

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

---

Año LI    :-:    3.º y 4.º trimestres    :-:    Madrid    :-:    1947

---

Don Francisco Abbad Ríos

Nuevo Director del Boletín

El fallecimiento de D. Aurelio Colmenares, Conde de Polentinos, tantos años Director de nuestra Revista, crea un vacío difícil de llenar. La Junta Directiva de nuestra benemérita Sociedad Española de Excursiones ha designado como continuador de la tarea eficaz y abnegada de Polentinos a un joven Catedrático de cuyo entusiasmo se puede esperar que nuestra publicación, que lleva de gloriosa vida más de medio siglo, continúe en función de servicio al arte y a la cultura hispánicos.

Don Francisco Abbad Ríos es uno de los más prestigiosos valores de la nueva generación de investigadores. Es doctor en Filosofía y Letras y Licenciado en Derecho y actualmente desempeña los cargos de Profesor Adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras, de Profesor Auxiliar de la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid y de Jefe del Fichero Artístico del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El acervo de las publicaciones del Sr. Abbad Ríos es ya muy valioso y considerable; de él entresacamos los siguientes títulos de artículos aparecidos en diversas revistas: *Miniatura española de Retrato. La Iglesia de San Esteban de Sos; la Iglesia de San Carlos de Zaragoza; Estudios del Renacimiento Aragonés; las Ediciones de Goya, de Zapater; Boceto de la Vicaría de Fortuny; Una Obra de Francisco Gutiérrez; Texto de Ponz sobre artistas y obras de arte.* Colabora asiduamente en las Revistas «Archivo Español de Arte», Revista de las Ideas Estéticas y otras muchas de España y del extranjero.

La Junta de la Sociedad Española de Excursiones, al agradecer al Sr. Abbad Ríos su aceptación para un cargo que requiere tantos sacrificios, augura al nuevo Director del BOLETÍN todo género de éxitos en la empresa que con juvenil fervor ha tomado a su cargo.



## Don Juan José de Austria, pintor

Que el segundo Don Juan de Austria, bastardo de Felipe IV y uno de los más brillantes y representativos personajes de nuestro siglo xvii, fuese pintor notable, es cosa harto sabida. Don Antonio Palomino, en aquella parte de su «Museo Pictórico», que no es sino un alegato para enaltecer la condición social de los pintores, que en aquel tiempo pugnaban por ser considerados como algo más que simples menestrales, consigna con orgullo este caso ilustre, y, refiriéndose a príncipes que ejercitaron el arte de la pintura, escribe: «y asimismo el señor Don Juan de Austria, de cuya mano he visto yo varias pinturas al óleo; y llegó a hacer tan bien la porcelana, que decía Carreño que, a no haber nacido príncipe, pudiera con su habilidad vivir como tal». Fundado en estos términos, Ceán le dió un lugar en su diccionario. Con mayor extensión se ocupó de este asunto don Angel M. de Barcia en un artículo titulado: «Algunas obras artísticas de Aficionados Reales (Biblioteca Nacional)», publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, correspondiente al año de 1906. No se conocía, sin embargo, otra obra de su mano que una pequeña estampa de la Biblioteca Nacional, que representa un mendigo al estilo de Callot, con la firma *J. J. exculpsit*, que aclara así una nota manuscrita poco posterior: «*Esta lámina abrió el Sr. D. Juan de Austria, cuia cifra es el esculsit J. J.*» Barcia atribuye también a la misma egregia mano un grabado abierto en lámina de bronce de la Biblioteca Nacional, que representa al Príncipe Baltasar Carlos, copia libre del famoso lienzo de Velázquez; atribución absolutamente gratuita, que ningún fundamento serio tiene en su favor. Pudiera ser obra de Villafranca.

Por el mismo Palomino sabemos que don Pedro de Velasco, ayo del bastardo, le puso como maestro a Eugenio de las Cuevas, hijo de Pedro de las Cuevas y medio hermano de Francisco Camilo. Era Cuevas un *dilettanti* más que un pintor profesional. Hacía versos, cantaba acompañándose con la vihuela y estudió un poco de todo: matemáticas, retórica e ingeniería. Palomino, su biógrafo, alaba su habilidad en retratos pequeños y en laminillas para joyas, y de aquí adquirió quizá su ilustre discípulo la afición a la pintura sobre porcelana, que requería dotes de minuciosidad y primor.

En dos ocasiones de su existencia influyeron las aficiones pic-



Espinosa de los Monteros. Palacio de los Cuevas de Velasco.



Cuadro pintado por el Príncipe D. Juan de Austria (el segundo).

*Propiedad del escultor Quintín de Torre.*



Espinosa de los Monteros. Palacio de los Cuevas de Velasco.



Vista parcial.



Zaguán.



Capilla.

*Propiedad del escultor Quintín de Torre.*



tóricas en el destino de Don Juan. Fué la una cuando, en la época de su gobierno en Nápoles, frecuentó el taller de José de Ribera, de quien recibió quizá lecciones en el arte del grabado, y, enamorado de su hija María Rosa, hubo en ella una niña, que con el nombre de Sor Margarita de la Cruz fué monja en las Descalzas Reales. El otro caso se refiere a la divulgadísima anécdota que relaciona su desgracia en la Corte del Rey su padre con su inaudito atrevimiento, en la primavera de 1665, de presentarle una miniatura en que aparecía el mismo Felipe IV, en figura de Saturno, complaciéndose en los amores de sus hijos Júpiter y Juno, en cuyas facciones se adivinaban las de Don Juan y de la Infanta Margarita, futura Emperatriz de Alemania, con quien el bastardo, en su insana ambición, pensaba contraer un matrimonio absurdo, que le asegurase la Corona de España. Esta noticia, que aparece en papeles y avisos de la época, ha sido tomada demasiado en serio por los más sesudos historiadores. Por grandes que fuesen la megalomanía de Don Juan y su sed de grandezas, no podían llegar hasta aconsejarle unas bodas con su propia hermana. Era el bastardo no tan depravado y demasiado inteligente para pensar en semejante cosa. Un testigo mejor informado que cualquier libelista de la Corte, el Embajador de Alemania, Conde de Poeting, cuenta las cosas de manera mucho más verosímil en carta dirigida al Emperador Leopoldo (Aranjuez, 6 de mayo de 1665), cuyo matrimonio se concertaba a la sazón con la Infanta Margarita, la inmortalizada en los lienzos de Velázquez: «Don Juan visitó dos veces al Rey, regalándole, entre otras cosas, un retrato suyo que ha pintado; en él aparecen, además, dos niños haciendo pompas de jabón, y otro, detrás de una columna, que les contempla admirado.» Se trataba, sencillamente, de un retrato del Rey con algunas figuras puramente decorativas, por el estilo de las que pintaban, por este tiempo, Sebastián Muñoz y Francisco Caro, en el cual la malicia cortesana creyó ver intenciones que, probablemente, no existieron. El Emperador Leopoldo contestó a Poeting, en 10 de julio del mismo año: «El retrato que Don Juan presentó al Rey es bien misterioso, mas no tiene gran significación. Probablemente quiso Dios mostrarle, por medio de su propio pincel, que sus magnos y elevados pensamientos se desharán como pompas en el aire.»

Nada sabemos más de Don Juan relacionado con la pintura. Probablemente fué protector y amigo de Carreño de Miranda.



Nos inducen a pensarlo las alabanzas ditirámicas del gran pintor al augusto aficionado y un pequeño incidente epistolar que cuenta don Gabriel Maura en su libro *Carlos II y su Corte*, uno de los más bellos de la historiografía española. En 23 de mayo de 1679, el joven Rey Carlos II, cuyas bodas con María Luisa de Orleans se concertaban a la sazón, escribe a su madre, Doña Mariana de Austria, y, lleno de impaciencia, alude al retrato que Carreño hacía de él con destino a la novia: «He mandado a Carreño que haga el retrato y que no gaste la flema que suele.» Pero Don Juan, que revisaba siempre esta correspondencia, corrige benévolamente: «Carreño hará el retrato con más prisa que la que suele.» Algo parecido pasa en carta de 9 de julio. El Rey escribe, desesperado: «A Carreño no hay forma de hacerle salir de su paso», y Don Juan enmienda: «Carreño tiene ya muy adelantado el retrato.»

Una pintura al óleo de mano de Don Juan se guarda en el Palacio de las Cuevas de Velasco, en Espinosa de los Monteros, que hoy posee, por herencia familiar, el insigne escultor Quintín de Torre. Es una de las más bellas casas de la villa burgalesa, tan rica en edificios señoriales, y sus pirámides angulares, su fachada blasonada y su balconaje parecen referirse al 1600. El lienzo representa a San Juan Evangelista, de menos de medio cuerpo, en actitud de escribir el comienzo de su Evangelio. En el fondo se adivina, en la penumbra, la gran cabeza del águila simbólica, que rima extrañamente con el perfil aquilino del joven apóstol. Al pie reza una cartela: ESTA CAVEZA PINTÓ DE SU MANO EL SERENISSIMO SR. D. JUAN DE AUSTRIA Y LA DIÓ A DON PEDRO DE VELASCO QUE LE CRIÓ.

Es un buen trozo de pintura que está en estrecha relación con la técnica fácil de los pintores del barroquismo pictórico de Castilla, singularmente con los Rici. La cabeza, de enérgico y firme dibujo, es muy bella, y a juzgar por la fotografía, que debo a la gentileza de Quintín de Torre, hay en todo el cuadro trozos de excelente calidad. Don Juan profesó siempre un gran cariño a su ayo don Pedro de Velasco, caballero de Santiago y del Consejo de Hacienda, hasta el punto de olvidar alguna vez en su favor la rígida etiqueta, en cuyo cumplimiento fué siempre tan puntilloso el hijo de Felipe IV y de la Calderona, cuya existencia atormentada se repartieron prósperas y adversas fortunas.

EL MARQUÉS DE LOZOYA



## Problemas que plantea la reconstrucción del palacio del Infantado

En el número correspondiente al cuarto trimestre de 1946, publicado con varios meses de retraso a causa de los obstáculos con que tropiezan las artes gráficas, la revista *Arte Español* insertó un extenso artículo mío, ilustrado con varias fotografías más elocuentes que el texto, bajo este título bastante significativo: *¡Así está aún el palacio del Infantado!* En él me lamentaba del abandono en que se encuentra este insigne monumento histórico-artístico desde que en 1936 fué semidestruido por el incendio provocado por las bombas de aviación, sin que hasta la fecha (no obstante mis constantes esfuerzos secundados esporádicamente por distinguidas personalidades) se hubieran retirado los escombros, ni consolidado las ruinas, ni decidido en firme su obligada restauración, corriéndose el riesgo de un próximo y sonrojador derrumbamiento total.

Ese artículo, bien acogido entre los amantes de nuestro arte patrio, según permiten deducir las muchas felicitaciones que recibí de personas cultas, quienes me incitaban a no desmayar en la empresa, determinó algo más práctico que esas palabras de aliento y condolencia. Su lectura hizo que se avivara el gran interés que el asunto inspiraba desde mucho antes al Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, Ministro de Educación Nacional; dando una pue-



ba más de su patriotismo y elevado concepto de los deberes impuestos por el cargo que desempeña, en seguida se dedicó a allanar el camino para que el Estado pudiera emprender la restauración del palacio alcarreño con entera libertad, y aún tuvo conmigo la deferencia de encomendarme alguna gestión de la que salí airoso; si lo mismo ocurre con la más importante que se reservó, es de esperar que en breve plazo comiencen unas obras por cuya ejecución me afano desde hace años.

En el transcurso de los siglos, el palacio del Infantado sufrió muchas y desafortunadas reformas que alteraron considerablemente su fisonomía primitiva; por si esto fuera poco, los daños causados en el edificio al ser incendiado por la aviación en 1936, le dejaron en estado lastimoso. Considerando ambos factores y la importancia capital de tan insigne monumento histórico-artístico, su reconstrucción y restauración acertadas es empresa llena de dificultades y de enorme responsabilidad para quien la planee y ejecute, ya que es preciso devolver en la máxima parte posible su primitiva apariencia al edificio, resultará forzoso deducir cómo eran algunos detalles que se perdieron, pues habrá que rehacerlos, algunas de aquellas malhadadas reformas tendrán que subsistir como un capítulo de la historia del palacio o con tal de no *inventar* más o menos temerariamente lo que antiguamente había allí, etc., etc. Tan complejo y delicado es el asunto, que aun confiándolo a persona muy prudente, concienzuda y de reconocida competencia en historia y arte, se corre grave riesgo de no acertar; por tal motivo, en mi mencionado artículo aconsejé que mientras eran realizadas las obras preliminares de desescombros y consolidación, fuera encomendada a un arquitecto que reuniese aquellas condiciones, la confección de un *anteproyecto* tras metódico estudio del monumento y su historia; ese anteproyecto debe someterse después a informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e incluso solicitar opiniones y sugerencias de personas doctas con objeto de que se pueda luego, gracias a las ideas aprovechables de este modo obtenidas, acometer la redacción del *proyecto definitivo*. Nada de criterios cerrados, ni de improvisaciones, ni de ligerezas; se trata de un *auténtico Monumento Nacional*, calificado con justicia como *único en su género*, y su reconstrucción requiere medida, hondas cavilaciones, estudio detenido y asesoramientos múltiples; por ese motivo, llevado de un buen deseo y aunque reconozco mi insignificancia, ofrecí



en el artículo aludido escribir este otro acerca de *Los problemas que plantea la reconstrucción del palacio del Infantado*, sin pretensión de poner cátedra, pues sería ridículo aun más que pretencioso, pero ansiando aportar alguna idea que pudiera ser útil.

#### PROBLEMAS DE ORDEN TECNICO

No soy arquitecto, ni siquiera aprendiz de albañil, por lo cual debería pasar por alto este capítulo; sobre todo, teniendo en cuenta que cualquier arquitecto a quien se confie la restauración del palacio, se percatará inmediatamente de tales problemas, encontrándoles fácil y acertada solución. Sin embargo, como en esto igual que en otras muchas cosas *lo que abunda no daña*, según el adagio popular, estimo que no están de más las siguientes noticias y reflexiones expuestas a título informativo.

El palacio ducal del Infantado, como bastantes de aquella época, fué hecho un poco *a la trampa*; las partes más nobles del edificio, o sean la fachada y el patio de honor, se construyeron muy sólidas, con excelentes materiales y sin regatear el costo por grande que fuera; lo mismo cabe decir de las obras puramente decorativas y, en este caso, de las magníficas techumbres de sus salones. Pero si aquellos señores invirtieron enormes caudales en hacer lo más ostentosas posible *las vistas* de sus palacios, en el resto de tales edificios procuraron compensar esos despilfarros atendiendo más a la economía que a la solidez; eso hizo el segundo duque del Infantado en su mansión de Guadalajara, en la cual, si la fachada es de excelente mampostería y cimentación perfecta, ésta fué muy deficiente en el resto, cuyos muros son casi todos de argamasa, igual que sucede en el palacio de Cogolludo, construido muy pocos años después por el duque de Medinaceli, y gran parte del cual se ha derrumbado no hace mucho, resistiendo sólo (temo que por poco tiempo) el cuerpo anterior sostenido por la fachada. En el de Guadalajara, cuando a los ochenta años de ser alzado fué objeto de grandes y lastimosas reformas dispuestas por el quinto duque para *modernizarle*, con objeto de evitar un posible desplome de los muros interiores que circunscriben al patio de honor, hubo que recalzar aquéllos elevando más de un metro el pavimento de dicho patio; y a consecuencia de construirse entonces una nave semisótano todo al largo de la crugía



occidental, pocos años después fué advertido un evidente y progresivo desplome en la pared maestra exterior, con tan evidente riesgo de posible hundimiento, que hizo necesario sustituir aquel muro mediante obra costosa cuyos detalles muy curiosos se especifican en la correspondiente contrata (1), así como apearse y volver a construir la doble galería porticada con vistas al jardín. De todos modos, como la cimentación era mala, esa nueva pared se resintió tanto a raíz del incendio del palacio en 1936, que hubo necesidad de demolerla en varios metros de altura por la parte superior encima del que fué magno *salón de linajes*, y atirantar con barretas de hierro la galería porticada cuyo desplome actual hace temer un próximo hundimiento. También en el siglo xvii fué preciso reforzar la parte baja de los muros exteriores en uno de los cuerpos salientes del edificio que sirve de apoyo a la precitada galería, y ya puede formarse idea el lector de cómo estarán todos los del palacio en general, carentes de protección contra los agentes atmosféricos durante once años, desde el incendio destructor de 1936.

#### PROBLEMAS EN EL ORDEN ARTISTICO E HISTORICO

Si los antes esbozados son de percepción y solución fáciles, no ocurre lo mismo con todos los que en cantidad abrumadora se refieren a la parte artística del monumento; de manera particular a su fachada y patio de honor, ya que desgraciadamente fué tan absoluta la destrucción en muchas estancias, que no cabe intentar siquiera devolver a casi ninguna su aspecto anterior al incendio. En el interior del edificio quedan muros destrozados, tabiquerías hundidas, y casi todas las estancias de la planta principal sin suelos ni techos; destruidos por completo los magníficos

---

(1) Para el conocimiento de todas estas cuestiones, así como para otras muchas relacionadas con la futura reconstrucción del palacio, creo que puede ser de bastante utilidad la lectura de mi trabajo titulado «La desdichada reforma del Palacio del Infantado por el quinto duque en el siglo xvi», estudio documental que comprende 94 páginas, ilustrado, y que se publicó en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Madrid, 1946; hay tirada aparte.

También creo que hay cosas aprovechables respecto a la historia de este edificio en el tomo II de mi «Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos xv y xvi», publicada por el Instituto Jerónimo Zurita (del Censo Superior de Investigaciones Científicas), y en mi estudio documental «El palacio del Infantado en Guadalajara» (obras hechas a fines del siglo xv y artistas a quienes se deben), editado en 1941 por la Casa Hauser y Menet, a costa del Servicio de defensa del Tesoro Artístico Nacional.





Fotografía de Laurent hecha hacia 1880; sin el jardinillo y verja actuales, pueden apreciarse en su conjunto y detalles todas las alteraciones y remiendos de que ha sido objeto la fachada del palacio del Infantado.



artesonados de los salones de *Salvajes* y *Consejos*; soterrado bajo los escombros y con seguridad podrido el del imponderable salón de *Linajes*; sólo un trozo del que cubría al de *Cazadores* y las habitaciones de la planta baja, sólidamente abovedadas y pintadas al fresco por Rómulo Cincinato, con no pocos deterioros en estas pinturas; incompletos los zócalos de azulejos talaveranos, calcinada la estupenda chimenea del antedicho salón de *Cazadores*, y solo la viguería del artesonado en la sala baja llamada «de Morales». En el patio extraordinario, la galería meridional con acusado y peligroso desplome; un aspecto muy distinto al primitivo, por culpa de las reformas hechas en tiempo del quinto duque, y la falta de una escalera de honor, elemento importantísimo de todos los palacios como lo fué en éste, hasta ser suprimida por la sexta duquesa, quien construyó otra vulgarísima en la rincónada sudeste. En el zaguán, ampliado por aquel prócer, a costa de estropear nobles estancias de la planta principal, el enorme arco de ladrillo que hizo labrar para sostén del piso alto, y una escalera de acceso al patio antiestéticamente situada. En la fachada del palacio, genial y caprichosa mezcolanza del estilo gótico agonizante con el mudéjar, sin que falten atisbos y detalles renacentistas, fachada que por lo original y extraordinaria quisiéramos ver tal como era en su origen, los groseros tabicamientos de la galería alta ya desde comienzos del xvii desprovista de la crestería que la coronaba airoosamente, siendo sustituida por un tejado chabacano; la mutilación de varios garitones; la destrucción de uno de estos, así como de parte de la cornisa pseudoestalactítica por el quinto duque para abrir una serie de inadecuados balcones, idéntica a la que dispuso el buen señor en la planta principal, con falta de gusto y sentido común evidentes, pero de cuyos balcones de esa planta será muy aventurado prescindir, aunque tanto perjudican a la unidad y belleza del conjunto; el desaguisado que cometió el mismo duque con la portada cuya restauración (en el más amplio sentido de la palabra) debe ser acometida con valentía, desafiando toda clase de críticas; y en la planta baja, la serie de ventanucos que bastardean, sin casi ninguna utilidad práctica, esa parte de la fachada, otra ventana enrejada más grande y antiestética, mas la insignificante portadita accesoría de la derecha, cuyo estilo clasicista tan mal se aviene con el de todo el edificio. Por último, descontando la doble galería porticada del jardín, cuyo apeo y reconstrucción se impone, quedan el pabe-



llón vulgarísimo que por ese lado continúa la línea del palacio, el cuerpo de edificio pretencioso e inadecuado añadido al monumento en los comienzos de este siglo, y el jardinillo arbolado con su verja dispuesto entonces en la delantera y que no permite contemplar a gusto y sin estorbos la estupenda fachada palaciana. Me parece que cuanto acabo de enumerar justifica mi aserto de que los problemas suscitados por la adecuada reconstrucción del edificio son múltiples, bastantes de ellos muy importantes, y de gran compromiso para quien trate de resolverlos con acierto.

Cuestión de subido interés es el destino ulterior del palacio del Infantado, pues según sea uno u otro ese destino, algunos problemas meramente constructivos e incluso varios de restauración artística tendrán más fácil o difícil solución. Parece que la reconstrucción será acometida en su totalidad por el Estado, si consigue adquirir la propiedad del palacio; en tal caso, por designio previo y también en virtud de la condición puesta por el Excelentísimo señor Duque de Francavilla al ofrecer la renuncia de la Casa del Infantado a ciertos derechos que conserva para rescatar el palacio (hoy del Patronato de Huérfanos de Militares por compra condicionada), se dedicaría a establecimientos culturales y, concretamente, a Biblioteca Pública, Archivo Histórico, Museo Arqueológico y Museo Artístico provinciales. Este empleo no puede ser más adecuado, pues de tal modo sería accesible en todo tiempo al público la antigua y soberbia mansión de los Mendoza; además, y esto es lo más interesante, podría conservarse la antigua distribución de sus estancias, e incluso restaurar la fachada de tal modo, que dentro de lo prudente quedase casi como en sus buenos tiempos, según explicaré párrafos adelante.

Ahora bien; ya metidos de lleno en el terreno de la restauración artística, surgen los primeros y más espinosos problemas generales. ¿Hasta qué límite debe llevarse la restauración en el sentido de devolver al palacio dentro de lo posible su belleza, unidad y aspecto primitivos? Sin contar los pegotes y burdos remiendos (pues todos deben ser suprimidos), ¿qué parte de las reformas efectuadas por el quinto duque en patio y fachada han de quitarse para servir aquel fin y qué otras deben ser conservadas tanto para no borrar un capítulo de la historia arquitectónica del palacio cuanto para no incurrir en el pecado y quizá en el error de rehacer elementos artísticos perdidos hace siglos y cuyas características sería preciso *inventar* tras minuciosas y posiblemente



equivocadas deducciones? ¿Debe proveerse al palacio de elemento tan principal como es la escalera de honor, aunque no conocemos exactamente cómo era la antigua, o es preferible *dejar cojo* al palacio a tal respecto, como lo estuvo hasta ahora con tal de no incurrir en el tan temido *pastiche*? Por este mismo temor, aunque con ello las generaciones venideras no puedan formarse idea bastante aproximada de cómo eran los extraordinarios artesanos cubiertos de los salones de Linajes, Consejos y Salvajes, ¿debe rehuirse la *reproducción* de los mismos, factible gracias a la existencia de muchas y excelentes fotografías?

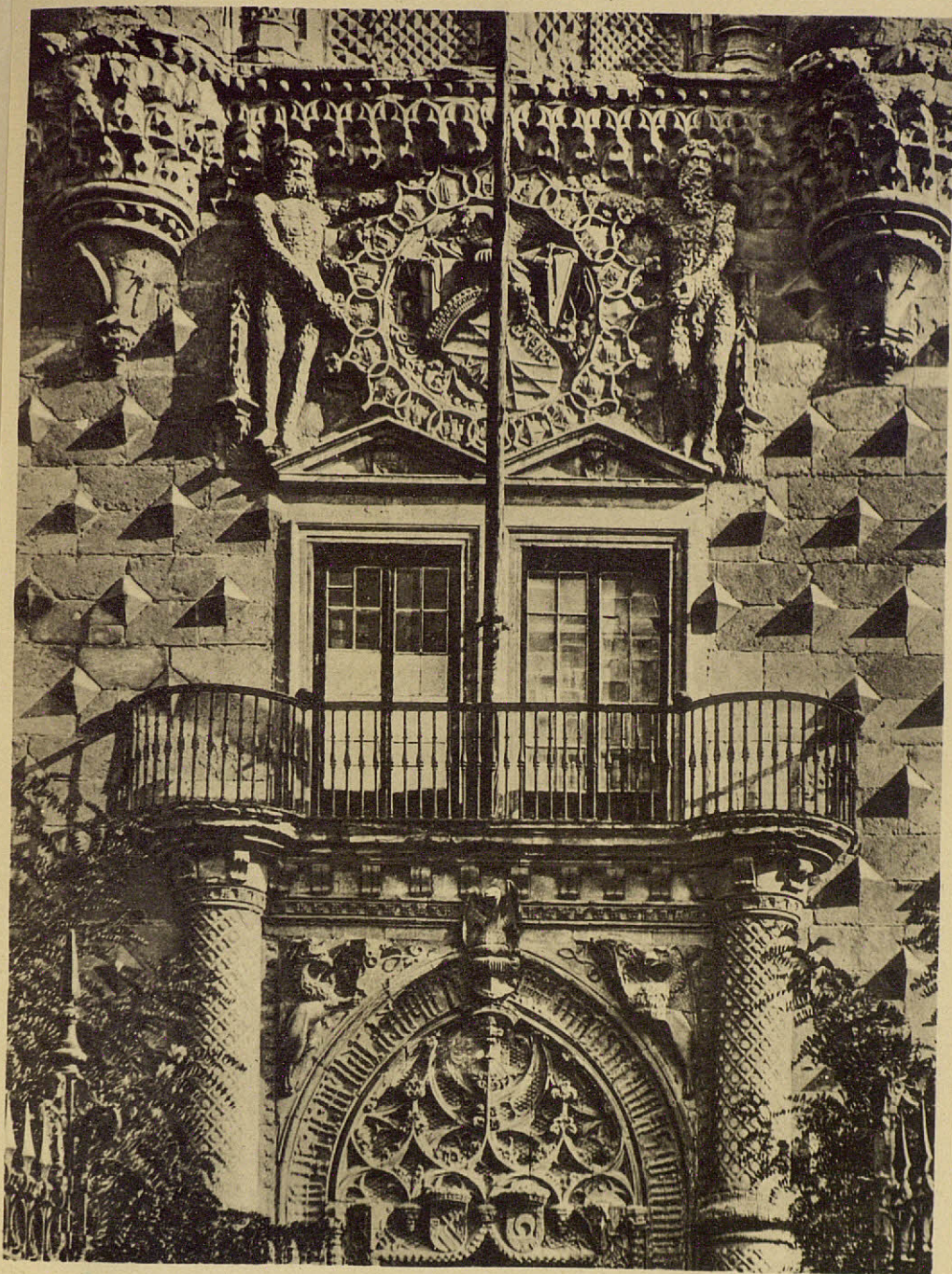
Las singularidades del palacio alcarreño eran tantas, que al constituirse en *ejemplar único en su género* incitan a devolverle, hasta el límite máximo posible, su primitivo aspecto; sin embargo, me causa pavor imaginar que esto se intente, a pesar de aquella consideración, no sólo por tratarse de un sistema o criterio restaurador trasnochado y expuesto a infinitos errores, sino porque ello supondría borrar por completo algunos capítulos interesantes, aunque poco honrosos, de la historia arquitectónica del edificio. Empero, también he de confesar que me inspira idéntico horror el criterio opuesto, hoy en uso como saludable aunque excesiva reacción contra aquel sistema, y consistente en conservar y consolidar la obra antigua, reproducir *muy esquemáticamente* lo destruido cuando perduran partes idénticas, y respetar toda reforma o adición, aunque sean inadecuadas y bastardeen el monumento, con tal que tengan algún valor artístico. Entre ambos criterios, me inclino al segundo, siempre que no se siga con absoluta rigidez y sí, como directriz, pero dotado de cierta inexcusable elasticidad, haciendo algunas prudentes concesiones al otro sistema restaurador, ya caduco; especialmente, cuando se trata de *reproducir* e incluso *inventar* tras madura reflexión y lógicas deducciones, *algún elemento aislado* completamente perdido, pero que es detalle importantísimo para conservar la armonía y belleza pretéritas del conjunto. La reconstrucción y restauración de obras antiguas que sufrieron grandes deterioros es asunto delicadísimo, y al acometerlo debe huirse de todo extremismo y de criterios cerrados, conviniendo recordar que *en un buen medio está la virtud*; al estudio reposado y concienzudo, a la sabiduría y a la doctrina, debe acompañar *el buen sentido*, por no decir el sentido común, cuando se proyecte la restauración de toda vieja obra de arte, como quien la proyecte debe buscar toda clase de



sugerencias y asesoramientos. Decimos los médicos que *no hay enfermedades, sino enfermos*, queriendo indicar con ello que una misma afección varía al infinito y obliga a no pocas diferencias respecto al tratamiento, según el sujeto en quien recaiga; claro está que en cuestiones de detalle, toda vez que las líneas generales de dicho tratamiento son fundamentalmente idénticas en todos los casos. Del mismo modo no debe adoptarse un criterio *standard* para todas las restauraciones, pues cada caso impone variantes más o menos acusadas, y tan censurable es *pastelizar* un edificio como *momificarle*; según ocurre en práctica médica, donde a más de estudiar la enfermedad es preciso hacer igual con el enfermo y poner a contribución no sólo la ciencia, sino también el buen sentido clínico (factor éste decisivo para el éxito), debe procederse ante un monumento que se va a restaurar; máxime si tiene la importancia capital y la «enfermedad» tan complicada como las del palacio del Infantado. Por eso insisto e insistiré muchas veces en que a la confección del proyecto han de preceder un estudio sereno y profundo, la adopción de un criterio ponderado y elástico y el acopio de la mayor cantidad posible de ideas y opiniones razonadas y razonables; procediéndose de este modo, y huyendo de criterios *cerrados*, que por serlo en demasía más bien cabe tachar a veces de *cerriles*, se evitarán lastimosos errores, como los advertidos en algunas restauraciones recientes y que no quiero ennumerar, pues no siento afán de polémica y menos en este caso donde propugno la cooperadora buena voluntad de todos.

Ya tratados de manera general los problemas que plantea la reconstrucción y adecuada restauración del palacio del Infantado, quiero abordarlos por separado y suministrar noticias, reflexiones y observaciones, entre las cuales quizá alguna pueda ser útil; lo mismo digo de las soluciones que apunto a título provisional. Debo advertir que aun cuando desde tiempo atrás medito acerca de estos problemas, no es menos cierto que tales meditaciones no se deben a un estudio sistemático y detenido para el que, desde luego, reconozco estar medianamente capacitado; seguro estoy de que rectificaré las conclusiones sentadas párrafos adelante y algunas obras de restauración que aconsejo, en virtud de convicciones propias tanto o más que por alegatos y razones de autoridades en la materia. Si me hubiera sido posible estudiar meticolosamente el asunto *a la cabecera del enfermo*, o sea, puesto en





Detalle de la portada del palacio del Infantado, que permite apreciar su desarticulación y bastardeamiento efectuados por el quinto duque mediado el siglo XVI; adviértase cómo el escudo ducal fué desplazado hacia arriba, la absurda posición de los Hércules tenantes, y la deliberada amputación de sus manos sostenes del blasón.

*Foto T. Camarillo*



diario contacto con el palacio mismo, cuanto opinara tendría una base más firme; pero voy a Guadalajara contadas veces, siempre con prisa, mis visitas al palacio en ruinas no han sido muy detenidas, he tenido que pensar y deducir auxiliándome preferentemente de documentos y fotografías, por todo lo cual, cuanto aquí propongo o sugiero está sujeto a autorrevisión.

#### EXTERIOR DEL PALACIO

En primer lugar, quiero decir algo respecto a partes aledañas del palacio, como son el jardinillo y verja de delante, mas los pabellones a ambos lados de la fachada.

El jardinillo y la verja existen desde que al principiar este siglo fué ampliado el estrecho pabellón añadido al edificio en el siglo xvii por la sexta duquesa doña Ana de Mendoza para sus habitaciones particulares, a costa del llamado «corral de los toros», sobre el que saltaba hasta la hoy desaparecida iglesia de Santiago una galería de comunicación, de la que poseo fotografías, y nominada vulgarmente «arco de los perdigones». Jardín y verja deben desaparecer para dejar como antiguamente la llamada «plaza de palacio», y que la fachada de éste pueda lucirse sin obstáculos en toda su grandeza.

A mi juicio, también hay que derribar el vulgar pabellón de la derecha, de manera que pueda contemplarse el jardín y galería de poniente a través de aquella verja ahí trasladada, como debe ser rehecho el vetusto muro de contención, ensanchando de paso varios metros la vecina calle de Alvar Fáñez.

En cuanto al cuerpo de la izquierda, agrandado, según he dicho, a comienzo del siglo, y que el arquitecto Velázquez tuvo el pésimo gusto de disponer conforme al estilo friamente clasicista de la malhadada reforma hecha en la planta principal del palacio por el quinto duque, no me atrevo a aconsejar que también se derribe dejando por completo exenta la mole palaciana; aunque ésta basta para alojar con holgura las instituciones culturales que mencioné, aquel cuerpo puede ser útil y conservado con una condición: la de modificarle exteriormente, a fin de que no parezca —pretenciosamente como ahora— ampliación de la casa ducal, cuando es sólo absurdo pegote, sino un edificio vecino y con apariencia de independiente.



## LA FACHADA EN NUESTROS TIEMPOS

Con este artículo publico una vieja fotografía de Laurent, hecha en el siglo pasado, mucho antes de que el estrecho cuerpo añadido en el siglo xvii, a la izquierda del edificio por la sexta duquesa fuera ampliado, dotándole de una serie de ventanas y balcones que pretenden ridículamente *hacer juego* con los del palacio, y antes también de que el jardín y verja actuales impidieran ver en toda su amplitud y con la necesaria perspectiva la fachada que me ocupa, cuyo conjunto se aprecia mejor en esa fotografía que en otras más recientes. Aunque salta a la vista y se ha dicho y lamentado infinitas veces en letras de molde, forzoso es repetir una más que causan lamentable efecto las mutilaciones sufridas a partir del siglo xvi por esa fachada monumental de caprichosa traza y decoración prolija, no muy avenida con el buen gusto, como causan también mala impresión los balcones puestos por el quinto duque del Infantado, en vez de las ventanas abiertas en la planta principal, y los que mandó hacer para un segundo piso a costa de romper la unidad del conjunto y destrozar la cornisa sostén de la galería alta. Igual digo del vulgar tejado que duró hasta 1936, hecho ya probablemente en el siglo xvii, luego de suprimir la crestería que, según norma general, sirvió de remate a esta fachada; de los toscos tabicamientos en la galería; del bastardeamiento de la hermosa portada principal al desarticular sus dos cuerpos componentes; de la portadilla clasicista, así como de la fea gran ventana enrejada y las otras ventanillas que alteran y afean la planta baja. Esas mutilaciones, clasificables de bárbaras, y esas reformas que podemos tildar de estúpidas, pues muchas las hizo don Iñigo López de Mendoza sólo por el anhelo pueril de modernizar la noble casona de sus mayores y copiar cuanto hacía entonces Felipe II en el Alcázar de Madrid (1), alteraban y alteran lastimosamente el maravilloso conjunto arquitectónico, restándole gran parte de su encanto y rompiendo desde luego su unidad.

---

(1) Véase mi estudio documental sobre «La desdichada reforma del palacio del Infantado por el quinto duque».



## COMO DEBIO SER LA FACHADA EN SUS ORIGENES

En cuanto a algunos detalles, podemos hacer afirmaciones concretas mediante simple examen, teniendo en cuenta lo que queda respecto a elementos arquitectónicos y decorativos, así como a ordenación de los mismos, y haciendo desfilas por nuestra memoria otros palacios de la época cuya construcción se ajustó a idénticos principios y con características similares; en cambio, no faltan detalles completamente perdidos, sobre los cuales no cabe afirmar, sino suponer con grandes probabilidades de acierto mediante lógicas deducciones.

La parte baja de esta fachada, claro se advierte que no la perforaba otro hueco sino el de la gran portada principal, respondiendo a una norma de aquel tiempo y seguida hasta muchos años adelante, pues los palacios urbanos se construían previsora-mente con cierto aspecto de fortalezas; ejemplo digno de tenerse en cuenta por tratarse de un edificio alzado sólo dieciocho años después que éste, cuando ya alboreaba en España el Renacimiento y los Reyes Católicos habían establecido una férrea monarquía absoluta con autoridad incontrastable garantizadora de la justicia y el orden público, es el palacio de Cogolludo, cuya larguísima y magnífica fachada no muestra en su primer cuerpo otro hueco que la puerta; lo mismo puede afirmarse del palacio de los condestables o «Casa del Cordón» en Burgos, pocos años más viejo que el del Infantado, así como de otros muchos coetáneos e incluso de alguno cincuenta años posterior, como el plateresco de Peñaranda de Duero.

El segundo cuerpo o planta principal, no denunciado al exterior por imposta ni cornisa alguna en el palacio del Infantado, debió contar tantas ventanas como ahora balcones (descontado el doble que hay sobre la puerta); ignoramos a ciencia cierta cómo eran, pero muy verosimilmente idénticas a las que se alinean en la estupenda y original galería superior, cuya predecesora fué de manera indudable la mandada hacer por el mismo segundo duque en su castillo del Real de Manzanares pocos años antes de erigir el palacio de Guadalajara.

Esa galería que corona la fachada del monumento alcarreño, sin que su originalidad fastuosa tenga semejante, no es preciso describirla; ahí está volada sobre el pseudomocárabe de su bella



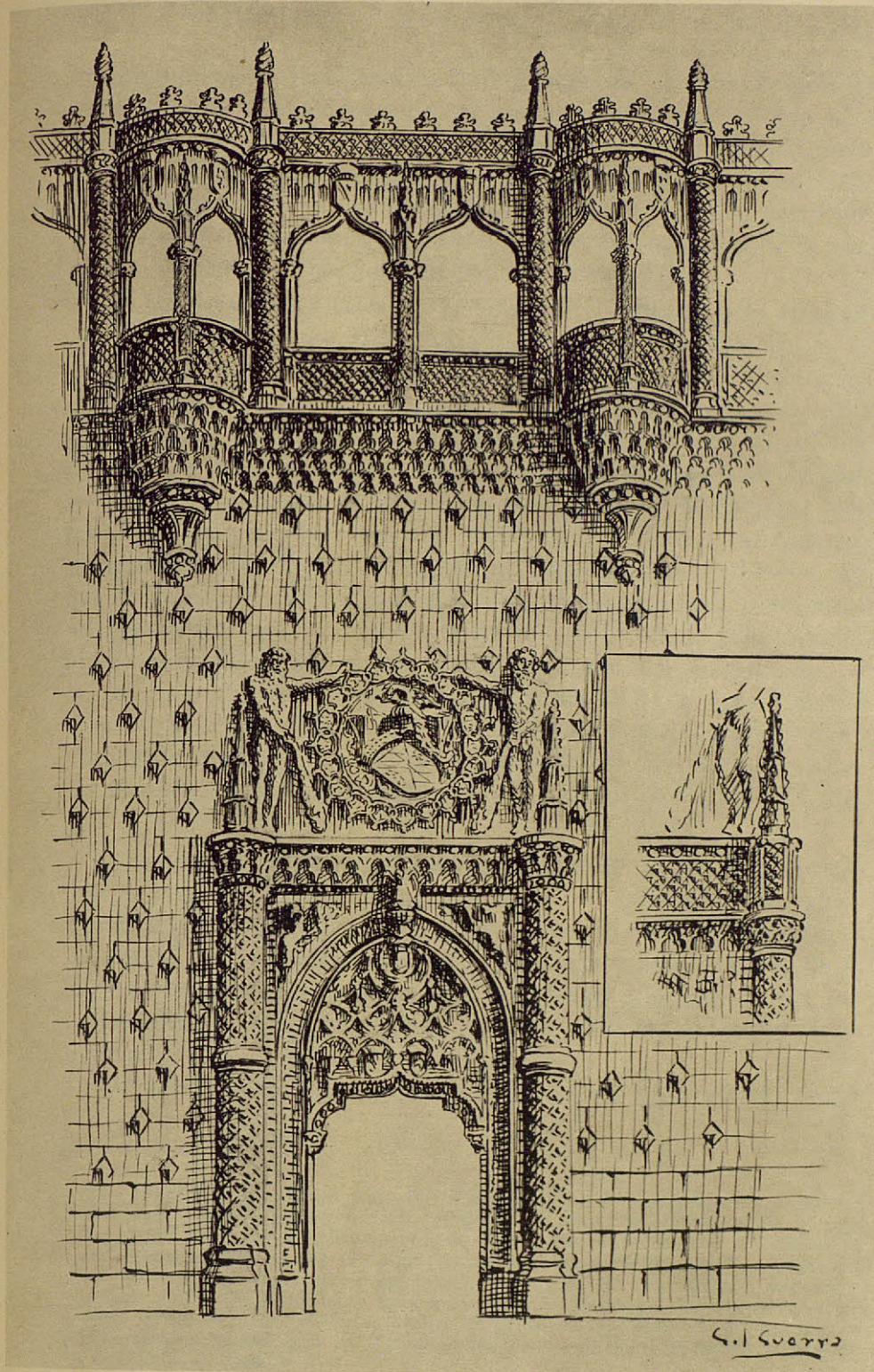
cornisa a modo de corrido matacán, propio de castillo mejor que de pacífica vivienda civil, e interrumpida por siete garitones salecidos, de los cuales fué uno destruido por el quinto duque para abrir en su lugar inadecuado balcón. Desde el siglo xvii quedó lastimosamente tabicada y cubierta por un tejado vulgar (destruido sin pena ni gloria en el incendio de 1936), con lo cual la fachada del palacio resultó achabacanada, empobrecida e incompleta al faltarle la crestería interrumpida por finas agujas góticas, remate habitual de toda obra arquitectónica importante en la segunda mitad del siglo xv y aun bastante después. Que esa crestería existió, resulta indudable; cómo era no lo sabemos a ciencia cierta, pero no es difícil deducirlo merced a detenido estudio.

