación y con su lujo a Enrique VIII de Inglaterra. El tapiz es señorío, es majestad, es riqueza, es síntesis de cultura y de arte, desde las *Metamorfosis* de Ovidio y los *Apocalipsis*, hasta *La gallina ciega* y *El columpio* de Goya.

Si leemos a no pocos autores extranjeros que han tratado de tapices, con sus estilos, sus métodos de fabricación, sus talleres, sus cartones, sus franjas y la serie de escenas en ellos desarrollada, podríamos creer que España no ha sido región propicia para un arte tan suntuoso, decorativo y señor. Los principales tapices son flamencos o son franceses. A Inglaterra o a Italia sólo llega

por accidente y casualidad esta manifestación artística. De España no se habla siquiera en muchos libros y, sin embargo, en España y en la Casa Real española se encuentra la más rica y notable colección de tapices que en el mundo ha podido existir jamás.

Ya sabemos todos que la famosa tapicería de Bayeux (con la conquista de Inglaterra por los normandos, ilustración espléndida al libro de Agustín Thierry) no constituye en rigor un ejemplar del género, porque aquellas telas están bordadas y no tejidas. El *Apocalipsis* de Angers, que ha sido la primera página del orden cronológico en la Exposición parisiense de 1946, ya constituye una serie de verdaderos tapices. Es del siglo xiv. Antes quizá no se pueda hablar de tapices. Los oros góticos, con la influencia de los miniaturistas, viene a ser una propedéutica, una introducción, una prehistoria de arte tan suntuoso y magnífico. Pero en todo *Apocalipsis* llevado a la ilustración gráfica influyen los famosos *Beatos* españoles de la Torre de Távara, en Zamora, y ostentan este nombre porque se hicieron las miniaturas para ilustrar unos comentarios al último libro canónico del Antiguo Testamento hechos por Berto de Liébana.

España se incorpora al mundo cuando las dos hijas de Alfonso VI, doña Urraca y doña Teresa, casan con los dos hermanos Príncipes de Borgoña, don Raimundo y don Enrique. Andando los tiempos, ponemos nuestra planta en Italia y surcamos con nuestras naves el Mediterráneo como consecuencia del matrimonio de Pedro III de Aragón con doña Constanza, sobrina del Emperador Conrado IV, el último Hohenstauffen de la Casa de Suavia. Hemos de incorporarnos en seguida al arte y la industria de los tapices. Hay en España, sobre todo en colecciones de iglesias y particulares, telas del siglo xiv, y acaso alguno de aquellos otros góticos, tan estimados de los entendidos. En una colección particular tenemos aquí el famoso *Tapiz del Padre Eterno*, labrado con sedas, lanas, plata y oro, y un ejemplar, también del siglo xiv, reproduciendo una escena de la vida de Santa Ursula.

Los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel casan a sus dos hijos el Príncipe don Juan y doña Juana con doña Margarita y don Felipe de Austria, hijos del Emperador Maximiliano, que ostentaba el señorío de Flandes y Borgoña por su esposa, doña María, hija de Carlos el Temerario. Los ricos paños flamencos vienen a España, y desde la península van las órdenes a los Países Bajos para que en ellos se fabrique lo que apetece en su gusto

y refinamiento espiritual a los Reyes de España, soberanos de aquellas tierras. España se inunda de esos ricos tapices flamencos, que ha hecho inmortales en su simple denominación el Duque de Rivas al relatar las hazañas del conde de Benavente, «un castellano leal»... Flamencos son entonces en España los tapices de la Casa Real y también los que mandan traer para sus palacios los nobles y dignatarios principales del reino. Abundan los llamados Paños de Ras, fabricados en Arras. No se ha inventado aún la perspectiva. Los artífices colocan muy alto el punto de mira y las figuras se agrupan como si careciesen de espacio para fijarse y moverse. Pero hay un arte que puede prescindir de la perspectiva sin alterar las cualidades artísticas y sin que la retina y la sensibilidad del observador se vean defraudadas. En el libro antes imaginado sobre la psicología del tapiz habría de ser capítulo importante éste de los Paños de Ras, con sus jerarquías de cabezas colocadas, como si la tercera dimensión no fuera posible en la pintura. Dicen los inteligentes en materia de cinematógrafo que la verdadera manifestación de este arte es el cine mudo, y que el agregar la palabra y los sonidos a la plástica del movimiento vino a perturbar la naturaleza y medios expresivos de lo que se ha llamado el séptimo arte. También podría preguntarse el refinado en estética, si el verdadero tapiz no es el Paño de Ras y si el haber conseguido que el aire penetrara en las composiciones, como había penetrado en los cuadros, no fué una desviación, un sometimiento de la tapicería al arte de los pinceles. ¿Debe copiar el tejedor lo que un artista ha pintado con la técnica propia y especial de su disciplina, o bien ha de pintar él mismo lo que luego traducirá a la urdimbre y a la trama, como una operación previa de su oficio? Es otro problema que no me toca solventar a mí, pero muy interesante al pensar si las manifestaciones plásticas ha de tener cada una sus medios propios, sin ir a buscar a las demás técnicas y fines artísticos. El aire penetra, por fin, en los asuntos de los tapices, que vienen a ser como cuadros tejidos, lo mismo que luego se harán tapices pintados. Ya los Gobelinos llevan al tapiz horizontes, perspectivas, distancias, aunque *Las batallas de Alejandro* de Le Brun concedan todavía alguna consideración al antiguo sistema. Anteriores a los clásicos Gobelinos son *Las Galerías de Vertumno y Pomona*. Se trata de una serie que mandó tejer Felipe II en Bruselas y que fueron durante mucho tiempo ornato principal del comedor de gala de Palacio. Es un viejo tema de Ovidio, que ha dado a nuestra lengua, en una metrificacón

de dobles quintillas, el poeta Luis Barahona de Soto, autor de *Las lágrimas de Angélica*, y las *Epístolas* a Gregorio Silvestre. En los tapices que dan expresión a este tema mitológico, todo es riente, ameno, gracioso, optimista, seductor. Es la cosecha y la vendimia, la floración y los cambios de la naturaleza, cantados por los geopónicos, desde el viejo Hesiodo. Es una variante del mito de Eros o el Amor, con el poder para el amante de tomar las fisonomías, los trajes, las formas y las actitudes que mejor convengan al logro de un deseo, al fin y a la postre legítimo y natural.

Los siglos xv y xvi no limitan los asuntos de la tapicería a la Biblia, la historia y la leyenda. Se tejen tapices con sucesos contemporáneos. Así los famosos de Pastrana, que relatan, en bellas imágenes y acciones, la conquista de Alcira por Alfonso V el Africano, de Portugal, y la serie de Tuñez, donde se reflejan las hazañas de Carlos V y sus generales y soldados en el norte de Africa. Los Monarcas españoles del xvi ordenan en Flandes que les pertenece la confección de paños que luego han de adornar las galerías y los salones del Regio Alcázar, y han de transportarse de un sitio a otro en ceremonias que requieren magnificencias y esplendor. En el siglo xvii ya surgen dentro de España los retupidores, es decir, los encargados de cuidar las telas para que los años, la polilla y los accidentes de uso y viajes no los estropeen. Existe además en Palacio una dependencia que se llama la Real Tapicería del Rey y de la Reina, ya unida a la Furriera, ya separada de ella. Todo ello está muy documentado y preciso en el *Catálogo de los Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*, de don Elías Tormo y don Francisco Javier Sánchez Cantón. De los retupidores sale la fábrica madrileña de Santa Isabel, y desde entonces ya tenemos en Madrid un telar que no desmerece al lado de los que se hicieron famosos en Francia y Bélgica.

A la muerte sin sucesión de Carlos II se opera en España un cambio de dinastía. Coincide con el tránsito del siglo xvii al xviii. Por herencia de su abuela María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, que ha casado con Luis XIV para cumplir una cláusula del Tratado y Paz de los Pirineos de 1659, viene a ocupar el Trono español el duque de Anjou, nieto del Rey Sol, hijo del Gran Delfín y tío carnal, como hermano de su padre, de quien con los años ha de ser Luis XV. El nuevo Monarca español es Felipe V. Pero la sucesión no se produce de una manera suave y sin incidentes. Hay la guerra de Sucesión, de capital importancia, no tan

sólo para nuestra historia: también para la historia del mundo, por lo menos la historia de Europa, la historia del Derecho Internacional y la historia de la civilización. El Tratado de Utrecht de 1713 es, a igual de las Paces de Westfalia de 1648, un acontecimiento trascendental en la política europea. No se puede saber historia sin estudiar el Tratado de Utrecht. Sus cláusulas dan Gibraltar a los ingleses y dan la soberanía de los Países Bajos al contrincante derrotado, que fué el primer Carlos III de España, como ha dicho Alfonso Danvila, y después Carlos VI de Austria. Felipe V, francés de nacimiento, de espíritu, de educación, de lengua y de aficiones, con escasa sangre española de su abuela María Teresa, la hija de Felipe IV, y de su bisabuela la célebre Ana de Austria, hija de Felipe III, se encuentra fuera de Versalles y de París como en suelo extraño y poco agradable para él. Necesita un palacio y unos jardines con fuentes mitológicas, en todo iguales a los de su abuelo, y una fábrica de tapices semejante a los Gobelinos. Así la Granja es el Versalles español, y lo que hoy se llama la Real Fábrica de Tapices y antes Santa Bárbara puede competir en la manufactura y el arte con las mejores.

El 16 de septiembre de 1714 ha contraído Felipe V segundas nupcias con Isabel de Farnesio, hija de Eduardo, Príncipe de Parma, y de Dorotea Sofía, Condesa Palatina del Rhin, Duquesa de Baviera. Siendo Alberoni el jefe de la política española, el Rey hace venir de Flandes a Jacobo Vandergoten y establece bajo su dirección en Madrid una fábrica de tapices que proveyera de paños a la corona. Se asienta la manufactura en el edificio que antes era almacén de pólvora situado en la Puerta de Santa Bárbara. De aquí el nombre que llevó y con el que aún es conocida. En 1889, durante la Regencia de doña María Cristina de Austria, se trasladó al lugar que hoy ocupa al final del Paseo de Atocha. La dinastía de los Vandergoten y de sus sucesores y parientes los Stuyck pueden seguirse en muchos tratados especiales de tapicería; en el mencionado de Tormo y Sánchez Cantón; en notas diversas del Conde de Valencia de Don Juan y en el utilísimo volumen de la Condesa de Cerragería, doña Elvira de Barandica y Ampuero, *Apuntes de genealogía e historia de España en sus relaciones con las de Portugal, Francia e Inglaterra. Enterramientos de los Soberanos españoles*.

En 1720 viene a Madrid Jacobo Vandergoten. En 1727, también por intervención de don Bernardo Cambi, que nos había traído al artífice flamenco, tenemos entre nosotros al francés An-

tonio Lainger, de quien los Vandergoten se hicieron enemigos, y que introduce en España la técnica y las ideas de su país. Los pintores que dan el modelo en cartones de lo que luego irá tejido en los tapices son, en los años de Felipe V, Houasse y Procaccini. España, que ha tenido antes fábricas de tapices en Salamanca y en Cataluña, cuenta, al aclimatarse aquí la dinastía francesa, con dos en Madrid y una en Sevilla.

Fernando VI tiene por pintores a Luis Miguel Van Loo, que ya lo ha sido de su padre, y también a Santiago Amiconi y Conrado Giaquinto. De Miguel Angel Houasse es la serie del *Telémaco*. De Andrés Procaccini se copiaron en Santa Bárbara de Madrid y en la Fábrica de Sevilla los paños del *Quijote*.

Carlos III da gran impulso al arte de la tapicería. La decoración de su dormitorio en el Palacio Real constituye una riqueza de inestimable valor, lo mismo en el orden material que en el artístico y de la pura estética o sensibilidad.

El rector de todas las artes en el reinado de Carlos III, sin excluir, naturalmente, la tapicería, es Antonio Rafael Mengs, personaje de curiosísima vida y de opiniones muy singulares. Bien merece unas líneas de estudio, porque su dictadura en la corte española de la segunda mitad del XVIII fué mucho más intensa y profunda de lo que pudo serlo la de Van Loo, Houasse y Giaquinto.

La estirpe de Mengs procede de Lusacia en su parte sajona. El abuelo se establece en Copenhague. Al nacer uno de sus hijos busca un nombre en la Biblia y le pone Ismael. Es el año 1688. Ismael, andando los años, se establece en Dresde, capital de Sajonia. En su ciudad natal dinamarquesa el padre de Antonio, Rafael, había sido discípulo del francés Benoit Coffre. En Dresde fué pintor de cámara del Rey de Sajonia. Se distinguió asimismo como esmaltador. Se jactaba de conocer toda la química de su tiempo. Casó Ismael con una sobrina de su maestro el miniaturista Coffre, y en una ciudad de Bohemia, Aussig, le nació un hijo el 12 de marzo de 1728. Quiso el padre desde el primer momento que el niño recibiera una educación esmeradísima. Se cuenta que el progenitor de Montaigne le hizo aprender el latín antes que el francés. Al futuro autor de *Los ensayos* le hablaron en la lengua de Cicerón desde los primeros vagidos. Ismael Mengs no llega a tanto con su descendiente, famoso en la historia de la pintura, pero le da en la pila dos nombres que evocan dos genios del arte de Apeles: Antonio, en memoria del Correggio; Rafael, en evo-

cación de Sanzio el de Urbino. Ismael Mengs fué para su hijo un tirano de los que se soportan con dolor. Por juguetes sólo tuvo el niño lápices de colores y papeles de dibujo. Hizo el destino que la profesión escogida por el padre —tan celoso de sus derechos como jefe de la familia— fuera precisamente la vocación del pequeño y años después del escolar. Antonio Rafael ha nacido para ser pintor. Sus estancias en Roma al lado de su padre, que no le dejaba expansionarse un momento, y el estudio continuado, paciente, prolijo, agotador, que bajo la dirección paterna llevó a cabo de todos los tesoros artísticos reunidos en la ciudad del Tiber, hicieron de él un joven enterado a conciencia de cuanto los pinceles empleados en la producción de lo bello habían dado al mundo. Allí copió para el Duque de Northumberland la *Escuela de Atenas* de su inmortal homónimo. Ismael Meng había hecho de su hijo el hombre extraordinario y el artista sobresaliente con que él había soñado desde que el niño abrió los ojos a la luz. Pero luego quiso aprovecharse de las dotes felicísimas dadas por la naturaleza y por él cultivadas y vivir todos bajo su mando del trabajo de Antonio Rafael. Las escenas de Dresde en la Navidad de 1749; la separación obligada de Antonio Rafael y de su esposa Margarita Guazzi; el haberse apoderado el padre de todos los bienes del hijo, después de haberle arrojado de su propia casa, nada dice en honor de Ismael. El celo se convierte en avaricia; la autoridad del padre, en despotismo; la buena razón, en intransigencia. Pensaba que las disposiciones y la magnífica vocación artística de Antonio Rafael eran obra exclusiva suya y que a él habían de corresponder los beneficios y resultados de tan fructuosa labor por tantos años realizada.

Dos regios protectores hay en la biografía de Mengs. Augusto III, Elector de Sajonia y Rey de Polonia, y nuestro Carlos III de España. Gracias al primero, pudo rehacer su vida junto a su esposa a raíz de las desavenencias con su padre. Mengs sigue las vicisitudes de Augusto III en la Guerra de los Siete Años entre María Teresa de Austria y Federico II de Prusia (1748-1755). La falta de la pensión le obliga a trabajar para particulares. Envíale luego el de Sajonia a Nápoles y allí amista con el hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, que tiene entre sus manos el cetro de Parténope. La muerte de Fernando VI da el trono español a su hermano el Monarca de Nápoles. Dos manifestaciones principales de arte trae de Italia Carlos III: la persona de Mengs y la cerámi-

ca de Cappel di Monte, imitación de la de Meissen, en Sajonia, que revive en la Fábrica del Retiro. Carlos III ha casado en 1738 con María Amalia de Sajonia, hija de Augusto III. De manera que los dos protectores de Mengs son suegro y yerno. Dos fueron las estancias de Mengs como pintor de la Corte: la de 1761 a 1769 y la de 1774 a 1776. Después pasó a Roma, y allí murió tísico (como Watteau), a los cincuenta y un años, el 29 de junio de 1779. Hermana suya, de nombre Teresa Concordia, fué la casada con el miniaturista Antonio Von Maron, y ella también, a su vez, miniaturista. Dejó Mengs cinco hijas y dos hijos. Una de las hijas es Ana María, de quien se alaban, como de su abuelo y de su tía, los talentos para la miniatura. Casó con el grabador español Manuel Salvador Carmona.

Cuadros de Mengs los hay en Italia, en Alemania, en Inglaterra, en Polonia, con gran abundancia en nuestros Museos y colecciones públicas y particulares. En el Prado hay veintiún lienzos de su mano. Producto muy genuino del siglo XVIII, se nos aparece como un retratista elegante, que pinta para filósofos y literatos. Casi todos los miembros de la Familia Real española, en los años de Carlos III, están retratados por él. En el Prado, en Palacio, en la Real Academia de San Fernando, en algunas otras Galerías de España, se conservan frutos de sus ideas y de su modo de hacer.

Mengs heredó de su padre las condiciones para una dictadura seca y personal. Él desterró de España el estilo de Giaquinto y el arte de Tiépolo. Llevando por norma y por faro la razón fría del siglo XVIII, sólo estimó por objeto digno de la belleza ideal los mármoles griegos. Consignó sus ideas en no escasos escritos, que supo redactar en alemán, italiano, español y francés. Su amigo y Mecenaz don José Nicolás de Azara, Marqués de Nibiano, publicó sus obras literarias en 1780. Azara añadió una introducción con la biografía del artista, un estudio sobre sus obras y abundantes notas a todo lo que Mengs va diciendo. El resumen y el juicio de lo que es este volumen pueden verse en la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, donde no salen bien tratados ni el pintor de cámara de Carlos III, ni el protector Azara, ni el mismo Rey. No pueden serle negados a Mengs ni la corrección, ni el equilibrio, ni la habilidad psicológica para calar las aptitudes de los hombres, ya que él adivinó y protegió a Goya, aunque por mediación de Francisco Bayeu.

Los cuadros de Mengs se ven con gusto. Gracias a él conocemos

*de visu*, cual si hubiéramos compartido la contemporaneidad, a Carlos III, a Carlos IV de joven, al Infante don Antonio Pascual, a los Grandes Duques de Toscana, andando los años Emperadores de Austria Leopoldo y María Luisa... La *Apoteosis de Trajano* en el comedor principal de Palacio y la *Anunciación* de la Real Capilla, no dejan de tener majestad ni de rimar con un tono de señorío perfectamente ajustado a la época en que dichas concepciones pictóricas se idearon y se realiaron. Gústanos detener la mirada ante la Princesa de Asturias María Luisa de Parma, luego muy famosa como Reina; ante el Archiduque y Emperador Francisco II de Austria; ante el Infante don Gabriel, traductor de Salustio; ante la Archiduquesa Teresa de Austria, cuyo retrato va amenizado con el «presidio» de una cotorra. La aptitud para la miniatura en que descuella su padre, su hermana la mujer de Maron y su hija la mujer de Salvador Carmona, se realza en el retratista sobre el lienzo a tamaño corriente con la elegancia característica de aquel entonces y las teorías acerca de la dispersión de la luz para las que Mengs sólo empleó los tres colores primarios: el amarillo, el azul y el rojo, con la ausencia absoluta del negro. Es la de Mengs pintura de salón, de caballete, de estancia regia, de adorno adecuado a un recinto en el que se reúnen para comentar a Winckelmann y charlar de estatuas antiguas unos cuantos caballeros de casaca y peluca, que han reducido toda el alma a la razón y todo el gusto a las exigencias de lo neoclásico. A este modo de ser contribuyó mucho el pintor de Aussig en Bohemia. El citado Winckelmann, que le era superior, sufrió su influjo, y no digamos si Azara, diplomático de exquisito temperamento y hombre de una refinada y sólida cultura, que tradujo al castellano el *Cicerón* de Middleton, como el abate Prévost (el novelista de *Manon Lescaut*) lo tradujo al francés.

Mengs ejerce influencia decisiva en toda Europa. Su furor iconoclasta con toda la estética que no se acomodaba a su dictadura, fué superado por el famoso italiano Francisco Milizia en su *Arte de ver en las artes del diseño*. Es el de Mengs un arte de buen tono, pero en el que falta, como dice Menéndez y Pelayo, «el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto». El pintor bohemio quiso colocarse a cien codos de distancia. Su método, bien deliberado, da un arte frío, siempre señor. Sus ideas, extendidas al mundo por Azara, forman una etapa de interés en la historia de la pintura y de los modos de

comprender, enfocar y realizar la belleza. Contemporáneo de Baumgarten, que fundó la estética como ciencia de lo bello, es natural que un pintor y, al mismo tiempo, espíritu exquisito, para quien existe el mundo de las ideas —no es caso frecuente en los artistas del dibujo y el color—, se diera a pensar en la naturaleza de su arte, en el por qué nos impresionan las cosas que llamamos bellas, en el deleite espiritual que la belleza ocasiona, en las fórmulas dadas por los espíritus superiores a través de los siglos sobre el tema que le interesaba, en el ambiente espiritual y artístico de su época, de la que Mengs no podía evadirse por muchos que fueran sus extravíos y sus máculas. En la estela de Mengs están el francés Vien y el italiano Battoni, que le tomó por maestro no obstante haber nacido veinte años después que él. La dictadura del preceptista y pintor de Aussig duró casi un siglo en la segunda mitad del XVIII y la primera del XIX. Menéndez y Pelayo habla, tratando de Mengs, de metafísica. Pensemos también en la geometría, que no lleva de un modo absoluto y completo a sus cuadros, ni mucho menos a lo señoril de sus retratos, pero que informa en no escasa proporción sus letras como sello de los años en que vivió.

Mengs apenas pintó cartones para tapices, pero los 77 del dormitorio de Carlos III, en el Palacio de Madrid, ejecutados por Guillermo Langlois, forman una muestra de sus teorías en materia de decoración y no se salen un punto del estilo que Mengs impuso a las artes españolas.

Si antes me detuve en dar a su silueta importancia mayor que la requerida por unas notas sobre los tapices para servir de algún modo a la actualidad de 1946, fué debido principalmente a que ya desde *Las Galerías de Vertumno y Pomona*, y aun quizá desde antes, el arte de la tapicería se confunde con la pintura. Pintores son quienes dan en los cartones el modelo que después ha de copiar con su técnica propia el tejedor, y, como ha penetrado en los asuntos el aire y la perspectiva, sucede que ya las telas vienen a ser cuadros tejidos y no pintados, manera a que responde todo el estilo de los Gobelinos. Además, los temas pictóricos sometidos luego a la lana principadamente, dejan de inspirarse en la Biblia, la historia, los grandes poemas de la antigüedad y la Edad Media, las novelas famosas, los acontecimientos contemporáneos, como la tapicería de Pastrana y la serie de Túnez. Ya un asunto no se desarrolla en varios tapices. La idea y su realización plástica se encierran en un solo ejemplar. Llega a los tapices la pintura de

género. Se copia a Teniers. Sus bambochadas llenan los salones del Escorial y del Pardo. El pintor no quiere que sus personajes, bien ahitos de comida y mosto, se contengan en los impulsos fisiológicos naturales a que da ocasión el beber abundante, y los tapices, como los cuadros, tienen a modo de firma, ya la figura de un borracho más naturalista que los de Velázquez, ya al campesino que junto a una tapia se aparenta al Manneken Pis de Bruselas, o bien pudiera pasar por un romano en el banquete de Trimilción, tal como se consignan esas licencias en el *Satiricón* de Petronio.