La portada era elemento decorativo importantísimo en los antiguos palacios; no ya en la época del que nos ocupa, sino desde mucho antes y hasta muchísimo después; hasta hoy mismo.

La del Infantado, desde el siglo xvi aparece dislocada, incompleta, inarmónica, con sus dos cuerpos separados por doble balcón de estilo clásico provisto de férrea barandilla que apoya en una volada cornisa del mismo estilo mal acordado con el general del edificio, y hecha construir por el quinto duque que fué señor muy bondadoso, perfecto caballero, sensato, pero de cultura más bien escasa como reconoce su biógrafo y contemporáneo el padre Pecha, y carente de sentido artístico según demostró al transformar lastimosamente su palacio.

¿Cómo era esa portada antes de la reforma? El análisis superficial de la fachada me hizo suponer (y sigo suponiendo) que las antiguas ventanas de la planta principal eran idénticas, en cuanto a tamaño y forma, a las que subsisten en la galería alta; también que en lugar del doble hueco de balcón interpuesto entre el arco de ingreso y el prolijo escudo heráldico que corona la portada existieron dos ventanas gemelas, iguales que las otras, suposición equivocada y poco reflexiva, conforme voy a demostrar en seguida. El hecho es que, en virtud de aquellas poco meditadas deducciones, tracé unos croquis, mediante los cuales quien sabía dibujar compuso, a instancias mías, un boceto de cómo fué la fachada del palacio al ser construido, dibujo a pluma luego inserto en el tomo II de mi *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*; no con la absurda pretensión de acertar, sino con la más modesta de procurar al lector una idea aproximada. Persistí en el error cuando años adelante (1946) di a la estampa un estudio





Cómo debió ser en sus orígenes la portada del palacio ducal y debe quedar cuando se restaure; en el pequeño recuadro, otra interpretación más lógica y con seguridad más exacta.

*Dibujo de Enrique Gil Guerra, conforme a indicaciones y bocetos de F. Layna.*



documental sobre las reformas efectuadas en el palacio por el quinto duque; pero desde que la reconstrucción del notable edificio adquirió visos de muy probable y pronta realidad, puse toda mi atención en el estudio concienzudo del palacio y especialmente de su portada; estudios cuyo resultado ha sido rectificar por completo mi anterior opinión y, tras las observaciones que siguen, establecer algunas conclusiones firmes.

Se advierte muy bien en la fotografía adjunta que el gran escudo del Infantado, coronamiento de la portada suntuosa, lo quitaron de su sitio para colocarle más alto a fin de disponer de espacio entre ambas partes para un doble balcón clasicista con frontoncillos triangulares; no importó destrozarse una hilada de arcos en la cornisa sostenida de la galería superior, mutilación que evidencia lo acertado de aquel supuesto. Esto no basta para asegurar que la portada primitiva constaba sólo de dos cuerpos representados por el arco de ingreso al que coronaba el blasón, sin que entre uno y otro existieran dos ventanas gemelas; pero como es lógico que fueran idénticas a las que hubo en la planta principal y aquellas como éstas no menores que las subsistentes en la galería superior, mi aseveración queda probada toda vez que entre la puerta y el blasón, antes de ser desplazado, falta espacio para esas ventanas, aparte de que era norma corriente ordenar las portadas palacianas conforme a la disposición que aquí definiendo (1).

Fuera de los Hércules tenantes del escudo, el burdo reformador de esta portada dejó a cada lado una aguja gótica. ¿Flaqueaban la ventana ajimezada cuya existencia niego? ¿Constituían el remate de las medias columnas adosadas a ambos lados de la puerta? He aquí las razones que me llevan a mantener mi negativa anterior y a contestar la segunda pregunta en sentido afirmativo:

Si trazamos una línea que siga el eje de las agujas hasta llegar

---

(1) Hasta muy avanzado el siglo XVI, salvo contadísimas excepciones, no se abrieron huecos sobre la puerta de los palacios, relegando el escudo señorial al papel de mero coronamiento del conjunto; dábale capitalísima importancia, y entre él y la puerta no había ventana alguna. Tal fué la disposición generalmente usada en el siglo XV y primera mitad del siguiente, según corroboran infinitos ejemplos; por citar algunos, mencionaré el palacio de los Condestables en Burgos, el ducal de Medinaceli en Cogolludo, el de Gonzalo Dávila en Avila, el de los duques de Osuna en Marchena, el del marqués de la Conquista en Zamora, y ya en la plenitud del plateresco, el de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero.



a esas medias columnas, se ve que quedan unos veinte centímetros hacia dentro; de ahí que parezca impropio suponerlas remate de éstas. Aún es más inadmisibles que flanquearan el ventanal por mí excluido, y cuya altura no dejaría sitio para el blasón; pero de todos modos, aquel detalle planteó otro problemita.

Un nuevo estudio del escudo ducal, lupa en ristre, ha venido a afianzar mi opinión cuando he visto que los Hércules velludos fueron aproximados con exceso al blasón que fingien sostener, al quitarle de su sitio para colocarlo más alto y abrir bajo el mismo los balcones clasicistas; el conjunto resultaba muy ancho, pues casi tocaba por ambos lados a los garitones de la galería, y a Acacio de Orejón, maestro de obras del quinto duque, no se le ocurrió solución mejor que estrecharlo, arrimando los Hércules, aunque su nueva postura resultara fozada y antiestética; si se les separa un poco, ésta es adecuada y natural, de paso que dichas agujas caen a plomo y de manera adecuada sobre las columnas de que fueron lindo remate, según opino. Podrá calificarse de gratuito mi supuesto de que los Hércules fueron arrimados al escudo ducal cuando la reforma del palacio; pero téngase en cuenta que descansa en una observación del mayor interés, verdadera pieza de convicción, según el argot procesal, y es ésta: Conforme induce el buen sentido y el recuerdo de otros ejemplos, esos Hércules debían sostener, o al menos tocar, el escudo con una de sus manos, extendiendo el brazo correspondiente; aquí, ese brazo se apoya en el escudo... ¡pero con la mano amputada!, lo cual es absurdo y sólo se explica por la necesidad de acortar distancias; basta con mirar la fotografía para darme la razón.

Antes de concluir el estudio de la portada, quiero decir algunas palabras acerca de un detalle no carente de interés si se decide —como yo aconsejo— devolver a aquélla su primitiva disposición; me refiero a la cornisa, friso y capiteles de las columnas flanqueantes, remate de la puerta desde 1572 y sostén de la férrea y vulgar barandilla puesta entonces ante los balcones recién hechos. Según el pliego de condiciones para contratar la obra (1), era preciso *labrar una cornisa e baxas pues lo que és al presente está cascado e gastado por los yelos e aguas...*, como también fué necesario que *a la parte de afuera de dicha cornisa*

---

(1) Véase mi publicación sobre «La desdichada reforma...» ya citado.



*buele un boçel grueso porque buele algo más* (que la cornisa y capiteles primitivos, poco salientes) *para asentar los barcones de hierro que án de venyr ençima*. El quinto duque muestra en varios de esos pliegos de condiciones su afán por respetar la obra y estilo primitivos del palacio, buenos propósitos que no tuvo voluntad para mantener, pues le venció el prurito de *modernizar* copiando cuanto, según el gusto llamado «herreriano», hacía Felipe II en el Alcázar de Madrid; así en este caso, tras mandar que *la labor de estas basetas e capiteles e cornysas de medio arriba todo se labre por la horden antigua que pide* (como lo pide a gritos ahora) *conforme a toda lo demás antigua que está en la dicha portada*, al llegar la hora de cumplir todo esto renegó de lo dicho y estropeó la puerta al coronarla mediante una cornisa clásica a más no poder, que voltea sobre las hemicolumnas de flanqueo cuyos capiteles desaparecieron; en cambio obtuvo una plataforma bastante ancha para sostener los hórridos *barcones de hierro*. ¿Cómo era la cornisa primitiva y qué disposición tenían los capiteles de esas semicolumnas flanqueantes cuya traza y adornos son tan singulares? Pienso, y creo que no ando muy descaminado si consideramos que la armonía en los detalles decorativos debió procurarse en este palacio para obtener la armonía del conjunto, que capiteles y friso debieron adoptar idéntica disposición estalactítica o de mocárabe que la cornisa sostén de la galería alta; no obstante, si miramos las columnas losanjeadas de esta galería, quizá aquellas otras, como éstas, lucieran collarines en vez de capiteles.

¿Cargaba el escudo ducal con sus Hércules tenantes directamente sobre la cornisa? ¿No habría entre aquél y ésta un zócalo semejante al antepecho de los ventanales de la galería e idéntico al que debieron llevar las antiguas ventanas de la planta principal? Aunque en el dibujo adjunto me atengo a la primera de estas interpretaciones, la segunda (indicada en un recuadro anejo) me parece más lógica y con seguridad más exacta, atendidas dos razones: una, porque sin ese elemento intermedio quedaría entre escudo y galería sobrado espacio restando gallardía al conjunto de la portada, pues no es de suponer que sobre el blasón hubiera una celada con alado grifo por cimera; otra, porque tal antepecho, labrado en pequeñas puntas de diamante, armoniza con el de la galería alta y el de las ventanas antiguas del piso principal.



COMO DEBE QUEDAR LA FACHADA DESPUES  
DE SU RESTAURACION

Expuestos los problemas que plantea esta fachada, y los considerandos o deducciones acerca de cómo era antes de ser reformada en el siglo XVI, debo exponer mi criterio respecto a la solución de aquellos problemas; lo haré con la máxima brevedad posible.

La portada, elemento principalísimo de los viejos palacios y de gran suntuosidad en éste, no debe continuar bastardeada, desarticulada y sin la armónica belleza primitiva. Es absolutamente preciso suprimir el doble balcón que la desvirtúa, bajar el escudo ducal, restaurar los brazos mutilados de los Hércules tenantes, y apoyarlo (según más acertadamente parezca), bien sobre la cornisa de la puerta, o mejor interponiendo entre aquél y esa cornisa un zócalo semejante al antepecho de la galería alta. Cuestión delicada es si persiste el friso coronamiento de la puerta, o se suprime por inadecuado sustituyéndolo por una cornisa pseudoestalactítica, de cuyo carácter participarían los capiteles de las columnas flanqueantes; dejarlo como está, es criterio defendible, por cuanto tiende a respetar reformas con cierto contenido artístico, y a evitar que se *inventen* motivos ornamentales contra el significado estricto de la palabra *restauración*; modificarlo en la forma que propongo o en otra que parezca más razonable, está muy justificado si consideramos el conjunto espléndido de la portada al unir sus dos cuerpos hoy desarticulados, y suprimir un detalle bastante secundario, pero que la bastardea, aunque se incurra con ello en el pecado de *obra nueva*; hoy por hoy, me inclino a la segunda solución, pero sin hacer excesivo hincapié, reconociendo que antes de decidir es preciso reflexionar mucho y sopesar opiniones de personas muy autorizadas.

La fachada, en su parte correspondiente a la planta baja, debe quedar, dentro de lo posible y prudente, como fué en sus primeros tiempos; es decir, sin ventanas ni huecos de ningún género, excepto la puerta. Si el palacio se destina en el futuro a Biblioteca, Museos y Archivo, no hay inconveniente en suprimir esas ventanas pequeñas (desde luego, la grande y hórrida tiene forzosamente que desaparecer), pues orientadas casi al Norte, procu-



ran escasa luz a las estancias interiores, que podrán tenerla más abundante con ventanas abiertas al patio; en esa nave, desde el zaguán hasta el compartimiento de la esquina, se guardarían los legajos de documentos. La puertecilla clasicista e insignificante abierta a la derecha por el quinto duque, ya lo quitaría de buena gana; empero, quizá convenga dejarla para que sirva en su día de acceso independiente a la Biblioteca y Archivo, si no se le procura por el jardín. Aunque a regañadientes, insinúo la posible necesidad de respetar una ventana que hay a la izquierda de la puerta, toda vez que sin dicha ventana quedaría a oscuras la habitación de la esquina izquierda.

La planta principal, salvo auténtica y total restauración del segundo cuerpo de la portada, forzosamente habrá de quedar según está ahora, con la línea de impropios balcones mandados hacer por el quinto duque, para no caer en el pecado (aquí ya grave) de *inventar* o pastelear ni suprimir una hoja de la historia arquitectónica del palacio.

En cuanto a la galería coronamiento de esta monumental fachada, hay obras tan obligadas que ni debía citarlas, y otras, en cambio, donde cabe discusión. Entre las obligadas, están la restauración total de la estupenda cornisa, así como de los ventanales y garitones o escaraguaitas, con supresión de los balcones, idénticos a sus hermanos de la planta principal y que destrozan esta parte del edificio; al restaurar y rehacer los garitones no hay necesidad de *inventar*, ya que subsisten completos los dos de la derecha, groseramente tabicados, como los demás huecos. En cambio, cabe discusión respecto a si debe rehacerse el tejado plebeyo con que acabaron de estropear la fachada mediado el siglo xvi, o más probablemente ya en el xvii (1), o si se la provee del coronamiento que está pidiendo a voces y era puede decirse que obligado en las construcciones monumentales del siglo xv e incluso antes y después por espacio de varios decenios; me refiero a la crestería que, aparte ser bello y lógico remate de tan ostentoso conjunto, impedía la vista del tejado vulgar.

---

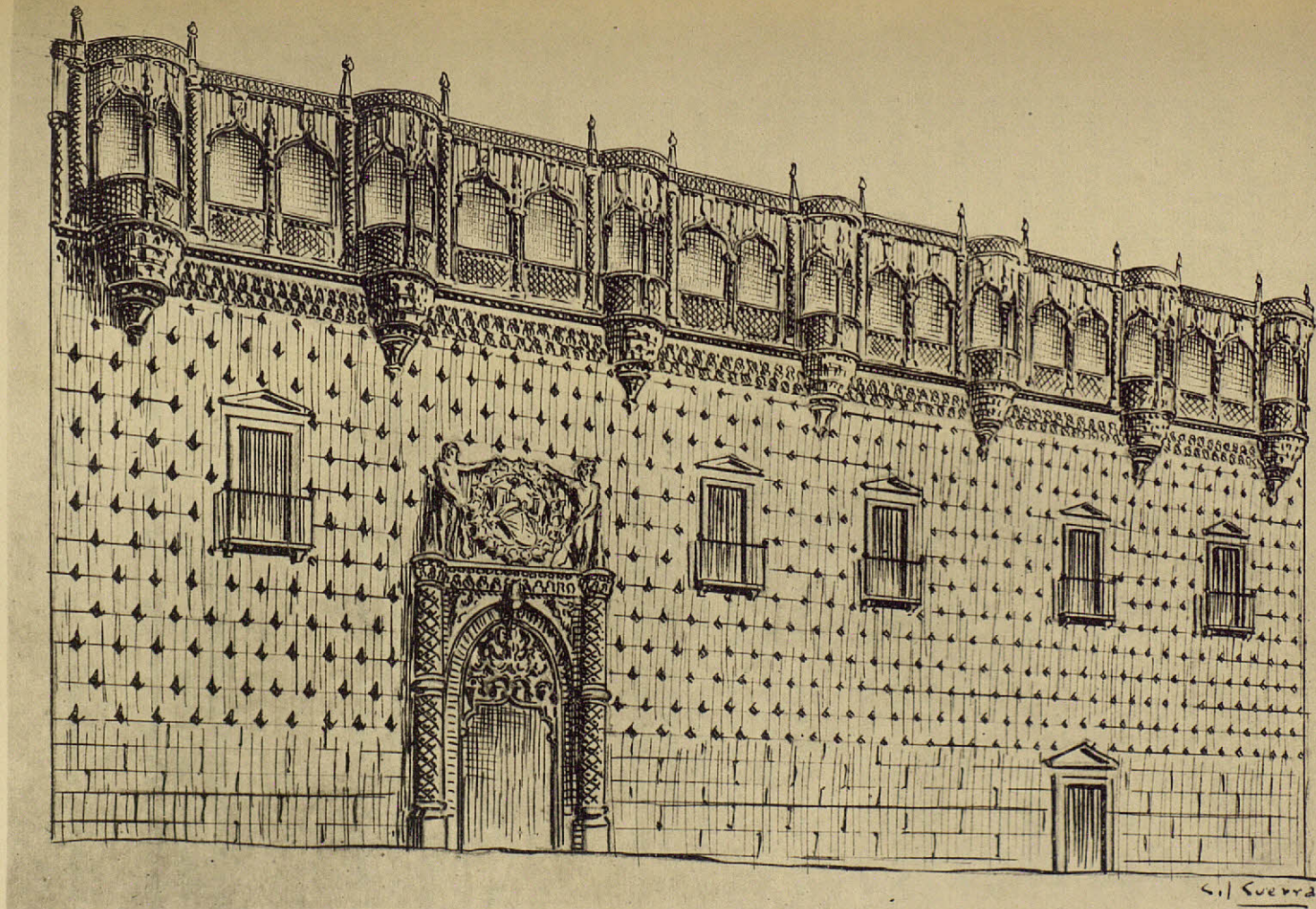
(1) No quiero achacar al quinto duque este desafuero, pues entre los muchos documentos que he visto relativos a su reforma del palacio, ninguno menciona el tejado, el cual cabe atribuirlo, como el tabicamiento de la galería, a su hija la duquesa doña Ana, o a su biznieto el séptimo duque, quien sobre 1640 emprendió en el edificio importantes obras de reparación.



Al escribir este modestísimo trabajo tengo en cuenta que sus lectores son más doctos que yo, y no es preciso acumular razonamientos probatorios de que la fachada del palacio del Infantado, lo mismo que las galerías de su magnífico patio, primitivamente remataban con una airosa crestería sobre zócalo poco elevado; por tanto, me limitaré a insistir en que esa disposición era usual o, si se quiere, rutinaria en edificios importantes, así civiles como religiosos, ya desde fecha muy anterior a la construcción del palacio alcarreño, como también mucho después, según me sería facilísimo probar con una cita interminable de ejemplos; indicaré también que en el edificio, caracterizado por la exuberancia decorativa, ese remate resultaba imprescindible, so pena de restar gallardía y riqueza al soberbio conjunto; y, por último, que basta mirar despacio la galería, para advertir que las columnas flanqueantes de cada garitón y construidas como sólidos pilares sostenes de una cornisa, debieron terminar en fina y airosa aguja, precursora de los flámeros-renacentistas.

Como conclusión firme hay que aceptar la existencia de una crestería para remate de la fachada del Infantado, y ahora surge el problema: ¿Debe reproducirse el tejaducho indecoroso que perduró hasta arder en 1936? ¿Debe ser construída una crestería según la tuvo el palacio cuando menos hasta 1570? Yo me pronuncio resueltamente por esta segunda solución, pues sería verdaderamente lastimoso que el magnífico conjunto ornamental, ya alterado por los balcones de estilo clásico, no recobrará en buena parte su belleza primitiva devolviéndole tan importante elemento decorativo; se me dirá que desconocemos cómo era esa crestería y que, con tal de no incurrir en el *pastiche*, mejor es resignarse a semejante falta; pero tal argumento no es muy convincente, por dos razones: una, porque, a vista de los demás motivos ornamentales, cualquier arquitecto con buen sentido y conocimientos adecuados en materia de arte puede salir airoso de la empresa con evidente acierto; otra, porque en los bajos del palacio vi hace pocos años (y allí deben estar) el remate de una aguja, el florón de una crestería y alguna cosa más, pertenecientes, sin duda, al coronamiento de esta fachada o del patio de honor; con elementos tan valiosos, nada habrá que *inventar*.





Cómo debe quedar la fachada del palacio del Infanzado después de su restauración; en los ventanales de la galería alta, faltan las tracerías góticas de los arcos, aunque existen, pues el estar tabicados impide conocer su disposición. Por olvido del dibujante, faltan los floroncillos de la crestería.

*Dibujo de Enrique Gil Guerra, siguiendo indicaciones y bocetos de F. Layna.*



## LA GALERIA PORTICADA DEL JARDIN

Ya dije que después del siniestro —un tanto fortuito, pero evitable— por cuya culpa sufrió enormes destrozos este palacio, fué preciso desmontar parte del muro exterior correspondiente al salón de Linajes, y sujetar con barras de hierro los arcos de la galería que da al jardín para que no se desplomara, pues había perdido verticalidad. A causa de ser muy deficiente la cimentación del edificio, así como por haber hecho construir el quinto duque del Infantado una galería semisótano y abovedar las estancias del piso bajo, se resintió aquel muro con amenaza de hundimiento, arrastrando consigo la precitada galería; esas reformas tuvieron lugar a partir de 1572, y en 1585 resultó forzoso acometer el *reparo y fortificación de la pared*, así como el apeo y reconstrucción de la galería, pues su desplome era tan acusado, que se temía pronta ruina; lo mismo, exactamente lo mismo, ocurre hoy, y por idénticas causas. Aquí no hay problema de orden artístico, sino de orden técnico, que es tanto como decir que no existe ninguno; es de suponer, de desear y de esperar, que al hacer el apeo y reconstrucción de esa galería, procederán con el respeto y meticulosidad mostrados en el siglo xvi por el quinto duque al establecer un pliego de condiciones cuyas cláusulas son difíciles de mejorar en nuestros tiempos (1).

## INTERIOR DEL PALACIO

Aquí tenemos tres problemas que estudiar; uno se refiere a la parte arquitectónico-artística, circunscrita casi exclusivamente al patio de honor; otro, a la reconstrucción de estancias en ambos pisos; el tercero, sin duda el más comprometido, a las obras de carácter decorativo, tales como artesonados, pinturas al fresco y zócalos de azulejos.

## EL PATIO

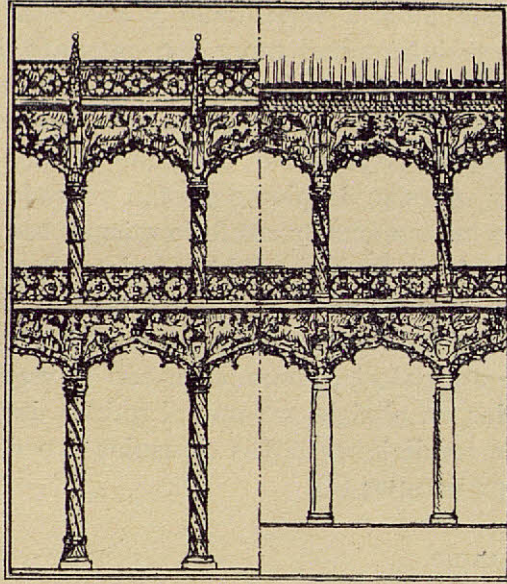
Antes de la catástrofe de 1936, el famoso patio llamado *de los leones* causaba en el visitante asombro no exento de despecho con gotas de acerba crítica. Asombro, por la magnificencia del

---

(1) Lo copio íntegro en los apéndices a mi trabajo, ya citado, sobre «La desdichada reforma del palacio...»



conjunto, cuya pompa decorativa, original, si bien no del mejor gusto, le colocaba en el primer puesto de los españoles por su riqueza ostentosa; despecho, al verle desfigurado y rota su armonía por culpa de las reformas debidas, en el siglo xvi, al quinto duque, quien sustituyó en las arquerías bajas los fustes helicoidales por inadecuadas columnas dóricas, suprimió el antepecho y crestería superiores a costa de seccionar las agujas remate de dichos pilares, y achabacanó el patio permitiendo que sobre inexpressiva cornisa clasicista se vieran las hiladas de tejas vulga-



Las galerías del patio del Infantado, antes y después de su reforma en el siglo xvi. (Dibujo de don Emilio Carnicero, con arreglo a indicaciones y bocetos de F. Layna)

res; críticas al arquitecto, porque el conjunto resultaba un tanto pesado, faltarle de gallardía, *chato*, en una palabra. Hoy, el esqueleto de este patio sin par, con la doble galería meridional acusando peligroso desplome, sólo produce dolor e incita a la maldición...

El asombro ante tanta magnificencia como el despecho por tan inadecuada reforma estaban justificados; no así las críticas al arquitecto Juan Guás, pues su obra era infinitamente más airosa, más armónica y más rica hasta estropearla el quinto duque elevando el piso del patio casi metro y medio, cambiando las co-



lumnas de la galería baja y suprimiendo la cornisa y crestería, de la que sobresalían finas agujas terminales de las columnas sostenes de la arquería alta; un dibujo a pluma que hizo el señor Carnicero, según mis indicaciones, publicado en trabajos anteriores a éste y en el que aquel remate del patio no tiene pretensiones de exactitud, sirve para confirmar el juicio acabado de exponer.

Si entramos de lleno en el problema restaurador, nos encontramos, igual que al tratar de la fachada, con una serie de tropezos; el primero y capital, con el del criterio a seguir. ¿Debe rehacerse el patio del palacio como fué en sus orígenes? ¿Debe dejarse tal como lo hemos conocido y continúa en la actualidad?

Si el palacio nos interesa exclusivamente como joya artística *sui generis*, de características tan singulares y de tan subido interés que merece lucirse completa y sin mácula, habrá que inclinarse a lo primero, pese al actual criterio en materia de restauraciones, ya que para devolver al patio su primitivo aspecto bastará sustituir los añadidos reproduciendo (sin temor a errores) elementos arquitectónicos y ornamentales existentes, cosa que no podía hacerse en la fachada respecto a las ventanas de la planta principal; en cambio, si quiere respetarse la historia artística del palacio, debe quedar tal cual estaba antes del incendio supradicho. A mí, y a infinitas personas más, nos agradaría admirar el patio portentoso sin las mutilaciones y reformas hechas por el quinto duque del Infantado; sin embargo, *no me atrevo a insinuar siquiera que tal cosa se intente*, pues reconozco de antemano que son muy dignas de atención cuantas razones se expongan en contrario.

Asunto de gran interés y que obliga a meditar mucho antes de pronunciarse en pro o en contra, es el de la escalera de honor, elemento principalísimo en todos los palacios antiguos e incluso en los modernos. Debió ser magnífica la del Infantado si atendemos a esa consideración, a la fastuosidad del edificio e incluso a algunas noticias documentales que suministré en mi trabajo *El palacio del Infantado, en Guadalajara; obras efectuadas a fines del siglo xv y artistas a quienes se deben*; en esa escalera tuvo lugar un curioso episodio durante la estancia de Francisco I de Francia, narrado por los cronistas.

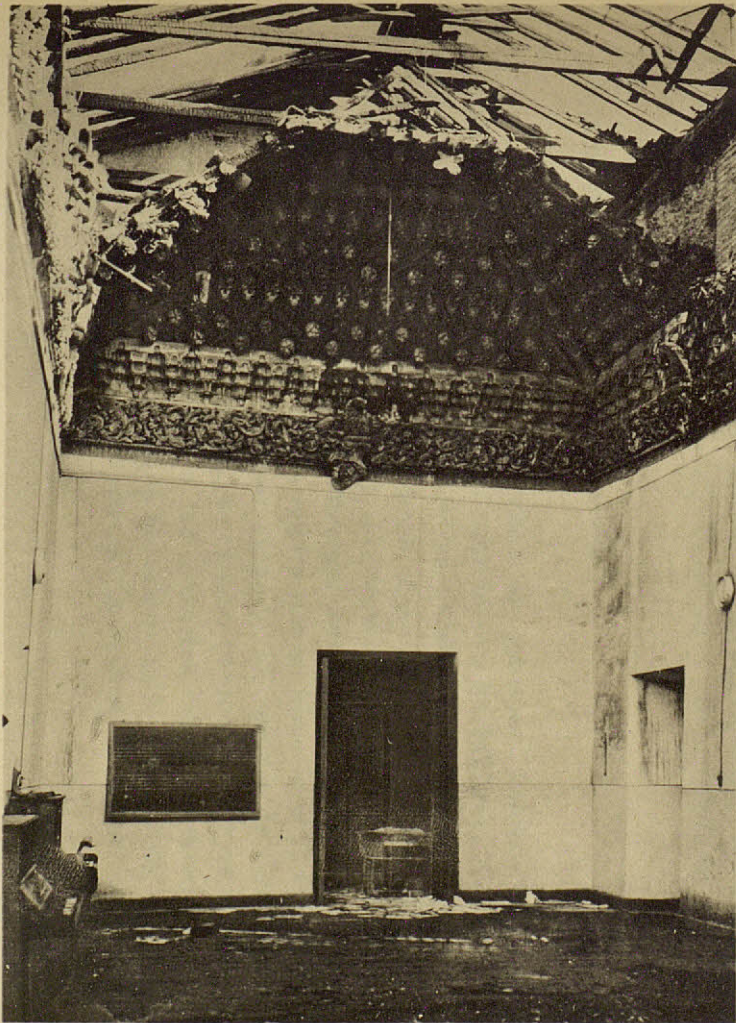
La supresión de esa escalera y su sustitución por la vulgarísima que existe en el ángulo sudeste del patio, no tengo motivo



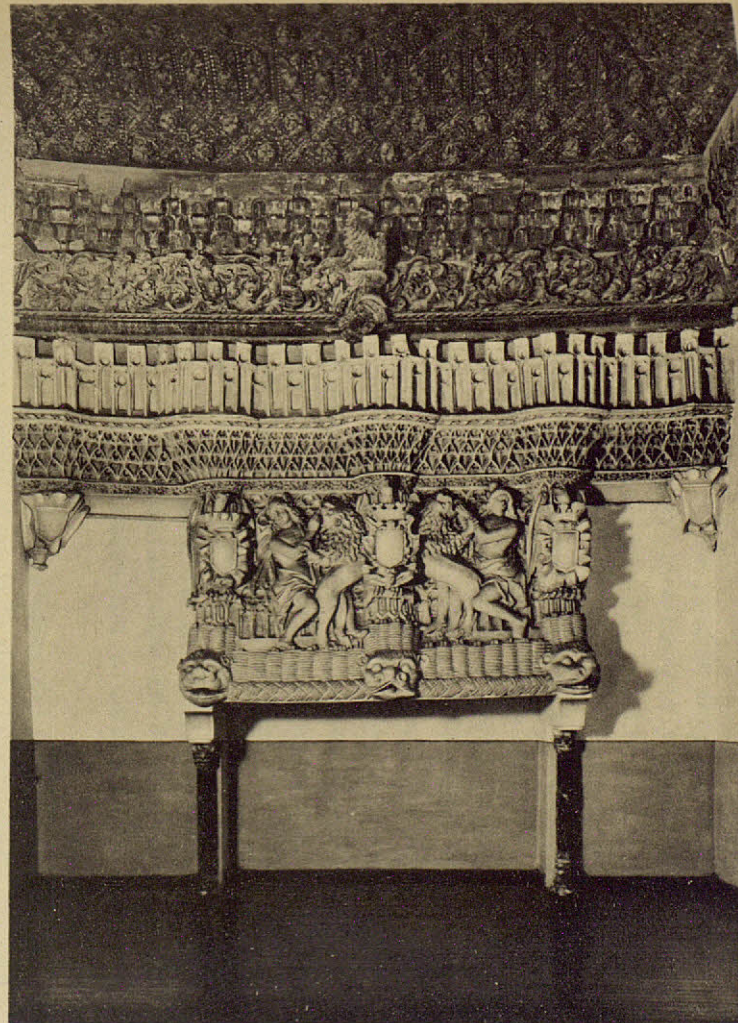
alguno para atribuirle al quinto duque; quizá el hallazgo de documentos pruebe algún día que no ando equivocado al adjudicar tal mutilación lastimosa a su hija la sexta duquesa doña Ana de Mendoza, quien, según su biógrafo y familiar fray Hernando Pecha, dispuso para su vivienda particular una serie de habitaciones pequeñas y nada lujosas mediante estrecho cuerpo de edificio añadido al palacio, entre éste y la vecina iglesia de Santiago (demolida a fines del xix); allí estaba la antigua escalera, cuya caja algo salediza y más alta que el edificio, hizo que se la denominara en documentos del xv «la torre», y doña Ana debió suprimirla al construir aquel pabellón; hoy se advierte sin género de dudas su emplazamiento, que aparecerá diáfano cuando se derriben tabiques y se desconchen paredes para restaurar el palacio.

Mi opinión terminante, aunque valga y pese poco entre otras más autorizadas, es que esa escalera debe tornar a hacerse, sin que en esté punto tengan fuerza los argumentos en contra, y entre ellos el de que se trata de *obra nueva*, contraria a la moderna doctrina —que respeto y comparto siempre que se aplique con cierta elasticidad— sobre restauraciones. Aquí no pretendo que se innove, sino que se *rehaga* lo que indudablemente existió y es elemento ornamental de gran categoría en los antiguos palacios señoriales, como lo fué en éste, que sin tal escalera de honor resulta mutilado e incompleto en el aspecto arquitectónico. Tan incomprendible como que la sexta duquesa del Infantado suprimiera esa escalera, ornato del patio y obligado complemento del mismo, sería el que, cuando el Estado invierta grandes sumas para conservar y restaurar la antigua mansión señorial de los Mendozas, deje ésta sin una escalera digna del edificio con tal de no añadir algo, muy importante, sí, pero que no hemos conocido. Repito que me complace la doctrina austera y prudente actual en materia de restauraciones, pero con tal que no sea inflexible en detalles tan importantes como éste; el buen sentido obliga a alguna concesión y ese buen sentido aconseja que el palacio del Infantado vuelva a tener una auténtica escalera de honor; digo auténtica, aunque la palabra incite a una sonrisa irónica, pues, en fin de cuentas, la obra quedará reducida a algo así como sustituir un arco desgastado con otro nuevo, toda vez que puede deducirse *con certeza* la disposición de esa escalera teniendo a la vista otras palacianas de la época, todas las cuales responden a un





Del magnífico artesanado del salón de Cazadores, el incendio de 1936 solo respetó este trozo; lo suficiente para que pueda y deba rehacerse en su totalidad.



La estupenda chimenea del salón de Cazadores, calcinada en 1936; si se rehace el artesanado, debe ser fidelísimamente reproducida.

*Fotos José Reyes*



patrón común, lo mismo que no es preciso *inventar* sus elementos decorativos, tales como pilar de arranque y paños de la baranda, pues casi siempre, y seguramente en este caso, eran copia de los que adornan las arquerías del patio. Para quienes clamaran contra la *obra nueva*, si cuanto llevo dicho no basta a convencerles, ahí tienen el *precedente* como razón decisiva, y no un precedente de tiempos de Ceán Bermúdez o Violet le Duc, sino de ayer mismo; me refiero a la linterna construída sobre el crucero de la catedral de Sigüenza al ser restaurado este templo después de nuestra última guerra civil; se trata de obra costosísima, así como de atrevida innovación, expuesta a errores de bulto, pues quien la ha proyectado y hecho disponía de escasos restos arquitectónicos para orientarse acerca de cómo era en el siglo XIII (o cómo pensaron *que iba a ser*, pues opino que no llegó a construirse); *obra nueva*, en una palabra, menos justificada que esta otra propugnada por mí, y bastante más en desacuerdo con las modernas doctrinas sobre restauración a causa de la falta de elementos de juicio.

En cuanto a la cubierta de las galerías del patio, como subsiste íntegra la correspondiente a un lado del claustro bajo, servirá de modelo para reconstruir las destruídas; en la galería alta opino que deben hacerse idénticas, como lo serían antaño hasta que casi mediado el siglo XVII fueron reemplazadas con bóvedas de cascarón por don Rodrigo de Mendoza y Silva, séptimo duque.

#### RECONSTRUCCION DE LOS INTERIORES

Los pavimentos que separaban los pisos del palacio, se hundieron casi todos, y lo mismo ocurrió con los tabiques, quedando poco más que las paredes maestras, excepto en la planta baja del muro occidental, cuyas estancias abovedadas han resistido. Así pues, será preciso reconstruir interiormente casi todo el edificio, procurando respetar la distribución antigua de las habitaciones o, cuando menos, de las más *nobles* por su historia o el valor artístico que tuvieron, como, por ejemplo, los salones de Cazadores, Consejos, Salvajes y Linajes, en el piso principal; mayor libertad de acción existe respecto a las estancias correspondientes a la fachada, pues el quinto duque las alteró todas, desposeyendo a alguna de magníficos artesonados según indica en varios contratos



de obras parciales, y además se han hundido los tabiques divisorios. Si el Estado consigue la propiedad del viejo palacio alcazarrero, ya dije que se piensa dedicar a Biblioteca, Archivo Histórico y Museos Arqueológico y Artístico; este último ocuparía la planta principal, y las habitaciones de la delantera o fachada podrán quedar muy bien, sin el problema estético que representa la excesiva altura de techos, cubriéndolas con excelentes artesonados cuya adquisición diputo fácil; me refiero al mudéjar de la capilla mayor en la parroquia de Usanos (está muy expuesto a la destrucción), y a tres o cuatro casetonados, muy buenos, del siglo xvi, existentes en el antiguo palacio de los Dávalos, en Guadalajara.

Los artesonados famosos de los salones de Consejos y de Salvajes ardiéron por completo; es casi seguro que no se intente reproducirlos aunque sea en escayola policromada y dorada. A mi juicio, la cubierta de ambas salas o, al menos, la del salón de Salvajes, como más factible, debe adoptar la forma de la primitiva para que el visitante pueda imaginar, con fotografías a la vista, su aspecto antañón.

Me dijeron que el estupendo artesonado mudéjar que cubría el salón de Linajes, siendo admiración de doctos e ignorantes a través de muchas generaciones, no ardió cuando el incendio de 1936; según tales informes, se desplomó por el peso de los escombros procedentes de los pisos del camaranchón, quienes le sirvieron de cubierta protectora; esa capa de tierra y cascode aumentó de espesor en 1939 al ser demolida la parte alta del muro exterior del salón, para que no se viniera abajo arrastrando consigo la doble galería del jardín. Es de suponer que, transcurridos once años desde aquella fecha luctuosa, las aguas filtradas a través del sudario terroso hayan podrido dicho artesonado, cuyos restos pasarán al Museo provincial como muestra magnífica de las artes decorativas en madera durante el siglo xv; pero si (por verdadero milagro), al desenterrar ese artesonado, quedara gran parte de él aprovechable, su reconstrucción y restauración total y exacta me parece obligada.

El extremo izquierdo del artesonado, cubierta del que fué salón de Cazadores, se conserva mal protegido contra los agentes atmosféricos; no llega a la cuarta parte, pero es suficiente para copiarlo y reconstruir con toda fidelidad la totalidad de aquella maravilla. Ya que definitivamente se perdieron, por desgracia, sus



compañeros, debe ser aprovechado esto que queda del salón de Cazadores y rehacer lo que falta para devolver, *siquiera a un salón del palacio*, su antiguo y majestuoso aspecto.

Sobre este punto piensan como yo algunas personas de autoridad en materia de Arte, pero no sé si tal coincidencia de pareceres existirá acerca de la famosa chimenea que servía de magnífico complemento a ese artesonado del salón de Cazadores; por tratarse de un ejemplar sobresaliente y porque su reproducción exacta no es difícil, ya que existen muchas y excelentes fotografías, opino que debe ser rehecha, aunque ello represente un abandono circunstancial de la moderna doctrina sobre restauraciones. Reconstruir el artesonado (como es inexcusable) y no hacer lo mismo con la monumental chimenea por una rigidez de principios que muchos censuraríamos, sería verdadera lástima, toda vez que el salón de Cazadores dejaríase a medias y perdido gran parte de su señorial aspecto.

#### AZULEJERÍA Y PINTURAS

Los zócalos de azulejos sufrieron considerables deterioros por culpa del incendio, y muchas piezas fueron robadas en años sucesivos hasta que el arquitecto provincial señor Valcárcel recogió cuanto pudo y lo colocó a buen recaudo en los sótanos; parte de la azulejería fué robada para aprovechamiento particular ya después de concluir nuestra última guerra, pero si no se ha recuperado, creo que podría conseguirse con relativa facilidad; la pérdida definitivamente, se debe completar, pues la reproducción exacta no es difícil.

*Nota, al parecer baladí:* El palacio del Infantado fué labrado en excelente piedra de Tamajón; aunque muchos lo saben, no está de más el recuerdo. Al redactarse los pliegos de condiciones para obras de cantería cuando lo reformó el quinto duque, éste hizo hincapié en que los materiales empleados fueran precisamente de las canteras de Tamajón y Oncerruecas para obras en fachada, patio, zaguán y galería de poniente, utilizándose sólo en pavimentos o partes secundarias del edificio la piedra de los llanos de Horche, más basta; de aquellas canteras de Tamajón debe ser traída la que haga falta para reconstruir y restaurar la arquitectura del palacio del Infantado.



Al exponer las noticias, reflexiones y sugerencias que anteceden, sin ser autoridad en la materia, pero llevado del mejor deseo, creo cumplir un patriótico deber esperando que sirva de ejemplo y estímulo a personas más capacitadas; confío en que el claro juicio y benevolencia de quien esto leyere le llevarán a dispensar las faltas, en gracia a la buena intención de mi propósito.

DR. F. LAYNA SERRANO  
Cronista provincial de Guadalajara

Madrid, diciembre de 1947.



De la vida y de la obra del escultor murciano  
Roque López  
(1747-1811)

En memoria del segundo centenario  
de su natal.

Según la tradición y los eruditos murcianos, éste fué natural de Mula, lo que había sido aceptado cual cosa cierta por todos, pero sin aportar datos de sus progenitores, parientes, año de su nacimiento, ni nada referente a su origen; pero yo, ante la ausencia en Mula, en los libros de bautismos de sus dos parroquiales, de la partida bautismal del más famoso de los discípulos de Salzillo, continuador de su estilo, me aventuré a dudar de la certeza de tal tradición, y así lo aduje en mi libro de *Artistas Levantinos*, y a proponer e incitar a la confirmación o negativa de ser muleño este escultor; lo que movió al erudito en la historia local, *Asarandi*, a investigar en los papeles que pudieran tener los sucesores del escultor y en los libros parroquiales de la región murciana, teniendo la fortuna inesperada en lograr el feliz resultado de, tras una larga y espaciada busca, haber averiguado que Roque López tuvo por punto de su nacimiento la huerta murciana; sin ninguna duda para mí, fué hijo de unos muy modestos labradores.

Así, pues, en este boceto de biografía no puedo blasonar de trabajo alguno de investigación por parte mía; sólo se trata de recopilar en un breve escrito lo que hay diseminado y confuso en los libros de Baquero, poco y dudoso; lo que en su obra *Francisco*



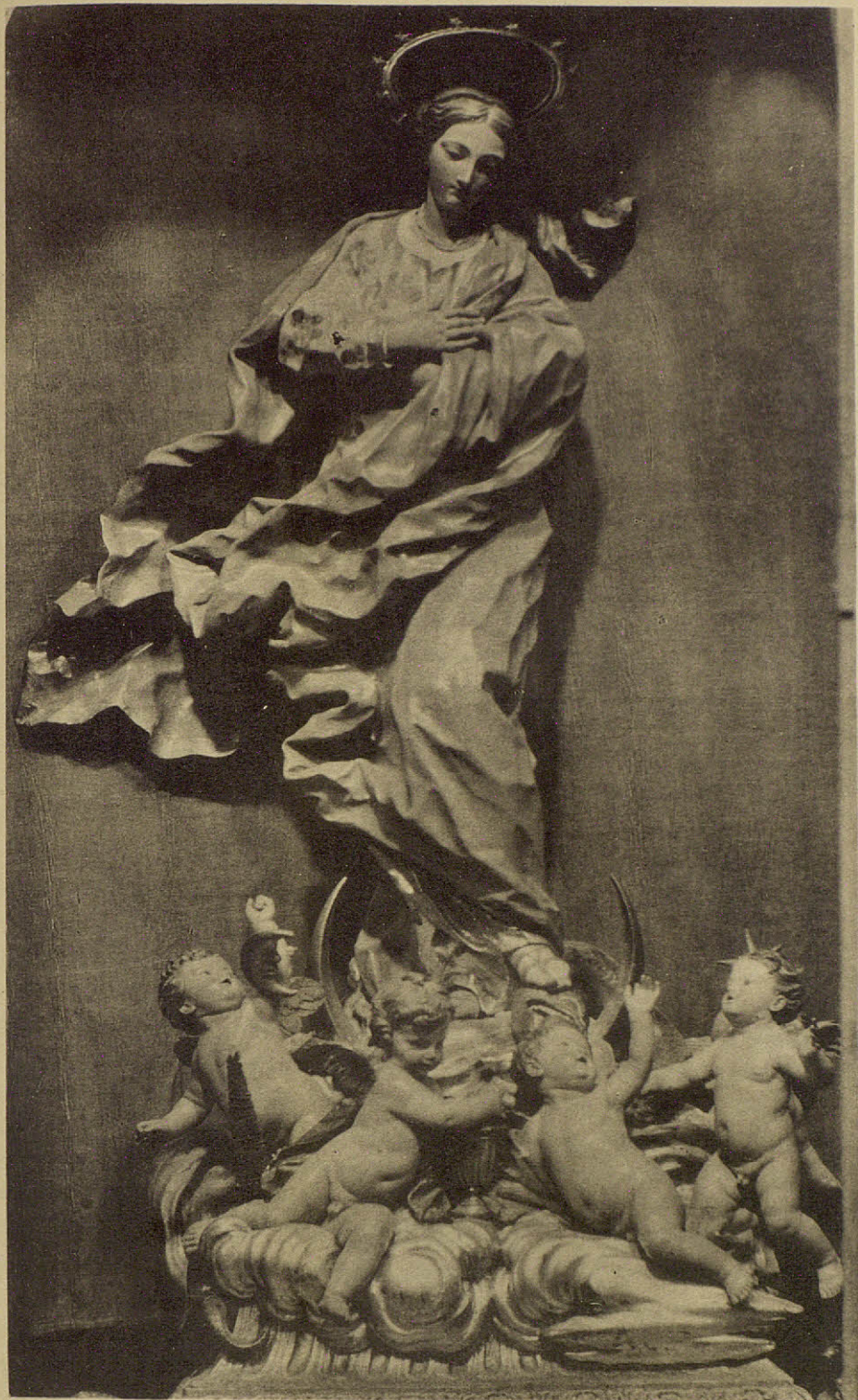
*Salzillo* dice Sánchez Moreno, según textos legales que éste transcribe, y lo averiguado por D. Antonio Sánchez Maurandi (*Asarandi*), actual cura de San Antolín, de Murcia, y muleño ilustre. Tampoco intento hacer una extensa biografía rellena de conceptuosas hipérbolas panegíricas, abundante en ficciones y convencionalismos; sólo quiero exponer lo objetivo sobre la personalidad de este escultor, modesto y hábil artífice que en ocasiones tuvo destellos geniales.

De Roque López nada se sabía hasta hace pocos años, y lo que de él se decía era inexacto: Que era de Mula, su partida bautismal lo desmiente; que murió en Mula en 1811, esto es probable sea cierto; que tuvo una hija llamada María Tadea casada con el abogado muleño D. Martín Molina; en esto hay confusión, puesto que no fué su hija, sino su nieta la que casó con el D. Martín, que era no precisamente de Mula, sino de Pliego; remontando la partida de bautismo de esta nieta, es como ha logrado *Asarandi* descubrir el lugar del nacimiento del escultor, el que nació en Era Alta, pueblecico a media legua de Murcia, en el centro de su huerta, el día 12 de agosto del año 1747, bautizado en Santa María, de Murcia, de que el partido rural de Era Alta era anejo, el día 16 de agosto, con los nombres de Roque José, hijo de José López y de su mujer Juana López. Así consta, según más extenso se contiene, en el Libro XIX de Bautismos, folio 114, de Santa María.

Es de suponer que el muchacho de la huerta entró a servir en casa, o en el taller, de *Salzillo*, el que, notando en Roque afición y disposición para aprender el arte de la escultura, propuso a su padre, ya convencido de la aptitud de su sirviente, formalizar su situación de aprendiz dándole forma legal ante notario, por lo que en 25 de julio del 1765, en presencia del notario del número de Murcia, José Zomeño, comparecieron José López, vecino de Aljucer, con Roque López, su hijo, mancebo «de veintiún años, poco más o menos», según declara el padre faltando a la verdad, puesto que aún no había cumplido los dieciocho años, y D. Francisco *Salzillo*, y contrataron el que Roque López empezase en el taller de *Salzillo* su aprendizaje de escultor durante ocho años, que darían fin en igual fecha del año venidero de 1773. con la obligación por parte del maestro de darle de comer, vestidos decentes, calzado, cama, casa, ropa limpia, buen trato y no ocultarle cosa alguna de su arte, siendo al terminar el plazo de este contrato de



A. DUPAR



La Purísima de la Colegiata de Lorca.  
(Destruída).



propiedad de Roque toda la ropa de su uso, más 360 rs. vn., que Salzillo le entregaría por una sola vez.

En Murcia, a 25 de diciembre del año 1765, Salzillo, ante el notario López Mesas, otorgó testamento en el que, entre las mandas que dispone, deja a Roque López, su oficial, dos juegos de hierros (gubias) y escofinas.

El chiquillo huertano que había sin duda entrado de sirviente de poca edad en el taller de Salzillo, debió recibir en él educación e instrucción primaria; allí, por su disposición para la escultura, lo contrató el maestro como aprendiz formal, y a los cinco meses, en su testamento, ya le llama su oficial y le deja una manda de herramental para su arte. Allí debió Roque López recibir y recibió la cultura artística de su maestro, y el saber de un escultor imaginero del siglo XVIII, la erudición para la representación de las imágenes, siquiera las de más devoción, la historia de los antiguos profesores de su arte y aun de los pintores famosos; de un sencillo e ignorante huertano pasó a ser un oficial entendido, y a la muerte de su maestro, su continuador, de tal forma que sus esculturas se confunden con las buenas de Salzillo, y algunas de ellas son de genial concepción y factura. Roque fué un famoso escultor por su laboriosidad y arte, a la muerte del maestro, al que nunca abandonó, ni del que se separó al término de su aprendizaje, cual era lógico habiendo constituido familia propia al casarse.

Muerto su insigne maestro, López, su oficial, prosiguió su taller y sus convecinos le consideraron en su valer, así como de los pueblos de la región le acudieron numerosos encargos por su crédito y habilidad, y «Don Roque López» se le llamó por todos, debido a su crédito y fama de excelente artista. Desde el año de la muerte de Salzillo, hasta que él falleció, don Roque López llevó a cabo medio millar de esculturas, la mayor parte de bulto entero.

Según los murcianistas, López fué alumno de la escuela de enseñanza artística de la Sociedad Económica de Amigos del País; como esta enseñanza comenzó hacia principios del año 1780, ejercida por Salzillo y el pintor Muñoz Frías, que fueron designados profesores de diseño, resulta que Roque López empezó a ser alumno de ella a la edad de cerca de treinta y tres años; ya hacía algunos estaba casado; pero se conoce que, tanto él como su maestro don Francisco, quisieron dar carácter oficial a los conocimientos artísticos que tenía y había de adquirir por este medio el dis-



cípulo, ya en aquellos años auxiliar y segundo en el taller de imaginaria de Salzillo.

Roque López tuvo sin duda innata predisposición y vocación por el arte; el dictamen que dió en un hecho público que apasionó al vecindario de Murcia, en que expuso de manera ostensible, contra los prejuicios y convencionalismos de aquella época, su informe en defensa del arte, sin temor al juicio de los demás, cual se ve por el siguiente suceso: Era corregidor de Murcia desde el año 1795 don Vicente Cano Altares, natural de Lorca, donde nació en 1745, caballero de la Orden de Santiago desde 1783, maestrante de Ronda, hijo de don Juan Cano Neyra y de doña Margarita Altares de Almazán Morote; éste introdujo en Murcia varias reformas urbanas y dió mejor organización a los establecimientos de beneficencia; pero, según dice Frutos Baeza, donde tan celoso corregidor desplegó mayor entusiasmo fué en el embellecimiento de la Alameda del Carmen, de donde hizo quitar los tenderetes de madera y zarzos de cañas destinados a puestos de bebidas y bodegones, y mandó edificar una acera de pequeños y decentes edificios, donde se stablecían antes los esquiladores de bestias, en cuyas nuevas casas se pusieron confiterías, horchaterías y limpios mesones; también construyó un emparrado a todo lo largo de la alameda, plantó en ella árboles y flores, puso asientos y fuentes y la decoró con estatuas, reproducciones de modelos del arte clásico, entre ellas el *Muchacho de la espina* y la *Venus de Médicis*. Estos desnudos del arte antiguo soliviantaron el pudor de ciertos vecinos, hasta el extremo de ser denunciados por escrito al Tribunal de la Inquisición, la que en vista de la denuncia formó expediente de ella y pidió, entre otros, informe a los artistas de mayor crédito entonces residentes en Murcia, cuales fueron don Roque López y el pintor valenciano Joaquín Campos; López informó con ingenuidad de artista honrado, diciendo: «Las personas que han visto y saben lo que es adorno de jardines, fijan su atención en el primor del arte, y no se escandalizan. Habrá personas insensatas que sólo verán lo que me parecen frioleras, por ser cosa nueva en este pueblo y no tener noticias de que en otras partes, como en Madrid y en Roma, se ven estas obras sin escándalo». El pintor Campos, artista también de asuntos religiosos, informó en igual sentido, lo que parece decidió en el ánimo de los ministros del Santo Oficio a dejar el asunto, y a las estatuas en sus pedestales de los jardines públicos del murciano Carmen. Es



ROQUE LOPEZ



Modelo en barro cocido, por el que hizo el Santiago de Lorca.



de creer que los enemigos de estos clásicos desnudos no les perdonaron la vida, y al dejar su cargo don Vicente Cano lograron destruirlos; pues poco después, hacia 1804, que visitó Murcia Laborde, al describir sus paseos no menciona tales esculturas en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne*. París, 1808.

Roque López debió contraer matrimonio hacia el año 1767, a los veinte años de su edad, acaso para eludir el servicio de milicias; pues en el año de 1809 tenía su hijo José, que de seguro fué el primogénito y quizá el único, cuarenta años, según el padrón vecinal declara. Cerca de su maestro Salzillo, López estableció su nuevo hogar al casarse, en la calle de Vinader, número 6, y allí falleció su mujer, Lucía Hernández, el día 24 de junio de 1807, de accidente repentino; fué enterrada en su parroquia de San Pedro el mismo día de su muerte; había testado ante el notario Nicolás Pérez, según el libro tercero de defunciones de San Pedro, folio 168. Al fallecimiento de su madre parece se fué a vivir con su padre Roque López, su hijo José con su mujer y su hija María, con objeto de acompañarle y ayudarle en su arte, pues José debió ser sin duda oficial de escultor, enseñado por su padre, siguiendo allí en la misma casa construyendo efigies hasta pocos años después, en que falleció el que ya de tiempo atrás era llamado Don Roque López, cual entre otros particulares declaran los asientos de los padrones vecinales de la parroquia de San Pedro, de Murcia, datos que debo a la inteligente amabilidad del archivero municipal, mi amigo don Nicolás Ortega, que dicen así:

Año de 1802.

Parroquia de S. Pedro.—Calle Vinader, 6.

Don Roque López.—Escultor.

Lucía Hernández, su mujer.

María López, nieta.

Antonio Barceló, aprendiz.

Año de 1809.

(Parroquia y calle, la misma.)

Don Roque López, Santero, viudo, 68 años.

Don José López, hijo de éste, sordo, casado, 40 años.

Lorenzo, hijo de éste, 9 años.



A los cuatro de quedar viudo falleció don Roque López, el predilecto y constante oficial de Salzillo, y desde la muerte de su maestro, famoso escultor; murió, según tradición, en Mula, el año 1811, de la epidemia de fiebre amarilla, que diezmoó este reino de Murcia. Es de suponer sea exacta la noticia de haber fallecido en Mula, aunque en el libro tercero de Defunciones de San Pedro, de Murcia, figure su nombre en la lista que se formó al siguiente año de los 380 feligreses de la parroquia que murieron de la epidemia; en dicha lista, ocupando el 64 lugar, se lee:

*Dn. Roque López, viudo.*

Esto no es, como se ve, asiento de defunción ni de entierro; es sólo referencia de haber dejado de existir y ser baja entre los feligreses uno de ellos que, ni había dejado de serlo, ni de ser vecino de Murcia, al salir de ella huyendo de la epidemia, en la creencia de poder así evitarla, como hicieron gran número de vecinos de la capital, por lo que ésta quedó tan desierta y escasa de transeúntes que las calles se cubrieron de yerba, ofreciendo un triste aspecto de silencio y desolación.

A su muerte dejó don Roque un cuaderno en el que inscribía todas las esculturas por él ejecutadas desde el año 1783, en que por muerte de Salzillo estableció taller por sí hasta el año 1811, en que quedó la relación cortada en definitivo por su muerte. Bajo el epígrafe de: «Memoria de las hechuras que he fabricado en el año de 1783», figura la enumeración de 470 esculturas, la casi totalidad imágenes piadosas, con sus tamaños, descripción de su hechura, para dónde y precio en reales de vellón que las hizo. Esta relación fué impresa en un muy modesto folleto de 46 páginas en octavo, en el año 1889, en la imprenta del *Diario de Murcia*. Según Baquero, no incluyó en ella don Roque toda su obra; afirma que se dejó algo por anotar, lo que es muy posible; pero no el que en la imprenta se extraviasen algunas hojas, como supone, porque entonces faltaría algún año en la relación, cosa que no sucede en el folleto impreso, en el que no se nota falta, ni variación en menos de lo producido en cada año, cuya suma es en todos ellos bastante uniforme, la uniformidad que puede arrojar el trabajo hecho por un artista acreditado en



ROQUE LOPEZ



Jesús resucitado, de Santa María de Lorca.



el transcurso de veintiocho años que la relación comprende, sin faltar copiosa obra en ninguno de ellos. Sólo falta el epígrafe del año 1810, pero en el año anterior hay mayor número de obras, de que se deduce que en el año 9 están incluídas las del 10 por descuido del escultor, o quizá por omisión de la imprenta.

Gran cantidad de estas esculturas han sido destruídas por la horda roja en toda esta región murciana; en Lorca, la tarde del 14 de agosto de 1936, fué quemada casi en su totalidad, a las puertas de los templos, con otras imágenes, muchas de ellas de Salzillo, cuadros y muebles; eran llevadas a las hogueras las efigies por mujerzuelas que las arrastraban tirando de ellas con sogas, bajo la vigilancia de los milicianos de Lorca y de los catalanes que habían venido de Barcelona a destruir y saquear, inducidos por jornaleros de Lorca que allí residían, los que vinieron directos a esta ciudad como objetivo de su vandalismo. En tanto las mujeres, con gran número de salvajes mozalbetes, atizaban las hogueras, llevando a ellas cuanto encontraban en los templos, los milicianos cuidaban de recoger para sí cuantos objetos de oro o plata encontraban, cual botín de guerra. Al intentar arrastrar a la hoguera encendida en el atrio de la antigua parroquial de Santa María una imagen, muchas mujeres se opusieron a que fuese arrojada a ella ésta, que era la efigie de *Jesús Resucitado*, obra de Roque López, alegando en su defensa que era una escultura comunista por la banda roja que cruza su busto y por llevar en alto la mano izquierda cerrada, por ser la que empuña el simbólico estandarte de esta efigie; y entonces un límpiabotas, de los que, vestidos con ornamentos sacerdotales, entonaban grotescos cantos ante la hoguera, cogió la efigie, y cargándosela sobre los hombros, la bajó al Ayuntamiento y con ella se presentó ante los que allí estaban reunidos celebrando el acontecimiento de destrucción que en todos los templos de Lorca se estaba efectuando. El betunero portador del *Resucitado*, lo dejó sobre una mesa y allí quedó con el índice de la mano derecha partido de un tropezón al subirlo por la escalera. Luego el grotesco portador explicó al concurso de mandones las razones que habían tenido para no quemarlo, cual a las otras imágenes, y arrastrando los ornamentos con que iba revestido salió corriendo a proseguir sus cánticos ante la hoguera, que había dejado para salvar al *Resucitado*; éste quedó tendido sobre una mesa



del archivo municipal, hasta que otro día fué subido al archivo alto y allí, sobre un montón de legajos, permaneció cubierto con una lona desde el 16 de agosto del 36 hasta el 1 de abril del 39, que fué sacado de su escondite para salir triunfante en la procesión del Domingo de Resurrección del dicho año.

Esta escultura es la mejor que salió de la gubia de don Roque López, por su original espiritualidad y la artística elegancia de su actitud: un cuerpo desnudo, delicadísimo, que se eleva del suelo ingrátido y parece que va a desaparecer en el infinito. Es una limpia y honrada talla en pino carrasco del país, sin añadidos, piezas postizas, emplastes, remiendos, trucos ni subterfugio alguno engañoso.

Lo describe su autor en la *Memoria* de sus «hechuras», en el año 1800, así: «Un Jesús resucitado, con un pie sobre el sepulcro y el otro en el aire, de siete palmos, con banda estofada y bandera, para el cura de Santa María, de Lorca, 2.500 rs.».

Esta escultura del *Resucitado* había sido tenida por todos como una admirable obra de Salzillo, pero los libros de cuentas de la Cofradía declararon su autor en sus asientos y recibos, y ya no se pudo dudar que un escultor llamado Roque López, nombre que no les sonaba a nada, pues la fama que en vida pudo tener el tiempo la había desvanecido y borrado, y con cierto sentimiento se decía al que, admirado de la singular efigie, preguntaba si su autor era Salzillo, que no, que era de un discípulo llamado Roque López, del que nada se sabía, sólo que era de Mula —así lo habían afirmado todos los eruditos.

El grabador murciano don Juan de Lariz, que sólo fué un mediano artista, en el año de 1804 grabó una estampa de este *Jesús Resucitado*, por encargo de su Cofradía, grabado de regular factura, interpretado con la libertad de dibujo que entonces se usaba para tales reproducciones por los grabadores; aunque en este caso no se aparta demasiado del original, pero sin la elegancia y finura del modelo.

Es condición humana no saber enaltecer las cosas sin denigrar las análogas antecedentes; así los artistas del Renacimiento motejaron al estilo ojival de gótico y bárbaro, por suponerlo arte propio de los godos, no sujeto a reglas y módulos, cual el imperante entonces grecorromano, todo él pleno de fórmulas y cánones; después, en el siglo XIX, ha sido tachado el estilo ba-



rroco, y sobre todo la escultura del siglo anterior, de mala y degenerada, todo ello por no ser al gusto del clasicismo naturalista moderno. La escultura del siglo XVIII es opuesta, desde luego, a la de los dos siglos anteriores, pero no es un arte degenerado ni de mal gusto, es una escultura movida, bastante teatral; pero bella y expresiva. En España fué uno de sus más insignes maestros don Francisco Salzillo, que en Murcia cultivó este estilo teatral y barroco, simbólico y movido, pero artístico como el que más; es de indudable prosapia esta escultura del XVIII, producto de las maneras artísticas italiana y francesa; Salzillo fué discípulo de ellas por su padre, que era un mediano escultor italiano, y por su probable maestro Antonio Dupar (1), excelente escultor francés avecindado en Murcia desde 1720 a 1731, época de la primera juventud de Salzillo, el que, además de la influencia que en su genio pudo obrar el gusto predominante en su tiempo, tuvo los dos imperativos, de su padre, escultor italiano, y de su probable maestro, y si no maestro, modelo al que imitar, Dupar, artista provenzal; las escuelas de escultura de Francia y de Italia, que engendraron en Salzillo su especial estilo, de actitudes dramáticas de gran movimiento en sus líneas y, como complemento, una hábil y limpia ejecución de perfecto dibujo. Roque López, educado en todos sentidos por su maestro Salzillo, fué un imitador servil del arte de éste, pero aun cuando menos genial, tuvo destellos de originalidad; el *Jesús Resucitado* de

---

(1) Antonio Dupar, nacido en Marsella en 1698, murió en Coutances de Normandía el año 1755; en los once años que residió en Murcia, el joven Salzillo, caso que no recibiera enseñanza directa de Dupar, debió visitar mucho el taller de éste, y sus obras quedarían en la imaginación del futuro maestro escultor como eficaz memoria, con mayor motivo que en aquellos años no había en Murcia otro escultor de fama y buen artista como Dupar, éste fué un portento en esculpir ángeles desnudos, niños y adolescentes; Salzillo recuerda en sus obras estas del escultor marsellés. La *Concepción*, que hizo en Murcia Dupar para la Colegial de Lorca en 1723, tenía un gracioso grupo de angelitos al pie, admirables por lo perfectos. Esta *Concepción* era un magnífico ejemplar de la escultura religiosa del siglo XVIII, la que en su composición y actitud revelaba que las obras del sevillano Murillo no fueron desconocidas por el escultor francés, el que está probado por los documentos de su adquisición la esculpió en Murcia, durante su residencia en la ciudad, cuando era de veinticinco años de edad; también constaba en ella su autor, pues en el plinto de la peana se leía: LA HISO ANTº DVPAR DE NATION FRANCES 1723.—Fué destruída por el fuego de la hoguera a que la arrastraron las turbas en el año 1936.



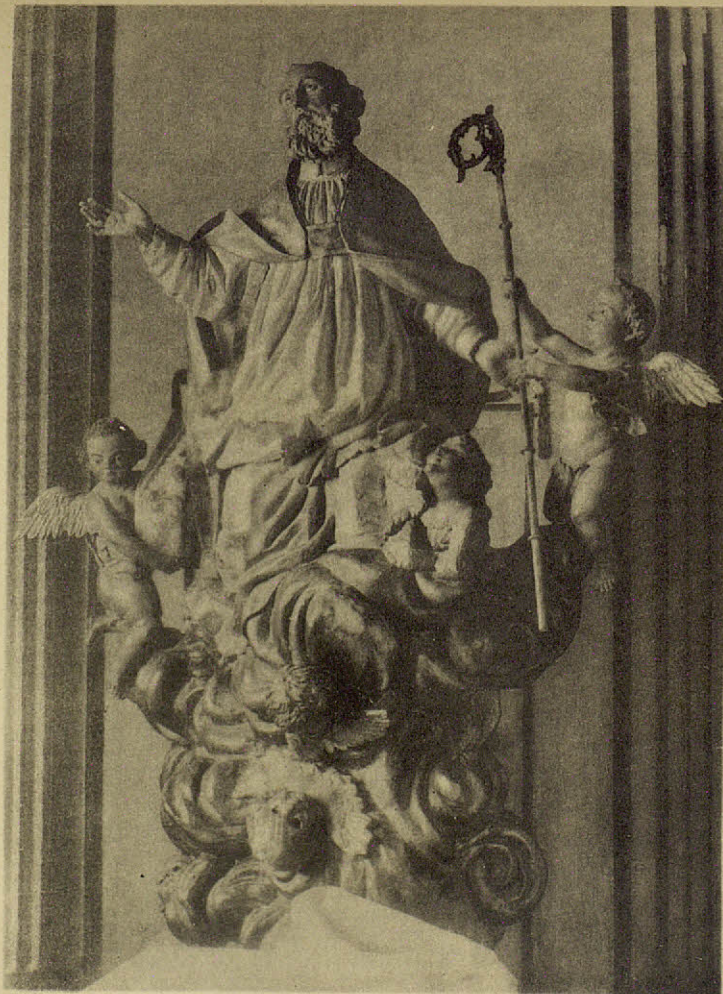
Lorca es una talla excepcional, singularísima, que de no estar tan probado que fué obra de López, sin dificultad, con aparente evidencia se daría por de Salzillo y de sus obras más perfectas en idealismo y en arte; pero la *Memoria* antes mencionada demuestra que su autor fué don Roque, y los recibos que Escobar transcribe en su libro de arte en Lorca lo confirman hasta la saciedad. Tres son los recibos dados por el escultor de haber sido satisfechos los 2.500 reales de vellón, en que ante el notario de Lorca, Pedro Francisco García, se formalizó, en 3 de agosto de 1800, la construcción de la efigie del *Resucitado*, para la Archicofradía de la Resurrección de Ntro. Señor Jesucristo, Asunción y Encarnación de Ntra. Señora, por los cofrades Pedro Martínez, maestro alarife, y Pedro Fernández, dependiente de Rentas, vecinos de Lorca, los que se obligaron a pagar, según tenían tratado con don Roque López, maestro de Escultura de Murcia, la confección de una efigie del Señor de la Resurrección, para la iglesia parroquial de Sta. María de esta ciudad de Lorca, ajustada en 2.500 reales, cuya suma habían de satisfacerla en esta forma, a saber: 1.500 rs. al tiempo de entregar su autor la escultura, y los mil reales restantes en dos plazos iguales, el uno el mes de marzo de 1802 y el otro en igual día del 1803, con la condición que la efigie fuese de siete a ocho palmos de alta; se haría la entrega en Murcia, a mediados de la Cuaresma del año inmediato de 1801, siendo del cargo de los otorgantes el traer la escultura a esta ciudad de Lorca. Se obligaron ambos cofrades con todos sus bienes, hipotecando sendas casas de que eran dueños al pago de la referida cantidad. El primer recibo decía así:

«Digo yo Roque López, Profesor de Escultura, que he recibido del Sor. Dn. Mariano Gil Castroverde, Cura de la Parroquial de Sta. María de la Ciudad de Lorca, y por mano de Dn. Marcos Ramallo, vecino de la ciudad de Murcia, mil y quinientos reales vellón, y son a cuenta de un Jesús Resucitado que he construido para la dha. Iglesia de Santa María. Y para que conste doy este que firmo en Murcia a doce de marzo de mil y ochocientos y uno= Roque López=Son 1.500 rs. von.»

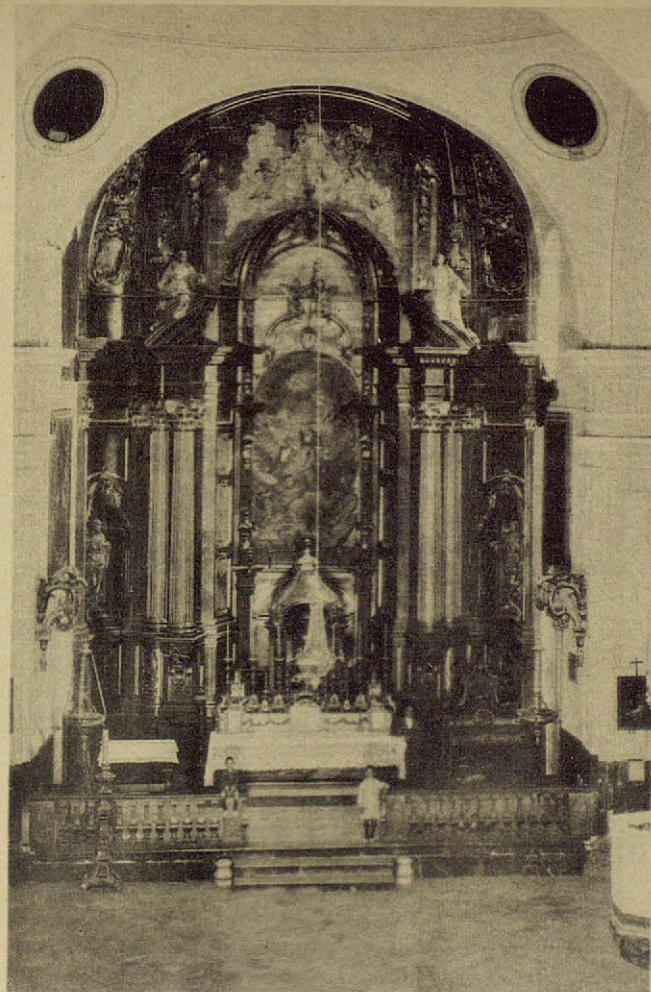
El segundo recibo lo dió de 500 rs. en Murcia a 26 de octubre del 1802 y el tercero de igual cantidad, con lo que quedó pagado, lo dió en Murcia a 10 de agosto del 1803.

En el año 1791 se intentó construir en Nápoles para la parro-





San Lázaro, titular de la parroquia de Alhama de Murcia.  
(Destruído).



Retablo de la parroquia de Alhama con esculturas de López.  
(Destruído).



quial de Santiago de Lorca, la efigie del santo titular —entonces las imágenes construidas en Nápoles eran la moda— para lo que se encargó traer por medio de un comerciante italiano, de los muchos de esta nación residentes en Cartagena, llamado Matalone, un modelo de la nueva efigie que importó 216 rs.; era este modelo de barro policromado y se ha conservado hasta la general destrucción de imágenes del año 1936 en dicho templo; parece que después de tener en Lorca el modelo se varió de propósito y se le encargó su hechura al escultor murciano don Roque López; éste interpretó con exactitud el modelo napolitano en una imagen del santo Apóstol en hábito de peregrino, de tamaño natural, sobre nubes en actitud extática acompañado de un ángel mancebo de seis palmos y cuatro menores, de cuatro palmos cada uno, con los atributos del santo, conjunto grandioso de efecto, con los ropajes estofados, por el que cobró seis mil reales. También labró en esta ocasión, para sostener las lámparas del presbiterio, dos ángeles de siete palmos; éstos eran dos figuras de adolescentes vestidos a la romana con cota de doradas escamas, en actitud de estar volando y cogidas con las manos las cadenas de que pendían las lámparas; eran dos elegantes figuras que se sostenían en los pilares de la boca de la capilla mayor con el talón del pie izquierdo y la punta del manto, que flotaba al aire a sus espaldas. Según las cuentas de fábrica de esta parroquia, costaron los dos ángeles cinco mil reales. Tanto el grupo del titular como estos referidos ángeles sostenedores de las lámparas de la capilla mayor fueron construidos por López, según dice en su «Memoria», en el año 1796. La efigie de *Santiago* pereció en el incendio casual que sufrió este templo en abril de 1911, y los dos ángeles fueron reducidos a pavesas, como todo el contenido de la iglesia, cuando fué incendiada por las turbas en agosto de 1936. También se conservaba en esta parroquia de Santiago una efigie de *San Antonio Abad*, que López construyó para la iglesia de los frailes mercedarios en el año de 1798, en precio de 1.500 reales, la que a la expulsión de las órdenes regulares de sus conventos e iglesias cerradas al culto, en la cuarta década del siglo XIX fué trasladada a esta de Santiago y colocada en la primera capilla del lado de la Epístola; era una bella efigie, reproducción exacta de la que su maestro Salzillo esculpió para la ermita de dicho santo situada en la puerta de Castilla, en Murcia. Del *San Antonio* de los mer-



cedarios de Lorca abrió con limpieza una lámina en talla dulce el grabador lorquino Juan Santos.

Más de veinte eran las efigies que había en los templos de Lorca, de López, de ellas sólo se han salvado de la destrucción tres: el *Resucitado*, ya reseñado, y dos en la iglesia del Carmen: *San José* y *Jesús Nazareno*, éste de vestir.

De las obras máe importantes que ejecutó fueron las que hizo para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Alhama de Murcia, a saber: Una *Virgen de Gracia*, de ocho palmos, sobre nubes, con dos niños de cinco palmos y cuatro serafines (1); una *Santa Marta*, de ocho palmos, y una *Santa María*, sentadas, para los frontispicios del retablo; un *San Pedro*, de ocho palmos, y un *San Juan*, para los dos nichos del mismo retablo; dos niños para la boca del camarín, con el báculo, y dos *Evangelistas* de tres palmos para el Sagrario, todo ello el año de 1785, en precio de 9.000 reales; al año siguiente de 1786 hizo la efigie de *San Lázaro*, titular de la parroquia, de nueve palmos, arrodillado en un trono de nubes, con dos niños, uno con el báculo y el otro con la mitra, y cuatro serafines, en precio de 7.000 reales. Esta efigie de *San Lázaro* era una maciza y monumental escultura en actitud muy movida y como transportado por la oración. Como todo el contenido de la parroquial, fué destruído en 1936. Ha sido reproducida con arte y habilidad en 1944 por un escultor murciano de los varios que en la capital hay continuadores del arte y estilo de los dos maestros de la imaginería murciana, Salzillo y López.

Para la Cofradía de músicos de Murcia labró en el año 1783 una *Santa Cecilia* de seis palmos, sentada, tocando el órgano, en precio de 2.000 reales. Esta es una de sus más finas y elegantes esculturas, la que ha sido atribuída a Salzillo, y que como de éste ha sido publicada en reproducciones en fototipia; se muestra la santa sentada ante un órgano, con las manos sobre el teclado, con el cuerpo y cabeza, de graciosa actitud, vueltos a medias hacia el espectador. Se le daba culto en la iglesia de monjas agustinas de Murcia, y es una de las efigies que han escapado de la destrucción revolucionaria.

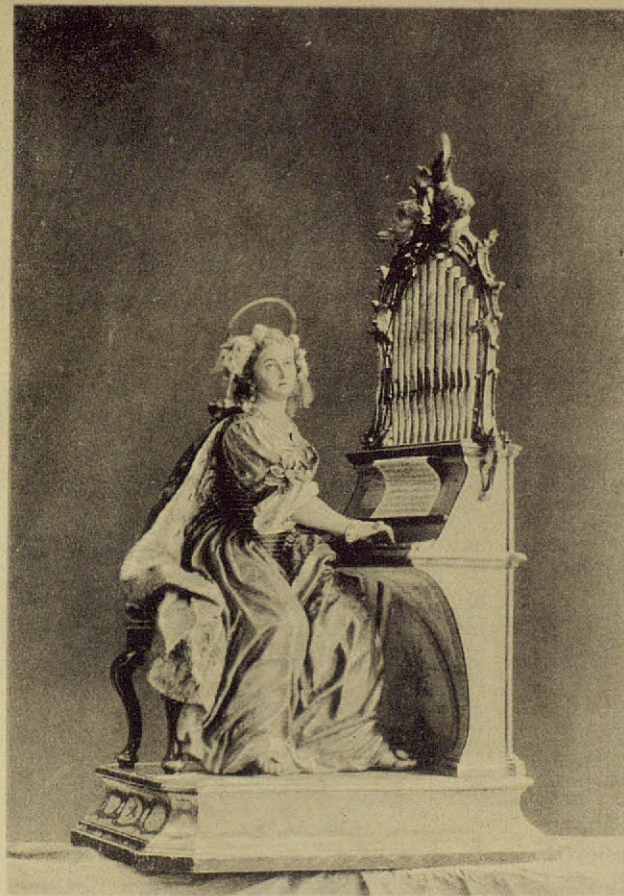
---

(1) Esta *Virgen de Gracia*, sobre nubes, con dos niños (ángeles) y cuatro serafines, iba colocada como remate del retablo, ante el arranque de la bóveda de cuarto de esfera que cierra la capilla mayor, como se puede ver en la lámina.





San Antonio Abad, de la iglesia de Santiago de Lorca.  
(Destruído).



Santa Cecilia de los Músicos, de Murcia.



También construyó varios grupos o *pasos* para las procesiones de Semana Santa, en especial efigies de las *Angustias* o *Piedad*, reproducción de las famosas de Salzillo; *pasos* de *Jesús* y la *Samaritana*, para Lorca y Murcia; *Cristo azotado* a la columna por dos sayones, para Huércal-Overa; un *paso* del *Prendimiento*, formado por *Jesús* y dos sayones, para Tobarra, y varios *Nazarenos*, crucifijos, e imágenes de *Dolorosas* y *Soledad*. La mayor parte de su obra, que se conservaba en los templos de la región murciana y provincias limítrofes, ha sido destruida en las revueltas marxistas por la hez social que dormía en sus zahurdas, que ignara y salvaje se dió el placer de destruir tanta obra artística cual era la que se guardaba en los templos, monumentos de historia y arte, cuya pérdida nunca será bastante lamentada. También se inspiró Roque López para su labor en la reproducción del natural; pues en el año 1789 labró: Tres mocitas de la huerta, otras tres muchachas de tres palmos y medio; dos mocitos de la huerta, para Madrid, y para este punto también una vieja hilando.

Roque López, escultor imaginero, discípulo y primer ayudante del famoso Salzillo, fué hijo de unos pobres huertanos; pero como según el dicho de estos habitantes de la vega murciana: «Ca presona pa su ese». En Roque López se dió y tuvo efecto esta frase popular, título de un delicioso sainete escrito en lenguaje de la huerta y estrenado en el teatro Romea, de Murcia, en la noche del 31 de mayo de 1887, en que uno de los personajes del sainete, Luis, hijo de unos labradores, al cumplir su servicio militar no vuelve al cultivo de su bancal, sino que se queda en Madrid instruyéndose, porque esa es su vocación, hasta que al final del sainete regresa a la huerta a visitar a la familia, y dice:

LUIS.—Ha seis días que he tomado  
el título de arquitecto.

JOSÉ.—Es decir, que eres...

LUIS.— Un hombre  
de carrera, no un labriego.

Como este Luis, hijo de unos labriegos, fué de muchacho Roque López, sin cultura ni medios; pero como «su ese» no era el cultivo de las berzas y moreras de Era Alta, donde nació, y des-

---

(1) Parece que sus padres fueron jornaleros que por necesidad hacían poco asiento y residieron en Era Alta, Aljucer, Santomera..., lo que introdujo tal confusión en



pués de Aljucer, pago rural contiguo donde se trasladaron sus padres, Roque entró de sirviente en casa de Salzillo, donde se reveló su vocación de artista, y con el maestro, fundador de una escuela de escultura, que bien se puede llamar *escuela murciana*, permaneció siempre, siendo en los últimos años de la vida de Salzillo su auxiliar eficaz y luego el continuador y propagador de su estilo; y Roque López, que entró de muchacho al servicio como mandadero de un taller de escultura, fué en su edad proveya, por su arraigo y arte, don Roque, el Santero, que así le llamaron sus convecinos.

JOAQUÍN ESPÍN RAEL

---

Roque López, que éste no sabía con exactitud el lugar de su nacimiento, y así, al contraer matrimonio con Lucía Hernández en S. Pedro de Murcia, en 25 de agosto del 1768, y al bautizar a su hijo José en septiembre de 1769, declaró ser natural de Santomera, pero su partida de bautismo es incontrovertible, nació en Era Alta. He aquí el documento literal:

«En la ciudad de Murcia, en diez y seis días del mes de agosto de mil setezs. quarenta y siete años, yo D. Pedro Muñoz Cura thente de esta Yglesia Parroql de Sra. Sta. Maria, bautizé solemnemente y crismé a un niño, al que puse por nombre Roque Joseph, hijo legmo. de Jph. López y de Juana López, moradores en la Era Alta, nació día doce deste mes; fueron sus abuelos pts. Roque López y Beatriz Duarte; maternos Melchor López y Ysabel Mayquez y sus padrinos Jaime Muñoz y Jpha. Marz. y en fe de ello lo firmé = Don Pedro Muñoz» (rúbrica).