De Teniers no es difícil pasar a Goya. Él y su cuñado Ramón Bayeu dan el tono a la pintura de género, libre de las procacidades a lo Teniers. Los Bayeu son tres: Francisco, el discípulo de Mengs, admirable decorador y aguafortista; Manuel, el Cartujo, grabador y pintor, y el citado Ramón, que se consagra a la pintura, al grabado y a los cartones para tapices. Algunas personas poco enteradas en lo que a tapices pone relación, pudieran confundir en este caso los antiguos tapices franceses de Bayeux, que no están tejidos, sino bordados, y que no son, por tanto, verdaderos tapices, y éstos de Ramón Bayeu de fines del XVIII, tan parecidos a los de Goya y de inspiración tan fresca y lozana. Aunque pareca extraño, no hemos salido aún de la influencia de Antonio Rafael Mengs. Los Bayeu son discípulos del pintor de Aussig, y si el sordo de Fuendetodos entra en Palacio y se compromete a confeccionar cartones para ser copiados en la Fábrica de Santa Bárbara, bajo la dirección de Cornelio Vandergoten, lo debe a Mengs, el cual, en uso de sus funciones, es quien le admite en la Casa Real y le da horizontes en que extender su genio.

Don Gregorio Cruzada Villamil publicó en 1870 un libro acerca de *Los Tapices de Goya*, y con ese mismo título. A él recurren cuantos quieren tratar del retratista de las majas en este aspecto de su labor. Hay relaciones e inventarios minuciosos de las composiciones goyescas que ya son cuadros del Museo Nacional, ya tapices del Escorial o el Pardo. Recordemos algunos de ellos. *El Pelele*, pintado en 1791 con los colores más finos de la paleta de Goya, nos conduce a una pradera del Manzanares. En ella vemos a cuatro mozas vestidas de mujeres del pueblo que se divierten manteando a un muñeco ataviado de majo, tal vez a un gran señor con aficiones a escenas y costumbres populares. La pintura de género está ya en este año 91 del siglo XVIII muy cultivada en

toda Europa, y *El Pelele* ha dado alguna vez ocasión para un estudio comparativo entre Goya y Watteau. Lo que se admira en esta escena campestre y popular es la gracia, la frescura, el *do-naire* con que se hallan pintadas las cuatro jóvenes sobre un fondo todo amenidad, alegría y desenfado. Lo mismo diré de *Un paseo en Andalucía*, denominado también *La maja y los embozados*. Diríase un episodio de sainete concebido y llevado al teatro por don Ramón de la Cruz. Una gran dama, vestida de maja, acoge amablemente a un embozado con montera granadina y espada de cazoleta con gabilanes. Otro embozado contempla la escena no muy contento de lo que allí ocurre. Al fondo, varias figuras aguardan el desenlace del sainete. ¿No es cuadro digno de inspirar al impresionista Manet, autor de otro *Balcón* famoso como el de Goya? A los personajes de este tapiz se le ha querido poner nombres. La maja era la Duquesa de Alba, y los embozados, los toreros Pedro Romero y *Costillares*, o bien el propio Romero y Pepe-Hillo. La cronología ha venido a deshacer la leyenda. El cartón fué entregado a la Fábrica el 12 de agosto de 1767. La Duquesa nació el 62, y sólo tenía entonces quince años. Pedro Romero, nacido en 1755, contaba a la sazón veintidós años, y los tipos retratados por Goya son de más edad. *Pepe-Hillo* vió la luz en 1768, y tenía nueve años cuando se pintó *La maja y los embozados*.

Deliciosa *La gallina ciega*, que asimismo se llama en castellano «juego del cucharón»; modelo de factura *El columpio*, que podría dar motivo a reflexiones muy profundas y sagaces; admirable *El puesto de loza*, que diríase la escena madrileña de una obra de Lope; muy en la época *La boda del lugar*, que supera a su antecedente el conocido lienzo de Chardin; fiel a la esencia clásica de Teócrito, Virgilio y Garcilaso en el *Agosto*; intérprete maravilloso de la poesía de la niñez en innumerables tapices que fuera prolijo mencionar uno a uno, el hechizo de Goya, en las composiciones con destino a la Fábrica de Santa Bárbara, es uno de esos sentimientos que nos hacen amar la vida y encontrarnos felices en este bajo mundo. Sin Antonio Rafael Mengs no tendríamos acaso en España esta manifestación tan sugerente y acariciante de la tapicería. Eso sí, el arte de tejer con lana y seda figuras y objetos naturales va confundido con la pintura. El tejedor se aviene a un papel secundario, aunque a veces deba rechazar

un determinado cartón mal avenido con la técnica propia de su oficio, cosa que le ocurrió a Cornelio Vandergoten con Goya.

Una comparación entre los Paños de Ras y los tapices del sublime sordo daría mucha luz sobre el asunto, lo mismo en el terreno de la erudición que en el puramente sensible de quien pone un deleite estético en la contemplación.

LUIS ARAUJO-COSTA



## Algunos dibujos del siglo XIX

(Apuntes para su estudio)

Se ha dicho, con harta frecuencia, que en los dibujos de los grandes pintores se ve, aún más que en los cuadros definitivos, la «psiquis», el espíritu íntimo de su autor, por suponer que en estas primeras ideas, muchas de ellas no destinadas al gran público, se vertía o traducía más espontánea y fielmente el temperamento y aun el estado de ánimo del pintor. De ello sería ocioso citar aquí ejemplos que están en la memoria y conocimiento de todos. Pero, en cambio, no se ha dicho (o al menos lo ignoro) que sobre estos mismos elementos, el temperamento y el alma del artista, influyen poderosamente el medio ambiente en que vive, y no sólo por las ideas estéticas reinantes, sino por motivos, en cierto modo, accesorios, pero numerosos y complejos; por lo que ha dado en llamarse *el espíritu de la época*.

Es decir, que éste, actuando sobre el artista, se traduce y repercute en su obra, aun en la más íntima, en la que pudiera creerse más espontánea y más ajena a toda influencia que no tuviese origen en él mismo, en su «credo» artístico y en su temperamento. Y tan cierto es, que, como en una misma época según el medio que frecuente el artista, serán o podrán ser tan distintas las influencias que sobre él actúen, parece a primera vista que sus reacciones habrían de ser fundamentalmente dispares, y no es así. Pintores como Rembrandt y Goya, que frecuentaron todas las capas y los medios sociales de su época (por no citar otros), en todos y cada uno de ellos, al ser traducido en sus pinturas y dibujos, aun los más íntimos, nos trazaron un expresivo y definitivo cuadro de aquélla, distinguiéndose no solamente en lo accesorio (trajes, actitudes, medio ambiente), sino en el alma, en el espíritu de su tiempo.

Aun en el breve espacio de poco más de medio siglo, si en éste se han sucedido trascendentales acontecimientos históricos que

han afectado a todas las esferas sociales, podrá verse cuánto influyen en las creaciones artísticas y cómo el artista, al fin y al cabo dotado como tal de sensibilidad exquisita, traduce, al igual que un *médium* sometido a sugestión extraña, la influencia del «cosmos» que le rodea, imprimiendo en su obra, para siempre, el recuerdo sutil del que venimos llamando el ambiente, el alma y el modo de ser de su época.

Como muestra y ejemplos de ello, estudiamos aquí varios dibujos de artistas españoles y extranjeros, pero todos comprendidos entre los primeros años del siglo y los de su último tercio. Pocos son y más pudieran haber sido; pero exigencias harto atendibles nos han obligado a limitar su número, dejando para otra ocasión la publicación de otros aspectos de esta modalidad artística no menos aleccionadores e interesantes, para contribuir con todo esto —si a ello alcanzamos— al estudio de la historia del arte, que es la del hombre, en un siglo interesante como pocos y hoy tan calumniado e incomprendido.

JACOBO LUIS DAVID (1748-1825).—*Dos estudios de desnudo.* Hemos escogido, para comenzar nuestro estudio, dos dibujos atribuidos a David, por ser este artista, como es sabido, el creador en la pintura del *neoclasicismo*, primera de las numerosas escuelas que de este arte se han sucedido en el transcurso del siglo. ¡Quién diría, al considerar la obra de este pintor, cuyo *leit-motiv* es el equilibrio y la composición académica, siempre teatral, y que aun en las composiciones de asunto más trágico se resienten lógicamente de la frialdad del estilo, que fué su autor hombre de genio violento y testigo y aun autor de los trágicos acontecimientos de aquellos turbulentos años! Y, sin embargo, así es. Pero no se olvide que desde las escenas de la Convención, hasta las fastuosidades del primer Imperio, todos creían actuar al modo y ejemplo de los antiguos romanos: el que menos, se creía un Curacio o un Cicerón; pero, si bien no faltaron émulo de Brutus, hubo muy pocos —si alguno hubo— que imitasen a Cincinnato o a Scévola. Como quiera que fuese, así era el ambiente de la época, que venía incubándose en el arte con las doctrinas de Mengs, Lessing y Winkelmann, y el alumbramiento de las riquezas de Herculano y Pompeya. Ciertamente es que por aquellos años comenzó la literatura «rousseauiana» y de Saint-Pierre a sembrar los gérmenes del romanticismo, pero los acontecimientos sociales no permitieron por entonces la germinación de este género, que requería otro clima,

otro ambiente, y tenía lógicamente más justificación la grandilocuencia pseudo-clásica.

Nuestro autor recogió y alcanzó en su juventud los últimos destellos del arte dieciochesco, tan seductor y brillante como poco consistente y si bien sus primeros ensayos eran continuación de él, muy pronto hubo de rectificar su primitiva tendencia y entregarse, lleno de entusiasmo, al estudio de los clásicos, de cuya resurrección fué el maestro y más ferviente apóstol. Hijo de un mercader, su madre estaba emparentada con artistas y arquitectos, y en un principio comenzó los estudios para ser uno de éstos, pero la gran amistad que le unía al famoso Boucher determinó la orientación definitiva de su vida, y este mismo le recomendó calorosamente a Vien, entonces tan en boga, y bajo su égida comenzó sus estudios de pintura, con tal acierto, que al cabo de un año logró ingresar en la Academia Real. Allí era la meta soñada, alcanzar el premio que llevaba consigo la pensión a Roma; pero rechazado el primer año, sólo logró en el siguiente (1770) el segundo lugar, porque habiéndose presentado sin conocimiento de su maestro Vien, éste se opuso a que se le concediera el primero. En 1772, fué en primer lugar al concurso, pero como quiera que el cuadro que presentó (1) se había agrietado, no se le concedió tampoco la ansiada pensión.

Aquí, si bien la injusticia era patente, empieza a revelarse el impulsivo carácter del pintor, cuyo padre, por cierto, había muerto en un desafío, aun siendo de profesión tan poco marcial: dolido en extremo por este fallo, intentó suicidarse, impidiéndolo, sin embargo, sus buenos amigos el pintor Doyen y el poeta Sedaine. De nuevo en el año siguiente fracasó, pero al fin, en 1774, logró un verdadero triunfo con su cuadro sobre el episodio de Antiocho y Estratonice. Con ello parecía ya haber franqueado esa «barra» que guarda el ansiado puerto a tantos de los que quieren triunfar: ya habían sido estimados algunos de sus primeros retratos, entre ellos los que de sus parientes los Buron y del excelente Sedaine (2) había hecho, y la famosa bailarina Guimard le confió la terminación de la decoración de su palacete de la Calzada D'Antin, comenzada por Fragonard. Por último, habiendo sido nombrado director de la Academia de Roma su bondadoso maestro Vien, olvidó éste sus pasadas diferencias con su inconstante discípulo

(1) «Apolo y Diana asaeteando a los hijos de Niobe.»

(2) A su amistad e influencia debió el tener alojamiento y estudio en el Louvre.

y le llevó consigo a la Ciudad Eterna, evitándole el «noviciado» oficial en la escuela, en París, de *alumnos protegidos*, por la que era protocolario pasar.

Allí comenzó a seguir su impulso, tomando numerosos croquis y apuntes con trazos sobrios y precisos, bien acorde esta técnica con su temperamento; pero los consejos de dos escultores, condiscípulo uno, Lamaine, y adepto el otro, Giraud, a las doctrinas neoclásicas, le convirtieron a ese nuevo credo, y desde entonces, en sus dibujos, «encajaba el modelo en el trazo sin sombras ni detalles». Le afianzaron aún más en estas doctrinas, tanto las obras de arte que en Roma contemplaba, como las que admiró en Nápoles y en las excavaciones que se realizaban en Herculano y Pompeya, iniciadas, como es sabido, por nuestro Carlos III, cuando era allí Virrey. Y por si no bastase, hizo el viaje con el erudito arqueólogo Quatrenière de Quincy, discípulo de Winkelmann, con lo que se consolidó y remató su conquista para las nuevas ideas. No importa para ello su regreso a París en la agonía de la monarquía y los últimos destellos del rococó; no importa su admisión de miembro de la Academia, con su *Belisario* y su *Andrómaca y Héctor*; ni siquiera, en el orden privado, su matrimonio con la hija de un acaudalado contratista de la Real Intendencia (3), que parecía había de modificar sus reacciones estéticas; no importó nada de eso; y el que en 1775, como admirador y en cierto modo discípulo de Boucher, despreciaba la antigüedad clásica, vino a ser, a vuelta de estos acontecimientos, su más ferviente cultivador y entusiasta. ¡Tanto había logrado sobre él la influencia del ambiente! Y se dió el caso de que, encargado un cuadro para Luis XVI, por el marqués de Marigny, éste aceptó un poco peligrosamente, dados los «vientos de fronda» de aquellos años, el tema propuesto por el pintor, *Juramento de los Horacios*, en los mismos del «Hameau» de Versalles y los peinados «Fontange»... El caso fué que este cuadro, encargado por un aristócrata y palatino para un monarca que, como ninguno, vivía en Versalles, fué la consagración de su autor como cabeza visible del neoclasicismo. El éxito de este cuadro fué más entusiasta en Roma (donde le celebraron Angélica Kauffman, Azara, Battoni y otros) que en París, y a él siguieron *La muerte de Sócrates* y *Brutus volviendo a su hogar después de la muerte de sus hijos*, que no menos inconscientemente le encargó D'Augevilliers en nombre del Rey.

(3) Carlota Péculi, hija de Péculi «El Ugolino».

Al ser excluido de la Exposición, encontró David el pretexto para hacer «su revolución» y la Asamblea Constituyente se apresuró a encargarle *El juramento del Juego de Pelota*, hoy perdido, que con los anteriores cuadros de neoclasicismo heroico y republicano figuraron en el Salón de 1711, ya afiliado decididamente el pintor al elemento revolucionario. Desde entonces empieza su frenética carrera como tal, en la que preferimos no seguirle: sus ataques (como diputado, por el Louvre, de la Convención) contra la Academia, que en vano le admitió en su seno, recibiendo la humillante respuesta: «*Yo hace tiempo que era académico*», ataques que ocasionaron la supresión de aquélla. Sus votos por la ejecución de Luis XVI, de quien había admitido encargos; su tarea como asesor artístico en los festivales en loor del «Ser Supremo» (4); sus amistades con los más implacables revolucionarios, todo ello, en fin, tan en armonía con su temperamento díscolo, violento y rencoroso.

Pero toda su furia demagógica, o al menos parte de ella, era también un poco «neoclásica», teatral, y cuando presenció la ejecución de Robespierre puso sordina a sus vociferaciones, pero no le evitaron verse encarcelado dos veces, y la última salvado de ser guillotinado, por la disolución de la Convención, gracias al golpe de Brumario. Ello enfrió para siempre sus ardores revolucionarios de ocasión: y tan es así, que habiendo terminado varios cuadros durante sus prisiones, entre ellos los de sus cuñados los señores de Seriziat, y comenzado el cuadro del *Rapto de las Sabinas*, cuya ejecución duró varios años y para el que le sirvieron de modelos hombres y mujeres (y aun un niño) de los más en boga entonces, empleó el dinero que produjo su exhibición (5) durante cinco años... en comprarse una casa de campo y de labor en Bretaña.

Pero no vamos a seguir al artista en toda la historia de su vida: adviene el Directorio, el Consulado y el Imperio. Ya tenían objeto real y viviente sus teorías y sus gustos clásicos: el advenedizo genial (5 bis) quería encontrar su paralelo (que no hubiera desdén Plutarco) en los antiguos héroes tan caros a David: era, por tanto, inevitable que fuese, por antonomasia, su pintor aúlico, y así fué. A ello contribuyó la amistad que les unía desde la época

---

(4) Elegía, días y horas adecuados, según las ceremonias o festivales que se organizaban (crepúsculos en entierros, desfiles en las mañanas... y saturnales nocturnas).

(5) Más de 75.000 pesetas.

(5 bis) Napoleón Bonaparte, como es sabido.

del Directorio. en que el general había amparado al artista; y, por cierto, que cuando aquél, nombrado primer cónsul, quiso nombrarle *pintor del gobierno y consejero de Estado*, nuestro hombre que, como pocos, sabía la inestabilidad de las cosas humanas, declinó *ab initio* el cargo. No por ello cesó la protección del gran Corso, y múltiples y enormes lienzos lo patentizan: *La Consagración, en Nuestra Señora* (con más de 500 personajes retratados) y *La distribución de las águilas*, entre otros. Por cierto que de este último hubo de borrar la imagen de la emperatriz Josefina, porque, al ser terminado el cuadro, ya ella había concluido de ser Emperatriz. Durante la Restauración no fué molestado; pero habiéndose significado ardientemente en los «cien días» como bonapartista, al volver Luis XVIII emigró a Bruselas, en donde una lenta parálisis terminó sus días: los del que tantos otros había, con tan desigual acierto, derrochado.

Véase cómo sobre su temperamento y su turbulenta vida vinieron a influir sobre él lo grandilocuente de la época vivida: y sobre las reacciones anímicas del artista se impuso, avasallador, el gusto, el estilo, el espíritu de la época.

---

Los dos dibujos aquí reproducidos (figs. I y II) son bien significativos: uno, el femenino, nos muestra un desnudo de mujer en el que, si bien la pureza y, en cierto modo, la *sobriedad* de las líneas son una concesión al nuevo estilo, la actitud un tanto amanerada recuerda todavía las diosas del Olimpo rococó entre nubes y amorcillos, tan caros a Boucher y a Fragonard. Al paso que el *estudio* masculino, para el que muy bien pudo haber servido de modelo un «caporal», es un arquetipo de los que sirvieron a pintores y aun a escultores de la época. En él la musculatura vigorosa no alcanza a darnos la sensación dinámica de la fuerza: tan sólo del *relieve*, tan distinta, aunque otra cosa creyeran aquellos artistas, de las vigorosas creaciones miguelangelescas que pretendían emular.

Sin duda, pertenecen a su primera época de Italia (6), cuando comenzaba, alejándose de Boucher, a buscar inspiración en Miguel Angel o Rafael.

JUAN AUGUSTO DOMINICO INGRES.—Hemos abandonado a su maestro David en plena Restauración, ya consolidada: en esa

---

(6) De allí proviene, efectivamente, el dibujo original.

DIBUJOS DE JACOBO LUIS DAVID

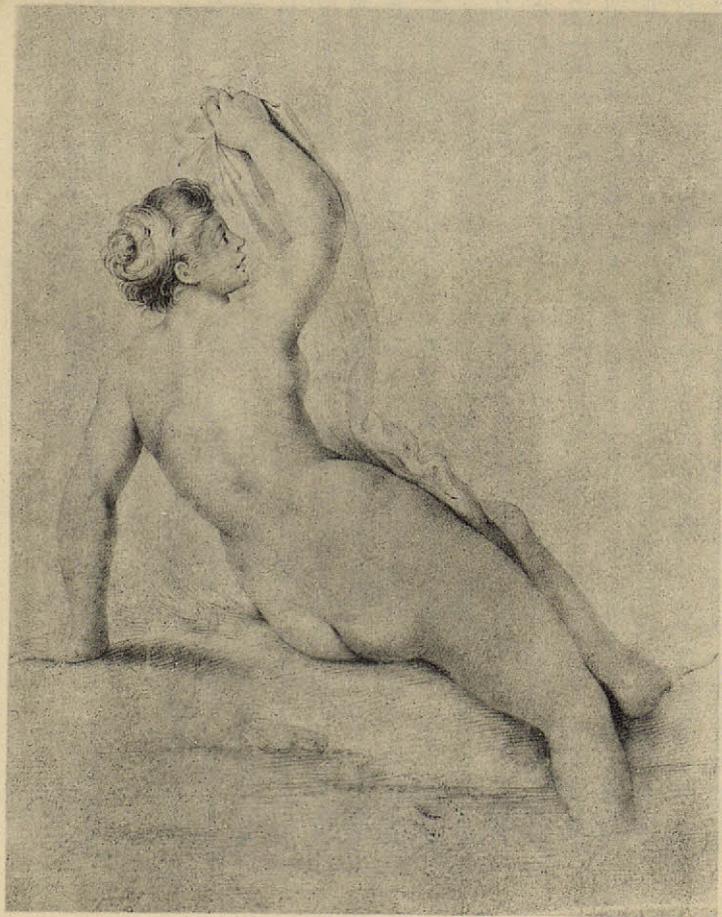


Fig. I.

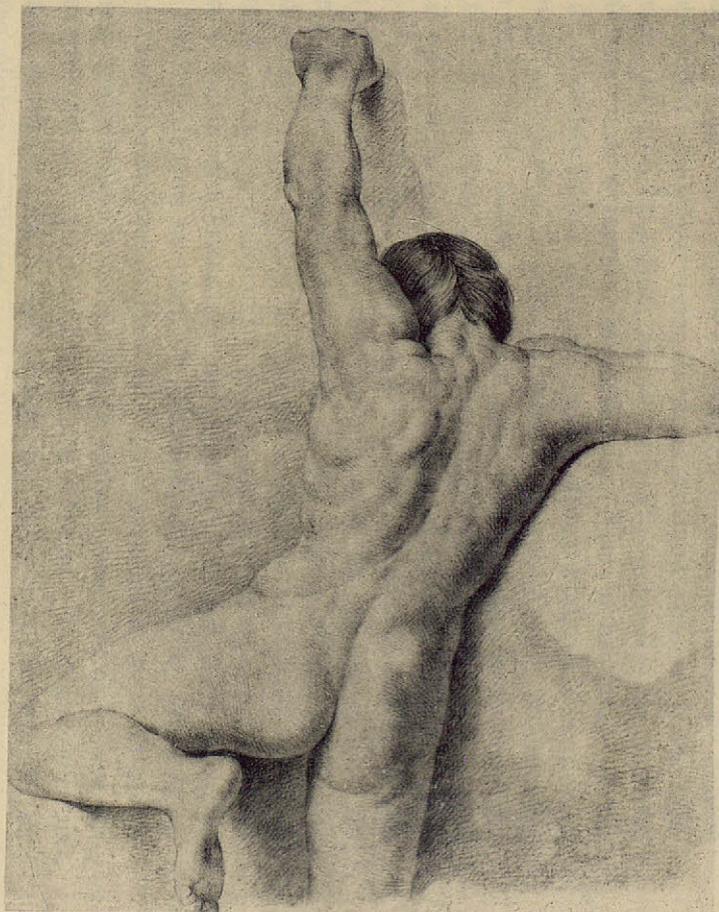


Fig. II.

época, en la que en Francia alternaban entremezcladas las gentes de dos siglos: los supervivientes de la antigua nobleza y los aristócratas «Primer Imperio», en su mayoría generales de fortuna y agiotistas más o menos condecorados. Pero, sobre todo, en un par de décadas había aflorado como nunca poderosa, ocupando los mejores puestos, la alta burguesía. La monarquía restaurada, tenía que contar, sobre todo, con ella, y de ahí que hasta las mismas fiestas palatinas estuviesen harto lejos de Versalles o de Saint Cloud y fueran a parar fatalmente a la casi sordidez del Rey burgués, de Luis Felipe, atento sobre todo a «colocar» bien a sus hijas y a redondear el peculio patrimonial. Ya no era el caso de las grandilocuencias napoleónicas ni de evocar patricios, cónsules ni césares: por tanto, la pintura tenía que abatir los heroicos vuelos de David y de Gros, y había que satisfacer, ante todo, el deseo de perpetuar la imagen de tanto advenedizo *bien colocado* y de contribuir con su obra al decorado de un salón. Pues bien, esta sociedad, con sus contrastes y su mezcolanza, pero también con sus ambiciones y sus pasiones todas, tiene en literatura su historiador genial e implacable: tiene a Balzac. Y su paralelo en pintura, creemos que indiscutiblemente, por derecho propio, es nuestro pintor: es Ingres.

Efectivamente, si examinamos tanto sus cuadros de caballete, como esos retratos al lápiz —que si un tiempo le sirvieron para poder vivir, hoy son acaso lo máspreciado de la obra de su autor—, veremos traducidos en ellos lo más genuino de la *Comedia humana* balzaciana. Los mismos cuadros de composición (*Estratonice* (7), *La Apoteosis de Homero*, etc.), están a cien leguas de valer, no sólo como calor e interés humano, sino como obra pictórica pura, lo que sus maravillosos retratos. Es, a mi entender, algo tan inseparable de la sociedad de su tiempo como lo era y aun es para nosotros el autor de *Eugenia Grandet*: cualquiera creería ver en alguno de sus retratos individuales o de familia a las más célebres de las creaciones del novelista sin par. Hasta tal punto, que pudiera afirmarse que Ingres es el ilustrador de Balzac, con sus mismas exactitud y realismo impresionantes. ¿Quién diría, sin embargo, que el pintor fuese un apasionado de Rafael y de la antigüedad renacentista? Y, sin embargo, así era. Hijo de un escultor decorador, nació en Montauban en 1780, y pen-

---

(7) También, como David, pero más primorosamente, representó este asunto, cuyo original está en el Museo Condé, de Chantilly.

sando en ganarse la vida, dada su pasión por la música (acaso sería mejor decir por «la armonía»), comenzó a intentarlo tocando el violín (8); pero llegado a París, a los dieciséis años, ingresó en seguida en el estudio de David, omnipotente entonces, y poco después, en 1801, ganó en concurso el premio de Roma, si bien por lo azaroso de los tiempos hasta 1806 no pudo trasladarse a ella. Permaneció en Roma hasta 1820, y cuatro años más en Florencia, en cuyas capitales, además de obras de empeño (algunas definitivas, como el retrato de Mme. de Senonnes), se aplicó en particular a los retratos al lápiz como los aquí reproducidos, verdaderas obras maestras de corrección, de dibujo, de parecido y de penetración psicológica. Y este hombre, este artista, que absorbía, emocionado, por todos sus poros el ejemplo de los antiguos, en particular de Rafael, su ídolo, al que creía rendir culto toda su vida, tenía que reproducir fidelísimamente, el banquero con paletot y la burguesa con su crinolina y su chal. ¡Qué lejos de la *Bella Ferronieri* o del *Cardenal* del Prado! Es más, hasta en su dibujos o desnudos, cuando más creía y deseaba acercarse a su «dios», en sus estudios maravillosos e impecables (excepción del de *La Odalisca*), nada hay que recuerde al delicioso Sanzio, cuya *Galatea*, de la *Farnesina* o las *Tres Gracias* del Museo de Chantilly, poseen ese encanto entre ingenuo y pagano, pleno de suavidad y aun de dulzura, que las hace inimitables, mientras que las de nuestro Ingres son meros estudios, sin calor ni alma, de modelos que no revelaban otro espíritu ni talento que «el de ser hermosas», como dijo un contemporáneo del pintor. Una vez más, sobre los entusiasmos y las ideas del artista, pesaba definitivamente para su obra el ambiente de su mundo y el espíritu de su época.

Y no se crea que Ingres, una vez regresado a París y hecho célebre a raíz del Salón de 1824, en que triunfó sobre los revolucionarios como Delacroix, encontrase la vida fácil ni el camino expedito: un artista como él nunca está satisfecho, porque rara vez lo están de sí mismos, de su obra, y prueba de ello lo que en múltiples ocasiones revelaban sus «pensamientos», muchos de los cuales son verdaderas quejas de su espíritu, presa y víctima a la vez de todas las pasiones humanas (9). En unos, se muestra, al

---

(8) Sabido es que toda su vida presumió, sobre de ser pintor, de ser un virtuoso del violín, lo que estaba harto lejos de ser así. De ahí que haya quedado proverbial «el violín de Ingres».

(9) Están recogidos en un curioso librito, del que poseo un ejemplar de edición de bibliófilo limitada *Pensées d'Ingres*. Ed. de la Sirène. París, 1922.



Fig. III.



Fig. IV.

parecer, sinceramente humilde: «Si la naturaleza me ha dotado de alguna inteligencia, me esfuerzo en adelantar aún más mediante toda clase de estudios: y si comprendo que alguna vez he adelantado algunos pasos, es precisamente porque veo *que no sé nada*.» Quejándose de que la ignorancia y las tonterías del público le hacían pasar malos ratos y peores noches, exclamaba: «En verdad, todo este mal y estos trabajos se parecen... a los sufrimientos de la maternidad: un buen éxito, un poco de gloria y, sobre todo, una conciencia tranquila, y se reincide de nuevo en *esos queridos dolores*.» Al referirse al encono de sus detractores, escribe: «Yo no sé quién, si ellos o yo, tendremos razón: el pleito aún no está fallado: es necesario esperar la sentencia de la tardía, pero equitativa posteridad.» A los treinta y ocho años se quejaba de no haber podido ahorrar ni mil escudos y, además, tenía que seguir trabajando: «Pero mi filosofía —añadía—, mi conciencia tranquila y mi amor al arte me sostienen y me dan el valor, junto a las cualidades de mi excelente mujer, de sentirme aceptablemente feliz.» En fin, «vivir morigeradamente, frenar sus deseos y creerse dichoso es serlo verdaderamente. ¡Viva la mediocridad! Es el mejor estado de la vida. El lujo corrompe las mejores cualidades del corazón.»

Y este hombre, este burgués apacible y discreto, ¡pretendía ser el heredero de Rafael o del Sodoma! *Risum teneatis amici!*

Años después volvió a Roma como Director de la Academia Francesa, en 1834, y allí residió hasta 1841, en que regresó definitivamente a París.

Como pintor, se ha dicho hartas veces que no lograba unir sus sensaciones de *línea* y sus *sensaciones de color*, por lo que sus cuadros «dan la sensación de haber sido coloreados después de ejecutados en negro». Por ello, por su amor al dibujo y su empeño en reproducir con la mayor fidelidad al modelo, son valiosos, por encima de toda ponderación, sus dibujos. El mismo decía: «Me es imposible por temperamento el no hacer siempre mis obras concienzudamente. Hacerlas de prisa, para ganar dinero, *me es en absoluto imposible*.» «No hay que procurar dar *carácter* al modelo: es necesario saber encontrarlo *en él*.» Logró, en fin, el milagro de dar relieve a sus dibujos con sólo el contorno: de «modelar en blanco», como dicen los técnicos.

Los dibujos aquí reproducidos son dos deliciosos ejemplos del arte de nuestro pintor. (Figs. III y IV.)

En el primero, un sin duda matrimonio, están representados

con original, elegante y ponderada composición: probablemente pareja aristocrática, al menos el varón, tiene en su apostura y en la negligente elegancia de la actitud, un *dandyismo* bien de la época, pero apacible y doméstico, tan sólo algo desdeñoso, nada romántico ni *byroniano*, pero que no deja de contrastar con la actitud tierna y un tanto reconcentrada de la esposa, que, sin embargo, deja traslucir en su dulce rostro una íntima satisfacción. La misma figura del falderillo, completa el equilibrio de esta escena familiar, pero de finísima distinción.

En el otro dibujo, una, al parecer, joven mamá (acaso también una hermana mayor), bien francesas ambas por su expresión y su atuendo, nos seduce con su simpática atracción, haciéndonos recordar aquellas heroínas de Balzac, acaso a Mme. de Mostsauff de *Le Lys dans la vallée*.

Ambos dibujos parecen corresponder a la mejor época del pintor: la de su primera estancia en Italia (y de allí, en efecto, proceden), pero a juzgar por la indumentaria entre uno y otro, han transcurrido varios años, pues la pareja luce unos trajes aun propios del Imperio, y la retratada con la niña ostentan modas más cercanas al romanticismo ya en su alborear.

LEONARDO ALENZA (1807-1845).—De la vida esplendorosa y brillante de los pintores franceses, célebres y bien galardonados, pasamos a esta otra, humilde y silenciosa, que ha necesitado cerca de un siglo para ser conocida y estimado su arte. Muerto Alenza a los treinta y ocho años, en una época en que era excepcional lograr una reputación precoz, y menos en España, ya agitada dolorosamente por los trastornos políticos que padeció tres cuartos del siglo, no tuvo tiempo ni ocasión de alcanzar en vida la reputación merecida. Mesonero Romanos (10), su principal protector y casi único biógrafo, nos pondera tanto sus cualidades personales cuanto su valer como artista. Excelente en la *pintura de género*, casi siempre con puntos y ribetes de satírica, fué fecundísimo en el género (inaugurado entre nosotros por Goya) de «caprichos» y apuntes, tanto humorísticos como satíricos y aun simbólicos; y hasta tal punto, que sólo la Biblioteca Nacional conserva sobre 400 dibujos suyos de este género. También como ilustrador de verdadera imaginación, se distinguió, y entre las obras para las que dibujó están *Gil Blas* y las *Obras de Quevedo*, que son

(10) MESONERO ROMANOS: *Manual de Madrid y Guía*....

DIBUJOS DE LEONARDO ALENZA y CARLOS LUIS RIBERA



Fig. V.



Fig. VI.



Fig. VII



Fig. VIII

buena prueba de lo excelente de ello. Los pocos retratos que de él se conocen son excelentes por su sobriedad, ajuste y poderoso carácter y, por referencias y algún boceto, se sabe de su famosa «muestra» del Café de Levante. Pero, sin duda, esa misma portentosa facilidad para los diseños y apuntes, y acaso llevado de su fecunda imaginación, hayan sido el principal obstáculo para que creara obras de mayor empuje. «El don de sorprender la vida en el gesto y de aprisionarla en unos trazos, supremo talento del dibujante, lo poseía Alenza como pocos; acaso como nadie en nuestro arte, fuera de Goya.» Así dice uno de sus biógrafos, Lafuente Ferrari, en su insuperable *Historia de la Pintura Española* (11), y añade: «Cualquier apunte suyo es ya un cuadro hecho, y también es ese don genial, sólo otorgado a los privilegiados del Arte.»

No es extraño, por lo tanto, que el dibujo que reproducimos (figura V) (escogido entre varios otros, todos inéditos) sea por sí solo tan expresivo como un cuadro, y lo que es más, un cuadro de «asunto», de «tesis». Pero esta tesis no se desarrolla en alarde pictórico, sino que la deduce el que lo contempla por la sola virtud de su fuerza emotiva. En efecto, bien poca cosa: un hombre a quien apenas se ve, acaso ciego, o mendigo, padre o compañero de la mujer joven que lleva, arrebuñado, un niño en sus brazos. Un sumarisimo paisaje, pero expresivamente acorde con el asunto, y, el todo, en cuatro trazos, apenas sombreados, y, sin embargo, ¡qué honda melancolía trasciende de todo ello, figuras y paisaje! Y al pie una palabra, autógrafa: ¡*Miseria!* En verdad que no cabe decir más con menos elementos. Centenares de dibujos podrían verse y ninguno dejaría el recuerdo ni produciría la impresión que éste.

Pese a los humorismos de su autor, creo que, en conjunto, toda su obra destila algún dejo de amargura y sus mismas sátiras, atenuadas por su bondad y comprensión, recuerdan también algunos versos y composiciones de su contemporáneo y amigo Miguel de los Santos Alvarez, como él observador y humano; y como él prematuramente arrebatado a la gloria por los dioses.

CARLOS LUIS DE RIBERA.—Contemporáneo de Madrazo (como él, nació en Roma en 1815 y murió poco antes que éste, en 1891),

---

(11) *Breve historia de la pintura española*. 3.<sup>a</sup> edición. Aumentada y corregida. Editorial Dozat, 1946.

era hijo del buen pintor y buenísimo «hombre de bien» José Antonio; fué también condiscípulo de aquél; pero en tanto que los Madrazo, Pedro y Federico, se afiliaban a los *puristas* de Ingres, a Ribera le sedujo más Delaroche, de quien fué discípulo predilecto. Si bien sus primeros cuadros fueron casi todos de asuntos religiosos, pronto se dejó seducir por los asuntos históricos, y el *Don Rodrigo Calderón* (hoy en el Palacio Nacional) y *La batalla de la Sagra* fueron sinceramente admirados. Por cierto que este último, que representa el origen del apellido «Girón», mereció del Duque de Osuna (cuyo apellido es) que, además de adquirirlo, le agraciara con una pensión que disfrutó hasta que la quiebra de la Casa ducal lo hizo imposible. Dos grandes trabajos oficiales le fueron encomendados, y ello explica lo relativamente poco numeroso de sus cuadros de caballete: uno, por haber ganado en concurso las decoraciones pictóricas del Palacio del Congreso, en donde ha dejado una concienzuda y erudita labor, reflejo de su cultura; y otra, la dirección de las obras de pintura de la iglesia de San Francisco el Grande, quedándole a él la capilla del *Amor de los Amores*. Por cierto que recuerdo haber visto bien lejos de España, nada menos que en Damasco (Siria) un excelente cuadro suyo, *La Conversión de San Pablo* (que, como es sabido, acaeció allí) en la iglesia católica de este nombre, y también, como dato interesante, diré que hace unos cinco años vi en el comercio de Madrid un curioso cuadrito, de inspiración (¡cómo no!) goyesca, pero lindísimo y de excelente factura, por él firmado, que representaba a dos brujas, joven y vieja, desnudas, prontas a emprender un vuelo nocturno. Tan extraño asunto en un pintor cuyas obras conocidas tanto se apartaban de ellos, merece consignarse. Pero no se olvide que, además, era excelente ilustrador de libros: ya en la publicación *El Artista* colaboró con Madrazo en la redacción gráfica y en la colección del *Romancero*, prologada y anotada por Hartzenbusch, hay varias primorosas ilustraciones suyas. Aún deben ser más las obras por él ilustradas, porque en los dibujos originales que de él poseemos, y pasan de tres docenas, hay no pocos que parecen estar destinados a ello.

Sus dibujos, o son simples trazos, muy abocetados, o los emprendidos como obra definitiva se caracterizan por su finura, por una especie de *suavidad* que baña las páginas, en particular las femeninas, algunas lindísimas. Es más polifacético que su contemporáneo y amigo Madrazo, pero la faltó la *excelencia*, el sobre-

salir en un género como lo hizo aquél; y tanto más cuando el género de pintura preferido es de la trascendencia y difusión social del retrato.

Volviendo a los dibujos de Ribera, diremos que también en ellos se revela esa multiplicidad de asuntos y temas cultivados. Es, en suma, artista que podríamos llamar simpático: sin defectos graves, pero también sin ese grado, sobre todo, de inspiración artística que consigue elevar la obra por encima de una mediocridad agradable. En sus retratos, en particular los femeninos, es acaso en donde se revelan mejores cualidades, sin llegar a la distinción de los de Madrazo.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894).—El estudio de los dibujos-retratos en el siglo pasado está aún por hacer: conocidos son los del autor que ahora nos ocupa; pero los de Ferrant, Sanz y, sobre todo, Vallejo, son poco menos que desconocidos. No son muchos, en verdad, pero los que existen justifican sobradamente ese interés. En la Biblioteca Nacional hay algunos: en el Museo Romántico unos cuantos; más en el de Arte Moderno, celosamente guardados, sin duda para dar cabida a los engendros de última hora que llenan, al menos, un tercio de sus salas.

Hay o debe haber en poder de particulares no pocos, y algunos, restos de originales para grabados en libros o en aquellos inefables «álbumes» de recuerdos y autógrafos.

Como quiera que sea, el más conocido en este aspecto es don Federico de Madrazo, de quien en el mencionado Museo de Arte Moderno se *guarda* una selecta e interesantísima colección, en su mayoría, de amigos y notabilidades de su tiempo.

Esta faceta del arte pictórico era hasta él inédita en España, salvo los inevitables estudios o apuntes que todos los pintores ejecutan. Pero algo como lo hicieron Holbein o Clouet, era entre nosotros desconocido. Sabido es que Madrazo a los diecisiete años fué al estudio de Ingres (12), en donde, por cierto, fué muy bien acogido, y no es necesario saber más para deducir la filiación de estos retratos. Sin duda se apasionaría por ellos el joven pintor, por cuanto a su regreso de París, por 1835, fundó con su hermano Pedro y con Eduardo Ochoa la famosa revista ilustrada *El Artista*, en la que ya, amén de paisajes y escenas románticas (todo lo era

---

(12) De él hizo un excelente retrato.

en dicha publicación), hay algunas magníficas muestras de sus retratos al lápiz.

Sus dibujos, a pesar de su abolengo *purista*, de cuya escuela, como hemos visto, era Ingres el sumo sacerdote, no ofrecen la frigidez de los de éste. Sin duda, las auras románticas habían infundido algo de calor y de vida en el espíritu de las personas retratadas, que, sobre ser muchas de ellas artistas (pintores, poetas, escultores, etc.), eran en su mayoría de naciones poco propicias al empaque oficial de los modelos del maestro, ya que, en general, eran españoles e italianos, como dibujados muchos de ellos en Roma. Pero era, sobre todo, el aliento de la época. Entre los retratos figuran algunos como el de Ventura de la Vega y los de Bretón y de Larra, en los que se citan párrafos *escandalosamente* románticos de sus poesías o trozos de escenas de algún drama del que es autor el retratado. No se concibe, en verdad, ningún modelo de Ingres, con la mirada al cielo e increpando airadamente a un testigo imaginario y (al menos así lo creían literato y pintor) animado de *furore* dramático, como en el retrato de Larra, representado recitando este altisonante párrafo: «*Arráncamela ahora, Fernán Pérez!*!» (*sic*).

Pero esta turbonada pasó: y si algo útil dejó en el arte y en particular en la pintura, fué el haber vivificado aquellos retratos académicos y fingidos, de lo que a duras penas pudo escapar don Vicente López, gracias a su buena *veta* realista de artista español. Pero a Madrazo y a sus contemporáneos, aun los que, como él, habían recibido las enseñanzas por partida doble de *puristas* y *nazarenos*, de Ingres y Overbeck, les redimió, para siempre de esa ausencia de espiritualidad, y de allí en adelante, hasta en los más oficiales y empingorotados retratos, un aire de humanidad los dignifica y ennoblece.

De dos pintores españoles podría decirse, no ya que reprodujeron una época, sino que la crearon, poder supremo del genio, como aconteció, en otro orden, con Cervantes. Estos son Velázquez y Goya, de cuya obra han quedado dos adjetivos que designan y califican sendas épocas: *velazqueña* y *goyesca*. Algo parecido, salvando las distancias, puede ya decirse de la sin igual serie iconográfica del maestro: la sociedad isabelina, y aun de la restauración, la de lo mejor del siglo XIX, fué la sociedad de Madrazo y no se concibe una evocación de ella sin tener presentes sus personajes oficiales y regios; artistas y políticos, banqueros y milita-



Fig. IX.



Fig. X

res, y, sobre todo, la teoría inigualada, el desfile, seductor como ninguno, de tantas figuras femeninas, cuyas almas dejó prendidas el pintor en sus lienzos de modo insuperable. Desde la «nodriza» de la Infanta Isabel (belleza de Motrico), hasta Carolina Coronado, la dulce e infortunada poetisa; y desde doña Leocadia de Zamora, la seductora belleza, de tan romántica vida, hasta las aristócratas más destacadas, como la Condesa de Vilches o las hermanas Salabert y Arteaga, ninguna falta en ese archivo, uno de los más copiosos y excelentes en su género. Superior, en mi sentir, a los mismos de Gros o de Winterhalter (con quien tiene más de una afinidad), porque en el transcurso de su larga vida evolucionó su estilo y su técnica tan sabiamente, que sin disonancias, sin renegar un punto de lo pasado y por él practicado, supo escoger de entre lo mejor de las nuevas tendencias. Desde el retrato de sus hijos, niños aún, de pura cepa romántica, al de la Duquesa de la Vega, y de éste al de las hijas del pintor, ya adultas, ¡qué ejemplar y aleccionadora enseñanza!

---

Los dibujos-retratos que aquí se reproducen corresponden a épocas distintas. (Figs. IX y X.) El varonil, es aún *puramente* romántico, tanto por el atuendo como por su «aire» un tanto soñador y melancólico. En él, como en los de Ingres, apenas está «llenado el blanco»: han bastado los trazos de los contornos para realizar un excelente retrato. El femenino, bien se ve que corresponde a unos quince años más tarde, a la época del apogeo «isabelino»; allá por los años del 50 al 60 del pasado siglo. La técnica ya está más cuidada; no le basta al pintor con la sobriedad de antaño, sino que *modela* más cuidadosamente, llena más los espacios claros. Además, la soltura, el empaque de la figura, están lejos de ser una improvisación, un apunte: no falta sino colorearlo para tener un cuadro de «caballete» completo, al igual de tantos otros del autor, aun algunos de pequeñas dimensiones al estilo de Meissonier (13).

Quede sentado, por lo tanto, que, aun circunscribiéndose a los dibujos, si pudo ser Madrazo, en sus comienzos, un discípulo de Ingres, su evolución pictórica alcanzó también a ellos, distanciándose en el transcurso de los años, del primitivo modelo.

---

(13) Véase el de la *Señora de Bassecourt*, del Museo de Arte Moderno.

José JIMENEZ ARANDA, el famoso artista sevillano (14), llena, en mi sentir, toda la última época de la pintura del pasado siglo, porque inaugura un estilo de pintura, la *de género* hasta entonces apenas tratada en España, pues no pueden considerarse tales los *pastiches* pseudo-goyescos de Lucas o de Pérez Rubio. Tan sólo Alenza y Lameyer hicieron algo en este sentido, pero circunscrito a lo *excesivamente* popular y contemporáneo. El mismo Fortuny, de muy otro estilo, pontífice máximo de este género de pintura, si bien por la elegancia de la composición y de las figuras y por la brillantez de su paleta merece la reputación que tuvo, desmerece mucho respecto de Jiménez Aranda, si se atiende al dibujo y al sentido anecdótico de los asuntos representados. En los cuadritos de Fortuny, el asunto no existe: es un pretexto para una composición brillante y colorista; cuando más, son escenas como las marroquíes, de interés exótico; por el contrario, las de nuestro autor llevan siempre algún adarme (cuando no de mayores pretensiones trascendentes) de sentido epigramático o pintoresco. Y, sobre todo, insistimos, porque ello importa a nuestro caso, en el dibujo acaso no haya tenido rival. En la recién celebrada exposición de acuarelas (Sociedad Española de Amigos del Arte) había algunas, v. gr., *Un picador*, que difícilmente admitían parangón por este concepto. En cambio, los numerosísimos que hizo para el *Quijote* son, pese al esfuerzo realizado, un poco su «violín de Ingres», y, en opinión general, no traducen el espíritu cervantino en la medida que otros, v. g., Moreno Carbonero, cuyos cuadros sobre estos temas son otros tantos aciertos.

Aparte de ello, sus dibujos, decimos, son primorosos: algunos poseía el Museo de Arte Moderno, tantas veces citado aquí para tan poco bueno: ninguno está expuesto; y de sus pinturas, lo está la menos representativa y acertada: un *Crucifijo*, mero alarde de «entonación» pictórica sin pretensiones trascendentes. De entre algunos suyos, escogeremos esta simpática muestra (fig. XI): un «estudio» de semidesnudo, también de tema clásico, tratado sencillamente, como alarde de bien dibujar; harto lejos de aquellos tan *serriamente* planteados por los pintores de medio siglo atrás. Nada precoz nuestro artista, se vió sobrepasado por Rosales, contemporáneo suyo, y por Fortuny (más joven que ambos), en particular en las distinciones oficiales. Pero sus obras son apenas conocidas, porque sus felices poseedores las celan cuidadosamente, sin con-

---

(14) Nació en 1837.