# San Félix de Játiva

(Monumento nacional)

## I

### ANTECEDENTES HISTORICOS

A. *Cristianización de Scetabis.*—Flórez, en el tomo VIII de su «España Sagrada», dice que estando Scetabis (hoy Játiva) en el tránsito o calzada de Tarragona a la Bética, en la Contestania, y siendo ciudad comercial y famosa, fué una de las primeras que en España abrazaron el Cristianismo. Y así lo confirman otros publicistas regionales.

Efectivamente: ya a principios del siglo iv, antes de que el emperador Constantino diera libertad al Cristianismo por su edicto de Milán, el año 313, ya había aquí muchos cristianos con su iglesia dedicada al mártir gerundiense San Félix diácono, con anterioridad al martirio de San Vicente en Valencia. Pero se ignora quiénes fueron en Scetabis los predicadores de la nueva religión cristiana, en época no muy lejana a los apostolados de Santiago y San Pablo.

La oleada invasora de los godos pasó sobre este pueblo levantino ya cristianizado, y su Fe religiosa perduró ininterrumpidamente a través de la dominación arábiga con su templo excatedralicio abierto al culto por la transigencia arábiga retribuída con un canon que cobraba el dominador a los cristianos setabitanos, al igual que hacían en Valencia con referencia al templo de San Vicente mártir, vulgo «de la roqueta».

Fué, pues, la iglesia de Játiva una de las más primitivas de



España, cimentado su templo en la falda o ladera norteña del monte de su castillo, do radicaba la romana población primitiva.

B. *El Patrono San Félix diácono*.—El nombre del titular de la primitiva catedral visigoda, continuadora del templo primitivo, fué San Félix. El culto de este santo diácono mártir se propagó rápidamente por España, según texto de un breviario mozárabe («Hispaniarum ecclesias Felix martyr inclitus robaravit elogio et ornavit martirio»). Y su templo se edificó al terminar las persecuciones romanas, dentro de la población cabeza metropolitana de la Scetabiania, cuya jurisdicción político-religiosa comprendía otras cuarenta poblaciones.

San Eulogio, en su «Memoriale sanctorum», dice que el felicísimo San Félix, sabedor de que los cristianos eran perseguidos en Gerona, cuya iglesia de Dios era cruelmente vejada, abandonó los estudios que cursaba en Cesaria de la Mauritania y transferido a Gerona, allí, como soldado de Cristo, triunfalmente consumó el martirio —Prudencio compuso en el siglo iv un himno dedicado al Santo, que se publicó en el «Breviario mozárabe», y su fiesta se celebra, desde inmemorial, el día primero de agosto—. Su martirio tuvo efecto en el año 304. En Cataluña gozó este santo de preeminencia en el culto. Murió en Panadés, después de haberse intentado ahogarle en la costa mediterránea de San Feliú de Guixols (Gerona), consumadas antes otras torturas. Dos bulas pontificias de fines del siglo ix hicieron constar que los restos mortales del santo mártir descansaban corporalmente en la iglesia de Santa María. Mas perdido su rastro, en tiempo del obispo Miró fueron hallados en el fondo de una cripta y trasladados a un sepulcro de piedra del altar mayor de dicho templo gerundiense, desde entonces dedicado a San Félix con su actual claustro románico.

En nuestra «Historia de Játiva», tomo I y sus apéndices, así como en otras publicaciones anteriores, hemos aclarado la confusión habida en Játiva en cuanto al culto al Santo Diácono de Gerona, confundido durante varios siglos con otro San Félix presbítero de Lyon, supuesto evangelizador de Scetabis. Y huelga insistir ya aquí en tan voluminoso punto histórico-local, testimoniado con documentos, esculturas y pinturas.





Aspecto exterior del atrio.



Detalle interior del peristilo románico del monumento.

Iglesia de San Félix en Játiva.



## II

## LA EX CATEDRAL VISIGODA

A. *El templo primitivo.*—Se supone que debió haber sido de tres naves paralelas de escasa altura, con bóvedas de medio cañón y separadas por arcos sustentados por columnas (postes y capiteles procedentes de templos del paganismo), seguramente las mismas que desde la reedificación románica del monumento vemos hoy utilizadas para el atrio o peristilo que corre a lo largo de su muro lateral.

El malogrado Vicente Lampérez, en el tomo I de su «Historia de la Arquitectura cristiana española», dedica a la visigoda cerca de cien páginas, y de éstas casi la mitad al estudio de catorce templos visigodos, únicos ciertos llegados a nosotros en la península, y de ellos, al final, leemos breves líneas para San Félix, única catedral visigoda conservada hasta hoy, aunque ya reedificada a mediados del siglo XIII. Por este motivo no la describe, limitándose a simples referencias de las excavaciones que el arqueólogo don Fortunato de Selgas practicó con el Abad J. Pla a principios del siglo actual, y de las cuales se ocupó extensamente en el «Boletín de la R. Academia de la Historia» en Madrid y 1907. El resultado de dichas excavaciones fué el descubrimiento de unos muros de mampostería, que formaban un cuadrilátero perfecto de seis por siete metros, en cuyos vértices había sendas basamentas de un metro cuadrado como para apoyar basas de columnas. El pavimento, de quince centímetros de espesor, es de milenario hormigón, cuyos fragmentos conservamos en nuestro Museo Municipal, juntamente con otros de un ventanal de piedra en tracería calada; unos capiteles visigodos; trozo de una gruesa moldura; una cruz catedralicia fragmentaria de extremos trebolados y «Agnus Dei» central (piedra de labra, quizás para el imafrente del templo), y finalmente, como irrecusable testimonio de la ex catedralidad de San Félix, el palipséstico cipo romano, con su inscripción latina, picada y sustituida por otra del siglo VII en la cara posterior, y que, como consagración en ara cristiana por el obispo setabitano dice así: *In nómine Dómini Athanasius episcopus, septimo anno sacrationis sue erexit hoc altare. Amen.* (En nombre del Señor, el obispo Atanasio, en el séptimo



año de su consagración erigió este altar. Amén.) Se trata de un cipo o pedestal de poco más de un metro de altitud y cuadrada base, en mármol buixarró, con cavidad superior labrada a mediados del siglo VII, para colocar reliquias. Lo descubrió don Gonzalo Viñes en 1918, en el altar mayor de San Félix, y lo trasladó al Museo, donde lo conservamos para restituir esta histórica piedra al templo de su procedencia, cuando sea posible.

En el atrio del ermitorio actual se conserva también una enorme basa de columna gigantesca de un metro de diámetro, desenterrada también en la parte posterior, resto ajeno al templo cristiano, y perteneciente a otro pagano, más primitivo del romanismo.

Las ventanas que daban luz al ábside y nave central del templo visigodo estaban decoradas con losas perforadas de piedra en tosca labor más tardía. Su dibujo era de cruces griegas en distintas posiciones, o bien el dibujo de un funículo entre dos filetes, ornato frecuente en aquel arte visigodo. De la antedicha cruz, conservada en el Museo Arqueológico sólo perdura un brazo y la espiga o remate, faltándole el tronco o pie y el otro brazo; y de ella escribió Villanueva en octubre de 1804 una «memoria» que, inédita, conserva nuestra R. Academia de la Historia. El antedicho Lampérez, en su obra citada, considera todos estos restos como de una basílica visigoda, antigua catedral de *Sœtabis*.

El rey conquistador Jaime I de Aragón y Valencia, buen político y prudente legislador, al entrar en Játiva en 1249 por la puerta exterior de la Aljama, se encaminó directamente al cercano templo cristiano de San Félix precedido de su hijo Pedro, como dice en su «Crónica». («Al altare dia mati, fent anar devant Nos al Infant, a la iglesia de Sant Felix»). Aun cuando hizo consagrar en templo cristiano parroquial la mezquita mayor del llano, por ser de cinco bellísimas naves, quiso también que se reedificase la ya ruinosa ex catedral de la montaña, según luego diremos. Contribuyó a esta reedificación, que se conserva intacta, un hijo del converso rey de Valencia Ceit abu Zeit, llamado Fernando, quien al morir en 1262, ante el notario Ramón Manzano, legó manda pía para la obra de reedificación de San Félix de Xátiva.

B. *El obispado setabitano*.—Existió en tiempos visigodos, teniendo en San Félix su sede mitrada, que extendió el territorio de su diócesis desde Custro hasta Moleta y desde Togalla hasta



Unita, según delimitación del rey Wamba. Este último límite lo cambió a Muto, o Yuta, el obispo Pérez de Segorbe. Era diócesis enclavada entre las de Denia y Valencia. Carlo Magno hizo la de Sœtabis, sufragánea de la de Toledo, en un concilio del año 636. De este obispado se ocuparon el moro Razis e infinidad de cronistas cristianos antiguos y modernos, según numerosas citas bibliográficas que detallamos en nuestra citada «Historia de Játiva», a la cual remitimos, para más detalles, a nuestros lectores. Pero hay que tomar con precaución a los falsos cronicones y a los cronistas regnicolas que, siguiéndoles, lanzaron al vuelo su fantasía en cuanto al episcopologio setabitano, inventando prelados y fechas, cuando de modo cierto y documentado sólo sabemos de los seis siguientes, que suscribieron actas de los concilios de Toledo, según datos del historiador valenciano don José Sanchís Sivera, tomándolos de la «España Sagrada», de Flórez:

*Mutto* (589-597), que firmó en primer lugar entre los prelados asistentes al concilio III de Toledo, quizá por ser el más antiguo de los sufragáneos.

*Florencio* (633-636). Asistió al IV concilio de Toledo celebrado en 633, firmando a continuación de otros 29 obispos; y en 636, en el V concilio toledano.

*Atanasio* (653-675). En el concilio VIII firma en el 24 lugar y antes de otros 28 sufragáneos. También asistió a los IX, X y XI, firmando en primer lugar de los asistentes a este último.

*Isidoro I* (678-682). Firma el 15 lugar del concilio XII, año 681.

*Asturio* (683). Concurrió al XIII concilio.

*Isidoro II* (688-693). Concurrió a los concilios XV y XVI de Toledo.

Claro está que antes y entre los anteriores dichos prelados de Sœtabis hubo otros; y el que no firmasen actas de concilio no niega su existencia; pero tenemos por dudosos sus nombres y fechas.

Con lo dicho basta para subrayar el rancio abolengo del templo de San Félix, entre todos los demás del Levante valenciano, y uno de los de mayor antigüedad entre los mitrados de España.

Como consecuencia de aquella milenaria catedralidad se sucedió en Xátiva el pleito secular de la reivindicación de su episcopado durante los períodos foral, real y constitucional de sus anales, de cuyo asunto publicamos cerca de cien páginas, copiosamente documentadas, en nuestra citada obra histórica local.



## III

## EL TEMPLO DE LA RECONQUISTA

A. *Su arquitectura románico-ojival.*—En nuestro libro «Catedrales de España», que editó en Madrid Espasa Calpe el pasado año 1936, decimos que pocos escritores se olvidaron de este templo de San Félix, pero pocos también le concedieron su merecida importancia. Y tal afirmación la corroboramos con numerosas citas que damos aquí, por reproducidas.

Bajo un atrio o prolongado peristilo, abre su puerta lateral el templo, perforando el muro en arco de medio punto. Es una puerta de puro estilo románico, en buena sillería y dovelas molduradas sostenidas por jambas y columnitas de labrado capitel en los codillos. Por las extremidades exteriores de dichas dovelas corre una moldura arqueada, coronando el intradós de la archivolta que se adorna con diamantes y otros motivos decorativos. A los pies del templo se abría en el imafrente otra puerta sencilla igualmente arqueada, que recientemente han tapiado.

Es notable este templo de transición arquitectónica por su historia y por su arte netamente valenciano de la Reconquista cristiana: exteriormente por su puerta de acceso y sus tres ventanales (románicos también) del testero plano de fondo; e interiormente por su pristino arte ya ojival medrosamente iniciado en sus cuatro arcos torales, sin contrafuertes exteriores, que sustentan la techumbre de madera a doble vertiente, carente de bóvedas, semejando, de lejos, viejo arcón o sarcófago gigantesco. En el mismo muro lateral de la puerta, pero en el extremo opuesto, domina su peristilo una espadaña de un solo vano, suprimido ya el adosado campanario y su escalera.

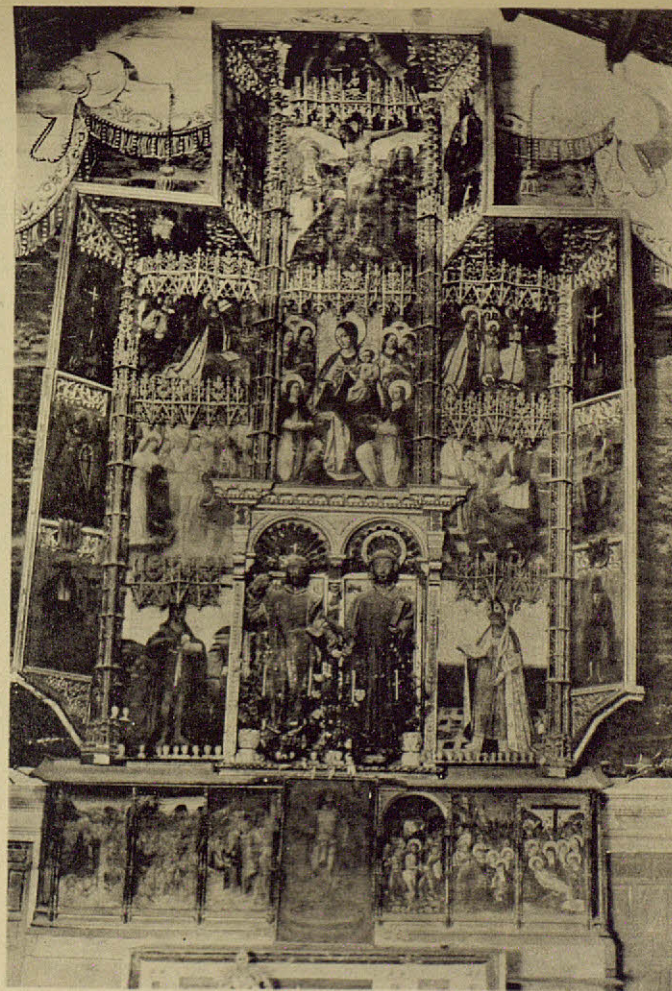
La planta interior del templo, que es de sencilla y única nave, mide veintidós metros y medio de longitud por quince de anchura y otros tantos de elevación. Dieulafoy dice que el alfarje o ensamblado de tableros que sustentan los arcos de atrevida abertura, es lo más notable del templo, con el peristilo exterior que ya dijimos sustentado por columnas procedentes de la ex catedral, a la vez originarias de apeados templos romanos del paganismo.

Fortunato de Selgas, en extenso artículo con separata que a principios de este siglo publicó en este mismo BOLETÍN DE LA





Interior del templo secular.



Gigantesco retablo mayor, siglo XV, de tablas valencianas.

Iglesia de San Félix en Játiva.



S. E. DE EXCURSIONES, de Madrid, estudió ampliamente «San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo XIII», admirando la nuestra por su pureza de estilo en la reconstrucción docentista sobre el solar de la primitiva. Distingue entre las columnas del atrio, las evocadoras del clasicismo romano por el bello perfil de su énfasis, a diferencia de las pregoneras de la decadencia greco-romana, con torpes estrías en el arrosado fuste y el capitel constantiniano. Estudió los antedichos restos de la primitiva catedral y detalló el estado del templo actual.

También se ocupó oficialmente del monumento D. Elías Tormo, desde la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, como más adelante diremos.

El arquitecto del Estado D. Jerónimo Martorell resaltó la importancia del templo por ser de postrimerías del arte románico e iniciación del gótico, en un conjunto que más bien que religioso parece de arquitectura civil (salvo detalles), al carecer de ábside y crucero; y, a su juicio, supera en mérito a San Salvador de Sagunto (interiormente ya revocado) y la P. Sangre de Liria, iglesias valencianas de la Reconquista, pero ya ojivales.

Y es que el romanismo en Valencia, por lo tardía de la Reconquista cristiana, apenas pudo aquí arraigar más que en el castillo de Peñíscola, la puerta del crucero de la Almoina en la catedral de Valencia, otra sencilla de San Mateo y en el exterior de San Félix de Játiva.

B. *Su contenido.*—Al penetrar al interior del templo montañés por su única puerta lateral antedicha, lo primero que salta a nuestra vista son dos *lápidas romanas* empotradas en los muros-contrafuertes que sustentan los arcos torales. Fueron utilizadas como sillares, al punto de colocar una de ellas, de costado, su inscripción latina, en vez de hacerlo en el sentido vertical que requiere su lectura. Son las inscripciones números 3623 y 3638 de Hübner; 281 del Príncipe Pío de Saboya y 89 y 92 de Sanchís Sivera. Una de ellas carece de interés; pero la otra es de un *dunviro*, flámine o sacerdote pagano, y a la letra copiada dice así: «FULVIO L. F. GAL. MARCIANO DVIR. FLAMINI ROMÆ ET AUG. FVLVIA M. F. MARCELI MATER.»

Contra el murete de la izquierda, sobre un fragmento de fuste estriado que la sustenta, vemos la *pila-capitel* para el agua bendita. Se discute si en el siglo XIII fué labrada para este uso, o, como parece, fué un capitel de mainel o parteluz de puerta románica



achaflanado en su lado posterior y después vaciado para pila al estilo de las basílicas asturianas, como opinó F. Selgas. Su tambor es esculpturado o historiado, con altorrelieves, que por su traza parecen presentir el arte gótico, por más que Villanueva dijese ser labor de arte visigodo. Pero todos coinciden en atribuirle mérito extraordinario arqueológico, confirmado en la última exposición internacional de Barcelona, en cuyo palacio de Arte español mereció esta pieza una vitrina. Muestra varios pasajes de la Natividad de Jesús, como su anuncio por el ángel a los pastores; la Adoración de los mismos ante el pesebre entre la Virgen y San José; y la Virgen de la Leche amamantando al Niño. El collarino se adorna de flora.

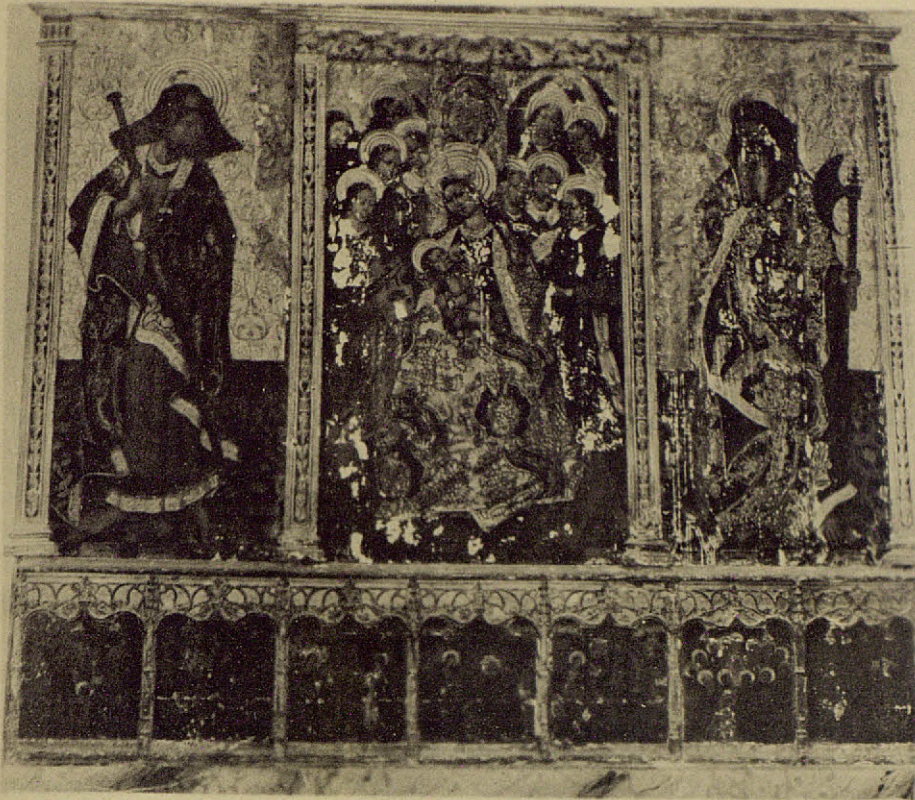
Este templo de San Félix, más románico que ojival, necesariamente hubo de tener y tuvo, en efecto, *pinturas murales* de transición en sus capillas, con anterioridad a su espléndida dotación de retablos góticos que perduran todavía.

Efectivamente: con motivo de la consolidación del monumento y su limpieza en 1934 por subvención oficial, de que luego nos ocuparemos, tuvimos la suerte de descubrir nuestras sospechadas decoraciones murales en las capillas laterales que forman los entrepaños de los arcos torales. Mas, por falta de obreros especializados en tan delicada labor, hubimos de suspenderla, temerosos de causar perjuicios en el picado de las seculares lechadas de cal. Y solamente dejamos descubiertas, en espera de cuidadosa restauración, un retablo ya ojival al parecer sin terminar la pintura de las calles laterales y espiga, y cuyo cuadro central mide un metro de anchura por metro y medio de altitud (aproximadamente). Y en la vecina capilla descubrimos un Calvario al fondo, probable espiga de otro retablo; mas un Salvador en el muro del arco del presbiterio. Todo ello perjudicado con el picado secular para adherir un sobrepuesto enlucido de aljez.

En los números 20.405 y 20.417 del diario valenciano «Las Provincias», correspondientes a mayo y junio de 1935, publicamos detalles y fotografías de estas pinturas murales con la extensión que no cabe repetir en este BOLETÍN, referente al políptico de treinta pinturas y fondo principal de complicada arquitectura catedralicia. Las figuras son mitad que de tamaño natural y, al parecer, del siglo XIV.

Posteriormente, ya después de la última guerra civil y de la liberación de España, el agente de Recuperación artística D. José





Predela y Tríptico, siglo XV, obras de Valentín Montoliu.



Gigantescos iconos titulares, del altar.



El Patrono de Játiva, talla siglo XV  
con restauración del XVII.

Iglesia de San Félix en Játiva



Chocomeli Galán, con motivo de otras obras de restauración complementaria del monumento, descubrió más pinturas murales en el testero plano de cabecera del templo o fondo del presbiterio. Son igualmente borrosas, pero de mayor antigüedad que las antedichas.

Es lástima que por el Estado no se culmine la labor de descubrir y restaurar todas las ya ocultas pinturas murales de San Félix.

*Retablos góticos.*—Hemos llegado ya a lo más interesante que en arte atesora este secular monumento de San Félix de Játiva: los retablos góticos que le dan aspecto de museo de pinturas de primitivos. Son del siglo xv, con más, algunas tablas protorrenacentistas del xvi, al igual que la Colegiata y en San Pedro de esta misma ciudad. Solamente en San Francisco y en la Seo hubo retablos del xiv, ya perdidos.

La actual colocación y número de dichos retablos en San Félix difiere algo de la que hubo hasta la revolución de 1936. En su sitio continúa el retablo mayor entre dos ventanales románicos estriados y abocinados y cubriendo otro central, cegado por la adosada morada del ermitaño. Nos hallamos ante el políptico de mayores dimensiones de su siglo en Levante: mayor todavía que el que presidía la destruida colegiata de Gandía. Mide al menos diez metros de altura por cinco de ancho, y se compone de tres docenas de tablas de gran tamaño y mismo estilo valenciano, aunque en distinta técnica pictórica de fondo, las de su predela, políptico y polsera; detalle explicable en el 400. Las escuelas, del llamado Maestro Rodrigo las seis de la predela (entre dos achaflanadas extremas, más antiguas), sustituida la central en 1735; y de otro maestro regnicola desconocido todo el resto del gigantesco retablo. La tabla del Santo titular fué sustituida a mediados del siglo xvii por doble hornacina postrenaciente de más de dos metros en cuadro, para colocar las esculturas de gran bulto, de las cuales luego nos ocuparemos. Sobre esta hornacina se admira una grandiosa talla de la Virgen con el Niño Jesús, rodeada de ángeles; y remata esta calle central con el obligado Calvario de la espiga. En las seis tablas laterales de fondo que forman las calles laterales del políptico se ven otros asuntos religiosos; y en la polsera (con los cuatro Padres de la Iglesia y otros Santos) perduran los escudos de Játiva y de Aragón. La dorada talla es de rica crestería.



A la izquierda de la puerta de entrada perdura en un postizo altar con retablo de yesería corintia, un crucifijo de tabla recortada y pintada por ambas caras, de tamaño natural y obra de fines del siglo xv o albores del xvi. Y más allá, en otro entrepaño, otras tablas heterogéneas, procedentes de descalabrados retablos del xvi.

A mano derecha de la antedicha puerta, entre ésta y la ya tapiada del imafrente, estuvo el repintado retablo gótico que hemos trasladado frente a la entrada. La tabla central fué sustituida por otra del xvi: un «Quo vadis» o San Pedro. Del repinte general únicamente escapó la tabla lateral de Santa Ursola y once M (mártires, no mil) vírgenes, con sus ricos estofados en oro. El retablo aparece también blasonado en la polsera con águilas pasmadas de sínople.

A izquierda de este retablo perdura en su primitivo altar la grandiosa tabla de la Magdalena, vestida y a tamaño natural, entre ángeles volantes y de pie sobre solado de alicatados. Su rostro y pies son ya repintados al óleo. Es magnífica obra de Juan Reixach (no de su contemporáneo Jaime Baso Jacornart). Fué quizá tabla titular del templo monástico vecino de Montsant, de origen visigodo también, como San Félix.

En el mismo paño lateral del templo, y al otro lado del desdichado retablo de Santa Ursola, está colocado ahora el más valioso de la Virgen de la Leche, formando tríptico con las tablas de los Apóstoles Santiago y Tadeo, de traza algo dura éstos y bellísima aquella Madona rodeada de ángeles músicos. Falto ya de espiga y de polsera, es, con su miada predela, este retablo del siglo xv, obra meritísima de V. Mentolín, el fundador de la escuela de primitivos castellonenses en el Maestrazgo de Montesa. Fué un maestro pintor descubierto y estudiado por nuestro malogrado amigo Mosén Manuel Betí, arcipreste de Morella y San Mateo a comienzos del siglo actual. También se ocupó de este retablo el docto profesor de Historia del Arte E. Tormo Menzó en su fascículo «Las Tablas de Játiva»; y por su mediación, lo enviamos a los talleres del Museo del Prado para su restauración en 1935. Al sernos devuelto a Játiva lo colocamos donde ahora está para poderlo contemplar con mejor luz que en su primitiva capilla oscura. Quitado el antiestético aditamento superior de cuando lo retratamos, mide ahora sobre metro y medio de altura por dos de ancho. Los asuntos de la predela son: Decapitación



de Santiago el menor; Entierro del Apóstol a presencia de la reina Lupa, en Padrón; la Anunciación de la Virgen por el Arcángel Gabriel; Adoración a Jesús por los pastores de Bethlén; ídem por los Magos; Pentecostés, y Decapitación de San Matías. Siete bellísimas miniaturas.

Y por último, entre este retablo y el mayor del presbiterio, queda en San Félix una gran tabla espigada con pequeño Calvario, escuela de Jacomart, representando al Arcángel San Miguel y Santa María Magdalena. Y en los muretes de los arcos, algunas otras tablas sueltas.

*Las esculturas titulares.*—En la gemela hornacina central del retablo mayor aparecen, en vez de una, dos imágenes de talla policroma de gran bulto: la de San Félix, diácono de Gerona, verdadero patrono canónico de Játiva, y la escultura del otro San Félix, presbítero de Lyon. La primera es del siglo xv y la otra ya del xvii, ambas restauradas con idéntica policromía y oro, en 1735. Autor de la segunda talla fué Antonio Más. El de la primera se ignora: quizá algún catalán. Fueron éstas de las pocas imágenes que de la revolución iconoclasta de 1936, pudimos salvar.

#### IV

##### DECLARACION DE MONUMENTO NACIONAL

Monumento de tanta importancia artístico-histórica lamentábamos que no estuviera declarado del tesoro nacional, bajo la custodia oficial y protección del Estado; y en 1928 propusimos la incoación del oportuno expediente al Ayuntamiento de la ciudad y a la Comisión provincial de monumentos; y el Gobernador Civil de Valencia lo elevó al Ministerio con nuestro copioso informe de los comisionados. Al siguiente año se puso en curso, recomendado por el Patronato Nacional del Turismo; y a fines del mismo 1929 lo informaron favorablemente las Reales Academias de B. A. de San Fernando y de la Historia, según respectivas ponencias de los doctores Tormo Monzó y Gómez Moreno. Y tras de laboriosa gestación, en 4 de diciembre de 1930, el mismo D. Elías Tormo, siendo ministro de Bellas Artes (y también hijo adoptivo de Játiva), firmó la R. Orden con la deseada declaración de monumentalidad, que publicó el número 342 de la



«Gaceta de Madrid», correspondiente al 8 de los dichos mes y año, y que con el número 2.235, dice así: «Resultando que el Ayuntamiento de Játiva solicitó de la Comisión de Monumentos de Valencia la incoación de expediente para que sea declarada monumento nacional la iglesia románica de San Félix; y la Comisión informó que, por tratarse del monumento románico más valioso de toda la provincia y constituir un museo de primitivos, debía ser amparado por el Estado declarando el edificio monumento nacional. Resultando que la R. Academia de B. A. de San Fernando, como igualmente la de la Historia, en luminosos y concienzudos informes, dictaminaron que el edificio de que se trata es el monumento de tipo popular de Valencia del siglo XIII; y que por los restos románicos y visigóticos que contiene, más la riqueza en retablos y tablas sueltas de primitivos, proponen la declaración de dicha iglesia incluyéndola en el Tesoro artístico nacional. Y la Junta de conservación y acrecentamiento de la riqueza artística, en su sesión de 28 octubre, acordó proponer dicha declaración. Cumplidos los preceptos del artículo 19 de la ley de 9 agosto de 1926, S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien declarar Monumento histórico-artístico la iglesia románica de San Félix de Játiva incluyéndola en el Tesoro artístico nacional.» (La prensa de Madrid, Valencia y Játiva comentó favorablemente esta resolución oficial.)

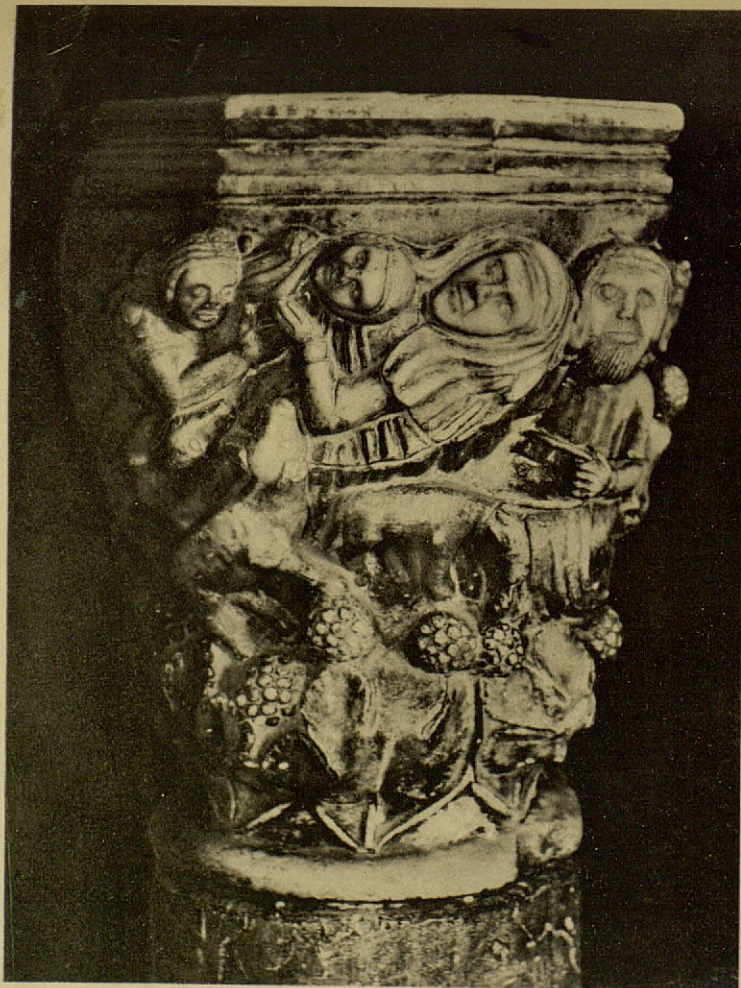
## V

## ULTIMAS NOTAS HISTORICAS

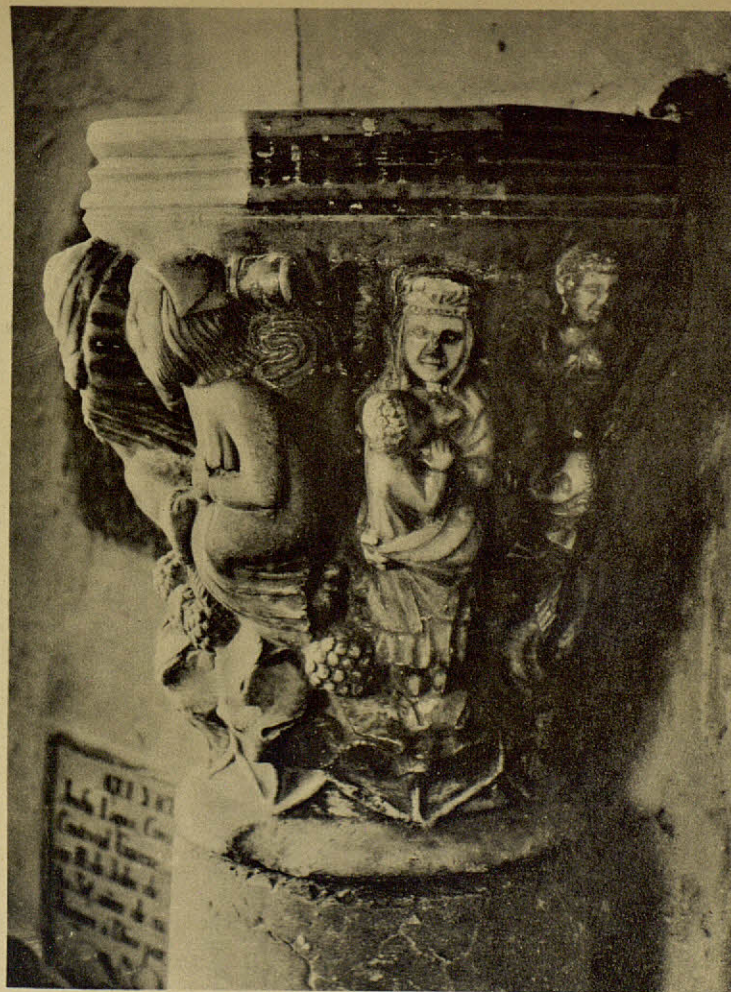
A. *Período republicano (1931-1936): Consolidación del monumento.*—No fué pueril vanidad personal la consecución de la anterior resolución oficial, sino requisito necesario para conseguir del Estado su protectora actuación en favor del ovidado y ruinoso templo; y si tiempo y gestiones costó lo primero, más todavía lo segundo, como lo prueba abultada carpeta de documentos oficiales y particulares que conservamos en nuestro archivo.

Iniciadas sin pérdida de tiempo gestiones particulares y oficiales, se interesó al nuevo Ministro del Ramo y dirección de Bellas Artes, que ordenó visita de inspección al arquitecto de Levante (tercera zona, en Barcelona), Sr. Martorell, quien informó el estado ruinoso de San Félix de Játiva, solicitando medios





Un aspecto lateral de la pila románica del templo



Otro aspecto lateral de la misma pila del agua bendita

Iglesia de San Félix en Játiva.



pecuniarios para atender a la más urgente amenaza de desplome de parte de la techumbre (que se hundió sobre el retablo de Santa Ursola, antes de que llegase el dinero con que se hubiera podido evitar). Y a la vez formuló el arquitecto una razonada memoria y proyecto de consolidación del monumento con presupuesto de 20.886 pesetas. Tres años después (en marzo de 1934) hubimos de recordar al Ministro D. Marcelino Domingo la urgencia de las obras solicitadas, que, al fin, en 1935 se pudieron realizar, aunque no todas, pues durante un cuatrienio de incremento de precios en materiales y manos de obra, el presupuesto librado sólo bastó a renovar toda la amplia techumbre de madera (envigado y tableros) y tejado; evitar las filtraciones de humedades fluviales de la montaña y desencalar el dovelaje y sillería de los arcos y muros, con lo cual pudimos descubrir las ya descritas pinturas murales del siglo xiv.

B. *Período revolucionario (1936-1939)*. — *Trabajos de salvamento*.— Sentimos tener que darle al final de nuestro artículo un sabor demasiado personal. Pero, en aras a la claridad del relato histórico, nos lo habrán de perdonar nuestros lectores.

Ante el abandono en que quedaron los tesoros setabenses de arte cristiano retrospectivo a merced inconsciente de la ignorancia que los destrozaba, nos erigimos en quijote salvador de mucho y bueno (no sin riesgo personal), no solamente acumulándolo en el Museo municipal, si que a la vez trasladando los retablos góticos de las iglesias de Játiva, al monumento de San Félix bajo etiqueta de «Museo de pinturas de primitivos».

Después de apearles, trasladamos a San Félix los siguientes retablos góticos: el de San Francisco (ex convento), de 18 tablas, de la escuela de Jacomart, que había junto a la puerta principal del templo; más dos tablas de Santa Elena y San Sebastián, auténticas, del maestro valenciano. De San Pedro, el retablo mayor, también de 18 tablas, de Antonio Guerau, fechado en 1430, más otras 16 ya del 1550 e ignorado maestro. Otro retablo de los Dolores de la Virgen, de 18 tablas de Rodrigo de Osona; y otro de 24 tablas del año 1470, de Pedro Nicolau y de Dalmau. Además subimos también a San Félix el gran retablo del Museo, procedente de la ermita del Salvador (vulgo de las Santas setabenses), para ceder su lugar allí en la pinacoteca al valiosísimo tríptico de Jaime Jacomart, que ya ahumado trajimos de la Colegiata, como de las Dominicas la tabla de la Virgen de la Con-



solación; más otras de menor importancia desde San José, etcétera; todo ello según detalles publicados en 1939 y 1940 en ediciones oficiales que nos editó el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad. Sabíamos confidencialmente que se habían de extender a los otros templos los incendios iniciados en la Seo, y no había tiempo que perder en el salvamento artístico, sin olvidar el de San Félix con todos los retablos, lo cual conseguimos providencialmente.

C. *En la postguerra.—Fracasado intento de museo arqueológico; y últimas obras.*—Terminada la guerra civil, el Agente de Recuperación artística D. José Chocomeli Galán, se incautó del monumento de San Félix, así como del Museo municipal, y quedaron clausurados; y reducidos a sus fondos primitivos al ser devueltos a sus orígenes los fondos de salvamento que allí habíamos acumulado.

Nombrado, además, dicho señor Conservador de San Félix, gestionó y consiguió la terminación de las interrumpidas obras de restauración, consistentes en la limpieza de los antedichos ventanales románicos y testero de cabecera y apertura de óculos laterales; además se tapió la puerta del testero de pies del templo y se derribó la original capillita funeraria con cupulita, del presbiterio; el campanario y su escalera arrosçada, e iniciándose la reforma de la casa del sacristán, hoy interrumpida.

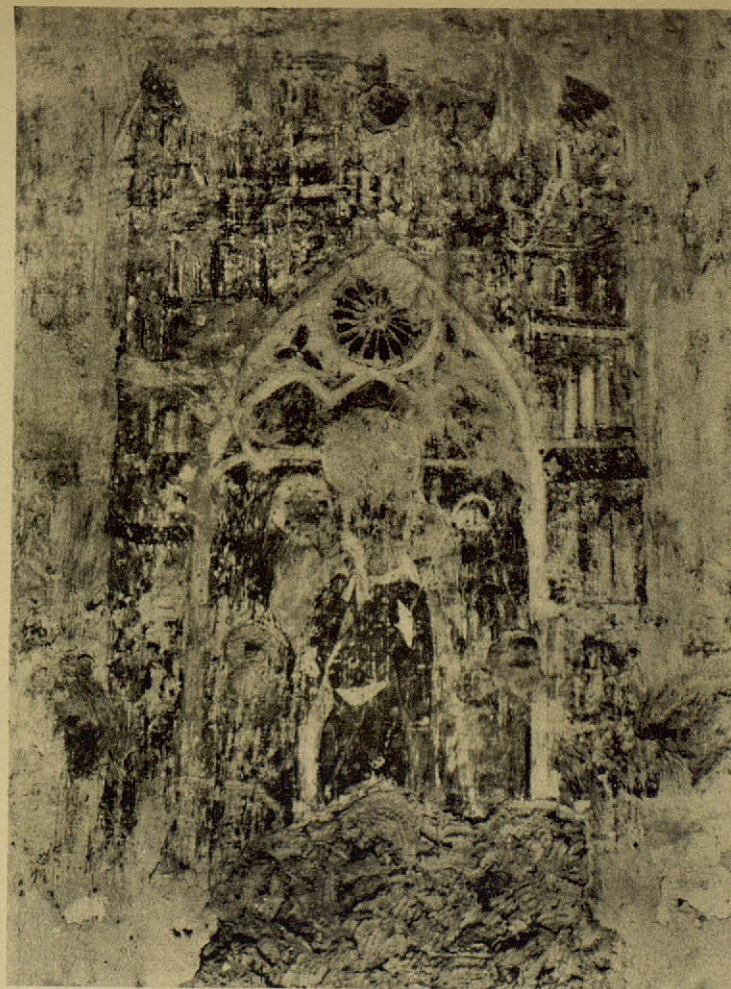
Ante sus reiterados deseos particulares de crear allí otro museo arqueológico a base de algunos fondos trasladados anteriormente a San Félix desde el Museo municipal del Almudín y de proyectadas excavaciones futuras en la montaña del Castillo, consiguió una orden ministerial en 16 de mayo de 1942, publicada en el «Boletín Oficial del Estado» número 145, del día 25, nombrando una Comisión encargada de formular un proyecto de ordenación de museo en San Félix de Játiva, integrada por el Abad como presidente, el Alcalde, don M. Ballesteros, don I. Senent, don Ricardo Macarrón, don M. Dualde y don J. Chocomeli. Con el previo parecer en contra de la mayoría de dichos señores, en una visita del señor Director de Bellas Artes, éste se manifestó también contrario al deseo de crear otro museo donde no había fondos ni condiciones para la instalación del solicitado por el vocal, que falleció poco después y quedó de hecho desechada ya la idea; y, por lo tanto, innecesaria la citada Comisión, que dejó ya de actuar.