DIBUJO DE JOSE GIMENEZ ARANDA

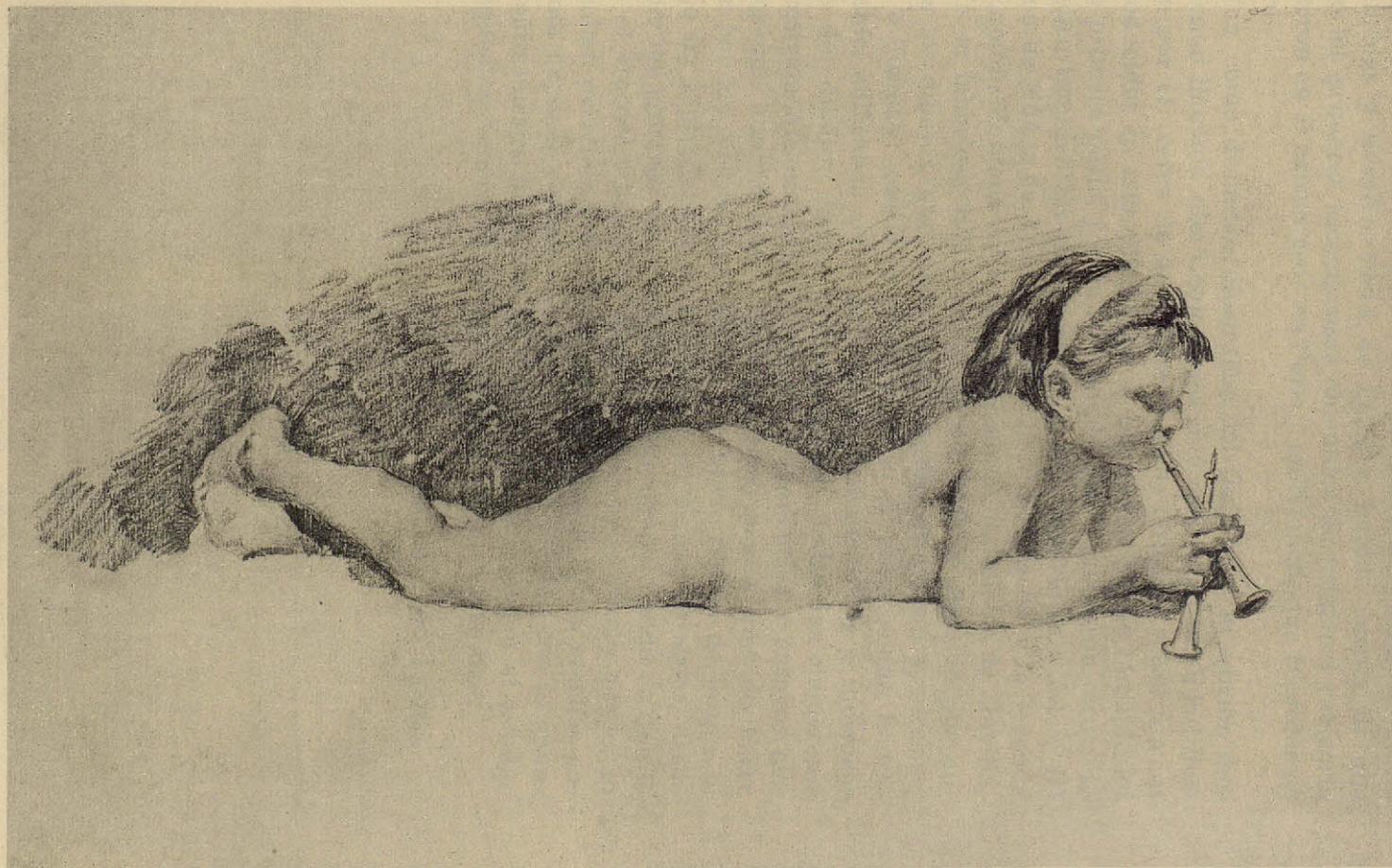


Fig. XI.

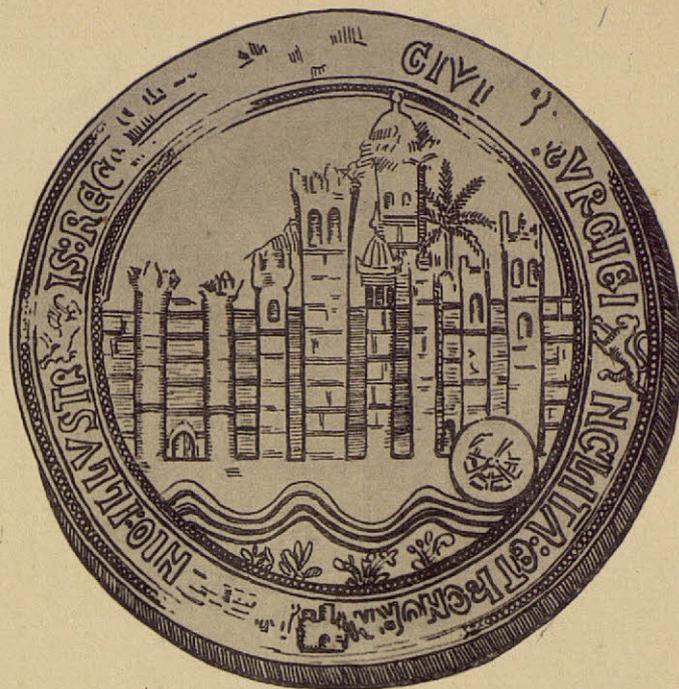
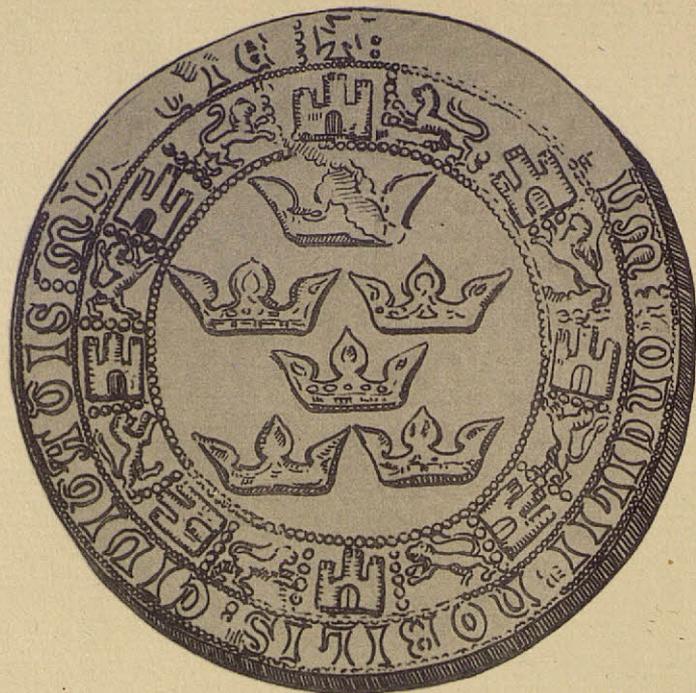
tar con que buen número de ellas ya desde un principio fueron adquiridas y llevadas fuera de España, habida cuenta de que acaso las primeras recompensas obtenidas de principal categoría lo fueron en el extranjero; en París y en Munich, que recordemos ahora.

Fué, como decíamos, ilustrador del *Quijote*, y la edición monumental llamada «del Centenario» está casi en su totalidad ilustrada por él: cerca de un millar de ellos terminó, y 689 son los reproducidos en esta edición, en la que faltan los de 14 capítulos de la primera parte, y toda la segunda, que terminaron otros; se le deben también los tres, para mi gusto, superiores a éstos, del poema de Núñez de Arce *La Visión de Fray Martín* y la leyenda del *Capitán Montoya* en la edición monumental de las de Zorrilla.

En su laboriosa vida, extinguida en 1903, se cuentan por millares los dibujos, que, antes que a nadie, asombran y entusiasman a Fortuny: con él se cierra un ciclo de pintores que, honradamente, edificaban sobre la armazón indestructible e indispensable del dibujo: luego advienen otros: todas las numerosas (¡excesivamente numerosas!) escuelas, tendencias y ensayos pictóricos que aun no han terminado. Pero hemos querido hacer pasar por los ojos del que leyere una breve reseña de lo que el dibujo ha representado en la pintura en el pasado siglo: desde los que inauguraron su prestigio, volviéndole del olvido en que le tenía el «rococó», hasta los que, como nuestro último citado, lo estimaban principio y fin de su labor pictórica. Otros muchos podríamos exponer y comentar: baste en esta ocasión con lo apuntado para nuestro propósito de despertar el interés por el estudio del riquísimo venero de dibujos de pintores en estos años.

DR. ARTURO PERERA





Sello de las Tablas del Concejo de Murcia en el siglo XV.



Moneda mandada labrar en Murcia por Enrique II.

## Especulaciones acerca del blasón de Murcia, del sello de su Concejo y de la marca de su ceca en la Edad Media

No pretendo dejar sentado aquí como inapelables certezas tres supuestos que deduzco, a mi parecer, de manera lógica, del examen de las materias que comprende el epígrafe de este estudio; ensayo que me lleva a presumir sean acertadas las conclusiones con que intento resolver tres problemas que nos presenta la seña concejil de la ciudad de Murcia, a saber: el simbolismo de su blasón y razón de él; para qué fué utilizado su sello pendiente en cera, por el Concejo de Murcia, en el año 1493, y cuál fué la marca que usó esta ciudad en las acuñaciones que se hicieron en ella por orden de Enrique II. Si otra cosa más cierta no demuestro, puede ello ser causa, en lo por venir, de más exactas interpretaciones a que éstas puedan servir de ocasión.

Paso, pues, a exponer mis deducciones, que si no son certeras, las considero convincentes.

EL BLASÓN DE MURCIA.—Es antigua creencia que el blasón de esta ciudad y de su reino le fué dado por el rey don Alfonso X el Sabio, su conquistador, siendo príncipe enviado para ello a esta empresa por el rey su padre don Fernando III; creencia fundada teniendo en cuenta la afición que a esta tierra tuvo siempre don Alfonso, y su inclinación a los símbolos y emblemas que en sus escritos se manifiesta. Si no antes, en el año 1257 estableció el concejo murciano y le concedió, como era de rúbrica a todos los municipios, el que tuviera seña y pendón; la seña como distintivo, y el pendón, con la seña o blasón, para guión de la gente de armas cuando hubiese de combatir, o contra los moros o contra los enemigos de la corona. Era así esta concesión a los concejos, concesión ritual e imprescindible en sus respectivos fueros

con que habían de regirse, y en ellos se decía en una de sus cláusulas: «mandamos que el concejo aya sello conoçudo e mandamos que seyendo conoçudo no guarden otra senna sino la nuestra para sus apellidos para sus aiuntamientos e para sus calgadas ayan aquella senna que nos le dieseamos». Y así consta en todos los fueros concedidos a las principales villas y ciudades, sin que tal concesión fuese gracia privativa y excepcional de ninguna parte, sólo si un requisito indispensable del municipio, representante y regidor del pueblo. Es de presumir que por la frase «aquella senna que nos les dieseamos», en la mayor parte de los casos dada por el rey al aprobar el emblema o empresa del blasón del pueblo a que lo concedía, fuese la que el respectivo municipio proponía como su blasón; mas aquí, en este caso de Murcia, quizá fué ideado, compuesto y dado a esta ciudad, capital del reino murciano, por el mismo rey don Alfonso, por la razón que éste le visitó y en él residió larga temporada en el año 1257 en los principios de su reinado; año en que lo recorrió, en que le concedió mercedes y parece que lo consolidó como dependiente y parte integrante de la corona de Castilla, puesto que desde su conquista, en los años 1243 y 1244, había éste quedado con su población mora, su rey, leyes y aljamas.

Pero en el año de la Era 1295, o sea en el de 1257, hizo don Alfonso un recorrido por este reino de Murcia, y quizá en él *veraneó* (como ahora se dice y practica), lo que se colige de los documentos por él otorgados, a saber: En Lorca, a 28 de marzo de la Era 1295 concedió a esta población tres privilegios, documentos rodados en pergamino que se guardan en su Archivo municipal. En Cartagena, a 14 de abril del mismo año, dió privilegio a la Orden de Santiago de cambio de Aledo y Totana, por Ella, Caloxa y Catral. En Monteagudo, a 6 de mayo del mismo, concede privilegio de franqueza del pan y del vino a los peones de Cartagena. En el mismo día otro dando fueros a los hombres de armas, igual que si fueran hijosdalgo. También en Monteagudo, a 22 de junio de la Era 1295, otorgó privilegio facultando a don Pelay Pérez Correa, maestre de la Orden de Santiago, para que pueda emplear quince mil maravedíes alfonsís, que le dió en la permuta de Aledo y Totana por Ella, Caloxa y Catral, en heredades en León, Castilla o Andalucía.

Así es que por estos documentos consta que en marzo estaba don Alfonso en Lorca, en abril en Cartagena, a primeros de mayo en Monteagudo, donde a últimos de junio aún permanecía.

Esta residencia de don Alfonso en Monteagudo demuestra lo agradable que le fué el clima de la huerta de Murcia y la comodidad que en aquel lugar había para alojarse durante dos o más meses; no he inquirido en otros documentos más que en los que me he tropezado, sin propósito de persistir en averiguar el tiempo que duró esta excursión del rey sabio por tierras murcianas. En el centro de la huerta de Murcia, a una legua de la ciudad, sobre una roca, se alza el castillo de Monteagudo, y a medio kilómetro escaso, al poniente de esta vieja fortaleza, se elevaba sobre un otero, en aquel tiempo, un alcázar árabe edificado con lujo y comodidad; muros revestidos de ataurique, columnas de alabastro, patio central con surtidor de agua; todo cuanto un prócer árabe necesitaba para su recreo y solaz, en el centro de la deliciosa vega murciana, deliciosa por sus frutos, aguas y dulce clima. Allí en aquel lugar apacible disfrutó, sin duda, Alfonso el Sabio una temporada, cuando menos, de descanso y recreo; y allí es muy posible que compusiera en ratos de solaz el blasón murciano primitivo, las cinco coronas, cuyo significado y simbolismo no es, a mi juicio, otro que el ser el reino de Murcia el que ocupaba el quinto lugar entre los reinos de Castilla, al tiempo de su conquista; Castilla y León, los dos primeros; Galicia en tercer lugar; Córdoba en el cuarto y Murcia el quinto reino de los que dominaba Fernando III al conquistarlo, y he aquí la razón de las cinco coronas de su blasón, alusivas a los cinco reinos poseídos por el rey castellano. Fué su composición una como memoria, en la intención de don Alfonso, al idearlo, de los reinos que se iban sumando a su monarquía.

Demostración de que el reino de Murcia era considerado el quinto de los dominios de Fernando III nos lo da el encabezamiento de un privilegio de este rey, dado en 6 de abril del año 1243, antes de conquistada Murcia, en que sólo se titula rey de Castilla, de León, de Galicia y de Córdoba, así lo trae Argote de Molina en el lib. I, cap. 106 de su famosa obra *Nobleza de Andalucía*. En otros privilegios rodados, de 5 y 11 de septiembre del mismo año de 1243 a favor de la Orden de Santiago, se titula *Rex Castelle et Toleti, Legionis, Gallitiæ, Cordube et Murciae* —Salazar y Castro, *Memorial contra Belluga*, 1720, pág. 106—. Se ve que al citar *Castelle et Toleti*, se consideró con el *et* Castilla y Toledo un solo reino, o sea Castilla, y así se omitió nombrar a Toledo en el privilegio que trae Argote, como el de incluirlo en la numeración de las cinco coronas del primitivo blasón murciano. Tal

fué, a mi entender, el origen y causa de las coronas de este emblema, obra muy probable de don Alfonso el Sabio, cual es tradición y rezan los antiguos versos a él referentes:

*del Rey Sabio cinco tiene  
del Rey don Pedro la sexta.*

Así fué, en efecto, el rey don Pedro I concedió a Murcia que a las cinco coronas de su escudo añadiese otra, según consta por su carta dada en la villa de Ariza, en 4 días de mayo de la Era 1399 (año 1361), en atención a los servicios que le hizo esta ciudad en la guerra contra el rey de Aragón; diciendo: «tengo por bien, que demas de las cinco coronas que vos haveades en el vuestro sello, et en el vuestro pendon, que hayades una mas, asi que sean seis coronas. Et mandovos que lo fagades así poner en el vuestro sello, et pendon.» Después, en Sevilla a 10 de julio del mismo año, dice por su carta sellada: «Bien sabedes en como por vos facer merced tove por bien que como haviades cinco coronas en el pendon et en el sello, hoviesedes una mas, en manera que fuesen seis. Et agora por vos facer mas bien, et mas merced por muchos servicios et buenos que me fecistes et facedes de cada dia, tengo por bien, que pongades en la orla del dicho sello, et pendon, leones et castillos en cada uno, et que los hayades por armas de oy adelante». Seis fueron, pues, las coronas de este escudo desde el reinado de don Pedro. En sus *Discursos* propone el licenciado Cascales se le agregue una *septima de Cælo*, la del reino de los Cielos, que sería la del descanso y gloria de los reyes que concedieron las seis; pero parece que esta séptima corona propuesta por el historiador murciano, que colocó las seis antiguas en la portada de su obra, representándolas sostenidas por seis ángeles, ilustradas por sendos motes latinos, fué desde entonces del agrado de los murcianos, cuyo concejo pidió al rey Felipe V, entre otras mercedes en atención a sus servicios en la guerra de Sucesión, le concediese la séptima corona con que completar su escudo, la que fué concedida por real cédula en 16 de septiembre del año 1709, a la que añadió bajo ella una flor de lis y un león con el mote latino *Priscas, novissima exaltat, et amor*.

Cinco coronas fueron las armas de Murcia, luego de su conquista, como memoria de los reinos que entonces componían la monarquía; seis después, hasta la consolidación del trono de España en el primer Borbón que le dió la séptima; de las dos

últimas existe la prueba documental, las primitivas quedan explicadas por deducciones lógicas.

EL SELLO DE LAS TABLAS DEL CONCEJO MURCIANO.—Requisito imprescindible concedido y ordenado a las villas y ciudades importantes fué el de tener sello que autorizase los documentos otorgados por sus Municipios tales como concordias, cambios y avenencias, con otras obligaciones y contratos, en que se requería extenderlos en pergamino de cuero para su mayor duración, éstos iban autorizados por sellos de cera pendientes de cintas o hilos de seda u otra fibra, sujetos al dobléz que se le hacía al pergamino en la parte inferior a todo lo largo, y pasados —cinta o hilos— por tres agujeros romboidales hechos en el dobléz con dos cortes de tijera cada uno.

Parece que el sello de plomo pendiente fué privativo de los reyes, que lo usaron hasta de oro, y los concejos sólo emplearon la cera. Estos sellos fueron llamados de las tablas, por estar grabados en hueco, anverso y reverso, en dos tabletas de bronce, respectivamente; puesta la cinta en el pergamino, se introducía entre las dos tabletas por unas muescas que en ellas había coincidentes con la parte superior del sello y se sacaban los extremos de los hilos por otras de la parte inferior que formaban el agujero de salida de los hilos, cordones o cintas; así colocados y previamente calentadas las tablas de bronce, para que al verter en el interior de ellas la cera no se cuajara y se frustrara el sello, se vertía la cera derretida por un agujero que tenía la tableta que llevaba en su interior la matriz del reverso, y, corriendo la cera por el interior de la caja que las tablas formaban, quedaba hecho el sello con el cordón de que pendía cogido con su masa. El diámetro de estos sellos colgantes era vario, oscilando entre seis a diez centímetros; quedando una gran medalla o disco de cera, pendiente del documento, con sus relieves en ambas caras. Los motivos de los sellos que autorizaban los pergaminos o cuadernos dados por los concejos, eran por el anverso las armas de la villa o ciudad, y por el reverso, una vista convencional de la población o fortaleza de ella; así los sellos concejiles de Córdoba, Lorca, Zamora, Salamanca, Chinchilla, Murcia y muchos más.

Que las táblas de estos sellos eran de metal y no de madera, lo afirma el siguiente texto que tomo del acta del concejo general que tuvo el de Lorca el sábado 24 de junio del año 1475, para nombrar el nuevo Ayuntamiento que había de ejercer hasta igual día del año venidero: «ot<sup>o</sup> sy a<sup>o</sup> Rajadel e juan de morata jurados

que fueron el año pasado dierō e entregarō a po de palomares e a Juan Rael jurados en este presēte año la una tabla de cobre del syllo mayor (la otra tabla la tenía el juez, según ordenaba el fuero de Lorca) e otros dos syllos el uno peqño de plata e el otro mayor de alatō con q'se syllan las cās e negoçios del dho concejo». Estos dos sellos menores eran de una sola cara, de los llamados de placa. Dicho sello mayor, o de las tablas, a que se hace aquí referencia tenía 95 milímetros de diámetro, en el anverso un caballo engualdrapado trotando sobre peñas, y sobre él cabalgando un rey con una espada en la mano diestra y una llave en la siniestra; en el reverso figuraba una población rodeada de un muro torreado, y dominando el conjunto, una torre cuadrada, sin duda la Alfonsina de su castillo. En la orla de ambas faces iba la leyenda latina en verso, tan famosa, del blasón lorquino: *Lorca solum gratum — castrum super astræ locatum — ense minans pravīs — regni tutissima clavis*. Se conserva un ejemplar de este sello fundido en la campana del reloj de San Patricio, de esta ciudad de Lorca, campana hecha para las horas del reloj que era municipal, en el año 1463, la que aún existe sirviendo para lo que fué fundida.

La ciudad de Murcia, con mayor razón que la villa de Lorca, y que otros pueblos que no eran cabeza de reino como ella, tuvo desde su unión a Castilla su sello mayor de las tablas, según nos dice Cascales en sus *Discursos*, a saber: «Concedióles también sello de dos tablas y que las tengan dos hombres buenos quales escogiere el Concejo, con consentimiento del que aquí estuviere por el Rey, y que tengan por el uno la una tabla, y el otro la otra». Fué otorgada a Murcia esta concesión, junto con otras, por privilegio rodado en Sevilla viernes catorce días del mes de mayo Era de mil trescientos cuatro años (1266). Este sello del concejo murciano es hoy conocido gracias a una reproducción sacada de un original, que se guardaba en París, autorizando un documento en pergamino; la descripción del referido sello es ésta: Anverso: Blasón con seis coronas —en el primitivo serían cinco sin la orla—, orla circular de castillos y leones y esta leyenda: ✠ SIGILLUM CONCILII NOBILIS CIVITATIS MURCIE. — Reverso: Población fortificada por un muro torreado que la rodea, sobresalientes una alta torre en su iglesia y una palmera; en la parte inferior, ondas indicando el río, sin puente, y una rueda de aceña. La inscripción está cortada por dos leones y dos castillos: CIVITAS MURCIE INCLITA: ET: HONORA... NIO ILLUSTRIS REGNIS CASTELLE. Tie-

ne diez centímetros de diámetro; reproducción de Bezares, donada al Museo Arqueológico Provincial por don Isidoro de la Cierva el año 1916. En el catálogo del Museo, editado el 1924, está atribuida y clasificada, con manifiesto error, en la siguiente forma: «266.—Reproducción del sello del Concejo de Murcia. El original se conserva en París, Archivo del Imperio, autorizando un tratado entre Fernando el Católico y Carlos VIII de Francia.» Es evidente que esta atribución es inadmisibile; por ningún concepto ni caso puede autorizar el sello de un concejo un tratado entre dos reyes o estados; esta consideración me hice al leer tal aserto del referido catálogo, que me movió a investigar cuál era el verdadero documento que autorizaba el sello pendiente del Concejo murciano, y considerando que para sellar un pergamino debió preceder acuerdo del municipio, pedí las necesarias referencias que supuse habría en el Archivo municipal murciano, en lo que fuí (gracias a la amabilidad del archivero señor Ortega) informado que en el cabildo que tuvo el Concejo de Murcia, el día 8 de octubre de 1493, el corregidor licenciado Pedro Gómez de Setubal, dió cuenta de dos cédulas reales que había recibido, una para él y otra para la Ciudad, en las que sus Altezas, el Rey y la Reina le dan noticia de la entrega de Perpiñán y de la firma del tratado de paz y alianza con el Rey de Francia, ordenando a la Ciudad se hagan las escrituras y cartas de júbilo por lo pactado. En el mismo día el Concejo acordó escribir a sus Altezas comunicándoles el gozo y alegría con que se ha visto el tratado de paz, ordenando a la vez que sea pregonado este suceso, y que se transcriban las Reales cédulas en el libro que tenía el Concejo para el traslado de las Cartas Reales. En el tomo correspondiente a los años 1484 al 1495, al folio 135, se encuentran los traslados de las dos cartas antedichas de los Reyes; en ellas se ordena al Municipio murciano que escriba y dirija dos cartas, la una para sus Altezas y otra para su pariente el Rey de Francia, expresando sus votos por la prosperidad del suceso y jurando fidelidad por la Ciudad de Murcia a los tratados. También se ordena se envíen estas cartas por correo personal sin demora y sean entregadas en las manos de los destinatarios. Las cartas de los Reyes están dadas en Perpiñán, a 29 de septiembre de 1493, y las cartas de congratulación y juramento que Murcia envió a los Reyes Católicos y al de Francia también están trasladadas en este libro de Cartas Reales, pero sólo fué un original, escrito en latín, y se hizo duplicada e igual, así la dirigida a los Reyes

como la enviada al monarca francés. Fueron extendidos ambos ejemplares en Murcia, día octavo del mes de octubre de 1493, «en pergamino de cuero e selladas con un sello de cera amarilla con cintas de seda de diversos colores», y autorizadas por Alfonso de Palazol, escribano del Concejo.

Ambos pergaminos fueron entregados a Pedro, correo de Granada y Sevilla, en la posada del corregidor Gómez de Setubal, por mano de éste, para llevarlas a sus destinos. Los Reyes acusaron recibo de la suya al Concejo de Murcia, muy complacidos, desde Barcelona en 29 de octubre del 1493; el rey francés no consta contestase a esta carta de júbilo y juramento, cuyo original, con su sello de cera pendiente se conservaba aún hace pocos años en París, en el Archivo imperial de Francia. Fué, pues, ésta una larga carta, escrita en latín, de congratulación, júbilo y juramento de acatamiento a lo concertado entre los reyes de Castilla y Francia, que Murcia envió según le ordenaron sus Reyes, y, sin duda, por ser ciudad de voto en Cortes, se le ordenó hacerlo así. Este documento debió ser de los últimos que Murcia autorizó con su sello mayor pendiente; años antes, en sábado 25 de abril del 1444, hizo esta ciudad con la de Lorca una concordia para la mutua defensa de sus fueros, usos y costumbres, contra cualquier usurpación, la que se extendió por duplicado para cada una de las partes, en grandes pergaminos, con los sellos pendientes de ambos concejos. En Lorca se guarda el suyo en perfecto estado, pero sin los sellos; sólo aparecen en el dobléz del pie del documento los seis agujeros de que debieron pender los respectivos sellos.

LA MARCA DE LA CECA DE MURCIA.—Cuenta el cronista López de Ayala en el año cuarto del reinado de Enrique II, «que estando éste en Toledo, ovo su consejo, que por quanto avia de facer grandes pagas a mosen Beltrán e a las estrangeros que con el vinieren, e otrosí a los suyos, que non lo podía cumplir, por grandes pechos que en el regno echase; demás que su voluntad era de guardar e non enojar a muchas comarcas del regno que tovieron su voz. E por esto acordó mandar labrar moneda; e fizo entonces labrar una moneda que decían cruzados, que valia cada un cruzado un maravedí: e otra moneda que decían reales, que valian a tres maravedis, e era moneda baja de ley. E ordenó el rey que en cada arzobispado e obispado labrasen tal moneda, e púsola a renta, e montó grandes cuantias. E luego de presente aprovechóse, que pagó con ella a mosen Beltran, e a los estrange-

ros que vinieron en su servicio, que les debía grandes cuantias, otrosí a muchos de los suyos de mucho que les debía; pero por tiempo dañó mucho la dicha moneda, ca llegaron las cosas a muy grandes precios, en guisa que valía una dobla trescientos maravedis, e un caballo sesenta mil maravedis, e así las otras cosas».

Con este motivo escribió el rey a Murcia en 15 de mayo, Era de 1407, una carta para que a los encargados de intervenir en la moneda que se había de labrar en este reino de Murcia, que eran Fernán García, almorarife de Sevilla; Rui Pérez de Esquivel y Arguís de Goze, genovés, se les entregase la casa de la moneda que había en Murcia, desembarazadamente con sus pertrechos y aparejos, y los obreros y monederos de la Ciudad y todo su reino, y se pregone les den el oro, plata y cobre a los precios que valiesen, sin que los compren ni truequen otros, si no ellos los hacedores de la dicha moneda. A esta carta acompañaba la instrucción de cómo se había de labrar dicha nueva moneda de talla de setenta reales el marco, valiendo cada real tres maravedís y de ley de tres dineros, mezclando al marco de plata tres de cobre. También se labrase moneda de talla de ciento veinte dineros el marco, y valga cada uno siete maravedís, y lleve cada marco de plata de ley de once dineros siete de cobre y uno de plata; que pudiesen labrar coronas de talla de doscientos cincuenta dineros el marco, y que cada marco de plata lleve de mezcla quince de cobre. Esta fué la clase de moneda mandada labrar por Enrique II para salir de sus apuros, una inflación de la moneda de plata, convertida en moneda de vellón de hecho. Sigue la instrucción referente a las franquicias a los que la labraren, a los arrendatarios de ella y a la adquisición de materiales necesarios; termina diciendo que la renta de esta moneda se la arrienda a «vos García Ferris, camarero mayor del Maestre de Santiago por diez y siete cuentos y doscientos y ochenta mil maravedis», desde el primero de mayo que viene hasta un año cumplido, pagaderos la mitad en Sevilla, donde estaban, la cuarta parte en Córdoba y la otra cuarta parte en Murcia, sin que se le pueda quitar esta renta, salvo por puja de diezmo en los cuatro meses primeros. Empieza la instrucción con estas palabras: «Estas son las condiciones con que nos el rey arrendamos la labor de nuestra moneda de plata de Sevilla y de su Arzobispado, con los obispados de Córdoba y de Jaén y de Cádiz, y de todas las villas y lugares de la frontera, con la ciudad de Murcia y todo su reino.» Por la liga de cobre que se ordena en esta instrucción se deduce

que la tal moneda de plata sólo fué de vil vellón, en fraude del comercio y deprecio del dinero, como observa López de Ayala. Este cronista nos dice en el año sexto, lo que Enrique II dispuso en las Cortes que hubo en Toro respecto a la moneda de tan mala ley que había mandado labrar: «Otro sí en estas cortes ordenó el rey don Enrique diciendo, que por sus guerras y menesteres ordenara en el tiempo pasado de mandar labrar una moneda que decían cruzados, e otra que decían reales, de pequeña ley, que valía el cruzado un maravedí, e el real tres maravedís; lo cual se avia fecho por poder pagar muchas e muy grandes cuantias que debia a mosen Beltrán de Claquin, e a otros estrangeros, e a caballeros de su regno. Pero por cualquier cosa que fué, era ya tan dañada la moneda, que non valía nada; e por esta razón las viandas e armas, e caballos, e joyas, e plata eran en tal cuantia que se non podian comprar, ca valía un caballo bueno ochenta mil maravedís de aquella moneda, e una mula cuarenta mil maravedís. E ordenó en esas cortes, que fasta que el oviese mas tesoro para labrar otra moneda, que tornase el real, que valía tres maravedís a valer uno: e el cruzado que valía un maravedí, que valiese dos cornados. E con esto emendóse el fecho por algún tiempo, fasta que después lo ordenó de otra guisa.» Por lo anterior se ve que antes de la innovación de la moneda que hizo don Enrique, para resolver sus apuros de las guerras contra su hermano don Pedro; *el real de plata valió y era un maravedí también de plata*, lo que demuestra que el nombre de *real* no fué más que una contracción del nombre de la moneda de plata, que existió, cuando menos, desde Alfonso XI, que se debió llamar *maravedí real de plata*, esto es, *maravedí real y efectivo*, no *imaginario*, pieza de plata de un maravedí de este metal; porque claro es que el maravedí fué nombre genérico de moneda, y los hubo de oro, de plata y de vellón con sus valores varios, según la apreciación o depreciación de la moneda; el *maravedí real* fué un nombre que se descompuso en dos, cual ocurrió al *peso duro*, o real de a ocho reales de plata, al que en la península se le llamó *duro* y en ultramar *peso*, y un *peso* o un *duro*, en realidad fué siempre una moneda de ocho reales de plata o veinte de vellón, o sean cinco pesetas, diminutivo de *peso*, *peseta*: *peso* de menor valor; el *maravedí* y el *real* fueron en tiempos una sola moneda, así: *maravedí real*, o *real* solo, como *peso duro* o *duro* solo: tanto monta la mitad del nombre como el todo en la efectividad de estas monedas.

Así, pues, se ve con toda evidencia que el real de plata, o maravedí efectivo, hasta que Enrique II decidió la reseñada escandalosa falsificación, había sido moneda de once dineros y cuatro granos, produciendo el marco sesenta y seis piezas de moneda de buena ley, según se puede ver en los ordenamientos reales que traen los tratados de numismática; pero Enrique II en esta ordenación arriba transcrita introdujo varios fraudes para allegar dinero, a saber: primero ordenó que al marco de plata de ley de once dineros —éste era del que salían 66 piezas, pero de ley de once dineros y cuatro granos— mermarle cuatro granos, como se ve, y a más ordena se ligue con tres marcos de cobre; de manera que la plata, que rebaja a ley de sólo once dineros, la mezcla con tres partes de cobre y la reduce a vellón prácticamente, aunque siga llamándole plata; de esta plata aleada con tres partes de cobre manda que de cada marco se saquen setenta piezas (sesenta y seis eran las piezas de buena moneda sacadas del marco de plata de ley de once dineros y cuatro granos, las que habían sido siempre un real, así en los reinados anteriores como después, abolida esta innovación) de un real y que cada uno de estos reales de plata, sólo en el nombre, en realidad de vellón con una cuarta parte escasa de plata, valga tres maravedís, por lo que le aumenta al maravedí que valía un real, dos más; pero en una moneda de triple inferior valor al normal y legítimo. De forma que se lucró con cuatro granos en la ley de la plata de esta acuñación, redujo la ley de ella de once dineros a menos de tres, en que quedaron al mezclársele tres marcos de cobre, y elevó el valor del real, que era un maravedí —claro lo dice Ayala—, al de tres maravedís. Se puede decir que ascendió el fraude de esta elaboración de moneda a más del setecientos por ciento del valor primitivo del real. Aún en las otras dos monedas que ordena labrar es mayor el fraude; pero basta con lo expuesto, sin más divagación.

Heiss, en *Monedas hispano-cristianas*, supone que los reales antedichos que mandó labrar Enrique II son los que pone en su obra, lámina 8.<sup>a</sup>, números 8 y 9; pero yo creo que sea más bien la número 11, cuyo tamaño de 25 mm. de diámetro coincide con el del real de plata la que, según este autor, es un vellón rico el de esta moneda; desde luego vellón rico será, pues siendo el real mandado fabricar tiene una ley de tres dineros, ley rica para vellón, pero pobre y falsa para moneda de plata, como se pre-

tendía, que debió tener once dineros, y no tres. He aquí la descripción de esta moneda núm. 11 de la obra de Heiss:

✠ ENRICVS DEI GRACIA : REX : CASTE; en un campo redondo el busto del rey coronado, y de frente, a la izquierda, una E; a la derecha, una N.

Rev.: ✠ ENRICVS DEI : GRACIA : REX : CASTE, en un campo limitado por cuatro semicírculos; leones y castillos acuartelados; debajo, una M. Vellón. (Peso, 280 centigramos.)

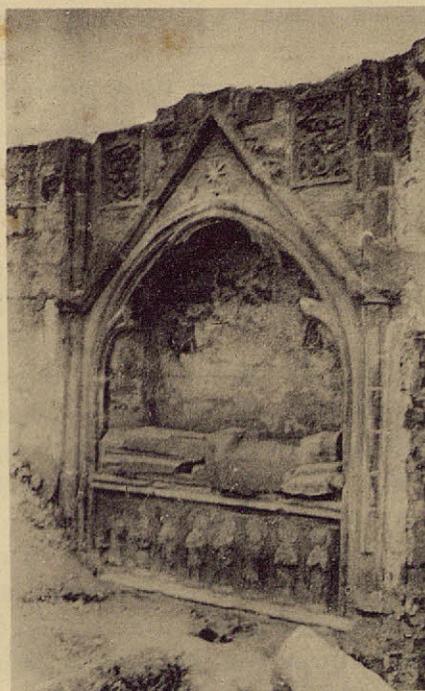
Una moneda como ésta, con las variantes que anoto, tengo hace ya muchos años, cuya leyenda debió ser igual, aunque está ilegible; sólo se ven algunas pocas letras, por lo estropeada que se encuentra; pero se ven perfectamente la E y la N colocadas a los lados del busto real, que están coronadas, y como marca de la ceca, una corona en lugar de la M de la descrita por Heiss; el peso que debió tener sería el mismo de 280 centigramos, pero a causa del desgaste y roto del canto, sólo pesa 230 centigramos; ni el uno ni el otro corresponden al peso que debieron tener los reales mandados labrar en la ocasión referida, de los que, saliendo setenta del marco, debería tener cada pieza unos 3,28 gramos; pero es de suponer que el arrendatario de esta moneda, para mayor lucro, sacaría del marco no las setenta, sino ochenta y dos o más; en aquellos tiempos había la escrupulosidad del «poco más o menos», y la intervención de los gobernantes era muy floja y nada bien organizada. Es para mí cosa cierta que esta moneda tan estropeada de mi colección es uno de los reales labrados en Murcia, según la orden de don Enrique II referida, dada en Sevilla en 15 de mayo de la Era de 1407 (año 1369), o sean ocho años después de conceder el rey don Pedro a Murcia la sexta corona de su blasón. Esta corona, entonces tan reciente su concesión, sería ufana honra aún no olvidada por la Ciudad, y la colocaron como marca de la ceca que entonces por orden del rey funcionaba. Ya marcaba la de Madrid con la M, inicial de su nombre, y Murcia necesitaba marcar, cual era uso, sus monedas. ¿Qué cosa más lógica y natural que una de las coronas de su escudo fuera la marca de su ceca?

JOAQUÍN ESPÍN RAEI.

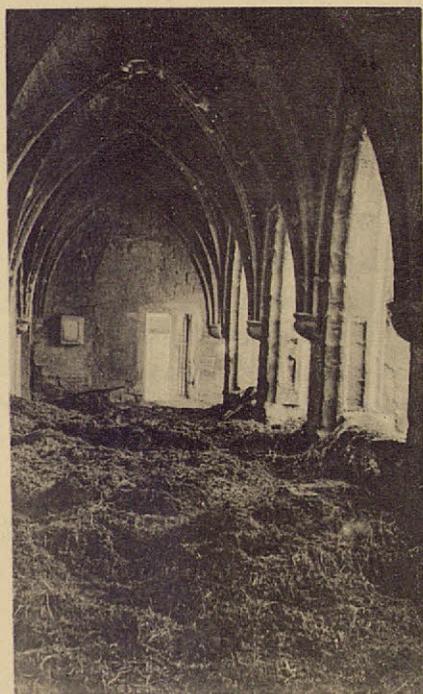
Monasterio de la Estrella



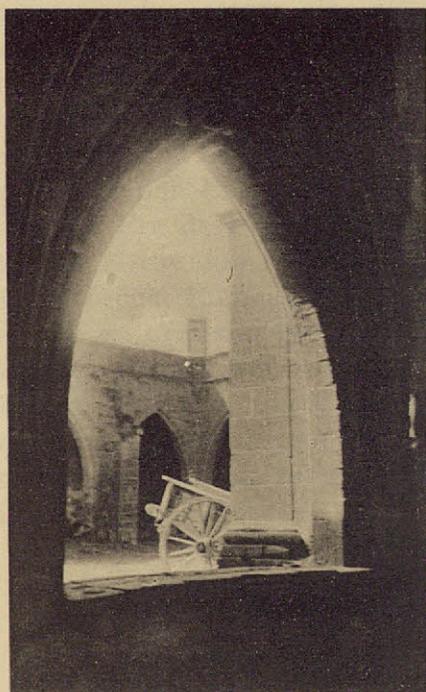
Imagen de Ntra. Sra. de la Estrella,  
descubierta en San Asensio.  
*Foto Moreno*



Sepulcro y estatua yacente del fundador  
Don Diego Fernández de Entrena.  
*Foto De Gabriel*



Arcos, muy ligeros y galanos,  
del claustro interior.  
*Foto De Gabriel*



Otro aspecto parcial del claustro.  
*Foto Moreno*

Monasterio de la Estrella



Estado actual de las obras de desenterramiento del Monasterio.

*Foto Moreno*



Restos de una puerta de la Iglesia.

*Foto De Gabriel*

## El Monasterio de Ntra. Sra. de la Estrella y el pintor Juan Fernández Navarrete

A treinta kilómetros de Logroño y a doce de Haro, en un altozano dando frente a la villa de San Asensio, que en el siglo XIII fundaran los vecinos de la vetusta y desaparecida población de Davalillo, a causa de abandonarla en cumplimiento de regio mandato, se encuentra a la sazón una magnífica finca, mitad recreo mitad granja, en la que casi traspasados sus umbrales, instintivamente se va nuestra vista hacia las doradas piedras que acaricia el sol, como en compensación de los rigores a que han estado sometidas por la inclemencia del tiempo al menos.

Muy alegre resulta lo moderno de la finca, confortable en extremo, sin desentonar con el maravilloso marco que la encuadra y por el contrario sirve de acicate y estímulo para interrogar a esas piedras milenarias que en su elocuente silencio nos hablan mucho de las glorias pasadas de esta imperecedera España, emporio de inigualables linajes.

Con sana curiosidad no exenta de emoción, husmeamos sobre el terreno haciendo toda clase de conjeturas a cada nuevo descubrimiento de nuestros atónitos ojos, quedando no menos atónitos al pensar que pueda haberse perdido tanta belleza, quizá porque el empobrecido erario en tiempo no contara con recursos para remediarlo y quien pudo, o no fué suficientemente altruista, o no supo apreciar el valor de esas pruebas indubitables para un pueblo que tiene historia.

Nuestra Señora de Aritza fué motivo para que en la antigüedad y a su advocación se creara una ermita en el lugar que hollamos con nuestras plantas. Mediado el siglo XI, la ermita fué donada al obispo de Alava, don Nuño, por el rey don Sancho García de Pamplona, pero andando los años y hasta los siglos, en 1400, unida Alava al obispado de Calahorra, don Juan de Guzmán,

obispo por aquel entonces, la cedió al monasterio de San Miguel de la Morquera, situado entre Miranda y Saja, hoy Sajazarra, este último a orillas del Mardancho, quedando como granja del de la Morquera. Tal estado de cosas perduró más de la cuenta para sus monjes moradores, pero quiso la suerte y los hechos más adelante relatados —que bien pudieran tenerse por milagro— que el Papa Martín V la erigiese en monasterio asimismo, trasladando el de San Miguel del Monte. Dió ocasión esta medida a que, encariñados con su antigua casa algunos monjes, mostraran su deseo de no abandonarla, pese a lo agreste de su situación, por lo que, subsistiendo el de San Miguel del Monte, se dió el nombre de Nuestra Señora de la Estrella al nuevo, decisión carente en absoluto de importancia en una época en que esta tierra se llenaba por doquier de santuarios

La leyenda, la tradición, que muchas veces corre pareja con la verdad histórica, y en la que es muy grato creer, sobre todo cuando nos recuerda consejas de la niñez, cuenta que en los albores del siglo xv, don Diego Fernández de Entrena, arcediano de Calahorra, Tesorero de doña Blanca, Reina de Navarra, todo piedad, en una noche borrascosa, regresaba de efectuar una visita a las obras del convento de San Agustín, de inmediata fundación y que se estaba construyendo a sus expensas, con ánimo de dejarlo a sus hijos, en la villa de Haro, en el sitio donde en la actualidad se encuentra emplazado el Teatro Bretón, la cárcel y la Casa de Caridad. Arreció la tempestad con tal lujo de truenos y relámpagos, en medio de imponente aguacero, que la dignidad *descendiente del Conde de Alaba, hijo del Rey de Navarra Don Sancho el Fuerte, temiendo por su vida*, vióse precisada a buscar pronto refugio en la antigua ermita de la Encina, que en adelante sería el monasterio de la Estrella.

A no dudar, hay que tener fe en la certeza evidente de la anterior narración, por cuanto el P. Fray Matheo de Anguiano, en un cronicón editado en 1704, textualmente decía: *Abrieron los Religiosos, y le recibieron, y consolaron con toda urbanidad, y caridad, y le dixeron como aquella casa era de Nuestra Señora de la Estrella, debajo de cuyo amparo vivían, sirviéndola de Capellanes.*

Introducido en el aposento, hubo de apreciar los escasos medios de aquellos buenos monjes y su virtud le aconsejó edificar allí mismo otro monasterio para la Orden de San Jerónimo, idea que llevó a cabo con gran celo y prontitud, permitiéndole ver terminado el soberbio monasterio el año 1430. en cuya fecha hizo

solemne entrega a la Orden. Aquella noche demoníaca en que los elementos se habían desencadenado con furia, puso de manifiesto que Dios se vale de todos los medios cuando quiere premiar los actos piadosos de sus criaturas, y el arcediano pasó el resto de sus días en envidiable paz monacal, entre los muros sagrados que fundara, viviendo horas inolvidables en los claustros que tenían tres órdenes de arcos *muy ligeros y galanos*, como los intituló don Pedro de Madrazo, y eran estilo gótico terciario.

El 14 de octubre de 1433, el cuerpo de tan noble caballero perdió su alma, que sin duda se elevó a celestial mansión.

Dícese que lo más característico de este monasterio, aparte de los claustros, fué la iglesia, de grandes proporciones, si bien de asombrosa sencillez, cuyo retablo mayor en su proyecto y ejecución debióse al notable escultor Juan Alvarado, que viera por vez primera la luz en 1556, en la villa de Briones, de remotísimo origen, puesto que data del siglo VIII, cuando quizá se llamó *Berones*. Alvarado terminó su obra, muy estimable en aquel tiempo, bajo el priorato de fray Martín de Huércanos, en 1596.

Extendiendo la mirada en nuestro rededor, ensanchamos el espíritu con evocaciones de quimera. Nos consideramos felices al sentar nuestros reales en el solar de generaciones pretéritas y reconstruimos in mente cuanto allí debió acontecer, casi cierto, grato y patriarcal.

Las ruinas que contemplamos han pasado por muchas vicisitudes en el transcurso de los siglos, no sólo debidas a la inclemencia del tiempo de por suyo inexorable, sino a la mano del hombre, esto siempre más de lamentar. Empero el gozo nos domina al aproximarnos al lugar donde posiblemente estuvo emplazado en la iglesia el altar mayor, por ser no menos probable que bajo el mismo exista el enterramiento del esclarecido pintor logroñés Juan Fernández Navarrete, *el mudo*, cuyo apodo le vino por ser tal, pero no de nacimiento, como acertadamente aclara el P. Sigüenza, pues al nacer, hacia 1526, todos sus sentidos eran cabales. Más tarde, a la edad de tres años y medio, una enfermedad le privó del oído, y al no poder aprender a hablar, es muy lógico quedara mudo.

El padre de tan preclaro varón, deseoso de que su vástago adquiriese disciplinas adecuadas, llevóle a la hospedería del monasterio de la Estrella, y el P. jerónimo fray Vicente de Santo Domingo le instruyó convenientemente en el arte pictórico, del que el fraile tenía algunos principios. Con gran aprovechamiento tomó el muchacho las lecciones, demostrando una habilidad nada

común en tan difícil arte, lo que mueve al jerónimo a tratar con sus padres la conveniencia de enviarle a Italia para ampliar sus estudios al que en poco tiempo llegara a ser pintor predilecto de Felipe II, cuyo exquisito arte proporcionó ocasión al inmortal Lope de Vega de decir en un ingenioso epigrama que en nada afectaba la mudez a quien tenía el don singular de hablar con los pinceles.