Así las cosas, ha quedado reducido San Félix de Játiva a lo





Puerta románica, segunda mitad del siglo XIII,  
bajo atrio o peristilo.



Pinturas murales, siglo XIV, descubiertas en 1935  
por el actual cronista de Játiva.

Iglesia de San Félix en Játiva.



que fué y lo único que debe ser: el templo de milenario abolengo del santo Patrono de la ciudad, merecidamente declarado monumento nacional. Pero... profanado durante el periodo rojo; vacante el cargo de su Conservador; interrumpidas sus obras de restauración y en prolongado olvido oficial y particular, sólo al cuidado del cariño desinteresado de unos ermitaños, se preguntan algunos: «¿Qué se espera para reintegrar al culto tradicional este templo monumental de Játiva?»

CARLOS SARTHOU CARRERES

(Cronista de Játiva)

(Fotografías del mismo.)

#### BIBLIOGRAFIA:

Flórez, *España Sagrada*, tomo VIII; Maluenda (P. Tomás), *Descripción de las Antigüedades de Xátiva* (sobre 1650; ms.); Nicolini (Sebastián), *Resumen de las grandezas de la Ciudad de Játiva* (ms. citado por Ximeno; anterior a 1680); Villanueva, *Viaje a las iglesias de España*, tomos I y IV (Madrid, 1806); Selgas (Fortunato), *San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo XIII* (Madrid, 1903. Aparte del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*); Villanueva, *Memoria sobre el fragmento de una cruz hallada entre las ruinas de la antigua Saetabis* (ms. inédito de 1804 en la biblioteca de la Real Academia de la Historia); Sanchís Sivera (José), *La Diócesis valentina*, t. I (Valencia, 1920); Tormo Monzó (Elías), *Informes académicos* como ponente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, de Madrid (1930); Sarthou Carreres (Carlos), *Datos para la historia de Játiva* (en los tres tomos y dos apéndices; 1933 a 1940): *Guía oficial de Játiva. La Catedralidad de Játiva. Las Ermitas góticas de Játiva. Salvemos el Arte. Efemérides setabenses*. Y otras publicaciones bibliográficas; más varios artículos periodísticos referentes a la ex Catedral visigótica de San Félix de Játiva en *A B C El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *Estampa* y *La Esfera*, de Madrid; *La Hormiga de Oro*, de Barcelona; en *Valencia Atracción*, *Las Provincias* y *El Diario de Valencia*; y en *Unión Cultural y Játiva turista*.







# Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Sta. María de Calatayud

## INTRODUCCIÓN

He tenido varios motivos para dedicarme a estudiar estas preciosas joyas artísticas, de las que se puede decir que hasta la fecha permanecen inéditas, pues incluso los grandes tratados de arte, el que más hace es reproducir fotográficamente la obra de conjunto; realmente, merecen algo más.

Otra causa ha sido mi permanencia en Calatayud y ver que la documentación estaba olvidada por completo, sin trascender a nadie, en el Archivo de la Real e Ilustre Colegiata de Santa María la Mayor. Finalmente, que siendo ésta una obra maestra del renacimiento español y sus autores de poca nombradía, acostumbrados a oír citar los grandes artistas, éstos de segunda fila no merecen, por lo visto, que nos detengamos mucho en ellos, unas veces porque su producción ha sido pequeña; otra, porque nadie se preocupa de recordarlos y permanecen casi en el anónimo. En el rostro del turista y, como muchas veces sucede, en el del estudioso, ¡qué diferencia se observa entre citarle a Juan Bautista de Herrera y Martínez Montañés o Juan de Talavera y Esteban Veray! Los primeros de fama mundial, muy merecida, y los segundos conocidos ligeramente por personas de una amplísima cultura y, ¿cuántos artistas habrá como Talavera y Veray?

\* \* \*

En la bella plaza de Santa María realzan sus galas dos monumentos: La esbelta y hermosa torre mudéjar y el que vamos a tratar.

Haremos una rápida descripción de la iglesia; pero, a decir



verdad, no corresponde el interior a su exterior, y hemos de tener en cuenta que es el único monumento de estilo renacimiento español que encierra la ciudad, pero ciertamente digno de una monografía.

En 1120, el vencedor de agarenos y reconquistador de la antigua «Augusta Bilbilis», Alfonso I el Batallador, repobló la urbe y fundó su célebre Comunidad a semejanza de las que se crearon posteriormente en Teruel y Daroca. La principal mezquita bilbilitana fué destinada por Alfonso a iglesia cristiana para el culto de la Virgen María en el misterio de su gloriosa Asunción (exactamente igual hizo en Tudela y Daroca), siendo después elevada a Colegiata y dotada con rentas y privilegios; en ella se celebraban en 1249 las primeras Cortes de Calatayud; en el mismo año recibe la consagración de manos del arzobispo de Tarragona, don Pedro de Albalate; Papas y Reyes la distinguen con sus favores, concediéndole el título de «insigne», llegando en tiempos de los Reyes Católicos al apogeo de su grandeza. De esta misma época data (1507) aquella célebre bula dada por el Papa Julio II, en virtud de la cual el Deán de Santa María podía officiar de pontifical y bendecir al pueblo en las grandes solemnidades.

En esta iglesia se celebraron bodas reales y fueron enterrados príncipes fallecidos en la ciudad; en el presbiterio se guarda el sepulcro del venerable Pedro Cerbuna, prelado turiasonense, su gran bienhechor y fundador de la Universidad literaria de Zaragoza. Además, hemos de recordar que la Colegiata asistía a las Cortes de Aragón después de las Catedrales del Reino; mereció la distinción de ser designada por el obispo de Tarazona, don Juan González de Munébrega, para celebrar en ella Sínodo diocesano; reinando Felipe IV (1626), se celebraron nuevas Cortes.

En un principio fué esta iglesia de estilo gótico, como lo indican las bellas ojivas de su claustro y preciosos dibujos de la puerta, que dando acceso al mismo, comunica con el templo, constituyendo una de las notas más artísticas de la misma; ampliada y restaurada en su actual forma en los albores del siglo xvii, consta de tres espaciosas naves, formando cruz latina con doce ornamentadas capillas barrocas, a cuya cabeza se encuentra la mayor o presbiterio. La torre octógona mencionada más arriba es interesantísima; descansa sobre el ábside, del mismo estilo mudéjar y con claridad se distingue que sus tres diferentes cuerpos, sin



perder la armonía, elegancia y unidad de líneas, a pesar de verse la transición del gótico-mudéjar al renacimiento-mudéjar, forma uno de los mejores ejemplares de Aragón.

Suprimida esta Insigne y Real Colegiata, de brillante y notable historia, por el Concordato de 1851 y reducida a la categoría de parroquia mayor, fué restablecida posteriormente con los antiguos honores de que siempre gozara, por bula de Su Santidad León XIII («Sollicitam», 1890).

Ante el pórtico, los antiguos Vicarios generales del Arcediano de Calatayud, administraban justicia.

Una vez hecha esta pequeña introducción histórico-artística, comenzaremos el objeto propio de este estudio: La portada y puertas de la Colegiata.

#### UN MECENAS Y DOS ARTISTAS

Destacan aquí tres nombres: Don Gabriel de Orti, Obispo de Tarazona, donante de la obra, y los artistas que la realizaron, Juan de Talavera y Esteban Veray.

El prelado turiasonense quizá imitando a aquellos Pontífices del Renacimiento, y teniendo en cuenta que recibía pingües rentas del Arcediano, pudo creerse obligado a hacer un tan magnífico obsequio a Calatayud (1).

---

(1) Don Gabriel de Orti y Saez nació en Tarazona de Aragón, oriundo de noble familia. Fué Canónigo de su santa Iglesia Catedral; en 1512, la reina Doña Germana, segunda mujer de Fernando el Católico, le dió poderes para gestionar en varios pleitos y solicitudes que tenía pendientes en Francia. También el rey Don Fernando le comisionó para que fuese como embajador suyo a la corte de Enrique VIII de Inglaterra, después de la batalla de Tournai. Doña Germana, al regreso de su embajada, le tuvo siempre en mucha estimación, y el emperador Carlos V le nombró capellán suyo, influenciado por la reina viuda, cargo que desempeñó hasta que el mismo César le presentó para el Obispado de Tarazona. A su paso por éste, camino de Roma, fué distinguido por la amistad personal del Papa Adriano VI, que encontrándose por aquel entonces en Vitoria, fué elevado a la Silla de S. Pedro.

Prelado dotado de altas dotes de sabiduría y gobierno, con su prudencia y discreción dirimió pleitos y concilió derechos en importantes asuntos, tanto en lo eclesiástico como en lo civil, reduciendo a la obediencia a los moriscos de algunos pueblos de la diócesis, por temor que se levantaran como los de Andalucía.

En 1531 formuló una constitución acerca de jubilaciones de prebendados, última de las que contiene el catálogo de constituciones de la Iglesia turiasonense.

Visitó, personalmente, en 1534 el Arcedianado de Calatayud, y al año siguiente, el 16 de agosto, murió en Cascante (Navarra).

La obra más notable de su Pontificado, considerándola en el aspecto artístico, es la



De Juan de Talavera, «maestro de cantería», se tienen insignificantes datos; dicese que trabajó en Toledo (año 1514) como bordador de imaginería, juntamente con otros artistas, en el rico ornamento del Cardenal Cisneros, pero sin que se nos asegure nada; lo cierto es que en esta portada, hecha en colaboración con el francés Veray, nos han dejado una obra de tal categoría, aunque de un renacimiento impregnado de barroquismo, digna de codearse con los mejores ejemplares de su estilo.

Del mazonero Esteban Veray, u Obray, existen más noticias, pero no muy abundantes. Uno de los brazales de la magnífica sillería del coro de la Catedral de Tudela, en el de la primera silla del lado del Evangelio, representa la cabeza de un hombre, que muy posiblemente puede ser el retrato del maestro. Desde luego que este artífice es de nacionalidad francesa, y habiendo vivido muchos años en Navarra, logró extender su renombre por las regiones vecinas, dejando varias muestras importantes de su maestría en el manejo de la gubia (2).

#### LA PORTADA

En el primer libro de actas del Archivo Colegial bilbilitano, que recoge los acuerdos de 1524 a 1534, y una vez que se pasan las dos primeras hojas de la página 5 a a la 9, ambas inclusive, aparece la primera y más importante capitulación; pero, sin embargo, hemos de hacer constar que tanto la primera como la segunda, son copias dignas de todo crédito por dos razones: Pri-

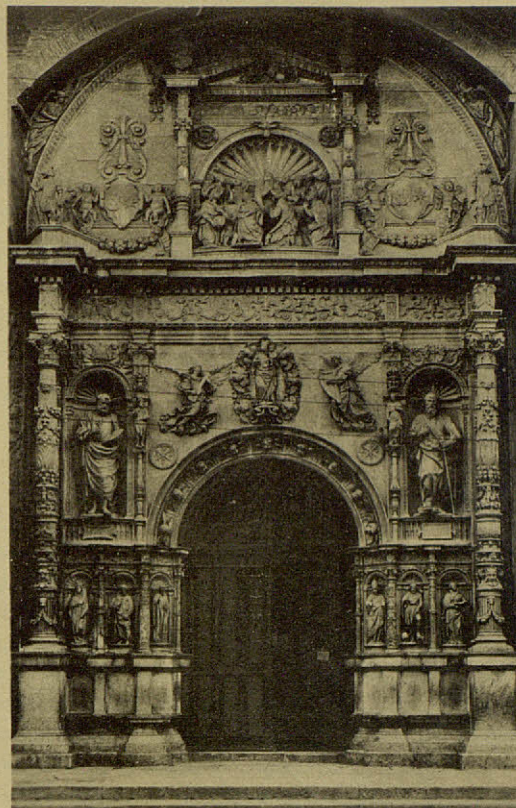
---

portada de Calatayud, que costeó, como queda dicho, a sus expensas. Micer Miguel Martínez del Villar, en su «Tratado del Patronato, etc.», pág. 545, escribe: «...et Ecclesiae dignum porticum beatae Mariae maioris Calataiubii in eo tam pulchro (quem cernitis) ornato, suis, et operarias figurarum sumptibus, ex alabastro conficeret.—Invictissimi Catholici Regis Sacellanus.»

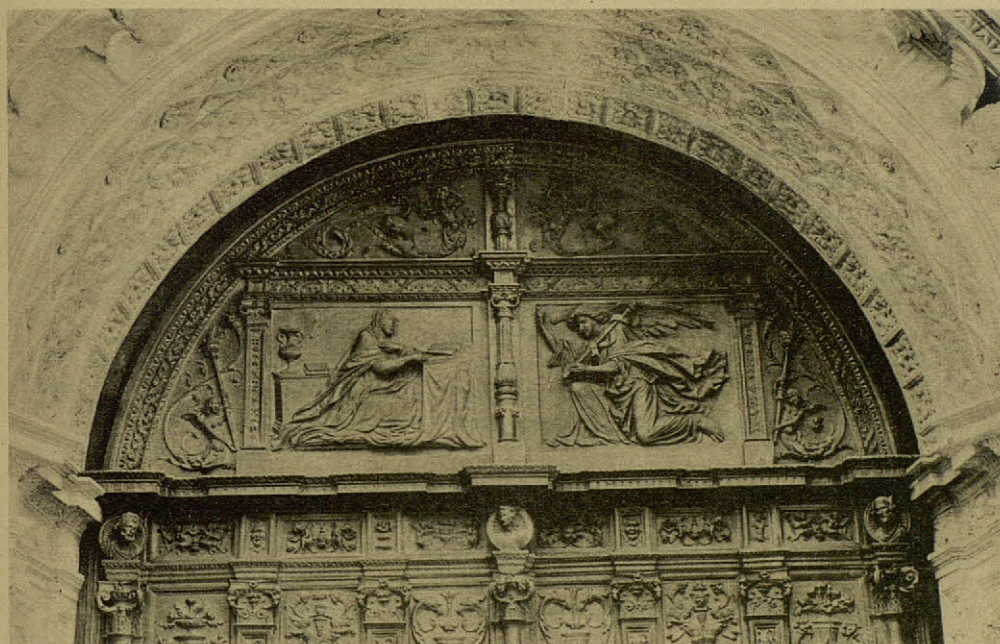
Se conservan dos retratos pintados: Uno en el Salón de Obispos del Palacio Episcopal de Tarazona, donde está el Prelado representado en busto (v. fig. I), y el otro, existente en la Catedral de la mencionada ciudad, de cuerpo entero; ambos tienen leyenda al pie, y en el ángulo superior de la izquierda el escudo heráldico.

(2) Está probado documentalmente que Obray no era navarro, aunque en esta región residiera largos años; era de nacionalidad francesa. Además, se lee en la primera capitulación concordada con Santa María de Calatayud que era francés. En los varios documentos conocidos, relacionados con diversas obras del maestro Esteban, se le apellida Obray, Obre, Dubray, Veray, Ubray. El acostumbra a firmar Stevan o Steve de Obre, castellanizando así el diptongo ai; en la escritura de Calatayud figura como Stevan





Portada.



Puerta.

Colegiata de Santa María. Calatayud.



mera, por ser las copias contemporáneas de las capitulaciones; la segunda, por ser letra del canónigo don Martín de Bordalva, pues al compararla con la segunda capitulación, los rasgos y formato son idénticos, la coloración de la tinta igual, y a esto añádase que el Canónigo Bordalva era coetáneo de la obra. A mi juicio, no ofrece ninguna duda el tener estas copias como documentos históricos indubitados, ya que las capitulaciones originales se han perdido o, cuando menos, se desconoce por completo su paradero (3).

---

Veray. Por lo que al nombre se refiere, el Marqués de Lozoya lo denomina Etienne d'Olzay.

Una de las cosas más admirables en el maestro Esteban es haber dominado el gótico flamígero; pero el nuevo estilo había de influir en sus maravillosas creaciones hasta el punto de que abandonara rápidamente el arte que agoniza para asimilarse el que llega de Italia, y en el que creará obras que lo consagrarán maestro insuperable.

José Ramón Castro dice del artista: «...y no vacilo en afirmar que éste llegó a Tudela atraído por la robusta personalidad del insigne deán don Pedro Villalón de Cálvena, prototipo de los hombres del Renacimiento, que regía la iglesia tudelana en el tiempo en que se construyó el coro catedralicio» (pág. 5).

Además de las obras que se le atribuyen al maestro, hizo las siguientes (aparte de la que nos ocupa en este estudio), todas ellas con suficientes motivos para calificarle de artista consumado: En 1517 empezó el coro gótico-flamígero-renacentista y la reja del mismo de la Catedral tudelana, terminándolo en 1522; consta de 86 sillas, con sus escudos y medallones, teniendo la silla decanal los retratos de S. S. Julio II y del deán don Pedro Villalón.

Cronológicamente sigue lo de Calatayud, y después contrata con otro artista, Pedro de Aponte, la mazonería del retablo de Cintruénigo (Navarra), aunque por carta de ocho de febrero de 1530, el maestro se concierta con Guillén Obispo para que este último, igualmente francés, lo acabe según «justa tenor de la muestra e capitulacion».

El 27 de noviembre de 1529 otorga poder al regidor de Pamplona Juan Miguel Garcés para que en su nombre haga y deshaga en lo referente al retablo que hizo para la Iglesia parroquial de San Juan, del lugar de Burlada (Navarra).

En 1531 trabaja en Tarazona, en un retablo dedicado a Sta. Bárbara; al año siguiente, en la misma Catedral turiasonense, labra el retablo de la capilla de San Lorenzo.

En el año 1540 está ocupado en la mazonería del coro de la Catedral de Pamplona; esta obra, que seguramente es la mejor, durante muchos años y sin ningún motivo, ha pasado por ser obra de Miguel de Anchieta, pamplonés.

Después trabaja en el retablo con destino a la iglesia del monasterio de San Francisco, de Sariñena (1541, Huesca).

En 1544 colabora con los famosos artistas Juan de Moreto y Nicolás de Lobato en la magnífica sillería del coro de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza.

Y, finalmente, en 1550, trabaja en la imagen de San Marcial para la Catedral turiasonense.

(3) En la rústica encuadernación de este libro de actas dice: «del año 1524 hasta



El ilustre bilbilitano y cronista de la ciudad, don José María López Landa, dice de esta magna obra: «Y es una obra simpática de suyo, muy agradable, muy atrayente, muy ingenua y noble —diríamos también—, a la que cuadra perfectamente aquella clásica definición de la belleza: *quod visum placet*, lo que visto agrada.

De esta nuestra portada, ya muy célebre, siempre admirada, nunca discutida, puede afirmarse que ganó todos los sufragios; pues si deleita al vulgo, por la riqueza y fastuosidad de su ornamentación, los más inteligentes y por ende los más descontentadizos, los más dados a la crítica cicatera, no podrán encontrar *en su parte antigua* (4) un gran lunar que desentone acremente en aquel espléndido conjunto de hermosuras. Y esto de hablar a todos y por todos ensalzado —sin despertar los reparos de los doctos, dispuestos de ordinario a la medida y la parquedad en los elogios— será siempre en las obras artísticas cualidad tan insólita y excelsa que toca en los linderos del prodigio» (5).

La obra fué ajustada según muestra o proyecto, y concertado el pago con arreglo a la primera capitulación, en mil trescientos ducados, de los cuales correspondieron «a maestre Talavera por concierto que entre los dos uvo 21340 sueldos», y el resto a Veray; también se fija el procedimiento cobratorio: «La paga a de ser anssi que la primera paga se le de quatro cientos ducados y dellos daran fiadores de feyacientes y quando sea hecha la paret de ladrillo y traydo el alabastro le den otros quatro cientos ducados y se renovaran las obligaciones de los fiadores y acabada toda la obra se les daran los quinientos ducados restantes» (6). No solamente exigieron fiadores a los artistas, sino que también ellos

---

1534.—Faltan muchas ojas y parecer haber faltado antes de la enquadernación.—Portada de la Yglesia Renacimiento del S. Obispo D. Gabriel de Orti año 1525.—El posterior a este tiene en la cubierta asiento bastante antiguo de ser el primero.

(4) Hace mención a la parte no restaurada.

(5) Artículo publicado en «El Valiente», Calatayud, 1 diciembre 1921.

(6) Del fiador de Juan de Talavera no sabemos nada; pero debió ser de mucha categoría, a juzgar por la cantidad que cobró con arreglo a la estipulación que hubo entre ambos artistas, más el íntegro de la segunda capitulación, o sea 15 ducados, 100 sueldos y 2.000 ladrillos.

En este primer libro de actas capitulares, pág. 10, encontramos quién fué el fiador de Veray, y fué nada menor que aquel gran prohombre tudelano, Deán de las Iglesias de Tudela y de Calatayud, don Pedro de Villalón, a los que les unía estrecha amistad (V. Apéndice, doc. no. 3).



«obligaron sus personas y bienes muebles raizes y avidos y por haver», así como el Deán y el Capítulo de Santa María.

Esta primera capitulación fué convenida y firmada en Calatayud el día 5 de febrero de 1525, en la capilla de las casas episcopales (hoy residencia del señor Vicario), en presencia del Prelado don Gabriel Orti, actuando de testigos Bartolomé Maynar y Mateo de Arriaga, criados y familiares del señor Obispo.

Juan de Talavera firmó la capitulación, y Esteban Veray autorizó al Deán, que, como hemos visto en la nota núm. 6, era su fiador.

Las condiciones fijadas a los artífices, no incluyendo las artísticas, son las siguientes: Que el alabastro sea de las canteras de Fuentes de Jiloca, su fondo y escogido de lo mejor y más blanco que se hallare, sin llevar ninguna veta negra; la de tirar una pared de ladrillo (rejolla o rejola), para hacerla nueva y acomodada a la obra; que la pared ha de tener de grosor dos ladrillos a lo largo, etc.; dicha pared ha de llevar entre hilada e hilada de ladrillo poco algez (yeso), de manera que haya catorce hiladas de ladrillo en cada vara y media, además ha de ser lavada con yeso blanco de Paracuellos de Jiloca (escayola), «y se a de acabar según convenga al alabastro», es decir, para que parezca a la vista todo ello como si fuera piedra.

Condición precisa era que la obra se terminara a los dos años de haberse verificado la primera entrega del precio estipulado; caso de que los maestros no cumplieran esta cláusula, pagarán cien ducados de multa, salvo dolencia o algún justo impedimento. Toda la obra ha de llevar un tejadillo o alero con un saliente, aproximadamente de dos pies, y unas gárgolas para expulsar el agua de lluvia con facilidad.

Otra condición, pero ésta de carácter pericial, es que la obra «a de ser muy labrada a vista de dos maestros el uno puesto por sus mercedes y el otro por los maestros». Esto se lee en la primera capitulación, y en la de 1526 pone como peritos, de común acuerdo entre el Cabildo Colegial y Talavera, a Gabriel Castellano y Juan Meçot, ambos moros conversos, llamados anteriormente Farache Castellano y Brahe Meçot (7).

---

(7) Buscando antecedentes a todo esto, descubrí en el primer tomo de cabreos, del Ayuntamiento de Calatayud, dos «Recepta de Censsos de los nuevos convertidos», en los folios 255 y 256, que transcribo en el Apéndice documental (Doc. no. 7 y 8).



Finalmente, expresa como requisitos indispensables, el primero apuntado más arriba, que la labor a realizar sea según proyecto y de estilo «romano».

\* \* \*

La primera capitulación, importantísima para este trabajo, es minuciosa en extremo y nos da la mejor descripción que puede hacerse de la portada. Al comienzo nos indica las medidas; desde el suelo al postrer remate, medirá cuarenta y cinco pies de alto; de anchura, incluyendo el hueco de la puerta, veinticinco, y ésta once de ancho por diecisiete de alto (8).

Seguidamente reseña que ha de haber una lonjeta, con una ligera inclinación hacia la plaza para que discurran las aguas y varios escalones para poder salvar el desnivel existente entre el arroyo y la entrada del templo. En lo que ya es propiamente portada, lleva una grada de cuatro dedos de alta, en la que descansa y arranca toda la obra.

En la lámina I reproducimos, en conjunto, el monumento antes de su restauración.

Perfectamente se distinguen en la portada cuatro cuerpos: Primero, el inferior, que nace en la grada mencionada líneas arriba, el cual tenía su basa y estaba profusamente adornado con motivos vegetales; se extiende a ambos lados de la puerta y se divide cada uno en tres partes, guardando perfecta armonía con el segundo cuerpo de la obra. Pero después de la restauración se conservó la disposición primitiva y se suprimió toda parte ornamental, dejándolo liso; es la primera profanación, de las varias que veremos se hicieron con este monumento.

Como remate a este primer cuerpo, para dar comienzo al segundo, hay una serie de molduras, igualmente suprimidas en la restauración; a cada lado nace una gran columna abalaustrada, respaldada por un pilar magníficamente labrado con multitud de detalles renacentistas, comprendiendo los dos cuerpos centrales. Los fustes están adornados con una profusión grande de motivos: Carátulas, monstruos, bucráneos, mascarones, palmetas, flores, frutas, caulículos, niños desnudos, angelotes, fajas, anillos, escocias, estrías jónicas, etc., etc.

---

(8) El pie aragonés tiene 0,257 m., y la vara, tres veces mayor, 0,772.



Terminan con sus capiteles de tipo corintio-compuesto, siendo las volutas figuras desnudas, unas veces parecen ser sirenas, otras ángeles volando, en maravillosa composición.

El segundo cuerpo, guardando armónica simetría con el ya descrito, consta de tres hornacinas a cada lado de la puerta, estando separadas entre sí por graciosas columnas, adosadas a la fachada. Estos encasamientos estaban destinados para colocar las imágenes de ciertos santos, y acerca de los cuales dice D. Vicente de Lafuente: «En el inferior hay a cada lado tres hornacinas que contienen figuras de algunos santos Prelados, ninguno de los cuales está íntegro, pues, siendo de terracota (al parecer), están brutalmente mutilados. Los ropajes, única cosa que se puede apreciar, están graciosamente plegados, y puede calcularse serían de San Prudencio, San Gaudioso, San Atilano, San Millán y algunos otros santos de la Diócesis, y quizá de la de Zaragoza.» Esto lo publicaba en 1881; años después se iniciaba la restauración y se colocaban a la derecha de la puerta a San Prudencio, San Roque y Santa Lucía, y a la izquierda San Iñigo, abad del Monasterio de Oña, Santiago y una santa que no podemos identificar y que lleva como atributo la palma del martirio.

¿Cuánto les hubiera costado a los restauradores leer la capitulación de 1525 y se hubieran enterado del nombre de los santos que habían de figurar allí para que no existiera la posibilidad de cambio, como ha sucedido? En la primera contratación se lee: «y dentro de los encasamientos a de haver sendas imágenes amedio talle las que sus mercedes mandaren», y, seguidamente, dice: «para sanct Rocho, sanct Millan en medio, sanct Gaudioso, y sanct Prudencio en principio, la Madalena y sancta Catalina al cabo». Las imágenes no tienen ni con mucho la gallardía ni severidad que debieron tener las primitivas, a juzgar por el grandioso conjunto, y se observa algún detalle como aquel bendito San Iñigo que viste el escapulario sobre la cogulla, lo que, en indumentaria monástica, viene a ser tan original y pintoresco como si uno de nosotros se pusiera el chaleco encima de la chaqueta. Estas seis pequeñas hornacinas terminan en sendas bóvedas de concha plateresca, con festones de ovos y de perlas, y a cada lado una cabecita de ángel para rellenar el espacio vacío hasta llegar al friso que separa los dos cuerpos centrales de la portada, arrancando de encima de las dos hornacinas laterales más próximas al hueco de la puerta una magnífico arco compuesto de ocho

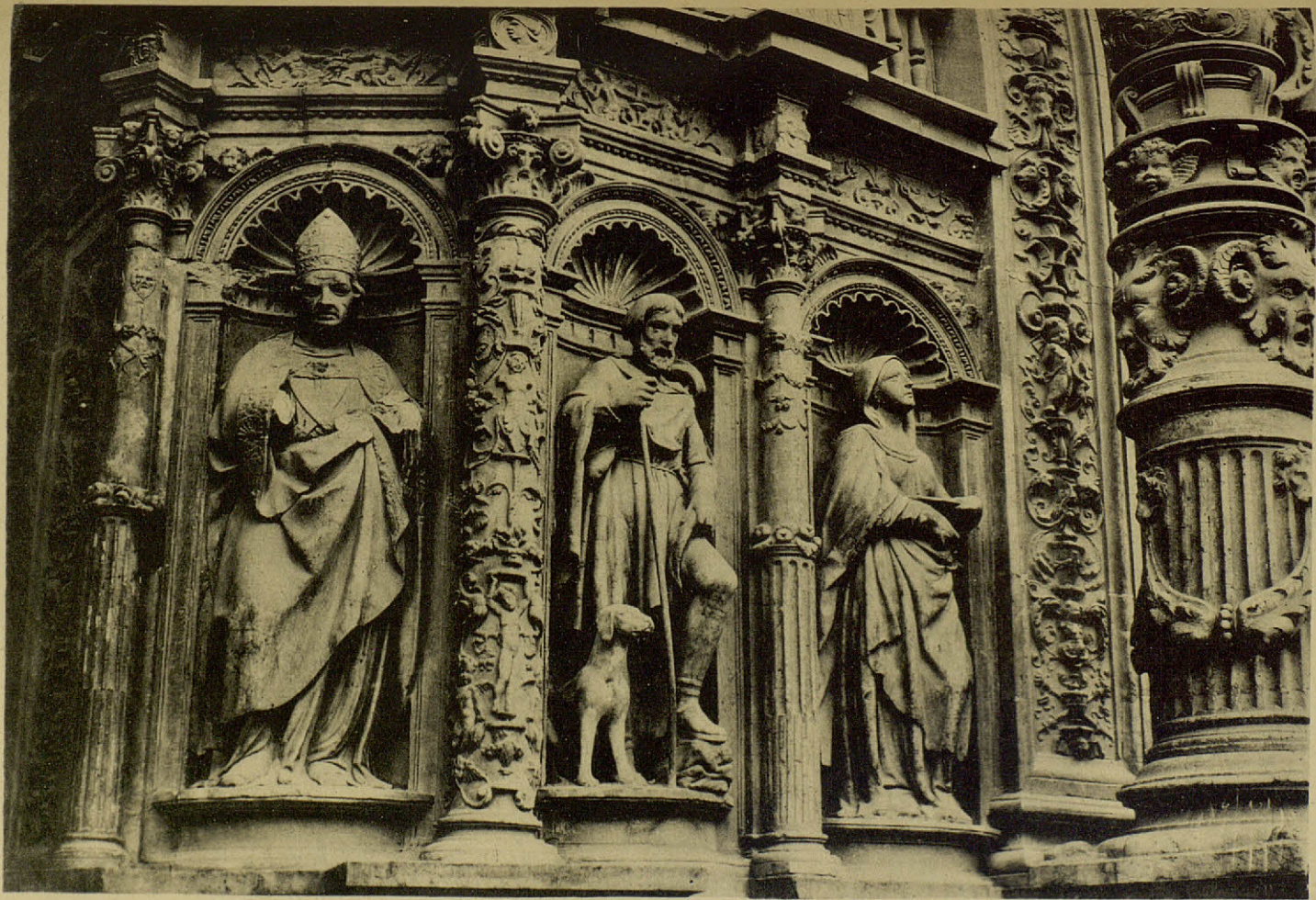


grandes dovelas y su clave, teniendo cada una de estas piezas una cabecita de serafín, en verdad rollizos, más una serie de molduras con diversos motivos decorativos, fijando la medida de dos pies de ancho. La parte inferior «que es el grueso de la pared an de ir muy bien labrados al romano con artesones y rossas al romano», como puede verse perfectamente en la fotografía representativa de la Anunciación de María (fig. 2).

El tercer cuerpo, o sea el más importante, lo podemos subdividir en tres partes: una central y dos laterales. En el central o tímpano, y sobre la clave de la puerta, se ve a la Madre de Dios en el misterio de su gloriosa Asunción (al que la Colegiata está dedicada); dos angelitos desnudos sostienen la repisa sobre la cual descansan los pies de la Virgen, ésta asciende a los Cielos en una actitud reposada, tranquila, majestuosa, llevando en su brazo izquierdo a Jesús niño, coronada como Reina de la Gloria y en ademán de hacer avanzar la pierna derecha. Tres querubines a cada lado, con algunos adornos, forman la mandorla, y un poco más distante, distribuidos lateralmente, dos bellos ángeles, con sus alas extendidas, tañen la cítara y el arpa; debajo de ellos colocaron los artistas dos lábaros, como para testimoniar la antigüedad del renovado templo.

Este tímpano está separado de los cuerpos laterales por dos columnillas abalaustradas, que a su vez sirven de repisa para unas imágenes pequeñas; la de la derecha descansa sobre la cornisa correspondiente a las tres hornacinas pequeñas y coincide con la columna separatoria colocada por los artistas entre las actuales imágenes de S. Prudencio y Santiago. A esta columnilla le pusieron primitivamente una talla del apóstol Santiago, y ésta, en la época de la restauración, había desaparecido, no sabiendo los renovadores a qué santo correspondía, y allí metieron una desdichada imagen de San Juan Evangelista, con su correspondiente emblema, que quiere parecerse a un águila real. La capitulación ya indica: «y a los costados de la parte de dentro a de haver un pilastre con su bassa y chapitel y de medio abaxo un candelero salido y en medio del pilar un asiento para poner una imagen que mandaren». Exactamente igual a lo expuesto antes al referirnos a las seis pequeñas de santos, decimos ahora por lo que a la letra y demás circunstancias se refiere del aditamento: «Seran Sanct Joan Baptista y sanct Iago.» Sobre la cabeza del santo hay un baldaquino con una concha, terminando





Jambas de la portada.

Colegiata de Santa María. Calatayud.



con detalles platerescos, adosados al pilar, que poco más arriba termina en un jónico capitel.

A la derecha de esta columnilla y hasta la gran columna del mismo lado se abre una gran hornacina para la hermosa imagen de San Pablo, de tamaño natural, trabajo lleno de expresión. El convertido Saulo lleva en la mano izquierda una gran espada y la derecha la apoya sobre el pecho. El pie del mismo lado descansa sobre unos libros y debajo hay una inscripción que dice: S. PAVLE; la hornacina termina con su abovedada concha y en el pequeño tímpano hasta llegar al friso, todo él recargado de adornos, hay una en la parte central figurando un puñal, para recordarnos el fin humano del Santo.

En la columnilla de la izquierda, igual que la gemela ya descrita, aunque sus molduras sean diferentes, sirve para sostener la imagen de S. Juan Bautista, conservando la figura primitiva, de tan grata y esbelta proporción que, sin menoscabo alguno, podría atribuirse a Donatello.

Al lado izquierdo de este San Juan Bautista, nos aparece la gran estatua de San Pedro, de idénticas proporciones que la de San Pablo, pero de un realismo brillante; el primer Papa está leyendo atentamente en un libro que sostiene con la mano izquierda, mientras que con su diestra aprieta cuidadosamente las llaves. Así como San Pablo adelanta el pie derecho, en San Pedro es el contrario, sirviendo este pequeño detalle para dar una mayor simetría a la portada, a la vez que parece dar guardia de honor a la Reina de los Cielos, tema que, como hemos visto, es el asunto tratado en el tímpano.

La cabeza de San Pedro es tan bella, con la vista ensimismada en la lectura, y casi podemos afirmar que es el detalle más atrayente de toda esta joya. Cuéntase, dejándolo sólo en el cuéntase, que cuando por primera vez contempló Felipe II esta cabeza de ondulada barba, hizo la proposición de llevársela a El Escorial y poner en su lugar una de plata. Debajo lleva la inscripción: S. PETRE, y, en la parte superior, aparecen las armas de Pedro, es decir, la tiara con las llaves cruzadas y dos angelitos desnudos que las sostienen.

Sobre todo lo descrito corre un entablamento con sus cuadrangulares resaltes en las dos columnas grandes y, otros dos más modestos, en las pilastrillas. En el arquitrabe hay unas elegantes hendiduras que le dan un gran sello de distinción, en la



parte superior, y, sobre éste, el friso con estilizaciones vegetales y animales, tan de agrado en la época renacentista. Seguidamente, viene la cornisa, dividida en tres secciones: la inferior, denticulada; la central, lisa, y la superior, con una sarta continuada de perlas y ovos.

Después encontramos sobre todo lo que propiamente es portada un aditamento dispuesto con gran esmero y, la parte central, es una especie de templete clásico, adosado, que guarda un cierto equilibrio con la composición inferior. A ambos lados tiene unas columnas con labrados fustes y capiteles compuestos, coronadas por un friso, y en el interior, en forma de medio punto, una gran concha renaciente, ocupando el centro la Virgen y presidiendo todo el Colegio Apostólico, en el momento de la Venida del Espíritu Santo. Es un grupo maravilloso por la manera de estar trabajado el alabastro y por la colocación tan natural de todas las figuras en sus diferentes y piadosas actitudes. Los huecos entre la semicircunferencia, columnas y friso, lo rellenan dos grandes rosas.

A continuación, con análoga ornamentación al resto de la obra, está el arquitrabe y friso, con sus salientes, que se corresponden con las columnas, y que sirven, a su vez, de ménsulas al escudo de D. Gabriel, representado por duplicado y coronados por el capelo episcopal (9).

En el friso se levanta un frontón, al estilo clásico, y en la parte que ofrece más altura, de medio cuerpo, asómase el Supremo Hacedor, representado como un anciano respetable con barba partida y su mano diestra (izquierda del espectador) está bendiciendo a la Humanidad y, con la otra, sostiene el Universo mundo. Todo ello está adornado con diferentes motivos, de plateresco sabor.

A los costados, que son iguales, ocupa casi todo el espacio un gran emblema heráldico (10), con un enorme copete fitomorfo, hojas como de acanto y volutas. Dos angelotes hacen el papel de

(9) Es cuarteado, ocupando los cuarteles tres aves y dos leones, los cuales se repiten en oposición; entado tiene un castillo, y al pie del mismo hay un ruego de molino, que se repite, igualmente, en oposición.

(10) Este escudo, pese a lo que hemos indagado para saber a quién pudiera pertenecer, ha sido trabajo infructuoso, y me inclina a creer que sea, sencillamente, un adorno más.—Es partido; a la derecha hay una estrella de ocho puntas, y a la izquierda una hoja parecida a las de vid.



figuras tenentes; están desnudos y son muy gruesos, sujetando con sus manitas libres una guirnalda de frutas y flores.

Por cima de los salientes grandes del entablamento, hay una especie de pedestal de forma triangular truncada, que sirve de base para dos figuras harto caprichosas: Dos legionarios romanos, al parecer («a de haver unos hombres armados con sendos escudos en las sendas manos y en las otras manos, sendas alabardas como están en la muestra»).

Todo este remate está dentro de un semicírculo, y fuera de él, para ajustar la portada a la fábrica, dos grandes ángeles, con una de sus alas recogida y la otra extendida; sus trajes están maravillosamente ejecutados.

\* \* \*

A comienzos del siglo xvii, el Prelado de Tarazona, D. Martín Terrer (1614-1628), al reformar a sus expensas el interior de la Colegiata, trató de convertir su alabastrina portada plateresca en retablo del Altar Mayor, para preservar tan artístico y delicado trabajo de la intemperie y del salvajismo populachero. Mas tan buen propósito no llegó a cumplirse.

#### LAS YESERÍAS

Poco nos detendremos en su estudio. Hay una a cada lado de la portada, con sus respectivas inscripciones dentro de una cartela.

En la de la derecha, con un latín de corte clásico, dice:

CLEMENTE VII PONT  
MAX. GABRIELE DE ORTI  
TIRASON. EPC. (11)

y en la de la izquierda, con la misma elegante expresión:

EXACTUM OPUS ANNO MDXXVIII  
Kº Vº IMPERANTE HISP. REGE CATHOL (12)

(11) Siendo Pontífice Máximo Clemente VII y Obispo de Tarazona Gabriel de Orti.

(12) Terminada la obra en el año 1528, siendo Emperador Carlos V, Rey Católico de España.



añadiéndole en el siglo xvii la continuación, retorcida en extremo, para conmemorar la restauración del pavimento del atrio:

RUINOSUM SED PEDIBUS TEMPORE  
 FONTINO PARIO SIMILI PAVIMENTUM  
 ATRII ET ARMANTINO POLLITO LAPIDE  
 ILLUSTR. BALTHASAR NAVARRO EPIST. TIRAS.  
 SUO AERE IN PRISTIN. REDUXIT STRAVIT.  
 ID. OCT. MDCXXXIX (13).