De la obra de este coloso de la pintura, tenemos, tanto en cantidad como en calidad, bellísimos ejemplares en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, destacándose en el templo tan admirables trabajos como San Pedro y San Pablo junto al púlpito del Evangelio, y enfrente San Felipe y Santiago, que dejó sin terminar por sorprenderle la muerte, acabándolo Diego de Urbina; en las capillas, San Juan Evangelista y San Mateo, y dando frente a éstos, San Marcos y San Lucas; Santiago y San Andrés, Apóstoles y Santos Simón y Judas, Apóstoles. Se debe esto a ser en aquel Real Sitio donde el monarca de la triste leyenda le tuvo contratado para pintar, lo que no empece para que allá por el año 1569, cuando Felipe II le otorgó su real venia, a causa de la dolencia que le aquejaba, se restituyese a su país natal y ejecutara los cuadros que, al parecer, figuraban en la iglesia de la Estrella, todos ellos de notable mérito, entre los que pueden citarse San Miguel, San Jerónimo, San Fabián de pontifical, San Hipólito y San Lorenzo, obras que infundadamente los monjes del monasterio de la Estrella atribuían a fray Vicente, antiguo maestro del divino mudo, sin que por ello vayamos a negar la existencia de algunos cuadros debidos al pincel de su iniciador, de quien, desde luego, se conservaba en el claustro una pintura al fresco, que en modo alguno ha sobrevivido, como era natural después de tanto desafuero.

La contemplación de estas ruinas preñadas de hechos que avivan los recuerdos de nuestra historia patria, nos invita a traer a colación un suceso de trascendencia acaecido a la muerte del gran pintor, ocurrida en Toledo el 28 de marzo de 1579. Devoto de por sí, en los postreros momentos de su vida, la bondad de su alma hizole recordar el origen de su vocación artística y la primera educación que recibiera en la Estrella. Navarrete partió para el viaje infinito, no sin antes legar por cláusula testamentaria 500 ducados a los PP. Jerónimos de aquel monasterio, disposición que al par obligaba a que su cuerpo recibiese allí sepultura y que por el descanso eterno de su alma aplicasen diariamente una misa.

En ese filo entre la vida y la muerte, es donde acaban las pompas humanas, igualándose a todos ante los ojos del Juez Supremo, pero aun los que quedan sujetos a la mísera materia de la tierra, se afanan en rodearnos de ostentación, que poco puede aprovecharnos, más que a ellos les envanece.

Un aciago atardecer, cubierto el cielo de densos nubarrones y convertido el camino en cenagoso barrizal, avanzaba penosamente con aire fatigado una triste y conmovedora comitiva, que por el cansancio que reflejaban los rostros tostados por el sol y abrasados del fuerte viento, y el deterioro del indumento y calzado de quienes la componían, denotaba a simple vista que habían hecho largas jornadas de muchas leguas. En dirección al monasterio se aproxima, al paso lento que imponen las circunstancias, un carromato cubierto de bayeta negra, al que dan guardia de honor servidores de la Casa del Rey, envueltos en su interminable caminar, por el polvo recogido, que ni entiende de honores ni respeta jerarquías. Sigue a la fúnebre carroza portadora del féretro con el cuerpo yerto de Juan Fernández Navarrete, trasladado de su sepultura de San Juan de los Reyes, de Toledo, a tierras de Rioja, una señora anciana, del todo enlutada e incrustada materialmente en el fondo de una litera, no siendo ella otra que Doña Catalina Ximénez, atribulada y dolorosa madre del eximio pintor y de su hermano don Diego Fernández Ximénez, igualmente de riguroso luto, que, jinete en brioso corcel, cabalgaba desde tan larga distancia, pese a sus cincuenta años, al lado de doña Catalina, acompañando los fraternales restos mortales a su última morada.

Llega por fin la lóbrega comitiva, en las tinieblas de una noche desapacible, de inmensa cerrazón, al patio del monasterio, donde la religiosa comunidad de su colonia esperaba tan extraño convoy. A la tenue luz incierta de los pábilos de las hachas que alumbran en las manos sarmentosas de los compungidos y apenados monjes, la escena es verdaderamente conmovedora, teniendo todo el vigor de un impresionante aguafuerte goyesco que sobrecoge el ánimo. Reconstruyendo el triste acontecimiento para aquellas agradecidas gentes a su bienhechor, imaginamos abiertas de par en par las puertas del vasto templo; el altar mayor, radiante de cera que lo ilumina y alegra en duro contraste con la solemnidad del momento; en el crucero, no sabemos si antes o después de la gran reforma a que la iglesia fué sometida en el siglo xvi, se destaca un modesto túmulo cubierto de paño negro; al pie de las gradas del presbiterio se abre una fosa, y junto a ella, dos peones inmóviles que la custodian.

Hace alto frente a la santa casa el fúnebre carruaje y de él sacan a hombros de fieles servidores el féretro que contiene tan preciada como inerte carga, siendo recibido fuera de la iglesia por la comunidad, que acude con la cruz alzada al triste son del doblar de las campanas. Dentro del templo depositanlo los Jerónimos humildemente sobre el túmulo, rezan las preces y elevan al cielo sus cánticos de cuerpo insepulto, y a la postre, aquel gran genio que por su arte fué privado de rey, como cualquier mortal, al pasar sus despojos a la huesa abierta en gracia de Dios al pie de las gradas de la capilla mayor, devuelve a la tierra de donde viniera su cuerpo para ser pasto de viles y repugnantes gusanos. ¡La utopia de la igualdad de clases se encuentra en las sepulturas!

La madre y don Diego, el hermano del egregio pintor, quedaron orando ante los restos queridos, mientras la comunidad se cuida de ir apagando las luces. Van quedando desiertos el templo y el patio, y cuando el día despunta con sus albores, la atribulada doña Catalina abandona el sagrado recinto en unión de su hijo, tomando éste su caballo y la afligida señora la litera, en la que se embute buscando la soledad en que poder entregarse con ansia a su dolor. Inicia el retorno la comitiva, y entre el polvo del camino, en el que el sol brilla de nuevo como si nada le importara la muerte, a paso lento se aleja hasta perderse de vista en una hondonada próxima a la orilla del Ebro, que caudaloso discurre ajeno a lo que acontece.

Lamentable es que estas joyas patrias vayan desapareciendo, y tal sucedió con el monasterio de Nuestra Señora de la Estrella, que estuvo enterrado materialmente, durante muchos años, hasta el extremo que sobre sus diversas dependencias se cultivó una viña, diciéndose que así convino para ocultarlo y defenderlo del vandalismo de los franceses y de la secularización de los bienes de la Iglesia, cuando esta irreverente medida se estimó como acierto político del más genuino liberalismo.

Esta tierra riojana es muy culta y muy noble, y tan estimables condiciones las reúne el hoy propietario de la finca que probablemente guarda los restos de «Navarrete el mudo», conocido también por el «Tiziano español», debiéndose a aquél, *Cardenal* por cierto, apellido que no cuadra mal a este tema, el descubrimiento de sus seculares muros, criptas, artesonados y enterramientos, destacándose de entre éstos el de su fundador. Hay que confiar en el interés que han despertado las excavaciones realizadas y en el celo de este riojano de corazón y madrileño de nativitate, para sospechar, bien fundadamente, que las investigaciones se continuarán,

a sus expensas además, en imitación del arcediano de Calahorra, siendo de esperar que, de no haberse profanado las tumbas en circunstancias desconocidas, en plazo no muy lejano ha de darse con el yacimiento y restos del celeberrimo pintor de la Estrella.

ALFONSO DE GABRIEL Y RAMÍREZ DE CARTAGENA

Madrid, septiembre de 1946.



## Visita de la Sociedad al Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Entre las visitas organizadas durante la pasada primavera, una de las más interesantes fué la que se hizo el día 6 de junio a la colección de cuadros que tiene la Real Academia de San Fernando, y en la que, atendidos y asesorados por el académico señor Marqués de Moret, fuimos examinando en todas las salas la riqueza que dicha Academia en cuadros posee, y que para que los que no pudieron asistir tengan una idea de este Museo, que merece la pena de ser conocido, hago en nuestra Revista una sucinta reseña de nuestra visita.

Siguiendo el orden que llevamos, en la salita de entrada están colocados tres cuadros de no pequeñas dimensiones, que son la Batalla de Clavijo, obra de Corrado Giaquinto; el Juicio de Paris, de Albano, y otro de Collantes de una visita de ¿Toledo? ¿Cuenca? Desde allí se pasa a una sala a la derecha, donde en sus paredes están colgados los siguientes cuadros: Una Sagrada Familia, de Juan de Juanes; dos de Morales; Cristo presentado al pueblo y Cristo difunto en brazos de su madre; un San Jerónimo, de Correggio; una cabeza del Bautista, del Domenichino, y el Salvador del Mundo, de Bellini. La sala de la izquierda tiene cuadros de Ribera, Lucas Jordán, un San Jerónimo penitente, de Luis Tristán; dos lienzos de Rubens, San Juan Bautista y San Juan Evangelista, y una escultura atribuida, según unos, a Mora, y según otros, a Mena.

Después de visitar estas dos salas, se entra en la dedicada a la obra de Goya, adornada con mesas del siglo XVIII, y encima de ellas grupos bellísimos en mármol del mismo siglo, un pequeño piano forte y bustos de Godoy, Fernando VII y Goya; la decoración de la sala es verde y las jambas y recuadros de las puertas, imitando mármoles de color. De obras del pintor aragonés se

exhiben un gran retrato de Fernando VII a caballo, el conocido simp de la cómica la Tirana, uno de los buenos retratos de este pintor; el tan conocido autorretrato de Goya y los de Munárriz, Villanueva y Moratín, así como el espléndido donativo hecho artiguamente a la Academia de los pequeños cuadros del *Entierro de la Sardina*, *El Tribunal de la Inquisición*, *Casa de Locos y Toros en el pueblo*, por el Sr. Prada.

Contigua a esta sala está la dedicada a Zurbarán, en la que están colgados los mercedarios Hernando de Santiago, Pedro Machado, Jerónimo Pérez y Francisco Zumel, cuyos hábitos blancos, admirablemente plegados, son la especialidad del pintor extremeño, que tiene también un cuadro grande del Beato Alonso Rodríguez, con hábito negro, como contraste, y admirablemente pintado.

De esta sala se pasa a otra más pequeña en que hay grandes cuadros de caza de Pablo de Vos y bodegones de Peter Boel y otros anónimos.

Siguiendo nuestra visita, penetramos en otra sala en que están las perchas para colocar los abrigos y sombreros de los académicos los días de sesión, en la que hay varios lienzos de Ribalta, Alonso Cano, un bodegón con animales y frutos de Van der Hamen, otro de Mariano Nanni, una Santa Lucía de Andrea Vaccaro, entre otros cuadros antiguos, y uno del siglo XIX debido al pincel de Isidro Lozano, que representa a Florinda saliendo del Baño.

La Sala de Juntas, de grandes dimensiones, donde los académicos celebran sus sesiones de los lunes, contiene una gran cantidad de retratos, ejecutados por artistas antiguos y modernos. González Ruiz tiene dos, el de Juan Bernabé Polo y el de Ignacio Hermosilla y Sandoval; Van der Hamen, el D. Francisco de la Cueva y Silva; Francisco Mendoza ha pintado el de D. Eugenio de la Cámara, secretario que fué de la Real Academia; Juan Sixto de la Prada, por Maella; D. Francisco Guerra y Arteaga, por Carreño; Ventura Rodríguez, por Zacarías Velázquez; Antonio Arias, por Jordán; José Madrazo ha pintado el de García de la Prada, y D. Federico de Madrazo, el de Amador de los Ríos; dos autorretratos de Antonio González Ruiz y Zacarías Velázquez; D. Alejandro Ferrant tiene los de D. Luis Ferrant y D. Valentin Cardenera, y tres José Garnelo, de Espina y Capo, Rodrigo Amador de los Ríos y Aníbal Alvarez, y en sitios preferentes, y como presidiendo este cónclave de personajes ilustres, los retratos de Feli-

pe V, por Ranc; de Carlos III, por Mengs; de Carlos IV, por Bayeu, y del Infante D. Carlos M.<sup>a</sup> Isidro, por Esteve.

Las demás salas están destinadas a exponer un San Jerónimo de Mateo Cerezo; una salida de los Hebreos de Egipto, de Orrente; la Unión de San Joaquín y Santa Ana, de Caxés; un arrepentimiento de San Pablo, de Pereda; una Aparición de la Virgen a Santo Domingo, de Murillo; un Crucifijo, de Alonso Cano, y dos San Jerónimo, el uno de Ribera y el otro de Ribalta.

La sala dedicada a Vicente López, además de los retratos a él debidos, y que son los de Isidro González Velázquez, D. Francisco de Borbón, Rey de Nápoles, y la Reina de las dos Sicilias; Fernando VII, María Isabel de Braganza, el Geniente General Marqués de Castell-dos-Ríus, Infante D. Carlos M.<sup>a</sup> Isidro, el músico González Salmón, María Francisca de Braganza y el Comisario de Cruzada D. Manuel Fernández Varela, tiene otros de su hijo Bernardo, que son los de D. Francisco de Paula, el Padre Puyal, S. J., y el de su padre, tan conocido. Dos de Alenza y uno de Esteve completan lo que contiene esta sala.

En otras salas, que también visitamos, están colocados otros muchos cuadros. En una de ellas, y en sitio de honor, el retrato de la Marquesita de Llano en traje de máscara; uno de los mejor pintados por Mengs, al que hacen como corte y acompañan los de Roberto Michel, por Ranc, y D. José Carvajal y Lancastre, por J. de la Calleja, y otros lienzos de Van Lóo, Fragonard Pompeyo Battoni y Tiépolo.

Siguen en las siguientes salas, cuadros de los González Velázquez, José del Castillo, una Santa Lucía, de Battoni; un retrato de Godoy, de guardia de Corps, de Esteve, y un buen autorretrato de Maella. Cuadros de Claudio Coello, Luca Giordano, varios de Rubens, los retratos de María Teresa de Austria, por Mignard, y el de Antonio Servas, capataz de Minadores, de P. Snayers; Juan Carreño, Alonso Cano, Zurbarán, Bayeu, y un San Pablo Ermitaño, pintado por doña María Francisca de Braganza y Borbón.

Pasando por ancho pasillo, en que están dos grandes cuadros modernos, el *Coloso de Rodas*, de Muñoz Degrain, y las *Bodas de Camacho*, de Moreno Carbonero, se entra al salón en que están los cuadros donados por pintores académicos al tomar posesión de sus sillones, y que son autorretratos de Francisco Domingo Chicharro, y Zubiaurre, retratos de señoras, por Benedito y por Marceliano Santa María; una joven, por Eugenio Hermoso; un caballero, por Salaverría; Madre Bretona, de Sotomayor; Santero, de

Muñoz Degrain. *La Playa*, de Sorolla. *Operaciones de Guerra*, de Salvador Martínez Cubells; *Bajando a un Puerto*, de Enrique Martínez Cubells. Una preciosa cabeza de muchacha, de Labrada, y varias esculturas de Blay Inurria, Benlliure, Higuera, Clara y Capuz.

Después de admirar el soberbio Crucifijo de Pompeyo Leoni y el San Bruno, de Pereyra, procedente de los Cartujos que estaban en la calle de Alcalá, que se guardan en la capilla, y de ver en Secretaría una Adoración de los Pastores, de Luca Giordano, y los retratos de Esquivel, por Gato de Lema; José Villamil, por Esquivel; M.<sup>a</sup> Francisca de Braganza, por Esteve, y Francisco Bellvert, por Rivelles, y el autorretrato de Antonio Ponz, penetramos en el Santa Santórum de la Academia, la habitación donde se guardan los dibujos que no están expuestos al público, y en la que están debidamente clasificados los de los españoles Velázquez Tristán, Cabezalero, Alonso Berruguete, Alonso Cano, Pereda, Sánchez Coello, Antolínez, Caxés, Pacheco, Carreño, Cerezo, Antonio del Castillo, Churriguera, Valdés Leal, Herrera el Viejo, Palomino, Ribera, Herrera Barnuevo, Blas de Prado, Lucas Jordán, Goya, Paret y Alcázar, Maella, Alenza, Ribalta, Camarón, Eduardo Rosales; los italianos Tibaldi, Aníbal, Carracci, Bernini, Baroccio, Guercino, Maratta, Palma el Viejo, Perugino, Rafael, Tintoretto, Veronés, Vasari, Parra, Cambiaso, Bassano, Miguel Ángel, Mantegna, Rómulo Cincinato, Pinturricchio, Domenichino, Tiépolo; de los franceses Van Lóo y Champagne, y otros de Rubens, Alberto Durero, Moro, Rembrandt, Teniers, Van Dyck y Mengs. Esta colección, verdaderamente notable, es de las buenas colecciones de dibujos que esta Real Academia posee, y digna de que sea expuesta al público, convenientemente, en vitrinas o escaparates.

Nuestra visita duró cerca de dos horas y media, y salimos complacidos de estas colecciones que habíamos admirado, y agradecidos a las atenciones que con nosotros tuvieron, no solamente el Marqués de Moret, sino todos los empleados de esta Real Academia.

C. y O.

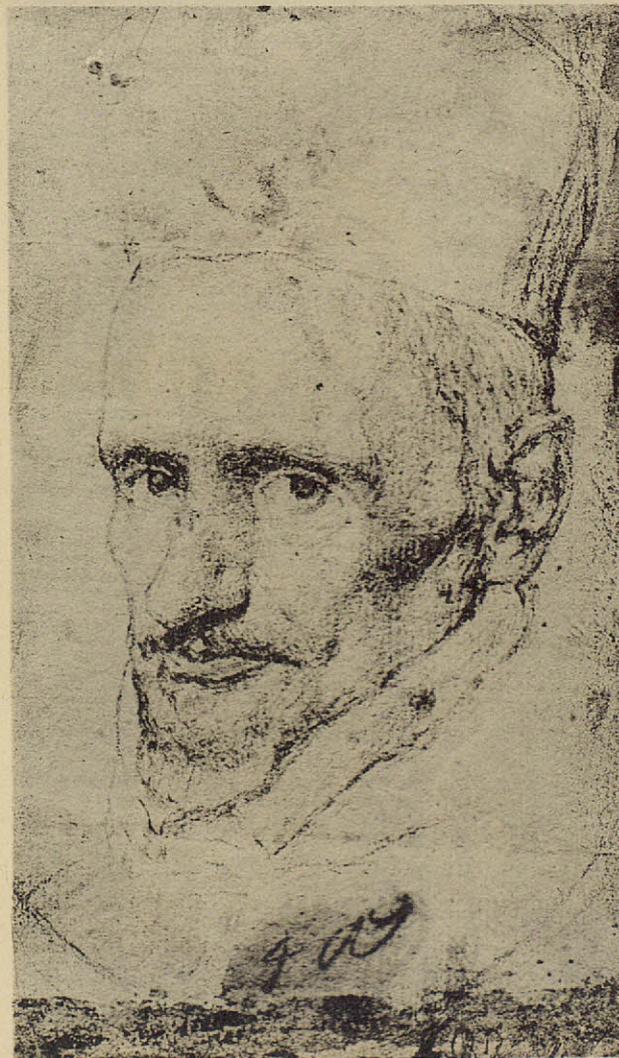


Universitat Autònoma de Barcelona

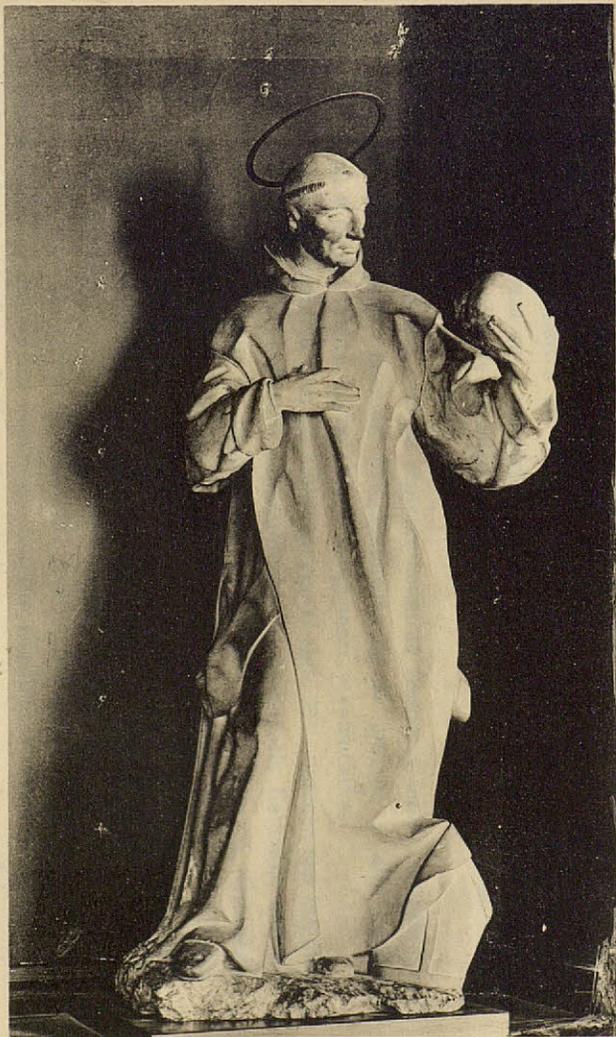
Servei de Biblioteques  
Biblioteca d'Humanitats



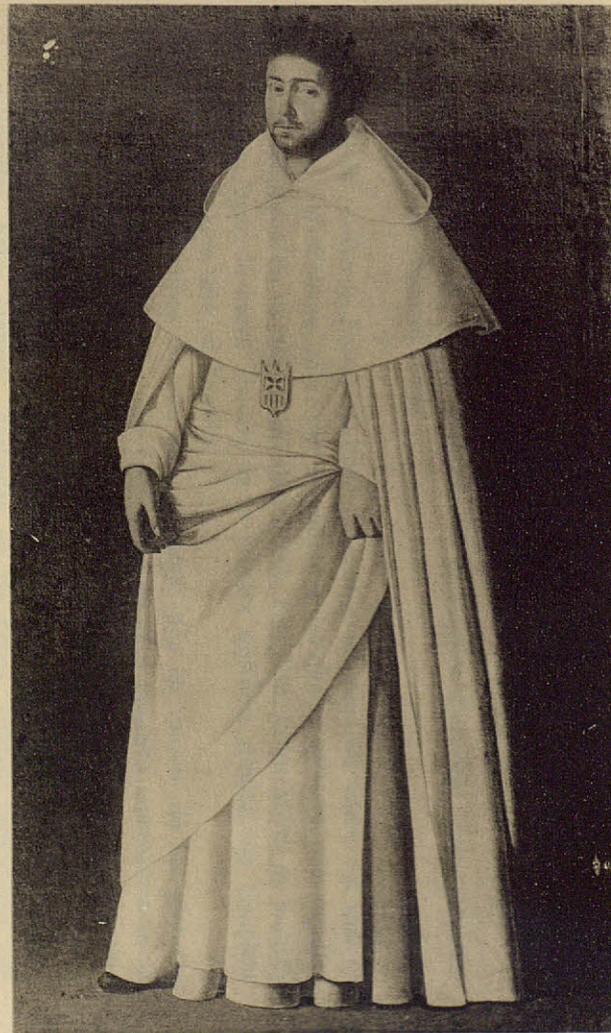
Dibujo de Carreño. Retrato de Carlos II.



Dibujo de Velázquez.



«San Bruno». Escultura de Pereyra.



Un fraile mercedario pintado por Zurbarán.

## BIBLIOGRAFIA

LAFUENTE FERRARI: *Breve Historia de la Pintura Española*. Editorial Dos-sat, S. A.—Madrid, 1946.

El Sr. Lafuente Ferrari publicó hace años un pequeño tomo, del que se hicieron dos ediciones sobre este mismo tema, las que se agotaron con rapidez, y al reimprimirlo de nuevo, en edición más completa, lo ha hecho de manera que en lugar de breve historia de la pintura española resulta una completa historia de este arte en España.

Empieza el libro de que nos ocupamos por un estudio de las pinturas llamadas rupestres, en las que hace miles de años nuestros antecesores en la vida de la Humanidad trazaban en las cuevas en que vivían, aprovechando las sinuosidades de las peñas, no solamente los animales que veían y cuya caza era su habitual ocupación, sino a hombres y mujeres, más o menos estilizados. Estas pinturas, grabadas en las peñas, estaban iluminadas con colores vivos pintados con materias colorantes disueltas en grasas de animales.

Todas estas pinturas y las cuevas en que han sido encontradas son descritas con minuciosidad en el primer capítulo de esta obra, continuando con la pintura en la cerámica ibérica, los escasos vestigios de la época romana (salvo los mosaicos descubiertos en distintas localidades), la pintura visigoda y la cristiana, que enlaza en el segundo capítulo con la pintura mozárabe, que es el principio de la pintura nacional, con los numerosos Códices y Beatos, sobre los que hace atinados juicios.

En el arte románico, con su representación en frescos y tablas, estudia los que decoran algunas iglesias, principalmente de la antigua y alta región catalana, y en las tablas, las catalanas, aragonesas y valencianas.

En la pintura gótica y en las tablas que en el siglo XIV aparecen son también analizadas por el Sr. Lafuente, separando las de la Escuela Catalana, con los Serra, de las valenciana y aragonesa, debidas al arte de Borrás, Ortoneda, Cabrera Ferrer, Lorenzo Zaragoza, Bernardo Martorell, Marzal de Sax y Pedro Nicolau, y en el siglo XV, con Dalmau, Jacomart, Rexach, los Osona, Huguet, los Vergos y Bermejo.

Pasa después a los primitivos castellanos y andaluces y algunas obras de extranjeros que trabajaron en Castilla, como Sarnina Nicolás, Florentino y Jorge Inglés, y las de los españoles Antonio Sánchez, Fernando Gallegos y, sobre todo, las de Juan de Borgoña y de Berruguete, y entre los andaluces, las

de Alejo Fernández, Pedro Fernández de Guadalupe y Cristóbal de Morales, entre otros.

Al llegar el siglo XVI y el Renacimiento, compara el arte de Miguel Angel, Rafael y Leonardo de Vinci, destacando las figuras de Hernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, autores del retablo de la Catedral de Valencia y de las preciosas tablas de la Catedral de Cuenca, con la inspiración, el primero, no solamente de Leonardo de Vinci, sino de Giorgione. Relata las tablas del altar de Santa Librada, en la Catedral de Sigüenza, obra de Juan de Pereda, y hace mención de algunos retablos toledanos y del pintor Pedro Delgado, autor de un San Miguel de la Colección Adanero.

En el manierismo y las escuelas regionales, sobre todo la de Valencia, estudia las obras de Vicente Masip y de su hijo, conocido por Juan de Juanes, y en Aragón, las producidas por Cosida, Vallejo, Pedro Portus y Peligret, y de la toledana, las de los Comontes Villoldo y Juan Correa.

De los romanistas de Andalucía, se detiene en las obras de Luis de Vargas y el cordobés Pablo de Céspedes, y de extranjeros como Sturm de Ziericksee y el sevillano Antonio Alfano, Pedro Villegas, Marmolejo y el rondeño Alonso Vázquez.

Destaca en uno de los capítulos a Luis de Morales y su obra pictórica, describiendo sus cuadros con detalle, así como en los pintores del Escorial cita las obras de Navarrete el Mudo, Rómulo Cincinato y Patricio Caxés, y los que vinieron de Italia, Cambiaso, Zúccaro y Peregrino Tibaldi, y los españoles Carbajal, Diego de Urbina, Barroso y Juan Gómez.

Al hablar del retrato, cita igualmente a Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, cuyos admirables retratos se guardan en Museos y Colecciones particulares.

Continuando, hasta llegar a Velázquez, con artistas como Rodrigo de Villandrando y Bartolomé González.

Los capítulos dedicados al Greco y a Velázquez son bastante extensos, analizando una por una las obras de estos prodigiosos maestros con excelentes juicios sobre los dos grandes pintores.

Después también nos muestra las obras de los discípulos del pintor cretense, su hijo Jorge Manuel, Luis Tristán y Luis Escamilla.

Los pintores Ribera y Ribalta son también mencionados largamente, con sus obras y los sitios donde éstas se encuentran.

No se olvida de tratar también de Pacheco-Roelas, Herrera el Viejo, hasta enlazar con los pintores posteriores, Murillo, Valdés, Leal, de los que habla ampliamente, así como del extranjero Pablo Legot, establecido en Sevilla.

También describe la obra del dominico Fray Juan Bautista Mayno y de Sánchez Cotán, el pintor manchego, aunque formado en Toledo, que tiene excelentes pinturas, y en especial bodegones, como igualmente Alejandro de Loarte.

No se olvida de nombrar a los pintores traídos por Felipe II al Escorial, que fueron primero Patricio Caxés, Bartolomé Carducho, de los que salieron la generación española compuesta de Eugenio Caxés, hijo de Patricio; Vicente Carducho, hermano de Bartolomé, y Angelo Nardi, que con los discípulos de Carducho, que fueron Félix Castelo, Bartolomé Román, Collantes y Francisco Rizi, son todos pintores muy estimables.

Como vallisoletanos, cita a Gregorio Martínez y Diego Valentín Díaz.

A Zurbarán, el célebre pintor extremeño, maestro en los paños blancos y el plegado de las ropas con sus preciosos cuadros de frailes mercedarios, así como a Claudio Coello, les dedica capítulos enteros, e igualmente al arte de Alonso Cano.

Como maestros menores de las escuelas valencianas, andaluza y aragonesa, desfilan por las páginas de esta historia Juan de Espinosa, Mateo Gilarte, Esteban Mach, Sebastián Gómez, el Mulato Gutiérrez, Alonso Miguel Tovar y Núñez de Villavicencio, y en la escuela cordobesa, Atanasio Bocanegra, y en la madrileña, Pedro de las Cuevas, Francisco Rizi, Herrera el Mozo y Jusepe Leonardo, Francisco Camilo, Fray Juan Rizi y Pereda.

En el reinado de Carlos II, Carreño, el escultor, pintor y arquitecto Sebastián de Herrera, Bornuevo, Mateo Cerezo Cabezalero, Antolínez y Escalante, así como los discípulos de Velázquez, Juan de Pareja, Alfaro, Montero de Rojas, Solís y Alonso del Arco.

En la pintura del siglo XVIII y al advenimiento de los Borbones, fuera de Teodoro Ardemans, más arquitecto que pintor, y de los últimos años de residencia de Lucas Jordán, antes de su vuelta a Italia, los pintores que inauguran este reinado y traídos por Felipe V, son casi todos franceses y retratistas, como Miguel Angel Houasse, Juan Ranc y Jacinto Rigaud, que perpetúan en sus cuadros los retratos de los monarcas, príncipes e infantes de la familia real, y más adelante Van Loo, así como Corrado Giaquinto; mas como decorador del Palacio Nuevo y de varias iglesias, analiza el Sr. Lafuente su obra pictórica hasta llegar a la fundación de la Academia, cuya constitución y Estatutos describe, así como la fundación de otras Academias provinciales, la hecha en Valencia por los hermanos Vergara, célebres fresquistas; la de San Luis, de Zaragoza; las de Barcelona, Purísima Concepción, de Valladolid, y otras que continuaron fuera de la Península, como la de San Carlos, de México

Hace consideraciones sobre los artistas académicos de esta época, con Francisco Preciado a la cabeza, que son los pensionados en Roma: Antonio Menéndez, los González Velázquez, Pablo Pernicharo, González Ruiz, José del Castillo y Maella, entre otros.

En el reinado de Carlos III resalta la figura de Rafael Mengs, que hace los retratos de la familia real de España y de Italia; Juan Bautista Tiepolo, que, llamado por el monarca, pinta numerosos techos; Francisco Bayeu, que pinta varios cartones para la fábrica de tapices de Santa Bárbara. Después, Luis

Paret y Alcázar, Manuel de la Cruz, Antonio Carnicero, Inza y, por último, el genio inmortal de don Francisco de Goya y Lucientes, que continúa pintando en el primer tercio del siglo XIX, del que hace un perfecto estudio y buena biografía, y de sus cuadros, retratos, dibujos y grabados.

Los últimos capítulos de esta obra están dedicados al siglo XIX con sus períodos de clasicismo, romanticismo, realismo e impresionismo, desfilando por estas páginas Manuel Miranda, Lacoma, Gálvez, Brambila y, sobre todo, Vicente López Portaña, sobrio retratista; José de Madrazo, Aparicio y José Antonio Ribera, de la pintura neoclásica; Ribelles, Juan Rodríguez el Panadero, y Fernández Cruzado, de la romántica.

Después, Esquivel, Rosales, los Madrazo, principalmente don Federico, del que han quedado retratos de hermosas damas, aristócratas y literatos, y una colección de dibujos admirables.

También figuran los dos Bécquer, padre e hijo, y Manuel Rodríguez de Guzmán.

De los que siguen la tradición goyesca, se ocupa de Elbo, Lucas y Lameyer y Pérez Rubio, y el paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil, el que traslada al lienzo paisajes, y Gutiérrez de la Vega y Tejero.

Los catalanes Espalter, Clavé, Cerdá y Loenzale.

Al reseñar el género histórico y las Exposiciones oficiales, enumera los que practicaron esta modalidad de la pintura, que son Casado del Alisal, Gisbert, Sans, Mercadé, Víctor Manzano, Dioscoro Puebla, Castellano, Alejo Vera y Luis Alvarez, y después Domínguez, Ferrant y Sala, y en el género anecdótico, Jiménez Aranda. Pero el más notable es Rosales.

En la segunda generación de pintores de Historia, están Pradilla Ferrant, Muñoz Degrain, Casto Plasencia, Ignacio Pinazo, Villegas y después todos los que hemos conocido y aplaudido sus lienzos.

Extiéndese para juzgar, con recto criterio, la obra de Fortuny, y analiza los luminosos cuadros de Sorolla, dedicando algunos párrafos a destacar la obra de los paisajistas, desde Carlos Haes a Morera y Rusiñol.

Este interesante libro del Sr. Lafuente y Ferrari tiene al final una extensa Bibliografía, unos cuadros sinópticos de la Historia de la Pintura Española, muy convenientes para el manejo del libro, y unos índices muy completos de personas, y geográfico, y el libro está bien editado, con letra clara, muchos grabados de las obras de los pintores más afamados de todas las épocas, constituyendo una obra bien presentada y escrita con un criterio de ilustrar a los que la lean sobre los pintores de primera, segunda y aun tercera fila, algunos poco conocidos.

Felicitamos al Sr. Lafuente Ferrari por su libro muy necesario y ameno, porque contiene historias y anécdotas interesantes.

GIVANEL MÁS (JUAN) Y GAZIEL.—*Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Un vol. en cuarto, encuadernado en tela, 578 páginas, 321 grabados en el texto y VIII láminas en color fuera de texto.—Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1946.

Son muy raros en nuestra bibliografía los estudios iconográficos, y el solo título que nos ocupa justifica la curiosidad. En efecto, nos ha preocupado poco saber cómo eran o cómo debieron ser en su envoltura física los grandes ingenios de la literatura y arte españoles. Por lo que se refiere a Lope, esta laguna quedó colmada con la publicación de un libro por Lafuente Ferrari (*Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935); en lo que atañe a pintores, Jiménez Placer ha estudiado los autorretratos de Goya. Y poco más se ha hecho; acaso haya influido en esta desgana la saña con que Unamuno gustaba de regalar a la «plaga erudita» atenta a las minucias de los autores, al fin y a la postre mortales, mientras se descuidaba por los estudiosos la personalidad de los hijos inmortales; de los Quijotes, los Don Juanes, las Celestinas.

Abierto este libro placentero de Givanel y Gaziel, lo entendemos, primeramente, como un desagravio al maestro salmantino; lo que aquí se mueve en la constante de su proyección infinita es una pareja de hombres; un binomio hispano *Cervantes-Quijote*, que en ningún caso cae de lleno en la mesa del seco erudito. Y no es que al libro falte erudición; Givanel Más forma en esa sabrosa hueste de cervantistas (o mejor, quijotistas, quijotófilos) catalanes, para quienes cualquier fantástica edición del libro inmortal resulta familiar. Gaziel, seudónimo de uno de los más brillantes y castizos prosistas de nuestro siglo, autor de ese libro, clásico ya, *Diario de un estudiante de París*, acoge el dato y la fecha en la gracia de su pluma y lo deslía en un sencillo relato, con amenidad difícil de igualar; una amenidad como la que rebosaban sus crónicas de la primera Guerra Mundial.

El precioso libro se divide en tres partes. *¿Cómo era Cervantes?*, se preguntan los autores en la primera, y responden aduciendo un considerable caudal gráfico ilustrando la sucesión de perfiles más o menos cervantinos, y las agarradas de sabios sobre la autenticidad de este o aquel retrato. *¿Cómo fueron Don Quijote y sus famosas aventuras?* es el título de la segunda parte, y aquí viene una lograda y completísima historia de la iconografía quijotesca, integrada por cuadros, tapices, grabados de las ediciones más significativas. Los españoles conocemos, mejor o peor, el Quijote creado por nuestros ilustradores, el de la edición de Ibarra o el de los lienzos de Jiménez Aranda y Muñoz Degrain; pero, ¿se imaginaba alguien antes de asomarse a este libro, cómo era el héroe manchego creado por la imaginación holandesa, rusa o nipona?

*El Quijote del Pueblo*, esto es, el prodigado en la más variada y peregrina suerte de íconos utilitarios, llena la interesantísima tercera parte. Y aquí sí que hubiera gozado Unamuno viendo cómo su hidalgo llegaba a comunión con cualquier humilde intelecto y cultura, gracias a naipes y cromos, títeres como los de Maese Pedro, calendarios, publicidad, romancillos, etc., todo vehículo imaginable hacia toda imaginable conciencia.

El libro que nos ha ocupado puede ser leído, estudiado, simplemente hojeado, porque entra por los sentidos con un invencible deleite. Una soberbia cantidad y calidad de ilustraciones esmalta la prosa limpia de Givanel y Gaziél.

J. A. GAYA NUÑO

## INDICE DE ARTISTAS

- AGUIRRE (Ginés de).  
Pintor.  
143.
- ALARCÓN (Juan).  
Rejero.  
177, 178.
- ALBANO (Francisco).  
Pintor.  
241.
- ALENZA (Leonardo).  
Pintor.  
146, 212, 213, 218, 243, 244.
- ALFARO (Juan de).  
Pintor.  
247.
- ALFIANO (Antonio).  
Pintor.  
246.
- ALÍ PUYATE (Maestro).  
31.
- ALONSO (Gregorio).  
Maestro de cerrajería.  
175.
- ALVARADO (Juan).  
Escultor.  
235.
- ALVAREZ (Aníbal).  
Arquitecto.  
242.
- ALVAREZ (Luis).  
Pintor.  
248.
- ALVAREZ DE SOTOMAYOR (Fernando).  
Pintor.  
243.
- AMICONI (Santiago).  
Pintor.  
194.
- ANTOLÍNEZ (F.).  
Pintor.  
244, 247.
- APARICIO (José).  
Pintor.  
248.
- AREO (Alonso del).  
Pintor.  
247.
- AREO (Juan del).  
Carpintero.  
50.
- ARDEMÁNS (Teodoro).  
Arquitecto.  
247.
- BALLESTEROS (Juan de).  
Maestro de obras.  
19, 34, 43, 44, 45, 49, 56.
- BARBALUNGA (Antonio).  
Pintor.  
108.
- BAROCCIO (Federico).  
Pintor.  
244.
- BARROSO (Miguel).  
Pintor.  
246.
- BASSANO (J.).  
Pintor.  
244.
- BATTONI (Pompeo).  
Pintor.  
108, 206, 243.
- BAUTISTA.  
Relojero.  
171.
- BAYEU.  
Pintor.  
143, 243.
- BAYEU (Francisco).  
Pintor.  
196, 247.

- BAYEU (Manuel).  
Pintor.  
199.
- BAYEU (Ramón).  
Pintor.  
199.
- BÉCQUER (Joaquín).  
Pintor.  
248.
- BÉCQUER (Valeriano).  
Pintor.  
248.
- BELLINI (G.).  
Pintor.  
241.
- BENEDITO (Manuel).  
Pintor.  
243.
- BENLLUIRE (Mariano).  
Escultor.  
244.
- BENOIT COFFRE.  
Miniaturista.  
194.
- BERMEJO (Acacio).  
Maestro albañil.  
21, 48, 49.
- BERMEJO (Bartolomé).  
Pintor.  
245.
- BERNINI (Lorenzo).  
Escultor.  
96, 244.
- BERRUGUETE (Alonso).  
Pintor.  
244, 245.
- BIBERO.  
Maestro de obras.  
19, 44, 56.
- BILBAO (Gonzalo).  
Pintor.  
146.
- BLAY.  
Escultor.  
244.
- BOCANEGRA (Atanasio).  
Pintor.  
247.
- BOEL (Peter).  
Pintor.  
242.
- BORRGOÑA (Juan de).  
Pintor.  
245.
- BORRASÁ (Luis).  
Pintor.  
245.
- BOUCHER (Francisco).  
Pintor.  
205, 206, 208.
- BRAGANZA Y BORBÓN (Francisca de).  
Pintora.  
243.
- BRARUBILA (Ferrando).  
Pintor.  
244.
- BRIZUELA (Pedro de).  
Arquitecto.  
107, 108, 114, 115.
- BUSTORES.  
Carpintero.  
50.
- CABEZALERO (Juan Martín).  
Pintor.  
244, 247.
- CABRERA FERRER.  
Pintor.  
245.
- CALLEJA (José de la).  
Pintor.  
243.
- CAMARON (V.).  
Pintor.  
244.
- CAMBIASO (Luca).  
Pintor.  
125, 244, 245.
- CAMILO (Francisco).  
Pintor.  
247.
- CAMPO (Juan del).  
Maestro albañil.  
35.
- CANO (Alonso).  
Pintor y escultor.  
242, 243, 244, 247.
- CAPUZ (José).  
Escultor.  
244.

- CARBAJAL.  
Pintor.  
246.
- CARDERERA (Valentin).  
Pintor.  
242.
- CARDUCCI (Bartolomeo).  
Pintor.  
120, 125.
- CARDUCHO (Bartolomé).  
Pintor.  
154, 247.
- CARDUCHO (Vicente).  
Pintor.  
247.
- CARRMONA (Manuel Salvador).  
Grabador.  
196, 197.
- CARNICERO (Antonio).  
Pintor.  
248.
- CARRACCI (Aníbal).  
Pintor.  
244.
- CARRASI (Andrés).  
Pintor.  
120.
- CARREÑO (Juan).  
Pintor.  
242, 243, 244, 247.
- CARVAJAL (Luis de).  
Pintor.  
125.
- CASADO DEL ALISAL (José).  
Pintor.  
248.
- CASALI (Andrea).  
Pintor.  
95, 96, 97, 98, 100.
- CASTELO (Felix).  
Pintor.  
247.
- CASTELLANO.  
Pintor.  
248.
- CASTILLO.  
Pintor.  
146.
- CASTILLO (Anonio del).  
Pintor.  
244.
- CASTILLO (José del).  
Pintor.  
243, 247.
- CAXÉS.  
Pintor.  
125, 243, 244.
- CAXÉS (Eugenio).  
Pintor.  
247.
- CAXÉS (Patricio).  
Pintor.  
246.
- CERDÁ (Francisco).  
Pintor.  
248.
- CEREZO (Mateo).  
Pintor.  
243, 244, 247.
- CÉSPEDES (Pablo de).  
Pintor.  
246.
- CINCINATO (Rómulo).  
Pintor.  
51, 54, 55, 58, 60, 244, 245.
- CLARÁ.  
Escultor.  
244.
- CLAVÉ (Pelegrín).  
Pintor.  
248.
- CLOUET.  
Pintor.  
215.
- COELLO (Claudio).  
Pintor.  
243, 247.
- COLLANTES (Francisco).  
Pintor.  
241.
- COMONTES (Francisco).  
Pintor.  
246.
- CORREA (Juan).  
Pintor.  
246.
- CORREGGIO (Antonio Allegri).  
Pintor.  
195, 241.
- COSIDA.  
Pintor.  
246.

- COVARRUBIAS.  
Arquitecto.  
167, 178.
- COVEÑA (Francisco de).  
Maestro albañil.  
35, 47.
- CRUZ (Manuel de la).  
Pintor.  
247.
- CUEVAS (Pedro de las).  
Pintor.  
247.
- CHAMPAGNE (Felipe).  
Pintor.  
244.
- CHARDIN.  
Pintor.  
200.
- CHICHARRO (Eduardo).  
Pintor.  
243.
- CHURRIGUERA.  
Arquitecto.  
244.
- DALMÁU (Luis).  
Pintor.  
245.
- DAVID (Jacobo Luis).  
Pintor.  
204, 207, 209.
- DELAROCHE (Paul).  
Pintor.  
214.
- DELGADO (Pedro).  
Pintor.  
246.
- DÍAZ (Diego Valentín).  
Pintor.  
247.
- DÍAZ (Sebastián).  
Carpintero.  
50.
- DOMENICHINO (Zampieri).  
Pintor.  
241, 244.
- DOMINGO MARQUÉS (Francisco).  
Pintor.  
243.
- DOMÍNGUEZ (Manuel).  
Pintor.  
248.
- DOYEA.  
Pintor.  
205.
- DURÁN (Miguel).  
Arquitecto.  
160.
- DURERO (Alberto).  
Pintor.  
244.
- ELBO (J.).  
Pintor.  
248.
- ESCALANTE (Juan Antonio de).  
Pintor.  
247.
- ESCAMILLA (Luis).  
Pintor.  
246.
- ESPALTER (Joaquín).  
Pintor.  
146, 248.
- ESPINA Y CAPO (Juan).  
Pintor.  
242.
- ESPINAR (Juan).  
Maestro albañil.  
35.
- ESPINOSA (Juan de).  
Pintor.  
247.
- ESQUIVEL (Antonio M.ª).  
Pintor.  
146, 244, 248.
- ESTEVE (Agustín).  
Pintor.  
243, 244.
- FERNÁNDEZ (Alejo).  
Pintor.  
246.
- FERNÁNDEZ CRUZADO.  
Pintor.  
248.
- FERNÁNDEZ DE GUADALUPE (Pedro).  
Pintor.  
246.

- FERNÁNDEZ DE NAVARETE (Juan).  
Pintor.  
235, 236, 237, 245.
- FERRANT (Alejandro).  
Pintor.  
242, 248.
- FERRANT (Luis).  
Pintor.  
242.
- FERRER (Juan).  
Tapicero-Tejedor.  
142.
- FLORENTINO NICOLÁS.  
Pintor.  
245.
- FLORES (Bartolomé de).  
Arquitecto.  
155, 178.
- FORTUNY (Mariano).  
Pintor.  
218, 219, 248.
- FRAGONARD.  
Pintor.  
205, 208, 243.
- GÁLVEZ (Juan).  
Pintor.  
248.
- GALLEGOS (Fernando).  
Pintor.  
245.
- GARNELO (José).  
Pintor.  
242.
- GATO DE LEMA (N.).  
Pintor.  
244.
- GIAQUINTO (Coirado).  
Pintor.  
96, 194, 196, 197, 241, 247.
- GILARTE (Mateo).  
Pintor.  
247.
- GIORGIONE (Giorgio de Castelfranco).  
Pintor.  
246.
- GIRAUD.  
Escultor.  
206.
- GISBERT (Antonio).  
Pintor.  
248.
- GOBELIN.  
Tapicero.  
142.
- GÓMEZ (Juan).  
Pintor.  
125, 246.
- GÓMEZ (Sebastián).  
Pintor.  
247.
- GONZÁLEZ (Bartolomé).  
Pintor.  
246.
- GONZÁLEZ RUIZ.  
Pintor.  
242, 247.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ.  
Pintor.  
143, 248.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Isidro).  
Pintor.  
243, 248.
- GOTEN (Adrián van der).  
Tapicero.  
142.
- GOTEN (Cornelio van der).  
Tapicero.  
142, 199, 201.
- GOTEN (Francisco van der).  
Tapicero.  
142.
- GOTEN (Jacobo van der).  
Tapicero.  
142, 193.
- GOTEN (Pedro van der).  
Tapicero.  
142.
- GOYA LUCIENTES (Francisco).  
143, 146, 189, 196, 199, 200, 201,  
208, 211, 213, 216, 241, 243, 248.
- GRECO (Doménico Theotocopuli).  
Pintor.  
147, 246.
- GROS (Barón).  
Pintor.  
209, 217.
- GUAS (Juan).  
Arquitecto.  
18.