Ambas yeserías llevan profusos adornos, análogos a los vistos en la portada y que, más adelante, estudiaremos en la puerta.

En la capitulación de 1526, dice por un lado: «Item despues de acabada la pared hasta enraso de las otras como dicho es esta pared de alto abaxo a de ser lavada con aljez blanco de Paracuellos y cortada de canteria», y después continúa: «se a de lavar y senalar con blanco de lavar de canteria y se a de acabar segun convenga al alabastro». Y, efectivamente, no hay ninguna diferencia entre la piedra y el yeso, de tal manera, que cuando se restauró, la de la izquierda estaba deteriorada por su parte baja y no se tocó, dejando al descubierto la mampostería para que se viera claramente.

En la yesería de la derecha, y por encima de la cartela, hay una fantástica ave tenente con el escudo o medallón que vimos repetido en la portada, y en la de la izquierda, el escudo del Obispo D. Baltasar Navarro (14).

\* \* \*

¿Cuándo se acabó la obra? Unos, como Ponz, afirman que en 1527, y otros, Quadrado entre ellos, que en 1528. Por ser la diferencia atribuida a su terminación insignificante, no deseamos,

(13) El Ilmo. Baltasar Navarro, Obispo de Tarazona, hizo volver a su primitivo estado el pavimento de este atrio, estropeado por el tiempo y exclusivamente por las pisadas, y le adoquinó a su costa con pulida piedra de Fuentes y de Armantes, semejante a la de Paros.

(14) Las armas de este Prelado son: En el cuartel superior de la izquierda, las cadenas navarras; en el derecho, una cruz potenciada; en el inferior izquierdo, un castillete; en el derecho, un león rampante, y en el corazón, un haz de flechas.—Su pontificado duró diez años (de 1632 a 1642).



por ahora, plantear esta cuestión, pero diremos que tal como está hoy día la inscripción, dice que en 1528, y, en cambio, la capitulación de 5 de febrero de 1525: «Item los dichos maestros se obligan a ha hazer la dicha obra dentro de dos anyos dende el día que se diere la parte de dinero que esta concertada fasta que se acabe», de lo cual parece deducirse que debió concluirse en 1527.

#### LAS PUERTAS.

Así como para estudiar la portada hemos encontrado la necesaria documentación, para las puertas es en extremo exigua; únicamente en la relación de cuentas (V. apéndice doc. n.º 6), empieza diciendo: «An de haber mastre Talavera y mastre Stevan Maestros del portal 1300 ducados.—Cabén a mastre Talavera por conçierto que entre los dos uvo 21340 sueldos» y termina con las siguientes palabras: «sobro una poca madera a mastre Stevan de la que la iglesia le avia dado para las puertas, olmo i robre, la qual despues el Sor. Dean y Bordalva nomine capituli se vendieron a mossen Joan Vaquedano por precio de XXVIII s. tassada la dicha madera por un maestro de los quales XXVIII s. se dieron al que pinto el pie donde esta el cirio pascual y del resto se hizo un latril pa el coro donde dizen las epistolas y prophecias en la quaresma».

He rebuscado, aunque sin fruto, en todo el archivo de la Colegiata de Santa María para ver si podía encontrar la capitulación de las puertas, pero en vano. Ahora bien, ¿podemos creer que ante una obra de tal empuje, en pleno siglo xvi, cuando eran tan aficionados a las escrituras, no hubieran hecho la correspondiente contratación? De ninguna manera, pues si en las precedentes detallan de una manera minuciosísima cómo ha de ser la portada y nada, absolutamente nada, dicen de las puertas, debemos suponer con sobrado fundamento existe otra capitulación, probablemente perdida o que hasta la fecha ignoremos su paradero. Tal como hoy está la cuestión, es el único dato que poseemos y hemos de prestar atención al detalle de que sobró una poca madera al maestro Esteban, roble y olmo, de la que le dieron para la manufactura de las puertas (precisamente los paneles y el entablado posterior son de roble, las columnas y pilastras de nogal, y el armado de olmo, sustituido por otro de oregón en la



restauración); la mayor parte de la sobrante se vendió, y con la que aun quedó, se hizo un atril para el coro, donde se cantan las epístolas y profecías en la Cuaresma. Este atril, de factura sencilla y sin adornos, pero de clara talla renaciente, se conserva en el coro y, como curiosidad, diré se emplea todavía para el fin destinado cuando se construyó.

He encontrado otro documento (n.º 4), que, a pesar de las grandes lagunas existentes, yo lo relaciono, con mucha posibilidad de no equivocarme, pero que, al fin y a la postre, por ser asunto muy conocido entre los canónigos, al insertarlo en el Libro de Actas del Capítulo, lo hicieron de una manera concisa y oscura: En enero de 1526, el Cabildo envió al beneficiado Juan Vaquedano, racionero de Santa María, a Soria, para ver si podía concertar no se trajese la madera y requerir la nulidad del contrato. Debemos pensar, en aquella época de viajes difíciles, que lo mandarían por la importancia y calidad de las maderas y, es de suponer, que éstas se habrían de emplear para algún trabajo notable, como el de las puertas.

Lo que una vez más nos llamará la atención en Veray, para citar los casos más claros y contundentes, de que era un artista completo tallando en gótico-flamígero la sillería del coro de Tudela, la reja del mismo en hierro forjado; en Calatayud, se le contrata juntamente con Talavera para labrar la portada plateresca; a él solo para las puertas y, después, tallará la sillería del coro del Pilar de Zaragoza, en colaboración con Lobato y Moreto.

Aunque no tiene base muy fuerte, por ahora, puede conjeturarse que la liquidación del Cabildo con Talavera, donde aparece lo de «maestre Stevan artifice de las puertas», figura en el Libro capitular acto seguido de las capitulaciones de la portada, y éste comprende la década 1524 a 1534, haciéndonos pensar que la mazonería fué coetánea del trabajo en alabastro, además que, estudiando con detenimiento ambas obras, se ve la gran coincidencia y homogeneidad de motivos decorativos.

Las medidas de la puerta son: por su eje, 4,66 m. de altura; 3,20 hasta donde se inicia el tímpano, y una anchura de 2,95 m.

Como puede observarse en la fotografía n.º 4, la puerta nos presenta una estructura sobria y elegante, obedeciendo a los más delicados cánones de su estilo; una columna central o eje, que sirve a su vez de tapajuntas, separa sus dos hojas, y de arriba



abajo queda dividida de nuevo por dos arquivadas en tres cuerpos horizontales.

El contacto con el suelo se establece por medio de una gran moldura con resaltes a modo de pedestales, sobre los cuales se apoyan las pilastras y columnas que separan los diversos paneles de los batientes.

La parte inferior (fig. 5) está dividida en seis paneles (tres en cada hoja), teniendo en ambos extremos una columna compuesta, parecida a la axial. Dos pilastras, de menor relieve, en cada batiente, sirven de separación a los mencionados paneles. En los tres tercios inferiores de las columnas, que en realidad son columnillas independientes, como las que luego se superponen, encontramos repetidos los motivos: Basas casi rectilíneas; estriás jónicas hasta casi su mitad; un estrechamiento poderoso en escocia; cuerpo decorado con bucráneos, sosteniendo guirnalda encintada, al cual pudiéramos llamar sub-equino, y, finalmente, un capitel estilización del jónico, donde la sarta de ovos del ábaco se sustituye por la de perlas.

Las pilastras responden a un sentido más ornamental, tanto en el capitel, fundamentalmente jónico también, como en el fuste. Dentro del marco de doble moldura hay tallados grutescos pompeyanos, que, del mismo modo que los de los paneles, ampliados por disponer de mayor espacio, tienen como base los motivos generales de composición del plateresco: Atlantes, sátiros, sirenas, hojas, caulículos, carátulas, frutas, monstruos (humanos, animales y vegetales), etc. El arquivado sigue el trazado de la parte inferior de la puerta, con sus resaltes en columnas y pilastras, estando ornamentadas con volutas invertidas a las de los capiteles y con cabezas de querubines, respectivamente.

De los tres cuerpos, el central ofrece bastante semejanza con el inferior y viene a ser de doble tamaño; igualmente se observa que su factura es más fina, debido quizá a que el artista dióse cuenta de su mayor visibilidad. Las columnas abalaustradas, con varios estrechamientos, desempeñan un papel meramente decorativo, dando una buena sensación de gracia y de ligereza, en cada una de las cuales y en su tercio superior hay una pareja de cabezas de ángeles adosadas. Los capiteles, muy originales, no lo son tanto ni tan graciosos como los de las pilastras de este mismo cuerpo, cuyas superficies, más estrechas que las del inferior, se ornamentan también con grutescos. y lo mismo



ios paneles, donde, con la simetría de los ya descritos, se desborda la fantasía del artista «platero», logrando una ornamentación sutil y delicada.

El entablamento de este segundo cuerpo tiene una serie de pequeños paneles decorados, como si fueran metopas clásicas, y unos recuadritos tallados con cierta libertad simétrica; además, sobre los capiteles de las columnas abalaustradas y laterales, en cada una de ellas, un medallón (fig. 7) representando la cabeza de un guerrero viejo, de hechura primorosísima en cualquiera de sus más pequeños detalles, mostrándonos un cierto «palhos», verdaderamente encantador y atrayente. En la columna central o tapa-juntas, y en el mismo lugar, el correspondiente medallón nos opone una linda cabeza de mujer, de factura y proporciones idénticas a las anteriores, haciéndonos la ilusión de que los dos guerreros son los guardianes de la belleza femenina, que aparenta estar en la flor de su vida.

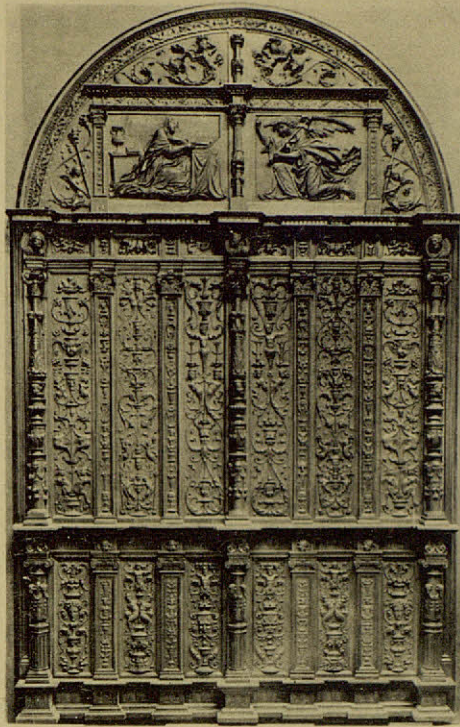
El tercer cuerpo, es decir, el medio-punto o tímpano, es el que posee el elemento más artístico de toda esta talla: La Anunciación de la Reina de la Gloria (fig. 2).

En primer lugar, se apoya en las columnas extremas la moldura semicircular, dividida en tres secciones: En el exterior, ovos y puntas; en la central, unos finísimos y elegantes caulículos enlazados y, en la interior, una sarta continuada de perlas. Sobre el arquitrabe que separa los cuerpos medio y superior de la puerta, o sea, el que corre por encima de los tres medallones y sobre el resalte del central, el de la mujer, se prolonga, pero independientemente, la columna tapa-juntas, formando dos recuadros, que aprovecha el artista para representar una de las escenas más sublimes de la vida de María.

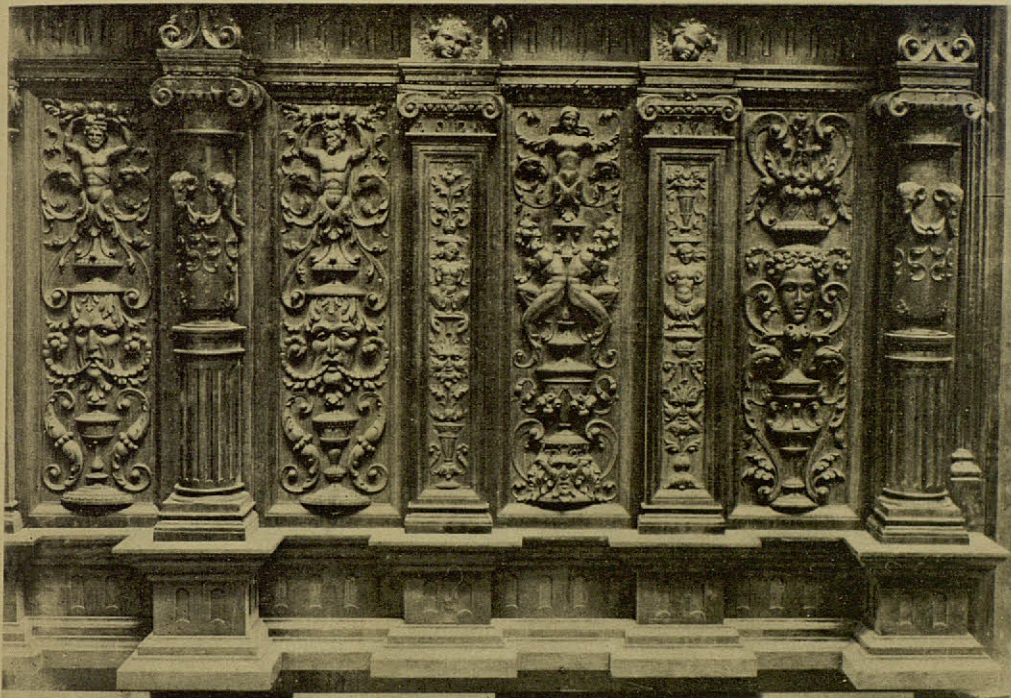
Veray, con objeto de suprimir el defecto óptico que impediría observar la parte inferior de las figuras al contemplarlas desde abajo, dió la solución elevando el doble recuadro por medio de una ancha moldura lisa, para que a su vez sirviera de pedestal. El maestro Esteban puso en esta talla toda su alma de artista, todos sus cuidados, para resumir en esta visión su maestría con los efectos estéticos y en el manejo de la gubia.

Este grupo tan sobrio de dos personas, perfecto y elegante, continuando la simetría y ponderación del resto de la composición, nos presenta (unidos y separados por la columnilla) al Arcángel Anunciador en el batiente derecho, y a la Virgen, en el





Puerta en madera tallada (conjunto).



Puerta en madera tallada (detalle)

Colegiata de Santa María. Calatayud.



contrario. María, desde aquel instante Madre, no se nos muestra de perfil, sino de modo que nos haga patentes todas las bellezas de su hermosa cabeza, vinculadas a la gracia de una ligera inclinación. Está arrodillada en un reclinatorio, cubierto de bien labradas telas, como las vestiduras de ambas figuras. La que va a ser anunciada, lee, y su mano diestra se dispone a pasar la hoja del libro con una delicadeza inigualable. En aquel momento es sorprendida por Gabriel y, por la misma emotividad de la inesperada visita, castamente, se lleva la mano izquierda al pecho, máxime cuando el Arcángel la saluda: «Ave gratia plena: Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus», y cuando María esto oyó, todavía más turbada por la salutación, sin poder pronunciar una sola palabra, dejó que aquél añadiera: «Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum: Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Jesum.—Hic erit magnus, et filius Altissimi vacabitur et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius non erit fins»; entonces más sorprendida, opónele María: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?» Gabriel le recuerda que ha ido a ella el Espíritu Santo y que su prima Santa Isabel concibió en edad avanzada, cuando se la creía estéril. Ante esta argumentación, María exclama: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum» (San Lucas, I-26-38). ¡Hermoso diálogo para inspirar a un gran artista!

La majestuosidad de la figura (mejor pudiéramos decir del grupo, pues si la talla de la Virgen es primorosa, la del Arcángel es de maravilla), no llena todo el recuadro que se le destinó y Veray colocó en segundo término una mesita con un libro y un jarrón de relleno y, verdaderamente, nos llama la atención el que con este búcaro vacío, se le ofreció al artista la gran ocasión de colocar dentro de él cinco azucenas, y así, indirectamente, y en lugar tan bello y magnífico, nos hubiera dejado el emblema de la Colegiata, que no figura en ningún hueco de tan artísticas creaciones; además, es corriente, al representar la Anunciación, poner un manojo de la flor representativa de la pureza, aunque a veces se cambie por otro de rosas.

Gabriel enfróntase a la Virgen por el lado derecho, mirando a la columnilla-eje, que simula tal aquí una de las jambas de una puerta imaginaria vista lateralmente. Su talla, tan cuidada como la de la figura anterior, es, sin embargo, más de relieve, más robusta, como correspondía a un joven en todo el vigor de



la edad. El fuerte antebrazo diestro se muestra desnudo con el índice dirigido hacia el Cielo, no rígido como en actitud de castigo, sino tendido suavemente, cual correspondía a la delicadeza del acto.

Para dar mayor efecto de robustez y virilidad, esta figura aparece en absoluto perfil. Sobre el hombro apoya el tirso encintado. La cabellera, abundosa y suavemente cuidada en la talla, vuela sobre las grandes alas que sirven de marco y fondo a su cabeza, colocada en gracioso orden. Los pliegues de la túnica acentúan las fuertes piernas de varón apolíneo y mensajero, muy bien dirigidos en sentido del viento, al igual que el manto, ondeando majestuoso tras su gallarda figura.

He aquí cómo esta escena, digna de haberse hecho en marfil durante el bajo medievo, acredita por sí sola la puerta objeto de nuestro estudio, como verdadera obra maestra, talla que puede colocarse sin desdoro junto a las más sobresalientes del renacimiento peninsular, ya que, aparte de exhibir el sentido estético de la época, con todas sus principales características, descubre una personalidad maestra: Esteban Veray.

Finalmente, hay cuatro sobrantes espacios angulares, a ambos lados y en la parte superior del doble recuadro, que el artista rellenó con graciosas e inventadas figuras. Las de los costados son gemelas entre sí, de la misma manera que las superiores; las primeras son una especie de sirenas aladas, casi harpías, portadoras con ambas manos de un enorme pebetero o tедера flameante, y sus colas, con variados motivos ornamentales fitomorfos, se prolongan para terminar en algo parecido a un cuerno de la cabra Amaltea.

Las superiores, son igualmente sirenas, con el cabello más suelto que las otras; con una mano se llevan una corona a la cabeza, mientras que con la otra sujetan una figura zoomorfa, monstruo nacido en la imaginación del maestro, con colas serpenteantes y de las cuales brotan estilizaciones vegetales para concluir en una de tipo animal.

#### RESTAURACIÓN

Paréceme lógico, aunque sea salirse algo del asunto tratado y para tener una historia más o menos acabada de estas labores, hacer un breve bosquejo de su restauración, para que en futuros



tiempos no pasen todos estos datos al olvido. Como puede comprenderse, es un capítulo de Historia contemporánea de Calatayud.

En 14 de junio de 1884, y refrendada por D. Alejandro Piñal, después de varias gestiones realizadas por el ilustre historiador bilbilitano D. Vicente de la Fuente, se firmó una Real Orden por la que se declaraban Monumentos Nacionales la bellísima torre mudéjar de Santa María y la portada, indicando en la misma que ésta debía ser restaurada, sin que hasta el 16 de agosto de 1886 se consiguiese nada; pero en dicha fecha, por haber recaído informe favorable al proyecto de restauración firmado por el arquitecto D. Mariano López, se dictó una R. O. aprobándolo y nombrando una Junta de Obras, que la constituyeron D. Vicente de la Fuente, Académico de la Historia, como Presidente; vocales: D. Benito Gimeno, Párroco, y D. Juan Valero Velasco, Alcalde de Calatayud; el arquitecto municipal, D. Miguel Aguado, y como secretario, D. Ambrosio Muñido, el maestro nacional más antiguo de la ciudad. Entonces se libraron por el Gobierno cinco mil pesetas, para el apuntalamiento y apeo del arco que amenazaba ruina.

Más adelante hubieron de suspenderse las obras por agotarse esa ínfima cantidad; además, en 1 de septiembre de 1889, por aprobación del nuevo Reglamento de Construcciones civiles, se disolvieron las Juntas de Obras; y, por último, el 23 de diciembre fallecía en Madrid D. Vicente de la Fuente, gran defensor y originario autor de la restauración. Desde entonces empezó para las obras un verdadero calvario.

El 28 de noviembre de 1894, gracias a la gestión del Obispo de Tarazona y más tarde Arzobispo-Cardenal de Zaragoza, Excelentísimo Sr. D. Juan Soldevila y Romero, se hizo nuevo nombramiento de Junta, encargando entonces como presidente al distinguido abogado D. Félix Sanz de Larrea, y como vocales, los señores Párroco de Santa María y Alcalde de la ciudad; pero la muerte de D. Mariano López, arquitecto de la obra, y con ella el extravío de su proyecto, dió lugar a que se procediese a nombramiento de nuevo arquitecto, que recayó en D. Ricardo Magdalena, a quien se requirió para que «a la mayor brevedad presentase proyecto de apeo y restauración de la Portada plateresca, y de verja de cerramiento de la misma» (la verja es la que actualmente tiene), cumpliendo su encargo con la diligencia y justicia que él sabía; mas los vaivenes de la política y las circuns-



tancias especiales por las que aquellos años pasó la ciudad, motivaron la completa paralización de las obras, retardándose, además, la aprobación del proyecto hasta el 22 de marzo de 1902.

En esta fecha, el ilustre bilbilitano D. Juan G. Ballester, se ofreció a la Junta para lograr las aspiraciones de ver restaurada tan preciosa joya. Aceptado con el beneplácito del Cardenal Soldevila el ofrecimiento, se procedió a reorganizar la Junta, y por el Ministerio se ratificaron los anteriores nombramientos, añadiendo, en 20 de febrero de 1902, el de vocal a favor de don Vicente de la Fuente, sobrino del historiador y, a la sazón, Párroco ejerciente por enfermedad del efectivo. Parecía que con esto entraban en franca realización aquellos ensueños, pero la política, que todo lo retarda, malogró los trabajos del Sr. Ballester, hechos de buena voluntad, pero mal compensados.

Este período de estancamiento duró hasta que, elegido diputado por el distrito de Calatayud D. Gabriel Maura, la amistad que le unió siempre con los Sres. Larrea y de la Fuente, y el cariño con que tomó la prosecución de las obras, determinaron una labor ya no interrumpida, que comenzó en mayo de 1905, y desde entonces y en sucesivos, aunque pequeños libramientos, cobrados hasta marzo de 1911, pudo darnos la satisfacción de ver terminada la restauración de la hermosa portada, no sin haber tenido en este lapso de tiempo algún sobresalto, por lo escaso de las consignaciones y, principalmente, por la muerte de D. Ricardo Magdalena, que fué sustituido por D. Ramón Salas Ricomá.

Los artistas que intervinieron en la restauración eran todos aragoneses: D. Dionisio Lasuén, ayudado por su hijo Mario y del entonces principiante D. José Bueno, trabajaron en la parte escultórica; D. Mamés y D. Valentín Ferrer, tallaron la parte ornamental; de la albañilería estuvo encargado D. Calixto Badesa, y la verja se forjó en los talleres de D. José Engay.

Anteriormente, al tratar de la portada, ya hemos expuesto nuestra opinión acerca de la desgraciada restauración y el no haber consultado la primera capitulación, donde se indica qué imágenes colocaron Talavera y Veray, por orden del Cabildo de Santa María. Es opinión corriente y parece digna de crédito, que Lasuén sólo intervino en una pequeña parte, la de mayor lucimiento artístico, dejando el resto en manos de sus ayudantes y obreros.

El proyecto, en su primera parte, abarcaba solamente «el apeo y restauración de la portada»; para la restauración de las puer-



tas, que era de temer se acabasen de perder al ser arrinconadas por estar desmontadas al hacer el apeo de la portada, hasta que hubiese proyecto de su restauración y consignación para ella, el señor de la Fuente propuso al Sr. Magdalena, y éste aceptó, se simultanease su restauración con las obras de la portada. Los batientes se enviaron a los talleres que en Zaragoza dirigía el afamado maestro carpintero Hermenegildo Sarte, verdadero artista en estas cosas: despiezó la puerta y comenzó la restauración, pero únicamente pudo realizarla en la parte superior, en la Anunciación, pues le sorprendió la muerte, pasando todas las piezas en montón al Palacio Arzobispal.

Ocupaba la sede metropolitana cesaragustana el Cardenal Soldevila, quien en su costumbre de inspeccionar a menudo el inmueble que ocupaba, hasta en sus más recónditos rincones, halló en un sótano los desventurados batientes, y acto seguido ordenó se trasladaran al taller de arte religioso dirigido por D. Jorge Albareda. Allí pasó a visitarlos el arquitecto de la Comisión, D. Ramón Salas, quien se limitó a dar el visto bueno, requisito necesario en los trámites administrativos y que había faltado hasta entonces. Después de esto, sólo el dinero precisaba para empezar la obra.

En pro de la consignación necesaria trabajó infructuosamente el entusiasta D. Atilano Ramos, pero nada llegó a conseguirse hasta que D. Antonio Bardají hizo uso de su prestigio e influencia con el Gobierno.

Entonces llevóse a cabo el nuevo proyecto de restauración—el de Magdalena debió desaparecer entre sus papeles—por el arquitecto D. Teodoro Ríos y verificó el renuevo ornamental el citado señor Albareda, que bajo su dirección confió la obra a sus hijos José y Joaquín, conocidos artistas aragoneses, que la llevaron a efecto con absoluta precisión, sin hacer perder a la obra antigua nada de su sabor plateresco y llegando en ocasiones a hacer difícil la distinción entre lo restaurado y lo antiguo.

Del armado, que hubo de hacerse nuevo en su totalidad, así como de toda la restauración puramente estructural, se encargó el carpintero zaragozano D. Rufino Oliván.

Tanto la portada como los batientes de la puerta estaban restaurados en 1926, y estos últimos fueron recogidos en una sacristía de Santa María para ser inaugurados al año siguiente, aceptado generalmente como el del IV Centenario de su conclusión.



Con un solemnisimo acto, presidido por el entonces Jefe del Gobierno español, Excmo. Sr. D. Miguel Primo de Rivera, el lunes 8 de agosto de 1927, se hizo la inauguración oficial de tan bellas joyas platerescas, colocándolas en el lugar que hoy día ocupan, quitando la verja para mayor vistosidad, y años ha se la volvió a colocar para preservar dicha obra maestra de posibles actos de profanación plebeya.

\* \* \*

Como punto final, expreso desde aquí mi máximo agradecimiento a todos aquellos señores que me han ofrecido su cooperación y me han animado para realizar este trabajo, especialmente mi distinguido y querido amigo D. Francisco Tafalla, Canónigo de la en parte estudiada Colegiata bilbilitana.

SALVADOR AMADA SANZ

#### APENDICE DOCUMENTAL

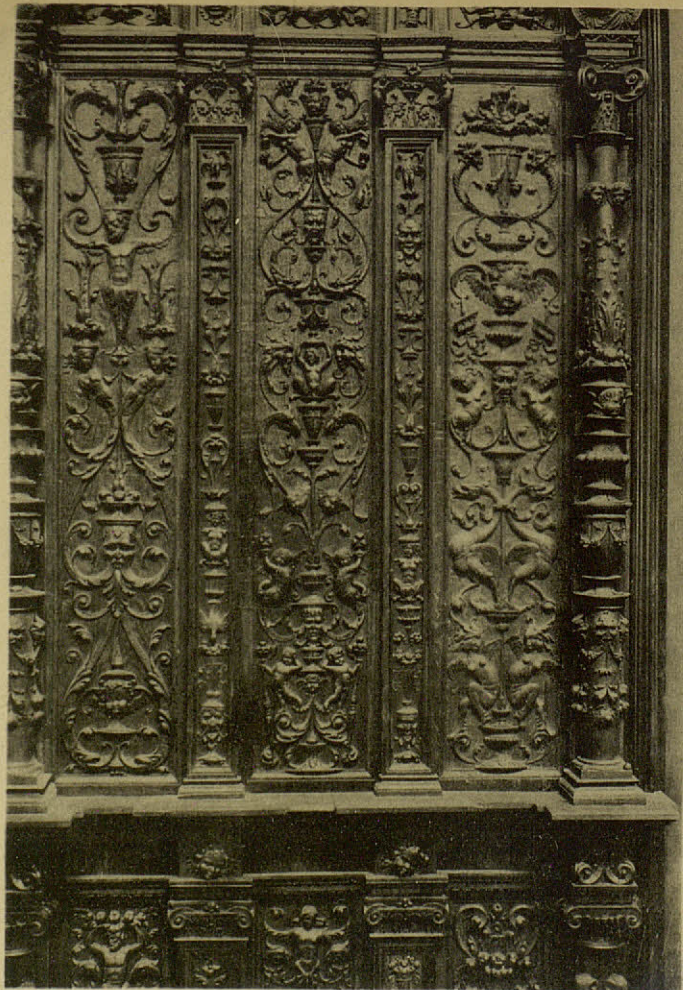
Doc. n.º 1, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 5-9
Doc. n.º 2, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 12-13
Doc. n.º 3, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 10
Doc. n.º 4, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 19
Doc. n.º 5, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 19
Doc. n.º 6, Libro de actas del Capítulo de Sta. María .....	Pág. 14-15
Doc. n.º 7, Libro de Cabreos del Ayuntamiento de Calatayud...	Pág. 255
Doc. n.º 8, Libro de Cabreos del Ayuntamiento de Calatayud...	Pág. 256

#### DOCUMENTO N.º 1

##### COPIA ORIGINAL DE LA CAPITULACION DE LA FABRICA DEL PORTAL

Capitulaciones hechas entre el Reverendísimo Señor Obispo de Tarazona y los Reverendos Señores Deán y cabildo de la yglesia maior de Calatayut de una parte y mastre Joan de Talavera maestro de canteria ymagineria y mastre Stevan Veray frances de otra parte sobrel portal que para la dicha yglesia sea de hazer la qual obra justala de muestra y esta capitulacion fue advenida por precio de mil y trescientos ducados.





Puerta de madera tallada (detalle).



Portada (detalle).

Colegiata de Santa María. Calatayud.



Primeramente a de tener esta portada dende el suelo de la longeta fastal posterior remate de enzima quarenta y cinco pies de alto de medida fasta el tejaro.

Item a de tener el claro de la puerta onze pies de ancho y dizisiete de alto dende el suelo fasta el papo del arco.

Item a de tener todo el ancho del portal XXV pies de Bivo a bivo entrando el claro de la puerta sin las obras antes mas que menos.

Item a la entrada de la yglesia a de haver una longeta que salga del suelo della fasta donde esta el suelo agora de la vieja y esta lonja a de ser muy bien lossada de sus losas de piedra a nibel dandole muy poca corriente hazia la calle y esta lonja a de tomar todo el patio de la lonja vieja y mas lo que a sus mercedes pareciera con sus gradas a la redonda muy bien repartidas en buen ala las que fueren menester.

Item despues de hecha la lonja se an de assentar unas columnas de seis pies de alto para poner cadenas que vayan repartidas en buen compas.

Item debaxo de la obra para con su arcon del alabastro a de haver una gradira que tenga quatro dedos de alto y enzima desta gradira a de nacer el fundamento de toda la obra que es una moldura que se dize bassa senbradas algunas ojas como estan en la muestra.

Item enzima desta bassa y hojas a de haver un poyo que lega fasta el pie de la columna maior y este poyo sera de piedra de alabastro.

Item enzima deste poyo an de nacer dos pilatras labradas al romano y entre medias de las pilastras ay tres spacios en los quales an de ir festones y seraphines y al costado desto a de haver un pie dondesta el principio de la columna grande con una tarja Romana o otra obra.

Item enzima de todo esto a de haver una moldura y sobresta moldura nacen tres encasamentos con sus columnas, bassas y chapiteles y dentro de los encasamentos a de haver sendas imagenes amedio talle las que sus mercedes mandaren «para sanct Rocho sanct Millan en medio sanct Gaudioso y sanct Prudencio en principio la Madalena y sancta Catalina al cabo».

Item enzima destes encasamentos a de haver su alquitrave frasso y cornissa de sus buenas molduras y talles labrados al romano.

Item enzima desta moldura alquitrave y cornissa nace el arco de la puerta que a de tener dos pies de ancho con sus seraphines y molduras como estan en la de muestra y el papo debaxo que es el grueso de la paret an de ir muy bien labrados al romano con artesones y rossas al romano.

Item al costado de los tres encasamentos viene un pilastre grande labrados con sus molduras romanas y su bassa y chapitel y delante deste pilastre grande a de haver unas columnas grandes enbassadas con sus bassas con



sus chapiteles de todo relieve y an de ir bien labradas como esta en la muestra.

Item enzima de la moldura de los tres encasamentos an de ir unos encasamentos grandes uno de cada parte con sus veneras y pilastres y moldura enzima de la venera y enzima de la moldura una obra romana y debaxo deste encasamento ay un pie do esta con un epitaphio para poner las letras que quisieren y en estos encasamentos a de ir San Pedro y San Pablo rellenos en todo y a los costados de la parte de dentro a de haver un pilastre con su bassa y chapitel y de medio abaxo un candelero salido y en medio del pilar un asiento para poner una imagen que mandaren «seran Sanct Joan Baptista y sanct Iago».

Item enzima de la arcada de la puerta en el spacio que ay a de haver una imagen de Maria Santisima con dos angeletes desnudos que la lleven de los pies y otros dos angeles a los costados volantes.

Item enzima de los pilastres colunas y encasamentos y todo lo nombrado en lo debaxo a de haver una alquitrave y freso y cornison principal que anda con sus saltos por zima de toda la obra y pilares labrados al romano con sus cuentas y ovalos y ventanillas y lenguetas como esta en la de muestra.

Item enzima del cornison principal nace en medio en par de la portada un encasamento con sus pilastres y venera labrados al Romano y su moldura por zima de la venera y dentro deste encasamento a de haver la historia del Spiritu Santo y en la venera y destar la paloma con las lenguetas con la Imagen de Maria Santisima y de cada parte dos apostoles tan grandes como ella y de parte de dentro otras imagenes de apostoles de medio arriba lo que se pueda parecer.

Item al costado deste encasamento a de haver unos pilastres con sus bassas y chapiteles labrados al romano y delante destes pilastres a de haver dos columnas labradas al romano de todo relieve.

Item a los lados destas columnas y encasamento a de haver un redondo con una medalla dentro con dos niños que lo tienen con sendas manos y de las otras sendas manos cuelgan sendos festones de frutas confforme al papel y enzima del dicho redondo va un remate labrado al romano como esta en la de muestra.—Y a los lados de este redondo enzima de la cornissa a de haver unos hombres armados con sendos escudos en las sendas manos y en las otras manos sendas alabardas como estan en la muestra.

Item enzima deste encasamento de en medio a de haver su alquitrave freso y cornissa labrado al romano a de haber un frontespicio en punta con sus molduras labradas al romano y dentro del a destar medio cuerpo de Dios padre con el mundo en la mano y santiguando con la otra.



Item enzima del frontespicio a de haver un remate y finimento con sus bes-  
tiones y labores Romanas como esta en la muestra.

Item a la redonda de toda la dicha portada a de ir una orla labrada con sus  
molduras y obra como esta en la muestra.

Item la dicha obra a de ser de alabastro sin veta negra y muy bien labrado  
como esta en la de muestra y el dicho alabastro a de ser de la cantera de  
Fuentes su fondo y escogido de lo mejor y mas blanco que se pudiere haver.

Item se a de derrocar la paret dende la squina y cubo questa hazia la capilla  
de la higuera fasta el arco viejo del portegado y se a de hazer la paret de  
rejolla desde el suela fasta el tejado a la cara del cubo.

Item esta dicha paret a de tener de gordarja el largo de dos rejollas y de X en  
X pies a de ir unos pilares quebrados de dos rejollas de gordarja menos  
de las dos rejollas de la paret atadas con la dicha paret y de XX en XX  
hilladas la dicha paret a de passar quatro hilladas que vayan de quatro  
ladrillos de gordazia losas con los pilares y paret.

Item a de haver poco algez entre hillada e hillada en manera que vayan XIII  
hiladas en una vara y media y la dicha paret a de ir bien labrada y la pa-  
ret despues de hecha de ser saboyada con algez blanco de Paracuellos.

Item los dichos maestros se obligan a ha hazer la dicha obra dentro de dos  
anyos dende el dia que se diere la parte de dinero que esta concertada  
fasta que se acabe.

Item el despojo de piedra y rejolla y tierra a de ser para el maestro.

Item si los dichos maestros no acabaren la dicha obra en los dichos dos an-  
nos se ponen pena de cient ducados salvo dolencia o algun justo impedi-  
mento que sea a conocimiento de sus mercedes.

Item que esta dicha obra a de ser muy labrada a vista de dos maestros el uno  
puesto por sus mercedes y el otro por los maestros.

Item que si alguna cosa derrocando la paret vieja se allara algo hueco o falso  
sea cargo del Capitulo y no del maestro salvo la dicha paret que se a de  
hazer.

Item acabada toda la obra se a de hazer un tejaro que ande por zima de toda  
la paret de la rejola y alabastro y este tejaro a de tener dos pies antes mas  
o menos volantes y a de levar unas gargolas repartidas en la obra de re-  
jolla de X en X pies de manera que no an de dar enzima del alabastro y  
estas gargolas an de bolar por fuera del tejaro cada dos pies y este teja-  
ro a de ser de piedra franca porque si fuesse de alabastro lo gastarían el  
agua.

PAGA. La paga a de ser anssi que la primera paga se le de quatro cientos  
ducados y dellos daran fiadores de feyacientes y quando sea hecha la pa-  
ret de ladrillo y traydo el alabastro le den otros quatrocientos ducados y



se renovaran las obligaciones de los fiadores y acabada toda la obra se les daran los quinientos ducados restantes.

Para lo qual tener y guardar y conplir los dichos mastres Joan de Talavera y mastre Stevan Veray obligaron sus personas y bienes muebles raizes avidos y por haver donde quiere que los dichos Reverendos Dean y Capitulo obligan sus personas y bienes de tener y conplir la quatidad de la dicha obra en la manera susodicha lo qual *todo fue fecho* y assentado y capitulado en la Ciudad de Calatayut en la capilla de las Casas episcopales en presencia del Reverendisimo Señor Don Gabriel obispo de Tarazona a cinco dias del mes de febrero anno del nacimiento del Señor mil quinientos y veynte cinco annos testigos que fueren presentes juntamente conmigo el notario infrascrito Bartolome Maynar y Matheo de Arriaga criados y familiares del dicho Señor obispo.— E para maior firmeza de lo susodicho los dichos maestros lo firmaron de sus voluntades.

El Dean por mastre Stevan.

Joan de Talavera.

DOCUMENTO N.º 2

Miercoles a XVIII de julio de 1526 testifico.

Bartholome Martinez la capitulacion siguiente.

CAPITULANTES thessaurarius, cantor, archipresbiter, elemosinarius, operarius Bives, vicarius, Bordalva, Miedes, Bordalva, Granada, Maluenda.

Capitulacion entre el Cabildo y maestre Talavera en lo que toca al forramiento de la portada principal.

PRIMO attendido que el Cabildo pensava ser libero y no ser a su cargo cosa alguna desto y las obras como se an mudado pareçe aver dado conoçimiento ser el dicho Cabildo algo en cargo; es concordado entre el dicho Cabildo y maestre Talavera, por maestre Gabriel Castellano y maestre Joan Meçot en el modo siguiente:

Que el dicho maestre Talavera sea tenido hazer el enferro de la dicha portada que sera de pared a pared las que agora estan hechas nuevas de ladrillo y que salga el dicho enferro y conçuerde con la cara de adentro de la pared mas gruesa questa a la parte de torre luenga y de la otra parte sobre el dicho enferro dos ladrillos de grueso a la otra pared de hazia casa de Carrasquilla y si esta pared sera o no bastante suffiçiente quede a conoçimiento de los dichos maestros Gabriel y Joan y si a ellos no pareçiera ser suffiçiente haga el dicho maestre Talavera la pared a conoçimiento dellos lo que sea menester.



Esto se dize por respecto de lo que se a de retraer la portada hazia dentro porque segun este retraymiento los dichos maestros conoceran lo que sea necesario hazer.

Item este enforro y pared a de subir enraso con las dichas dos paredes questan hechas de ladrillo y esto iuxta el tenor de la capitulacion que antes esta hecha del portal que a de tener XXXXV pies de medida de alto o XV varas de medir y que al Cabildo no le quede cosa alguna en que entender ni sea tenido a hazer en ella nada.

Item porque se a hecho fundamento en las paredes de rejolla y aquel a parado y no ajuntado el uno con el otro en el unydo del portal.—El dicho maestro Talavera abra fundamento en el portal entre las dos paredes y aquel haga en ancheza y gordeza segun que a los dichos maestros sera visto y les pareciere ser necesario.

Item el dicho enforro segun que a los maestros pareçiera ser necesario a de ser labrado por maestro Talavera a la cara de adentro en esta manera que dendel suelo del fundamento a de labrar la cara de aljez y rejola, una rejola de grueso con sus travas y de la rejola adentro a de ser de piedra y aljez, esto tanto quanto durara la rejolla que el Cabildo a de darle dos mil y el a de gastar quatro mil rejolas y de las rejolas arriba lo que faltara hasta el raso de ençima a de ser de piedra y aljez la cara y lo de adentro.

Item despues de acabada la pared hasta enraso de las otras como dicho es esta pared de alto abaxo a de ser lavada con aljez blanco de Paracuellos y cortada de canteria.

Item que para esta obra el Cabildo a de ayudar a maestro Talavera con XV ducados y las dichas dos mil rejolas.

Item que en este claro de pared a pared de rejola el Cabildo no tenga mas que hazer ni pagar salvo estos XV ducados y las dos mil rejolas y que todo lo demas sea a cargo de maestro Talavera, excepto las dos rinconadas de las dos paredes que agora estan hechas.

Item por quanto a avido diferencia que para dar cumplimiento al claro deste portal era menester hazer un arco de boveda de la una pared a la otra y se a de lavar y senalar con blanco de lavar de canteria y se a de acabar segun convenga al alabastro.—El Cabildo de a maestro Talavera C sueldos al todo de los XV ducados y las dos mil rejolas y el dicho maestro Talavera toma a su cargo todo el cumplimiento deste portal, excepto el rafe de madera y el Cabildo a de hazer cortar las restantes que seran menester y maestro Talavera las a de lavar y saboyar como las paredes.

Copiada por mi,  
MARTIN DE BORDALVA.



## DOCUMENTO N.º 3

«El muy Rvdo. S. don Pedro de Villalon dean de las yglesias de Tudela y Calatayud dixo que salia y salio fiador y llano pagador a la yglesia y Cabildo de Sta. Maria de Calatayud fasta en quantitat de trescientos ducados por maestre Stevan Veray por la parte que le pertenece que podia y puede recibir de la dicha obra y queda siempre en aquella obligacion fasta que sea y conplida acabada la obra para la qual obliga sus bienes corporales y temporales.»

## DOCUMENTO N.º 4

«En Enero de 1526 el Cabildo embio a mossen Joan Vaquedano racionero desta yglesia a Soria para ver si podia concertar que no se trayesse la madera.—No pudo hazer nada y hizo les un requerimiento que pues no avian conplido con el acto y obligacion pagassen el doble y vino se.

Capitulantes ista die thess. Bives, vicar. Myedes, Bordialva, Vicente, Bordialva, Granada, Maluenda.»

## DOCUMENTO N.º 5

«En febrero de 1526 el Cabildo recibio una letra del Dean en que rogava que diessen algunos dineros a mastre Estevan para labrar el portal.—Mandaron responder que no son obligados ni tiene el Cabildo dineros, por que por contemplacion suya venido mastre Estevan: le daran poco a poco quando diez quando doze poco a poco.

Capitulantes ista die thess. Vives, Vicar. Myedes, Bordialva, Vicente, Boldalva, Granada, Maluenda.»

## DOCUMENTO N.º 6

An de haber mastre Talavera y mastre Stevan Maestros del portal, 1300 ducad.  
 Caben a mastre Talavera por concierto que entre los dos uvo, 21340 sueldos.  
 Primero recibio del chantre obrero y mossen Miguel Navarro ... 4400 s.  
 Ítem por lo de mastre Stevan juxta su concierto ... .. 4400 s.  
 Ítem recibio de 2º tercio por mossen B y mossen Miguel ... .. 4400 s.



Item recibio del 3* tercio de los 3000 sueldos que se tomaron a censal del official Garcia Forcen q* ... ..	2250 s.
Item destos hasta los 3000 sueldos tomo mastre Stevan ... ..	770 s.
Item le dieron del can* de madera el thessorero Bives y mossen Miguel Navarro ... ..	924 s.
Item por manos del obrero ... ..	140 s.
Item por manos de mossen Miguel en vezes escritas de manos del canonigo Bordolva ... ..	655 s. 6
Item del obrero para ladrillo ... ..	200 s.
Item de mossen Miguel para los carreteros ... ..	220 s.
Item del mesmo otros tantos ... ..	220 s.
Item del mesmo otro tanto ... ..	220 s.
Item de mossen Miguel vijilia de pascua de Mayo ... ..	88 s.
Item pago mossen Miguel por el ciertas carretadas ... ..	158 s.
Item por mano del obrero del archivo ... ..	200 s.
Item por mossen Miguel a 20 de Julio ... ..	80 s.
Item del mesmo ... ..	160 s.
Item del mesmo ... ..	22 s.
Item del mesmo ... ..	32 s.
Item del mesmo ... ..	44 s.
Item del mesmo ... ..	22 s.
Item del mesmo ... ..	12 s.
	<hr/>
	18847 s. 6
Item de mossen Miguel ... ..	22 s.
Item del mesmo ... ..	80 s.
Item del mesmo ... ..	170 s.
Item en Agosto del mesmo ... ..	32 s.
Item en Agosto del mesmo ... ..	50 s.
Item en Setiembre ... ..	200 s.
Item del obrero ... ..	220 s.
Item del mesmo para mossen Vaquedano y para ladrillo ... ..	220 s.
Item hizo dita a Joan Lopez ... ..	500 s.
Item hizo dita a Nabarro ... ..	321 s.
Item le dio el Dean vijilia de Pascua de Mayo de 1531 ... ..	220 s.
Item le avia dado el obrero ... ..	220 s.
	<hr/>
A de haver 21340 s.	2255 s.
	18847 s. 6 d.
	<hr/>
A. Recibido 21112 s. 6 d.	21112 s. 6 d.
Resta que a de aver 227 s. 6 d.	



Fueron tassadas las mejoras del portal ... .. 1552 s. 6 d.

Los quales ajuntados con la resta sobre dicha tie-

ne de recibir para ser del todo pagado ... .. 1780 s.

Estan en cuenta del obrero 105 s.

P a g o .

sobre una poca madera a maestre Estevan de la que la iglesia le avia dado para las puertas, olmo i robre, la qual despues el Sor. Dean y Bordalva nomine capituli se vendieron a mossen Joan Vaquedano por precio de XXVIII s. tassada la dicha madera por un maestro de los quales XXVIII s. se dieron XX s. al que pinto el pie donde esta el cirio pascual y del resto se hizo un latril pa el coro donde se dizen las epistolas y prophecias en la quaresma.

DOCUMENTO N.º 7

«PRIMO Recibe la Ciudad en cada un anno de los herederos de Joan Meçot que antes se llamava Brahen Meçot XV sueldos de annua penssion y de Grabiell Castellano que antes se llamava Farache Castellano V sueldos.—Joan Beluis que se llamava Farache Montesino X sueldos de annua penssion el V de febrero que son por todos trenta sueldos.—Son descendientes de aquellos sesenta seis sueldos ocho dineros censsales que la aljama de moros de la dicha Ciudad vendio al mayordomo Rodrigo de Sayas por precio de D sueldos, los quales la Ciudad ha quitado segun parece adelante a la data de Censsales de los nuevamente convertidos, pueden los quitar pagando toda la propiedad junta al respecto de la propiedad y censo que se formo el dicho censo por que fueron convertidos en sus propios usos; parece de la obligacion por acto testificado por Hernando Diaz notario a VIII dias del mes de Agosto de MDXXX.»

(Primer libro de cabreos del Ayuntamiento de Calatayud, folio 255.)

DOCUMENTO N.º 8

«RECIBE la Ciudad cada un anno de los herederos del dicho Joan Meçot doze sueldos tres dineros; de los herederos de Grabiell Castellano doze sueldos tres dineros; de los herederos de Juan Beluis y su muger doze sueldos tres dineros, que todos son trenta seis sueldos nueve dineros el VI de Noviembre; son descendientes de aquellos quarenta y nueve sueldos de annua penssion que la dicha Ciudad pagava en el dicho dia a los herederos de Rodrigo Munyoz, alcayde de mores, los quales la aljama de moros de la dicha Ciudad le vendio por precio de seiscientos sueldos como parece adelante en



este Cabreu en el título de la data de los censales de los nuevamente convertidos; pueden los luir pagando toda la propiedad junta a razón de la propiedad y censo que se formo dicho censal.—Ay acto de censo testificado por Hernando Diaz a VIII de Agosto de MDXXX.»

(Primer libro de cabreos del Ayuntamiento de Calatayud, folio 256.)

## BIBLIOGRAFIA

- ABIZANDA BROTO, Manuel: «Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón».—Zaragoza.
- ARCO, Ricardo del: «La sillería del coro de la Catedral cesaraugustana del Pilar»; estudio publicado por el «Boletín de la Sociedad de Excursiones Madrileña».—Madrid, IV trimestre de 1922.
- ARTE Y DECORACIÓN: Tomo tercero; Ed. Casellas, Barcelona, 1919.
- CALZADA, Andrés: «Historia de la Arquitectura española». Colección Labor, 336-337.
- CAMÓN AZNAR, José: «El Arte del Renacimiento en España».—Arte Labor, tomo X, Barcelona.
- CASTRO, José Ramón: «La escultura en Navarra en el siglo XVI».—San Sebastián, 1936.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». 6 tomos, Ibarra, Madrid, 1800.
- EYARALAR: «Glorias artísticas de la Ciudad de Calatayud».
- FUERTE, Vicente de la: «Episcopologio Turiasonense»; continuación de la «España Sagrada», del P. Flórez, tomos IL y L.
- FUENTE, Vicente de la: «Historia de Calatayud», dos tomos; Calatayud, 1881.
- FUENTE, Vicente de la: «Un poco de historia de las obras de restauración de la Real Colegiata de Santa María de Calatayud, que hoy se inauguran».—Artículo de «El Noticiero», de Zaragoza, de 7 de agosto de 1927.
- LÓPEZ LANDA, José María: «La Portada de Santa María»; artículo publicado en «El Valiente», Calatayud, 1-XII-1921.
- LOZOYA, Marqués de: «Historia del Arte Hispánico», tercer tomo. Barcelona.
- MARCO, Angel: «Las Puertas de Santa María»; artículo publicado en «Vanguardia», Calatayud, 8 septiembre 1934.
- MARTÍNEZ DEL VILLAR, Micer Miguel: «Tratado del Patronato, Antigüedades, Gobierno y Varones ilustres de la Ciudad de Calatayud».—Zaragoza, 1598.
- OLIVÁN GARCÍA, Gregorio: «Puerta de la Colegiata de Santa María de Calatayud» (inédito).
- OLIVÁN GARCÍA, Gregorio: «Puerta principal de la Colegiata de Santa María de Calatayud»; artículo publicado en «Aragón», febrero de 1933.
- PONZ: «Viaje por España», tomo 13, Madrid, 1788.
- QUADRADO, José María: «Aragón», edición S. I. P. A., Zaragoza, 1937.
- TAFALLA, Francisco: «La Portada plateresca de la Colegiata de Santa María»; artículo publicado en «El Regional», Calatayud, 7 agosto, 1927.



# Castillos olvidados de España

## 1.—EL PAISAJE ESPAÑOL Y LOS CASTILLOS

El paisaje español se caracteriza por su variedad. En ninguna parte de Europa cambia tan rápidamente el aspecto de un trozo de territorio al atravesar apenas unos contados kilómetros; modificaciones que, apreciables a simple vista, no sólo se manifiestan en los rasgos geográficos de la nación, en la diversidad de su suelo y vegetación, en las diferentes tonalidades del cielo entre los múltiples puntos de la península, incluso en el aspecto variado de los mares que bañan sus costas, sino también en lo que llamaríamos rasgos humanos del mismo, en las tierras cultivadas, en los pueblos, en las iglesias y en sus castillos (1).

No hay nada que retrate mejor el paisaje humanizado de nuestra patria que las iglesias y fortalezas, de las que un autor español ha dicho que son «expresión viviente del paisaje geográfico». Humildes en unas regiones, en otras son majestuosas y grandiosas. Aquí la materia prima fué la piedra caliza, allí la granítica y más allá el ladrillo, que triunfa con el mudéjar, estilo del que ha dicho el autor citado que es «típica adaptación del románico y del gótico a nuestra tierra».

Esta variedad del paisaje natural y humano de nuestra patria es la que movió a Ford a señalar, en sus *Andanzas por España*,

---

(1) Para ampliar este tema, véase: M. LECENDRE, *Semblanza de España*. Madrid, 1944.



que nuestra tierra es «el país de lo imprevisto». Y tal frase le debió ser inspirada, evidentemente, al tropezar por todos los rincones que recorría con las bruscas modificaciones que se le presentaban, y por la contemplación de los variados y numerosos castillos, que, desperdigados por todo nuestro suelo, mantienen vivo el recuerdo de épocas pasadas en las que, por la guerra contra el moro o las discordias interiores, eran considerados como parte indispensable de la vida de los pueblos.

Los edificios señoriales que forman el caserío de nuestras viejas villas se encuentran agrupados tras la masa descomunal y pétreo de los castillos, antiguos solares calizos en los que se hallan escritas muchas páginas de la historia de cada comarca. Y como las especiales características del relieve español, muy accidentado en casi todos sus puntos, permitió que fuesen construidos en grandes alturas y en magníficas posiciones para dominar los pasos principales, revisten todos ellos, además de un aspecto pintoresco, un aire de poderío y de grandeza, hoy en gran parte decaído, pues en la mayoría de los casos, las almenas son ya incompletas y va desmoronándose poco a poco su fábrica imponente.

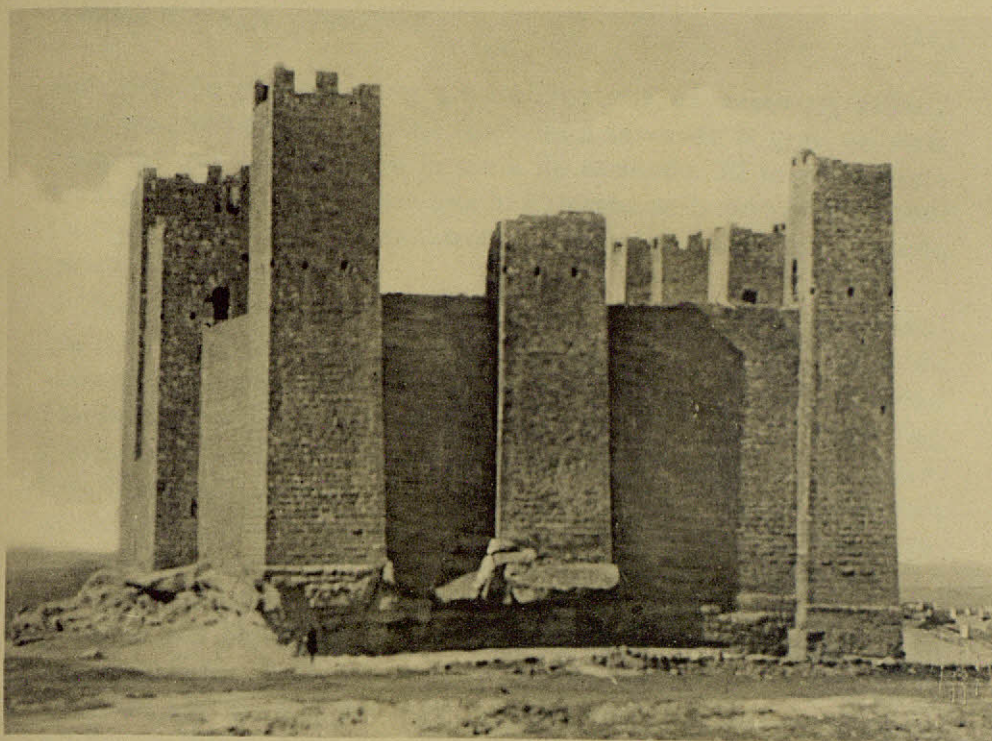
Las luchas contra los invasores, primero, y después entre los propios pueblos cristianos, favorecieron la creación de estas fortalezas por todos los rincones del territorio peninsular. Castilla, que de ellos tomó su nombre, los posee en la mayoría de los pueblos, lo mismo que Aragón y Navarra. Esta región conserva en la actualidad unos doscientos, número a primera vista exagerado, pero que tiene su explicación considerando su situación entre Castilla y Aragón, empeñadas en luchas continuas, y además en el hecho de ser tierra fronteriza de la corona aragonesa.

Y como contrapartida de las fortalezas navarras, las comarcas aragonesas también fueron salpicadas de castillos, erigidos algunos primeramente para que sirvieran de defensa contra los moros, pero que después habían de ser usados en las frecuentes guerras entre los soldados de la Cruz.

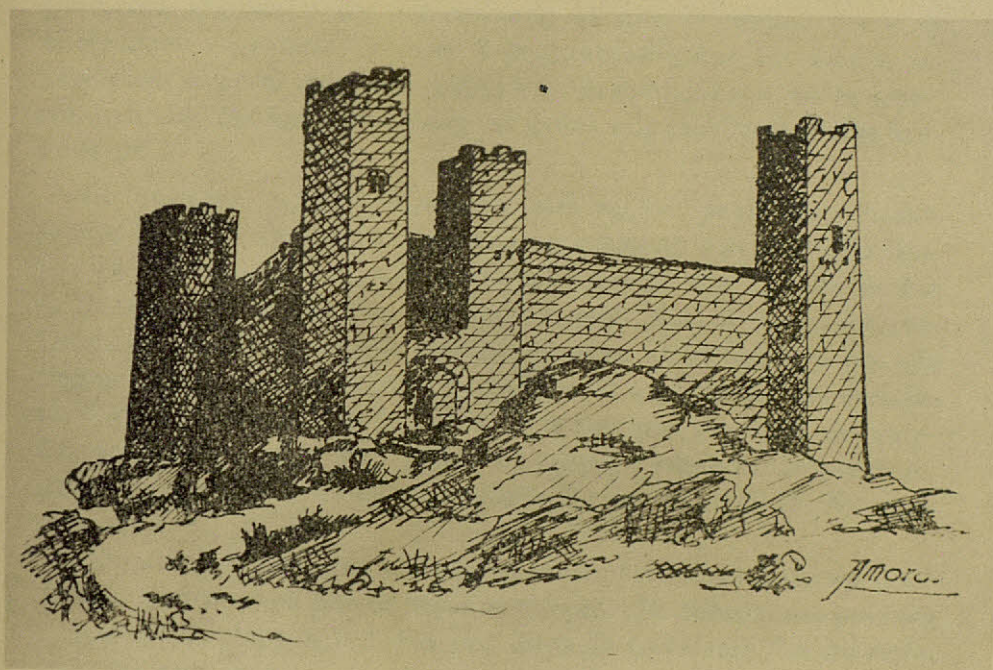
## 2.—LOS CASTILLOS DE ARAGON

Un escritor ha dicho que la vida religiosa aragonesa ha participado de las cardinales de la raza: es dinámica, fuerte y vigorosa; se hermana la contemplación con la influencia en el medio social y político, tan patentes en el medievo. Nada de ascetismo,





Sadaba. Castillo.



Sadaba. Castillo.



sino oración y meditación para conquistar un reino espiritual; pero pesando sobre un reino material a favor de la gran cruzada religiosa que terminó con la toma de Granada. El misticismo no arraigó en Aragón; la raza que lo habitaba se batió repetidamente, y por ello todos sus monasterios y fortalezas reflejan en cierto modo estos caracteres.

Los castillos, desperdigados en esta tierra con más abundancia que en ningún otro lugar de España, son el mejor reflejo de esa confederación de la vida espiritual con los azares de la Edad Media. Loarre, Alquézar, Montearagón, San Juan de la Peña, San Pedro de Siresa, Ovarra, Ager, Barbastro, Graus, Monzón, Bolea, Sos, Sadaba, Uncastillo, Biel, Ejea, etc., fueron lugares en donde se refugió la fe y de los que partieron los ejércitos cristianos a reconquistar el territorio sometido por las huestes de Mahoma.

La mayor parte de estas fortalezas aragonesas, que desempeñaron un papel tan importante en nuestra Reconquista, han sido olvidadas. Escasamente hoy se recuerda el de Loarre, el de Monzón, los de Sos del Rey Católico, Alcañiz, Sarsamarcuello, Alquézar, Roda, Ager, Luesia, Sádaba, etc. Algunos de ellos tienen la categoría de monumentos nacionales; mas, a pesar de ello, las sombras del olvido se han sumido sobre muchos, y, lo que es peor, ese abandono ha determinado el que la mayor parte se encuentren en estado ruinoso. Y seguramente que los menos recordados, a pesar del gran papel que desempeñaron en la historia, han sido las fortalezas desperdigadas por las Cinco Villas aragonesas.

La uniformidad del paisaje de esta región, prolonga generalmente la línea del horizonte hasta su contacto con el fondo limpio y azulado del cielo, casi permanentemente, que inunda de luz la llanura. Y realzando su grandeza y serenidad, a veces, los restos de un castillo o de una ermita destacan en el fondo sobre sus tierras cultivadas, prestando al paisaje el aspecto de un escenario histórico, que evoca fácilmente los tiempos gloriosos de antaño, en que este país fué, primero, granero romano, frontera de moros y cristianos, y después, límite de dos reinos: de Navarra y Aragón.

Situada esta comarca aragonesa en un territorio muy apreciado por los romanos por su riqueza cerealícola, fueron sus pueblos y lugares estratégicos dotados por éstos de fortalezas. La invasión mahometana, aunque momentáneamente, ocupó todos sus pue-



blos, pero la enérgica reacción de sus naturales rechazó prontamente a los invasores, si no del todo, al menos en gran parte de la zona norte del territorio. Los antiguos castillos romanos fueron mejorados durante estos tiempos azarosos de la reconquista, sufriendo fuertes embestidas moras durante cuatro siglos, pues casi inmediatamente después de la invasión todos los pueblos del norte que eran libres emprendieron la lucha para rescatar a las villas del sur, cosa que no consiguieron plenamente hasta la llegada de Alfonso I el Batallador, que conquistó en 1108 a Ejea, y dos años después a Tauste, es decir, los últimos pueblos subyugados de toda la región.

Este anhelo de los lugares que eran libres de rescatar a los de la parte más meridional, manifestando en las luchas de cuatrocientos años que acabamos de señalar, convirtió en una unidad histórica lo que era ya geográfica; y con objeto de proteger a la comarca contra las nuevas luchas e invasiones que se temían del vecino reino de Navarra, los antiguos castillos fueron notablemente mejorados, utilizándose frecuentemente en las luchas de los dos países hermanos.

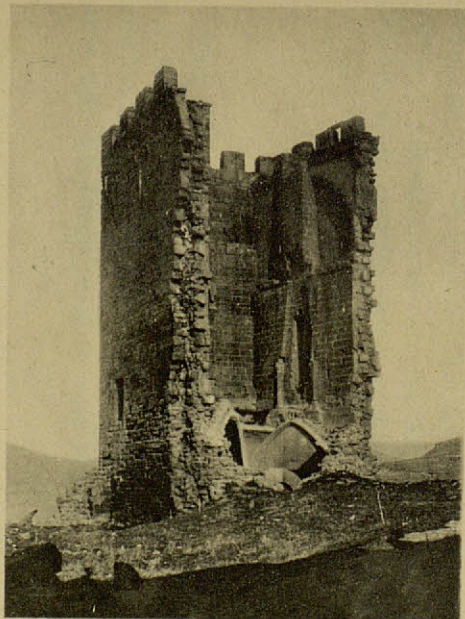
Y acaso con el fin de dificultar nuevas invasiones que por el Sur o por Oeste pudiesen llegar, quedó formado un vasto desierto estratégico, el que actualmente conocemos con el nombre de despoblado de las Bardenas, primero como frontera contra los árabes, y después como separación entre Aragón y Navarra, y protegido, inmediatamente detrás, por varios pueblos y villas dotados de su correspondiente castillo, además de otras fortalezas desperdigadas por lugares estratégicos: castillos de Sancho Abarca, Castejón, Sierra Monlora, Ruesta, etc. Estos edificios, recios y potentes, cantan aún en la comarca las gestas de la reconquista aragonesa, habiendo tributado a la corona aragonesa los de Ejea, Biel, Sádaba, Sos y Uncastillo, según señala el señor Bofarull (1).

### 3.—EL CASTILLO DE UNCASTILLO

Sin duda alguna que el más olvidado actualmente de la región, y también el más importante, fué el de Uncastillo. Su celebridad queda señalada en el propio nombre de la villa, ya que, según tradición popular, este pueblo, el antiguo «Arce», «Unum Cas-

(1) Próspero de Bofarull.—*Rentas de la antigua Corona de Aragón*. Barcelona, 1871.

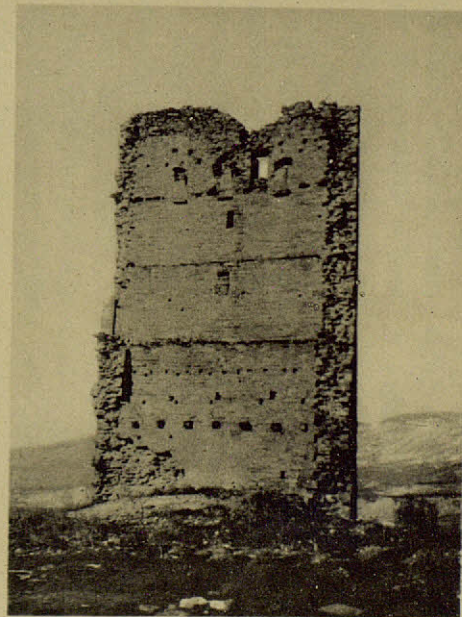




Uncastillo. Castillo - Torreón.



Biota. El Bayo - Torre circular.



Ruesta. Resto de un torreón.

*Fotos Abbad*



tellum», «Unic astrum», «Un castiello» y Uncastillo, tomó su nombre del castillo robusto y magnífico que, derivando de romanos y godos, era admiración del caminante. Sancho Abarca lo restauró y lo hizo popular; al mencionarlo se le denominó Un castillo, como queriendo expresar su valor en todos los conceptos, y el nombre se transmitió a la villa, que en el transcurso de varias generaciones tomó el nombre actual de Uncastillo.

Muy pocos pueblos de España conservan como éste la fisonomía del medievo; casas edificadas sobre un plano inclinado alrededor de su castillo, restos de murallas, calles estrechas y empuñadas, edificios señoriales, etc.; por todas partes se respira la gran importancia que la villa tuvo en los tiempos de la Reconquista, cuando los señores de los lugares vecinos buscaban cobijo y la seguridad deseada contra los árabes amparándose en su célebre fortaleza, y en la buena situación estratégica, sin por eso alejarse de sus abandonados lares. La villa debió adquirir un gran prestigio en la Edad Media, y aunque no puede precisarse documentalmente el número de sus habitantes durante esas fechas, en una bula de Gregorio XIII, de 1581, conservada en el Archivo Parroquial de Santa María, se dice que se componía de «mil familiis vel circiter»; mas es evidente, pues hay pruebas de ello, que entonces se hallaba en decadencia; y otros hechos, como sus numerosas iglesias, de las que se conservan ocho; sus ermitas, de las que hoy quedan restos de veintitrés; sus nutridos cuerpos de beneficiarios porcionarios, etc., son indicios que muestran que rebasó aquella cifra en siglos anteriores, y muestras de su prestigio y grandeza.

En un sello de cera colgante del concejo del XIII, que se conserva, aparece el emblema de la villa: tiene escudo simple en campo de oro, con un castillo de púrpura fabricado en sable en el centro, y además, una estrella en jefe. Como se ve, hasta la heráldica tomó su castillo como emblema representativo.

#### 4.—ORIGENES DE LA FORTALEZA

Muy escasas son, desgraciadamente, las noticias escritas que se conservan acerca de esta fortaleza, elemento básico de la historia de la villa, ya que sin su excepcional valor defensivo es probable que no fuera elegido este rincón para la fundación de un



pueblo, y muy seguro que tampoco hubiese alcanzado la celebridad que poseyó en la Edad Media. Los únicos datos documentales que de él se conservan son alusiones incidentales en diversos documentos (1).

Hacia el año 154 antes de Cristo, toda la comarca de las Cinco Villas se hallaba dominada por Roma. Por eso no nos ha de extrañar que algunos de los pueblos de la región se les dé tal antigüedad, aunque su emplazamiento no fuese exactamente el mismo que el actual, cosa que tampoco debe extrañarnos considerando el gran aprecio que Roma tuvo con las tierras cerealícolas de las Cinco Villas. Una red completa de vías de comunicación enlazó todos los rincones, con bastante más perfección que en la actualidad, como en otro trabajo hemos señalado (2). Los poblados que existían eran más numerosos que hoy, pues las ruinas por todos estos lugares son abundantísimas: presas, acueductos, acequias y demás obras de riego se multiplican en el territorio comprendido entre Sádaba y Uncastillo, lo que demuestra que los cultivos de huerta se hallaban muy extendidos, e indirectamente que su población era numerosa.

El hallazgo de algunos restos ibéricos en las cercanías de Uncastillo ha hecho pensar si alguno de los cimientos de esta villa pertenecía a esa civilización. Un poblado ibérico edificado en las proximidades de la villa, en las ruinas romanas de la ciudad de Clarina, hoy ermita de Nuestra Señora de los Bañales, fué encontrado, después de penosas excavaciones realizadas por el Director del Museo de Zaragoza. Desde la parte baja en donde están los restos romanos a la alta, va una rampa muy clara y conservada; la cima aparece amurallada con escaleras de acceso, viéndose a dos planos a distinto nivel, restos muy abundantes de un poblado de aquella civilización primitiva (3). No es de extrañar, pues, que el poblado denominado por los romanos Arce, o sea el Uncastillo actual, luchase bravamente contra aquéllos, ya que lo visitaron frecuentemente e incluso fueron en él derrotados.

(1) Estos documentos se hallan conservado en el archivo parroquial de Santa María. De allí proceden muchos de estos datos. Otros referentes a la fortaleza me han sido suministrados por el Rvdo. D. Emilio Royarte.

(2) I. Escagiés y Javierre, *Nuevos datos de geografía histórica sobre las calzadas romanas del Norte de la prov. de Zaragoza*. Rev. «Estudios Geográficos», núm. 16. Madrid, 1944.

(3) Para ampliar las noticias referentes a este poblado, véase mi trabajo *La ciudad romana de Clarina*. Rev. de la R. S. Geográfica Española, núms. 7-12. Madrid, 1946.

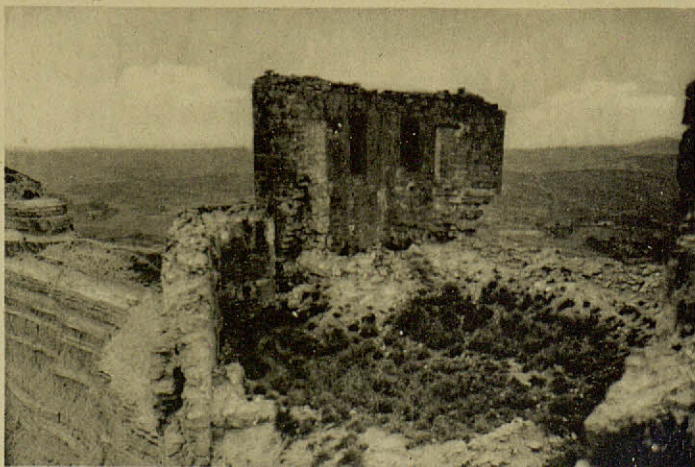




Biel. Iglesia de San Martín y Castillo.



Luesia. Vista parcial y torreón.



Castejón de Valdejara. Ruinas del Castillo de Sora.



Luesia. Torreón del Castillo.

Fotos Abbad



Como prueba de ello, un pergamino conservado en el Ayuntamiento de la villa dice lo siguiente:

*Tu origen desaparece. De los siglos en la región oscura,  
 Tu nombre Arce, de antiguo resplandece. Y tu fama ya célebre  
 [figura  
 En remotos anales. Donde brillan tus nobles naturales.  
 Las huestes africanas. El pendón de Cartago tremolaban  
 De la Iberia en el suelo, y las romanas —legiones el águila osten-  
 [taban  
 Cuando eras ya ciudad—, patria mía de gran celebridad.  
 Si Graco de Clarina —los muros asalta victorioso  
 Y la ciudad destruye—. De tus puertas retrocede pavoroso  
 el general romano. Cuando pensaba ser tu soberano.*

Por estos datos, y por la observación directa de la fortaleza, podemos deducir que el castillo existía en tiempos de Roma, y que de él tomó el nombre el pueblo (Arce o Castillo); y aunque no poseyese el aspecto que después adquirió en la Edad Media, al menos tendría aire de fortaleza más o menos rudimentaria, pues más adelante sufrió grandes transformaciones. Pero el estudio minucioso de su base y de los cimientos rocosos que se hallaban a la vista no dejan lugar a dudas acerca de aquel origen: el estilo constructivo romano se ve por toda la parte inferior de sus paredes exteriores.

##### 5.—ESTUDIO DE SUS ELEMENTOS ARQUITECTONICOS

Se halla edificado sobre una roca gigantesca denominada «Peña Aylon», que hubiese movido a decir al cantor del Mío Cid si la hubiese contemplado: «Uncastillo es una peña muy fuerte», como exclamó cuando admiró el castillo de Atienza. Tiene la forma de un gran navío, levemente semicircular, y su base se halla asentada en lo alto de un monte más bajo que los que le rodean en todas sus direcciones, y de los que se halla separado por dos gigantescos tajos u hondonadas por donde corren los ríos Riguel y Cárdenas, que se unen un poco más abajo a sus pies. Esta posición le da un valor estratégico incomparable: desde él se



vigilan perfectamente todas las entradas de la villa y muchos kilómetros a la redonda.

Para su construcción se dió un gran corte al macizo en donde se asienta, en sentido horizontal. Rellenóse y alisó su parte superior con fábrica de sillería, y sobre esta obra levantáronse las paredes amuralladas, dotadas de torreones de trecho en trecho, aspilleras, etc., lo que le da una altura media sobre el monte en donde se halla edificado, de unos 20 metros, datos que explican perfectamente que en sus tiempos gloriosos fuese considerado como inexpugnable.

A esa altura y sobre el exterior se halla una gran plaza (actualmente cubierta por tierras y piedras y demás elementos, que poco a poco han ido desmoronándose), encerrada por murallas que alcanzaron una altura de dos y tres metros, y que está dividida en dos recintos, separados por un muro de gran anchura. El primero, que ocupa las tres cuartas partes aproximadamente, fué el lugar en donde residía la gente de armas; y el segundo estaba reservado al gobernador y a su guardia. En aquél estuvo la puerta de entrada, y se conservan trozos de la muralla circular, los cimientos de algún edificio y un pozo abierto en la roca, que mide en la boca 90 centímetros, ensanchándose progresivamente a los dos metros, y alcanzando unos 30 de profundidad, aunque esto no puede precisarse exactamente, por encontrarse en la actualidad cubierto, en gran parte por las piedras que procedentes de otros puntos del alcázar, se han ido allí depositando; y tampoco se sabe su finalidad, ya que lo mismo pudo ser un aljibe que salida secreta del castillo, o quizá entrada a posibles galerías subterráneas.

El segundo espacio se halla en un plano, elevado sobre el anterior unos cinco o seis metros. En el ángulo norte de sus murallas, y apoyada en ellas, está la torre militar, robusta y hermosa, quizá anterior al siglo xii; y en el lado opuesto, hacia el centro, la torre de homenaje.

La torre militar consta de tres cuerpos o pisos, estando coronada por una terraza almenada; el pavimento del firme debió ser de piedra, y el de los otros pisos, de madera. Hacia el siglo xiv se realizaron en su interior algunas reformas: cubriendo el piso firme se construyó una bóveda de aristas, y en los otros dos pisos, sin duda para cortar el tramo de las vigas, un arco que divide por mitad el espacio. Todo el paramento interior fué recubierto



de piedras finamente labradas, construyéndose en cada uno de los pisos una chimenea que se dirige hacia la parte superior, adosadas las unas a las otras. Tres de sus lienzos están íntegros, y el cuarto (el más interesante) sólo queda en pie, a la altura de la puerta de entrada, la parte de muro que corresponde al primer piso, que es el que mira a la torre de homenaje; y esta circunstancia y el estar situada a sus pies una salida del castillo hacen suponer que, a diferencia de otras fachadas, en las que sólo se advierten los vanos precisos para la ventilación, estaría dotada de elementos de defensa. Una segunda puerta en su fachada surda la entrada a los sótanos pieza necesaria e indispensable en esta clase de edificios, y que evidentemente existieron, y además muy altos, ya que en la ermita de Nuestra Señora de San Cristóbal, Patrona de la villa, se venera hoy una imagen de Jesús Crucificado, de gran devoción en la comarca, de formas colosales, lo que demuestra haber sido construída para colocarla a gran altura, es decir, en el remate de algún altar o en algún local de gran elevación, y que a mediados del siglo xvii fué trasladada a aquel sitio desde los sótanos del castillo, en donde se hallaba, desconociéndose el lugar de donde procedía y la fecha en que allí fué colocada.

De los restantes pisos de la torre militar, de sus arcos, chimeneas, etc., únicamente quedan señales que permiten adivinar su existencia.

La torre de homenaje ocupa el centro del segundo espacio superior del castillo. Su planta es octogonal, hallándose dotada de una escalera de caracol del siglo xiv, de piedra de sillería finamente labrada. Al exterior se halla dividida en cuatro cuerpos iguales, marcados por una imposta que hace el oficio de pequeño tornalluvias; lleva, convenientemente distribuídas, saeteras, y posee, orientada al norte, una pequeña puerta de entrada, defendida por dos matacanes superpuestos, dotados del correspondiente cuerpo de guardia.

Adosada a esta torre, y con entrada por su interior, existió un edificio de dos pisos con su terraza. Su planta baja, que se conserva hoy en estado ruinoso, en un salón gótico de puro estilo. Tiene 18,50 por 6,50 metros, y una altura bastante grande, cubierta por una bóveda de arista de tres tramos, formados por arcos que descansan en haces de columnas rematadas por capiteles; posee una artística chimenea de gran tamaño, de la que han des-



aparecido los ornamentos; y en su fachada norte, dos ventanas de ojiva lancetada y decorada con preciosos calados, de los que sólo se conservan los arranques. El piso superior, que debió estar destinado a habitaciones usadas por el gobernador de la fortaleza, comunica con la torre por una puerta interior. Las dimensiones son idénticas a las del piso bajo, y el estilo empleado debió ser el mismo que el de su parte inferior, como lo indican los pocos elementos que se conservan. Este piso superior ha desaparecido; el inferior se halla en mejor estado; y fué precisamente en esta sala en donde en el año 1363 se firmó el secreto tratado en que dos reyes bien tortuosos por su política se aliaron contra Pedro de Castilla.

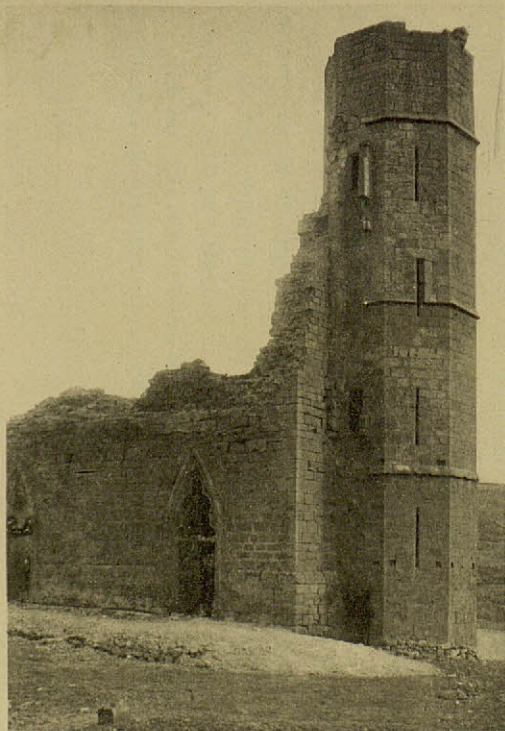
Entre la torre militar y la de homenaje existe un aljibe, abierto en la roca viva, revestido de una capa de mortero contra las filtraciones.

#### 6.—PAPEL HISTORICO DEL CASTILLO DE UNCASTILLO

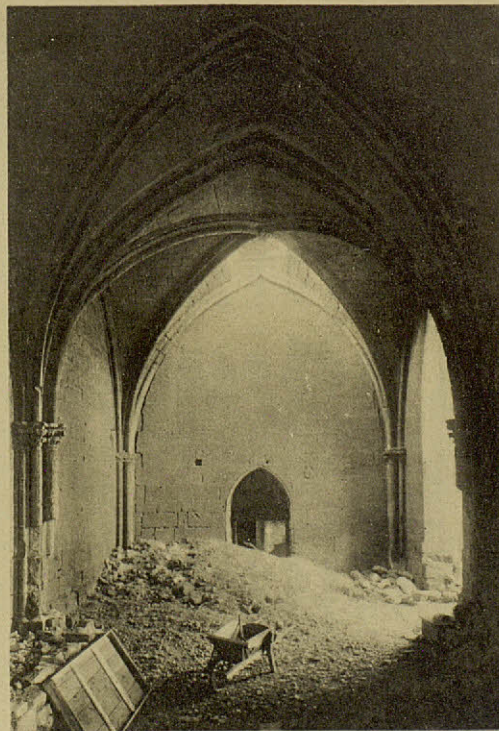
La fama de este castillo, que hemos descrito brevemente, por ser imposible el profundizar más en su estudio debido al estado en que hoy se encuentra, atrajo a gran número de familias. Aunque momentáneamente dominado por los árabes, en el siglo ix se hallaba ya en poder de los cristianos; y debido a él la villa adquirió gran celebridad, cuando los señores de los alrededores acudieron a refugiarse en sus muros. Estas familias blasonadas, procedentes de la tierra subyugada, contribuyeron a la repoblación de la villa de Uncastillo. En un diploma que se conserva en el archivo parroquial se lee que el rey de Navarra Sancho Abarca les hizo donación de extensos territorios perfectamente deslindados, privilegio que se extendió también a los demás moradores de la villa y a sus sucesores.