- GUERCINO (Francisco Barbieri).  
Pintor.  
244.
- GUTIÉRREZ (El Mulato).  
Pintor.  
247.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA (J.).  
Pintor.  
146.
- HAES (Carlos).  
Pintor.  
248.
- HAMEN (Juan van der).  
Pintor.  
242.
- HERRERA BARNUEVO (Sebastián).  
Pintor.  
244, 247.
- HERRERA EL MOZO.  
Pintor.  
247.
- HERRERA EL VIEJO (Fco.).  
Pintor.  
244, 246.
- HERMOSO (Eugenio).  
Pintor.  
243.
- HIGUERAS (Jacinto).  
Escultor.  
244.
- HOLBEIN (Hans).  
Pintor.  
215.
- HOUASSE (Miguel Angel).  
Pintor.  
194, 247.
- HUGUET (Jaime).  
Pintor.  
245.
- INGLÉS (Jorge).  
Pintor.  
245.
- INGRES (Juan Augusto Domingo).  
Pintor.  
208, 209, 214, 215, 216.
- INURRIA (Mateo).  
Escultor.  
244.
- INZA (Joaquín).  
Pintor.  
247.
- JACOMART (Joume Baço).  
Pintor.  
245.
- JIMÉNEZ ARANDA (José).  
Pintor.  
218, 248, 249.
- JORDÁN (Lucas).  
Pintor.  
241, 242, 243, 244, 247.
- JUANES (Juan de).  
Pintor.  
241.
- KAUFFMAN (Angélica).  
Pintora.  
206.
- LABRADA (Fernando).  
Pintor.  
244.
- LACOMA (Francisco).  
Pintor.  
248.
- LAINGER (Antonio).  
Tapicero.  
194.
- LAMAINE.  
Escultor.  
206.
- LAMBERT.  
Pintor.  
98.
- LAMEYER (Francisco).  
Pintor.  
218, 248.
- LANGLOIS (Guillermo).  
Pintor.  
198.
- LE BRUN (Carlos).  
Pintor.  
191.
- LEGOT (Pablo).  
Pintor.  
246.
- LEONARDO (Jusepe).  
Pintor.  
247.

- LEONI (Pompeyo).  
Escultor.  
244.
- LESSING.  
Pintor.  
204.
- LOARTE (Alejandro de).  
Pintor.  
246.
- LÓPEZ (Bernardo).  
Pintor.  
243.
- LÓPEZ PORTAÑA (Vicente).  
Pintor.  
98, 216, 243, 248.
- LÓPEZ MEZQUITA (José M<sup>a</sup>.).  
Pintor.  
146.
- LORENZALE (Claudio).  
Pintor.  
248.
- LOZANO (Isidro).  
Pintor.  
242.
- LUCAS (Eugenio).  
Pintor.  
218, 248.
- LUSEANDO (Martín).  
Cantero.  
37.
- LLANOS (Fernando).  
Pintor.  
246.
- MACHUCA (Pedro de).  
Arquitecto.  
167, 178.
- MADRAZO.  
Pintor.  
146.
- MADRAZO (Federico).  
Pintor.  
213, 215, 216, 217, 248.
- MADRAZO (José de).  
Pintor.  
242, 248.
- MAELLA (Mariano).  
Pintor.  
98, 143, 242, 243, 244, 247.
- MANET.  
Pintor.  
200.
- MANTEGNA (Andrés).  
Pintor.  
244.
- MANZANO (Victor).  
Pintor.  
248.
- MARATTA (Carlo).  
Pintor.  
243.
- MARCH (Esteban).  
Pintor.  
247.
- MARON (Antonio von).  
Miniaturista.  
196.
- MARTÍN ALSINA (R.).  
Pintor.  
146.
- MARTÍNEZ (Gregorio).  
Pintor.  
247.
- MARTÍNEZ CUBELLS (Enrique).  
Pintor.  
244.
- MARTÍNEZ CUBELLS (Salvador).  
Pintor.  
244.
- MARTORELL (Bernardo).  
Pintor.  
245.
- MÁXIMO (Caballero).  
Pintor.  
96.
- MARZAL DE SAX.  
Pintor.  
245.
- MASIP (Vicente).  
Pintor.  
246.
- MAYNO (Fray Juan Bautista).  
Pintor.  
240.
- MEDINILLA (Pedro de).  
Cantero.  
37, 38, 45, 47.
- MEISSONIER (Juan Luis Ernesto).  
Pintor.  
217.

- MENA.  
Escultor.  
241.
- MENDOZA (Francisco).  
Pintor.  
242.
- MENÉNDEZ (Antonio).  
Pintor.  
247.
- MENGS (Ana María).  
Miniaturista.  
196.
- MENGS (Antonio Rafael).  
Pintor.  
194, 196, 197, 198, 199, 200, 204,  
243, 244, 247.
- MENGS (Teresa Concordia).  
Miniaturista.  
196.
- MERCADÉ (Benito).  
Pintor.  
248.
- MICHEL (Roberto).  
Escultor.  
243.
- MIGNARD.  
Pintor.  
243.
- MIGUEL ANGEL BUONARROTTI.  
Pintor.  
162, 208, 244, 245.
- MILANÉS (Domingo).  
Marmolista.  
53.
- MILANÉS (Juan Bautista).  
Marmolista.  
51, 52, 53.
- MIRANDA (Manuel).  
Pintor.  
248.
- MONTERO DE ROJAS (Juan).  
Pintor.  
247.
- MORA (José de).  
Escultor.  
241.
- MORALES (Luis de).  
Pintor.  
241.
- MORALES (Cristóbal de).  
Pintor.  
246.
- MORENO CARBONERO (José).  
Pintor.  
218, 243.
- MORERA (Jaime).  
Pintor.  
248.
- MORO (Antonio).  
Pintor.  
246.
- MOYA (Andrés de).  
Maestro cerrajero.  
171.
- MOYA IDIGORAS (Juan).  
Arquitecto.  
158.
- MUÑOZ DEGRAIN (Antonio).  
Pintor.  
243, 244, 248, 249.
- MURILLO (Bartolomé Esteban).  
Pintor.  
243, 246.
- NANNI (Mariano).  
Pintor.  
242.
- NARDI (Angelo).  
Pintor.  
247.
- NICOLAU (Pedro).  
Pintor.  
245.
- NÚÑEZ DE BARBA.  
Rejero.  
177.
- NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO (Pedro).  
Pintor.  
247.
- OBERBECK.  
Pintor.  
216.
- OREJÓN (Acacio de).  
Arquitecto.  
6, 17, 18, 20, 22, 26, 27, 34, 36, 37,  
39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 56.
- ORLEY (Van).  
Pintor.  
172.

- ORRENTE (Pedro de).  
Pintor.  
243.
- ORTIZ (Antonio).  
Arquitecto y fontanero.  
108, 109.
- ORTONEDA (Pascual).  
Pintor.  
245.
- OSONAS (Los).  
Pintores.  
245.
- PACHECO (Francisco).  
Pintor.  
244, 246.
- PALMA EL VIEJO (Jacobo).  
Pintor.  
244.
- PALOMINO (Acisclo).  
Pintor.  
244.
- PANTOJA DE LA CRUZ (Juan).  
Pintor.  
246.
- PAREDES (Alonso de).  
Pintor-dorador.  
53.
- PAREJA (Juan de).  
Pintor.  
247.
- PARET Y ALCÁZAR (Luis).  
Pintor.  
244, 247.
- PARRA.  
Pintor.  
244.
- PEDROSA (Bartolomé de).  
Cantero.  
171, 176.
- PELIGRET (Tomás).  
Pintor.  
246.
- PEREDA (Antonio de).  
Pintor.  
243, 244.
- PEREDA (Juan de).  
Pintor.  
246, 247.
- PEREYRA.  
Escultor.  
244.
- PÉREZ RUBIO (Antonio).  
Pintor.  
218, 248.
- PÉREZ VILLAMIL (Jenaro).  
Pintor.  
248.
- PERNICHARO (Pablo).  
Pintor.  
247.
- PERUGINO.  
Pintor.  
244.
- PINAZO (Ignacio).  
Pintor.  
248.
- PINTURRICHIO.  
Pintor.  
244.
- PLASENCIA (Casto).  
Pintor.  
248.
- PLAZA (Cristóbal de la).  
Rejero.  
49, 50.
- PONZ (Antonio).  
Pintor.  
244.
- PORTUS (Pedro).  
Pintor.  
246.
- PRADILLA (Francisco).  
Pintor.  
248.
- PRADO (Blas de).  
Pintor.  
96, 101, 247.
- PRECIADO (Francisco).  
Pintor.  
96, 101, 247.
- PROCACCINI (Camilo).  
Pintor.  
194.
- PUEBLA (Blas de la).  
Maestro cantero.  
56.
- PUEBLA (Dióscoro).  
Pintor.  
248.

- PEREGRINI (Peregrin).  
Pintor.  
125.
- RAFAEL SANZIO.  
Pintor.  
97, 195, 208, 209, 211, 244, 245.
- RANC (Juan).  
Pintor.  
247.
- REMBRANDT.  
Pintor.  
203, 244.
- REXACH (Juan).  
Pintor.  
245.
- RIBALTA (Francisco).  
Pintor.  
242, 243, 244, 246.
- RIBERA (José).  
Pintor.  
241, 243, 244, 246.
- RIBERA (Carlos Luis de).  
Pintor.  
213, 214.
- RIBELLES (José).  
Pintor.  
244, 248.
- RIGAUD (Jacinto).  
Pintor.  
247.
- RIVERA (Pedro).  
Maestro de cantería.  
35.
- RIZI (Fray Juan).  
Pintor.  
247.
- RIZI (Francisco).  
Pintor.  
247.
- RODRÍGUEZ (Juan). *El Panadero*.  
Pintor.  
248.
- RODRÍGUEZ (Ventura).  
Arquitecto.  
242.
- RODRÍGUEZ DE GUZMÁN (Manuel).  
Pintor.  
247.
- RODRÍGUEZ SANTOS (Manuel).  
Arquitecto.  
96.
- ROELAS (Juan de las).  
Pintor.  
246.
- ROMÁN (Bartolomé).  
Pintor.  
247.
- RONDII (Tiberio).  
Pintor.  
120.
- ROOKER.  
Pintor.  
108.
- ROSALES (E'uardo).  
Pintor.  
218, 244, 247.
- RUBENS (P. Pablo).  
Pintor.  
241, 243, 244.
- RUIZ (Alonso).  
Arquitecto.  
162, 163.
- RUSIÑOL (Santiago).  
Pintor.  
248.
- SALA (Emilio).  
Pintor.  
248.
- SALAVERRÍA (Elias).  
Pintor.  
243.
- SÁNCHEZ (Antonio).  
Pintor.  
245.
- SÁNCHEZ COELLO (Alonso).  
Pintor.  
244, 245.
- SÁNCHEZ COTÁN (Fray Juan).  
Pintor.  
246.
- SAN LEOCADIO (Pablo de).  
Pintor.  
136.
- SANS (Francisco).  
Pintor.  
248.
- SANTA MARÍA (Marceliano).  
Pintor.  
243.

- SAQUERO (Bartolomé).  
Cantero.  
175, 178.
- SELVA (Juan).  
Maestro de cantería.  
19, 28, 37, 38, 43, 44, 45, 47.
- SERRA (Los).  
Pintores.  
245.
- SILOE (Diego de).  
Arquitecto.  
162, 167, 178.
- SILOE (Gil de).  
Arquitecto.  
182.
- SNAYERS (P.).  
Pintor.  
243.
- SODOMA (El).  
Pintor.  
211.
- SOLÍS (Francisco).  
Pintor.  
247.
- SOROLLA BASTIDA (Joaquín).  
Pintor.  
244, 248.
- SOTO (Luis de).  
Aparejador.  
107, 108, 114, 115.
- STARNINA.  
Pintor.  
245.
- STUYCK VAN DER GOTEN (Livinio).  
Tapicero.  
143.
- STURM DE ZIEVICKSÉE (Fernando).  
Pintor.  
246.
- TEJERO.  
Pintor.  
248.
- THETOCOPULI (Jorge Manuel).  
Pintor.  
246.
- TENIERS.  
Pintor.  
199, 244.
- TIBALDI (Peregrino).  
Pintor.  
125, 244, 245.
- TIÉPOLO (Juan Bautista).  
Pintor.  
196, 197, 233, 234, 247.
- TINTORETTO (Jacobo Robusti).  
Pintor.  
244.
- TIZIANO VECELLIO.  
Pintor.  
172.
- TÓBAR (Alonso Miguel).  
Pintor.  
247.
- TORRES BALBÁS (Leopoldo).  
Arquitecto.  
158.
- TRILLO (Lorenzo de).  
Arquitecto.  
5, 6, 7.
- TRISTÁN (Luis).  
Pintor.  
241, 244, 246.
- URBINA (Diego de).  
Pintor.  
236, 246.
- VACARO (Andrea).  
Pintor.  
242.
- VALDÉS LEAL (Juan de).  
Pintor.  
244, 246.
- VALERA (Diego de).  
Maestro albañil.  
18, 35, 37, 38, 46, 47, 48.
- VALLFOGONA (Juan).  
Arquitecto.  
182.
- VANDAELVIRA (Alonso).  
Cantero.  
159.
- VANDAELVIRA (Andrés de).  
Arquitecto.  
157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,  
171, 173, 175, 176, 180, 182.
- VANDAELVIRA (Pedro de).  
Arquitecto.  
157, 162, 172.

- VAN DYCK (Antonio).  
Pintor.  
244.
- VAN LÓO (Luis Miguel).  
Pintor.  
194, 243, 244, 247.
- VARGAS (Luis de).  
Pintor.  
246.
- VASARI (Jorge).  
Pintor.  
244.
- VÁZQUEZ (Alonso).  
Pintor.  
246.
- VEGA INCLÁN (Marqués de).  
Pintor.  
146, 147.
- VELÁZQUEZ (Antonio).  
Pintor.  
96.
- VELÁZQUEZ DE SILVA (Diego).  
Pintor.  
142, 199, 216, 244, 246, 247.
- VELÁZQUEZ (Zacarias).  
Pintor.  
242.
- VERA (Alejo).  
Pintor.  
248.
- VERGOS (Los).  
Pintores.  
245.
- VERONÉS (Pablo Caglian).  
Pintor.  
244.
- VIEN.  
Pintor.  
198, 205.
- VILLAMIL (Jenaro).  
Pintor.  
146.
- VILLANDRANO (Rodrigo de).  
Pintor.  
246.
- VILLEGAS (José).  
Pintor.  
248.
- VILLEGAS (Pedro).  
Pintor.  
246.
- VILLOLDO (Juan de).  
Pintor.  
246.
- VINCI (Leonardo).  
Pintor.  
246.
- VOS (Pablo de).  
Pintor.  
242.
- WATEAU (Juan Antonio).  
Pintor.  
196, 200.
- WINKELMAN.  
Pintor.  
197, 204, 206.
- WINTERHALTER.  
Pintor.  
217.
- YÁÑEZ DE LA ALMUDENA (Hernando).  
Pintor.  
246.
- YEBES (Gaspar).  
Maestro carpintero.  
47, 50.
- ZARAGOZA (Lorenzo).  
Pintor.  
245.
- ZUBAURRE.  
Pintor.  
243.
- ZUCCARO (Federico).  
Pintor.  
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,  
124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,  
131, 133, 246.
- ZURBARÁN (Francisco de).  
Pintor.  
146, 242, 243, 247.

## INDICE DE AUTORES

A. DE C.

La Fábrica de Tapices.

Pág. 141.

ARAUJO COSTA (Luis).

Grandeza y dignidad de los Tapices.

Pág. 187.

C. O.

Nuestra visita al Museo Romántico.

Pág. 145.

C Y O.

Visita de la Sociedad al Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pág. 241.

C DE P.

Bibliografía: Lafuente Ferrari: Breve Historia de la Pintura española.

Pág. 245.

CASAL (Conde del).

Una Fábrica-Palacio que desaparece.

Pág. 153.

ESPÍN RAEL (Joaquín).

Especulaciones acerca del Blasón de Murcia, del sello de su Concejo y de la marca de su ceca en la Edad Media.

Pág. 221.

GABRIEL Y RAMÍREZ DE CARTAGENA (Alfonso de).

El Monasterio de Ntra. Sra. de la Estrella y el pintor Juan Fernández Navarrete.

Pág. 233.

GAYA Y NUÑO (J. A.).

Bibliografía: Givanel Más (Juan) y Gaziol: Historia gráfica de Cervantes y del «Quijote».

Pág. 249.

GRAU (Mariano).

Ayer y hoy del Azoguejo.

Pág. 105.

LAYNA SERRANO (Francisco).

La desdichada reforma del Palacio del Infantado, por el quinto Duque, en el siglo XVI.

Pág. 5.

LOZOYA (Marqués de).

El Caballero Andrea Casali y sus cuadros de la Santísima Trinita-de-Via-Condotti de Roma.

Pág. 95.

MANZANO MONIS (Manuel).

La Plaza de Alcaraz y Andrés de Vandaelvira.

Pág. 157.

MARAÑÓN (G.).

Apostilla a «Averigüelo Vargas».

Pág. 103.

OÑA IRIBARREN (G.).

Bibliografía: Manuel Escribá de Romaní y de la Quintana, Conde de Casal: Historia de la Cerámica de Alcora.

Pág. 149.

PERERA (Dr. Arturo).

Algunos dibujos del siglo XIX.

Pág. 208.

SANZ Y DÍAZ (José).

La antigua Vetera Romana.

Pág. 137.

SARTHOU CARRERES (Carlos).

La orfebrería religiosa de Villarreal.

Pág. 135.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ (Alfonso).

La venida de Federico Zuccaro a San Lorenzo del Escorial.

Pág. 117.

## INDICE DE LAMINAS

	Páginas
ALCARAZ: Alzados de la Torre del Tardón.—Lonja de la Regatería y el Ayuntamiento ... ..	166
Estado actual de la Plaza Monumental.—Alzado con la Iglesia de la Trinidad, el Baptisterio de San Sebastián y su torre y la Torre del Tardón ... ..	166
La Torre del Tardón y la Lonja de Santo Domingo ... ..	171
Plano de la Plaza Monumental ... ..	166
Planos y detalles y la fachada del Ayuntamiento ... ..	166
Portada del Ahorí ... ..	192
Rincón del Ayuntamiento y la Lonja de la Regatería ... ..	181
ALENZA (Leonardo): Dibujo ... ..	213
ALCORA: Palacio de los Duques de Hajar.—Angulo de un salón del Palacio, decorado estilo Carlos IV.—Decoración central ... ..	155
Decoración central.—Motivos.—Centro de azulejería ... ..	155
La fábrica (cómo se encontraba al comenzar el siglo XX).—Un rincón del patio de la fábrica con un cuadro de azulejo de la Virgen del Pilar.	155
BETETA (Cuenca): Castillo de Rochafría.—Entrada al subterráneo del Castillo ... ..	137
Sierras de Cuenca.—Paisaje ... ..	137
CASALI (Andrea): San Félix de Valois ... ..	98
San Miguel de los Santos ... ..	99
CARREÑO: Cabeza de Carlos II. (Dibujo) ... ..	244
DAVID (Jacobo Luis): Dibujos ... ..	208
ELBO (José): La familia de Don Cayetano Fuentes (Museo Romántico)...	145
ESQUIVEL (Antonio): Retrato de Niño (Museo Romántico)...	145
ESTRELLA (Monasterio de la): Arcos del claustro interior. Otro aspecto parcial del claustro ... ..	233
Estado actual de las obras de desenterramiento del Monasterio... ..	233
Imagen de Ntra. Sra. de la Estrella descubierta en Asensio. Sepulcro y estatua yacente del fundador Don Diego Fernández de Entrena.	233
Restos de una puerta de la Iglesia... ..	233
GUADALAJARA (Palacio del Infantado): Arco de ladrillo construido por el V Duque ... ..	36
Entrada al patio desde el zaguán... ..	34
Fachada del Palacio... ..	38
Habitación destinada a botellería... ..	48
Patio... ..	23

	Páginas
Portada del Palacio anterior a 1936 ... ..	40
Proyecto para la balaustrada y pasamanos de la escalera del zaguán...	36
Reja en el interior del zaguán del rejero madrileño Cristóbal de la Plaza en 1572... ..	36
Una de las ventanas en la parte baja de la fachada con reja de Cristóbal de la Plaza en 1573... ..	48
INGRES (Juan Augusto): Dibujos... ..	211
JIMÉNEZ ARANDA (José): Dibujo ... ..	218
MADRAZO (Federico): Retratos de una señora y un caballero... ..	217
MADRID (Fábrica de Tapices de Santa Bárbara): Dibujos de la Antigua Fábrica, por D. José María Florit (dos láminas) ... ..	140
Museo Romántico: Comedor, con cerámica española. Cuarto de Goya...	145
PEREYRA: San Bruno (Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando) ... ..	244
RIBERA (Carlos Luis de): Dibujos... ..	213
SEGOVIA: El Azoguejo en la actualidad... ..	113
El Azoguejo en el siglo XVIII (Grabado de Liger)... ..	107
El Azoguejo (Grabado de Robert). (Del libro «Vizcaya y Castilla)... ..	106
Cuadro existente en el Museo que representa un detalle del Azoguejo con la Iglesia de Santa Colomba... ..	106
Sello de las Tablas del Concejo de Murcia en el siglo XV ... ..	221
TAPIZ: Dosel del Emperador Carlos V... ..	187
VELÁZQUEZ (Diego): Dibujo de una cabeza (Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando)... ..	244
VILLARREAL: Custodia gótica y una de sus joyas de orfebrería secular...	135
ZURBARÁN (Francisco de): Un fraile mercedario (Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando) ... ..	244

## INDICE DE MATERIAS

Páginas

	Páginas
La desdichada reforma del Palacio del Infantado, por el quinto Duque, en el siglo XVI, <i>por Francisco Layna Serrano</i> ... .. .	5
El Caballero Andrea Casali y sus cuadros en la Santísima Trinita-di-Via Candotti, de Roma, <i>por el Marqués de Lozoya</i> ... .. .	95
Apostilla a «Averigüelo Vargas», <i>por G. Marañón</i> ... .. .	103
Ayer y hoy del Azoguejo, <i>por Mariano Grau</i> ... .. .	105
La venida de Federico Zuccaro a Srn Lorenzo del Escorial, <i>por Alfonso Vázquez Martínez</i> ... .. .	117
La orfebrería religiosa en Villareal, <i>por Carlos Sarthou Carreres</i> ... .. .	135
La antigua Vetera Romana, <i>por José Sanz Díaz</i> ... .. .	137
La Fábrica de Tapices, <i>por A. de C.</i> ... .. .	141
Nuestra visita al Museo Romántico, <i>por C. O.</i> ... .. .	145
Bibliografía, <i>por G. Oña Iribarren</i> ... .. .	149
Una Fábrica-Palacio que desaparece, <i>por el Conde de Casal</i> ... .. .	153
La Plaza de Alcaraz y Andrés de Vandaelvira, <i>por Manuel Manzano-Monís</i> .	157
Grandeza y dignidad de los tapices, <i>por Luis Araujo Costa</i> ... .. .	187
Algunos dibujos del siglo XIX, <i>por el Dr. Arturo Perera</i> ... .. .	208
Especulaciones acerca del Blasón de Murcia, del sello de su Concejo y de la marca de su ceca en la Edad Media, <i>por Joaquín Espín Rael</i> ... .. .	221
El Monasterio de Ntra. Sra. de la Estrella y el pintor Juan Fernández Navarrete, <i>por Alfonso de Gabriel y Ramírez de Cartagena</i> ... .. .	233
Visita de la Sociedad al Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, <i>por C. y O.</i> ... .. .	241
Bibliografía: Lafuente Ferrari: Breve historia de la Pintura española, <i>por C. de P.</i> ... .. .	245
Guivanel y Más (Juan) y Gaziél: Historia gráfica de Cervantes y del «Quijote», <i>por J. A. Gaya Nuño</i> ... .. .	249
Índice de artistas ... .. .	251
Índice de autores ... .. .	263
Índice de láminas ... .. .	264
Índice de materias ... .. .	266



BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

40  
Cota 6-III  
Registro 165  
Signatura 7(46)  
(05) B...

Res/108