Ya hemos señalado anteriormente cómo este castillo, junto con los de Sos, Luesia y Bel, constituyó durante varios siglos la línea divisoria de la España islámica y la cristiana en tierras de la actual provincia de Zaragoza. Sancho Ramírez lo convirtió en su cuartel general, y amparándose en él emprendió algunas expediciones contra las tierras del sur. Alfonso el Batallador residió en él algunas temporadas, y en el pueblo concentró algunas de las tropas que después libraron de los moros gran parte de la provincia.

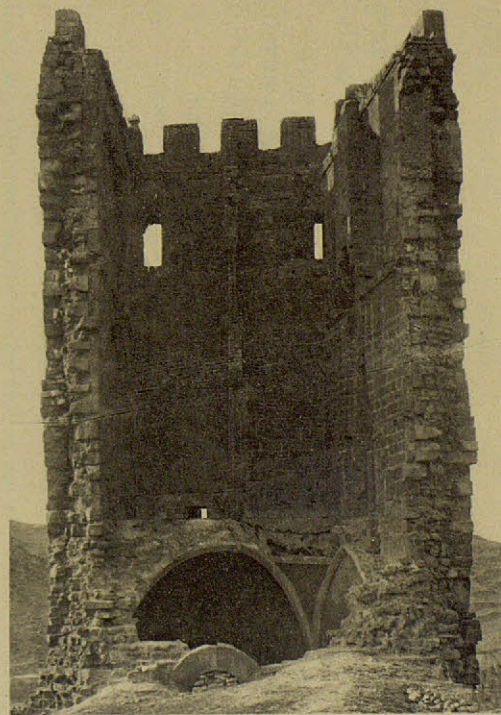




Uncastillo. Castillo - Exterior.



Uncastillo. Castillo - Salón.



Uncastillo. Castillo - Torreón.

*Fotos Mora*



A la muerte de este rey, el no haber dejado sucesión originó gran número de disensiones entre aragoneses y navarros. Nuevos castillos se levantaron, como el de Felizana, en Sos; y los existentes fueron renovados y reforzados. Estas fortalezas tan pronto fueron dominadas por los reyes de un reino como por los del otro, habiendo sido tantos los cambios efectuados, que se hace imposible el seguir detalladamente la marcha de todas las incidencias guerreras que en ellos se desarrollaron.

No existen datos históricos que nos puedan señalar el papel que este castillo desempeñó en las luchas; pero se halla fuera de toda duda que la posesión del mismo originó sangrientas batallas. En documentos conservados en el archivo indicado, firmados por el rey don Ramiro de la Era, MCLXXVIII, confirmados por don Juan de Aragón en carta dada en Monte Sora el 12 de septiembre de 1389, expedida «in villa et castro quod dicitur Uno Castello», se dice que en recompensa por los servicios prestados por los vecinos del pueblo y por el singular de haber reconquistado y puesto de nuevo bajo su real dominio este castillo cuando estuvo en poder del rebelde Arnal de Lascum, quien intentó destronarle y depredó la villa, matando alrededor de 40 de sus hombres..., declaró e hizo a todos ellos, así como legos, libres y francos de todo título y de cualquier servicios, aun el militar, excepto el de acompañar al rey cuando saliera a campaña.

La realización de la unidad nacional durante el reinado de Fernando el Católico hizo que la importancia estratégica de toda esta comarca decayese notablemente, al unirse en una sola corona los reinos de Navarra y Aragón, completándose así la nacionalidad española. Y sus castillos dejaron de ser fortalezas fronterizas y vanguardia de las tierras de Aragón.

Durante la guerra de Sucesión española, el alcázar de Uncastillo se inclinó por la defensa de Felipe V, lo mismo que los de varios pueblos cercanos. El archiduque Carlos de Austria entró en la villa, y después de un largo asedio lo rindió, pero fué prontamente reconquistado por los soldados del rey.

Varias guerrillas de las que surgieron en España durante la guerra de la Independencia se hicieron dueñas del castillo. Y nuevas luchas sangrientas se desarrollaron en sus patios y murallas varias veces seculares.

En las gueras civiles del siglo XIX, casi todos los pueblos de la comarca pronunciándose en favor de Isabel, por lo que las tropas



carlistas, en sus incursiones, ocuparon varias veces la villa de Uncastillo y su fortaleza; soldados que con objeto de evitar la resistencia que les había sido opuesta por sus naturales, amparándose en las murallas del alcázar, destrozaron todas las fortificaciones que poseía. El castillo fué casi enteramente destruído en su parte superior, desmanteladas sus murallas exteriores, y derruídas las torres y demás lugares de defensa, debido a la tenaz resistencia que había hecho a las tropas de don Carlos.

### 7.—ESTADO ACTUAL

Después del siglo XIX han sido los elementos que se han encargado de ir minando poco a poco el poderío de la milenaria fortaleza, y muchas veces los propios hombres: da vergüenza pensar que en años del siglo actual la centuria de la civilización, autoridades de la villa permitieron la retirada de todas las piedras que los vecinos del pueblo quisieron arrancar con objeto de dedicarlas al arreglo de las calles o de los edificios particulares.

Desde muchas leguas, todavía se contempla su poder y majestad, retratado de un modo indeciso entre el cielo y la tierra, como un gigante que cubre todas las casas de la villa. Al contemplarlo desde lejos, en medio de paisaje serio y severo, accidentado y desnudo que por todas partes le rodea, insensiblemente viene a la mente el recuerdo de las palabras de Ortega y Gasset: «...Casi siempre rotos, puestos sobre una línea altanera, los castillos tienen un aspecto molar, y dan a los paisajes desnudos, con sierras al fondo, un aire de quijadas calcinadas, donde queda una sola muela...» Actualmente, el que ha resistido durante muchos siglos los embates del tiempo, está a punto de desaparecer. Si la penuria o desconocimiento de los organismos interesados en su conservación no desaparece, el castillo de Uncastillo, antes de pasar muchos años, se derrumbará fatalmente, y el paisaje continuará teniendo un aire de quijada calcinada... pero sin muela.

ISIDORO ESCAGÜÉS Y JAVIERRE



## NOTICIAS

La Sociedad Española de Excursiones desea reanudar la totalidad de su vida corporativa interrumpida durante tanto tiempo; por ello, y para después de pasadas las próximas fiestas de Semana Santa y Pascuas, prepara algunas visitas y excursiones, que suponemos y esperamos que sean del agrado de todos.

Hay en proyecto dos visitas en Madrid a la Real Academia de San Fernando, con detención especial en el Museo, un pequeño Prado, no por la calidad, sino por el número de los cuadros allí recogidos. Los visitantes podrán estudiar, conducidos por un guía experto, los Ribera, Zurbarán, Murillo, Velázquez y Goya que guarda este Museo.

También el Museo formado e inaugurado hace poco en la casa del señor Duque de Alba será visitado por los miembros de nuestra Sociedad. Aparte de los famosos cuadros que allí se conservan, Fray Angélico, Perugino, Tizziano, Goya, Rembrandt, se podrá gozar de la visión de unas instalaciones modernísimas.

Por último, se está organizando una excursión a Toledo. Es deseo de la Sociedad que se haga en autocar, con un doble fin de mayor comodidad y mejor aprovechamiento, y espera que, pese a las dificultades de transportes que hoy padecemos, se logrará realizar en la forma que se pretende, y de este modo será posible visitar Illescas y ver los famosos cuadros del Greco, tan divulgados y que tan pocos conocen de visu.

A estas visitas y excursiones seguirán otras, que se indicarán, así como las fechas, horas de salida, precio, etc.

Esperamos que sean del agrado de todos y que el número de adheridos recuerde los momentos más prósperos de nuestra Sociedad.

LA DIRECCIÓN



## BIBLIOGRAFIA

POST. CHANDLER RATHFON.—*A History of Spanish painting*.—Vol. IX, primera y segunda partes en dos tomos.—X 931 pág., 390 ilustraciones en el texto.—Enc. en tela.—Harvard University Press.—Cambridge Massachusetts. 1947.

De empresa magna hay que calificar esta monumental obra del profesor norteamericano de la Universidad de Yale y ahora de Harvard, Mr. Post, que va, como se verá, por el noveno de sus volúmenes, aunque en realidad sean casi dieciocho, ya que muchos, como el presente, se componen de dos partes, en tomos independientes, aunque la paginación y las figuras lleven numeración correlativa conjunta. De los anteriores volúmenes comenzados a publicar hace ya años se dió cuenta en todas las revistas profesionales, que comentaron elogiosamente la profunda labor del Profesor Post; en ellos se trata de la evolución de la pintura española desde los primeros frescos románicos hasta el fin del estilo gótico.

El presente comienza con los preludios del Renacimiento español. El capítulo primero presenta el cuadro general de la España de los Reyes Católicos y los primeros pasos de la pintura del Renacimiento en los países del noroeste de la Península, donde pone de relieve cómo poco a poco van penetrando las tendencias italianas sin eliminar a las flamencas, que con tanta fuerza arraigaron en nuestra patria, y cómo los acontecimientos que se verifican en la historia política, tales como el establecimiento de la Inquisición y el entronizamiento de la dinastía austríaca, influyen con fuerza en los nuevos rumbos que toma el arte.

Los tres capítulos que siguen estudian las obras de los tres gigantes del Renacimiento español, águilas les llamaríamos, siguiendo la denominación de Francisco De Holanda, que resucitó no hace mucho don Manuel Gómez Moreno: Pedro Berruguete, Juan de Borgoña y Santa Cruz, cada uno de ellos es de por sí una verdadera monografía exhausta, con algunas atribuciones quizás atrevidas, como la de la Alegoría de la Música, de la Galería Nacional de Londres, que atribuido hasta ahora a Melozzo de Forli, da aquí como de Berruguete. Las razones que expone en la página 147 llegan a hacer dudar, pues



no cabe duda de la identidad de la discutida obra con muchas documentadas de Berruguete.

En las páginas que estudia a Santa Cruz acomete el problema que parecía hasta ahora insoluble de discriminar cuáles son sus tablas y cuáles las de Berruguete en el retablo mayor de la Catedral de Avila. Y termina esta primera parte con el estudio de los seguidores de Berruguete y Juan de Borgoña en Toledo y en Castilla.

En la segunda parte alcanza gran extensión el estudio de los maestros anónimos que trabajan en León y Zamora y Burgos, como el de Becerril, a cuyo estudio incorpora las investigaciones de Angulo, Belorado, Durham, Sinobas, Membrillas y al de los conocidos, como León Picardo, Juan Rodríguez Solís y Juan de Pereda.

Una obra de las dimensiones de la presente, que es forzosamente tarea de muchos años, pide unos apéndices al final de cada tomo, pues es el único medio de que al terminarse no queden anticuados los primeros tomos. En el que viene en éste recoge todas las novedades que representan las investigaciones de Ainaud, Gudiol y Verrié, sobre los frescos catalanes descubiertos últimamente; Ramón Destorrens, Ayna, Bru, etc.; las de Saralegui, referentes a la pintura valenciana; las de Galiay, Sanz Artibucilla y Pueyo Luesma, acerca de la pintura medieval aragonesa.

La parte gráfica, la bibliografía escrupulosamente seleccionada y puesta al día y unos índices bien ordenados completan este trabajo, que no dudo en creer una de las más importantes contribuciones americanas al conocimiento del arte de un país europeo.

AINAUD (Juan), GUDIOL (José), VERRIÉ (F. P.).—*Catálogo Monumental de España.—La ciudad de Barcelona.*—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Instituto «Diego Velázquez».—Dos volúmenes en 4.º mayor. Enc. en tela. Vol. 1.º, texto 398 pág. Vol. 2.º, 89 pág. y 1.420 ilustraciones. Madrid, 1947.

Continúa el Consejo la publicación iniciada hace ya muchos años del Catálogo Monumental de España, y reanimada después de la guerra civil, es el presente el segundo de los aparecidos desde 1940, y hay otros en preparación. Se trata, como su nombre lo indica, de un verdadero inventario de la riqueza artística del de la Iglesia, Organismos oficiales y particulares, significando, por tanto, un ímprobo trabajo el recopilar la serie de obras y piezas, fotografiarlas, agruparlas por épocas, autores, etc., y estudiarlas, y éste aumenta y son mayores las dificultades cuando, como en el caso que ahora tratamos, es Barcelona la ciudad objeto de estudio; pues la importancia política que siempre tuvo, la pujanza de su comercio y de su industria ha reunido en número y calidad obras de arte de la más alta importancia.

Se sigue aquí el plan de los anteriores Catálogos Monumentales guardándose orden cronológico riguroso; por ello comienza el libro por los orígenes de la ciudad, para terminar con la arquitectura del siglo XIX, consecuencia de la industrialización de Cataluña. Ha sido una fortuna esta importancia que Barcelona ha tenido casi desde su fundación hasta hoy, porque ello permite dar una visión completa en síntesis del arte catalán en sus ejemplares más bellos e interesantes.



Después de pasadas las páginas que estudian la Barcelona prehistórica, la antigua Laye, se entra de lleno en la ciudad romana con la mención de sus monumentos más característicos, como el templo, el teatro, las termas, esculturas, etc. Pasa seguidamente al capítulo de la Barcelona cristiana, que poco aumentó la importancia de la ciudad. De las épocas Carolingia y Conda quedan restos interesantes, y es el mejor la iglesia de San Pedro de las Puellas; en su estudio se señalan paso a paso las etapas de construcción con las modificaciones impuestas por guerras, revoluciones e incendios y restauraciones, al mismo tiempo que se da una sucinta relación de los restos que de ese templo han pasado a enriquecer las colecciones y Museos barceloneses.

Con el comienzo del estilo romántico coinciden los principios del engrandecimiento de Barcelona, surgen numerosas iglesias, monasterios y capillas, tales como San Pablo de Campo, San Lázaro, Santa Eulalia de Provençana y el Palacio Episcopal, por sólo citar las más importantes que fueron los núcleos alrededor de los que se fué ensanchando la ciudad.

Pero el verdadero desarrollo y engrandecimiento de Barcelona comienza, o continúa cada vez más pujante, durante el siglo XIII. En esa época, la reconquista catalano-aragonesa ha terminado; la Confederación, libre de preocupaciones guerreras y de la defensa de fronteras, se orienta en una actividad industrial y mercantil que la pone a la cabeza de las poblaciones del Mediterráneo. En el primero de los capítulos correspondientes a esta época se estudia el desarrollo de la ciudad con los avances realizados en la urbanización y edificaciones, ilustrándolo con profusión de vistas de la ciudad de los monumentos y con planos del terreno y citando muchos que es lástima que no se reproduzcan. El edificio capital es la Catedral. En la redacción de su estudio demuestran los autores un dominio completo y una asimilación total de la bibliografía que aumentan con aportaciones debidas a sus investigaciones personales en los archivos. Y casi igualmente cabe decir de los estudios de las otras iglesias góticas, como El Pino, Santa Catalina, San Francisco, Santa María del Mar, Pedralbes, etc., por sólo mencionar aquí los principales. Y no se limita sólo a las edificaciones existentes, sino que añade a la descripción los monumentos desaparecidos de que se tiene noticia, como el convento de las Claras.

Con el renacimiento, la actividad constructora decrece; pero aun así se levantan iglesias como San Cristóbal, los Josepets, el Buen Suceso y Belén, por sólo citar las más importantes.

La parte del Catálogo destinada a la arquitectura civil anota el número de los existentes en Barcelona, con acopio de datos inéditos e importantes sobre el Palacio Real, en sus orígenes primitiva residencia de los Condes de Barcelona; el Salón del Tinell, los palacios de la Generalidad, Ayuntamiento, Casa Gralla Virreyna, barrio gótico, etc.

La parte gráfica, de primordial importancia en esta clase de trabajos, corresponde, por su número y selección, al esfuerzo intelectual de los autores; pero es lástima de que la perfección mecánica de la reproducción haya fallado en bastantes láminas y se presentes borrosas; de todos modos, esto no empequeñece en lo más mínimo ni el trabajo de los autores ni el cuidado que la dirección del Instituto Velázquez ha tenido en la edición de este trabajo.



## INDICE DE ARTISTAS

- AELST-PIËTER COCKE VAN  
Pintor.  
30.
- AGREDA.  
Escultor.  
26.
- AGUADO (Miguel).  
Arquitecto.  
197.
- ALBANO (Francisco).  
Pintor.  
30.
- ALFARO GAMEZ (Juan).  
Pintor.  
31.
- ALBAREDA (José).  
Decorador.  
199.
- ALBAREDA (Joaquín).  
Decorador.  
199.
- ALFARO  
Pintor.  
28.
- ALLORI (Alessandro).  
Pintor.  
31.
- AMEZÚA (Rafael).  
Rejero.  
100.
- ANDALUCES (Anónimos).  
Pintores.  
64.
- ANDINO (Cristóbal de).  
Rejero.  
98.
- ANTOLÍNEZ (Claudio José).  
Pintor.  
31.
- ANTOLÍNEZ (Francisco).  
Pintor.  
31.
- APPOLLI (G) 71661.  
Pintor.  
31.
- ARCO (Alonso del).  
Pintor.  
28, 32.
- ARELLANO (Juan de).  
Pintor.  
21, 32.
- ARMAS (Hernando de).  
Rejero.  
98, 99.
- ARIAS FERNÁNDEZ (Antonio).  
Pintor.  
32.
- AUSTRIA (Juan José de).  
Pintor.  
117.
- BAYEU (Francisco).  
Pintor.  
32.
- BECERRA (Gaspar).  
Pintor.  
33.
- BEORADO (Maestro de).  
Pintor.  
226.
- BELTRÁN (Alonso).  
Rejero.  
99, 100.
- BENSON (Ambrosius).  
Pintor.  
33.
- BERRUGUETE (Pedro).  
Pintor.  
33, 225, 226.
- BERRETINI PIETRO (Pietro da Cartona).  
Pintor.  
33.
- BORGOÑA (Juan de).  
Pintor.  
225, 226.



- BRU (Ayna).  
Pintor.  
226.
- BUENO (José).  
Escultor.  
198.
- CALABRIA (Pedro de).  
Pintor.  
33.
- CAMARÓN Y BONNAT (José).  
Pintor.  
33.
- CAMILO (Francisco).  
Pintor.  
34.
- CAMPOS (Joaquín).  
Pintor.  
150.
- CANO (Alonso).  
Arquitecto, Escultor y Pintor.  
26, 35.
- CARACCI (Aníbal).  
Pintor.  
30.
- CARDERERA (Valentín).  
Pintor.  
21.
- CARDUCHO (Vicente).  
Pintor.  
20, 23, 25, 28, 29, 35.
- CARNICERO (Antonio).  
Pintor.  
39.
- CARO (Francisco).  
Pintor.  
40.
- CARO (Francisco).  
Pintor.  
199.
- CARNICERO  
Dibujante.  
141.
- CARREÑO DE MIRANDA (Juan).  
Pintor.  
21, 28, 40, 117.
- CARVAJAL (Luis).  
Pintor.  
40.
- CARVALHO (Domingos).  
Pintor.  
41.
- CASTILLO (Antonio del).  
Pintor.  
25, 41.
- CASTELLÓ (Félix).  
Pintor.  
41.
- CASTRO (Manuel de).  
Pintor.  
20.
- CAXES (Eugenio).  
20, 41.
- CAXES (Patricio).  
Pintor.  
20.
- CEREZO (Mateo).  
Pintor.  
41.
- CIEZA (José).  
Pintor.  
41.
- CINCINATO (Rómulo).  
Pintor.  
125.
- CLAESSENS (F.).  
Pintor.  
42.
- COELLO (Claudio).  
Pintor.  
20, 28, 42.
- CORREA DEL VIVAR (Juan).  
Pintor.  
42.
- CORTE (Juan de la).  
Pintor.  
42.
- CRAYER (Gaspar).  
Pintor.  
42.
- CRESPI (Danielle).  
Pintor.  
43.
- CRUZ (Manuel de la).  
Pintor.  
43.
- CUEVAS (Eugenio de las).  
Pintor.  
118.
- DALMAU (Lluís).  
Pintor.  
173.



- DELEITO (Andrés).  
Pintor.  
43.
- DESTORRENS (Ramón).  
Pintor.  
226.
- DURHAM (Maestro de).  
Pintor.  
226.
- ELÍAS (F.).  
Escultor.  
90.
- ENGAY (José).  
Rejero.  
198.
- ESCALANTE  
Pintor.  
21, 28, 29, 43.
- ESPAÑOLES (Anónimos, s. xv-xvi).  
Pintores.  
62.
- ESTEVE (Bonet).  
Escultor.  
13.
- ESTRADA (Hipólito).  
17.
- EYCK (Escuela de Huberto y Juan van).  
Pintores.  
45.
- FERNÁNDEZ (Francisco).  
Pintor.  
28, 45.
- FERNÁNDEZ (Luis).  
45.
- FERERR (Manuel).  
Escultor.  
198.
- FERRER (Valentín).  
Escultor.  
198.
- FLAMENCOS (Anónimos).  
Pintores.  
68.
- FRANCIA (Giacomo y Ginlio).  
Pintores.  
45.
- FRANCFORT (Maestro de).  
Pintor.  
45.
- FRANCESES (Anónimos).  
Pintores.  
68.
- GÁLVEZ (Juan).  
Pintor.  
91.
- GALLARDO (Mateo)  
Pintor.  
28, 45.
- GARCÍA ALONSO (Celestino).  
Escultor.  
13.
- GARCÍA HIDALGO (José).  
Pintor.  
45.
- GARCÍA MIRANDA (Juan).  
Pintor.  
46.
- GARCÍA SALMERÓN (Cristóbal).  
Pintor.  
47.
- GIAQUINTO (Corrado).  
Pintor.  
47.
- GILARTE (Mateo).  
Pintor.  
48.
- GONZÁLEZ (Bartolomé).  
Pintor.  
48.
- GONZÁLEZ-VELÁZQUEZ (Antonio).  
Pintor.  
20.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Zacarias).  
Pintor.  
49.
- GONZÁLEZ DE LA VEGA (Diego).  
Pintor.  
48.
- GOYA (Francisco).  
Pintor.  
21, 50, 89.
- GRECO  
(Ved. Theotocópuli Domenicos).
- GUAS (Juan).  
Arquitecto.  
50.
- GUERAU (Antonio).  
Pintor.  
173.



- HAMEN Y LEÓN (Juan van).  
Pintor.  
50.
- HERRAEZ (Andrés).  
Espadero.  
96.
- HERRERA EL MOZO (Francisco de).  
Pintor.  
50.
- HERRERA (Juan).  
Arquitecto.  
7.
- HOEQUE (Guillermo van den).  
Pintor.  
50.
- ITALIANOS (Anónimos).  
Pintores.  
68.
- JACOMART  
Pintor.  
171, 173.
- JIMÉNEZ (Donoso).  
Pintor.  
20, 50.
- JOLI Antonio).  
Pintor.  
51.
- JORDÁN (Lucas).  
Pintor.  
51.
- JUAN RUIZ  
Espadero.  
96.
- JUANES (Juan de).  
Pintor.  
21.
- LANCHARES (Antonio).  
Pintor.  
28, 51.
- LAUSEN (Dionisio).  
Escultor.  
198.
- LAUSEN (Mario).  
Arquitecto.  
198.
- LEÓN (Adonlfo).  
Pintor.  
14.
- LEONARDO (Agustín).  
Pintor.  
51, 52.
- LÓPEZ-PALOMO (Andrés).  
Pintor.  
52.
- LÓPEZ (Vicente).  
Pintor.  
52.
- LÓPEZ AGUADO (Antonio).  
Arquitecto.  
94.
- LEMOSSÍN.  
Rejero.  
98.
- LOBATO (Nicolás).  
Escultor.  
192.
- LÓPEZ (Mariano).  
Arquitecto.  
197.
- LÓPEZ (Roque).  
Escultor.  
146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,  
154, 155, 156, 157, 158, 159.
- MACHUCA (Vargas).  
Arquitecto.  
93.
- MADRILEÑOS (Anónimos).  
Pintores.  
65.
- MAGDALENA (Ricardo).  
Arquitecto.  
197, 198, 199.
- MARCOS (Alonso).  
Arquitecto.  
18.
- MARTÍNEZ DE SALAMANCA  
Decorador.  
90.
- MARTORELL (Jerónimo).  
Arquitecto.  
167, 172.
- MATEOS.  
Pintor.  
21.
- MAYNO (Juan Bautista).  
Pintor.  
52.
- MAZO (Juan Baustista).  
Pintor.  
21.



- MEDINA.  
Arquitecto.  
93.
- MELÉNDEZ.  
Pintor.  
21.
- MELOZZO DA FORLI.  
Pintor.  
255.
- MEMBRILLOS (Maestro de).  
Pintor.  
226.
- MORETO (Juan de).  
Escultor.  
26.
- MINDENHOUT (Héndrick van).  
Pintor.  
52.
- MÓDENA (Bernabé).  
80.
- MOLINA (Manuel.)  
28, 53.
- MONTERO DE ROJAS (Juan)  
Pintor.  
53.
- MORALES (Luis).  
Pintor.  
53.
- MORÁN (Santiago).  
Pintor.  
53.
- MORENO (José).  
Pintor.  
53.
- MULETO (Juanes).  
Espadero.  
96.
- MUÑOZ (Blas).  
Pintor.  
53.
- MUÑOZ (Sebastián).  
Pintor.  
21, 53, 119.
- NACHERINO (Miguel Angel).  
Escultor.  
26.
- NARDI (Angelo).  
Pintor.  
53.
- NAVARRO (Juan Simón).  
Pintor.  
54.
- NICOLAU (Pere).  
Pintor.  
173.
- OBRAY (Esteban de).  
Escultor.  
179, 180, 182, 191, 192, 198, 200,  
201.
- OBREGÓN (Marcos).  
Pintor.  
54.
- ONCE MIL VÍRGENES (Maestro de las).  
Pintor.  
54.
- ORDONEZ (Gaspar).  
Arquitecto.  
19.
- ORRENTE (Pedro).  
Pintor.  
54.
- OSONA (Rodrigo).  
Pintor.  
173.
- PACHECO (Francisco).  
Pintor.  
54.
- PALOMINO Y VELASCO (Acisclo Antonio).  
Pintor.  
20, 54, 118.
- PANTOJA DE LA CRUZ (Juan).  
Pintor.  
55.
- PÁRAMO (P.).  
Pintor.  
14.
- PAREJA.  
Pintor.  
28, 55.
- PARLA.  
Pintor.  
55.
- PERE (Antonio van de).  
Pintor.  
55.
- PEREDA (Antonio de).  
Pintor.  
28, 56, 226.



- PÉREZ (Bartolomé).  
Pintor.  
56.
- PÉREZ SIERRA (Francisco).  
Pintor.  
56.
- RICARDO (León).  
Pintor.  
226.
- PO-FN.  
Pintor.  
57.
- QUADRA (Miguel).  
Ofebre.  
14.
- RENI-GUIDO (Escuela de).  
Pintor.  
57.
- RIBALTA (Francisco).  
Pintor.  
57.
- RIBERA (José).  
Pintor.  
21, 57, 118.
- RIBERA (Juan Vicente).  
Pintor.  
57.
- RIBERA (Vicente).  
Pintor.  
57.
- RICCI (Francisco).  
Pintor.  
20, 57.
- RICCI (Juan).  
Pintor.  
20, 58.
- RÍOS (Teodoro).  
Arquitecto.  
199.
- RISUEÑO (José).  
Pintor.  
58.
- ROMANO (Antoniazzo).  
Pintor.  
31.
- RODRÍGUEZ (Diego).  
Pintor.  
58.
- RODRÍGUEZ DE MIRANDA (Diego).  
Pintor.  
59.
- RODRÍGUEZ SOLIS (Juan).  
Pintor.  
226.
- RODRIGO (Maestro).  
Pintor.  
169.
- ROMÁN (Bartolomé).  
Pintor.  
59.
- RUIZ DE LA IGLESIA (Francisco Ignacio).  
Pintor.  
59.
- SALAS RICOMÁ (Ramón).  
Arquitecto.  
198.
- SALCILLO (Francisco).  
Escultor.  
148, 154, 155, 156, 157, 158, 159
- SÁNCHEZ COELLO (Alonso).  
Pintor.
- SÁNCHEZ COTÁN.  
Pintor.  
21.
- SANTA CRUZ.  
Pintor.  
225, 226.
- SANZIO (Rafael).  
Pintor.  
59.
- SINOBAS (Maestro de).  
Pintor.  
226.
- SISLA (Maestro de la).  
Pintor.  
60.
- SOLÍS (Francisco).  
Pintor.  
28, 60.
- SOMOZA (Fernando).  
Orfebre.  
14.
- STANZIONE (Massimo).  
Pintor.  
60.
- TADÉY (Ángel María).  
Arquitecto.  
93.
- TALAVERA (Juan de).  
Arquitecto.  
179, 180, 182, 183, 191, 198, 200, 204.



- TIZIANO.  
Pintor.  
114, 115.
- TOBAR.  
Pintor.  
21.
- THEOTOCOPULI (Domenico).  
Pintor.  
60.
- THEOTOCOPULI (Jorge Manuel).  
Pintor.  
61.
- TRÉPOLO (Domenico).  
Pintor.  
61.
- TOLEDANOS (Anónimos).  
Pintores.  
64.
- TOMÁS (José).  
Escultor.  
90.
- TOMÉ (J.).  
Litógrafo.  
23.
- TRISTÁN (Luis).  
Pintor.  
61.
- VACCARO (Andrea).  
Pintor.  
61.
- VALDÉS LEAL (Juan).  
Pintor.  
61.
- VALENCIANOS (Anónimos).  
Pintores.  
63.
- VARGÁS (Andrés).  
Pintor.  
28, 61.
- VAN DER HAMEN.  
Pintor.  
20.
- VAN DE PERE.  
Pintor.  
28.
- VASCO DE LA ZARZA.  
Escultor.  
7.
- VELÁZQUEZ (Diego).  
Pintor.  
117.
- VERAY (Esteban).  
Escultor.  
(Véase Obraj Esteban de).
- VERDUSÁN (Vicente).  
Pintor.  
61.
- WEYDEN (Roger van der).  
Pintor.  
61.
- ZAMPIERI (Domenico).  
Pintor.  
30, 61.
- ZURBARÁN.  
Pintor.  
28, 61.



## INDICE DE AUTORES

- ABBAD RÍOS (Francisco).  
Bibliografía: Post Chandler Rathfon.  
A History of Spanish painting.  
Pág. 225.
- Bibliografía: Ajnaud, Gudiol, Verrie.  
Catálogo monumental de España La  
ciudad de Barcelona.  
Pág. 226.
- AMADA SANZ (Salvador).  
Estudio histórico artístico de la por-  
tada y puertas de la Colegiata de  
Santa María de Calatayud.  
Pág. 177.
- ESCAGUES JAVIERRE (Isidoro).  
Castillos olvidados de España.  
Pág. 212.
- ESPÍN RAEL (Joaquín).  
De la vida y de la obra del escultor  
murciano Roque López.  
Pág. 148.
- GABRIEL Y RAMÍREZ DE CARTAGENA (Alon-  
[so de).  
Hace un siglo y parece que fué ayer.  
Pág. 101.
- GARCÍA DE PRUNEDA (Salvador).  
El retablo de Santa Lucía en la Ca-  
tedral de Murcia.  
Pág. 79.
- GAYA (Juan Antonio).  
El Museo Nacional de la Trinidad.  
Pág. 19.
- LAYNA SERRANO (Francisco).  
Bibliografía: Pedro Beroqui: Tizia-  
no en el Museo del Prado.  
Pág. 113.
- Bibliografía: Gaya Nuño, Juan A.:  
El románico en la provincia de Soria.  
Pág. 115.
- Problemas que plantea la reconstruc-  
ción del palacio del Infantado.  
Pág. 121.
- LOZOYA (Marqués de).  
Nicaragua, impresiones de viaje.  
Pág. 9.
- D. Juan José de Austria pintor.  
Pág. 117.
- SANZ SERRANO (Anselmo).  
Joyas de la forja de la Catedral de  
Cuenca.  
Pág. 95.
- SARTHOU CARRERES (Carlos).  
La Alameda de Osuna.  
Pág. 89.
- San Félix de Játiva (Monumento Na-  
cional).  
Pág. 161.
- TORMO (Eliás).  
Polentinos.  
Pág. 5.



## INDICE DE LAMINAS

	Páginas
ALHAMA (Murcia): Iglesia parroquial.—Retablo mayor ... ..	156
AMEZÚA: Cuenca.—Catedral.— Verja de la Capilla mayor ... ..	100
ANÓNIMO MADRILEÑO: Cristo muerto.—Hoy, en la Iglesia de San Jerónimo de Madrid ... ..	64
Jesucristo dando la comunión a la Virgen.—Hoy, en la Iglesia de San Jerónimo de Madrid ... ..	64
ARENAS (Hernando de): Catedral de Cuenca.—Facistol del Coro ... ..	98
Catedral de Cuenca.—Montante de la reja de la Capilla de la Asunción ... ..	98
Catedral de Cuenca.—Reja para la capilla de los Obispos ... ..	100
BELTRÁN (Alonso): Catedral de Cuenca.—Comulgatorio de la Capilla de los Muñoces ... ..	100
BERNABÉ DE MÓDENA: Retablo.— Catedral de Murcia ... ..	82
BIEL: Iglesia de San Martín y Castillo ... ..	216
BIOTA: El Bayo.—Torre circular ... ..	214
BORGIANI (Horacio): Cristo en la cruz.—Hoy, en el Museo Provincial de Cádiz ... ..	64
CALATAYUD (Santa María): Portada ... ..	180
Puertas... ..	180
Jambas de la portada ... ..	186
Puertas... ..	194
Puertas (detalle) ... ..	194
Portada (detalle) ... ..	200
Puerta (detalle) ... ..	200
CANO (Alonso): Mercedario predicando.—Hoy en Madrid, en el Consejo de Estado ... ..	64
CARDUCHO (Vicente): Martirio de San Ramón Nonato.—Hoy en la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid ... ..	64
La Virgen protegiendo de la horca a San Pedro Armengol.—Hoy en la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid ... ..	64
CASTEJÓN DE VALDEJASA: Ruinas del Castillo de Soaa ... ..	216
CUENCA (Catedral): Capilla del Obispo.—Reja gótica del siglo XVI ... ..	98
Detalle de la reja en la Capilla de los Apóstoles, atribuida a Apolino ... ..	98
MADRID: Escalera del Museo Nacional de la Trinidad en 1876, según Fernández de los Ríos ... ..	64
ESPINOSA DE LOS MONTEROS (Palacio de las Cuevas de Velasco): Vista parcial ... ..	118



	Páginas
Zaguán ... ..	118
Capilla ... ..	118
FERNÁNDEZ (Luis): San Vicente, Martir.—Hoy en Madrid, en el Consejo de Estado ... ..	64
GARCÍA HIDALGO (José): Asunto de la vida de San Agustín.—Hoy en la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid ... ..	64
GARCÍA SALMERÓN (Cristóbal): El Divino Pastor.—Hoy en la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid ... ..	64
GRANADA (Nicaragua): Paisajes de las isletas del lago ... ..	14
El lago ... ..	16
Paisaje del lago ... ..	16
Palacio del Adelantado ... ..	16
GUADALAJARA (Palacio del Infantado) ... ..	124
Detalle de la fachada ... ..	128
Restauración ... ..	132
Restauración ... ..	138
Reconstrucción de las galerías del patio ... ..	140
Artesonado del salón de Cazadores ... ..	142
Chimenea del salón de Cazadores ... ..	142
MADRID: Interior de la Iglesia de la Trinidad en 1856.—Estampa de Santo Tomé, litografiada por Martínez, reproduciendo el reparto de premios de la Exposición de Bellas Artes celebrada en dicho año.—En el Museo Municipal, de Madrid ... ..	64
MADRID: Iglesia y Convento de la Trinidad, en 1830.—Pormenor del plano en relieve del Convento de Artillería, D. León Gil y Palacios.—Museo Municipal ... ..	64
JÁTIVA (Iglesia de San Félix): Exterior del atrio ... ..	162
Detalle interior del peristilo románico ... ..	162
Interior ... ..	166
Retablo Mayor ... ..	166
Imágenes del Retablo Mayor ... ..	168
Pila ... ..	172
Pinturas murales ... ..	174
Portada ... ..	174
JUAN JOSÉ DE AUSTRIA: San Juan Evangelista ... ..	120
LEMOSÍN (Cuenca): Catedral. Verja de la capilla de los Pesos ... ..	100
LEÓN (Nicaragua): Iglesia de la Recoleta ... ..	16
LÓPEZ (Roque): Colegiata de Lorca. Purísima ... ..	148
Iglesia de Santiago, en Lorca. Modelo de barro cocido ... ..	150
Iglesia de Santa María. Cristo resucitado ... ..	152
Parroquia de Alhama (Murcia). San Lázaro ... ..	156
Iglesia de Santiago, en Lorca. San Antonio Abad ... ..	158
Santa Cecilia. Imagen de la Cofradía de los Músicos ... ..	158
LUESIA: Torreón del Castillo ... ..	216
Vista parcial y torreón del Castillo ... ..	216
MANAGUA (Nicaragua): La Cruz de España ... ..	16
Catedral. Estatua de Isabel la Católica ... ..	16
Catedral. Estatua del Conquistador Hernández de Córdoba ... ..	16



	Páginas
Monumento a Rubén Darío ... .. .	12
Palacio del Distrito Nacional ... .. .	12
MADRID (Alameda de Osuna): Monumento a la Duquesa Fundadora ... .. .	90
Galería baja del Palacio ... .. .	90
MAYNO (Juan Bautista): Pentecostés.—Hoy en Madrid, Iglesia de San Jerónimo ... .. .	64-V
MINDERHOUT (Hendrick): Procesión en Amberes ... .. .	64-V
MONTOLÍU (Valentín): San Félix de Játiva. Pradela y tríptico del siglo xv. ... .. .	168
MURCIA (Catedral): Claustro antiguo. Clave del arco que da acceso a la capilla de los Marineles ... .. .	80
Claustro. Ménsula con las armas de D. Juan Manuel ... .. .	80
Capilla de Santa Lucía.—Retrato de doña Juan, hija de D. Juan Manuel. ... .. .	80
Capilla de Santa Lucía.—Retrato de D. Juan Manuel ... .. .	80
PACHECO (Francisco): San Bernardo dando limosnas.—Hoy en Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande ... .. .	64-VI
PALOMINO (Antonio): El sueño de San José.—Hoy en Madrid, Iglesia de San Jerónimo ... .. .	64VII
San Jerónimo ... .. .	64-VII
PEREDA (Antonio): San Elías en el Paraíso.—Hoy en Cádiz. Museo Provincial ... .. .	64-VIII
RICCI (Francisco): Inmaculada.—Museo Provincial de Cádiz ... .. .	64-VIII
RICCI (Juan): San Benito con dos ángeles.—Hoy en Madrid, Hospital Clínico ... .. .	64-VII
ROMÁN (Bartolomé): San Gil Abad.—Hoy en Madrid, Consejo de Estado. ... .. .	64-VII
RUESTA: Restos de un torreón ... .. .	214
SADABA (Castillo): Dibujo, por Amorós ... .. .	212
Castillo ... .. .	212
SUBTIAVA (Nicaragua): Iglesia ... .. .	16
UNCASTILLO (Castillo): Torreón ... .. .	214
Exterior ... .. .	220
Salón ... .. .	220
Torreón ... .. .	220



## INDICE DE MATERIAS

	Páginas
Polentinos, <i>por</i> <i>Elías Tormo</i> ... ..	5
Nicaragua. Impresiones de viaje, <i>por</i> <i>el Marqués de Lozoya</i> ... ..	19
El Museo Nacional de la Trinidad, <i>por</i> <i>Juan Antonio Gaya Nuño</i> ... ..	79
El retablo de Santa Lucía en la Catedral de Murcia, <i>por</i> <i>Salvador García de Pruneda</i> ... ..	79
La Alameda de Osuna, <i>por</i> <i>Carlos Sarthou Carreres</i> ... ..	89
Joyas de la forja en la Catedral de Cuenca ... ..	95
Hace un siglo y parece que fué ayer, <i>por</i> <i>Alfonso de Gabriel y Ramírez de Cartagena</i> ... ..	101
Bibliografía: Beroqui (Pedro) Tiziano en el Museo del Prado, <i>por</i> <i>F. Layna Serrano</i> ... ..	113
Bibliografía: Juan A. Gaya Nuño.—El románico en la provincia de Soria, <i>por</i> <i>F. Layna Serrano</i> ... ..	115
Don Juan José de Austria, pintor, <i>por</i> <i>el Marqués de Lozoya</i> ... ..	118
Problemas que plantea la reconstrucción del Palacio del Infantado, <i>por</i> <i>F. Layna Serrano</i> ... ..	121
De la vida y de la obra del escultor murciano Roque López, <i>por</i> <i>Joaquín Espín Rael</i> ... ..	147
San Félix de Játiva, Monumento nacional, <i>por</i> <i>Carlos Sarthou Carreres</i> ...	161
Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María, de Calatayud, <i>por</i> <i>Salvador Amada Sanz</i> ... ..	177
Castillos olvidados de España, <i>por</i> <i>Isidoro Escagües Javierre</i> ... ..	211
Bibliografía: Post. Chandler Rathfon: A History of Spanish Painting, <i>por</i> <i>F. A. R.</i> ... ..	225
Bibliografía: Ainaud (Juan), Gudiol (José), Verrié (F. P.): Catálogo monumental de España.—La ciudad de Barcelona, <i>por</i> <i>F. A. R.</i> ...	226
Índice de artistas ... ..	229
Índice de autores ... ..	237
Índice de láminas ... ..	239
Índice de materias ... ..	243







BIBLIOTECA DE  
LA COLECCION  
RIVIERE

40  
Cota 6-III  
Registro 166  
Signatura 7(46)  
(05) P 1

Res/108



